

# ARTE TEORIA

Revista do Instituto de Teoria de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa | Ano 2008

# ARTE TEORIA

revista do mestrado de teorias de arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa | nº1 | Ano 2000

A integração universitária da antiga *ESBAL* na Universidade de Lisboa permitiu o nascimento e desenvolvimento de formas de investigação, entre as quais avultam a criação e funcionamento de mestrados, indispensáveis à afirmação institucional da Faculdade de Belas-Artes.

É neste contexto que surge a **ARTE TEORIA**. Esta publicação pretende ser uma revista de investigação universitária, aberta à colaboração de todos aqueles que aqui pretendam testemunhar a sua actividade.

Este Projecto emerge do **Mestrado em Teorias da Arte**, no qual cada Mestrando deverá adquirir novas competências que lhe permitam tecer um itinerário teórico e metodológico de carácter científico, traduzida na praxis investigativa, gerando inevitavelmente expectativas quanto à sua publicação e divulgação. Nesse sentido, foi definida uma estratégia que permitisse articular e fazer coexistir as pesquisas realizadas pelos Mestrandos mais qualificados e os colaboradores que viessem a participar. Pensamos ser esta atitude fundamental para a criação de um fórum, de debate de ideias, aberto e plural, que contribua para o reforço, e ampliação de futuros projectos de investigação.

Sendo este o seu perfil genérico a Revista afasta-se de militâncias em favor desta ou daquela expressão artística e não pretende legitimar ou colaborar na promoção de carreiras individuais.

Privilegia-se a investigação sobre temas artísticos, independentemente da sua época ou da sua actualidade pois toda a arte lhe interessa, seja qual for o seu tempo ou as suas circunstâncias.

Faculdade de Belas-Artes  
Lisboa, Janeiro 2000

**ArteTeoria I nº1**  
Revista do Mestrado em Teorias da Arte  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

**Direcção/Organização**

*José Fernandes Pereira*

**Conselho de Redacção**

*José Fernandes Pereira*

*Margarida Calado*

*Hugo Ferrão*

**Secretariado**

*Manuela Dias*

**Colaboradores**

**Carla Carbone**, Lic. em Design

**Carlos Couto Sequeira Costa**,

Prof. da Fac. Letras-UL

**Eduardo Duarte**, Assistente da FBA-UL

**Gerárd Castello Lopes**, Fotógrafo

**Hugo Ferrão**, Prof. da FBA-UL

**João Jacinto**, Assistente da FBA-UL

**José Carlos Pereira**, Docente Universitário

**José Fernandes Pereira**, Prof. da FBA-UL

**Maria Blanquet**, Lic. em Pintura

**Maria João Fernandes**, Lic. em Escultura

**Mario Permiola**, Prof. Catedrático da Universidade  
de Roma/Torvergata

**Paula Rito**, Lic. em Pintura

**Paulo Simões Nunes**, Lic. em Arquitectura

**Rocha de Sousa**, Prof. aposentado da FBA-UL

**Capa**

Pintura de *Hugo Ferrão*

Série *Constelação do Silêncio*/ fragmento

**Design de Comunicação**

*Barbara Videira*

**Propriedade do Título**

Mestrado em Teorias da Arte

Faculdade de Belas-Artes

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1247-058 Lisboa

tel: 21 346 61 48 \_ fax: 21 342 76 35

**Produção Gráfica**

Serisexpresso

**Tiragem**

500 exemplares

**ISBN**

972 - 98505 - 0 - X

- 6 **NO BI-CENTENÁRIO DE GARRETT**  
*José Fernandes Pereira*
- 16 **MEMÓRIAS CLÁSSICAS DE UM ROMÁNTICO**  
*Eduardo Duarte*
- 28 **POESIA CONCRETA, EXPERIMENTAL E VISUAL**  
*Maria João Fernandes*
- 40 **ENTREVISTA A ANA HATHERLY**
- 45 **ENTREVISTA A ALBERTO PIMENTA**  
*Maria João Fernandes e Carla Carbone*
- 48 **A CONSTRUÇÃO MODERNA**  
E A CULTURA ARQUITECTÓNICA NO "NOVECENTOS" EM PORTUGAL  
*Paulo Simões Nunes*
- 60 **MITOLOGIA TECNOLÓGICA**  
CYBERART – DISCURSO CYBERPUNK  
*Hugo Ferrão*
- 70 **FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO**  
*Gerárd Castello Lopes*
- 82 **ÉTICA**  
STILL LIFE/NOTEBOOKS OU  
NOTAS SOBRE NATUREZA MORTA  
*Carlos Couto Sequeira Costa*
- 92 **IDIOZIA E SPLENDORE DELL'ARTE ODIERNA**  
*Mario Perniola*
- 100 **O LABIRINTO DO PENSAMENTO NOS PAINÉIS**  
DITOS DE S. VICENTE DE FORA  
*Maria Blanquet*
- 111 **O MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO DA ARTE RELIGIOSA**  
*José Carlos Pereira*
- 132 **O REAL IMPOSSÍVEL, ONTEM E HOJE**  
*Rocha de Sousa*
- 136 **KWY, DOS CADERNOS AO ÁLBUM**
- 145 **ENTREVISTA A RENÉ BERTHOLO**  
*Paula Rito*
- 150 **CONVERSA COM JOSÉ LOUREIRO**  
*João Jacinto*

# NO BI-CENTENÁRIO DE GARRETT

*José Fernandes Pereira*

O século XIX acentua a atomização dos saberes, circunstância e atitude que só se entende relembrando, por oposição, a concordância e o equilíbrio da época anterior. Quando no mesmo texto, como nos casos de Francisco e Holanda e Joaquim Machado de Castro encontramos um discurso organizado sobre a arte, com o desenvolvimento da suas várias vertentes, histórica, estética e teórica, estamos dentro de um sistema explicativo global em correspondência correcta com a especulação e a afirmação expressiva e conceptual da obra de arte; quando, a partir desta data, resvalamos para explicações sectoriais e corporativas da mesma obra de arte, então o discurso encerra um inusitado sabor parcial que está em intima desadequação com a natureza mais fecunda da obra de arte.

Em larga medida foi pioneiro desta orientação João Baptista da Silva Almeida Garrett, nascido no Porto a 4 de Fevereiro de 1799 e falecido em Lisboa a 9 de Dezembro de 1854. Pondo de lado a sua biografia e produção literária, importa-nos aqui a singularidade da escrita de Garrett sobre arte. De um modo genérico fê-lo de forma descontínua, sem preocupações de sistematização, sem eleger a matéria artística como motivo primacial dos seus escritos. Para Garrett a arte é uma oportunidade nunca desprezada sempre que se trate de ilustrar uma situação romanesca ou de sublinhar uma emoção ou um estado de alma. Estas circunstâncias não retiram contudo o valor exemplar que a evolução das suas ideias ou simples opiniões desempenharam na fundamentação dum novo sistema artístico contraposto ao classicismo dos últimos séculos.

O fim do classicismo português expressara-se teoricamente através de personalidades individuais como Machado de Castro ou Cirillo. O romantismo fundamenta-se teoricamente com recurso a participações fragmentadas, de índole variada, com reflexos claros sobre a arte. Por isso os paradigmas orientadores da arte romântica encontram-se dispersos por autores e textos. A fundamentação teórica da arte romântica sedia-se maioritariamente em obras literárias e históricas. Este dado estrutural constitui uma diferenciação óbvia com o classicismo. Machado de Castro e Cirillo eram artistas e as suas reflexões decorriam de pressupostos do próprio sistema onde o fazer e o pensar eram actividades complementares. Ora com o romantismo os artistas recolheram-se a um longo silêncio e deixam o território aberto para as mais variadas lucubrações líricas de profissionais exteriores ao processo artístico.

É este um fenómeno interessante. Num momento em que a arte começa a ser tão incensada, a manipulação dos seus conceitos, a discussão dos seus paradigmas e orientações emerge do exterior. Os artistas encontraram nesta atitude um certo consolo, uma certa afirmação que não é mais que um desdém aristocrático, mascarado com uma falsa humildade, com o qual pretendem afirmar a diferenciação e a superioridade da obra plástica face à obra literária.

O caminho seguido não foi sempre linear. Um homem como Garrett, com importantes e decisivos contributos para a cultura artística portuguesa, retrata bem uma situação de transição. Em 1816, então com dezassete anos, compôs uma poema didáctico, o *Retrato de Vénus*. A obra conheceu revisões, como a de 1818, contando apenas com três cantos; a segunda, de 1821, e finalmente, na versão definitiva em 1822. Pelas fontes, enredo e carácter genérico, estamos em presença de uma obra clássica. Garrett irmana poesia e pintura e faz o seu elogio com argumentos sensíveis, socorrendo-se também de uma panóplia de citações que reflectiam a cultura que adquirira durante a adolescência. Nas notas finais o próprio Garrett faz a listagem das suas leituras e influências. O estímulo maior vem de Lucrécio e do seu *De Natura rerum*; acrescentam-se-lhe clássicos como Cícero, Horácio, Tasso, Virgílio, Ovídio, modernos como Boileau ou Racine, além do Evangelho de S. Mateus e de Voltaire!; mas estão igualmente presentes autores portugueses como Filinto Elísio e Bocage, além de Castanheda, Camões e António Ferreira; a sua contemporaneidade admite apenas uma citação de Chateaubriand, retirada do *Génie du Christianisme*. É, como se verifica, uma visão essencialmente literária da pintura.

O poema parte de um louvor à natureza e de um enredo mitológico. A Natureza é a *doce mãe do Universo*, a origem do ser, o germe da vida, plena de insondáveis mistérios. Aos pintores cabe fixar-lhe as belezas que não são mais que ficções. Mas esta matéria serve apenas de antecâmara aos louvores da pintura e à apresentação duma ossatura historicista pela qual desfilam pintores como Apeles, Zeuxis, Parrásio ou Cimabue que *abriu de novo/ O caminho gentil da natureza/ Do bárbaro furor fechado, há muito*. Em larga medida Garrett retoma o modelo renascentista das três idades da arte, circunstância reforçada no segundo canto quando coloca no cume Rafael, o *divino, o mestre, o nume da moderna pintura*; depois glorifica sobretudo a *majestosa, florentina escola*, mas não esquece Veneza, a pintura flamenga e alemã, franceses como Poussin ou Gérard. O quarto canto, o derradeiro, é dedicado a Portugal. O autor apela então a Vénus para que lance os olhos para o Tejo e veja *como entre as sombras da ignorância Gótica/ brilham nas trevas Lusitanas tintas*. Garrett destacara já a ousadia de Grão Vasco e é com naturalidade que enaltece agora o brilho da época de ouro do grão Manuel. Depois é a apresentação nominal e encomiástica dos representantes do *Luso pincel*, até aos *dois Vieiras*. Enfim, uma glorificação acrítica cujo interesse que não a novidade, reside na consciência de dar ordem e estudo à história da pintura portuguesa. O interesse do poema finda aqui. A sua matéria será retomada por Garrett num ensaio mais desenvolvido e menos poético sobre a história da pintura no qual as ideias atrás esboçadas conhecem maior desenvolvimento; no mesmo texto inclui uma enumeração sobre os pintores portugueses, sem grande originalidade mas com o louvável intuito de dar ordem a um *caos informe* e a um *inextrincável labirinto*.

Mas o *Retrato de Vénus* constitui ainda um anúncio da paixão de Garrett pela natureza que, iniciada segundo parâmetros culturais evoluirá para registos cada vez mais sensíveis. A Natureza será progressivamente para Garrett o *grande templo* onde se mostra e reverbera a imagem de Deus, suscitando no Homem o amor pelo Ente Supremo, criador de todas as belezas terrenas. Daí decorre o prazer da sua contemplação e fruição. Uma fruição física que proporciona prazer aos sentidos através da captação dos seus múltiplos matizes, seja a cor ou o aroma duma flor, seja o gorjeio das aves ou o sabor dos frutos. Esta visão do mundo pode alargar-se à contemplação dos prados, dos bosques, do fundo dos vales e atingir ponto maior com a contemplação do **aspecto sublime** das serranias.

Garrett era então um convicto arauto dos valores clássico. Ainda em 1822 quando profere a oração fúnebre de Manuel Fernandes Tomás critica os edifícios deixados pelos *avoengos servis, os recortados florões dessa architectura chamada gótica na qual tudo respirava a mesquinhez do engenho encoberta com os enfeites da Arte*. Garrett procurava um efeito político e preferia então os *grandes monumentos dos povos livres, com as suas altívas colunas, os seus esbeltos pórticos, tudo simples, tudo singelo*. A emigração política fã-lo-à reconverter o seu gosto.

### Romantismo, Românticos

Nem sempre foi inequívoca a relação dos nossos criadores com o conceito de romantismo. Um pioneiro como Garrett, clássico por educação e obras primeiras, necessitará duma primeira emigração entre 1823-1827, para se converter a uma nova poética. Em 1825 Garrett adianta que *não sou clássico nem romântico*, confessando-se arredio de seitas ou partidos e deixando-se ir ao sabor das suas ideias, boas ou más, sem propósito de convencer ou inverter opiniões alheias. Esta obstinada afirmação de individualismo era a sua forma de ser romântico ou, para usarmos as suas palavras, um meio de se divertir. Também um meio de afastar a mediocridade, inerente a qualquer época ou sistema. Por isso se interroga sobre as vantagens de substituir os clássicos pelos românticos, ganhando-se apenas *mais sensaborias com menos regras*.

Em 1828 criticava a crueza desses ridículos bonecos de hoje, para quem *tudo é natureza e natural, que chamam à noite noite, e ao Sol Sol, e a todas as coisas pelo seu nome*. O problema residia na importação de modelos, afinal em contradição com o próprio paradigma romântico, na repetição de Madame de Stael e do *ascético* Chateaubriand, veiculadores de sensaborias do Norte, em tudo estranhas ao espírito do Sul, aos *abençoados climas do nosso Meio-Dia, ao ar doce e temperado*, agitado apenas por uma *ligeira viração...*

O romantismo era assim uma expressão de nacionalismo e de um espírito errante, ao sabor das satisfações da alma. Em 1828, na *Lírica de João Mínimo*, Garrett declarava não gostar de escolas e detestar estrangeirices, confessando-se deste modo: *Em tudo sou português velho*.

Os modelos deviam ser nacionais, escolhidos nas boas épocas, tudo o que se expressasse em *português legítimo*. Quanto aos estrangeiros, devem estudar-se e *imitá-los no que é imitável*, sem tolice, ignorância ou estupidez. Na verdade, para Garrett, era o assunto que impunha o estilo. Uma ode genial, elegante simples e natural, pedia o modelo de Horácio; o assunto moderno, nacional, impunha o estilo romântico.

Mas ainda em 1828 Garrett dava-se conta da intemporalidade ou do carácter cíclico do géneros ou estilos que, afinal, nasciam das oscilações do próprio espírito e da sua relação com a realidade, artística ou outra. Sempre comandado pela afirmação da nacionalidade, Garrett defende que o género romântico *não é coisa nova para nós*. A universalidade do romantismo, possibilitada pelo esquecimento da lira de Horácio e da flauta de Teócrito, manifestou-se, por exemplo em Camões, Rodrigues Lobo ou Jerónimo Corte Real. Em 1841, no prólogo da *Mélope*, caricaturava deste modo o romantismo: *Romantismo, cá o houve sempre; essa moléstia, se tal é, esse andaço de bexigas, como já lhe ouvi chamar, nunca saiu da nossa Península. Mas a vacina, como a prepararam Goethe e Scott, essa é que não havia; e creio que fui eu que a introduzi*.

Em 1844, sob a ditadura de Costa Cabral, na primeira edição do *Arco de Sant'Ana*, Garrett faz uma leitura política da evolução do gosto romântico. Insurge-se então contra a *paixão do gótico em literatura e architectura, este horror ao clássico*, concluindo que essas expressões artísticas têm ajudado as funestas tentativas de retrocesso social. Garrett visava com estas palavras a oligarquia eclesiástica e os seus desejos restaura-

cionistas. Tratava-se de uma subversão da orientação primeira pois o problema não residia na nova admiração suscitada pelo feudalismo, provocada por Walter Scott, Lamartine, Chateaubriand ou Vitor Hugo, nem pelos rumos seguidos pela pintura de história sob o impulso da literatura – o problema residia na vontade de levar essa admiração por caminhos que ela não devia trilhar. Não se devia regressar ao obscurantismo sob a capa protectora de Chateaubriand e a paixão do gótico devia permanecer como um arroubo poético eivado de religiosidade mas sem cedências ao clericalismo ou, nas suas palavras, *a obra do espírito que se não confunda com a corrupção da matéria*.

### Ver, Viajar

O amor pela natureza equivale-se por idêntico sentimento dirigido às viagens que decorrem sob o signo do reconhecimento das paisagens, das terras e das gentes.

As *Viagens na minha terra*, título mais conhecido do autor, decorrem da necessidade e do prazer de viajar por Portugal, saboreando o clima, *este ar que Deus nos deu e onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta*. A deambulação pela terra portuguesa tem neste caso um destino específico, Santarém. Esta escolha é assim justificada: *Santarém é um livro de pedra, em que a mais interessante e mais poética parte das nossas crónicas está escrita. Rico de iluminuras, de recortados, de florões, de imagens, de arabescos e arrendados primorosos, o livro era o mais belo e o mais precioso de Portugal*.

Trata-se de uma escolha ideológica visando a descoberta e valorização do património medieval da cidade. Isso mesmo se entende pelo roteiro que o escritor segue dentro da própria urbe, pelos monumentos que refere e valoriza, pelos que lhe merecem severas críticas negativas e por aqueles que deliberadamente omite. Sigamos então com Garrett pelo convento de Jesus, pelo das Donas, pelo de S.Domingos; depois o de Santa Clara, o de S.Francisco. Surge então o edifício dos jesuítas e logo a Garrett lhe parece maciço e pedante, reaccionário, sem alma nem génio, pesado, deslegante, sem simplicidade, epifenómeno do espírito da Companhia – feito com método, segundo uma simetria de cálculo, com proporções frias mas *bem assentadas*. Enfim, nesta torrencial visão negativa Garrett faz da igreja dos Jesuítas de Santarém o espelho da Inquisição, da Companhia, dos Filipes (sic), da reacção católica e, no plano artístico, da degenerescência da renascença. Ao invés o gótico é a arte das crenças fortes, como o demonstram os arcos ogivais.

Munido desta pensamento central e estruturante o escritor segue, e nós com ele, pela Torre das Cabaças, pela igreja de S.João de Alporão, pela Alcáçova, pela igreja do Santo Milagre (*pequena e do pior gosto moderno*), pela Graça, pelos Paços de D.Afonso Henriques.

Ver é uma necessidade imperiosa, uma radicalidade, uma recolha selectiva de informação visual ao sabor do gosto e das convicções. Ver e viajar são desde então uma necessidade imperiosa sobretudo para o historiador da arte que olha as obras de modo impressionista, ao sabor das emoções do momento e cuja prosa, durante largas décadas, não dispensará o registo de episódios e paisagens descritas sob o filtro do pitoresco como nesse episódio que contrapõe a força dos homens do mar à dos campinos ou a descrição de um café, instituição que, segundo Garrett, depois de observada e estudada, permite conhecer o país em que se está, o seu governo e leis, os seus costumes e religião – sem esquecer a célebre janela e a Joanhina dos olhos verdes, tudo cabe nesta sede imensa de ver e sentir que é privilégio dos poetas e dos eternamente enamorados.

O olhar predador é aquele que se extasia e se revela através de uma prosa que contém uma adjectivação que vem até aos dias de hoje. Atente-se no entusiasmo de Garrett perante um certo trecho de Lisboa: *Assim vamos de todo o nosso vagar contemplando este majestoso e pitoresco anfiteatro de Lisboa oriental, que é, vista de fora, a mais bela e grandiosa parte da cidade, a mais característica.*

Ver é também uma aventura individual onde o gosto se vai contrapondo e testando. A propósito da paisagem urbana de Lisboa Garrett elogia e mitifica o povo o qual *tem sempre melhor gosto e mais puro do que essa escuma decorada que anda ao de cima das populações*; o gosto burguês não era mais que prosaico, chato, vulgar e sem-sabor.

Ao ver segue-se o contar de um modo emotivo, preferencialmente. Garrett ironiza com um certo modo de contar, solene, erudito: *Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? palmo a palmo, as alturas e as larguras dos edifícios? algarismo por algarismo, as datas de sua fundação? que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína? (...) eu não sei compor desses livros; e quando soubesse, tenho mais que fazer.*

### O Pitoresco e a Paisagem

A geografia sentimental da paisagem portuguesa empreendida pelos pintores românticos contou em grande parte com o entusiasmo dos escritores e suas sentimentais descrições. No *Camões* Garrett louva Sintra, esse saudoso retiro, no qual o pensamento se embala adormecido. Sintra era o lugar do sussurro das folhas, dos murmúrios, das sombras, dos musgos, das rocas escarpadas, das grutas frias, das fontes, dos verdes outeiros, das montanhas e dos prados, de tudo, enfim, que mais belo existe no universo. Por isso o poeta se interroga: *Sintra, amena estância, / trono da vicejante Primavera, / quem te não ama?*

A palavra pitoresco aplicava-se na Europa, desde fins do século XVII, a tudo o que era conveniente à pintura e capaz de dar bons efeitos neste género artístico, constituindo-se em paradigma artístico ao lado do belo e do sublime; mas podia ainda referenciar o caricatural ou todos os bons motivos capazes de produzirem impressões vivas.

O pitoresco abrange progressivamente todos os géneros artísticos que tratem da fixação e descrição da paisagem na qual se valorizavam os aspectos irregulares e uma certa rudeza de formas, em clara oposição aos valores do classicismo. A literatura, como depois a pintura, procurará fixar as singularidades dos locais através duma linguagem sugestiva da qual estão ausentes os dramas ou sentimentos intensos. Mas o local é sempre um pretexto para um olhar errante que ora se detém em pequenos apontamentos ora se espria por espaços amplos relatados em totalidade de massa e cor.

O género dará origem a uma literatura vastíssima de descrição de cidades, vilas, aldeias na qual o pitoresco se associa à valorização sentimental do património, olhado como testemunho do passado histórico e modelo integrante e formador do pitoresco.

### Património: Conservar e Restaurar

Numa das notas finais da segunda edição ao poema *Camões*, Garrett, retomando a descrição da entrada de Lisboa feita por Byron, insurge-se contra os bárbaros habitantes da capital. O motivo é a Torre de Belém e o seu estado desfigurado, acção da *moderna e vulgar arquitectura* que têm actuado de modo pernicioso sobre as *venerandas relíquias da antiguidade em Portugal*. As acções vandálicas estendiam-se aos Jerónimos, monumento invadido por *bárbaros, estúpidos e destruidores*.

Começava assim, sob o signo da indignação e do sentimentalismo, uma das mais duradouras e douradas cruzadas da contemporaneidade, a defesa do património. Garrett ensinava o caminho e lamentava no velho mosteiro de Belém os remendos caídos, as janelinhas de águas furtadas, a anulação da estrutura primitiva dos arcos.

Por força das alterações políticas introduzidas pelo romantismo a conservação do património é uma necessidade imperiosa, depois de se terem esvaziado as centenas de conventos do país. Garrett não gosta dos frades, não os quer para nada, nem moral nem socialmente. Para Garrett nem o frade entendeu o século XIX nem os homens desse tempo os entenderam a eles. Por essa razão expurgaram da sua função multissecular e do respectivo património, substituindo-os pelo barão, como diz nas Viagens: *Por isso brigámos muito tempo; afinal vencemos nós e mandámos os barões a expulsá-los da terra. No que fizemos uma sandice como nunca se fez outra. O barão mordeu no frade, devorou-o... e escouceu-nos a nós depois.* Mas o frade e tudo o que o evoca é já para Garrett uma nostalgia. Um convento ou um mosteiro situados num ermo amenizavam a paisagem, davam-lhe alma e grandeza, enchiam a terra de solenidade e poesia. Mais, revelando um precoce sentido ecológico, Garrett percebe que eram os frades os protectores das árvores e os santificadores das fontes... Por isso a conclusão só pode ser uma: *No ponto de vista artístico, porém, o frade faz muita falta.* E faz falta porque Garrett é contemporâneo do começo da ruína dos conventos e dos barões a circularem de berlinda e isso o leva a ter saudades dos frades – não do que foram mas do que podiam ter sido.

No final da sua estadia em Santarém, já cansado de ruínas e desejoso de partir, olhando ainda S. Francisco, Garrett deixa-nos um bom retrato da situação do património português: *Da bela igreja gótica fizeram uma arrecadação militar; andou a mão destruidora do soldado quebrando e abolando esses monumentos preciosos, riscando com a baioneta pelo verniz mais polido e mais respeitado desses jazigos antiquíssimos; os labores mais delicados esmoucou-os, degradou-os. Levantaram as lajes dos sepulcros e, ao som da corneta militar, acordaram os mortos de séculos, cuidando ouvir a trombeta final...*

A conservação dos monumentos seria selectiva, privilegiando-se o espólio gótico. Este será um gosto estruturante e pressupõe o abandono do espírito clássico. A reconversão pode ser exemplificada por Garrett que em Inglaterra se converte líricamente à arte da Idade Média. Em 1828 Garrett dava-se conta do cansaço produzido pelos *Panteões e Acrópoles*, pela sua embotada e regular formosura, pela fadiga geral provocada pelo grego e pelo romano; por isso o espírito se voltou para Westminster ou para a Batalha, para as *menos clássicas porém não menos lindas nem menos elegantes formas da arquitectura e da escultura gótica.*

A visita ao castelo de Dudley opera essa transformação. O castelo estava em ruínas e a visita que empreende visava também o conhecimento da aldeia próxima e demais curiosidades. O que se procura é a impressão e o resultado será por isso impressivo. Não falta a descrição da jornada, o aspecto dos campos, as condições atmosféricas que antecedem o avistar *dos erguidos torreões e altas ameias.* E então perante esse cenário tem uma frase lapidar que encerra todo um programa não só de restauro mas de incentivo à criação arquitectónica: *A arquitectura gótica com suas agudas arcadas, com suas compridas e estreitas janelas, suas obscuras naves, sua melancólica solenidade, é mais própria de um templo cristão e de suas augustas funções, do que a elegante, a garrida, e demasiado risonha arquitectura grega. Os mistérios de Ísis, as orgias festivas de Baco, as solenidades de Flora e as festas de Apolo ou Júpiter ficavam bem entre colunas dóricas ou coríntias. Mas os ritos cristãos, sérios, graves e mais dirigidos ao coração que aos sentidos, dizem melhor com a tristeza sublime duma igreja gótica.*

Este efeito leva-o a apreciar a paroquial de Dudley, edifício moderno mas construído *com todo o rigor da arquitectura gótica.* Essa actividade revivalista parece-lhe excelente e os seus resultados belos e solenes, contrastando com o servilismo das imitações gregas feitas nos últimos três séculos.

Mas é ainda durante a visita a Dudley e face ao aproveitamento de um mosteiro local para fábrica de vidros que Garrett sente tristeza pelo nosso património – pelos nossos conventos e pelos nossos frades pois quando os mandássemos embora *não havíamos de ter juízo para fazer dos conventos fábricas de vidro.*

Garrett iniciou uma defesa sentimental do património, inaugurando um tema recorrente até aos dias de hoje. Voltará ao assunto sempre que a ocasião o proporcione, como em 1854 quando apresenta na Câmara dos Pares um relatório e projecto de lei sobre conventos de freiras. Nessa texto, embora compreendendo que a função das revoluções é destruir, abre excepção para os mosteiros femininos, considerando que essas instituições são do *conselho Divino*. A sua manutenção justificava-se pelo carácter católico da sociedade, pela sua acção filantrópica e pelo valor patrimonial dos seus edifícios. Insurge-se pois contra *a ruína de tantos e tão belos edifícios* e chama a atenção para a responsabilidade da geração presente face ao futuro.

Face à magnitude do património a preservar, o espírito de Garrett, e tantos depois dele, opera por selecção. Na verdade, sendo impossível salvar todo o legado, a escolha radica no gótico e, por exclusão, na condenação de posteriores acrescentos que desvirtuem a unidade primeira. Em 1828, no prólogo da *Lírica de João Mínimo*, Garrett desenha-nos um cenário arquitectónico centrado no Mosteiro de Odivelas, no qual, como protagonista cinematográfico, percorre espaços e deles procura retirar compensações espirituais. Assim, começa por considerar que o local do mosteiro era pouco pitoresco porque baixo e, desgraça maior, tinha sido violentado com um *sem-número de irregulares acrescentos de diversas datas* e que destroem *a ilusão romanesca*. Quando entra na igreja a imaginação está exaltada com o *solene e majestoso espectáculo do interior de um templo gótico*. Como não entender a avaliação que faz do interior da igreja, *um misto hermafrodítico de arquitectura anfíbia e ridícula*, com colunas anómalas, sem ordem ou melhor, pertencentes a uma *ordem asnática*, adaptada para a construção *de quase todos os novos edifícios de Portugal?*

O gosto e o gozo fundamentavam uma inclinação que se instalará depois numa prática cultural. O arbítrio individual, sendo-o, não deixa por isso de conhecer uma bela confissão literária: *Em geral a arquitectura gótica é para mim um quadro de solene tristeza que me absorve os sentidos todos num gozo indefinível, num estado que não sei explicar, porque se não parece com nenhuma das sensações que os monumentos de outro género, que as outras belezas das artes me excitam.*

Era esta arquitectura gótica, apreendida em solidão, em luz escassa, que possibilitava a Garrett uma aventura de espírito, *de um certo não sei quê entre gozo, respeito, devoção, melancolia e suavidade, que posso ali estar horas esquecidas sem me lembrar nem me importar mais nada*. Assim era, diz em evocação, com as horas passadas na *antiga e veneranda catedral de Coimbra, deserta e desamparada*.

Por isso, face a esta despuddorada confissão de apego e amor ao gótico, ou tão só à identificação de um estado de espírito com as formas, assim violentadas, como não entender o programa de Garrett em restituir aos edifícios a pureza primitiva? Depois dele muitos o leram e puseram em marcha o seu programa *de desemplastrar tudo isso, descaiar as pirâmides, colunas e monumentos...por toda a parte, e que por toda a parte o mau gosto tem caído e emplastrado, quando não destruído pelos fundamentos*. O mau gosto era o que chamava de estilo *greco-galo*, uma espécie de arquitectura do tempo de Luís XVI, nem grega nem romana, nem oriental nem gótica, mas uma *mistura muito florida e recortada de diversos géneros, muito carregada de ornatos e muito mesquinha e inelegante*.

### Garrett e a Escultura: Pedagogia, Comemoração, Heroicidade

Em 1821, escrevendo sobre a data gloriosa de vinte e quatro de Agosto, Garrett podia escrever: *Já temos uma Pátria*. Tratava-se agora de a comemorar com uma iconografia nova e adequada.

Em 1850 escreveu um pequeno texto rico de significado onde elaborou o programa destinado à feitura de um monumento comemorativo do Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa Holstein. A obra nunca passou de projecto mas essa circunstância é a que menos importa aqui porque o texto de Garrett, embora aplicado a um caso concreto, reúne todos os ingredientes necessários à compreensão da escultura portuguesa, do século XIX aos nossos dias.

Tratando-se na prática de uma memória descritiva o texto é escrito por um literato e o programa condensado por Garrett abarca as várias vertentes da escultura, desde a escolha do tema até à fixação da composição e da pose do homenageado. O escultor uma vez mais era a mão que executaria um programa alheio. Desde a Estátua Equestre de Machado de Castro a cultura escultórica portuguesa mantinha-se no mesmo nível.

A justificação da obra é iconográfica e funda-se na História de Portugal e na sua contemporaneidade oitocentista. Aliás Garrett começa por justificar a intenção de homenagear o Duque de Palmela referindo tratar-se do nome mais ilustre da História contemporânea, tendo representado Portugal no Congresso de Viena, sendo um paladino da ideias liberais e do regime constitucional, além de embaixador e ministro em permanente sintonia com D. Pedro IV desde os tempos difíceis da emigração. A heroização do personagem continua na descrição das suas qualidades pessoais: inteligência transcendente, instrução invulgar, inteligência superior, generosidade. Enfim um homem que segundo Garrett reunia três qualidades aristocráticas de todos os tempos: saber, poder e haver. A reunião da população em redor do seu funeral levou então um grupo de amigos íntimos a pensarem na glorificação do político através de um monumento público que seria também uma peça pedagógica destinada à educação popular através da consagração de um homem exemplar.

Esses amigos instituídos em comissão começava por apelar à generosidade, à memória grata e ao dinheiro dos portugueses em geral de modo a reunir os fundos necessários. Era um apelo abrangente, sem distinções partidárias, e a contribuição voluntária devia ser acessível a todos impondo-se um tecto máximo de 5\$000 réis; entretanto devia nomear-se um tesoureiro ficando a comissão com inteiros poderes para tomar todas as resoluções.

Entre elas figurava a definição artística do monumento e o local de implantação: *A estátua, levantada no Largo das Cortes, será em bronze fundido, colocada em um pedestal de granito; representará o Duque em pé, revestido dos trajes e insígnias da alta magistratura cívica a que o chamaram seus talentos e serviços nos últimos anos de sua vida.*

Mais se especificava que o monumento devia ter uma grandeza superior ao natural, em estilo *senatório*, com o duque em pé trajando de modo a mostrar suas funções e cargos, em bronze fundido colocado sobre um pedestal de granito do Porto. Tudo destinado a ser exposto em sítio público para veneração pública.

Este texto de Garrett coloca um dos problemas centrais que o romantismo teve de resolver em todos os domínios da criação: a iconografia e a sua adequação aos novos valores, nomeadamente os que propunham a exaltação de Portugal.

Em 1824, numa carta a Duarte Lessa, Garrett lamentava o desconhecimento das coisas portuguesas, o conhecimento maior em que ele próprio estava face a países estrangeiros. A propósito do poema *D. Branca* afirma a legitimidade e a verdade da mitologia portuguesa face à grega e romana, *que à queima roupa nos meteram em casa.*

Aliás Garrett vai mais longe e considera os reportórios clássicos responsáveis pela perda de originalidade, de naturalidade e de nacionalidade. A mitologia clássica, fonte alimentadora de tantas obras do passado e que tantos haviam copiado *à risca*, desmentia os nossos costumes, os nossos hábitos e nenhum valor e significado tinha para as nossas crenças e usos e, sobretudo, não revelavam qualquer articulação com os *preconceitos e superstições populares*. Para Garrett o gosto pela mitologia clássica não era mais que uma abstracção de filósofos, rodeado de culto pelas classes ilustradas, funcionando *como objecto de veneração e respeito para os supersticiosos e ignorantes*.

O nosso povo tinha outra origem, outra religião, outros costumes, outras tradições que era urgente conhecer para fundamento da criação erudita.

### Os Modelos da Criação Artística: da Imitação ao Génio

Não se pode dizer que nos começos do romantismo o paradigma arte conhecesse um conteúdo definitivo e autónomo. No *Da Educação*, Garrett insere a arte nas ciências que se aplicam aos *usos, cómodos e gozos da vida*, como a medicina, a agricultura ou a arquitectura. Estabelece depois uma distinção entre as artes mecânicas e as liberais ou belas-arts que recomendava para a educação da nobreza. Nomeadamente o desenho e a pintura eram prendas que uma pessoa de bem devia conhecer e praticar. Aliás o sentimento do belo era inato, necessitando apenas de ser despertado.

Na mesma obra o escritor confronta as possibilidades de iniciação às belas artes. Afasta a possibilidade rousseauniana dos *rabiscos* resultantes do desenhar *d'après nature*. Afasta igualmente o modelo da imitação, afirmando: *mas tão-pouco lhe hei-de dar estampas a copiar, que é o meio mais seguro de ele nunca saber nada senão copiar*.

Ora esta opção representa um corte decisivo com os modelos clássicos de aprendizagem e da prática e abre o caminho para a instauração de um novo paradigma para a criação artística. Para Garrett a solução residia na combinação entre a arte e a natureza. O motivo natural devia suscitar no aprendiz de belas-arts admiração e desejo que levasse a criança ou o jovem a querer eternizá-lo e a salvá-lo da destruição através do registo gráfico. A função do mestre consistia em negar ao jovem o registo duma rosa através de um exemplo veiculado por uma estampa; ao contrário, devia incentivá-lo a desenhar do natural tudo aquilo que verdadeiramente amasse. Assim se combinava a arte com a natureza e o aluno teria então possibilidade de verificar como através duma cópia se imita o original e como o original é imitado por uma cópia.

De algum modo esta é ainda uma solução de compromisso mas que teve profundas repercussões na arte do século XIX. A função de copiar do natural assim enunciada abria o caminho para uma revolução figurativa que num primeiro momento se quedaria por aspectos de natureza iconográfica, afastados como indesejáveis os velhos reportórios veiculados por estampas e gravuras. O modelo natural abria caminho ao registo do visto e do vivido presencialmente, à natureza e à paisagem de Portugal.

Faltava porém um elemento decisivo para que ficasse completo o perfil psicológico do artista romântico; um elemento de natureza interior que o qualificasse e o integrasse numa ordem superior. É o que tentará um outro escritor, Alexandre Herculano com o seu ensaio, *Poesia. Belo. Imitação*, publicado em 1835 no qual procura resolver o *caos e confusão espantosa* da prática e teoria da sua época, em resultado da perseguição e eliminação do aristotelismo que mergulhara o pensamento português em orfandade. Herculano sentia-se no meio de uma violenta transição de ideias, inserido numa disputa entre bandos opostos, opondo a *licença absurda à submissão abjecta*. Era no fundo a oposição entre clássicos e românticos cuja discus-

são de conteúdos era substituída em Portugal por insultos, sarcasmos, misérias que demonstravam a falta de uma *instrução verdadeira*. Para Herculano a resolução estava na revelação do génio e na sua aplicação ao estudo.

É o que fará neste seu ensaio. Numa primeira parte critica o conceito de imitação tal como era entendido na antiguidade, na renascença e durante o chamado classicismo, nomeadamente o francês. A crítica ao conceito, tomando vários exemplos, assenta fundamentalmente na apresentação e análise da mimesis aristotélica. Com a ajuda de algumas leituras de Hegel e Kant, Herculano conclui deste modo: *parece-nos, pois, que é forçoso ou abandonar a imitação do mundo físico, ou não exigir a unidade nas imitações deste género*. O Belo existe não no mundo dos objectos, mas em nós, no mundo das ideias. Quando apreciamos uma obra de arte o que nos agrada é a adequação, a harmonia com uma determinada ideia. Do mesmo modo, na criação artística, a fonte inspiradora está na mente dos artistas, no seu génio que as traduz no bronze, no mármore ou na tela. O *princípio vivificante das artes* reside no interior do artista e não na natureza, como o demonstra o tipo da Vénus de Medicis ou o Laocoonte. Recorre então a Kant para afirmar que o belo é desinteressado e reafirma a crença nos produtos da imaginação mais que na respeitosa obediência à regra.

Passado este primeiro momento de refutação e negação tratava-se de seguida de afirmar e de construir um sistema. O resultado é muito mais defensivo e repetidor da tradição do que os enunciados críticos fariam supôr. Na verdade Herculano tenta uma conciliação e o resultado final é eclético, na melhor tradição portuguesa. Herculano propõe uma *poética razoável*, fundada num guia, Aristóteles! Por isso retoma pedagogicamente a *Poética* do Estagirita, conjugada com as *virtudes que devemos unicamente ao Cristianismo*. Talvez por isso o autor se interroga no final do ensaio sobre a validade do seu romantismo. Herculano reafirma essa sua condição propondo o respeito pelos modelos da Antiguidade mas nas condições de os portugueses construírem uma poética nacional, com a sua mitologia própria. Tal como para Garrett, também para Herculano o romantismo era essencialmente uma questão de iconografia e o programa que propunha era o nacionalismo como grande ordenador da criação nos seus vários domínios. A vitalidade desta ideia ultrpassará em muito o quadro cultural do romantismo pois como diz o próprio Herculano a *ordem das ideias* exige sempre o desprezo pelas datas.

Garrett entende bem estas categorias e fã-las derivar da relação estética entre o homem e uma certa natureza, como poeticamente documenta nas *Viagens: A majestade sombria e solene de um bosque antigo e copado, o silêncio e escuridão de suas noites mais fechadas, o abrigo solitário de suas clareiras, tudo é grandioso, sublime, inspirador de elevados pensamentos. Medita-se ali por força; isola-se a alma dos sentidos, pelo suave adormecimento em que eles caem... e Deus, a eternidade- as primitivas e inatas ideias do homem - ficam únicas no seu pensamento... Não é o sublime da montanha, nem o augusto do bosque, nem o ameno do vale. Não há aí nada que se determine bem, que se possa definir positivamente. Há a solidão que é uma ideia negativa...*

# MEMÓRIAS CLÁSSICAS DE UM ROMÂNTICO

Eduardo Duarte

Na colecção de desenhos do Museu do Chiado encontram-se álbuns de vários artistas do século XIX, nomeadamente dos pintores Francisco Metrass, António Ramalho, rei D. Carlos e do escultor Simões de Almeida (tio).

Obviamente que a importância destes trabalhos decorre em grande parte da sua raridade e também da sua qualidade. Os cadernos de apontamentos gráficos adquiridos, pensamos, uma importância extraordinária para o entendimento das opções estéticas, dos gostos, das teorias e dos percursos de cada um dos seus autores. De facto, todos os registos que possamos conhecer de artistas trazem muita luz sobre a sua obra, tenha sido ela pictórica, escultórica ou arquitectónica. Como anteriormente afirmámos, não são apenas as questões estéticas e teóricas que são relevantes nesses registos, são-no igualmente o trabalho de pesquisa, possível cópia de modelos, discursos de inspiração, ensaios de composição, estudos de movimentos e de anatomias, etc. E, se se quiser, todo o pensamento visual de um criador que nasce rapidamente (ou mesmo caoticamente) e se materializa nas folhas tantas vezes dobradas e já sujas das viagens – principalmente num século como o XIX – ou das múltiplas correcções do processo de tentativa-erro que também existe no desenho. Sendo este a célebre “*coisa mental*” para Leonardo<sup>1</sup>, e que tantos teóricos aceitaram – como os nossos Francisco de Holanda<sup>2</sup> e Machado de Castro<sup>3</sup> – podemos imaginar os desenhos preparatórios, os esboços, os ensaios como coisas mentais puras e em bruto, sem ainda toda aquela dose de razão e de trabalho subsequente que cria quadros, esculturas ou arquitecturas. É, pois, um fenómeno do mais puro pensamento artístico e a expressão que mais se aproxima desse sentir. É por meio dos desenhos, pelo menos de alguns deles, que podemos perceber aquilo que é sempre muito complexo: o pensamento visual e conceptual do artista e da sua criação.

O desenho enquanto tal raramente foi um fim em si mesmo, mas antes um meio para determinados fins<sup>4</sup>. Desde o Renascimento que era considerado um “*intermédio*” para a pintura, escultura ou arquitectura. Os artistas e teóricos de Veneza e da Lombardia usavam-no como forma de captar rapidamente uma ideia (*concetto*) e de a materializar em formas, linhas ou manchas<sup>5</sup>. Além disso, desde o século XV que o desenho foi entendido de duas formas distintas: uma que defendia ser ele uma maneira de exercitar o olho e a mão, através de uma imaginação criativa que preparava

<sup>1</sup> Convirá, no entanto, afirmar que o conceito renascentista do *disegno* a que se referem autores como Ghiberti, Vasari ou Leonardo ultrapassa o desenho em si (a acção de desenhar), sendo igualmente a ideia artística que ele expressava. Vd. H. Hutter- *Drawing...* p.17.

<sup>2</sup> F. de Holanda no *Da Ciência do Desenho* datado de 1571

afirma “*Quer dizer este DESE-  
NHO de que escrevo: antes  
determinar, inventar ou figurar  
ou imaginar aquilo que não é,  
para que seja e venha a ter  
ser (...)* De que vem dizerem  
os pintores que já têm acaba-  
do e feito a sua obra como  
em sua ideia têm feito o  
dela, não tendo ainda feito  
nada mais que o desenho na  
ideia”. F. de Holanda – *Da  
Ciência do Desenho...* p. 21.

<sup>3</sup> M. de Castro no *Dicionário de Escultura*, escrito em 1838, acerca do Desenho declara: “*Não há objecto visível que deixe de poder ser assumpto desta quasi miraculosa Prenda. E he tal o seu poder (ou atrevimento) que se arroja a configurar mesmo objectos invisíveis, e totalmente espirituais, e imaginários como Anjos, Virtudes, Vícios, etc.*” M. de Castro – *Dicionário...* p. 39.

<sup>4</sup> Talvez as poucas excepções tenham sido os desenhos científicos de Leonardo, alguns desenhos de Miguel Ângelo, os designados dos cavaleiros, que Vasari refere como “*teste divine*”, e esporádicos desenhos de retratos. H. Hutter - op. cit. p. 17

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Ibidem. Esta última visão era defendida por Alberti e Filarete.

<sup>7</sup> A biografia de Metrass está desenvolvida em D. de Macedo – *Os Românticos Portugueses...* pp. 53-76, e também nos seus estudos *Quatro Pintores Românticos...* pp. 12-16 e *Cadernos de Arte...* pp. 3-14; e igualmente em J. A. França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol 1, pp. 274-278.

a composição da obra final, e outra, diríamos mais intelectual, que preconizava ser o desenho a circunscrição matemática dos objectos e, em última instância, do Mundo. As linhas e os contornos deviam ser leves e quase invisíveis, desaparecendo totalmente na composição e nas cores<sup>6</sup>.

De regresso aos álbuns a que nos referimos no Museu do Chiado, propomo-nos abordar o de Francisco Metrass, o mais antigo de todos aí existentes.



Francisco Augusto Metrass nasceu em Lisboa a 7 de Fevereiro de 1825, no seio de uma família rica ligada ao comércio de importação<sup>7</sup>. Desde cedo mostrou vocação para as letras, sobretudo poesia, e para o desenho. Também desenvolveu o gosto pela música. Todas expressões ligadas ao universo romântico e que formariam o espírito do futuro artista, especialmente na exploração e concepção dos temas literários, dramáticos e históricos. Mais tarde, aos 11 anos de idade começou a frequentar, como aluno voluntário a, recentemente criada, Academia de Belas-Artes, a futura Escola Superior e actualmente Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. À precocidade da aprendizagem não deve ser estranha a boa situação económica da família do artista. Situação essa que sempre o acompanhou na sua vida, com as suas viagens e uma derradeira estada na ilha da Madeira para o curar de inevitável tuberculose que, claro está, não surtiu efeito e o vitimou com 36 anos.

Companheiro de artistas românticos como Tomás de Anunciação, Cristino da Silva, Luís de Meneses, mais tarde visconde, entre outros, com estes se revoltou contra o habitual e antigo nepotismo do costume, no caso a vitória imerecida, segundo o próprio Raczyński, do filho do mestre António Manuel da Fonseca, António Tomás da Fonseca, no concurso da exposição trienal de 1843. A revolta dos românticos, como se sabe, foi também, pelo menos supostamente, contra os métodos de ensino académicos, os programas antigos e o facto de mestre Fonseca não achar válida a pintura ao natural. Descontentes com a situação e, ao que parece, tendo um óptimo pretexto, lá se revoltaram os jovens futuros românticos... com uma greve às aulas! (estratégia ainda hoje actual, e cujos efeitos nos docentes é no mínimo desconfortável e quase sempre arrasadora).

Companheiro de artistas românticos como Tomás de Anunciação, Cristino da Silva, Luís de Meneses, mais tarde visconde, entre outros, com estes se revoltou contra o habitual e antigo nepotismo do costume, no caso a vitória imerecida, segundo o próprio Raczyński, do filho do mestre António Manuel da Fonseca, António Tomás da Fonseca, no concurso da exposição trienal de 1843. A revolta dos românticos, como se sabe, foi também, pelo menos supostamente, contra os métodos de ensino académicos, os programas antigos e o facto de mestre Fonseca não achar válida a pintura ao natural. Descontentes com a situação e, ao que parece, tendo um óptimo pretexto, lá se revoltaram os jovens futuros românticos... com uma greve às aulas! (estratégia ainda hoje actual, e cujos efeitos nos docentes é no mínimo desconfortável e quase sempre arrasadora).

Metrass, preterido e mesmo humilhado no concurso que havia contemplado, segundo informações na época, temas muito complexos para tão jovens alunos – uma pintura de grandes dimensões de *A Criação do Homem* e de um esboço a realizar em três horas de *O Regresso do Filho Pródigo* – foi compensado por seu pai com uma viagem ao estrangeiro. O gesto, que é uma óbvia e natural protecção paterna, certamente fez esquecer no jovem de 19 anos o recente complexo e prosseguir os seus estudos no estrangeiro. A saída do país teria sido pois, além de um bem merecido descanso, uma hipótese excelente para conhecer directamente a Europa, se se quisesse o Mundo, para ver e sentir ao vivo toda a História e toda a Arte que a Portugal chegava apenas em livros com imagens, em gravuras ou em cópias de gesso. Uma prática, como se sabe, quase tão antiga como o país rompida muito raras vezes, depois de Francisco de Holanda e da sua viagem a Itália em 1537. O destino de Metrass foi a Itália, opção mais clássica não podia ter tido. Na verdade, encontrava-se nesse país tudo o que um jovem artista ambicionava ver. Aí tudo tinha sentido, cada época possuía os paradigmas e os grandes exemplos que formavam o espírito de um pintor estavam todos ao alcance do olhar e de um caderno de apontamentos.

A viagem iniciou-se em fins de 44 para Roma, na companhia de Luís de Menses, ambos munidos de boas referências para o nosso embaixador nessa cidade. O objetivo era continuar a aprender e certamente ver tudo o que pudesse. Com este intuito os dois jovens aderem aos ensinamentos dos pintores alemães Johann Friederich Overbeck (1789-1869) e Peter Cornelius (1783-1867), ambos membros dos grupo dos Nazarenos<sup>8</sup>. Estes, que pretendiam reviver a Idade Média através das irmandades artísticas de S. Lucas, tinham como principais temas os assuntos religiosos, pintados de maneira ecléctica, nas suas fontes de inspiração e nas técnicas usadas. De facto, se a técnica que os Nazarenos mais defendiam era o fresco – uma técnica medieval por excelência e que se coadunava bem com espaços sagrados a pintar – os modelos em que se inspiravam eram profundamente clássicos – Rafael e Perugino eram referências incontornáveis, mas também Durer, este último sobretudo no caso da pintura de Cornelius. Desta forma, como que se pretendia unir aquilo que jamais se unira, o medieval e o renascentista. O resultado final pensamos que traduz muitíssimo mais o Renascimento; da Idade Média terá principalmente o conceito, o sonho longínquo e a vontade. Recorde-se que Rafael e Perugino foram igualmente notáveis pintores de fresco – *Stanzas* do Vaticano e Capela Sistina respectivamente são as suas obras mais importantes nesta técnica – dotados de grande rigor e equilíbrio compositivo, além de cuidadosos coloristas. A serenidade destes dois artistas influenciou decisivamente os Nazarenos.

Depois de observarem numerosas obras em Roma, o que teria sido certamente uma incontida e tumultuosa cascata de experiências e emoções, os dois portugueses obviamente pretendiam, como os Nazarenos, fazer naqueles dias pintura como a que fizeram os velhos mestres, mas dentro de um contexto ainda mais puro, com ligações fortes e conscientes à religião e à Idade Média. Como estaria já distante a mesquinhez das aulas do mestre Fonseca, das cópias, das gravuras, dos gessos...

Neste contexto, Metrass pinta um quadro cujo tema já tinha sido explorado por Overbeck, *Jesus acolhendo as criancinhas* – cena superiormente religiosa e romântica com Cristo acolhendo um dos motivos preferidos do romantismo – as crianças. Metrass copiou certamente muito do que viu nos palácios e nas galerias, começando a estudar em profundidade a técnica do fresco. Ao que parece já sem Meneses, visitou, num completo e privilegiado itinerário artístico italiano, as cidades de Florença, Pisa, Bolonha e Veneza<sup>9</sup>. Este talvez tenha sido o seu exacto percurso de Roma para o norte do país<sup>10</sup>. Saindo pela fronteira setentrional dirigiu-se então a Paris. Na capital francesa terá visitado galerias e museus, sendo de destacar o Museu do Luxemburgo e o fundamental Museu do Louvre. Paris começava a ser para os artistas europeus do século XIX e princípios de XX o que a Itália havia sido para os pintores e arquitectos. No caso dos escultores a ligação a Itália permaneceria ainda durante mais algum tempo intensa.

O facto de Metrass ter visitado Paris, não deixa de ser significativo e, segundo J.A. França, importante no horizonte artístico nacional<sup>11</sup>, na esteira do que Sequeira já havia feito em 1826<sup>12</sup>. Nessa cidade, provavelmente viu Géricault e Delacroix, no entanto, também como em Sequeira, pouco impacto devem ter tido no seu percurso, pelo menos no início – os gérmes franceses só mais fariam efeito. Roma e os clássicos dominaram-no assim quase sempre e por muito tempo.

De regresso a Portugal em 47, Metrass parece ter dado o benefício da dúvida ao país, julgando que este o acolheria bem e lhe reconheceria o valor. Porém, seguiu-se a desilusão depois de realizada uma exposição dos seus trabalhos no palácio do Conde de Lumiares, perto de S. Roque. Nesta contou, apesar de tudo, com o apoio e a com-

<sup>8</sup> Grupo fundado em Viena em 1809 que pretendia reviver as ideias medievais das irmandades de S. Lucas. Faziam parte deste grupo Overbeck, Franz Pforr, Wintergast, Vogel e Hottinger. Um ano depois, o grupo foi para Roma e instalou-se nas ruínas do claustro do convento de S. Isidoro, numa atitude de profunda nostalgia e de romantismo. Mais tarde juntaram-se ao grupo Cornelius, a partir de 1811, e também Wilhelm von Schadow, Julius Schnorr von Carolsfeld e Philipp Veit. Vd. AAVV - McGraw-Hill Dictionary of Art, Vol 4, pp. 175-176.

<sup>9</sup> Além de Roma de que já falámos, Metrass deve ter visitado Pompeia e Herculaneum, porque na folha 41 verso aparecem os lares de três pedras de anel romanas.

<sup>10</sup> No álbum de desenhos surgem em primeiro lugar cópias de obras de Florença seguidas das de Veneza.

<sup>11</sup> J. A. França - op. cit., pp. 274-275. O autor é de opinião que a estada de Metrass em Paris foi importante para o horizonte artístico português, com um valor bem definido e bem entendido.

<sup>12</sup> Idem, p. 162.

pra de algumas telas por parte de D. Fernando II, o incansável mecenas e protector estrangeiro da arte nacional, um caso paradigmático, como facilmente se depreende, de alguém que mais do que gosto havia tido uma educação estética e artística, caso raro nos governantes e políticos portugueses...

Mettrass, uma vez mais desiludido, e depois de ter vendido toda a sua obra numa espécie de leilão, montou no Cais do Sodré um atelier ou, como ele próprio escreveu numa tabuleta à porta, uma “Casa de tirar retratos”, numa aparente tentativa de comparar a pintura à fotografia por daguerreótipo, já iniciada em França e com as primeiras experiências em Portugal. O fracasso foi total, o país não estava virado para as novas tecnologias nem para complexas e subtis ironias.

Levando uma vida de boémio burguês em Lisboa, regressou a Paris em 48 e aí esteve até 50, onde se encontrou com Meneses que havia estado em Inglaterra. Em 51, já em Portugal, iniciou-se a sua consagração, depois de uma exposição de trabalhos pintados no estrangeiro, onde se destacava o Inês de Castro presentindo os assassinos. Em 53 retorna a Paris onde pinta quadros de temática camoneana: *Últimos momentos de Camões*<sup>13</sup> e *Camões na gruta de Macau*. Nessas estadas em Paris, Mettrass ter-se-ia supostamente afastado do gosto clássico dos italianos, preferindo os flamengos, Rembrandt<sup>14</sup>, Rubens e Van Dyck<sup>15</sup> que os românticos franceses haviam eleito

<sup>13</sup> Este quadro parece estar perdido.

<sup>14</sup> J.A. França - op. cit., p.276.

<sup>15</sup> *Grande Enciclopédia...*, Vol. 17, p. 127.

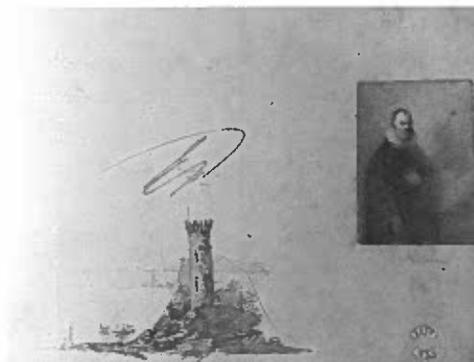
No álbum de Mettrass encontram-se dois desenhos de temática holandesa: uma cena de burgueses numa taberna a tocar e a cantar, cuja técnica usada foi a do aparo e sépia, ao gosto de Frans Halls; e um retrato de um burguês de Rembrandt, que ele próprio legendou com o nome do pintor holandês, que teria visto provavelmente em Veneza. Neste desenho, utilizou a grafite e o esfuminho, sendo este o único registo com esta técnica.

<sup>16</sup> J. A. França - op. cit., p. 276.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 277.

<sup>18</sup> N.º Inventário 1564 da Coleção de Desenhos do Museu do Chiado.

<sup>19</sup> Técnica usada na Europa pela primeira vez provavelmente no século XVI, como desenho subjacente. A grafite converteu-se num material muito utilizado sobretudo na Inglaterra do séc. XVII e expandiu-se com o invento de Nicolas-Jacques Conté, a partir de 1795, dos lápis de grafite com várias durezas. Vd. Susan Lambert - *Reading Drawings...* pp. 33 e 34.



como modelos<sup>16</sup>. Em 54, concorreu ao lugar de professor de pintura histórica na Academia, pelo que regressou a Lisboa. Venceu o concurso com o quadro *Juízo de Salomão*. Mettrass foi professor da Academia possivelmente mais pela ambição de ser assistente do seu antigo mestre Fonseca, e assim com algum sentido de vingança e de cinismo para com o velho professor, do que por necessidades económicas. Também o seu lugar de docente representaria, finalmente, a sua consagração como artista. Em 1861, o desfecho romântico da sua vida tem lugar com a morte por tuberculose na ilha da Madeira. O romantismo na sua vida, várias vitórias e numerosos fracassos levaram mesmo alguns a pensar que Mettrass tenha sido uma espécie de pintor da morte, dor e melancolia<sup>17</sup>. Para variar, morreu com 36 anos, as idades de Rafael, Mozart e Byron.

O caderno de apontamentos de Mettrass<sup>18</sup> tem 57 folhas e apresenta as dimensões de 23x17 cm. Sobre folhas de papel lisas, cinzentas, de gramagem normal para época e sem grande textura, o pintor utilizou a técnica que mais se adequava a este suporte e que possivelmente melhor dominaria – a da grafite<sup>19</sup>. Esta técnica de desenho consiste principalmente em captar a linha e o contorno da forma, como de resto fez a pintura inspirada pelos mestres italianos do Renascimento. No essencial, são desenhos de pintor exactamente de acordo com a interessante definição de



argola e corrente partida. A luz neste desenho é muito teatral, como que passando por uma abertura de uma caverna como descreve Garrett no Castelo de Dudley<sup>23</sup>.



Inicialmente julgámos que este caderno fosse qualquer coisa que se assemelhasse a um caderno de viagens pela Itália. Alguns registos são com toda a certeza tirados do natural: logo no princípio do álbum surge a cópia de um fresco de Taddeo Gaddi em Florença<sup>24</sup>,



Machado de Castro<sup>20</sup>. Metrass apenas na folha 16 usou a técnica da caneta de aparo com sépia, para uma cena holandesa<sup>21</sup> e num outro registo utiliza a grafite com um sentido volumétrico, explorando apenas com os meios riscadores de grafite de várias durezas sombras, formas, volumes e texturas. Neste último caso, são duas composições que ocupam toda a folha de papel: numa paisagem com árvores, "No mais escuro e copado bosque"<sup>22</sup>, surge um pequeno lago com pedras; e a outra uma solitária ruína de uma base de coluna com uma

<sup>20</sup> M. de Castro - op. cit. pp. 37-38 Acerca do contorno escreve este autor: "Contorno he a circumscripção de qualquer corpo, dentro do qual se expressa a individualização de suas partes. Na Pintura, ou Desenho não tem qualquer figura mais que hum só contorno: porem na Escultura, são immensos; porque o mais tenue movimento que o Espectador faça em torno do objecto que examina, já neste divisa diferente contorno; e ás vezes bem attendivel. N'hum Peça de escultura que se vê por todos os lados são innumeraveis os seus contornos. E esta circunstancia he huma das partes que entra na Questão que existe entre Pintores e Escultores, sobre a qual das duas Artes he mais difficil, sendo o Pintor só obrigado a dar boa conta de um contorno unico, e o Escultor, de innumeraveis!". O autor, como se conclui, defende a existência de técnicas de desenho diferentes na pintura e na escultura, tomando para esta o ter de desenhar com mais complexidade. Obviamente que M. de Castro era escultor...

<sup>21</sup> Vd. nota 15.

<sup>22</sup> Verso de A. Garrett, O Retrato de Vénus, Canto Primeiro.

<sup>23</sup> Vd. nota 39.

<sup>24</sup> Pintor formado e muito influenciado por Giotto, falecido em 1366, cujas principais obras, em fresco, se encontram na igreja de St<sup>o</sup> Croce em Florença, com o ciclo da "Vida da Virgem". O enterro de Cristo, desta séria e que Metrass copia tem a seguinte legenda: "Theudeu Gadea - Florença". A opção de copiar um fresco está de acordo com o interesse por esta técnica a que já aludimos.

<sup>25</sup> Quanto aos desenhos de arquitectura, um deles é a clássica vista da igreja de S. Giorgio, obra de Palladio data-da de 1565, tirada da Praça de S. Marcos.

Os esboços arquitectónicos de Metrass neste álbum são interessantes, pois afastam-se dos típicos registos de arquitectura da época. Como desenhos de pintor, prefere claramente a forma em vez dos volumes, do claro-escuro e das sombras.

<sup>26</sup> Alguns desenhos devem ser de Itália, outros serviram de base a pinturas realizadas por Metrass. A cronologia é, desta maneira, difícil de estabelecer. O álbum pode ter sido feito todo em Itália ou em Paris. Talvez tenha funcionado como registo gráfico para várias composições que mais tarde o pintor utilizou; ou, ao contrário, para anotar algumas imagens fortes já usadas e exploradas pela sua pintura.

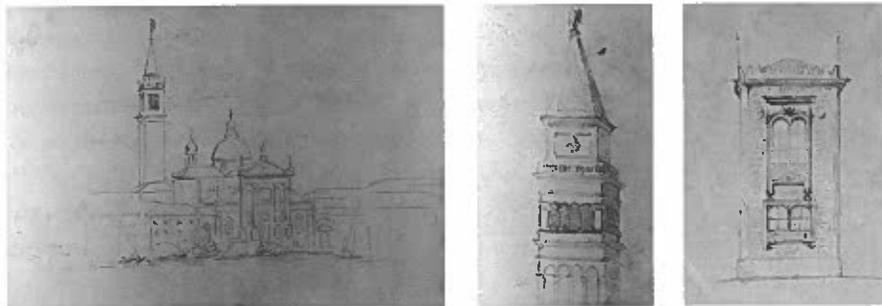
<sup>27</sup> H. Hutter - op. cit. p. 35

<sup>28</sup> Algumas das folhas foram arrancadas com cuidado, tendo-se utilizado para o efeito tesoura, sendo que o motivo para tal não é claro. Algumas hipóteses podem ser levantadas: o próprio autor teve necessidade de ampliar os seus esboços para a tela e cortou-os para melhor os manipular; também podem não ter sido do seu agrado e assim se desfez deles; a outra hipótese é a de os desenhos terem sido arrancados posteriormente com intuítos desconhecidos.

<sup>29</sup> Na zona posterior da capa, ocupando toda a sua dimensão, esteve escrito um texto a grafite, mais tarde apagado.

<sup>30</sup> Cf. M. Prisco e p. Vecchi - *Raffaello...* p. 118.

a vista de S. Giorgio Maggiore tirada da praça de S. Marcos em Veneza, a torre de S. Marcos e algumas arquitecturas de carácter gótico-renascentista do norte de Itália<sup>25</sup>.



A maior parte dos desenhos são, contudo, estudos para composições de quadros feitos, tendo por base os exemplos vistos, estudados e copiados em galerias e igrejas italianas. Torna-se assim possível entender o quadro e as opções estéticas e plásticas de Metrass ao longo das páginas desse álbum, realizado talvez entre 1844 até à década de 50, mas cuja cronologia e razão de ser se nos afiguram complexas de estabelecer.<sup>26</sup> Os desenhos eram possivelmente pensados para quadros e assim simples exercícios compositivos para transportar mais tarde para a tela. Aqui Metrass segue no essencial a tipologia de desenho de composição, de esboçeto, portanto, a que se seguiriam naturalmente os estudos de perspectiva e de proporção. Este método foi muito utilizado na história da pintura por todos os artistas antes de realizarem as suas telas, talvez com excepção de alguns poucos como Caravaggio e Velázquez<sup>27</sup>.

Desde logo se conclui que o álbum foi criado de forma algo apaixonada e talvez muito intensa (não diremos propriamente caótica), pois alguns desenhos estão lado a lado mas invertidos. A própria ordem das folhas não foi respeitada aparecendo algumas em branco e outras que foram arrancadas<sup>28</sup>. Alguns desenhos são grandes, ocupando a quase totalidade das folhas; outros mais pequenos, dentro de um quadrado ou rectângulo desenhado à maneira de uma moldura, e, outros ainda, franqueamentos minúsculos.

Folheando agora o álbum, deter-nos-emos sobre os exemplos mais significativos dos 60 croquis – 16 de figuras, 5 composições religiosas, 4 de paisagem urbana e 2 de paisagem –, procurando as fontes de inspiração e as suas consequências na obra do artista.

Infelizmente são raras as legendas e inexistentes quaisquer textos<sup>29</sup>, surgindo ocasionalmente algumas contas de somar, talvez registos de despesas de viagem. Desde logo se registam composições muito ao gosto de Rafael, nomeadamente Sagradas Famílias com e sem S. José ou S. João Baptista<sup>30</sup>.





Este tema, explorado 5 vezes no caderno, pode, no entanto, significar mais do que um clássico assunto religioso: o que existirá em última análise é a relação mãe-filho, se se quiser a presença das mulheres e das crianças, um dos motivos fundamentais de Metrass, cujo paradigma talvez seja *Inês de Castro pressentindo os assassinos* (1855).



Nas folhas 49 verso e 51 surgem alguns cavaleiros medievais com as suas lanças que remontam certamente a Paolo Uccello<sup>31</sup>. As modificações verificam-se sobretudo ao nível dos gestos dos guerreiros, sendo as armaduras cópias do original italiano, não faltando sequer as grandes e agitadas lanças. Pintor de história, os cavaleiros funcionavam para Metrass como léxico para futuras composições (como, por exemplo, para batalhas da História de Portugal).

Ainda com uma fortíssima recordação clássica é o desenho do casamento da Virgem e S. José que remete de imediato para as composições renascentistas centrais de Perugino<sup>32</sup>: *Jesus entregando as chaves a S. Pedro*, fresco na Capela Sistina datado de 1482 e sobretudo a tábua o *Casamento da Virgem*, do mesmo autor de 1500-1504, hoje no Museu de Belas-Artes de Caen<sup>33</sup>.



<sup>31</sup> A raiz dos cavaleiros de Metrass parece ter sido o quadro da Batalha de San Romano, cerca de 1456, que estava nos Uffizi em Florença. A duas outras pinturas estavam, quando Metrass visitou a Itália, na posse de antiquários que os venderiam em 1857 e 1862 para a National Gallery de Londres e para o Louvre, onde hoje se encontram. Cf. E. Flaiano e L. Tomasi - Paolo Uccello... pp. 97-98.

<sup>32</sup> Isto é o tema principal ao centro, coincidindo com o ponto de fuga a meio. Este esquema remonta evidentemente à *Última Ceia* de Leonardo de 1495-97, que, por sua vez, segue esquemas anteriores, v. a esse respeito Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993.

<sup>33</sup> Cf. C. Castellaneta e E. Camesasca, *Perugino...* p.105. Esta tábua teve uma existência atribulada, perdendo-se e sendo reencontrado em 1839. O quadro filia-se numa obra de Pintoricchio na capela de S. Anello na catedral de Perugia.

Não deixam de ser notáveis as semelhanças com este último quadro: o sacerdote ao meio, quase o mesmo gesto das mãos e idêntico chapéu. As únicas diferenças são a posição invertida dos esposos e um S. José que Metrass tornou mais vigoroso; a Virgem, por sua vez, apresenta uma pose semelhante, apenas se distinguindo por um manto que lhe cobre a cabeça. Em vez do templo de Perugino, Metrass parece ter optado por uma solução mais simples – uma porta com colunas. Por outro lado, os espectadores do casamento pintado pelo artista italiano desapareceram, dando lugar a 4 anjos, dois de cada lado, em rigorosa simetria. A presença dos anjos traduz obviamente a estética dos Nazarenos e um dos paradigmas de toda a arte medieval.



Entre as numerosas figuras que estão no álbum de Metrass existem duas que merecem algum destaque.

A primeira pela sua inusitada posição: de costas para o espectador, apontando com o braço esticado para dentro do desenho.

Exercício tipicamente renascentista, parece derivar de 4 figuras que aparecem nos frescos das *Stanzas* da Vaticano de Rafael<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Na Stanza da Assinatura, a Disputa do Santo Sacramento e a Escola de Atenas; na Stanza de Heliodorus, a Libertação de S. Pedro e na Stanza do Fogo no Borgo a Coroação de Carlos Magno.

Outro esboço importante é o desenho preparatório que representa o rei para o quadro *Juízo de Salomão*, trabalho de 1854.



Curiosamente, a composição lembra, mesmo que de forma remota o grande quadro de Delacroix *A Morte de Sardanapalus* de 1827.

Ambas as pinturas são dominados por diagonais que terminam no rei sentado. Metrass optou, todavia, por inverter o esquema de Delacroix e evidentemente por congelar, despovoar e simplificar toda a composição do autor francês. A este propósito a diferença dos desenhos destes dois pintores é igualmente abissal – os estudos de Delacroix são a aparo e de uma rapidez gestual notável, dominando aí intrinsecamente a linha curva e os círculos.





<sup>42</sup> J. A. França - op. cit. p.277.



<sup>43</sup> V. Lilli e P. Zampetti - *Giorgione...* p. 92.

<sup>44</sup> Este pintor tem duas versões deste mesmo tema actualmente no Prado e no Museu Kaiser Friederch de Berlim.

<sup>45</sup> C. Bernari e P. de Vecchi - *Tintoretto...* p.99. Este pintor assina numerosos quadros que representam modelos femininos nus.

<sup>46</sup> Esta escultura deriva da



o desenho de Metrass decorre da sua aprendizagem clássica, mas este nu é, apesar de tudo, muito envergonhado. A sua ascendência plástica remonta às *Vénus de Giorgione*<sup>43</sup> e de Ticiano (*Vénus Dormindo* e *Vénus de Urbino*,<sup>44</sup> respectivamente), passando pela *Leda e o Cisne* de Tintoretto,<sup>45</sup> até chegar às célebres *banhistas* e à *Odalisca Deitada* de Ingres, e a alguns nus de Delacroix em tudo diferentes da “*Vénus*” romântica portuguesa. A *Odalisca* de Ingres, por exemplo, só formalmente está de costas, pois o seu olhar despudorado e desafiante é inequívoco. Contudo, talvez a obra mais parecida com o desenho de Metrass seja afinal *Ninfa Dormindo*,<sup>46</sup> escultura de Canova, datada de 1821, que, se não



obra fundamental e muito influente *Paolina Borghese com Vénus* de 1808, do mesmo António Canova.



influenciou o pintor português, pelo menos revela bem a tendência na Europa de então para esta temática tão clássica, mas que se pretendia por esse tempo actualizar. Resta-nos dizer que a paixão antiga de Metrass, a desconhecida modelo da Academia, surge num retrato muito sumário, fruto talvez mais da memória do que de um trabalho directo. Se de paixão se tratou, nada melhor que a apresentar como Vénus. A sua Vénus. Vénus, o tema clássico, que jamais tínhamos tido em Portugal até esse tempo.

Citando os versos de Almeida Garrett no seu *Retrato de Vénus*: podemos talvez imaginá-la:

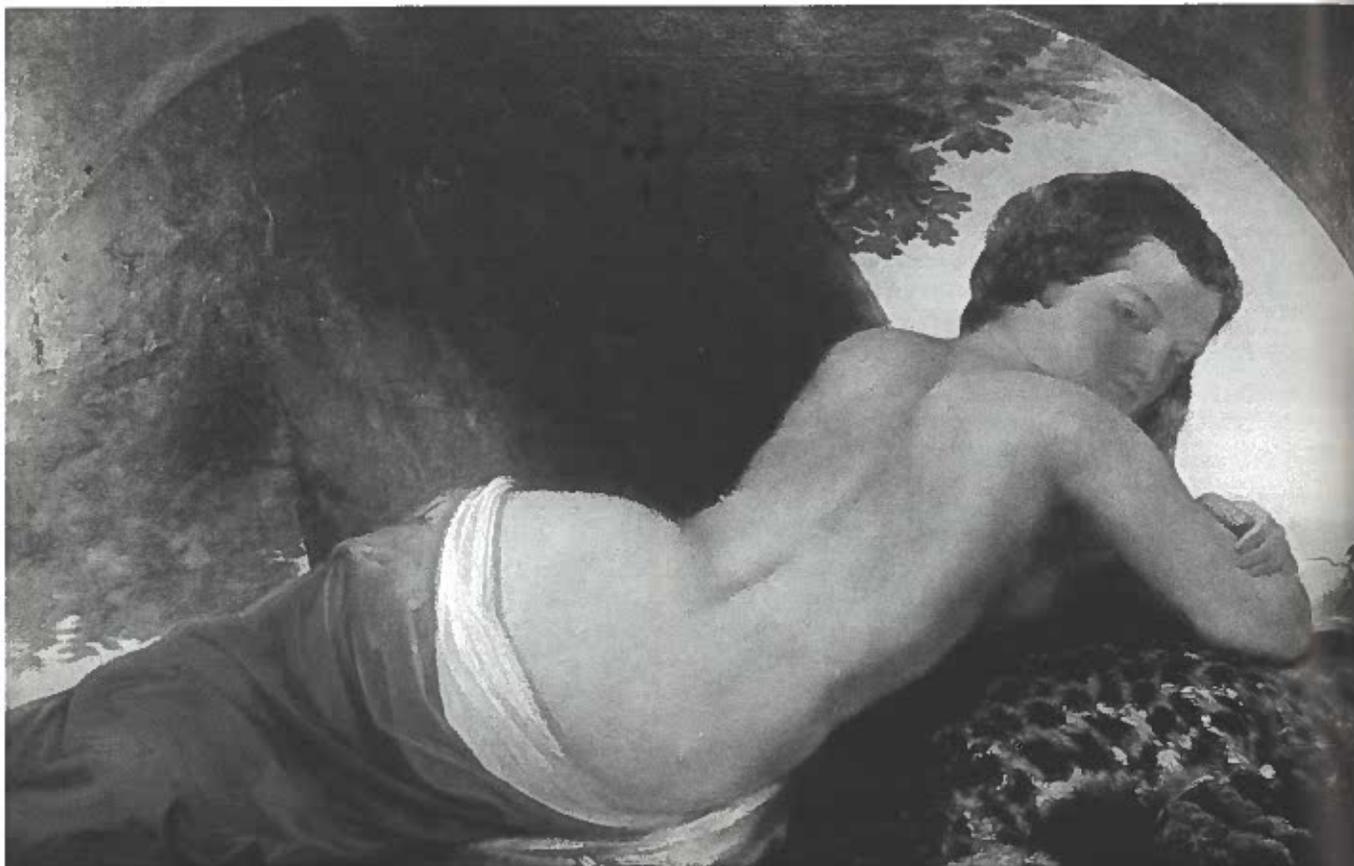
*Nua d'enfeites vãos e face amena  
Tu volve ao mundo, que te ignora errado.  
Qual és, qual foste, qual te apura os mimos  
A arte engenhosa, tu lhe amostra e ensina.*

*Como é dado aos mortaes bellezas tuas  
C'o divino pincel, co'as magas tintas  
Estremar com primor, colher-lhe o beijo,  
Sem donosas ficções meu canto ensine.<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> A. Garrett - O Retrato de Vénus, Canto Primeiro.

No fim do álbum de Metrass aparece escrito a grafite, talvez pela sua própria mão, a seguinte quadra romântica, como que sintetizando a sua vida de pintor e o seu amor a Vénus:

*Neste ermo  
neste encanto  
só me lembro  
do meu pranto*



**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV., *Desenho. A Coleção do MNAA.*, Lisboa, Electa, 1994.
- AA.VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. 17, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d.
- AA.VV., *McGraw-Hill Dictionary of Art*, Vol 4, New York, McGraw-Hill, 1970.
- BERNARI, Carlo; VECCHI, Pierluigi De, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, Rizzoli Editores, 1970.
- CASTELLANETA, Carlos; CAMESASCA, Ettore, *L'opera completa del Perugino*, Milano, Rizzoli Editores, 1969.
- CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de Escultura*, Lisboa, Depositário Livraria Coelho, 1937.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.
- COUTINHO, B. Xavier, *Camões e as Artes Plásticas*, 1º Vol., Porto, Livraria Figueirinhas, 1946.
- FLAIANO, Ennio; TOMASI, Lucia, *L'opera completa di Paolo Uccello*, Milano, Rizzoli Editores, 1971.
- FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 3ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1990, 2 Volumes. [1ª ed., de 1967]
- GARRET, Almeida, *Escritos Diversos*, 3ª Vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1983.
- Obras Completas*, Vol. I, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904.
- HOLANDA, Francisco, *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- HUTTER, Herbert, *Drawing. History and Technique*, London, Thames and Hudson, 1968.
- LAMBERT, Susan, *Reading Drawings. A selection from the Victoria and Albert Museum*, New York, The Drawing Center New York, 1984.
- LILLI, Virgilio, ZAMPETTI, Pietro, *L'opera completa di Giorgione*, Milano, Rizzoli Editores, 1968.
- MACEDO, Diogo de, *Francisco Metrass e António José Patrício*, Lisboa, Edições Excelsior, 1952. Cadernos de Arte nº VII.
- Quatro Pintores Românticos. Meneses, Metrass, Patrício, Rodrigues*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1949. Coleção Museu, 1ª Série, número 6.
- Os Românticos Portugeses*, Lisboa, Artis, 1961.
- PANOFSKY, Erwin, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993.
- PRISCO, Michele; VECCHI, Pierluigi de, *L'opera completa di Raffaello*, Milano, Rizzoli Editores, 1971.
- SILVA, Raquel Henriques da, *Pré-romantismo e Naturalismo*, in "História da Arte Portuguesa", vol 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

# POESIA CONCRETA, EXPERIMENTAL E VISUAL

Maria João Fernandes

## Do Ritmo Sonoro ao Ritmo Visual

Primeiro foi o som, criando a medida do ritmo, repetição organizada, estando a poesia vinculada com o tempo. A poesia inicialmente começou por ser ritmo sonoro de palavras, tornou-se posteriormente escrita, desenvolvimento conceptual da imagem. Adquiriu também um ritmo visual, imagem criada a partir da disposição espacial de palavras. A imagem é representação no espaço, organização unificadora. A poesia como ritmo visual é o encontro entre o espaço e o tempo. Ela implica uma dualidade gráfico-verbal, que esteve quase sempre ausente do texto linear da escrita de consoantes, caracterizado pelo lógico-dicursivo.

Por estranho que pareça, a primeira expressão gráfica do ser humano foi o ritmo e não a representação de figuras no espaço. O antropólogo e arqueólogo André Leroi-Gourhan afirmou que *"Temos agora a certeza de que o grafismo começa não por uma representação inocente do real, mas sim do abstracto"*.<sup>1</sup> De facto, os primeiros sinais gráficos do ser humano exprimiam o ritmo e não a forma. Segundo o mesmo autor, *"As séries rítmicas de traços ou pontos mantiveram-se até ao fim do Paleolítico Superior. Paralelamente, a partir do Auriguacense aproximadamente em 30000 a.C., ordenaram-se as primeiras figuras"*.<sup>2</sup> Estas figuras originaram os mitogramas, estruturas a duas dimensões de leitura não linear, ao contrário da linguagem falada. Segundo Leroi-Gourhan, os grupos de figuras mitográficas, originaram posteriormente a escrita. Nesta evolução a representação de objectos foram traduzidos em palavras, passando depois para a transcrição noutras palavras com o som equivalente. Este sistema de simplificação tornou o objecto identificável e símbolo fonético – a ideografia.

Por fim, passou deste agrupamento de símbolos distintos para a transcrição de sons associando letras, que caracteriza a escrita linear, totalmente subordinada ao fonetismo.

Das escritas antigas, a Suméria (entre 3500 a.C. e 3000 a.C.) desenvolveu-se a partir dos mitogramas para caracteres parcialmente fonéticos, aproximando-se à ideografia. Esta continha um significado religioso e foi absorvida pelos povos semitas, permanecendo como uma linguagem culta entre os sacerdotes da mesopotâmia. Paralelamente, no antigo Egipto, a escrita hieroglífica desenvolve-se num sistema religioso, sobretudo no Antigo e Médio Império, como formas gráficas que se centravam no culto dos mortos. Estava apenas ao alcance dos sacerdotes, com uma organização centrada no culto régio e na manutenção e rituais dos templos. Das civilizações antigas, segundo Leroi-Gourhan, a egípcia e a chinesa desenvolveram sistemas ideográficos fonetizados, perdendo o Egipto as suas características a partir do séc. VII, devido ao contacto com as culturas de comerciantes do mediterrâneo, permanecendo apenas a chinesa com o dualismo gráfico-verbal até aos nossos dias.

A escrita chinesa é ideográfica, no sentido em que é composta por símbolos gráficos, onde cada um não representa uma letra, mas sim uma palavra, exigindo a sua leitura uma correspondência de sinais visuais interrelacionados. Sendo monossilábica, é uma sucessão de palavras-sílabas que se compreendem com o recurso de sinais correspondentes.

<sup>1</sup> André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra: técnica e linguagem*, pág.189, col. *Perspectivas do Homem* nº16, Edições 70, Lisboa 1990

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág.191.

As escritas de consoantes evoluíam da ideográfica, ou seja do agrupamento de símbolos distintos para a transcrição de sons associados a letras. Esta surgiu com a emergência da cultura de comerciantes, sendo a Fenícia a mais antiga que se conhece, datando de cerca de 1200 a.C., seguindo-se o alfabeto grego no séc.VII a.C. Esta evolução correspondeu a uma pragmatização da linguagem, onde o linearismo no espaço foi subordinado à linguagem verbal e a escrita tornou-se um instrumento de expressão racional, reduzindo a importância do grafismo simbólico e mítico. No entanto, este aspecto permaneceu no Oriente. Devido à estrutura da escrita chinesa, o encontro entre a poesia e as artes visuais sempre existiu nesta cultura. O calígrafo é poeta e pintor em simultâneo, enquanto que na cultura ocidental, o mesmo não se passa, devido ao lógico-discursivo da escrita de consoantes. Mas, por outro lado o aspecto gráfico-verbal na poesia ocidental persistiu, mas não com um papel preponderante.

No Ocidente, a dualidade gráfico-verbal desapareceu da poesia inserida no sistema mimético-mitológico, onde o verso linear, ligado a um sistema canónico, fixou o lógico-discursivo no semânticismo. Este sistema teve origem na cultura clássica grega, sendo a *Poética* de Aristóteles (séc. IV a.C.), uma das primeiras reflexões sobre o tema. Para este filósofo, poesia foi imitação e *Poética* a forma de designar produção literária, com um carácter instrumental, aludindo sobretudo ao aspecto técnico da elaboração. A Mimese não se relacionava neste autor com o conhecimento sensitivo, mas sim com a natureza racional, com a aplicação da ordem no caos, estando deste modo o conceito de *Poética* ligado a regra de beleza e harmonia.

O poeta e ensaísta português Alberto Pimenta comentou o ponto de vista dos filósofos gregos do seguinte modo: "*Platão expulsa pura e simplesmente os poetas porque eles são fonte de confusão na sua ordem. Não dizem as coisas como elas «devem» ser ditas. Aristóteles não vai mais longe, mas recomenda e traça as fronteiras das variações do dizer*".<sup>3</sup> O carácter instrumental da *Poética* de Aristóteles, como reflexo da natureza racional, só se deslocou para a natureza sensorial no Romantismo, passando ambas as expressões a coexistir em simultâneo. Em relação aos poetas não dizerem as coisas como elas devem ser ditas, Alberto Pimenta desenvolveu o conceito de despragmatização da linguagem, no seu ensaio sobre o silêncio na poesia moderna<sup>4</sup>. Este conceito é muito abrangente e determina os processos do uso peculiar que a poesia faz da linguagem. Para tal o autor baseou-se nos filósofos da linguagem do séc.XX, do círculo de Praga, nomeadamente, Jakobson e Mukarovsky. Ambos reconhecem a coincidência entre função estética e poética.

Para Mukarovsky função é o modo como o sujeito se auto-realiza perante a realidade, e função estética é uma função mediada pelo signo estético. Este caracteriza-se por ser independente, aludindo à realidade em conjunto, reflectindo-se no sujeito, que está em primeiro plano em relação ao objecto. As funções práticas são imediatas e auto-realização do sujeito efectua-se transformando a realidade, tendo o objecto um papel primordial em relação ao sujeito. O conceito de despragmatização de Alberto Pimenta surge devido ao facto do uso da linguagem na poesia se afastar do pragmatismo das funções naturais da língua.

A despragmatização da linguagem pode ser fonológica, semântica, sintáctica ou gráfica. A fonológica diz respeito ao uso de sons, com ou sem atribuição de significado, atribuindo também o ritmo ou melodia. A semântica refere-se ao uso da metáfora e metonímia. A sintáctica diz respeito às formas possíveis de anacoreto e alteração da sintaxe e, finalmente, a gráfica que é o uso de signos e/ou palavras com significado visual. Este último é um processo bastante antigo, que caracteriza os textos visuais na poesia que usa a escrita subordinada ao fonetismo, assim como os caligramas chineses,

<sup>3</sup> Alberto Pimenta, *Que poesia exprime(o)mental?*, in *Um século de poesia*, pág. 146, edição especial da revista "A Phala" Assírio & Alvim, Lisboa 1988.

<sup>4</sup> Idem, *O silêncio dos poetas*, A regra do jogo, Lisboa 1978.

onde é possível existir uma dualidade gráfico-verbal. Os mais antigos textos que se conhecem na cultura ocidental são os poemas figurados greco-alexandrinos, da autoria de Símiias de Rodes (séc. III a.C.). A técnica do texto visual, quando utilizada com uma função estética, caracteriza o que se denomina de arte poetográfica.

O texto visual foi definido pelo teórico e poeta alemão Max Bense,<sup>5</sup> na segunda metade do séc. XX, tendo como base o método informativo. Segundo este autor, um texto manifesta em termos materiais e fenomenais unidimensionalmente, funcionando os predicados linearmente, sendo a sua estrutura lógica também unidimensional. Os textos visuais diferem do texto comum devido à superfície textual substituir a linha, desenvolvendo-se tanto em termos materiais, como fenomenais sobre o plano. Deste modo eles são bidimensionais, necessitando uma descoberta sensível, onde a apreensão visual tem um papel preponderante. Quando a superfície textual tende a ser material, eles denominam-se de textos visuais concretos e quando tende a ser fenomenal, são conteudísticos e denominam-se de textos visuais semânticos. Os primeiros caracterizam a poetografia do movimento da poesia concreta, nomeadamente a fase ortodoxa que se desenvolveu nos anos 50 deste século, tendo como principais iniciadores o grupo *Noigrandes* no Brasil e Gomringer nos países de língua alemã. Os segundos caracterizam as produções que, partindo deste movimento, já não sintonizavam com o termo concreto. O termo poesia visual começou posteriormente a ser utilizado, por ser mais abrangente, englobando assim as diversas expressões poetográficas, e não sendo um movimento com um programa estético específico, como a poesia concreta, caracterizou a utilização e recuperação desta técnica antiga do texto visual. Neste artigo será também abordada a poesia experimental, a terminologia utilizada nos anos 60 e que se refere ao cruzamento da poesia com as artes plásticas, assim como com todas as outras expressões artísticas, termo que engloba uma gama de produções muito abrangente, que surgiram em continuidade com as vanguardas do princípio do século.

Mas para analisar a poesia como ritmo visual de palavras escritas no séc. XX, deve-se começar por entender como a palavra foi retirada do verso linear tradicional pelos poetas concretos, e as valorizaram em termos materiais, tal como a linha ou a cor num quadro concreto, ou os sons reais gravados em fitas electromagnéticas na música concreta.

### Arte, Música e Poesia Concreta

O termo concreto emergiu das artes plásticas, quando em 1919 o pintor El Lissitzky se referiu ao conceito de *Proun* – objecto concreto – como a síntese e superação da pintura, escultura e arquitectura. Este conceito foi posteriormente apropriado e usado no sentido da defesa da democratização das artes, ligada à produção industrial, com uma perspectiva funcionalista.

Em 1930, o ex-neoplasticista holandês Théo van Doesburg, propôs a substituição do termo abstracto por concreto, num manifesto publicado no primeiro número da revista *Art Concret* em Paris, devido a considerar os elementos mínimos da pintura, algo mais concreto e real que a pintura mimética. O abstracto não era uma distanciação do real, era sim o concreto, uma forma de arte material. Esta ideia derivou da relação entre a arte e as ciências e matemáticas modernas, e a geometria não-eucladiana. A arte concreta estava assim mais próxima da ordem da natureza, era mais realista que a arte figurativa. Ela consistiu na estruturação, no uso da geometria e dos elementos mínimos da linguagem plástica, com um processo metonímico de criação de sentido.

<sup>5</sup> Que desenvolveu uma estética com base semiótica e teórico-informacional, em meados dos anos 40 e desenvolvida nas décadas seguintes. Ver Max Bense, *Pequena estética*, col. Debates nº30, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975.

<sup>6</sup> Que editou a revista *Abstrakt/Konkret* (1944/45) e organizou a exposição *Konkret Kunst* em paralelo à edição da revista, em Basileia.

A substituição do termo abstracto por concreto gerou uma dialéctica, que foi seguida pelo grupo *Cercle de Carré* em Paris, fundado por Michel Seuphor em 1932, chegando a contar com 400 membros. Estas ideias foram retomadas, posteriormente, pelos pintores Joseph Alberts e Moholy-Nagy, na América do pós-guerra e na Europa, ressurgiram sobretudo com Max Bill,<sup>6</sup> que leccionava na *Escola Superior da Forma* em Ulm, a sucessora da *Bauhaus* na Suíça Alemã. No Brasil, durante a década de 50, o concretismo foi também recuperado nas artes plásticas, pelo grupo *Ruptura* de São Paulo, liderado por Waldemar Cordeiro. Um ano antes da fundação do grupo *Noigrandes*, a I Bienal de São Paulo foi dedicada ao neoconcretismo, com a participação dos concretos brasileiros, assim como de Max Bill, Sophie Tauber, entre outros artistas. Nesta época deu-se também a construção da cidade de Brasília, da autoria dos arquitectos Oscar Niemeyer, Luciano Costa e Roberto de Miranda, utilizando a expressão matemática e funcional do concretismo. Foi neste ambiente de revalorização mundial do concretismo, que surgiu a vertente literária denominada de poesia concreta.

A poesia concreta surgiu no Brasil, com o grupo *Noigrandes* fundado em 1952, composto por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. *Noigrandes* é uma palavra de significado impreciso, de origem provençal, retirada de um *Canto* de Ezra Pound, poeta com o qual o grupo iniciou correspondência no ano seguinte. *Noigrandes* foi utilizado como sinónimo de poesia em progresso e pesquisa poética colectiva, assim como título das primeiras publicações do grupo. Em simultâneo, suíço-boliviano Gomringer, que era secretário de Max Bill em Ulm, publicou em 1953 *Konstellation* em Berna, sem ter conhecimento do grupo brasileiro. Ambos partiam de Mallarmé nas suas expressões nomeadamente de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). O contacto entre ambos foi apenas iniciado em 1955, quando Décio Pignatari se encontrou com Gomringer em Ulm. No encontro, Gomringer que apelidava a sua poesia de *Constelações*, termo adoptado de Mallarmé, concorda com a denominação poesia concreta, proposta pelos brasileiros, para designar o movimento e para título de uma publicação futura. No mesmo ano, o termo poesia concreta foi lançado num espectáculo no teatro Arena em São Paulo, onde foram oraliçados três poemas de *Poetamemos*, de Augusto de Campos, ao lado de composições musicais de Werben, Ernest Mahle e Cozzela. Esta série de poemas foram elaborados em 1953, inspirados na *Klangfarbenmelodie* de Werben, usando o método ideográfico.

Mas na música, o termo surgiu em França, em 1948, com Pierre Schaffer, aludindo ao aspecto material já existente nas artes plásticas. Este compositor francês, que também era engenheiro de som, decidiu apelidar o seu *Concert de Bruit* de música concreta, fundando o grupo de *Musique concrète* da Rádio de França. O *Concert de Bruit* consistiu na organização de sons reais, gravados em fita magnética, uma composição assim feita de materiais concretos. Mas, foi sem dúvida o músico americano John Cage, que também fez poesia concreta, o precursor desta expressão material na música. Em 1937, ele já se tinha referido à possibilidade de compor um quarteto para motor, pulsações cardíacas, vento e movimentos de terra, tomando como suporte o magnetofone. Varése começou a utilizar este mecanismo em 1953. No ano anterior, Stockhausen inicia experiências com o grupo francês no sentido de procurar uma síntese de espectros sonoros com sons sinusoidais, produzidos electronicamente, realizando também a sua peça *Étude*, a única música concreta da sua autoria. As experiências iniciadas com o grupo francês, foram desenvolvidas depois no Estúdio de Música Electrónica da Rádio de Colónia. Em 1959, este compositor alemão fez uma conferência em Darmstadt, intitulada *Musik und Graphik*, onde se referiu à poesia

concreta. Os poetas concretos estabelecerão relações com as estas novas expressões musicais, desde a início dos anos 50, com a *Escola Livre de Música* de São Paulo. Décio Pignatari na sua estadia na Europa entre 1954 e 1956, contactou com Boulez, Cage, Varesé, e Haroldo de Campos, a partir de 1959 contactou na Europa Stokausen, Kagel, Hans G. Helms e Konig no Estúdio de Música Electrónica de Colónia.

A poesia concreta brasileira foi pela primeira vez exposta em 1956, sobre a forma de cartazes, integrados na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao lado de pinturas e esculturas da mesma tendência. Em 1958, o grupo *Noigrandes* publicou o *Plano-piloto da Poesia Concreta*, que foi uma espécie de síntese dos propostos estéticos do movimento. Por seu turno, Gomringer divulgou-a através da revista *Espirale*, sobretudo nos países de língua alemã. A primeira exposição de poesia concreta na Europa foi em 1959, na *Technische Hochschule* de Stuttgart, onde foram exibidas poesias brasileiras, suíças, austríacas e alemãs. Parte desta exposição foi mostrada no Museu de Arte Moderna de Tóquio, em 1960.

O movimento da poesia concreta teve uma forte expressão em São Paulo e Rio de Janeiro, com repercussões em toda América Latina. Na Europa partiu da Suíça Alemã para a Áustria,<sup>6</sup> Alemanha, sobretudo em Berlim<sup>7</sup> e Stuttgart.<sup>8</sup> Tanto a brasileira como a alemã vieram a influenciar as expressões surgidas no Japão, Inglaterra,<sup>9</sup> Checoslováquia, Itália, Espanha e França.

Em Portugal nunca chegou a haver um grupo de poesia concreta organizado. Houve sim alguns poetas independentes interessados nesta corrente internacional. Durante a década de 50, houve exemplos esporádicos de poemas com coordenada visual ou arranjo gráfico na página, como o dos surrealistas Jaime Salazar Sampaio, Mário Cesariny de Vasconcellos e Alexandre O'Neill, embora numa via onírica, que não correspondia ao objectivo programa estético da poesia concreta. Em 1956, Décio Pignatari foi entrevistado em Lisboa, para a revista *Graal* n.º2, sobre *Poesia concreta ou ideográfica*, mas apenas em 1962, foi publicada por Da Costa e Silva na embaixada do Brasil em Lisboa, uma pequena antologia da poesia concreta brasileira, que incluía o *Plano-piloto*. Estes dois eventos tiveram repercussões sobre alguns poetas, nomeadamente Ana Hatherly, que é a autora do primeiro poema concreto português, publicado no *Diário de Notícias* em 1959. Mas, o exemplo mais representativo da poesia concreta, obedecendo às regras do programa estético do movimento é sem dúvida *Ideogramas* (1962) de Ernesto de Melo e Castro, poeta experimental que tem construído ao longo da vida uma ponte entre a cultura brasileira e portuguesa. Ambos os autores foram membros participativos do grupo de poesia experimental dos anos 60, filiado no movimento internacional da poesia concreta, a vertente deste no nosso país.

Em 1973 foi publicada a *Antologia da poesia concreta em Portugal*,<sup>10</sup> que abrangia a produção de 14 autores, muito heterogéneas, sintonizando algumas apenas com o termo concreto. Grande parte dos poemas publicados tinham uma componente visual preponderante. São exemplos os poemas de Abílio, poeta que trabalhou sempre à margem do concretismo e do seu sistema teórico, com uma produção extremamente densa e pessoal, sendo o independente mais coerente que o nosso país teve na área.

<sup>6</sup> Com os Vienna Action

<sup>7</sup> Com o grupo Material composto por Claus Bremer, Dieter Rot, Daniel Spoerri, Carl-friedrich e Emmett Williams.

<sup>8</sup> Max Bense e os seus discípulos.

<sup>9</sup> Ian Hamilton Findlay, Thom Phillips entre outros autores.

O poeta experimental português Melo e Castro foi o responsável pela divulgação da poesia concreta neste país.

<sup>10</sup> Ernesto de Melo e Castro, José Alberto Marques, Antologia da Poesia Concreta em Portugal, Assírio & Alvim, Lisboa, 1973.



Alexandre O'Neill, *Graveagudo*, 1970

Dos surrealista, Alexandre O'Neill apresenta poemas de coordenada visual, sendo *Graveagudo* um excelente exemplo, feito a partir da desconstrução dos sinais de acentuação, resultando num poema silencioso, em que o título nos remete para os timbres musicais. Jaime Salazar Sampaio é representado com alguns exemplos de *Poemas propostos* de 1954, que não se enquadram no objectivo programa da poesia concreta, são sim, interessantes poemas visuais numa via onírica. Outros exemplos onde a coordenada visual é preponderante, são o caso das *Homenagens a Max Bense*, de Pignatelli e os poemas visuais de Silvestre Pestana, o mais jovem participante desta antologia. Destaca-se o original poema de Luís Luna, onde uma folha em branco, com a palavra muita-terra sobrepõe outra onde repete-se incansavelmente pouca-terra. Nesta antologia foi publicado também *His master Voice* de Alberto Pimenta, poeta que se encontrava na altura a residir em Heidelberg, leccionando nessa universidade alemã, e em contacto com a teoria e prática da poesia concreta e visual desse país. Nesta data ele já tinha publicado *O Labirintodonte* (1970), *Os entre e contra entes* (1971) e *Corpos estranhos* (1973), exemplos onde se pode observar experiências que vão da poesia ideográfica, a poemas com coordenada visual.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Ver Alberto Pimenta, *Obra quase incompleta*, Ed. Fenda, Lisboa 1990.

Do grupo Po.Ex, que se reuniu em volta da publicação dos dois números da revista *poesia experimental*, a partir de 1963, Herberto Helder é representado com seis poemas, que são, infelizmente, uma faceta pouco conhecida deste autor. Neles utilizou a

escrita manual, formando círculos, rectângulos com círculos silenciosos no interior, fragmentando os poemas através de formas geométricas, resultando numa desconstrução semântica e visual muito interessante. José Alberto Marques é representado com *Homeóstatos* e quatro interessantes poemas já publicados anteriormente em *Operação-1*. De António Aragão destaca-se os *poemas encontrados* e *Telegramando*, um telegrama-poesia, ambas produções com um espírito Neodada. Ana Hatherly foi representada por o *Alfabeto Estrutural* e *Mapas da Imaginação e da memória*, entre outros poetogramas. A autora teve uma das mais diversificadas

produções experimentais do grupo, desde as artes plásticas, à poesia, ao filme, o *happening*, passando também pela música e pelo ensaio e reflexão teórica sobre o experimentalismo. Caso bastante peculiar foi a produção de Sallote Tavares, representada nesta antologia com uma *Aranha*, poemas figurado do qual a autora fez diversas variações ao longo da vida, e com dois poemas optofonéticos, kirefonias, numa linha Neodada. Destaca-se também o também o *Menino Ivo*, que foi manufacturado posteriormente em tapeçaria de Portalegre. Salette Tavares utilizou como suporte das



António Aragão, *Telegramando*, 1965

suas expressões poéticas a olaria, o *mobile*, participando também nos *happenings* do grupo. Elaborou também diversos ensaios de Estética, a par da sua produção poética. As representações de Melo e Castro nesta antologia denotam-no como o poeta concreto português mais sistemático e mais influenciado pelas produções brasileiras. É de ressaltar a importante obra teórica e a vasta produção prática, que vai da animação, à videopoesia, ao uso de novas tecnologias. Ernesto Melo e Castro tem sido também um importante divulgador em termos internacionais da poesia experimental.

Os exemplos desta antologia que sintonizavam com o termo concreto são sem dúvida os 6 Ideogramas de Melo e Castro, os poemas de Liberto Cruz, e algumas das variações de *Leonorana*, de Ana Hatherly, que utilizavam a ideografia como método compositivo. Os poemas ideogrâmicos de Salette Tavares publicados nesta antologia, são bastante peculiares, devido ao uso de uma fina ironia. Esta antologia continha já as vertentes em que a poesia concreta derivou a partir dos anos 60. O rígido programa apresentado no *Plano-piloto* dos brasileiros, assim como a regra da constelação que Gomringer defendeu, duram um curto período de tempo, caracterizando o formalismo praticado nos anos 50. Este programa estético baseou-se fundamentalmente em Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, Cummings, e secundariamente, nos *Calligramme* de Apollinaire, na escrita livre dos futuristas, e na tipografia rítmica dos dadaístas.

### Programa Estético da Poesia Concreta

A poesia concreta foi um movimento redutor, e teve como principal objectivo a libertação da palavra da sintaxe tradicional, trabalhando-a isolada, como elemento autónomo. O verso linear foi substituído por palavras-coisas e pelo jogo espacial destas. Este podia ser feito através de palavras maiores e menores dentro de uma mesma palavra, ou pela disposição espacial em ideograma. As palavras mostravam assim o seu valor material, verbal, vocal, sonoro, visual e a disposição espacial permitia um jogo criativo por parte do leitor. A palavra no poema concreto adquiriu um valor substantivo absoluto, tornando-se palavras-coisas, como a cor, a linha ou o plano num quadro concreto ou os sons registados nas composições electro-concretas.

A ideografia foi o método compositivo dos concretistas e foi baseado em *Un coup de dés* de Mallarmé. Na introdução ao poema, apelidou o seu método compositivo de *Subdivision prismatique de l'idée*,<sup>12</sup> que se caracterizou pelo emprego de caracteres diversos dispostos em linhas tipográficas, com vários tamanhos. Outra característica foi a organização espacial das palavras, formando na folha em duas páginas o mesmo ideograma. A pontuação foi assim abolida, substituída pelo silêncio do branco da folha, tornando-se um elemento primordial da organização rítmica do poema, formando uma estrutura espacio-temporal. Esta organização rítmica, onde o espaço branco da folha foi alternado com a disposição de palavras-coisas, foi comparado por Haroldo de Campos com as afirmações de Pierre Boulez de que a música não é "...*somente a arte dos sons, mas ela se define melhor como contraponto de som e do silêncio*".<sup>13</sup> Esta relação entre o branco da página e a disposição espacial das palavras, criou uma sintaxe analógica entre palavras-coisas, uma relação estrutural, que se chamou isomorfismo. Décio Pignatari definiu-a como "...*o conflito de fundo-forma-em-busca-de-identificação*"<sup>14</sup> desenvolvendo-se, paralelamente, "...*o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento*".<sup>15</sup> Numa primeira fase a poesia concreta tendeu para uma fisionomia e movimento imitativo do real, a estrutura orgânica. Depois evoluiu para um isomorfismo geométrico, para o puro movimento estrutural, onde predominou a matemática nas relações.



Salette Tavares, *Aranha*, 1963

<sup>12</sup> Stéphane Mallarmé, *Poesie et autre texte*, p.253, Librairie Générale Français, Paris, 1998

<sup>13</sup> Augusto de Campos; Décio Pignatari; Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, pág. 19, Livraria duas cidades, São Paulo 1975.

<sup>14</sup> Idem, Op. Cit. pág.88

<sup>15</sup> Ibid.

Mas o método ideográfico da poesia concreta partiu também de Ezra Pound, nomeadamente, da sua obra *The Cantos*. Pound foi influenciado pela escrita chinesa e, como Mallarmé pela música, na sua concepção ideogramática. Ela consiste numa interacção de blocos de ideias, que se criticam reciprocamente produzindo um conjunto poético, onde a composição é o *gestaltismo*. Pound encontrou-se assim na estrutura com Mallarmé, apesar de não utilizar o espaço gráfico da folha.

James Joyce foi também uma referência, nomeadamente a sua obra *Finnegans Wake* (1939), por ter uma estrutura circular, onde a frase de abertura da obra é a continuação da frase que a encerra. Em *Un Coup de dés*, as últimas palavras são iguais às primeiras, numa estrutura também circular. Joyce não utilizou o silêncio do espaço da página, mas as suas palavras metáforas funcionaram também como referência, por serem pequenos ideogramas *verbivocovisuais*.

A Cummings foram buscar a mímica verbal, autor com o qual o grupo Noigrandes iniciou uma correspondência a partir de 1956. A mímica verbal consistia em usar letras isoladas, ou postas em relevo no interior das palavras, ou sinais de pontuação, inclusive para substituir letras. Deste modo, Cummings libertou os vocábulos da grafia tradicional, obrigando as palavras a gesticulações expressivas, pondo em evidência os seus elementos formais, visuais, fonéticos, accionando-lhes uma nova dinâmica.

Em termos secundários, a poesia concreta partiu também dos *Calligrammes* de Apollinaire, nomeadamente, das afirmações que este poeta fez, sob pseudónimo, num artigo publicado em 1914. Nele apelidou-os de puros ideogramas, onde a visão sintético-ideográfica substituiu o analítico-discursivo. O artigo terminava apresentado os *Calligrammes* como a representação figurativa de um tema através da escrita, solução bastante redundante. No entanto, os poemas concretos conseguiram a visão sintético-ideográfica, através de outros métodos. Também em plano secundário, a escrita livre dos futuristas os influenciou, nomeadamente, o uso de símbolos, equações de matemática, a livre pontuação e o uso de caracteres diferentes. As experiências tipográficas dos Dada foram também uma referência, rejeitando no entanto o *nonsense*, e a libertação do verbo do pensamento, por serem processos pouco objectivos. Criticaram também os surrealistas por se instalarem, segundo Décio Pignatari no “...lado maudit da linguagem lógico-discursiva”.<sup>16</sup>

As ideias dos construtivistas russos também os influenciaram, nomeadamente a ligação da poesia à produção industrial, ou seja a um novo tipo de tipografia, assim como a criação de poemas-objectos, que abandonavam o suporte tradicional – o livro - e se exponham como objectos artístico. Nele estava implícito um problema de funcionalidade, que Haroldo de Campos viu da seguinte maneira: “o poema concreto instigou a um novo tipo de tipografia e propagação e mesmo a um novo tipo de jornalismo, além de outras aplicações”.<sup>17</sup> Estas aplicações de certo modo banalizaram a poesia concreta, nomeadamente o uso que os *media* fizeram dos seus métodos de construção de textos. Por outro lado, a fusão da poesia com as artes plásticas foi extremamente positiva, devido às palavras tornaram-se formas na poesia concreta, através do ideograma. Isso levou a poesia a abandonar o semânticismo, e uma silenciosa estrutura-conteúdo substituiu a metáfora e a mimese. Ela evoluiu no sentido de se tornar uma arte cada vez mais apreensível pela visão. A poesia caminhou assim, a partir do concretismo para o silêncio das artes visuais.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág.77

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág.84.

## Da Poesia Concreta à Poesia Visual

A moderna poesia visual nasceu da infiltração da imagem no poema concreto e de uma longa tradição de poemas figurados. Estes começaram a ser revalorizados e estudados a partir da década de 50. Primeiro foram antologiadados com um carácter pouco científico e muito generalista, em edições que abrangiam exemplos desde os greco-alexandrinos à poesia concreta. A pouco e pouco, surgiram estudos mais rigorosos, entre os quais se destaca o de Ana Hatherly, sobre os textos visuais portugueses dos séc. XVII e XVIII<sup>18</sup>, sendo a autora uma das principais especialistas mundiais nesta área.

Em relação à infiltração da imagem no poema concreto, levou a materialidade das palavras à transfiguração, configuração, repetição, com ou sem uso de cor, criando espaços pictóricos, gestos, ambientes. O termo concreto já não sintonizava assim estas produções e foi substituído por visual, por ser mais abrangente. O uso da colagem por parte dos franceses e japoneses, criou uma dialéctica Palavra-imagem, que contrastava com o rígido programa da poesia concreta.

Clemente Padín, um dos principais representantes da poesia experimental na América Latina, definiu-a assim: "*Poesia Visual. O passo formal depois do concretismo. A linguagem transporta-se da significação para a figuração do signo, do semânticismo ao semiologismo*".<sup>19</sup> Este passo formal foi do verouvirlêr da poesia concreta ao verlêr ou só ver. Da tensão de palavras-coisas no espaço-tempo se transitou para palavras-imagens no espaço omnipresente.

Um excelente exemplo da dessemantização da linguagem, cominando no semiologismo são *Os Mapas da Imaginação e da memória* (1973) de Ana Hatherly. Estes partiram de uma pesquisa formal, resultante do estudo da língua chinesa, onde a ilegibilidade da escrita é indagada no sentido do abandono do conteúdo semântico das palavras, revelando-as como formas. O gesto de escrever, que tem uma carga mítico-simbólica no oriente, é transportado para a escrita ocidental, tornando-a silenciosa. Recentemente a autora referiu-se à escrita da seguinte maneira: "*A escrita é muda. O escritor habita o silêncio da palavra porque o texto é uma forma de significado original veiculado pelo som, som que a escrita oblitera*".<sup>20</sup> As palavras no texto linear são subordinadas ao som, mas a palavra também é imagem que esconde ou apaga o som. Em *Os Mapas da Imaginação e da memória*, Ana Hatherly mostrou-nos que conhece, mais do que ninguém, o silêncio das palavras. A apreensão destes poemas é feita essencialmente pela visão.

A infiltração da imagem na poesia concreta levou a uma visualização da linguagem. O programa estético, tal com foi apresentado no *plano-piloto* do grupo *Noigrandes* e na regra da constelação de Gomringer, durou um curto período. À regra sucedeu-se a exploração do imaginário, à metonímica estrutura-conteúdo a metafórica dialéctica-imagem ou ao grafismo silencioso. Mas para se entender a passagem deve-se ter em conta o experimentalismo dos anos sessenta.

## A Poesia Experimental e Visual

O termo experimental nasceu da introdução das novas tecnologias nas produções artísticas e literárias. Estas representavam uma circunstância totalmente nova, levando a extremos insuspeitáveis a estruturação plástico-linguística. Este termo ligado às novas tecnologias foi também utilizado como sinónimo de aleatório e por outro lado, significou vertente do concretismo na segunda metade da década de 60, abrangendo uma vasta gama de práticas literárias e artísticas.

<sup>18</sup> Ver Ana Hatherly, *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séc. XVII e XVIII*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

<sup>19</sup> AAW, *Signos corrosivos: seleccion de textos sobre poesia visual – concreta – experimental – alternativa* (org. César Espinosa) pág.33, Ed. Literárias Factor, México, 1987.

<sup>20</sup> Ana Hatherly, *A casa das musas*, pág. 195, Ed. Estampa, Lisboa, 1995.

Na música o experimental apareceu ligado ao sintético-electrónico de Varése e sobretudo à investigação do Estúdio de Música Electrónica da Rádio de Colónia. Em 1968, Pierre Schaeffer mudou a denominação *Group de Recherches Musique Concrete* do seu grupo fundado em 1951, para *Groupe de Recherche Musicales*, como consequência do desenvolvimento tecnológico. Na poesia, Max Bense e seus discípulos de Stuttgart foram pioneiros nas experiências feitas com computadores.

Em relação ao termo experimental, como vertente do concretismo, englobando uma vasta gama de expressões poéticas, o poeta experimental Melo e Castro em *Proposição 0.2* (1965) denominou-as do seguinte modo:

1. *Poesia visual: Caligramas de Appolinaire e Pierre Albert Birot. Experiências do futurismo. Poesia concreta: Gomringer; Noigrandes – Brasil. Concretismo internacional. Visopoemas (Lisboa).*
2. *Poesia auditiva ou fonética: Experiências com a voz humana tratada ou não tratada com megnetofone. Raoul Hausmann, Kurt Schwitters; Petronio; Benard Heideiseick; Henri Chopin François Dufrene.*
3. *Poesia táctil: O poema é um objecto. Todas as formas de trabalho com artistas plástico-tendentes a dar ao poema um corpo tridimensional. (Exposição – O Espírito da letra: João Vieira - Lisboa 1970.) Ready-mades. Recuperação de detritos. Poema é um acto: poema processo (Brasil) Objectos poemáticos: E.M. de Melo e Castro*
4. *Poesia respiratória: Experiências com Henri Chopin (A energia do sono) e de Pierre Garnier com o sopro humano( Poesia Fonética)*
5. *Poesia linguística: E.E. Cummings; James Joyce; Ezra Pound. Investigações sobre morfologia e sintaxe em todas as línguas, mas principalmente em Inglês e em Português. Poesia Poliglota*
6. *Poesia conceptual e matemática. Cibernética (Exp. Serenditica Cibernética – ICA – Londres 1968) As três Graças – Ken Kox. Métodos permutacionais e combinatórios: E. M. de Melo e Castro; Brion Gysin.*
7. *Poesia cinética: Todas as formas de movimento ( captado produzido) fazendo parte da estrutura do poema. Criação colectiva com artistas plásticos. Nicolas Schoffer; Mac Laren (filmes); John Cage (Ballet); Malina; Ken Kox. Cibernética.*
8. *Poesia espacial: S. Mallarmé: Un coup de Dés. De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como dominante em das as formas e modos de poesia experimental.*
9. *Poesia sinestésica: desenvolvimento das sinestésias: (Rimbaud). Produtos Híbridos dos tipos de poesia referidos.<sup>21</sup>*

<sup>21</sup> Ana Hatherly; Ernesto de Melo e Castro, Po.Ex: textos teóricos da poesia experimental portuguesa, pág. 144, Moraes editores, Lisboa, 1981

A sua denominação de poesia visual incluía a concreta. De facto a introdução da imagem nesta última gerou uma confusão na denominação, que levou os alemães a utilizar o termo *Text-bilder* – texto visual.

A introdução da fotografia permitiu a montagem realista que jogou com a materialidade das palavras, e o termo concreto já não sintonizava com esta expressão. A vertente com uma componente visual preponderante actuou sobretudo na Europa. Em a *Reinvenção da leitura* (1975), Ana Hatherly referiu-se ao experimentalismo Europeu do seguinte modo: "...a importância do aspecto formalmente visual acaba por impor-se e até sobrepor-se ao aspecto das zonas fónicas da língua reatando assim com a tradição de vanguarda (embora estes temas possam parecer incompatíveis) em que a língua, som, imagens se

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 115.

confundem, desmembrando declaradamente as fronteiras entre as artes".<sup>22</sup> É de frisar no alargamento da fronteiras, os *Vienna Action* foram pioneiros. Com um espírito Neodada, o grupo de Viena<sup>23</sup>, composto por Gehard Rühm, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner e Artmamm, tiveram uma intensa produção literária interdisciplinar entre 1950-1957, expandindo o uso da linguagem a meios como a fotografia, o filme, pintura, escultura, e sobretudo o happening. As suas produções foram de tal forma radicais, que um dos seus membros, Artmamm, desenvolveu o conceito de que qualquer homem pode ser poeta, sem nunca ter escrito uma poesia. A pré-condição para este evento ser possível era o desejo de agir poeticamente. O grupo de Viena também produziu poesia concreta, expondo e publicando com Gomringer e Emmett Williams.

A poesia brasileira teve um percurso diferente da Europeia. A primeira ramificação da concreta foi o grupo do Rio de Janeiro, liderados por Fernando Gullar, que introduziram o lirismo nos poemas e auto intitularam-se de *Neoconcretos*, ligando-se aos tropicalistas na década seguinte. Em relação ao grupo de São Paulo, eles entraram numa fase semiótica a partir de 1964, representada por Décio Pignatari e Luís Angelo Pino. Foi uma fase informacional, caracterizando-se pelo uso de pontos, espaços e volumes codificados. Destas experiências nasceu outra corrente: o poema processo, com Waldemir Dias-Pino e Álvaro de Sá. Esta ramificação procurou centrar o acto poético no criativo, estando o processo assim em primeiro plano e não a estrutura. Por seu turno, Augusto de Campos começou a introduzir elementos da Pop Art, criando a vertente Popconcreta. No entanto, todas estas expressões não tiveram a vocação plástica das europeias.

Em Portugal o grupo de Po.Ex surgiu em 1963, em torno da publicação da revista *Poesia Experimental I*, organizada por António Aragão e Herberto Helder. António Aragão na altura tinha regressado de Itália, e convívio com o experimentalismo desse país e Herberto Helder, regressado também da Europa, encontrava-se muito interessado nas experiências de Max Bense e Gillo Dorfles. Ambos convidaram Melo e Castro, António Barahona da Fonseca, Salette Tavares e António Ramos Rosa para colaboradores da revista.<sup>24</sup> Parte desta grupo participou na exposição *Visopoemas* na Galeria Divulgação, em 1965, que incluiu o primeiro happening português, com a participação do músico experimental Jorge Peixinho. A eles se juntaram posteriormente Ana Hatherly e José Alberto Marques nas várias intervenções, que se caracterizaram por uma crítica ao *establishment*, e pela recuperação e estudo do estilo Barroco, desprezado durante cerca de 200 anos. Este grupo foi sem dúvida o responsável neste país pelo cruzamento da poesia com outras formas de expressão artística. Nos anos 70 assistiu-se a uma individualização das produções participando com outros autores mais jovens,<sup>25</sup> permanecendo apenas alguns experimentalistas. É de frisar que

os experimentalistas portugueses estavam a par das vanguardas do exterior e participavam activamente no *mail-art*.

<sup>23</sup> Ver o catálogo *The Viena group: a moment of modernity 1954-1960*, Ed. Peter Weibel, Bienal de Veneza, 1997.

<sup>24</sup> Ver Ana Hatherly In catálogo da exposição *Poesia Gráfica* de Salette Tavares, Casa Fernando Pessoa, Lisboa, 1995

<sup>25</sup> Ver *Poemografia: perspectivas da poesia visual portuguesa*, (org. Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, Ed. Ulmeiro, Lisboa, 1985. Ver também os catálogos *1º Festival de Poesia viva*, (org. Melo e Castro e Fernando Aguiar), 1987, e *Poema Mu(n)do/World Poem*, (org Manuel Portela), ambas as exposições no Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz.

OS GALOS DE FERRR BATEM NA CALO DIA  
 ABR<sup>E</sup> ED JARRO FORTTE DE BREDAGU  
 EZ<sup>E</sup> AUMAGROSSE I RAT LOR BRANC  
 AA PORTAM DVESECOMOUMALTOL  
 ENC<sup>O</sup> DES ED ANDE IXODIRE ITOLMA  
 PEJSDAENT<sup>R</sup> PALPITANDO OJE  
 UTATOPAL PITAL EVANTAS  
 EUMAVOZP J RANOUTROQUA  
 RTOECONF<sup>O</sup> EAVOZSOBEOUDE  
 SCEOQUARTO APROXIMASEO UATAJTA  
 SEMOVENDOSEL TOUIDA<sup>A</sup> MENTES  
 DBREAMESSA OLADO DJ ARROVI  
 OLENT DEPRECIJ SOAMAO ALGUEM  
 E SPAL HASECHE IADEOLHOS DURANTE  
 UMLEVE INSTANTE JULGAS EQUEUMBI  
 CHODESCOMUNALCHE IODE ESPINHOS

NEGROSPASSA NOTE MPOUM<sup>R</sup>  
 IT OFRIOTRAS PASSA ANOSS  
 AATENÇOMAS NADA MUDOUA  
 LGUEM AINDA MOVE A PORTA G<sub>0</sub>  
 MOSE DASO BREDEIXO E INVADE<sub>PA</sub>  
 LPITANDO OQUARTO OJARR OFORTIS J  
 I MOBASTANTE PARA BRUTALIDADE  
 AFLORAMOS OBRECARRREGA DA A E JPE  
 RADE CADA FORMAVIVA HHE LDERLXG4

O *mail-art* é um sistema de troca e correspondência entre artistas, criado pelo americano Ray Johnson nos anos 50. Este sistema interactivo antecipou o E-mail actual, e floresce ainda hoje. O fenómeno permitiu o aparecimento de *Fluxus*, no início dos anos 60, em vários pontos do globo. Fluxus nasceu de uma crítica em relação ao mercado da arte, sendo o termo utilizado primeiramente por George Maciunas, para título de uma revista. Ele convivia em Nova York com John Cage e um grupo de artistas e músicos, entre os quais se encontrava o poeta concreto e músico Dick Higgins, que partilhavam ideias semelhantes sobre Marcel Duchamp, o Budismo Zen, o *I Ching* e Fluxus nasceu um pouco deste estado de espírito. A partir de 1962 começaram a realizar-se festivais *Fluxus* por todo o mundo, e proliferaram publicações. Foram numerosos os artistas Fluxus que fizeram poesia concreta e visual, e o *mail-art* foi sem dúvida um modo de expansão deste género de poesia. Por esta altura, entrou em simbiose com happening, de que são exemplo os *Public poems* de Arias-Mission e com o conceptualismo, em alguns trabalhos de Ben Vautier, tornando-se consciente do ambiental através da Pop arte.

Mas a expressão poética que mais se avizinhou da Pop arte foi sem dúvida *Poesia visiva* italiana, que nasceu da crise do Maio de 68 em Paris e da Primavera de Praga. Esta poesia teve uma tendência sócio-crítica, estando por isso veiculada com o mundo exterior. No entanto, ela deferiu da Pop Art no uso da linguagem, utilizando uma dialéctica entre a palavra e a imagem imprevisível, de forma metafórica, apresentando-se como linguagem de signos. A Pop arte limitou-se a trabalhar as imagens de um modo metonímico, falsificando a identidade do objecto autónomo. Na *poesia visiva* a estrutura-conteúdo da poesia concreta foi substituída pelo desenho, grafismo, pela colagem com carácter proxiglóssico (relativo aos movimentos da língua), a descolagem, objectos, gestos, sinais ou seja uma poesia total. Segundo o poeta e teórico belga Paul de Vree, a poesia visiva foi diferente da Pop Art devido "...a Pop-art se agarra à mensagem aperfeiçoada dos mass media, a poesia visiva intervém com a intenção ideológica mais explícita que vai de parceria com a contaminação artística de imagem pela linguagem da palavra, com o objectivo de criar um contradiscurso que se oponha à manipulação de massas".<sup>26</sup>

Exemplos portugueses, que de algum modo seguiram esta linha sócio-crítica, são sem dúvida *Os bancos antes da nacionalização* (1975) de António Aragão, onde se assiste a uma crítica mordaz à sociedade de consumo, feita com a dialéctica palavra/imagem. As colagens de Alberto Pimenta filiam-se também nesta linha.<sup>27</sup> Em relação à colagem com um carácter proxiglóssico, são um excelente exemplo a série *As ruas de Lisboa* (1977) de Ana Hatherly, de que também existe um filme. As colagens funcionam como um inventário de signos da revolução portuguesa que, manipulados, se assomam sobrepostos, rasgados, colados e descolados. Estes foram mostrados na retrospectiva que a Fundação Calouste Gulbenkian dedicou à autora.

A presente década em Portugal foi marcada por uma divulgação desta área, em exposições retrospectivas de que são exemplo *Obra Visual de Ana Hatherly*, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1992, *A poesia Gráfica de Sallote Tavares*, na Casa Fernando Pessoa em 1995, a reposição da *Alternativa Zero*, em 1997 na Casa de Serralves e a recente exposição *Poesia Experimental Portuguesa 1964-1984*, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Chegou talvez a altura de repensar e analisar o modo como os portugueses têm participado, de forma bastante especial, no contexto internacional nesta expressão poética.

<sup>26</sup> Paul de Vree, *Poesia concreta e visual*, catálogo da exposição Arte belga depois de 1945, F.C.G. 1980

<sup>27</sup> Ver Alberto Pimenta, *Meta-morfoses do vídeo*, José Ribeiro Ed., Lisboa, 1986.

# ENTREVISTA A ANA HATHERLY

Ana Hatherly é uma das figuras mais multifacetadas da cultura portuguesa nas últimas décadas. Derivando da escrita para as artes plásticas, a par destas, destaca-se a participação na poesia experimental portuguesa. A sua actividade abrange também a investigação teórica e reflexão, sendo uma das responsáveis pela recuperação do estilo Barroco em Portugal, desprezado até à década de sessenta. Em “A experiência do prodígio” a autora antologiou e analisou os textos visuais portugueses dos séc.XVII e XVIII, de uma forma mais rigorosa que as antologias anteriores, que abrangiam textos desde a antiguidade aos nossos dias.

**A nossa primeira pergunta a foi sobre a influência do Barroco na poesia experimental portuguesa:**

**Ana Hatherly:** A influência da Poesia Barroca sobre o concretismo e sobretudo o experimentalismo, que é a segunda fase do concretismo, está explicada na Casa das Musas. Havia duas razões para fazer essa aproximação: a primeira era que em Portugal o Barroco era e ainda é de certo modo, uma área da literatura considerada indigna de ser estudada, qualquer coisa para esquecer. Isso corresponde a cerca de 150 anos de produção literária em Portugal. Foi desde que Luís António Verney disse que o Barroco era para esquecer, que era muito mau, que era uma cópia dos espanhóis. O próprio Camões era para ser condenado, pelos aspectos que tem de pré-barroco, ele é um maneirista também. Nós, como tínhamos uma postura de vanguarda, que estava em número um como todos os movimentos empenhados em lutar contra o establishment, o status quo, bastava eles dizerem que não, para nós querermos dizer que sim. Porque há uma diferença entre as vanguardas dos experimentais e as outras do século XX, é que nós não fizemos tábua-rasa do passado como os futuristas e outros. Fazíamos tábua-rasa mais com o presente do que do o passado. Isso é uma coisa que ficou muito esclarecida na teoria da poesia concreta. Se o Barroco não presta, então vamos saber e claro, vamos dizer que sim depois de termos visto razões para isso. Quem fez esse estudo fui eu, em primeiro lugar, porque o Barroco foi um movimento de vanguarda muito contestado no seu tempo. Fui analisar como é que eles escreviam e escreviam de uma maneira que ainda hoje faz a cabeça ficar tonta. Em Operação 2, analisei os processos de criação, de jogo de imagens e sobretudo o aspecto lúdico. Considerar a poesia e a criatividade em geral como um jogo, eram as teorias deles e praticavam-nas. O que nós fizemos foi aplicar os processos sem fazer o mesmo que eles, porque nós já não vivíamos naquele século. Mas aplicamos os mesmos processos de subversão da linguagem, de levar esta às últimas consequências. Para isso foi preciso desmontar o texto. Começamos a ver que em toda a Europa havia um interesse pela poesia visual barroca, que tem antecedentes mais antigos. Havia portanto presente, depois a minha investigação vai buscar coisas e demonstra como eles de facto eram modernos, porque nós já estávamos a fazer o que eles tinham feito há séculos. Mas o que é interessante nisto é que nós estávamos a fazer como eles sem os ter visto. O maior choque da minha vida foi quando eu tinha publicado aquelas variações sobre a Leonor de Camões, têm lá textos iguais aos que já estão feitos na Idade Média, só que eu nunca tinha visto os outros. Só que os outros eram à mão, enquanto que os meus eram em tipografia. Aí sim, fiquei tão intrigada com isso

que fui fazer a investigação e levei vinte anos a investigar. Portugal está muito á frente nisso e só três ou quatro pessoas no mundo inteiro o fizeram ao mesmo tempo que eu. Hoje em dia sou um dos seis especialistas mundiais. Especializei-me nas coisas portuguesas porque se os outros tinham, nós também tínhamos. Portugal pode ser um país um bocadinho atrasado, mas o que os outros fizeram, nós também fizemos. Porque havia uma corrente mundial, era um fenómeno cultural de que cada país produzia o seu exemplo, como as vanguardas.

**Qual a relação entre a intervenção na Alternativa Zero e a Rotura na galeria Quadrum?**

Eu fiz aquela instalação na Alternativa Zero porque não podia fazer a outra, com laser. Há uma relação muito evidente com o processo de revolução. O que eu faço naquela instalação é transpor para lá o fenómeno que havia nas ruas, que eram os cartazes. Só que como eu estou a fazer arte conceptual, não posso pôr os cartazes que estão na rua, tenho que por os cartazes em branco, porque a Alternativa Zero é partir do zero em diante. Retiro tudo o que for imediatamente legível como sejam as imagens, as letras e ponho-os só em branco, mas repito o gesto de rasgar. Quando vou para a Rotura faço-o ainda em maior escala. Vocês viram o vídeo? Há um vídeo onde eu estou a rasgar aquilo tudo. A Rotura é uma ruptura revolucionária, mas é também no sentido artístico. Porque aqueles painéis representam as telas das pinturas, é deitar a baixo, porque o que está para trás já não pode valer hoje. Ficam os painéis em branco porque vamos partir do zero e deitar abaixo o que ficou para trás. Porque agora é outro o mundo, a revolução, é a isso que se chama Rotura.

**Como relaciona a escrita e as imagens no seu trabalho?**

Há um ponto de partida essencial é que a escrita é uma arte que nos é apresentada em imagens, a escrita é muda. São uma questão de sinais que funcionam dentro de um circuito fechado que é a língua. Porque os mesmo signos, até as mesmas palavras, o mesmo som, noutra circuito linguístico significam outra coisa. Vou dar um exemplo muito evidente. A palavra burro, a mesma palavra em Itália significa manteiga. Saussure disse que os sinais são completamente esvaziados, nós é que lhes metemos dentro o que queremos. Eu olho para a escrita como uma colecção de signos, que não têm significado senão aquele que lhe pusermos. Se é assim, eu posso pegar nos sinais e tirar-lhes o conteúdo semântico, por e tirar. A influência da escrita oriental teve muita importância no ocidente porque nós víamos essa escrita e dizíamos: que lindo! pá, pá, pá, e não sabíamos ler. Era capaz de ser piolho, ou pulga, qualquer coisa. Como ninguém sabia ler, toda a gente via a imagem e não via o conceito. Então o que fiz para a escrita ocidental, os mapas, foi desmontar os elementos da escrita. As pessoas matam-se para ler e eu não quero que leiam. Eu digo sempre não quero vejam o escrito, quero que vejam a escrita. É uma maneira de desconstruir o hábito e obrigar as pessoas a uma nova leitura. Ao que chamo a reinvenção da leitura. Como o quadro de Eurico (presente na sala) é uma pseudo escrita oriental. Ele esvazia a escrita do conteúdo semântico, ele reinventa a escrita oriental. Eu reinvento a escrita ocidental.

**Como foi fazer um happening nos anos 60 em Portugal?**

Foi de uma audácia muito grande, durante anos sofri horrores das perseguições que nos fizeram por causa disso. Eu só fui para a faculdade depois do 25 de Abril e não imagina as perseguições que me faziam ainda. Diziam que nós estávamos a destruir a cultura e estávamos, mas no sentido em que era necessário desconstruir para construir. Não era por desrespeito pela cultura, pelo contrário, nós na Po.Ex até Camões pusemos, sempre adorámos Camões. Na verdade tivemos sempre o maior respeito pelos valores culturais, não podíamos era ficar a fazer a mesma coisa. Custou muito, era preciso ter uma grande audácia e depois pagámos o preço que foi o descrédito completo.

**Um descrédito completo?**

Diziam que não éramos artistas, poetas nem coisa nenhuma. Éramos uns brincalhões, aparvalhados que andavam por ali. Ao Melo e Castro até pancada ofereceram!

**Devia ser terrível mesmo!**

Era um horror, eles apareciam de qualquer lado, era uma coisa tremenda. Nós acreditávamos no que estávamos a fazer, mas foram décadas de perseguição. Só depois do 25 de Abril é que as pessoas que dominavam a cena portuguesa, começaram a ver, a ter contacto com o que se fazia lá fora. Porque todos nós, os do grupo experimental, somos pessoas que viajam muito, que estudaram no estrangeiro, têm família estrangeira, podendo estar em contacto com o que se faz lá fora. Só as novas gerações é que nos entenderam, o que nos deu a certeza que estávamos a fazer uma coisa importante. As gerações mais velhas não nos entendiam, reagiam mal. Se as pessoas reagiam mal é porque tínhamos tocado nalgum nervo. Isto é como ir ao dentista. Ai! Percebe? É muito bonito dizer isso mas na altura era extremamente doloroso.

**Em que consistia o seu programa de televisão É obrigatório não ver?**

Eu estava na faculdade na altura, era um horror, eu tinha que me esconder. O programa ia à meia noite para o ar. Era para ninguém ver, era directo e nunca fizeram nenhuma gravação. Mas era muito interessante o programa, era divulgação de vanguardas portuguesas e estrangeiras, Eu contactava com as embaixadas, pedia filmes, que nunca mais voltaram a aparecer, entrevistava pessoas, dava por exemplos explicações do que era o concretismo, etc. O programa teve muito êxito numa certa camada, mas na outra não. Teve também reacções extremamente interessantes. Como sabem a televisão tem uma enorme influência no público, quando ia à praça, as peixeiras e as hortaliças diziam que me tinham visto na televisão, que não percebiam o que aquilo queria dizer, mas que gostavam muito. Isto era uma coisa fantástica, porque eram coisas lindas, desde Ballet a peças de teatro, mas dos mais diversos países, como a Polónia. O programa durou um certo tempo mas depois pronto acabou-se. Mas não ficou nenhum registo porque aquilo não era gravado. Eu chegava lá e nem havia uma cadeira para me sentar. Era um horror, eles odiavam aquilo. Mas o Jorge Listopad é que me apoiava, ele nessa altura estava na televisão e lá arranjou aquele buraquinho. Era muito mal pago. Mas depois cancelaram, disseram que era demais, que já era obrigatório demais. Mas a verdade é que ainda hoje se houve dizer obrigatório ver.

**Era obrigatório ver?**

Não ver, mas agora dizem é obrigatório ver, não é? Aquilo ficou no ouvido. Portanto é uma odisseia lutar contra o establishment. Nós vivemos isso e isso dá uma dimensão histórica particular, não se trata só de experimentação sem consequências, foi uma coisa que envolveu as nossas vidas plenamente e isso vai dar uma

dimensão, um peso histórico aquilo que nós fizemos. Não era uma coisa que fazíamos à margem das nossas vidas, era a nossa vida. Não éramos muitos mas vivíamos aquilo. A Salette Tavares, viram o catálogo da Salette da Casa Fernando Pessoa? É bonito, não é? e a boa relação que mantivemos até ao fim... também é raro. O Melo e Castro não está cá, está no Brasil.

#### **O que pensa da reposição da exposição Alternativa Zero?**

Essa pergunta também me fizeram lá no Porto. Há certas coisas que não se podem repetir e aquilo que sucedeu em Lisboa num espaço especial e sobretudo num momento histórico da nossa cultura, não tem nada a ver com o que se passa no Porto, naturalmente. O espaço é diferente. No Porto era distribuído uma parte aqui outra ali, a Alternativa Zero era uma coisa altamente subversiva e ali a subversão naquele palácio, naquela casa tão bem arrumadinha, tão bonita..., resulta numa certa contradição.

#### **Ao nível da documentação, não sente que devia haver mais filmes, vídeos?**

Não havia.

#### **Nada foi filmado, nem super8? Nada?**

Nada, sobrevivemos mais ou menos, há pouca coisa. A única coisa que há são os artigos de jornais que a viúva de Ernesto de Sousa reuniu, aquilo era para por de parte. Além disso o país ainda estava numa grande agitação. Não há mais documentação do que aquela que agora foi apresentada. Mesmo algumas peças já desapareceram. Eu acho que é uma tentativa neste fim de século e de milénio de repor determinadas questões e quando se consideram o panorama geral da Arte em Portugal, vamos ver qual a posição das vanguardas e nós vamos ver que foram elas que empurraram para a frente. As sucessivas, não é? Desde o Modernismo, já vem de trás, do século dezanove, depois temos o futurismo, o Dada, o Surrealismo, depois do Surrealismo o que é que temos? Temos o Experimentalismo, não temos mais nada. Porque evidentemente o Neo-realismo é uma vanguarda política e embora tenha tido a sua expressão na Arte, não é uma arte que impulsionou um vasto conjunto. O que se tem a verificar é que realmente na segunda metade do séc.XX, o movimento de vanguarda é só este e foram os poetas que o fizeram. Porque é uma arte conceptual. O Conceptualismo que vem com o Julião Sarmento, já vem depois disso. Nós é que o fizemos primeiro porque estávamos a fazer a verdadeira experimentação, como está demonstrado. Era muito difícil para as pessoas fazerem entender isso. Era tirar-lhes o tapete debaixo dos pés. Diziam isso que está aí não significa nada. Porque os signos não significam nada já dizia o Saussure. Só que os críticos ainda não tinham metido aquilo na cabeça. Foram os experimentalistas, eu e o Melo e Castro, rigorosamente antes do Prado Coelho, que publicamos os primeiros artigos sobre semiótica e o estruturalismo. Está documentado, foram publicados. E é a partir dessa conceptualização, não só do objecto artístico e da sua função na sociedade, mas da conceptualização do processo criador que as coisas foram para diante.

#### **E a reacção do público foi diferente?**

O que as pessoas têm agora é uma pálida imagem do que foi a outra e a acção subversiva que teve a outra não teve esta já. O que eu verifico com algum espanto é que as pessoas ainda têm alguma dificuldade em perceber o que é que isto representa. De onde se conclui que é preciso ir buscar estas coisas para agitar. Porque a evolução das mentalidades é lenta.

**Qual pensa que é o papel da Poesia na sociedade actual?**

Há tempos a Assírio & Alvim fez um inquérito aos poetas. Acho que há toda uma cultura herdada em que a poesia está incluída que está a morrer. Já Mallarmé dizia no final do século dezanove que o livro acabou, que a literatura já acabou, mas morre devagar. Eu também a pratico com essa consciência, actualmente estamos a morrer devagar. Esta cultura não é a cultura que interessa aos séculos seguintes porque eles é que tem que descobrir a sua própria maneira. Nós estamos no século XX e o século XIX ainda não terminou. É uma morte linda, é a morte do cisne, eu própria também dou os meus pios, faço uns poemazinhos. Acho que de futuro as artes vão estar mais entroncadas e como vemos, hoje a arte do espectáculo é mais importante do que a arte do texto. É no sentido da cultura de massas, que esta vai evoluir, porque as elites vão desaparecendo. O livro e a poesia vão manter-se durante muito tempo como um objecto raro. A palavra é precioso, no seu duplo sentido positivo e depreciativo. Tenho consciência que esta já acabou, que é uma morte muito bonita, mas não quer dizer que os mortos não venham a ser respeitados no futuro. Eu pela minha parte respeito muito meus antepassados, sem os quais eu não seria o que sou. Viva o cisne, morra bem!

p o e t a

a r c a
s e t a

h a s t e
a g u l h a

c h a m a

f a u l h a
c i s c o

l i m o
l i m b o

i n f e r n o
m o n t a n h a

f l o r

a m o r

s e t a
a r c a

p o e t a

# ENTREVISTA A ALBERTO PIMENTA

Após um pequeno acidente, o esquecimento de ligar o gravador, quando a entrevista já ia a meio, e Alberto Pimenta se tinha referido ao movimento Po.Ex, ao problema da ligação entre arte concreta e poesia concreta, ao ligar o gravador, comentou:

**Alberto Pimenta:** Gosto muito de pegar nos acontecimentos e deles fazer precisamente a dicção simbólica directa, não dizer simbolicamente o que acontece, mas tirar deles qualquer lição para nós próprios, para a nossa relação com as coisas. A poesia concreta, a poesia visual, o happening, a performance estão associados na cabeça de muita gente ao audiovisual. Em vez de se associar primeiramente a dois sentidos do ser humano, associa-se a um mecanismo, a uma mecanização. É um salto, um salto claro, que simboliza o esquecimento do ser humano de si mesmo. Audiovisual já não é entendido como uma capacidade própria, mas como uma capacidade da máquina. Eu não gosto de trabalhar com máquinas, a minha arte é pobre e isto deu-me agora razão. Utilizo naturalmente as máquinas, da maneira que utilizo todos os géneros literários, conforme são convenientes para o estilo. O estilo é que determina os meios de que nos servimos, por isso acho que ser poeta concreto ou visual é já um espartilho que vai contra a própria libertação, que na origem o movimento da poesia concreta, da poesia visual pretendiam, que era a libertação de uma sintaxe, de uma gramática e de uma semântica codificada e vigiada. Libertar, libertar tanta rigidez!

**Alberto Pimenta de seguida retomou o exemplo de um poema visual de Emmett Williams, onde se repetia a palavra SOLDIER dez vezes num postal, onde lia "DIE" com destaque de cor, no interior da palavra, comentando:**

O exemplo de Emmett Williams, condensa toda uma ideia. Qual a poesia que pretendeu trazer ideias novas? Suponho que não há ideias novas desde que o homem começou a pensar, o homem também é uma máquina com limites. As ideias são as mesmas desde há não sei quantos mil anos, o que são é sempre formuladas de modos diferentes e adequadas à nova vivência ou novo estilo. Portanto, esta ideia de que o soldado é uma peça da sociedade para a morte, que podia ser dita em reflexão filosófica, com a sintaxe tradicional, é dada pela simples palavra, e aqui tem a essência da poesia concreta. Chegar à palavra, chegar ao termo no sentido de terminus, de fim. E violentar a palavra do ponto de vista fenomenológico da sua ordem, encontrar nela por separação aquilo que significa a morte.

**Qual a diferença entre poesia concreta e visual?**

Elas têm uma certa diferença de programa e propósito. A certa altura confundiram-se. Aconteceu o mesmo com o naturalismo e o realismo. O naturalismo deixou quase de ser usado e o outro tomou conta, era mais específico que naturalismo. Acho que "poesia concreta" também é um termo que está a passar. Ele surgiu como movimento com propósitos e propostas estéticas e, está a passar, por isso mesmo, por surgir como movimento, ao contrário de poesia visual que é uma técnica. Houve nos últimos anos uma certa confusão entre as duas coisas, e neste momento a "poesia concreta" está a desaparecer. Surgiu nos anos 50 com Gomer e os brasileiros, com o projecto de desenterrar a palavra da gramática dos conjuntos, onde está, digamos assim, afogada. Trabalhou de tal forma a palavra solitária, que esta adquiriu a sua forma primordial, como elemento autónomo.

O jogo de palavras maiores e menores dentro de uma palavra, ou a disposição espacial, a que se chamou “constelações”, propunha substituir o verso linear. Isso permite muitas vezes mais que uma leitura, um jogo de criação por parte do leitor. A poesia concreta vive desta ideia de redução, no jogo a palavra começa a mostrar as suas potencialidades, começa a mostrar aquilo que é materialmente. A sintaxe deixa de ser linear, enquanto que a poesia visual parte daqui para criar espaço pictórico, configurações, figuras. Pode usar cor ou não, mas é na figura, na figuração que há diferença. Mas essa diferença foi-se esbatendo. A certa altura entram uma na outra. “Poesia concreta” deixou-se de se usar tanto por essas razões e por não ter sintonia com arte concreta, por ser um programa estético ao contrário da poesia visual.

**E a experimental? Como fica com a concreta e a visual?**

É curioso que há pouco falávamos do grupo Po.Ex, ao qual não pertenci por razões biográficas, não tinha contacto com eles, tinha contacto com a teoria e prática alemã. Conheci-os aqui já numa fase avançada de produção, tanto minha como deles, é curioso, essa é uma diferença bastante obvia entre mim e eles. Eles gostam e usam o termo experimental, apropriaram-se dele como de um termo bom. Eu sigo Adorno, que na sua “Teoria Estética” diz que chamar experimental a uma certa poesia ou arte é pura difamação. Experimental é toda a arte, toda a poesia! Alguém alguma vez pensa que um soneto de Camões sai assim à primeira direitinho? Não! Ele foi experimentado! Da primeira página de “A cidade e as serras”, existem 14 rascunhos. Por um lado não é suficiente como distinção, porque toda a arte é experimental, em segundo lugar é usada num outro modo, que é o de ir experimentar o que ainda não deu provas. Adorno considera por isso difamação. Considera que os teóricos chamam experimental à arte que entendem ainda não acabada, ainda não definitiva, ainda à procura. Eu não consigo libertar-me desta perspectiva teórica. Não gosto do termo experimental. Não gosto desse conceito que para mim é negativo, quando na boca de quem não o assumiu. Dizer que poesia ou arte é experimental, é dizer que, é qualquer coisa que ainda não é aceitável, que não se sabe se é arte, que está fora de um cânone, à espera de legitimação crítica. Mas isso varia, os italianos dizem vanguardia, os franceses dizem avant-gard, em Portugal “vanguarda”. O conceito de “vanguarda” usou-se em Portugal durante algum tempo, depois pareceu muito militarista. “Vanguarda”, “retaguarda”, fiz um happening que estava relacionado com esses termos. Hoje, no momento em que estamos não faz muito sentido falar em experimentalismo, a não ser para os próprios que assim se denominam e consideram que romperam com um cânone.

**Passados 20 anos da sua intervenção Homo Sapiens no Jardim Zoológico de Lisboa, que importância em termos sociológicos é que pensa que esta teve? Se fosse hoje acha que a reacção do público seria diferente?**

Quando me pergunta por implicações sociológicas, como sabe, toda a arte tem implicações sociológicas, porque é um acto social e público. A música, o teatro têm implicações sociológicas no momento da recepção. O happening tem implicações sociológicas, mas continua a não ser um acto de pesquisa sociológica em si. É um acto estético, que tem implicações no momento em que implica um público. No caso de *Homo Sapiens* acho que a implicação sociológica não está ligada tanto ao público, mas à autorização que teria de haver para organizar uma coisa destas, que me parece que hoje seria difícil, porque houve em Portugal - em geral - um lento e constante retrocesso sobre a capa desta palavra “democracia”, um retrocesso de opinião, um retrocesso feito de pequenas formas, mas de constante censura, auto-censura das várias manifestações que saem fora de um comportamento integrado:

a incorrecção política. A única coisa que tem autorização para todos os desmandos é a televisão, e na medida em que é ela que os faz, o público fica até mais facilmente passivo. Há uma implicação sociológica “muito curiosa”, hoje acho que seria difícil haver autorização para fazer isto. E por outro lado, o público dessa época não estava ainda tão passivo, tão habituado aos excessos que a televisão representa, reagiu com uma certa intensidade. Reagiu ou tomando a sério, ou tomando o facto como uma prisão de alguém, ou então, encontrando formas de minimizar, sobretudo de não se identificar com o facto e haver um homem preso.

**Teve um programa na televisão que se chamava “A arte de ser português”.**

**Foi em que altura e em que consistia?**

Foi entre 1978-1979, numa altura em que estava a começar a televisão a cores, a haver uma mudança na televisão. Foi quando houve também a primeira telenovela. Mas lá está, eu suponho que hoje em dia esse programa não seria autorizado, na altura houve dificuldade com alguns deles. Era uma crítica demasiado mordaz, demasiado cruel, baseada muitas vezes no nonsense, e isso introduz, para quem não está habituado a reflectir, uma insegurança. Veja que nos últimos anos todo o programa educativo, e quando digo educativo não diz respeito só à escola, é levar a não reflectir. “Estamos em democracia”, é assim, esta frase serve para tudo. Reflectir é um luxo, é complicado, não leva a lado nenhum. Criticar abertamente e o nonsense não é, nunca foi muito português porque retira aquela segurança pacata de quem dá sentido a todas as coisas. Era formalmente um programa bastante estruturado em torno de uma estética da repetição.

**Qual pensa ser o papel da poesia na sociedade actual?**

Bom, acho que quem faz poesia, para não usar a palavra “poeta” que é uma palavra cheia de conotações, nunca deve ter perguntado isso, suponho que isso se passa com uma boa parte do trabalho artístico, excepto aquele que é muito bem pago. Eu suponho que a criação artística mais autêntica, que o criador artístico mais autêntico, continuaria a produzir mesmo numa ilha deserta. Tem uma certa necessidade de reorganizar símbolos seja na música, pintura, poesia, os vários meios de questionar com um certo ritmo, e é no ritmo e na reorganização, nesses dois momentos que está o momento estético. Como é que vai ser a recepção? Nesta momento, eu penso que a actividade artística é bastante cercada por constrangimentos sociais, a sociedade através do seu Ministério da Cultura, das suas instituições culturais, apropria-se muito enquanto é senhora de subsídios de certas edições, comissaria, apoia, escolhe, organiza, dá prémios, está um pouco por trás de tudo isto. Há uma espécie de tutela na arte e é muito complicado produzir à margem dessa tutela, a não ser que já se venha de antes dela. Por exemplo, se eu quisesse começar hoje, com as coisas que faço, teria de o fazer através dos canais oficiais, que é coisa que não utilizo. Hoje quem quer começar tem que entrar um pouco dentro desse sistema, que é um sistema de controlo. Quem já vem de trás continua a fazer, embora sabendo que um livro de poesia, seja ele qual for, a menos que seja daqueles nomes que se compram só para ter na prateleira, para

se dizer que se tem aquele nome, tem umas poucas centenas de leitores. Para mim, é uma coisa que neste momento tem muito pouca importância. Não se pode produzir arte a pensar só no momento presente: ou não se produzia, ou se ficava tão desanimado que era muito difícil. Faz-se um pouquinho fora dessa realidade, esperando e acreditando, às vezes duvidando, outras acreditando que se está a fazer alguma coisa, não totalmente efêmera.

Alberto Pimenta, *Homo-Sapiens*, Jardim Zoológico de Lisboa, 1977

(fotografia de Jacques Mnassany/Viva)



# A CONSTRUÇÃO MODERNA E A CULTURA ARQUITECTÓNICA NO “NOVECENTOS” EM PORTUGAL

Paulo Simões Nunes

## 1 Introdução ao Estudo d'A Construção Moderna

O interesse do estudo d'*A Construção Moderna*, que no princípio do século se afirmou como o primeiro periódico português consagrado à arquitectura e à *construção civil*, reside principalmente na sua contribuição pioneira para a formação de uma cultura arquitectónica portuguesa, num período tão importante como foi o “novecentos” para a revisão e definição de novos códigos na linguagem formal e conceptual da arquitectura. Porém, devemos reconhecer que não é tanto a qualidade literária ou científica dos conteúdos, a inovação artística das ideias, a construção teórica de um conceito ou a sistematização de um pensamento ali patenteados que nos faz atribuir um interesse particular à análise desta revista. Move-nos, antes, o conhecimento e a análise de alguns materiais escritos que suportaram a produção arquitectónica e urbanística no princípio do século e que, sem dúvida, constituem subsídios indispensáveis à formulação de uma teoria da arquitectura portuguesa e contribuem para a fundamentação da que designámos a “primeira geração” modernista da arquitectura em Portugal.

Na viragem do século, Portugal era, no essencial, um país subdesenvolvido relativamente aos generalizados progressos alcançados Europa fora. Uma arrastada crise política e económica, uma indústria lenta e uma agricultura depauperada, tinham gerado uma instabilidade social e a migração da população rural para as áreas urbanas, provocando o aparecimento de núcleos de habitação degradada – as *villas* e os *pateos* em Lisboa e as “ilhas” no Porto – e colocado a “questão urbana” na ordem do dia. Nas cidades, prevalecia um ambiente de apatia provinciana, no qual uma classe burguesa endinheirada impunha os seus gostos, modelos e tipologias, das quais resultavam as orientações arquitectónicas e urbanísticas.

É neste contexto que *A Construção Moderna* vai participar nesse processo de transição, traduzindo-se numa experiência singular no panorama da cultura arquitectónica em Portugal. Se bem que no seu “projecto editorial” afirmasse, laconicamente, não pretender mais do que *preencher uma lacuna existente no nosso meio literário e artístico, supprindo [...] uma falta sensível para aqueles que querem progredir pelo estudo e acompanhar a marcha incessantemente progressiva dos melhoramentos na construção civil* (CM, 1900, 1: 3), aquela revista não só foi um meio de divulgação de modelos e tipologias, assumindo mesmo uma função eminentemente pedagógica, como também concretizou um amplo forum *technico-artístico* de debate e discussão das grandes temáticas vigentes na época.

A questão da “casa portuguesa”, a intervenção das “Avenidas Novas”, a discussão sobre a “imagem da cidade”, o revivalismo das linguagens *beaux-arts*, os “bairros económicos”, as atitudes face aos monumentos e ao património, a criação da *Sociedade dos Architectos Portuguezes*, a instituição do Legado e do Prémio Valmor, o concurso para o Pavilhão Português da Exposição Universal de Paris, enfim, a emergência generalizada da “vida moderna” na sociedade portuguesa, não são senão alguns dos temas que ocuparam a intelectualidade do “novecentos”, no que à arquitectura e ao urbanismo diz respeito. Pois, apesar da contenção temática, da superficialidade de algumas abordagens e da fragilidade estrutural de outras, aceitável dentro do contexto em que se

inseriria, *A Construção Moderna* de todos aqueles problemas se fez eco, ao ponto de constituir um contributo incontornável para a *charneira 1900*, momento paradigmático no qual, segundo Pedro Vieira de Almeida, deve começar a *história arquitectónica da arquitectura moderna portuguesa* (Almeida, 1986: 9). Este facto decorreu, por certo, da produção edificada em tal período, mas não da reflexão teórica e do pensamento arquitectónico, de cuja escassez a própria revista se viria a ressentir.

A ausência de produção teórica sobre a arquitectura deve ser entendida e enquadrada num contexto abrangente da sociedade portuguesa. Alheio às sucessivas “revoluções” operadas por toda a Europa desde meados do século XVIII, o nosso país não apresentou estímulo nem capacidade para promover idênticas reformas e acompanhar os seus homólogos que, cada vez mais, se afirmavam “industriais” e “modernos”. Vejamos, por exemplo, como o desenvolvimento urbano das grandes metrópoles europeias, resultante do processo da Revolução Industrial, não teve qualquer expressão nas duas maiores cidades do país, Lisboa e Porto, onde tímidas e dispersas projecções urbanas assentavam a sua estrutura no lote individualizado para “prédio de rendimento”, quer dizer, no modelo que melhor se adequava aos interesses imediatistas da burguesia liberal que investia no ramo imobiliário. E notemos, por outro lado, como uma classe profissional socialmente inexpressiva – em 1866, a Associação dos Arquitectos Civis, presidida por Possidónio da Silva, contava 28 arquitectos inscritos (Portas, 1973: 689) – e uma formação académica totalmente desfasada da realidade, não favoreciam o recurso aos arquitectos para o debate e intervenção nas questões fundamentais inerentes à sua disciplina. No início do século, por exemplo, o ensino da arquitectura ainda estava integrado no currículo das Artes Plásticas das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto, onde se perpetuavam padrões de formação ancorados ao sistema clássico. Valia aos arquitectos, após a normal frequência académica, a indispensável “estadia parisiense” a expensas públicas ou privadas como complemento da sua formação, onde era legitimada uma prática ética e profissional subjacente aos códigos eclécticos que faziam fortuna no *fin-de-siècle* europeu.

Mas, já por toda a Europa e Estados Unidos as Academias oficiais eram “substituídas” por instituições de tendências mais científicas e tecnológicas – os “institutos politécnicos” –, em conformidade com as necessidades de uma nova sociedade e as exigências de um novo mercado. Também em Portugal se manifestou este fenómeno, mas com a agravante dos arquitectos verem a sua actividade partilhada, não só pelos engenheiros oriundos do “politécnico”, como também por outros “técnicos projectistas” – construtores, *conductores de obras*, designers, decoradores, etc. – mais habilitados cultural e tecnicamente aos objectivos, gostos e interesses da classe empresarial dominante. A acentuação desta crise motivou sérias reacções públicas da Sociedade Nacional dos Arquitectos – criada em 1901 – reclamando a degradação profissional da classe, denunciando o deficiente desenvolvimento urbanístico da capital que entendiam consequência directa daquelas condições e acusando a carência de edifícios públicos que *nobilitam as metropoles estrangeiras e tanto contribuem para a commodidade do publico*.<sup>1</sup> Se é verdade que esta atitude era significativa de uma nova sensibilização e preocupação relativamente aos problemas da arquitectura e da cidade, não deixava também de enunciar toda uma conjuntura em que se processaria a transição do historicismo “oitocentista” para o “modernismo” do Estado Novo nas décadas de 30 e 40. Um projecto que, de modo inédito, *A Construção Moderna* materializou e substanciou.

Foram modestos os objectivos traçados por Nunes Collares, o administrador, na apresentação da “sua” revista. Tratava-se de uma *revista quinzenal ilustrada sob a direcção*

<sup>1</sup> Excerto da representação ao rei D. Carlos efectuada pela Sociedade dos Arquitectos Portuguezes em 1907, “a bem do país, da arte e da civilização.” Num retrato panorâmico da degradante situação em que os arquitectos exerciam a sua actividade e reconhecendo a carência de uma orientação concludente dos serviços dos edifícios publicos, essa exposição referia ainda que “cerca de cincoenta mil contos se tem gasto em edificios publicos, nos ultimos trinta annos, com tão minguido proveito e desnorteada orientação que sendo a maxima parte d’essa verba consumida em Lisboa continua, esta, com o aspecto insignificante de arrabalde de um grande burgo banal, inteiramente desprovido de expressão, de character e de belleza (Almeida, 1986: 12).

de um grupo de constructores, empenhada na publicação de projectos de diversos auctores, respeitantes a edificações de todos os generos, como sejam casas de aluguer, chalets, escolas, hospícios, etc. (CM, 1900, 1: 3), todos devidos a architectos e constructores portuguezes, todos executados no nosso paiz e por isso todos adequados a Portugal (CM, 1901, 25: 3). Porém, circunscrever o desempenho da revista à divulgação de projectos, seria defraudar o papel mais amplo que acabou por adquirir como tribuna do debate técnico e artístico dos temas que marcaram a produção e o pensamento arquitectónicos nas duas primeiras décadas do século.

Entre 1900 e 1918, registamos três fases distintas na publicação d'*A Construção Moderna*, caracterizadas tanto por mutações no seu projecto, na orientação e natureza dos conteúdos, como na sua organização gráfica. Entre 1900 e 1906 predominou a polémica em torno da "casa portuguesa" que, a breve trecho, se transformou numa proeminente questão artística e cultural da sociedade em geral. A segunda fase, entre 1907 e a interrupção de 1910 (motivada, talvez, pelos acontecimentos da implantação da República), foi dominada pela cidade, a estrutura e a imagem urbana de Lisboa, o problema da habitação e a questão das *casas económicas*. Entre 1911 e até à sua suspensão em 1918, escassearam os artigos de crítica e opinião, e a revista ganhou algum hibridismo com vantagem da técnica sobre a teoria. Aliás, a partir da morte em 1915 de um dos seus directores, o engenheiro Mello de Mattos a quem se devem alguns dos artigos de maior substância, *A Construção Moderna* deixou de se justificar.

## 2\_0 eclectismo *fin-de-siècle* e a questão da casa portuguesa.

### Período 1900-1906: tradição, transição e *estylisação* portuguesa

Em 1900 estavam mais vivas as reminiscências da ideologia romântica na sociedade portuguesa<sup>2</sup>, do que os já distantes ecos do *nouveau esprit* trazidos pela Revolução Industrial. A exaltação dos valores nacionais, a preservação da identidade cultural e a defesa da liberdade do indivíduo, conceitos abrigados nas ideologias liberais, contrapunham-se com vantagem ao ideário cartesiano, ao Iluminismo e às novas doutrinas económicas, filosóficas e científicas que faziam fortuna pela Europa. No primeiro ciclo d'*A Construção Moderna* é este conflito entre tradição e mudança que domina grande parte do espaço de opinião da revista.

O nº 1 veio à luz do dia a 1 de Fevereiro de 1900. Em "editorial", presumivelmente saído da pena de Nunes Collares, para além das necessárias apresentações, motivações e propósitos que deviam orientar o projecto, é salientada a *valiosa coadjuvação dos exm<sup>os</sup> srs. engenheiros Francisco da Silva Ribeiro e José Maria de Mello de Mattos e dos exm<sup>os</sup> srs. architectos Rosendo Carvalheira e Miguel Ventura Terra, e do pintor historico Bemvindo Ceia pela sua valiosissima collaboração litteraria e artistica no presente numero*, isto é, a assinatura da concepção da capa e da iconografia classicizante nela inserida que, até ao Ano IV, caracterizou a imagética da revista. Refira-se que, a partir de então, a "modernidade" é deliberadamente assumida através de um grafismo afectado pelas "artes-decorativas" e de inspiração "arte nova", ou *moderno estylo*, como então era designado.

É um facto que, durante a primeira década, a publicação consegue afirmar-se em todos os sectores ligados às *artes da construção* – uma expressão cara ao administrador – ao ponto de apresentar na capa do início do Ano IV (85, 01.03.1903) uma extensa lista de 33 colaboradores, entre engenheiros, architectos, constructores, *conductores de obras* e outros, de entre os quais não podemos deixar de notar figuras como José Luís Monteiro, José Marques da Silva, Nicolau Bigaglia, Manuel Norte Júnior, Teixeira Lopes, Rigaud Nogueira, Adães Bermudes, Adolpho Marques da Silva, Álvaro Machado, Carlos Parente, Silva Júnior, José Pessanha e os incontornáveis Raul Lino e

<sup>2</sup> A questão da "identidade nacional" e a definição de "patriotismo" são problemas latentes na sociedade portuguesa da época. Como refere Rui Ramos: "o objecto do patriotismo mudou na Idade Contemporânea. Em França, a ideia de que o país tinha uma distinta personalidade e interesses para além de ser possessão de um príncipe apareceu no século XVIII, quando «Nação» adquiriu um sentido político, definindo o povo soberano contra o rei déspota. O patriotismo, sobretudo entre os republicanos, passou então a definir o zelo pela construção de um povo de seres virtuosos que se governasse a si próprio", in "A Invenção de Portugal", Aa. Vv., dir. José Mattoso, *História de Portugal*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994, pág. 568.

Ventura Terra, entre muitos outros *distinctos technicos da especialidade*. Porém, esta listagem não pretendia mais do que credibilizar e legitimar a revista junto da opinião pública especializada, já que a maior parte destes nomes nunca assinou uma única linha nas suas páginas. E até mesmo as peças desenhadas dos projectos que enviavam para publicação não eram acompanhadas por textos próprios interpretativos ou elucidativos das ilustrações. *As descrições destinadas à boa compreensão das fachadas e da distribuição dos compartimentos* a que Nunes Collares tanto se referiu em sucessivos “editoriais”, não passavam de excertos prosaicos das *memórias descritivas* ou dos *cadernos de encargos* extraídos dos processos de obras camarários.

Efectivamente, o que a história revelou, é que *A Construção Moderna* foi uma obra de três homens<sup>3</sup>: Nunes Collares, Mello de Mattos<sup>4</sup> e Rosendo Carvalheira<sup>5</sup>. E, se no administrador e “ideólogo” da revista temos o empresário “romântico” e altruísta cujo fim é *nivellar A Construção Moderna com os melhores periodicos que se publicam no estrangeiro tratando da difficil arte de construir* (CM, 1903, 85: 2), no engenheiro e no arquitecto encontramos os protagonistas dos trabalhos de maior interesse em termos de cultura arquitectónica. Em Mattos e Carvalheira complementam-se a erudição com a “vontade cultural” e o rigor científico com a dignidade ética, a que, o facto de reconhecerem o exercício da arquitectura a outros agentes que não arquitectos (o que deve ser lido no seio de toda uma conjuntura), não bastou para melindrar a importância da sua obra.

<sup>3</sup> Referindo-se a tal facto, Nunes Collares veio pela primeira vez no Editorial do Ano IV, tornar público os nomes de Mello de Mattos e de Rosendo Carvalheira como os principais responsáveis pela direcção técnica da revista que, até então, se diluía na conhecida designação “direcção de um grupo de constructores” que, deste modo, desaparecia da capa. E referiu: “no primeiro numero de um novo anno da sua publicação, *A Construção Moderna* entende dever revelar os nomes dos dois technicos que desde o começo orientaram esta publicação no sentido que ella tem tido e que lhe imprimiram o caracter que lhe dá voto e voz em assumptos de construcções (CM, 1903, 85: 2).

<sup>4</sup> José Maria de Mello de Matos foi engenheiro diplomado pela Politécnica do Porto. Promovido, em 1886, a engenheiro do Ministério das Obras Públicas, ao serviço do qual foi chefe das obras da barra e ria de Aveiro (até 1898), desenvolveu, a par de inúmeras comissões de serviço de obras públicas, uma actividade de grande erudição no meio cultural, publicando os seus “trabalhos technicos e artisticos” em muitos jornais e revistas, entre as quais a *Engenharia e Architectura* e *A Construção Moderna*, da qual foi um dos principais dinamizadores com os seus artigos de opinião e trabalhos de investigação. Homem de ciências, letras e artes, foi igualmente sócio da Academia de Ciências, do Instituto de Coimbra, da Associação dos Engenheiros Cívicos e director da Comissão de Monumentos da Sociedade de Propaganda Nacional, de

que foi fundador, em 1907. Aquando da sua morte por doença, em 1915, Rosendo Carvalheira prestou-lhe as últimas homenagens nas páginas da revista: “a sciencia, a litteratura, a arte, foram grato e fecundo terreno em que se exerceu a sua incomparavel actividade. A sua vasta obra que por ahi deixou dispersa, em jomaes, em revistas scientificas e litterarias, em opusculos e monografias varias, documentando brilhantemente o ecletismo do seu vibrante espirito; e em muitas d’essas producções, a pár da nota erudita e gráve, aparece a citação litteraria e poetica com que habitualmente aligeirava a aridez das thezas scientificas ou profissionaes” (CM, 1915, 444: 90).

<sup>5</sup> Rosendo d’Araújo Carvalheira (1863-1919) nasceu em Arcos de Valdevez aos 4 anos acompanhado a mãe, viúva, para Lisboa que, como recurso de subsistência, se emprega em casa do futuro cunhado de Alexandre Herculano. Cedo, o próprio escritor «adapta-o», tomando o cargo da sua educação. De formação exterior à Academia, Carvalheira cursa Obras Públicas no Instituto Industrial e Commercial de Lisboa e integra a Real Associação de Architectos Cívicos e Arqueólogos em 1891, situação normal na época. A proximidade ao círculo intelectual de Herculano motivou, talvez, o seu intenso envolvimento na vida cultural lisboeta. Em 1900, fez parte da direcção fundadora de *A Construção Moderna* e, dois anos depois, integrou o grupo fundador da Sociedade dos

Arquitectos Portugueses. Pertenceu também à Sociedade Nacional de Belas Artes e desenvolveu um activo papel nas questões de divulgação e defesa do património. Autor da pequena Tabacaria Mónaco do Rossio (1894), com azulejos de Rafael Bordalo Pinheiro, vem a acabar o projecto do Liceu Central de Lisboa – actual Liceu Passos Manuel – iniciado por Mestre José Luís Monteiro. Entre diversas obras de restauro ou ampliação que dirigiu, teve no Sanatório da Parede (1912) a obra que melhor revela uma vertente funcional e desvinculada da linguagem *beaux-arts* que ainda prevalecia na época.

Durante este ciclo, a revista apresentou a mesma forma, ordem e estrutura de paginação. Enquanto a primeira página se reservava à divulgação de uma obra arquitectónica através das suas peças desenhadas, do conteúdo escrito registamos quatro categorias de textos com características diversas. A saber: as secções fixas, embora de publicação irregular, como *Architectura Pittoresca*, *Arte Tradicionalista*, *Architectura Estrangeira* e a secção *Consultas* com uma função técnica didáctica; a informação de acontecimentos da actualidade; os trabalhos ensaísticos que se desenvolviam ao longo de vários números; e os artigos de crítica e opinião, assinados por colaboradores da revista, nem sempre identificados, cuja tribuna foi dominada pela questão da “casa portuguesa”<sup>6</sup>. O restante material constava de artigos técnicos:

*calculos de construções de cimento armado, de pontes e outros mais, noções de nomenclatura, elementos de electricidade e de geometria [...] e todos os ramos de conhecimentos humanos que o constructor tem que conhecer, sem escapar a hygiene, cuja exposição didactica está a cargo de um ilustre engenheiro que persiste em assignar os seus artigos apenas com duas iniciaes (CM, 1903, 85: 2).*

No capítulo informativo, merece destaque a formação da Sociedade dos Arquitectos Portugueses (46, 16.12.1901). Evidenciando uma nova consciência profissional e a necessidade do enquadramento corporativo do arquitecto, este acontecimento constituiu uma primeira mobilização para a defesa de interesses, a reivindicação de direitos e o reconhecimento profissional, social e cultural da actividade específica da arquitectura.

Em 1901, em assembleia presidida por Adães Bermudes, Carlos Parente e Álvaro Machado, foram aprovados os estatutos num passo definitivo para a criação de uma *importantissima associação, que prestará sem dúvida enormes serviços à architectura nacional – promovendo o seu desenvolvimento e obstando ao espectáculo desolador de decadencia artistica que tem presidido a quasi totalidade das construções portuguezas dos ultimos tempos (CM, 1901, 46: 5)*. Iniciava-se, assim, uma luta interminável pela definição legal da profissão, pela afirmação social do papel do arquitecto como agente cultural indispensável e pela dignificação do exercício da actividade, o que, em termos práticos, se traduziu no lema “a arquitectura feita por arquitectos” que se arrastou ao longo do século.

A provar a complexidade dos problemas expostos, poucos meses depois, apelava-se à conciliação dos diversos técnicos envolvidos na construção em expressões como, *para quê a ephemera luca, esteril e criminosa, em proveitos exclusivos?; liquidem-se ressentimentos passados, ninguem terá de arrepender-se d’essa necessaria tregua; ou, em um louvavel momento de confraternidade laboriosa e pacifica, inicie-se uma nova epoca de paz e de trabalho util que o paiz tanto necessita (CM, 1903, 88: 28)*, indiciando as relações tensas e críticas existentes entre técnicos e instituições.

<sup>6</sup> A questão da “casa portuguesa” ocupou grande parte da comunidade literata portuguesa e foi responsável pela fertilidade de produção teórica neste ciclo da revista. Indissociável da que designou “campanha da casa portuguesa”, Raul Lino deixou escrito que “a campanha da Casa Portuguesa, vai para meio século que foi começada, e, devendo talvez ainda considerar-se como surto do romantismo, teria tido também origem um tanto de reacção nacionalista [...]. Reacção contra o estrangeirismo, igualmente” (Lino, 1992: 110-111). Mas esta reacção não reuniu consenso, como podemos verificar neste excerto de um artigo de Abel Botelho, transcrito de O Dia de 11 de Março de 1903: “o português, em architectura, tem sido sempre tão deploravelmente inestheta como em tudo o mais. Importa, copia e adapta servilmente as imposições do bom gosto e os modelos mais em voga de construção. Assim fomos sempre, desde os periodos românico e gothico, até ao philipino, ao classico e às correntes que actualmente dominam lá fora. Pois é o que temos de continuar a fazer. Importar com critério e modificar os typos extranhos adaptativamente ao nosso clima é simplesmente o que há a fazer [...]. Mas o mais, quanto a essa phantasia ingenua da “casa portuguesa” trazida para as arterias da novissima Lisboa, será mais sensato e mais commodo deixa-la continuar lá longe, ahi onde ella tem a sua razão de ser e o seu encanto... e deixa-la pelos mesmos motivos por que não trazemos para cá o pão de bróa e os tamancos” (CM, 1903, 92: 61).

Já anteriormente, em artigo sob pseudónimo intitulado “A Sé de Lisboa”, a revista se insurgia contra a Comissão Nacional de Monumentos pela encomenda a um estrangeiro do “projecto de restauração” do monumento, ignorando os *artistas competentísimos, com auctoridade sufficiente para d’uma maneira brilhante executarem os trabalhos que lhes incumbam* (CM, 1901, 39: 4). O acesso de patriotismo primário que o artigo chega a roçar, enquadra-se na dinâmica do “reaportuguesamento”<sup>7</sup> e da campanha da “casa portuguesa” que, nos anos seguintes, monopolizou as páginas da revista. De resto, a “cruzada” *contra tudo o que venha d’alem fronteira, que com tanta sem cerimonia se accentuam no nosso meio, principalmente nas camadas alcunhadas superiores* (CM, 1901, 39: 4), perpetuando a ideologia romântica subscrita por Garrett e Herculano, iniciara-se com o processo de renovação urbana das “Avenidas Novas” no final do século XIX, que originou um cosmopolitismo “afrancesado” associado a um conceito de “vida moderna” pouco aceite na sociedade urbana da época.

Foi num quadro de certa “ortodoxia nacionalista” que se desenvolveu o conceito da “casa portuguesa”, de um *typo português* de casa ou de uma *fachada de estylysação portugueza*, designação pela qual eram referidos os projectos de Raul Lino publicados em número bastante n’*A Construção Moderna*. Em concreto, estas vozes ergueram-se contra a importação de “estilos estrangeiros” a que se assistiu no final do século XIX e princípio do século XX, e pela instauração de um modelo arquitectónico genuinamente nacional. Neste contexto, é paradigmática a impertinência do texto que assina “Pinázio de Carvalho”, ironicamente, em anotação ao projecto de uma casa em estylo arabe de Parente da Silva:

*É tempo já, de todos nos convencermos, de que entre nós, existem recursos technicos e artisticos que pôdem com vantagem soffrer o confronto com o que lá por fóra se apregôa como ultima conquista da sciencia e da arte; [...] devemos n’uma justa e patriótica cruzada, tratar de valorisar evidenciando-os os valorosísimos recursos que possuimos, dispensando tanto quanto possível a corrente de estrangeirismo que invadiu a nossa evolução artistica, abastardando-a, facto que se nos revella principalmente no hybridismo architectonico que nos ultimos tempos nos avassalou. Tentemos honestamente, ardentemente nacionalisar a nossa evolução artistica, conformando-a com as tendencias e tradições do paiz* (CM, 1900, 11: 3).

<sup>7</sup> Esta expressão, citada de Rui Ramos (op. cit., pág. 570) e de Pedro Vieira de Almeida, foi proferida por Oliveira Martins, como este último refere: “a *arquitectura nacional* é, assim, embora com *autonomia relativa, parte fundamental do entretiecido da cultura nacional, que, por sua vez, assegura a sua independência própria pelo facto mesmo da sua interdependência em relação a outras culturas*. E é por isso que a orientação de Afonso Lopes Vieira, aí retomando uma frase de Oliveira Martins de que interessava enfrentar a tarefa de «reaportuguesar Portugal tornando-o Europeu», não se tratava de uma poética de incongruência, como já foi criticado, mas sim de uma linha-guia que traduzia, para o caso português, aquela mesma preocupação de que Carlos Ramos se fazia eco em 1933 ao citar de Schreiber a frase «*pénétration internationale, interprétation nationale c’est tout le secret de l’harmonie du monde de demain*» (Almeida, op. cit.: 50).

De entre o abundante material que sobre este problema foi publicado ao longo destes anos, os textos de D. José Pessanha<sup>8</sup>, passe a cega admiração que nutre pela “chancela Raul Lino”<sup>9</sup>, merecem particular atenção. Caracterizando-se pelo rigor com que pensa a sua plausibilidade, Pessanha não hesita quanto à *existência futura de uma casa portuguesa, se o movimento iniciado pelo sr. Raul Lino [...] se for accentuando e generalizando*. Na caracterização de um tal modelo<sup>10</sup>, considera grande inovação deste programa, a nova tipologia – a “casa” –, até então desprezada por arquitectos que *parece entenderem que só os grandes edificios estão comprehendidos na esphera da sua actividade professional* (CM, 1902, 56: 19).

Outras contribuições são as de Henrique das Neves e Rocha Peixoto que, sob o mesmo título “Casa Portuguesa”, revisitam com erudição a arquitectura vernacular portuguesa, e as de Mello de Mattos que, apesar de ainda considerar vaga a fórmula “casa portuguesa” – *esperemos todavia que por tentativas se chegue a defini-la* (CM, 1903, 93: 67) –, não deixa de insistir numa linguagem própria na nossa arquitectura, sem recurso aos modelos importados.

Segundo a orientação ecléctica da Direcção e a assumida pedagogia de divulgação de modelos para consumo, por entre dezenas de trabalhos assinados por engenheiros, construtores, mestres de obras, etc., são também apresentadas obras que fizeram a história da transição do “eclectismo” para o “modernismo” na arquitectura portuguesa. São, porém, evidentes duas vertentes distintas que, segundo Pedro Vieira de Almeida, se encontram materializadas na obra de Raul Lino – o “modelo culturalista” ancorado a uma sintaxe de elementos formais de referências tradicionalistas – e na obra de Ventura Terra – o “modelo progressista”, formalista, de expressão racional e valorização plástica dos materiais (Almeida, 1986: 73, segs.) – que se afirmaria na década seguinte como uma referência desta geração.

Neste ciclo d’*A Construção Moderna* três obras merecem especial citação. *O Túmulo do Visconde de Valmor* de Álvaro Machado (CM, 1900, 9: 3), obra de linhas sóbrias e italianizantes de gosto neo-românico, referência do revivalismo finissecular; o *Jazigo dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia* de Adães Bermudes (CM, 1905, 172: 122), paradigma do vínculo ao revivalismo neo-manuelino presente na sua obra espalhada por todo o país; e a *Casa-Atelier Malhoa* de Norte Júnior (CM, 1905, 157: 2), Prémio Valmor em 1905, um exercício de articulação volumétrica e valorização plástica que representa o ideário *beaux-arts* que caracterizou o “espírito *modern revival*” das “Avenidas Novas” de Ressano Garcia.

<sup>8</sup> D. José Pessanha, apresentado na revista como arqueólogo e crítico de arte, foi conservador da Torre do Tombo e professor da cadeira de História da Arquitectura na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Nas páginas d’*A Construção Moderna* foi um dos mais atentos colaboradores na questão da «casa portuguesa».

<sup>9</sup> Nestes primeiros anos d’*A Construção Moderna*, Raul Lino tem presença quase assídua nas suas páginas, quer através da publicação de inúmeros “projectos de estylisação portuguesa ou tipos de estylisação portuguesa”, quer através dos artigos que, referindo-se à “casa portuguesa”, lhe acabam sendo dedicados. Na origem deste processo está,

a porventura, a conceitua da formação “estrangeira” junto de Albert Haupt e a incondicional adesão àquela campanha, cujas ideias tentou materializar em formas. Logo nos primeiros números, a Redacção não lhe poupou os encómios: “damos hoje um bello projecto de fachada de estylisação portugueza, de que é auctor o exm<sup>o</sup> sr. Raul Lino, artista ultimamente evidenciado pelas

<sup>9</sup> (cont.) interessantes provas que apresentou no concurso para os projectos destinados às installações portuguezas na exposição de Paris. Revelaram essas provas além de um apurado gosto artistico, uma superior e patriota orientação de estudo, que poderemos classificar de archeologia artistica, destinado à recopilção de motivos architectonicos nacionaes, sobria e logicamente applicados às modernas construcções portuguezas” (CM, 1900, 6: 3).

<sup>10</sup> Tentando articular uma caracterização de um tipo de «casa portuguesa», D. José Pessanha refere: “Raul Lino emprega muito azulejo, tanto na decoração interna como na exterior, porque o azulejo quer em quadros, quer recortado, dá as mais variadas e as mais modernas ornamentações, sendo ao mesmo passo, um producto de longa data nacionalizado entre nós; – exclue a telha marselhesa, que tanto se tem generalizando, e em tanta maneira alterou já a mancha de Lisboa e de muitas outras das nossas povoações; – emprega, nas suas diffrentes modalidades, o alpendre; – substitue às persianas, de recente importação, a nossa conhecida rotula, tão espalhada no país, e d’um effeito por vezes tão pittoresco, substituindo, nalguns casos, o enxadrezado simples por outras combinações derivadas; – adopta as janellas geminadas, collocando-as, uma ou outra vez, nos cunhaes; – prefere, quando pode, as escadas exteriores, protegendo-lhes os patamares com alpendres...” (CM, 1902, 56: 20).

### 3\_O “revivalismo” das Avenidas Novas. Período 1907-1910: renovação urbana e a “imagem da cidade”

<sup>11</sup> Frederico Ressano Garcia (1847-1909) formou-se na École des Ponts et Chaussées de Paris e foi engenheiro da 4ª Repartição da Câmara Municipal de Lisboa.

A propósito da intervenção das “Avenidas Novas”, Nuno Portas observa: “uma vez mais, não seria um arquitecto-artista saído das Belas-Artes, mas um engenheiro, a qualificar a Lisboa burguesa do princípio do século...”

A verdade, no entanto, é que a construção da cidade pós-industrial já não segue o mesmo processo da cidade iluminista de que a renovação pombalina é, na Europa setecentista, um dos exemplos mais acabados: à unidade da concepção «arquitectónica» da cidade (Maia, o planeador urbanista, Santos, o desenhador dos conjuntos edificados, Mardel, o arquitecto construtor dos modelos e Pombal, o legislador-promotor, são uma e a mesma pessoa cultural, interferindo nos campos uns dos outros...) segue-se agora a divisão das tarefas, no tempo e nos operadores, única forma de satisfazer os diferentes interesses numa sociedade liberal, facilitar os fluxos de capital ao imobiliário e projectar no terreno o individualismo das iniciativas. A imagem da cidade, melhor, do “bocado de cidade”, já não se projecta, resulta”, in *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*, Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, trad. portuguesa Editora Arcádia, vol. II, Lisboa, 1973, pág. 693-694.

A renovação urbana imposta à cidade de Lisboa pelo plano de Ressano Garcia<sup>11</sup> – que no Porto teve o seu equivalente, mais contido, na primeira década do século – produziu, naturalmente, uma concomitante transformação do tecido sócio-económico. A expansão de ruas e bairros pela cidade tornou bastante atractivo o ramo imobiliário e da construção por parte de uma classe “especializada” de investidores e construtores que, com naturalidade, se adaptou à nova política de gestão urbana e fez crescer a especulação imobiliária numa dinâmica de edificação incipiente mas lucrativa. Acontece, porém, que as Avenidas Novas vão ser consideradas o arauto da modernidade<sup>12</sup>, o que, no contexto da sociedade lisboeta, se traduzia na fidelidade aos modelos *beaux-arts* – cuja referência maior era a *Opéra* de Charles Garnier (1857-1874) – para o qual se encontrava bem preparada uma geração de arquitectos que, tendo passado pela aula de Mestre Monteiro, adquirira formação parisiense na *École de Paris*. De modo que, a breve trecho, as “Avenidas” constituíram um ecléctico mostuário de modelos em escala natural com que esta geração de arquitectos veio a caracterizar a Lisboa de 1900.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Relativamente à formação «parisiense» de Ressano Garcia e a uma eventual inspiração no modelo haussmaniano no “plano das avenidas novas”, M. J. Madeira Rodrigues afirma: “não parece licito também ligar directamente ao Paris haussmaniano o traçado de Lisboa. Em primeiro lugar, porque o teor das influências não se desenvolve ao nível da simples imitação, depois porque existem no plano adoptado por Ressano Garcia obrigações em relação a um núcleo gerador que naquele foram ignoradas, e ainda porque, exercendo-se este sobre uma área de expropriação rústica não arrasta a destruição da cidade antiga”, in “Tradição, Transição e Mudança”, in *Boletim Cultural Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 84, Lisboa, 1979, pág. 77.

<sup>13</sup> Segundo Nuno Portas, a maioria das intervenções trazem o gosto pessoal ou a moda dos barões e da nova clientela burguesa das cidades em expansão, que investe em prédios de rendimento, estabelecimentos ou moradias para uso próprio, o que o leva a considerar este período de décadas obscuras. E adianta: “convém lembrar que o contexto em que laboram estes profissionais [referindo-se a esta geração de arquitectos] lhes pede sobretudo uma arte de aparências, volúvel e evocadora, quer do passado, quer do mundo rural, quer do estrangeiro, que façam sobressair o «investimento», da mediania pobre do standard cidadão, mas de preferência com orçamentos moderados.” Portanto, as causas para tal retraimento residiam no contexto cultural e social,

mais do que na virtualidade dos técnicos em questão. E, continua: “os mil recursos que as indústrias e os novos elementos oferecem aos estrangeiros são letra morta para nós”, queixa-se Bermudes em 1904, mas a verdade é que os limitava era o horizonte cultural e social e não apenas as novas técnicas que, por si, poderiam estimular a sintaxe de um discurso espacial inovador, mas não o determinavam: o atraso tecnológico não era uma boa desculpa”, in Nuno Portas, op. cit., pág. 701-702.

Este segundo ciclo d'*A Construção Moderna* reflecte fielmente esta dinâmica. À qual, porventura, não foi alheia a nomeação de Mello de Mattos para a presidência da Comissão Nacional de Monumentos<sup>14</sup>, em 24 de Janeiro de 1907, com o *fim único de concorrer para o desenvolvimento esthetico das nossas edificações* (CM, 1907, 211: 147). Assim, dos problemas de saneamento e salubridade das *ilhas* e dos *pateos* – com a inerente discussão sobre as chamadas “casas económicas” –, às intervenções “utópicas” para a sua modernização ou à qualidade das construções que se erguiam, Lisboa concentra as preocupações de quem escreve e que, convém dizer, continuam a não ser os arquitectos. De um modo geral, há um empobrecimento de ideias e conteúdos neste período da revista, problema de que a Redacção se queixava em “editorial” no Ano IX:

*Vagarosamente se tem caminhado, mas quantos números do jornal foram inteiramente escriptos pela mesma penna* (CM, 1908, 265: 2).

Daí, o desaparecimento das secções e a redução de interesse do material de informação e divulgação. Quanto aos trabalhos ensaísticos, podemos afirmar que os dois mais importantes valem por toda esta série. Trata-se de um desenvolvido estudo de D. José Pessanha, intitulado “O ensino das artes plásticas em Portugal”, acerca da evolução didáctica do ensino artístico em Portugal, desde o século XVIII até 1900 (do 261, 10.06.1908 ao 266, 01.08.1908), e “A architectura racional das futuras cidades” (do 326, 01.05.1910 ao 335, Dez. 1910) que reproduz o texto “A theoria das cidades lineares, as conclusões geraes sobre o thema e as regras fundamentaes geraes para a construcção das cidades” do *engenheiro-architecto sr. D. Carlos Carvajal*, chileno. A pertinência da tradução deste trabalho, admitimos, advém do generalizado interesse que a temática urbanística tinha adquirido e da novidade que era, então, dissertar sobre as vantagens e atributos da “cidade linear” madrilena de Soria y Mata, no que, ao limite, se converte o texto. Mas, em grande parte, o seu pensamento é ocupado em questões de higiene e salubridade, ventilação, transportes e segurança, questões económicas e financeiras, chegando ao progresso, à paz e à civilização que só a “cidade linear” pode proporcionar:

*As cidades lineares, além do aspecto lucrativo [...] tem um aspecto moral, porque aspira à divisão e repartição da propriedade territorial, ao qual chama o grande phylosopho Tólstoy "a conquista da terra", isto não por meios violentos, como o pretende o anarchismo, nem com os seus sonhos irrealisaveis, como querem o collectivismo e o socialismo, mas [...] pela solidariedade do capitalista e do trabalhador [...]. E a pequena propriedade territorial, com casa, horta e jardim, repartida entre todas as classes sociaes é bem estar e riqueza que se cria, facillitando a solução do problema social, pois converte o operario grévista em obreiro pacífico, proprietario e burguez* (CM, 1910, 331: 244).

Mas, ao falar das condições estheticas das cidades, o autor não mostra grande à vontade. Considera que as *cidades quadradas* são monótonas, as ruas todas iguais e *é preciso dar a cada uma sua physionomia propria* (CM, 1910, 329: 230). A “cidade linear” apresenta vantagem, pois *uma grande avenida central* concentraria toda a importância e movimento, e evitaria a monotonia das ruas compridas e estreitas.

<sup>14</sup> No regulamento que Mello de Mattos elaborou para o funcionamento desta Comissão, podia ler-se como objectivos: “[...] 3º Incitar a construcção de edificios cuja architectura esteja em harmonia com as gloriosas tradições de Portugal, com o nosso clima, com a nossa vida social, em summa que caracterize o nosso pais e saiba harmonizar-se com a belleza com que ampla e profusamente o dotou a natureza; 4º Orientar o espirito nacional de modo que os melhoramentos que se fizerem nos povoados todos obedeçam a um fim esthetico, para completarmos com a arte o que de bello existe naturalmente entre nós e que não poucas vezes estragamos a pretexto de melhora-lo e na vaidade impropicia de corrigi-lo” (CM, 1907, 211: 146). Esta confusão entre tradição e mudança, e arte e artesanato, antecipava em muitos anos aquela que viria a ser a política do Secretariado de Propaganda Nacional “salazarista” na sua equívoca defesa do património.

Para Lisboa não podíamos esperar um tal “radicalismo”. E, mesmo quando a voz mais autorizada na matéria – a de Mello de Mattos – se ergue para perguntar se o *seculo XIX legou-nos alguma forma architectonica?*, em sugestivo artigo “A architectura do futuro” (204, 10.11.1906), não é senão para reiterar a questão da *estylição architectonica* decorrente, ainda, da *casa portuguesa*. Para além disso, mesmo sem surpreender, eis os traços com que o autor se refere à situação do pensamento arquitectónico na época:

*É um signal animador do tempo que um projecto para um edificio público importante quasi invariavelmente dê origem a alguma discussão, não relativa meramente à applicação do edificio, mas em referência ao seu character architectonico. Um crescido numero de pessoas fóra a classe dos architectos e das indústrias da construção toma interesse pelos assumptos architectonicos e deseja aproveitar-se o melhor possivel dos ensejos que lhe offerecem de tratar de questões de edificação (CM, 1906, 202: 93).*

Sem explicar um tal divórcio entre a prática e a teoria da architectura, ele entende esta última como um *forum* alargado a um *crescido número de pessoas fóra a classe dos architectos*, cuja finalidade última é defender para o público *uma architectura mais digna do que a que tantas vezes lhe foi proporcionada num passado proximo*, em subreptícia referência ao “eclectismo” que predominou no “oitocentos”. Portanto, a luta continua. E, no discurso da tomada de posse<sup>15</sup> da já referida presidência da Comissão Nacional de Monumentos, em Janeiro de 1907, Mattos não tem dúvidas: *abastardamos tudo quanto tinhamos em architectura*. E explica. À pressa de nos querermos civilizar, desprezamos o que possuíamos para ir buscar a França e a Inglaterra *os modelos para os nossos edificios*, sem atendermos ao *clima e às nossas necessidades intellectuae e desatamos a installar nos conventos os hospitaes e as casernas, os tribunaes e os theatros, os lyceus* (CM, 1907, 210: 142). A crítica cerrada prossegue e, apesar de *ter perdido a fé em programmas*, preconiza:

*Precisamos de educar o gosto nacional, de obrigar as administrações a não consentirem nos desacatos que diariamente se praticam nas edificações, de impôr principalmente a construção de edificios indispensaveis para o decoro de uma terra civilizada (CM, 1907, 210: 143).*

Sem dúvida, o seu trabalho de maior alcance foi “As edificações a construir em Lisboa” (do 211, 20.01.1907 ao 215, 01.04.1907). Num percurso exaustivo e fundamentado, Mattos depara-se com carências e demais lacunas que atentam uma cidade que *se pretende moderna e civilizada*. O seu receio é profundo: que Lisboa dê a *sensação cahotica do inacabado*. Pois, o efeito estético que se exige de uma cidade moderna não se compadece com a falta de planeamento e *de uma linha geral a que todas as edificações se subordinem, como é o caso das novas avenidas onde edificios de cinco andares ficam ao lado de casas terreas* (CM, 1907, 215: 179). A sua visão é premonitória. Falta à cidade uma vista perspectiva, que é *producto da phantasia artistica dos architectos e, sobretudo:*

*Deveria atender-se ao seu [as novas ruas e avenidas] efeito de perspectiva [onde] a linha geral de conjunto é respeitada, realizando assim uma das condições do bello, que Santo Thomás designou com a phrase unidade na variedade (CM, 1907, 215: 179).*

<sup>15</sup> No seu discurso de tomada de posse da presidência da Comissão Nacional de Monumentos, Mello de Mattos não escondeu a azedura com que interpreta a “terra-de-ninguém” em que se pratica a construção em Lisboa. E refere: “construir uma casa em Lisboa quasi que não passa de levantar quatro paredes e de nellas abrir depois uns buracos para servirem de portas e janellas. As vezes teem-se presumpções de elegancia e então... copiam-se os figurinos das Nouvelles Anualles de la Construction, da Constrution Moderne ou, quando se quer ser mais erudito, do Builder, ou de qualquer Zeitschrift que recebamos de Viena de Austria ou de Berlim” (CM, 1907, 210: 143). Não compreendemos, então, porque não incluiu nesta lista a própria A Construção Moderna que pedagogicamente dirigia, divulgando projectos de engenheiros, construtores e conductores de trabalhos que, se outro mérito não tinham, revelavam um bom acesso às fontes ali veiculadas.

Nesta autêntica campanha “por Lisboa” alinharam, também, Álvaro Machado, através das suas “visões conceptuais” sobre a cidade com destaque para o *Viaduto sobre a Avenida Ressano Garcia* (CM, 1906, 195: 18) e Ventura Terra, aqui consagrado com duas obras superiores: o edifício da Viscondessa de Valmor na Avenida da República (CM, 1909, 307: 50) e o Liceu Camões (CM, 1910, 330: 234). Se, relativamente a esta obra de 1907, Terra consolidava a linguagem pragmática e depurada que evidenciou nas abordagens a programas de grandes equipamentos – como o Liceu Pedro Nunes (1906), a Maternidade Alfredo da Costa (1908) ou o Liceu Maria Amália (1913) –, já o Palacete Valmor (Prémio Valmor em 1906) bem pode ser considerado paradigma de uma arquitectura cosmopolita e “republicana”, alternativa ao sistema *beaux-artiano* do “novecentos”, e a formulação de uma “imagem da cidade” na qual se revia a nova mentalidade lisboeta surgida com a I República.

#### 4\_O advento do “modernismo”.

##### Período 1911-1918: o “espírito do tempo” e a “primeira geração” modernista da arquitectura em Portugal

O “5 de Outubro de 1910”, como todas as revoluções, transportava consigo um ideal de mudança: a esperança de salvação da Pátria, uma vontade de ruptura com a corrupção, com o escândalo, o compadrio e as *igrejinhas*<sup>16</sup> que já Mello de Mattos antes acusara e que proliferavam na sociedade portuguesa (CM, 1907, 234: 44). Contudo, a crise económica, a instabilidade política, os confrontos parlamentares inócuos e as reformas polémicas – como a laicização do Estado –, entre outros factores, impediram a concretização do projecto regenerador da I República. É numa conjuntura de profunda crise económica e enorme conflitualidade social, que um grupo de jovens inconformistas vai formar o movimento do *Orpheu* e marcar culturalmente esta década. Hasteando a bandeira do recém apresentado “futurismo”, as manifestações exacerbadas deste grupo heterogéneo – incluía pintores, poetas e músicos – incomodaram, de certo modo, os meios mais conservadores da sociedade, pelo menos em Lisboa.

A despeito desta agitação nos círculos culturais, nem o meio arquitectónico acusou interferência, nem *A Construção Moderna* foi, de algum modo, por tal afectada. Nem podia. Por um lado, ao fundir a revista com as *Artes do Metal*, outra publicação sua, Nunes Collares assinou a sua própria certidão de óbito. É que, a pretexto da modernização e de uma maior abrangência de conteúdos, a revista acabou por descaracterizar-se, fragilizar-se e desinteressar-se de uma “cultura arquitectónica”, para cuja expressão até então havia contribuído. O crescente diferendo com a Direcção da Sociedade dos Arquitectos Portugueses relativamente ao, nunca resolvido, problema da publicação de projectos de “não-arquitectos”, só veio acelerar o fechar de portas. Por outro lado, o advento do “modernismo” na arquitectura portuguesa foi um processo lento e de uma ordem diversa da extemporaneidade militante dos artistas do *Orpheu*. Se algo se afirma claramente neste ciclo da revista, é a confirmação da “primeira geração” modernista da arquitectura em Portugal representada por Carvalheira, Bermudes, Norte Júnior, Tertuliano, Silva Júnior, Lino e Terra, entre outros, que compensam em projectos o que carecem em textos. Em suma, é a maturidade das linguagens, é a clareza com que “lêem” os modelos, é a solidez com que interpretam os programas e os concretizam na cidade. É a tradução do “espírito do tempo” na formulação de uma “imagem da cidade”.

<sup>16</sup> Referindo-se aos construtores sem diploma e a todos os que, em Lisboa, estavam ligados à construção sem competências e sem licenças, Mello de Mattos afirmou: “mas se os vizados frequentarem os lados da Cruz da Pedra ou outras igrejinhas analogas bem estaremos nos casos do conhecido *vox clamantis in deserto*” (CM, 1907, 234, 44).

A proliferação de secções temáticas pelas quais a revista neste período optou, desmotivou o aparecimento de novas questões latentes no meio cultural arquitectónico – como tinha sido a “casa portuguesa” – e desconcentrou a discussão e o debate que, em tempos áureos, lhe conferiram alguma importância. De forma que, a publicação do *primeiro projecto da ponte sobre o Tejo*, apresentado como o *sonho dourado dos nossos avós, e que não vemos, apesar dos bons desejos manifestados, que seja obra para os nossos netos* (CM, 1912, 369: 67-69), quebrou uma certa apatia que a revista acatara. Mas foi tudo.

Diríamos que “Arquitetura Moderna”<sup>17</sup>, um artigo lamentavelmente não assinado (do 443, 10.06.1915 ao 445, 10.07.1915), talvez seja a única aproximação a um pensamento arquitectónico publicado neste último ciclo da revista. A ideia-chave que percorre o artigo é a de que *na historia da humanidade cada civilização é representada por um estilo arquitectónico*, porque, no entender do articulista, *as necessidades e as ideias de cada passo da evolução humana impõem novas formas, novas manifestações estéticas em seus monumentos* (CM, 1915, 443: 84). Por recentes que fossem os trabalhos de Alois Riegl (1858-1905) junto da “Escola de Viena”, o autor não só revela correcta actualização em relação ao conceito de *Kunstwollen*, como utiliza o ideário *Zeitgeist* “burckhardtiano” para conseguir o seu objectivo. Que, como não tardamos a adivinhar, segue em prole de uma arquitectura tradicionalista, *isto é, da casa portuguesa, para vêr se nos livramos dos modelos dos outros paizes* (CM, 1915, 445: 100). Estamos perante mais uma batalha da grande “cruzada” contra o “revivalismo” que impedia a formulação de uma arquitectura moderna. Ou, conforme o autor, *a demolição do antigo ia dar-se para aparição do novo*. É caso para dizer que o “canto-do-cisne” da revista se confunde com o epílogo do conceito que durante a sua “vida” subscreveu.

*A Construção Moderna* situou-se historicamente no advento do “modernismo” na arquitectura em Portugal. Isto é, situa-se na viragem do século, nos anos da República, da exaltação patriótica e da fobia “estrangeirista”, mas também da renovação urbana e da emergência da “vida moderna”, da industrialização da sociedade e da vertigem da técnica, do “historicismo” das Academias e do “racionalismo” dos Politécnicos. Em suma, aquele periódico *technico-artístico* situa-se num complexo período de transição “entre o velho e o novo”, cuja síntese se traduz no irresolúvel e permanente conflito entre tradição e mudança. E é, principalmente, esta problemática que fundamenta as “grandes questões” ali trazidas a lume. Porque, afinal, também aquele é um projecto contaminado pela mesma questão. Ao longo da sua publicação, *A Construção Moderna* foi o resultado da co-habitação entre aquelas duas tendências. De um lado, Nunes Collares e a manutenção de um “tradicionalismo” bacoco; do outro, Rosendo Carvalheira e Mello de Mattos e a afirmação de um pensamento erudito, mas de bases modernas. De uma e outra nasceram as ideias que fizeram a história da revista. E, sem pretender elevar as ideias e os conceitos ali expressos à categoria de paradigmas, não podemos ignorar a sua importância para a construção de um “pensamento moderno” na arquitectura portuguesa.

<sup>17</sup> O autor chega a esta expressão do seguinte modo. Após passar em retrospectiva a história da antiguidade na qual “as arquitecturas, desenvolvendo-se em meios diversos, com pontos de partida perfeitamente diferentes eram completamente dissemelhantes”, o autor conclui que, “actualmente, nos paizes verdadeiramente civilizados, conforme as nossas ideias, há só uma civilização, costumes e ideias concordes e a tendencia a um sistema geral, apenas com as variedades que os climas impunham. Então, uma vez que nos diversos povos o caracter arquitetónico é um, é a expressão da civilização presente, há só uma arquitetura, a arquitetura moderna” (CM, 1915, 443: 84).

# MITOLOGIA TECNOLÓGICA

## CYBERART – DISCURSO CYBERPUNK

Hugo Ferrão

No fim do milénio, habituaram-nos a catalogar as gerações por letras pelo que após a Geração X, surge a Geração G, de global, tendo pela frente um território que se chama mundo. Em Lhasa, no Tibete ocupado e esquecido da grande informação, em Lisboa, Maputo ou Paris, os nómadas GEN - G, alimentam-se de fast-food, compreendem-se através da língua inglesa, marcam encontros nos cybercafés, comunicam entre si via e-mail, fax, voice mail ou internet.

Esta geração foi criada sem a presença mítica dos pais, já não se revêem na família, por companhia tiveram o televisor ou um monitor de algum computador com letras e números que identificavam a série e a velocidade do processador.

Os habitantes dos não-lugares de Marc Augé<sup>1</sup> são não-identidades, que circulam por, mundos monocromáticos, silenciosos e paradoxalmente ruidosos, laboratoriais e poluídos por milhões de restos de humanidade prensadas em imagens. A sobrevivência, em termos mentais, passa por estratégias de neutralização e imediato “delete”, sendo apenas processados dados, reunidos e armazenados momentaneamente, recombináveis em generalizações, alinhamentos que relacionem, que coerentemente organizem os fragmentos dispersos pela superfície.

Os GEN-G, confrontam-se desde cedo com os monólogos produzidos pela repetição incessante e massificante, reforçada pelo esmagamento holográfico do real, transformando a existência num simulador, reduzindo o imaginário humano a empadão de estereótipos colectivos. Real e virtual começam a confundir-se.

O tratamento maciço dos saberes e conhecimentos acumulados ao longo de milhares de anos e a sua integração numa plataforma tecnológica uniformizante, reveste-se e incorpora uma tecnicidade cujo grau de complexidade é avassalador. Um cérebro - clone electrónico que co-assista o humano, ampliando-o infinitamente projecta-nos no campo da ficção, pairando a inevitável suspeição das estruturas e metodologias do conhecimento científico, e não esquecendo que sempre hipotético, a mando de poderes ocultos.

A estranha necessidade de domínio de poucos sobre muitos, foi formalizada pelas múltiplas ideologias ao longo da história da humanidade. A concentração e gestão cirúrgica dos Media permite condicionar através da pré-definição de qualquer formato informativo, a circularidade, de pacotes de banalidades, retratando com alguma nitidez as hegemonias .

Na matriz, o potencial reprodutor, e visível na legitimação dos dominadores, pela crescente indiferença que tudo aceita. Uma tela gigantesca à escala planetária, fabrica o psicodrama colectivo por medida, adaptado ao perfil GEN-G, fluido, efémero, uma não-identidade em constante movimento, com um poder de concentração reduzido, e memórias acidentais.

Foi instaurada uma *mitologia tecnológica*, que conserva e perpetua os novos-velhos poderes, apenas transferidos para as redes, cadeias de televisão, ou transnacionais, semelhantes a casinos onde a roda da sorte pode sorrir a qualquer um dos biliões de habitantes do planeta.

<sup>1</sup> AUGÉ, Marc, *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Bertrand Editora, Col. Íntimas Letras, Lisboa, 1994, p. 84.

Martin Heidegger proferiu uma conferência intitulada *Língua de Tradição e Língua Técnica* que foi publicada postumamente em que diz a propósito da técnica:

*“O silêncio traduz muito mais o facto de que face à reivindicação do poder pela técnica o homem se vê reduzido à perplexidade e à impotência, quer dizer, à necessidade de se conformar, pura e simplesmente - explícita ou implicitamente - ao carácter irresistível da dominação tecnológica. Quando se aceita, antes de mais, nesta submissão ao inevitável, a concepção corrente da técnica, adere-se então nos factos ao triunfo de um processo que se reduz a preparar continuamente os meios, sem nunca se preocupar com uma determinação dos fins”<sup>2</sup>.*

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin, *Língua de Tradição e Língua Técnica*, Veja, Col. Passagens, nº 20, LISBOA, 1995, p. 28.

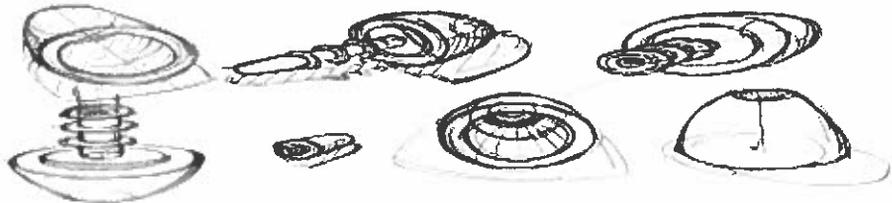


Fig. Desenho – esboço de peça mecânica

Reforçando esta imagem, Adriano Rodrigues alerta para o perigo do desnudamento do próprio apetrechamento cerebral em favor da máquina: “O homem perde o seu discurso na medida em que só o faz pela máquina. A sua identidade, diluída a própria capacidade de construir um discurso autónomo ou projectar perdem-se”, segundo este autor.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> RODRIGUES, Adriano Duarte, *O Campo dos Media, Discursividade, Narratividade, Máquinas*, Ed. Vega, Col. Comunicações e Linguagens, nº 1, Lisboa, s.d., p. 155-156.

Tudo se coisificou em mercadoria-indústria, incluindo o ser humano; a industrialização da esfera cultural contaminou a esfera artística pelos modelos tecno-económicos consagrados na indústria da cultura, ampliando a massificação e mediação do consumo estético. O artista plástico passou a ser um actor, mediado, por estações de televisão, fundações, instituições, mecenas, editoras especializadas, salões, bienais, capitais da cultura, feiras, galerias, jornais, críticos... que nem sequer privilegiam uma relação pessoal com o artista, que se transforma numa entidade abstracta, que produz algo comercializável - tudo é tratado entre instituições.

A globalização apenas ampliou nivelamentos culturais à escala planetária, impostos de fora para dentro, com base em modelos economicistas hegemónicos.

A pesquisa artística alarga-se ao computador, à programação, à acústica, à transformação das ondas acústicas invisíveis em electromagnéticas visíveis, ecrãs ou telas electrónicas onde são projectados ambientes, ou realidades virtuais geradas por computadores em tempo real, contrapondo-se na constante subversão do acto criativo dos artistas, tornando visível a invisibilidade dominante dos detentores do poder tecnológico.

Esta ideia introduz-nos na *Cyberart* ou *Ciberart*; o termo define um campo de experimentação artística que nasce do cruzamento das tecnologias da informática e da actividade criativa dos artistas. Um campo integrador da investigação estética, tornando visível as imposições e nivelamentos tecnocráticos que tudo massifica e uniformiza.

Para melhor compreensão poderemos dizer de forma simplificada que a *Cibernética* (Norbert Wiener 1894-1964) está associada à ideia de controlo e comunicação entre animal e a máquina. Procura de equivalentes electrónicos, mecânicos, campo interdisciplinar que trabalha na concepção e design das redes neuronais artificiais. A *Arte* pode ser entendida como a actividade que permite ao indivíduo expressar a sua visão do mundo através de actos representativos.

Um território virtual composto por, matéria imaterial, incontrolável, instantânea e multidimensional foi criado - o *Cyberspace* ou *Ciberespaço*, sonhado à maneira de Júlio Verne.

Ciberpaço é um termo criado por Willim Gibson no livro de ficção científica – *Neuromante* (1984), que foi apropriado pela comunidade científica devido à ideia que veiculava; um campo-espaço cibernético infinito, no qual confluem todos os media digitalizados, os computadores, as redes, as telecomunicações, libertando uma memória incomensurável, de um rigor nunca atingido pela mente humana.

O desejo de engendrar do corpo cibernético evoca o reencontro de um tempo e de um espaço, uma dimensão onde faça sentido existir, onde aconteça vida para além desta vida. A dicotomia entre o quotidiano infernalizado, o desejo de fuga e a alucinação cibernética, encontra no seu invasor o ente criador. O ser humano transforma-se num “enviado” mediador entre a terra e o céu, uma outra espécie, misto biológico/tecnológico, que anuncia o mistério, despe o seu invólucro carnal, entrega o seu corpo físico à vivência absurda, à expiação e reencarna, como cibernauta, numa “*alucinação consensual-ciberespaço*”.

A imagem de se sair do corpo para imergir num espaço virtual em que a entropia realidade-ficção será total e que leva o utilizador a metamorfosear-se em cibernauta, representado por uma entidade informática, com várias extensões, que lhe permitem ter diferentes configurações, como ser virtual e flutuar, navegar e cumprir expedições a universos impensáveis, ainda não passa de um sonho cada vez mais revisitado.

Todas as formas de representação do mundo poderão ser visualizadas no Ciberespaço e toda a informação, proveniente de todos os media, passará a ser representada como objecto tridimensional, orientado e configurado segundo programas que especificam a sua natureza. O cibernauta navegará por entre esses objectos informáticos acedendo ao seu interior, segundo protocolos estabelecidos e desvendando os seus conteúdos.

O Cibernauta será posto em contacto com o universo mental dos mundos arcaicos, iniciar-se-á nas provas labirínticas das estruturas fragmentadas, “documentos” dispersos, restos dos sentidos de outras culturas.

A relação interactiva que se estabelece entre o computador e o homem, e a própria humanização da máquina, leva a perceber que “vastos continentes insuspeitáveis de informação”, impossíveis de sintetizar pela mente humana, existem e estão disponíveis, e é possível aceder-lhes em tempo real.

O conceito de Ciberarte convive com termos como *participação*, *intervenção* e *interação* contribuindo para a definição de um novo contexto artístico. A capacidade de processamento de informação de sistemas tecnológicos altamente sofisticados ditos “inteligentes” possibilita a “reação” à acção desenvolvida pelo utilizador.

A *intenção* de fazer participar activamente o observador, que até aqui tinha uma atitude passiva perante a obra de arte, faz com que seja anulada a distância física que o separa desta. Dá-se a imersão física, no confronto com a visualização do processo criativo, está-se mergulhado, é-se co-autor, co-produtor, restando apenas a consciência do corpo enquanto unidade.

A *relação* estabelecida, na base da participação e acção manipuladoras, entre o utilizador e a obra, implica que esta seja oferecida como uma estrutura aberta, um campo de possibilidades a desenvolver.

O *operador-plástico* passa a ser “*co-autor*” e ao mesmo tempo espectador da sua própria obra; abandona-se ao jogo aleatório, às sucessivas vagas de hipóteses, variantes das formas inscritas na retina, sentidas no corpo, disparadas a uma velocidade alucinante ultrapassando a própria descodificação, perdendo por vezes a relação de significação.

Através do *computador*, amplia-se o campo de exploração plástica, consolida-se a união entre técnicas e suportes tradicionais e a informática.

A necessidade de rapidamente chegar-visualizar resultados, implica um tempo de execução cada vez mais curto. A passagem das ideias e a sua concretização-visualização foi acelerada. Todo o tipo de experiências forma um “pacote” de processos que procura outra forma de mostrar. Foi criado um espaço virtual onde as imagens são guardadas, tratadas, conservadas numa base de dados, cujo conteúdo pode ser alterado, duplicado, apagado a qualquer momento.

O espectro de um apocalipse eminente que atingiria as periferias superlotadas, *ghettos* - culturais, espécie de “províncias afastadas do Império Romano”, conduziu à consciência de que nada se perde. Este aspecto aliado à revolução tecnológica em termos informáticos da década de 80, faz com que alguns elementos tivessem acesso, devido à própria gula do sistema, aos conteúdos técnico ideológicos da tecnologia da informação-comunicação, tornando-se operacionais delirantes do computador.

Emerge o *cyberpunk*, termo que denomina uma corrente literária de ficção científica, surgida nos anos 80 nos Estados Unidos, e cujos principais representantes são: William Gibson, Bruce Sterling, Mark Dery, Rudy Rucker e Ian Watson (entre outros). De uma forma geral Cyberpunk é um rótulo que agrupa uma “tribo electrónica”, derivada dos Hackers dos anos 70, estes sim com um perfil de especialistas em informática com formação universitária.

Os Cyberpunks assumem a utilização dos computadores como poderosos instrumentos da experimentação e da formulação de novas propostas plásticas. Representações informáticas da realidade vivível revelam a face oculta do homem pós-moderno, um nómada em constante movimento, um habitante anónimo dos “não-lugares”.

Bruce Sterling define Cyberpunk como “Uma aliança profana entre o mundo tecnológico e o mundo dos dissidentes organizados - um mundo subterrâneo emergente da Cultura Pop, da visão fluida e da anarquia ao nível da rua”.<sup>4</sup>

William Gibson, engendra personagens como Case a figura central em Neuromante misto de Hacker e Cyberpunk que recorda a entrada na “Nuvem”, outro nome para a rede das redes: “*depois, o sacão - quando a sua consciência incorpora mergulhava da sua carne para a alucinação consensual da matriz.*

*A carne ficava em casa, amarrada a uma consola...*

*...mas o seu ser movia-se como um fantasma através das brilhantes e desabrochantes janelas da lógica.”<sup>5</sup>*

No ideário Cyberpunk o homem pós-moderno<sup>6</sup> é considerado um “turista acidental” à maneira do realizador Lawrence Kasdan (1988) em trânsito pelo universo da informação, que lhe fornece pontos de ancoragem, blocos de lugares imaginários, *clichés* vagamente reconhecíveis, que o ajudam a representar como os outros, a ter imagens holográficas de si, a regressar a um lugar onde nunca esteve.

A realidade serve também de referência à ficção científica. John Von Neumann (1903-57) foi um matemático que participou no projecto da Bomba Atómica Americana (Atomic Bomb Project), membro da Comissão da Energia Atómica é considerado como o designer do primeiro computador electrónico, construído em 1952 e que curiosamente se chamava “Maniac I”. Durante a II Guerra Mundial foi

<sup>4</sup> RUCKER, Rudy (colectânea), *A User's Guide to the New Edge*, Mondo 2000, Thames and Hudson, Berkeley, 1994, p.68

<sup>5</sup> DE HAVEN, Tom e JENSEN, Bruce, *Neuromante*, Meribérica /Liber Editores, Lisboa, 1991, p. 8

<sup>6</sup> Pós - Modernismo, segundo Jean-François Lyotard, relaciona-se com a condição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. “o saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na era dita pós-industrial e as culturas na era dita pós-moderna. Esta passagem começou, pelo menos, no fim dos anos 59, que para a Europa marca o termo da sua reconstrução.” p. 15 (...) “A incidência destas transformações tecnológicas sobre o saber parece ser considerável. Ele encontra-se ou encontra-se-à afectado nas suas duas principais funções: a investigação e a transmissão de conhecimentos”. p. 16 LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna*, Ed. Grávida, Col. Trajectos, nº3, Lisboa, 1989.

equacionada a hipótese de um holocausto atómico; isto fez com que Neumann se interessasse pelo desenvolvimento de sistemas automáticos que viessem a reproduzir máquinas, os robos – que fossem capazes de construir cópias de si mesmos. Um meta-instrumento capaz de gerir, fabricar as suas próprias ferramentas, como um entidade quase autónoma.

A latência desta hipótese científica, conduz-nos à última fronteira na qual é intuitiva a hibridade dos *Cyborgs*, organismos cibernéticos que resultam da fusão entre humanos e máquinas. Quotidianamente deparamos com progressos científicos imparáveis, numa vertigem que compacta tempo e espaço, visões surpreendentes de planetas distantes necessitando de outra espécie para os habitar. Tecnicamente a fronteira da morte fisiológica será ultrapassada no próximo século. “Para sempre jovens”... As actuais próteses aplicáveis ao corpo humano, serão de uma perfeição tal que será difícil perceber se é ou não “peça de origem”. Restará apenas um cérebro humano num corpo inteiramente artificial. A *bioengenharia* implantará no cérebro “chips”, com programas-memórias de vidas que nunca tivemos. Por último e retomando Neumann, será possível construir um cérebro electrónico, o Cyborg que garantirá “linhas de montagem” que fabricará no silêncio laboratorial seres por “medida” à Aldous Huxley – Um Admirável Mundo Novo.

A mitologia tecnológica dos Cyberpunks, como *cultura POP* dos megasubúrbios, alimenta-se por via oral e visual destes cenários apocalípticos que substituem as estrelas POP-ROCK, confrontando-nos ironicamente com o *complexo de Frankenstein*: “simulacro de humanidade que adquire a “vontade” malévola de destruir o seu “criador”, segundo Rocha Trindade.<sup>7</sup>

A Geração Beat é um dos pontos de ancoragem desta tribo electrónica, o termo é atribuído a Jack Kerouac mas o grande público só o soube através do jornalista Clellon Holmes. A geração de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady e William Burroughs está baseada na década de 50, manifestou-se contra o complexo militar-industrial, americano em plena guerra fria e defrontando uma cruzada anticomunista promovida pelo senador McCrathy.

O orientalismo, o misticismo, bem como a consciência ecológica, a liberdade sexual, o recurso a drogas como as anfetaminas, o gosto pela velocidade – speed, fazem parte dum programa que se afirmou na esfera artística. Não podemos esquecer que um dos percursores da Pop Art foi Larry Rivers que em colaboração com Frank O’Hara um poeta, desenvolveram a ideia da interactividade entre as diferentes manifestações artísticas. Jackson Pollock e o fluxo energético e gestual da action painting, dos happenings e das colagens de Robert Rauschenberg são exemplos da fusão entre pintura, fotografia e escrita, tão reclamadas pelos Beatniks.

É a arte na sua aparente inutilidade irredutível, que resiste às imposições funcionalistas, aos discursos futebolísticos dos políticos, aos *desertos mediáticos*. Faça uma breve incursão na Arte Pop, cujos polos de maior incidência se deram nos Estados Unidos e na Grã Bretanha e que desnudam a massificação geral, o amontoado de estereótipos visuais, o vazio, e a solidão a que é votado o consumidor. Não é por acaso que Andy Warhol, Roy Lichtenstein e David Hockney apresentam trabalhos por vezes compostos de detritos, desperdícios, excedentes, recorrendo a colagens, a técnicas de impressão, cores planas, tramas mecânicas e uniformes apelando ao sentido uniformizante.

A própria noção de registo do real está a ser modificada pela “fabricação” matemática da imagem digital, gerada pelos computadores. Nicholas Negroponte, enquanto “Chief Visionary” dos Media Lab do MIT, ( Massachusetts Institute of Technology) considera como “melhores” os modelos matemáticos de uma cena do que os capta-

<sup>7</sup> TRINDADE, Armando Rocha, *Introdução à Comunicação Educacional*, Universidade Aberta, nº 16, Lisboa, 1990, p.212

dos por uma câmara, pois podem descrever relações espaciais em múltiplos contextos, além de ser possível manobrã-los, através do espaço e ter níveis de detalhe que não se conseguem numa imagem a partir de um modelo natural.

Os *modelos matemáticos interactivos*, visam excitar as emoções, estimular a imaginação e desafiar o intelecto, e para isso é necessário envolver, num “Desafio Total” (Paul Verhoven-1990), o utilizador. Contribui para essa fusão o ambiente “3D” (tridimensional) que tenta ser mais real do que o real: a hiper realidade, tornando-se o próprio modelo, ele existe em circuito técnico fechado. As imagens artificiais fazem-se a partir de outras que estão em arquivo. O imaginário passa a ter como referência hiper realidades, imagens engendradas em laboratório, construídas, calculadas, catalogadas, embalsamadas, imagens pré-determinadas imparáveis, perfeitas, massificadoras, que nos cegam completamente para a realidade natural.

É aterrador pressentir que, para além de qualquer conteúdo, se concebe a realidade como mera expressão desta nova razão cibernética.

Ainda a este propósito em “Blade Runner- Perigo Eminente” de Ridley Scott, (1982) os “Replicants-Nexus 6” são robots fabricados na Tyrell Corporation, *“superiores em força, agilidade e com inteligência equivalente aos engenheiros genéticos que os criaram”*. *“São idênticos aos humanos, excepto nas emoções. Mas passados alguns anos são passíveis de desenvolver reacções emocionais próprias. Ódio, amor, medo, raiva, inveja... Por isso foi-lhes adaptado um dispositivo de segurança: Quatro anos de vida...”*. Dá-se a fusão entre a máquina e ser humano; um ex-“chui”, ex-Blade Runner, ex-assassino acaba por amar Rachel, um protótipo fora de série realizado pela Tyrell Corporation cujo lema é: *“Mais humanos que os humanos”*.

Que surpresas nos reservarão as pesquisas e o cruzamento entre a engenharia genética e a electrónica, quando se puser a hipótese de fabricar um chip, misto orgânico e electrónico?

O estado de permanente écran, no qual se projectam imagens de todos os universos, transmutam a realidade num permanente holograma ou a tridimensão do sonho. Diz Jean Baudrillard: *“Tudo é retomado pela simulação. As paisagens pela fotografia, as mulheres pelo argumento cinematográfico sexual, os pensamentos pela escrita, o terrorismo pela moda e pelos média, os acontecimentos pela televisão. As coisas parecem não existir a não ser através deste destino estranho. Podemos perguntar-nos se o próprio mundo não existe apenas em função da publicidade que lhe pode ser feita em outro mundo”*<sup>8</sup>

Os cyberpunks defendem uma comunidade virtual baseada no ciberespaço, um oceano onde convergem todas as informações, “uma alucinação consensual”, partilhada por cineastas, visionários, cientistas, artistas, telemáticos, hackers, uma miscelânea infinita de contributos, um imenso “mercado” de ideias, como é visto pelo sistema.

O computador simula virtualmente os materiais tradicionais, no entanto, fica-se liberto das imposições e condicionamentos do domínio técnico dos materiais. Dá-se a transcendência das limitações físicas do real. As ferramentas electrónicas deixam expressar estruturas complexas e ideias, funcionando como facilitadores de experiências, pela soivência da materialidade da arte ou da realidade, desmaterializando-se em combinatória digital.

As *“tribos electrónicas”* necessitam de desenvolver linguagens, que descrevam o comportamento dos elementos. Esses elementos são silos de informação constituídos por matérias e materiais fabricados por especialistas de conteúdo, são “objectos” com uma identidade própria. É preciso imaginar estruturas e estratégias que permitam “negociar”, navegar por rotas que relacionem esses “objectos”, com alguma coerência de forma, a configurar constelações de sentido.

<sup>8</sup> BAUDRILLARD, Jean, *América*, Ed. João Azevedo, Ensaio, Lisboa, 1989, p.39.

A informação armazenada nos contentores integra saberes cuidadosamente trabalhados por especialistas de conteúdo, cujo *estatuto de mestria e propriedade intelectual são vampirizados*. Pelo facto de se deter uma informação e de a divulgar não significa que se deixe de a conhecer. A posse da informação como mercadoria, veda o livre acesso, contamina um *espaço de utopia*, que poderia ser o Ciberespaço, onde se desejava que toda a informação estivesse disponível e fosse gratuita.

Michael Synergy, um cyberpunk diz: *“Eu sou uma mente inquiridora e desejo saber. Eu quero aprender e eles querem impor em tudo “a necessidade de saber”.* <sup>9</sup>

Gareth Branwyn resume alguns princípios de uma conferência dos Cyberpunks realizada na WELL (1992) - Whole Earth Electronic Link uma das redes locais de S.Francisco mais utilizadas pelos Cyberpunks.

- \* As meganacionais são os novos governos
- \* Os computadores geram info-domínios, que são as próximas fronteiras.
- \* Estamos a transformarmo-nos em Cyborgs.
- \* A tecnologia, cada vez mais pequena-miniaturizada, está cada vez mais perto e brevemente fundir-se-à em nós.
- \* A informação deve ser livre
- \* O acesso aos computadores ou a qualquer coisa que possa ensinar alguma coisa sobre o funcionamento do mundo deve ser ilimitada e total.
- \* Promover a descentralização.

Grande parte dos Cyberpunks tem um nome electrónico, como exemplo Michael Synergy , Phiber Optik, Acid Phreak ou Mr. Goodbytes. Defendem o “Parasitismo Revolucionário”, sugerem que quanto mais digital se tornar a sociedade mais importante será o papel do programador. Caricaturam o mundo económico e a ordem social digitalizada, através de incursões ou actos destrutivos, transformam-se em arma digital, um vírus, penetrando e injectando nova informação.

*Deixou de ser importante aquilo que se conhece. Pergunta-se quão rápido és? Qual a densidade da informação infiltrada? E se é ou não interessante.*

Os Cyberpunks apropriam-se das novas tecnologias apelidando-as de *tecnologias psicoactivas*, especialmente da *Realidade Virtual*, e equacionam a imagem holográfica<sup>10</sup> como potencial representação da memória. Assumem-se como movimento de contracultura no início dos anos 90.

*New Edge* é o nome dado a este movimento que é usado pela primeira vez em 1989 na feira de imagem sintética - SIGGRAPH que provoca a osmose entre artistas, cibernética e uma nova consciência “underground” bastante conotada com o anarquismo científico que propõe harmonizar o homem com a máquina. O estado da arte é mostrado em conferências, como a “Cyberarts International” ou a “Imagina”.

Luc Sala, um dos organizadores do primeiro encontro de Cyberpunks na Europa em Amsterdão em 1993, chama a atenção para o papel desempenhado pelos videojogos na formação das gerações mais novas, para as “escutas electrónicas”, os “mailings anónimos”, a “ditadura” das bases de dados e para os novos mercenários, os “Hackers”, “Crackers”, “Datacops” e os “Cowboys”.

Os Cyberpunks, ao introduzirem-se nas redes como a Internet, para além de terem um endereço, não destroem ou roubam a soldo, servem-se dos conhecimentos técnicos necessários para “cortar” as defesas das redes, funcionam como emissores e receptores, mas fundamentalmente desejam comunicar as suas ideias, reflectem uma posição filosófica que contraria o saque, sintetizada na máxima: *“A informação quer ser livre”.*

<sup>9</sup> RUCKER, Rudy (colectânea), *A User's Guide to the New Edge*, Mondo 2000, Thames and Hudson, Berkeley, 1994, p.55

<sup>10</sup> Holografia s.f. Método de fotografia em relevo em que são utilizadas as interferências produzidas por dois raios laser, um que provém directamente do aparelho projector e outro que é reflectido pelo objecto a fotografar.

O papel do “cortador” (nome atribuído ao agente que penetra as defesas dos programas), é praticar um acto de pirataria na empresa detentora da rede, recebe e dá informação, retirando-se sem deixar rasto. Quantos de nós não nos sentimos defraudados pela conta do telefone, ou da electricidade, ou da água, ou ...? Este desafio é dificultado nas redes pela presença dos “Data Cops”, “Cowboys” de sinal positivo agentes que atacam “Hackers”, “Crackers” e toda a espécie de virus postos em circulação.

As trocas e influências visionárias desta mitologia tecnológica são difíceis de determinar. O seu imaginário é patente na produção cinematográfica, “2001: Odisseia no Espaço” de Stanley Kubrick (1968), referência para qualquer geração. Os “diálogos” desenvolvidos pelo HAL-9000, uma geração de máquinas inteligentes, inquietam-nos ao dizer:

– *“Nunca nenhum computador 9000 cometeu um erro, nem distorceu informações. Numa definição prática, fomos todos construídos à prova de erro”*. Dave, um dos membros da nave “Discovery One” fala do HAL: *“Ele é o sexto membro da tripulação. Adaptamo-nos rapidamente à ideia de que ele fala e pensamos nele como se fosse outra pessoa”*. Por último o HAL define tarefa-trabalho: – *“A minha responsabilidade envolve todo o funcionamento da nave, e por isso estou sempre ocupado. Entrego-me, o mais possível, ao serviço que for necessário o que é, suponho, o que qualquer entidade consciente mais pode desejar”*.

Para além desta referência histórica do “2001”, existe uma filmografia perfeitamente contaminada pelo imaginário Cyberpunk como: “Blade Runner” de Ridley Scott -1982, “Brazil” de Terry Gilliam - 1985, “Road Warrior/Mad Max 2” de George Miller - 1981 e “Total Recall” de Paul Verhoeven - 1990, entre muitos outros.

Na televisão a série “Max Headroom”, Cinemax e ABC que passou em 1987 e que está actualmente disponível em video . Será também realizado em 1990 um documentário – “Cyberpunk: The First Program of the Next Century,” produzido por Peter von Brandenburg.

Na banda desenhada Tom Haven e Bruce Jensen ilustram as visões de “Neuro-mante” – 1989 e Alan Moore e Dave Gibbons criam o “Watchmen” em 1987.

Na música Billy Idol lança um disco intitulado Cyberpunk, Vangelis faz a música de Blade Runner, contudo a música electrónica tem uma expressão erudita muito apoiada pela publicação “Leonardo Music Journal”, membro da Sociedade Internacional de Artes Ciências e Tecnologia. Cada edição é acompanhada por um CD audio no qual se divulgam novos compositores como Música Electroacústica de Compositores Latinoamericanos ou Inovação na Composição Japonesa Contemporânea. Paralelamente e com a crescente qualidade das placas de som dos computadores, surgem bandas como a: “Sado Nation”, “Front 242”, “Ministry”, “Pelican Daughters” e “Young Gods”.

Os “Zines” são publicações em papel de pequena tiragem e circulação reduzida, cujo conteúdo vai da banda desenhada, edição de programas piratas que ensinam literalmente com assaltar digitalmente, espaço para artigos de opinião das minorias, homossexuais, lésbicas, transsexuais, entrevistas com as celebridades e toda uma miscelânea de informações que propagam a ideologia Cyberpunk. Apenas alguns nomes de “Zines” – “2600”, “Extropy”, “Going GaGa”, “Science Fiction Eye” e “High-Tech Nomadness”. Tem também jornais e revistas de grande tiragem como a “Mondo 2000”, “Whole Earth Catalog” e “Future Sex y Wired” onde cada número tem a participação de Cyberartists ou uma zona específica chamada de “galeria”. Toda a panóplia dos media está infiltrada, isto só é possível graças à enorme facilidade de reprodução e impressão que facilitou a propagação da mitologia cyberpunk, uma autêntica explosão, estabelecendo novas relações, inquietações.

Um outro meio de contaminação são os “boletins electrónicos” podem ser editados individualmente ou em grupo e postos em circulação numa rede, oferecendo todo o tipo de informações e serviços que pretenda passar, fora do controlo do “Grande Irmão”. A “WELL” (Whole Earth Electronic Link) é uma das redes (S. Francisco) mais utilizada pelos Cyberpunks.

O problema das *drogas* também é equacionado pelos Cyberpunks, que as consideram como “inteligentes”, aceites como “gasolina de avião”, substâncias estimulantes da actividade cerebral, são testadas, “investigadas” pelos Cyberpunks. É inevitável falar de Aldous Huxley e Timothy Leary profeta-ídolo da geração hippy defendeu o uso de drogas como o LSD ( na revista “Psicadélica) foi banido da comunidade científica e só na década de 80 é que é recuperado pelos Cyberpunk como grande visionário. Não há Cyberpunk que se preze que não o refira.

Para concluir, os Cyberpunk, bem como outras “tribos electrónicas”, revelaram através do campo artístico e de outras actividades a face oculta das novas tecnologias, tornaram visível o triunfalismo e a divinização tecnocrática, expuseram as contradições e perigos reducionistas, que se devem em parte à subordinação das consciências científicas, eticamente pseudo independentes do poder económico e político.

Actualmente a transmissão do conhecimento depende de e tomou um sentido organizacional cibernético e depende desse mesmo sentido. A racionalidade evocada pelo computador lança-nos num universo electrónico compacto, em que as estruturas lógicas são percorridas à velocidade da luz, uma mutação espantosa do conhecimento está a acontecer.

**BIBLIOGRAFIA**

- BENEDIKT, Michael (vários), *Cyberspace: First Steps*, MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1992
- BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de Vie, L'Art Moderne et L'invention de Soi*, Éditions Denoel, Paris, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Les Press du Réel, Col. Documents sur l'art, Paris, 1988.
- DERY, Mark, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century, (Velocidad de Escape, La Cibercultura en el Final del Siglo)* Ediciones Siruela, S. A. Madrid, 1998
- GIBSON, William, *Idoru*, Gradiva, nº. 48, Lisboa, 1998
- GIBSON, William, *Neuromante*, Gradiva, Col. Contacto, nº. 4, Lisboa, 1988
- GOODMAN, Cynthia, *Digital Visions, Computers and Art*, Harry N. Abrams, INC, Publishers, New York, 1987.
- HARRISON, Charles (vários), *Art in Theory 1900-1990, na Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1997
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Col. Bibliot. De Filosofia Contemporânea, nº 12, Lisboa, 1992
- HEIDEGGER, Martin, *Língua de Tradição e Língua Técnica*, Veja, Col. Passagens, Lisboa, 1995.
- JACOBSON, Linda, *Cyberarts, Exploring Art & Techonology*, Miller Freeman Inc. San Francisco, 1995.
- JENKS, Chris, *Visual Culture*, Routledge, London, 1995
- KERCKHOVE, Derrick de, *A Pele da Cultura*, Relógio D'Água, Col. Comunicação e Cultura, nº. 1, Lisboa, 1997
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, Relógio D'Água, Col. Antropos, Lisboa, 1988
- LIPOVETSKY, Gilles, *O Império do Efêmero – A moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas*, Publ. Dom Quixote, Col. Biblioteca Dom Quixote, nº5, Lisboa, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles, *O Crepúsculo do Dever, A Ética Indolor dos Novos Tempos Democráticos*, Publ. Dom Quixote, Col. Biblioteca Dom Quixote, nº 10, Lisboa, 1994
- ORVELL, Miles, *After Machine, Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries*, University Press of Mississippi, Jackson, 1995
- SAGAL, Paul T., *Mente, Homem e Máquina*, Gradiva, Col. Filosofia Aberta, nº. 3, Lisboa, 1996
- STONE, Allucquère Rosanne, *The War of Desire and Technology, at the Close of the Mechanical Age*, The MIT Press, London, 1996.
- WALLIS, Brian (vários), *Art After Modernism, Rethinking Representation*, David R. Godine Publisher, Lincoln, Massachusetts, 1996

# FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO<sup>1</sup>

Gérard Castello Lopes

O Jean-Luc Godard diria que *"représenter c'est présenter deux fois"* como costumava dizer que *"regarder c'est garder deux fois"*. Esta definição etimológica, quase Heideggeriana (no sentido em que pode existir uma relação essencial entre a coisa e a palavra que a designa), terá para nós alguma utilidade ou tratar-se-à de mais uma boutade do realizador suíço? Quando digo *"para nós"*, refiro-me aos que, activa ou passivamente, se interessam pela representação: quem pinta, escreve, esculpe ou fotografa. Deixei de lado, propositadamente, territórios mais complexos como o teatro, o ballet, a ópera, a música ou o cinema que, como lhes chamava um amigo antigo, são artes de síntese.

Convém lembrar que não sou filósofo nem crítico nem especialista nestas matérias. Só posso e sei – talvez – falar do que fiz e das reflexões, pouco universitárias mas mais pragmáticas, sobre o desvio entre as minhas expectativas fotográficas e o resultado dessa praxis.

Para voltar ao Godard, afigura-se-me que ele tem razão. Em toda a representação, estabelece-se uma primeira relação entre o objecto e aquele que o quer representar. Trata-se, de facto, de uma primeira representação, apropriação pelos sentidos, pela memória, pela inteligência, pela emoção, da *fisicalidade* do objecto. Este transforma-se, por via dessa apropriação, num outro objecto, *"cosa mentale"* ou, para utilizar uma metáfora apropriada, transforma-se numa espécie de fotografia mental do objecto, visão pessoal do criador. Essa imagem interior da coisa é, de facto, intensamente pessoal; duas pessoas confrontadas com a mesma coisa vêem coisas diferentes.

O processo daquela apropriação é da ordem do alucinatório, do mitificante, do único, do idiossincrático. Resumindo: a imagem mental da coisa é desviante da realidade da coisa.

O rochedo que fotografei na costa portuguesa, em 1987, desencadeou em mim uma percepção alucinatória que mo fez ver flutuante e imponderável. A alucinação foi minha, tive a sorte de a registar no instante certo e o milagre deu-se: a imagem correspondia exactamente à minha alucinação. Mas estou a adiantar-me.

Idealmente, a representação dessa primeira imagem mental far-se-ia como uma sua "transdução" para um suporte físico: tela, papel, pedra, barro, etc.. Mas, por mais que se queira, esse processo nunca é unívoco. No acto da representação – aqui tomada no sentido lato – instala-se uma forma de diálogo, não só entre o representador e o representado mas, também, em sentido inverso. À medida que a obra vai tomando vida, vai também ganhando uma misteriosa forma de independência que se impõe ao criador, como se ela tivesse vontade e exigências próprias.

Do primeiro grito de Gustave Flaubert: *"Madame Bovary c'est moi!"* às Pirandelianas personagens em busca de autor, estende-se toda a estranha variedade duma tomada de poder da obra sobre o seu criador.

Por vezes, a representação, agora entendida, excepcionalmente, no seu sentido teatral, deixa de ser biunívoca para se tornar, perdõem-me o barbarismo, "triunívoca". O desempenho do actor é não só mediado pelo texto mas, simultaneamente, pela reacção, catártica ou não, do público.

<sup>1</sup> Conferência integrada na programação específica da disciplina de Estética (leccionada por Carlos Couto S.C.) do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, no ano lectivo de 1998/1999, e proferida na mesma Faculdade a 15 de Junho de 1999.

Quantas vezes lemos relatos angustiados de romancistas e dramaturgos queixando-se do comportamento inesperado das suas personagens que, de certa forma, os obrigam a trilhar caminhos e inventar situações que nada fazia prever no início.

Falemos agora um pouco de pintura e de escultura, onde esse diálogo entre obra e autor é talvez mais subtil mas, também, mais imediatamente perceptível. Até à invenção (descoberta?) da fotografia, o papel histórico daquelas artes foi o de “imortalizar” uma realidade digna de o ser.

Os desenhos coloridos de animais, nas grutas pre-históricas, são hoje interpretados como imagens propiciatórias da caça, esconjuros da fome ou da inanição. O facto dessas pinturas rupestres se encontrarem nos locais mais recuados e escuros das cavernas, leva alguns arqueólogos a sustentar que essas representações constituíam como que os prolegómenos duma visão religiosa.

Serge Tisseron, no seu recente livro *“Le Mystère de la Chambre Claire – Photographie et Inconscient”* escreve: *“Entre todas as artes profanas, a fotografia é, pela natureza da sua relação com a luz e a transfiguração, aquela cujo imaginário está mais próximo duma arte sagrada”*.

E religiosa continuou a ser a representação do mundo, das coisas e das pessoas. Até aos alvares da Renascença e do edifício filosófico que lhe subjaz, a que se deu o nome de humanismo, toda a representação, ou quase, foi feita *“ad major Dei gloriam”* ou à glória dos seus legítimos representantes no céu e na terra: os anjos, os santos, os mártires, os deuses egípcios, gregos e romanos, os faraós, imperadores e reis, o Cristo (o Pantekrator e o Crucificado), a Virgem, os apóstolos, a lista é infindável. Durante milénios a representação esteve estruturalmente ligada à transcendência ou à delegação dum poder divino. Não é certamente por acaso que o alto judaísmo e o islamismo proibem a representação do mundo e a consideram usurpação do poder dum Deus único, criador de todas as coisas. Da sublime pintura de Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina que representa o instante (decisivo) em que Jeovah cria o Homem à sua imagem, à serigrafia colorida da Marilyn Monroe do Andy Warhol, vai um itinerário que talvez se possa resumir como uma progressiva destruição da transcendência que desagua na insignificância corriqueira, ou na tentativa de tornar o corriqueiro transcendental (o Diabo que escolha).

Estas considerações, um pouco anedóticas e simplificadoras, tendem a estabelecer um princípio geral que preside a toda a representação: a sua relação profunda com a ética, de que a obra é a corporização moral. Disso falarei dentro de momentos (aqui está mais um caso típico do fluir dum texto que escapa à intenção do autor). O que eu desejaria estabelecer preliminarmente são as diferenças essenciais, a existirem, entre a fotografia e os outros modos de expressão.

Consideremos o pintor defronte da sua tela branca. Entre a primeira e a última pincelada em que se dá o quadro por acabado, decorreu um tempo que pode ser de horas ou de anos, e o número de pinceladas de centenas a dezenas de milhar. Uma fotografia leva um centésimo de segundo de exposição e, dum golpe de disparador, regista, nesse ápice, todos os pormenores do representado. Para todos os efeitos, poder-se-ia dizer que a pintura é o resultado crítico de centenas ou milhares de olhares, e que a fotografia é o registo dum só ou, se se preferir, que uma foto corresponderia a uma só pincelada (como nos desenhos animados do Walt Disney).

Não é difícil, através deste exemplo, igualmente aplicável à escultura, ao desenho e até à própria escrita, definir uma diferença categorial entre a fotografia e aquelas outras formas de expressão. O que caracteriza a fotografia, na sua essência, é a “instaneidade”. As únicas analogias que me ocorrem prendem-se, por exemplo, com a

misteriosa (e instantânea) comunicação entre dois olhares. Como a fotografia, o “*coup de foudre*” é instantâneo, mas não há pintura nem escultura instantânea, (e os *coups de foudre* são ainda mais raros do que as boas fotografias).

O exercício crítico do fotógrafo sobre as sua imagem só se pode efectuar **depois**, enquanto o do pintor ou do escultor se faz **durante**. A instantaneidade é, pois, o destino do fotógrafo, o seu rochedo de Sísifo, o seu tormento e, por vezes, a sua glória. Esta constatação leva-nos a considerar que o olhar do fotógrafo deverá, por educação e treino, ser diferente do olhar do pintor.

A relação do fotógrafo com o tempo e com a necessidade de prever, como escrevia Henri Cartier-Bresson, “...numa fracção de segundo, por um lado, o significado dum facto e, por outro, a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse facto” é bem mais parecida com a do caçador. Como dizia o Cardeal de Retz citado pelo mesmo Cartier-Bresson, “*Não há nada neste mundo que não tenha um momento decisivo*”.

Esta longa introdução permite talvez definir uma qualidade específica da fotografia que, simultaneamente, a demarca das outras formas de expressão e a legitima por isso mesmo (se se aceitar que a representação é legítima).

Estabelecida essa especificidade, poderemos encetar uma análise mais pormenorizada da “coisa” fotográfica. Propus-me assim dar-vos a minha opinião pessoal sobre uma série de questões que me parecem pertinentes no quadro dessa análise. São elas: O que é uma fotografia?, Porque se fotografa?, Pode-se (deve-se) fotografar tudo?, Informação e Expressão, A Fotografia como Prova, Fotografia e Escala, Pode-se ensinar Fotografia?, A Cor e o Preto e Branco, A Fotografia e a Memória. Aqui estão nove questões às quais fui tentando encontrar respostas durante mais de quarenta anos de percurso fotográfico. Outras haveria, de carácter talvez mais técnico ou subsidiário que decidi eliminar para não alongar excessivamente esta palestra.

Quanto às questões que escolhi, com a possível excepção da que se refere à escala das imagens fotográficas, escreveram-se inúmeros livros com milhares de imagens a ilustrar as teses de cada exegeta. Porque o nosso tempo é limitado (e a minha informação também) procurarei, tão só, fornecer algumas achegas a uma reflexão mais aprofundada sobre estas questões, direcções possíveis de meditação para quem se interessa pela representação fotográfica do mundo.

## O que é uma fotografia?

A resposta a esta pergunta pode parecer, à primeira vista, pueril. Mas, se reflectirmos um pouco, a questão é mais complexa do que parece. Por exemplo: uma radiografia, uma fotocópia, o microfilme dum documento, a capa duma revista de modas, um slide, um polaroid, uma imagem numerizada por via informática, serão fotografias?

Recordemos a definição clássica segundo a qual uma fotografia é a imagem que parte da impressão dum suporte fotosensível chamado negativo, o qual dá origem, por sua vez e por um processo inverso, a um positivo. Se nos ativermos a esta laboriosa definição que se me afigura, hoje, obsoleta, seremos obrigados a concluir que a radiografia, o microfilme ou a foto do casamento da nossa filha são fotografias. E que a fotocópia, a capa da revista e as fotos de imprensa, bem como as imagens digitalizadas não o são. Ficam o slide e o polaroid relegados a um limbo dificilmente qualificável, para não falar nas imagens do pobre Niepce ou nas do mais opulento Daguerre.

A questão pode parecer tão estéril como a que se prendia com o sexo dos anjos. Há todavia um ponto que me parece capital considerar. As imagens que vemos todos os dias impressas nos jornais, nas revistas, nos prospectos ou nos cartazes publicitários não são fotografias, são fotogravuras. A fotografia é impressa com luz, a gravura é

impressa com tinta. A diferença é enorme e nem todos se apercebem dela. Essa diferença exprime-se em termos de definição, de espectro de tonalidades e riqueza de contrastes.

Fiquemo-nos por aqui, aguardando uma já tardia redefinição da fotografia, quiçá mais simples e mais etimológica, e que se poderia talvez formular assim: *“Fotografia é toda a imagem permanente que resulta da exposição dum suporte, à acção duma luz”*. Mas, mesmo esta ecuménica tolerância, excluiria, a meu ver, a fotogravura tipográfica.

Manter-se-ão numa névoa difícil de classificar as fotocollagens, popularizadas pelo pintor inglês David Hockney que utiliza um número variável de fotografias para formar “mosaicos” fascinantes que, a meu ver, mais se aparentam à pintura do que à fotografia. A relação entre essas colagens e uma visão cubista do real é evidente, e para retomar a definição de há pouco, poder-se-ia dizer que cada fotografia que compõe esses mosaicos corresponde a uma diferente “pincelada”.

Por extensão deste conceito, manter-se-ão no mesmo limbo indefinido, as recentes imagens de origem fotográfica que se fundem numa só, através de manipulações computacionais que criam uma espécie de “sobre-realidade”. Também este tipo de criação se aparenta a uma forma de construção ficcional mais próxima da pintura do que da fotografia propriamente dita.

### **Porque se fotografa?**

Aqui, a resposta afigura-se simples: para comunicar. Essa comunicação pode ser de ordem informativa ou estética. Da pintura, à qual, durante séculos, estavam cometidas essas funções: informar, através dum cânone estético, o teor duma batalha, a majestade dum rei, a serenidade duma paisagem, a fotografia herdou essas tarefas, com a acrescida e terrível responsabilidade da exacta parecença e da irrecusabilidade da prova.

Estas novas características da imagem fotográfica conferem-lhe uma autoridade quase dictatorial que roça, por vezes, o ontológico: a coisa existiu porque o fotógrafo estava lá. A insinuante e perversa consequência desta ideia é que o que não foi fotografado, de certo modo, não existe. Por isso se cita, a torto e a direito, o tal aforismo chinês (que suspeito ter sido inventado por um fotógrafo): *“uma imagem vale dez mil palavras”*. A ser verdade, este disparate significa que o papel cultural da palavra se tornou subsidiário do impacto irrefragavelmente informativo da imagem. Quando o poeta Vasco Graça Moura escreve um terceto que diz:

*“O Mundo não aguenta  
a narração  
de mais nada”*

pergunto-me a mim próprio se não se tratará da terrível constatação de que estamos a viver um profundo choque cultural onde se substitui a palavra que descreve o mundo pelas arbitrarias imagens que os “media” querem fazer crer que o representam.

Seja como for, este conflito palavra/imagem é um dado da vida moderna, e tudo o que podemos fazer é cultivar alguma lucidez em relação a ele. Em primeiro lugar tomarmos consciência do conflito, entendermos que as palavras podem mentir e as imagens também; introduzirmos, em relação ao que se narra e se exhibe, a cartesiana dúvida, único método de nos libertarmos das tiranias da propaganda ou da publicidade que se querem fazer passar por verdade objectiva (a qual, como sabemos, não existe).

E aqui, ergue-se novamente, o espectro da ética da informação que nos leva a qualificar a resposta à questão que nos ocupa: Fotografar-se para comunicar o que é moralmente legítimo ser comunicado, resposta que traz, por arrasto, a questão seguinte.

### **Pode-se (deve-se) fotografar tudo?**

Antes de responder, é talvez necessário recordar que a fotografia é uma longa escada de opções. O primeiro degrau dessa escada corresponde à decisão de fotografar, ou não, determinada parcela do real. O último degrau será a decisão de mostrar, ou não, essa imagem a outrem. Poder-se-ia pensar, simplesmente que, ao fotógrafo assiste o direito de fotografar o que lhe aprouver, ficando à sua responsabilidade moral (e civil), a decisão de publicar, ou não, imagens deletérias, imorais, escandalosas ou caluniadoras.

Assim seria, se o acto de fotografar fosse, de facto, anódino. Ora, todos sabemos que fotografar constitui, amiúde, uma agressão, uma intrusão, um “voyeurismo” inadmissível, a ilegítima apropriação duma realidade íntima e, em muitos casos, uma repugnante escolha de não interferir no desenrolar dum acontecimento dramático ou trágico, a pretexto de registar a necessária, e tão legítima, “informação”.

Por isso, a resposta ao quesito é negativa. Há um imperativo moral que impede que se fotografe alguém que se vai suicidar, a Princesa Diana agonizando no seu fatídico Mercedes ou os actos íntimos, à sorrelfa de quem os pratica. Os “paparazzi” não são fotógrafos, são mercenários duma guerra de violações e de rapinas, à capa duma pretensa liberdade de informar.

Esta diatribe não exclui a fotografia-denúncia, as imagens dum Sebastião Salgado, dum Lewis Hine ou dum Walker Evans. Aí, a intenção (no sentido Kantiano do termo) não é servir-se venalmente dos retratados para proveito próprio; é, pelo contrário, a denúncia dos abusos, das opressões e das injustiças que afligem uma significativa parcela da humanidade. Exemplo: a agudíssima consciência do holocausto nazi vem-nos da terrível iconografia fotográfica (e cinematográfica também) dos campos de extermínio. Mas até nesse âmbito houve revoltas, como a do fotógrafo inglês, George Rodger fundador da Magnum, que não suportou que se organizasse a disposição dos cadáveres para uma maior eficácia do testemunho fotográfico.

Para voltar à pergunta inicial, entendo que um fotógrafo idóneo pode fotografar tudo o que for coerente com o seu estatuto. Porque, ao fim e ao cabo, a autoridade final sobre o que é moralmente lícito fotografar, é a do próprio fotógrafo. Não é fotógrafo quem quer; o ofício de representar o mundo exige uma forma de austeridade e de rigor que justifique a “transgressão” que constitui, na sua essência, o acto de representar. Representar é da ordem do transcendente, o que confere à fotografia o estatuto dum sacerdócio. O fotógrafo deve estar sempre acima de qualquer suspeita. Parafraseando o velho aforismo: em fotografia o que parece É, mas este parecer e este ser refletem menos o teor da imagem em causa, do que o recato, a humildade e o rigor de quem a registou.

E assim é, e assim foi, com a maioria dos grandes fotógrafos; todos viveram tormentos de ordem moral: Sebastião Salgado, William Eugene Smith, Cartier-Bresson, David Seymour, Minor White, Edward Weston, George Rodger, Aaron Siskind, Wynn Bullock e por aí fora.

## Informação e Expressão

Este tema conduz-nos, inevitavelmente, ao problema da ambiguidade essencial da fotografia. Informar é transmitir a outrem o conhecimento dum facto, duma realidade, dum conceito. Expressar refere-se à forma como esse conhecimento é transmitido. De alguma maneira, estamos a formular, com palavras diferentes, a velha e estafada querela entre forma e fundo. Sem querer entrar nesse género de divagações, parece óbvio que informação/expressão formam um casal indissolúvel em que, ora um ora outro, são o elemento dominante.

Mas no nosso panorama socio-cultural, houve a tentação de separar as duas categorias e criar, entre elas, uma fronteira artificial. Foi-se organizando assim, com o correr do tempo, uma fotografia de informação cujo principal vector é o foto-jornalismo, e uma fotografia de expressão cujo veículo é a fotografia “artística”. É verdade que, nos limites do território informação/expressão, se podem encontrar exemplos de dominância quase total de um dos factores. A fotografia astronómica da explosão duma supernova ou a radiografia dum carcinoma pouco devem à expressão; inversamente, as deslumbrantes fotografias de nuvens que Alfred Stieglitz chamou “Equivalências” pouco “informam” quem as contempla para além da constatação, relativamente menor, de que as nuvens existem de facto. Mas entre essas duas instâncias limite estende-se o vasto território onde cada fotógrafo informa, o mais convincentemente que pode (o que significa, também, o mais esteticamente conseguido) o objecto da informação, e o “artista” exprime uma relação predominantemente estética com o mundo (o que implica um “reconhecimento” do objecto expresso na imagem; esse reconhecimento é do foro do “informativo”).

Certas imagens “informativas” do foto-reporter português Joshua Benoliel são de uma beleza transtornante: o moço lisboeta que bebe água directamente dum cano, na rua, agachado no chão, ou a Avenida da Liberdade tapada por uma floresta de guarda-chuvas. No outro extremo, os nus, certas paisagens, alguns efeitos paradoxais de luz e de sombra na fotografia de José Manuel Rodrigues, “informam” quem os vê sobre a inesgotável relação das coisas do mundo capaz de desencadear uma exultação de cariz quase catártico.

Pessoalmente, arrisco-me a afirmar que todas as grandes fotografias que vi na vida me revelaram uma misteriosa harmonia entre a informação e a expressão transmitidas pelo autor, um estranho sentimento de “*retrouville*”, de re-encontro com qualquer coisa secreta dentro de mim, com os meus arquétipos, com aquilo a que Carlos Couto Sequeira Costa chamou, um dia, o palimpsesto da alma e que fazem com que, momentaneamente, eu sinta que, de algum estranho modo, sou também o autor daquela imagem. A isto chama-se a Graça, o inefável momento em que nada de mau nos pode acontecer, o sentimento intenso duma muito fugaz imortalidade.

Para terminar este tema, gostaria de recordar que informação e expressão são conceitos que evoluem com o tempo.

Certas fotografias antigas que se desejavam “artísticas” são hoje minas de informação sobre a forma como as pessoas se vestiam, moviam ou se transportavam; de obras de arte passaram a documentos históricos. Mas o exemplo, em sentido contrário, mais instrutivo, é certamente o espólio fotográfico do francês Eugène Atget que fotografou Paris e os seus arredores antes da grande convulsão urbanística do barão Haussmann. Esse espólio é hoje considerado como um dos momentos altos da estética fotográfica europeia do final do século XIX.

## A Fotografia como Prova

Por muito figurativa, realista e, até, hiper-realista que seja uma pintura, ela é sempre percebida como uma ficção, expressão filtrada da visão artística dum autor. A representação fotográfica do mundo, pelo contrário, é sempre entendida como prova bastante da existência do que a imagem regista. Pois não é o objecto, a pessoa, a paisagem que se desenham a si próprios na película, por via da luz que reflectem? Um pouco como o mundo a testemunhar a seu favor (ou contra si). A fotografia é, para muita gente, o testemunho directo das coisas e, por isso, a evidência incontornável da sua existência. É essa garantia de autenticidade, essa faca de dois gumes que se chama aparência que leva a maioria dos espectadores a esquecerem o que é essencial na fotografia, reduzindo a sua visão a uma mera identificação do que ficou registado. O seu arsenal de curiosidade limita-se, então, a perguntar:

“O que é?” – “Quando foi?” – “Onde aconteceu?”.

Ora, o essencial da fotografia não reside em ser ela um auto de verificação. Parafraseando, uma vez mais, o Jean-Luc Godard que aplicava a fórmula ao cinema, eu diria que a fotografia não é o reflexo da realidade, é a realidade desse reflexo. Partindo deste princípio, a fotografia deixa de ser a “coisa” para passar a ser uma coisa em si que não significa o que representa e que, quando muito, o evoca. A fotografia não significa nada senão ela própria e o que ela significa, sendo diferente para cada um de nós, é da ordem do alucinatório, como a música.

Todos tendemos a esquecer que uma imagem fotográfica é, na sua essência, o registo dum olhar e que esse olhar é comandado por um incontável número de circunstâncias peculiares ao fotógrafo: a sua cultura, sensibilidade, desejos, disposição do momento, inteligência, memória, experiência, honestidade.

Por outras palavras, o acto fotográfico é a expressão pessoal duma realidade, o que nos obriga a definir a fotografia, não como um testemunho mas como uma ficção. Como ficção é a Ronda da Noite do Rembrandt, a Anunciação do Da Vinci ou a Guernica do Picasso.

Imaginemos a cena: uma praia, manhã cedo, mar calmo, sol claro; uma mãe vai dar banho ao seu filho de dois anos que não sabe nadar. Leva-o docemente pela mão até à beira da água e senta-se com o filho no colo. Vai-lhe falando para o tranquilizar e com a mão, devagarinho, começa a molhá-lo com a água salgada, como se se tratasse dum jogo. Pouco a pouco, a criança aceita o jogo e ri, quer fazer o mesmo à mãe. De moto próprio, senta-se na água que vem morrer na areia e perde momentaneamente os seus temores.

Imaginemos agora dez fotógrafos a quem se cometeu a tarefa de fotografar esta cena. Alguém duvida que haverá dez fotografias diferentes que desencadearão, em quem as vir, a mesma reacção: É uma mãe a dar banho ao seu filho! De que serve, em termos estéticos, a banalidade desta constatação? A recusar, à partida, a magia da imagem, o mistério do seu arresto, a jubilação dum re-encontro.

Fotografei, há quarenta anos, uma cigana com um cesto na mão esquerda; o braço direito levantado apontava para algo, ou alguém, fora da imagem. A boca aberta indicava que estava a falar com alguém fora de campo. Uma pessoa chegada, felicitou-me pela fotografia mas não resistiu a perguntar o que a cigana estava a dizer. A fotografia não lhe bastava, faltava a banda sonora tranquilizadora. Para ela, não existia diferença entre a cena e a fotografia, entre o mapa e o território, entre a realidade e a ficção. Respondi que não sabia mas que o importante era que ela estivesse a falar, que isso dava, talvez, uma vivacidade acrescentada à imagem. A senhora embatucou e ficou algo abespinhada. Só hoje, quarenta anos passados, me ocorre que, tratando-se de pessoa de

cultura, lhe poderia ter perguntado o nome dos rios impassíveis ou o que gritavam os Peles Vermelhas do poema de Rimbaud "*Le Bateau Ivre*".

Hoje é tarde, a senhora faleceu, e em vez de me indignar inutilmente, vou tentando partilhar com outros, convôsko por exemplo, os caminhos que podem levar à alegria de sentir que a fotografia pode ser uma música para os olhos.

Felizmente, com o progresso da técnica, a fotografia começou a ser considerada testemunha menos fiável. Existem hoje mercadorias moles, em inglês "*software*", que permitem, via computador, modificar, alterar, subverter, reconstruir, inserir ou obliterar elementos duma qualquer imagem fotográfica. As técnicas de "morfismo" são deslumbrantes desfazedoras de identidade. Em poucas palavras, avizinha-se o momento em que seremos obrigados a desconfiar da fotografia e aceitar, finalmente, o seu carácter ficcional que foi subvertido durante perto de cento e cinquenta anos. Aleluia! A fotografia finalmente liberta da parecença e da verosimilhança! Dispomos da mesma liberdade que os pintores usufruem para pintarem o "cá dentro", quando deixaram ao fotógrafo a ingrata missão de autenticar o "lá fora"! Em termos expressivos, esta libertação é o equivalente da tomada da Bastilha, o 14 de Julho do Antigo Regime espantilhante! Quem quiser, doravante, identificação, que vá ao químico da esquina encomendar testes de ADN que a fotografia tem mais que fazer: cantar o mundo, materializar o sonho, dançar com os olhos.

### Fotografia e Escala

Que diferença existe entre uma fotografia pequena (digamos 9x12 cm, o postal) e a mesma em formato médio (30x40 cm,) ou em formato enorme (1,2mx1,8m)? Tratar-se-à da mesma imagem mas, para mim, entendo que se trata de percepções diferentes. Uma fotografia intimista, um perfil de donzela em claro escuro, ou uma braçada de rosas desabrochadas, ganhará em ser fortemente ampliada para uma escala superior a 1x1? A esplendorosa fotografia dos Mineiros da Serra Pelada de Sebastião Salgado ganhará em ser vista no formato postal?

Estas considerações referem-se à percepção ideal duma imagem, em função do seu tamanho. Mas antes de responder, ocorre outra pergunta, igualmente importante: que espaço nos é dado para exhibir e contemplar a imagem? Um postal numa igreja não faz sentido. Um poster num corredor, tão pouco. Parece, portanto, claro que existe uma relação necessária entre o tamanho das imagens e o espaço em que elas se inserem; essa relação é escalar.

Há uma regra pragmática segundo a qual a distância ideal para se contemplar uma imagem (foto, pintura, desenho, gravura) é aproximadamente duas vezes e meia o comprimento da sua diagonal. Isto significa que cada imagem investe um espaço virtual que corresponde a uma pirâmide cujo topo é o olho do espectador, as arestas, as linhas que unem o olho a cada canto da imagem, sendo a altura da pirâmide a distância que separa o espectador da imagem: duas vezes e meia a sua diagonal.

Por razões históricas, fabris e culturais que enumerei noutro sítio, a fotografia cedo se cindiu em dois grandes ramos de vulgarização: a imprensa, através da fotogravura, e as galerias e museus que exibiam os seus "prints", amorosamente confeccionados pelo artista. Mas foi a imprensa a grande impulsionadora desse novo contacto do público com a imagem fotografada, derivada da fotografia. Porém, os jornais e os livros são objectos que se consultam à distância de braço, o que trouxe, como consequência, a habituação do público à ideia que a fotografia é coisa para se ver de perto. Por outro lado, o lado "artístico", estabeleceu-se a tradição da excelência da "prova". O grande fotógrafo Edward Weston, no seu período californiano, só fazia provas de

contacto dos seus negativos cujas dimensões eram de 20x30 cm. Estamos longe dos negativos geralmente utilizados hoje que são cerca de 72 vezes mais pequenos!

E durante décadas (até hoje, não desfazendo) as exposições de fotografia exibiram imagens entre o 20x30 e o 30x40, independentemente do que elas representavam, para serem vistas todas à mesma distância, atafalhadas umas contra as outras, com vidros, passe-partouts e molduras iguais, para dar “unidade” e fingir que se tratava de belas artes.

Teoricamente, nada tenho a opôr aos que preferem o seu menu fotográfico servido assim. Sinto-me, todavia livre de sentir que essas exposições “à antiga” (digamos assim) me parecem cemitérios de imagens, sem qualquer respeito pela liberdade do olhar do espectador, essencial ao prazer que se deve retirar dessa contemplação. Há nessa forma de expôr, para mim, um lado impositivo que gera uma reacção, inconsciente embora, contra essa “obrigação” de ver as coisas como os “outros” querem que elas sejam vistas.

Essa reacção faz, pelo menos no meu caso, com que a constante necessidade de readaptar o meu olhar às diferentes perspectivas e escalas internas de imagens contíguas, transforme esse esforço num frete, que a minha atenção se dissipe e eu saia da sala farto, em vez de sair feliz. Claro que há excepções se as fotografias forem geniais, e esta diatribe é talvez um pouco exagerada, mas quem a não entender que me lance a primeira pedra.

Oponho-me, porém, frontalmente, ferozmente, àqueles (e são muitos) que me negam, invocando uma convenção que eles observam, a liberdade de me exprimir de outro modo.

A Fotografia, como todas as outras artes maiores, deve ser, antes de tudo, um deleite. Pode ser também uma aprendizagem, uma educação, um exemplo, mas o seu fundamento é o prazer.

É talvez por isso (cá está outra desobediência do texto à intenção do autor) que sinto um constrangimento que não sei explicar, quando vejo fotografias, duma deslumbrante beleza, de gente pobre, faminta, doente, desesperada. A compaixão identificante casa-se mal com o júbilo estético. Tenho, por vezes, a sensação que essas imagens são uma forma sublime de propaganda ou uma tardia aderência a um ideal romântico que proclama que o Belo é sempre Verdade. E eu entendo que isto é mentira!

Voltando atrás, reivindico o direito de escolher a escala das minhas imagens, as distâncias que as devem separar, o caminho ou caminhos a percorrer pelo visitante para que a mostra possa ser entendida como um todo; em resumo, defendo o direito de encenar o que faço, como se encena uma missa, um jogo de futebol, a decoração dum palácio, um “meeting” político ou um filme.

Mas o verdadeiro busílis reside, justamente, em determinar, para um dado espaço, o tamanho ideal da imagem. Pelo que ficou dito atrás, poder-se-ia imaginar que, se nesse espaço houvesse recuo bastante, se poderiam ampliar as fotos cuja diagonal mutiplicada por 2,5 fosse inferior a esse recuo. Falso, estranhamente falso! Se eu ampliar o negativo do ramo de rosas para um formato gigante, estou a fazer um “poster”, não estou a melhorar a percepção ideal da imagem. Estou a fazer, como os cartazes da cerveja, a tentar “vender” aquelas rosas. Tudo isto para concluir que a definição da escala duma imagem vem impregnada dum mistério que não desvendei. É fácil falar do postal na igreja ou do poster no corredor, são casos limites, reduções ao absurdo.

Mas é com este mistério que temos de nos defrontar e, neste caso, não é pecado tentar desvendá-lo. Vou tentando aprender, por tentativa e erro e, também, com a experiência dos outros. Visitei em Paris, há pouco tempo, a exposição retrospectiva do pintor americano Mark Rothko. Foi uma revelação e um deslumbramento, sobretudo no que diz respeito à escala dos quadros.

Diz ele: *“Pinto grandes quadros. Sei que, historicamente, o propósito dos quadros grandes é o de pintar algo de grandioso e de pomposo. Mas eu, se os pinto, é justamente porque quero estar muito próximo e ser muito humano. (...) Pintar um quadro pequeno é colocarmo-nos fora das nossas sensações, olhar as sensações como uma imagem visionada através dum projector ou duma lente minimisante. Quando se pintam quadros grandes, quer se queira quer não, está-se lá dentro”*. Mas esta citação lapidar não resolve o meu problema, embora ajude, porque as minhas imagens não têm, nem de perto nem de longe, a força dos quadros de Rothko.

Um amigo, arquitecto, Eduardo Trigo de Sousa, homem subtilíssimo, disse-me um dia, que eu estava enganado, que a proporção era coisa de inteligência e a escala, coisa de erotismo.

Independentemente de qualquer espaço, Eduardo *dixit*, há uma e uma só escala certa para cada imagem. Isto tem-me afligido e leva-me a suspeitar que o meu amigo é um Platonista moderno. Como se pode falar de imagem sem, implicitamente, conceber o espaço que delas nos separa? Estas cogitações levaram-me a concluir que, para o Eduardo, esse tal espaço, é virtual, conceptual, interno; ele não precisa nem de imagem nem de distância, basta vê-la por dentro, dentro da caverna do ateniense.

### **Pode-se ensinar fotografia?**

A minha resposta é não. Pode-se ensinar a técnica, o manuseamento correcto da máquina, a escolha certa dos tempos de exposição, as virtudes da profundidade de campo, os mecanismos complicados da revelação e da ampliação, as regras antigas da composição. Pode até ensinar-se a imitar o que outros fizeram O que não se ensina (o que não quer dizer que não se aprenda) é a ver. E é bom que assim seja. Se todos tivéssemos o olhar do Cartier-Bresson, todos fotografariamos como ele, o que, além de monótono, seria triste. A aprendizagem do olhar faz-se só. Não serve adoptar o olhar dum mestre senão para tentar ir mais longe do que ele ou, por rebeldia, fazer o que ele não fez.

Convém também conhecer um pouco o olhar dos que nos precederam, sob pena de se re-inventar a pólvora. Lembro-me de alguém me dizer, com alguma ironia, que certo fotógrafo fazia fotografia dos anos oitenta. Perguntei: 1980 ou 1880? Porque na fotografia também há modas.

A última, creio, consiste numa fuga ao lado “minucioso”, literal, autenticador da fotografia clássica. Daí que muita gente nova, sobretudo em França, esteja a produzir imagens desfocadas, tremidas ou, o fino do fino, desfocadas e tremidas.

Outra tendência, mais recente e mais importante, é a imagem numérica que, por si só, mereceria uma investigação mais profunda que me é vedada, por falta de tempo e de conhecimento prático. Para terminar esta questão recordarei que, em fotografia como em poesia, se aplica o verso de Alexandre O'Neill: *“A regra é não ter regra”* ou, como dizia o outro (não me lembro de qual), *“Le génie c'est l'erreur dans le système”*.

## A Cor e o Preto e Branco

Terreno minado e resvaladiço este, a que entendi não poder furtar-me. Aqui vai, pois, a minha opinião pessoalíssima, eivada certamente de erros, aproximações imprudentes ou meros disparates.

A grande maioria (a quase totalidade) das fotografias a cores que vi na vida não correspondem à ideia cromática que tenho daquilo que representam. As cores são sempre diferentes, mais gritantes, mais *“technicolor”*, os seus contrastes mais violentos. Apercebi-me também que a maioria das pessoas “gosta”, prefere até, essas imagens *“plus colorées que nature”*.

Acham-nas mais vivas, mais parecidas, mais bonitas. Eu próprio, nem sempre fui impermeável a essa “glamorização” de certas imagens. Mas, duma maneira geral, essa visão do mundo desagrada-me.

Para isso, procuro uma explicação que seja coerente com o que atrás fica dito. Pois se a fotografia não é a realidade, é quando muito o seu reflexo, como vimos, que importa que as cores não sejam fiéis ao original? O mundo também é colorido e não me incomoda que o registemos a preto e branco. Porquê?

Haverá, dentro de nós referentes cromáticos que educam a nossa sensibilidade? (Sou dum tempo em que se perguntava o que seria do mau gosto se não existisse o amarelo). Há muitos anos que pergunto a muita gente se sonham a cores ou a preto e branco. É raríssimo obter uma resposta imediata, o que parece estranho. Muitos dizem que não sabem, alguns sonham a preto e branco, outros a cores. Mas estes últimos dão-me frequentemente a impressão que respondem assim para “despachar”, persuadidos de que não se pode sonhar doutra maneira.

Ora, eu sei que sonho a preto e branco e que, raramente, os meus sonhos são coloridos e quando o são, tenho a ideia que estão relacionados com o cinema. A minha sensibilidade cromática formou-se numa época em que as imagens, salvo a pintura (e já lá vamos), eram a preto e branco: as fotografias, os filmes, os desenhos, as gravuras, os jornais. Será que as novas gerações, por terem crescido numa época em que a cor é um facto dominante e quotidiano, têm em relação a ela um outro traquejo, outra familiaridade?

Custa-me imaginar que o Monet, o Van Gogh ou o Matisse não sonhassem a cores; basta ler o que sobre ela escreveram para entender que, para eles, a cor os impregnava como leite numa xícara de café. É claro que isso não os impedia de desenhar. Alguém escreveu (creio que foi o Vertès) que o desenho é a inteligência da pintura. Mas o desenho, como a fotografia monocromática, é uma simbolização do real. Ambos despem a realidade dum ornamento convencionalmente inútil, reduzem-na a um símbolo cujo ingrediente essencial é a luz e a sombra. O preto e branco é já uma abstracção, uma filtragem, uma distilação ou, como sugeri há pouco, uma primeira ficção. Será que a minha imaginação e o meu inconsciente funcionam como os meus olhos, quando descia ao fundo do mar com um escafandro autónomo? Perto da superfície distinguem-se ainda algumas cores mas à medida que a profundidade aumenta, todas as cores, a começar pelo vermelho, se esbatem e desaparecem. A trinta metros não há cor, tudo é dum cinzento azulado, uma espécie de “preto e branco azul”.

Este daltonismo da imaginação e da memória ser-me-à peculiar ou, como o espero, fenómeno corrente nos outros? Todos nós temos preferências quanto àquilo que fotografamos. Ao longo dos anos, fui-me apercebendo que certos temas me excitavam particularmente: padres, freiras, a neve, as dunas, isto é, a realidade servida de bandeja, e já a preto e branco.

E a cor? Conheço algumas fotografias a cores sublimes, mas todas elas me remetem para a pintura o que me faz suspeitar que fotografar a cores é talvez uma actividade distinta da outra. Passei anos a dizer e a escrever que sou fotógrafo porque não tenho talento para pintar. Poder-se-ia imaginar que encontrasse consolo no Kodacolor em vez do Tri X, mas nada feito.

Vou-me consolando com os meus cinzentos, dizendo mal dos postais berrantes que os outros tiram e que, imperialmente, vou qualificando de “kitsch”. Invejas mal digeridas!

Outras questões pertinentes se poderiam levantar, como por exemplo: “*O que é o Belo em fotografia?*” (poder-se-à fazer uma boa fotografia de algo “Feio” e o contrário?). “Poder-se-à falar de instantaneidade no que toca a um retrato posado, uma paisagem tranquila ou uma escultura? Mas uma há que me permitirei esboçar muito rapidamente:

### **Fotografia e Memória**

Ao contrário do que é geralmente aceite, afigura-se-me que fotografar algo é, de certo modo, desalfandegar-nos da obrigação de o recordar, é delegar na imagem a recordação do que, momentâneamente, nos cativou, é uma cábula contra as nossas desejadas amnésias, é um adiar da verdadeira contemplação é, finalmente, uma forma de alienação do real substituindo-o pelo seu pálido mapa fotográfico. Sempre entendi que, ou se vive ou se fotografa; há qualquer coisa de anti-natural em confundir as duas funções. Aviso aos incautos!

E por aqui me fico, com uma última pergunta. Donde nos vem esta funda, visceral necessidade de representar o mundo? Será, como dizem os filósofos, uma forma de nos demarcarmos do “outro”, do alhures, de afirmarmos a nossa alteridade e a nossa solidão mas, por isso mesmo, a nossa existência, o nosso Eu? Todas as culturas representam graficamente o mundo, salvo o alto judaísmo e o islamismo. Como o sugeri há pouco, a representação está ligada à transcendência e aqueles interditos religiosos, mais do que a usurpação dum poder divino serviriam a conduzir o homem a uma humildade nuclear: o “outro” só pode ser Deus; é a alteridade transcendental.

Mas não é esse o meu caso, porque acredito que o Universo é absurdo, que nascer é absurdo e morrer também, e que a única forma de dar algum sentido à vida é através do mito, da cultura (no sentido antropológico e estético). Como a personagem de Shakespeare, penso que a vida é uma história cheia de ruído e de furor contada por um idiota, por isso vou representando o que me cerca, produzindo algumas imagens-tijolo para o tal muro de cultura que me protege do absurdo e do desespero.

Para acabar numa nota menos pessimista, contar-vos-ei que, em 1996, fiz uma exposição no Museu Gulbenkian, a convite de Carlos Couto Sequeira Costa, em colaboração com ele e com Mariano Piçarra. Essa mostra intitulava-se “*Simulacro e Trompe l'Oeil*”. Uma senhora italiana escreveu no livro de oiro e na sua língua mãe, o seguinte; “*Se o Mundo é assim, eu nunca o tinha visto*”. Pela primeira vez na vida, senti que talvez tivesse valido a pena calcorrear o mundo para o dar a ver a uma senhora que não conheço, que não conhecerei nunca. Por isso vos digo:

**Fotografai e Multiplicai-vos!**

Muito obrigado

Paris-Lisboa  
Maio/Junho 99

# ÉTICA<sup>1</sup>

## STILL LIFE/NOTEBOOKS OU NOTAS SOBRE NATUREZA MORTA

Carlos Couto Sequeira Costa

à (outra)madalena

"Je commence à devenir dangereux"

Romain Rolland

### Nominalismo Pictural

Alguns pontos preliminares, ou *picturalidades*, antes de iniciarmos a presente *conferência sobre ética*: trata-se de conferir (e ferir) sentidos, regras & jogos de linguagem. A perplexidade do tema *Natureza Morta* é directamente proporcional à invenção e descoberta de *nomes* para uma deriva, títulos para uma comunicação. *Inscriptio*: teoria do começo, portanto das hesitações recursivas. Pensámos no global em – *Natureza Morta Natureza Viva* ou, passo o *mot d'esprit*, – *Do obscuro desejo dos objectos*, ou num título mais "existencial" – *Da existência da natureza morta*; um título "ontológico" seria – *Ser e Nada de naturezas mortas*, ou ainda alguns outros – *A Estranha e Secreta Vida das naturezas mortas*, – *A Natureza Morta: Modo de usar*, e ainda um outro, à maneira de Umberto Eco, – *Kant, o Ornitorrinco e a Natureza Morta*, ou – *Wittgenstein, Lichtenstein, Einstein, Gertrude Stein, Eisenstein, Rubinstein, Frankenstein e a natureza morta*, porque não (modo J.Brockman), acrescido de – *Waldorf & Statler sub specie aeternitatis (Still Life?)*; um título importado de Owens (citado por Hal Foster) – *Impulso alegórico e N-M*; por outro lado, pensámos mais localmente, por assim dizer, em títulos como – *Mundos possíveis e virtuais da Natureza Morta*, – *Da heterodoxia das naturezas mortas*, – *Modos, Modas e Imanências da natureza morta*, – *Natureza morta portátil*, – *Walter Benjamin (strikes again) e a Natureza Morta*, ou o título (chamem-lhe *atração fatal* ou *crítica e clínica* da natureza morta) *Ardente Texto Chardin*, melhor dizendo *Ardente Texto Jean-Simeon*, mestre incontornável das naturezas mortas, de quem se comemora o tricentenário do nascimento. À diversidade das nomenclaturas agenciadas não será indiferente a própria complexidade e compreensibilidade do fenómeno *Natureza Morta*, como algo de dinâmico, vivo, multifário e multívago, mais pertencente ao domínio de uma epistemologia errante do que fixista. Mas se é certo que o tema é por essência *rizomático*, tal não nos impede de focarmos o que nos parece ser o seu núcleo fulcral, espécie de *fundamento in-fundado* ou *centro descentrado* no qual convergem e divergem teses e hipóteses de trabalho múltiplas, e coerentemente plurais.

### Vida

Preferimos então, mas continuamos a hesitar, o título *Ética* — (e acrescentaríamos) *Ironias da natureza Morta*, *ética* ou *(po)ética*, porque, tal como o turvo *Skull* – 1983 crânio do contemporâneo (moda?) Gerhard Richter, trata-se de instalar um espaço meditante, envolvente em neblina, grave-lento, dir-se-ia musicalmente, melancólico mesmo. O termo ironia surge naturalmente no seu sentido arcaico de *Eironia*-questionação, interpelação. Questionamos *genericamente* o género *Natureza Morta*. O que

<sup>1</sup> Conferência (que esteve para acontecer, mas não se chegou a efectivar) no Museu de Évora, integrada no ciclo de actividades paralelas da Exposição sobre Josefa de Óbidos e a natureza morta (1999), retomada (no sentido da reprise de E.Weil) como conferência integrada no Colóquio "O Enigma", Palácio Fronteira, Nov.1999. O presente texto constitui uma versão *eticamente* metamorfoseada das comunicações referidas.

<sup>2</sup> Em relação à exposição patente (cfr. Supra Nota [!]), e ao que existe em Évora de naturezas mortas\_Josefa de Óbidos, etc. (outro título seria *Ardente Texto Josefa...*), dir-vos-ei então que há uma certa transversalidade ou pensamento lateral (De Bono) que gostaria de partilhar convosco\_ como se fossem quadros, estes, de uma (outra) exposição, que aqui pretendo encetar.

significa que vos propomos assim questionações não sobre a morte (*nada se pode dizer da morte*) mas sobre a Vida, uma espécie de Curto Tratado, *modus* Spinoza, sobre *natureza viva*, no diálogo do Texto e da Imagem <sup>2</sup>. O que se segue pois são notas de leitura, blocos compactos (o *ouriço* de Schlegel ou os *blocos* de Bresson), fragmentos (in)orgânicos, esboços de potencialidade (Ingarden), uma espécie de *paperoles* ou suplementos de escrita à maneira de Proust (lá voltaremos) que vos sugiro no âmbito de um comentário (comentar com a *mente* de outros textos) sobre a natureza morta, estilos, paradoxos, enigmas. *Still Life / Notebooks – Notas sobre Natureza Morta*.

## Estéticas

Propomos duas estéticas imanentes à natureza morta que, ao longo do diálogo com as imagens, se entrejogam: uma *estética da finitude* e uma *estética topológica*, ou da criação de espaços, encenações, representações, arranjos (Pöe falaria de uma filosofia da composição e Satie de uma música do *ameublement*). Duas *po-éticas*, insisto. *Estética da temporalização* e *estética da instalação: instalar um mundo e produzir a terra*, nas palavras de Heidegger. Dir-se-ia que os dois agenciamentos não se anulam, confundindo-se por vezes, coexistindo, entrelaçando-se.

## Pagus

Começo então [o glissando entre o “eu começo” e “a nossa tese”].

A nossa tese é a da inexorabilidade objectual, uma espécie de um *Outro* irreduzível e absoluto, enigma insolúvel, estranho atractor (Baudrillard) dos objectos (in)quietos de natureza morta. Lugar secreto, lugar de segredo (de sagrado ?), a natureza morta é um país silencioso (observe-se *Still life com jarro de prata* – 1972 de Lichtenstein), no sentido de *pagus* – donde país, não como *Heim* ou *Home* mas como *política do estranho*, da fronteira, do limite. *Pagus* diz-se da região dos confins, das fronteiras e, metaforicamente, algo de limítrofe, ou mesmo *border* (*borderland* em contraponto com *homeland*, lembra-nos Richard Kearney na linha de Lyotard). A natureza morta é lugar de ser *qualquer coisa*, mesmo um quase nada que seja, e de ser e nada, de presença e ausência, de velamento e desvelamento, de figuração do infigurável.

## Entre

Natureza morta ou natureza viva: em inglês, *Still Life* ou, passo a expressão seiscentista holandesa, *Still-Leven*, natureza ou modelo natural imóvel. Espécie de sinfonia doméstica de objectos sempre quietos, inquietantes. Que significa: a natureza morta? Pintura de coisas imóveis, representações de coisas mortas e sem movimento (Félibien), ou naturezas inanimadas (Diderot). Ao que parece, o termo aparece na época de setecentos, *natura morta*, “*soggetti e oggetti di ferma*”, “*floreros y bodegonnes*”, *vitualhas e toalhas com objectos disseminados* – a célebre *Toalha* de Chardin ou a *Natureza morta – caça e frutos com um papagaio* (acrescento: vivo) atribuído ao flamengo seiscentista Jean Fyt. Ora o próprio termo de natureza morta, sendo ambíguo, não deixa de formar um indecível, uma adequada inadequação. **Os quadros de natureza morta são obras que se passam no entre**, no intervalo entre inanimado e animado, imóvel e móvel, fixo e movimentado, orgânico e inorgânico (com o seu *sex-appeal*, diria Perniola), real e irreal, presença e ausência, material e imaterial, entre o vivo e o morto. Entre real e ficção: *still life* ou *real life*? *Still Life* diz-se para frutos e flores, coisas que *ainda respiram*. Na linha de Théophile Thoré, Simon Schama chama a atenção, na sua obra crucial *The embarrassment of riches*, sobre a Holanda da época áurea, para a *morte na vida, a animação na imobilidade, ou a ilusão da vitalidade e a*

realidade da inércia, enquanto Paul Claudel, igualmente citado, refere os termos *desagregação e elasticidade secreta*. *Still lifes* são como que *agarradas no zénite antes mesmo da queda, Verfall, falling, chute...* “figura de estática, descida dos graves” (Serres). Figura de estática-estética.

### Sistema – Jogo de Linguagem – *Still Life After All These Years?*

Trata-se, resumindo, de um sistema semântico representacional e narrativo de objectos que transitam, objectos de trânsito ou *tran-situs*, transformação de objectos do quotidiano em objectos do desejo. Justamente, a este propósito, Margit Rowell sublinha, na sua obra *Objects of Desire – The Modern Still Life*, que [e cito] “*the still life is a fictional system corresponding to a structure of desire, within which it has its own singular codes of meaning and codes of representation*”(Rowell – 13-14). Sistema de codificação, correspondendo às projecções do seu autor e/ou ao desejo de determinada época, sistema hipercodificado, também, no qual o objecto faz funcionar o seu próprio jogo de linguagem ou ficheiro secreto. A lógica é sempre a da serenidade inquietante, lógica do oxímoro, do jogo de tensão e contensão que o objecto, na sua intrigante *epocalidade*, veicula: quer sejam retratos enigmáticos de Magritte, o seu arranjo surreal e desconcertante do espaço, ou o desarranjo simbólico do espaço, de simulacros de natureza morta, ironizando com a convenção e pastichando o original, em Cindy Sherman, quer sejam as caixas problemáticas de Joseph Cornell ou os empacotados de Christo, dir-se-ia que estamos em presença de objectos de pulsão — e desconstrução. Em Charles Ray, *Tabletop* (1989), os objectos familiares são (só) aparentemente *estáticos* (não estão “still”), dado que há um pequeno e invisível motor que os faz rodar, imperceptível e estranhamente, exibindo o jogo da inquietante estranheza, provocando e interpelando: “*Is this still a still life ?*”, questiona M. Rowell (Rowell– 212). Compreender tal questionação, ou gramática simbólica dos objectos, é decifrar a sua rede imanente: os objectos não são (apenas) coisas (evidentemente, parasitadas e investidas de linguagem simbólica), não são factos (apenas) mas são *feitos*, coisas feitas, quer dizer taxinomizadas num (entre múltiplos e plurais) determinado sistema de semiotização. E, a limite, a taxinomização última poderia ser ou a *Spiral Table* de Mario Merz (1982), de alumínio e vidro com os seus *reais* vegetais e frutos, ou, driblando todos os códigos, a mesa de Domenico Gnoli, *Without a Still Life* (1966): o real despojado conduz ao ficcionamento de todos os possíveis, conduz ao limite, e o espaço vazio e branco da mesa, revestida a toalha subtilmente ornamentada em arabesco, não deixa de ser uma surpreendente e radical interrogação metafísica, uma interpelação *branca* na linha do quadrado branco de Malévitch, ou das obras de Cornelius Gijssbrechts (Cfr. Infra).

Há no final como que uma espécie de lógica da indecidibilidade neste mundo do animado-inanimado, o qual funciona como *fluxo orgânico, compondo e recompondo, decompondo* a figura emblemática da mesmida ou ipseidade. A *Milkstone* (1988) de Wolfgang Laib é um bom paradigma desse fluxo *reconfigurado*, por assim dizer, uma vez que o pólen e o leite, não sendo inanimados e não tendo uma forma determinada, donde o fluxo, adquirem aqui uma modelização geométrica exemplar, a par de uma estruturação simbólica e abstracta, como obra de fruição e cognição que toda a arte é. As substâncias orgânicas estão votadas à decomposição, apodrecimento, morte. Para lá do orgânico, o simbólico sobrevive (será?). Mas no caso do crâneo de uma Vanitas, Richter ou Warhol, estaríamos perante um resto último, derradeiro gesto e despojo humano de um mundo em desagregação-desintegração-desconstrução. Mundo vivo de naturezas mortas. “Haunting objects”, “wondrous & provocative”...

## Madalena

Interpelemos pois o estilo das *Vaidades* – Vanitas, ou Memento Mori. Toda a Vanidade-Vaidade-Vanitas (que não é maior nem menor, antes qualquer coisa de genérico), é traço de passagem, traço do efêmero, ou passagem de um traço, vestígio do humano, demasiado humano, enigma de luz & memória. *Vanitas vanitatum-Mit Humor*, nas palavras (e notas) musicais do Schumann de *5 Stücke im Volston* op.102. De La Tour, Madalena, o Espelho \_\_\_ou Madalena com as duas chamas, assim chamado, *Madeleine aux deux miroirs, aux deux flammes*, trata-se de uma obra pertencente ao Met/Nova York, datada aproximadamente de 1640, e que representa Madalena penitente, meditando sobre a vanitas-vanitatium, vanidade da beleza e bens terrestres. Outros autores referem a imagem de uma cortesã. A temática da Vanitas é recursiva ao longo da história \_\_\_dos *Embaixadores* de Holbein (que significa, é sabido, osso ôco), com a célebre anamorfose de caveira, aos *Embaixadores* de Degas, com duas anamorfofos disseminadas pelo espaço da tela, das Vanitas meditantes de De la Tour às *Trap pictures* de Daniel Spoerri, há como que uma instalação de vazio, uma *meditatio* sobre



De La Tour, Madalena com dois espelhos, c.1640, New York, MMA

o espaço a percorrer. Espaço necessariamente de despojamento, serenidade, à maneira de *Détachement* de um Michel Serres ou de *Gelassenheit* de um Heidegger. Nesta obra que visualizamos de De La Tour, a figura abandona-se, despoja-se de bens e riquezas temporais \_\_\_ o colar de pérolas abandonado sobre a mesa, ressaltando a roupa elegante e galante de cortesã, e segurando ao colo um crânio, emblema de mortalidade, figuração ou desfiguração do limite. O olhar pesa na atmosfera densa, o olhar fixa a chama do candelabro reflectida no espelho \_\_\_ donde os dois espelhos, o espelho da vida e o outro espelho\_\_\_, reflectindo a brevidade da existência humana. O contraponto do negro e branco, do escuro e claro\_\_\_chiaroscuro, do espaço abismado e do espaço-luz, reforça esta tópica meditativa sobre a morte e a vida, a passagem do funesto ou a vocação suspensa de uma noite iluminada. Noite de espelho e noite dada a especulação\_\_\_noite especular, o traço da presente obra reside nesta atmosfera nocturna e de recolhimento, espaço apofático ou espelho negro alagado de luz. Toda a representação traduz-se numa máquina de epifanias, ou na celebração do enigma do visível e do invisível. Michel Serres sublinha, a propósito de De la Tour (1593-1652): “*Les nuits de La Tour sont aussi des nuits au sens de la noche oscura. Je t’attends, comme le vieilleur aveugle espère la lumière, comme le veilleur, las et fragile, guette l’aurore*” (*La Tour traduit Pascal – 224,203-s. / Hermès III*); “*Je ne sais si la Tour a cherché Dieu, dans les rues misérables de Lunéville, de Rome et de Paris; je ne sais s’il fut un mystique, bien que son travail ou ce qu’il en reste fasse un progrès qui en témoigne. Mais je suis sûr, au moins, qu’il a cherché la paix. La paix inaccessible, improbable, impossible, dans as province en guerre parmi l’Europe en feu. La paix, la solitude et le silence.*” (*Hermès III – 227*). Pascal Quignard, *La nuit et le silence – De la Tour*. a noite e o silêncio, o corpo nocturno iluminado e o contraponto do espaço ensimesmado, compõem a “unidade da epifania” (Quignard – 11); em *Madalena*, o rosto presentifica a água obscura do espelho, o não-reflexo da morte; “*Tudo se torna cada vez mais grave e (...) mais simples. A noite simplifica-nos. O silêncio e a hora recolhemos. A única fonte de claridade unifica*” (Quignard– 21).

## Histórias

É conhecida a panóplia. Pensemos no *Garde-Manger* do flamengo François Snyders. Fausto e decoração, contrapontismo na composição. Legumes e frutos, peixes e carnes, objectos inanimados e outros mais animados (o pequeno gato que se insinua), cestos, bandejas e caça pendurada, e a massa branca de um imenso cisne entornado na tela, criando uma mancha gestual ou *diagrama* (diriam Deleuze e Bacon), diferentes planos jogando na cor espacial e no espaço colorido, no ritual encenado, e no ritmo. Por vezes, noutras telas, aparecem objectos musicais, ampulhetas e crâneos, tudo perfazendo as delícias e prodígios da temática em jogo: natureza morta-natureza viva. Noutras obras, o acervo de riquezas e jóias é tal que os referentes, no seu imenso *potlatch* barroco, como que explodem e esbanjam para fóra da tela. Estamos perante o ilusionismo da sociedade dos objectos. Noutras ainda surgem caixas, tesouros, colecções, e às vezes cartas, partituras, livros outras vezes, tabuleiros de xadrez (onde se joga o destino da própria vida, veja-se o *Sétimo Sêlo* de Bergman). Flores, mas também armas e troféus de caça, cafeteiras e copos de cristal, tudo isto compõe e decompõe a obsessão de um autêntico gabinete de curiosidades – *Wunderkammern* apelidado de Natureza Morta. A natureza morta evidencia pois uma teatralização de objectos, combinatória de coisas e lugares, *topoi* com rituais e semióticas diferentes, Vanitas, Quodlibet, coisas expostas exibindo não raras vezes um sublime registo. Um primeiro paradoxo aqui se aufere, uma vez que toda a natureza é *natio-nascente*, é vida, é *natura-naturans*, e natureza morta é quase um contra-senso, um traço contraditório, senão mesmo um traço do oxímoro (“vida morta”, etc.).

Há um livro do poeta Rilke que, também urdido a partir de notas e blocos poéticos, se apresenta, diríamos, *como uma imensa natureza-morta*. O livro chama-se *Frutos e apontamentos/Vergers-Vergéis* (com uma conhecida e ardente tradução, muito livre...), e um dos seus poemas diz assim: “*Não te movas se, de repente, o Anjo se senta à tua mesa; alisa, com vagar, os breves vincos que a toalha faz, debaixo do teu pão.*” O que significa isto? Significa que é todo um invisível sublime do quotidiano que se esculpe, um pomar de luz e porcelana que se diz, e de que o género natureza morta é testemunha.

## Narrativa

Mas é necessário insistir uma vez mais, e relembrar as “grandes narrativas”. O historial é remoto. Desde os mosaicos romanos e frescos de Pompeia ao *studiolo* quattrocentista de Urbino (do Duque Federico di Montefeltro, com painéis ilusionistas, arquitecturas e naturezas mortas em trompe-l’oeil) e aos trompe-l’oeil seiscentistas e setecentistas, desde o Caravaggio do *sescorços-raccourci* e da *Ceia de Emaús* às naturezas mortas com livros de Van-Gogh, desde o Tintoretto do friso das Três maçãs (que são três rostos) às maçãs de Cézanne e aos espargos de Manet, dos Kakis do pintor do Duocento chinês Mou-Ki aos pepinos de Félix Vallotton, dos limões de Zurbarán e de Jan Jansz van de Velde – c.1651 a Juan Grís, enfim dir-se-ia que o fito da natureza morta reside numa única coisa: representar vivamente o inanimado, o que Derrida na linha de Artaud chamaria de “subjectile”, representar o suporte efêmero, a marca de uma presença, *empreinte* (D-Huberman), mesmo uma presença dita inanimada, *humana fragilitas*, um “efeito de surdina” (Spitzer) que nos convoca ao êxtase e meditação.

## Vida Silenciosa

Volto a frisar que não é um género menor, é uma coisa outra que se presentifica: desde as *Vanitas* de Harmen Steenwyck às sardinhas grelhadas com telefone de Salvador Dali, de Bonnard e Matisse às Vanidades de Braque ou aos crâneos de boi de Picasso, há toda uma topologia da mimesis que se desenvolve. Ou desde as *Vanitas* de Champaigne à abjecção das naturezas mortas de Joel Peter Witkin, fotógrafo do horror e da “escola dos cadáveres”, ao *Agnus Dei* e ao carcharodonte imersos em formol de Damien Hirst, à cabeça mutilada e autorretrato do mesmo ou à lebre morta de Joseph Beuys (*How to explain pictures to a dead hare* –1965), desde as naturezas mortas de Andy Warhol ao espaço-Boltanski (por exemplo, as luminosas instalações, os relicários e o teatro de sombras), há toda uma viagem ao fundo da noite a percorrer. Tudo objectos que temporalizam histórias e grandes narrativas, celebram enigmas e sensações, ocultas ou não, cinco sentidos ou mais, objectos que traduzem o secretismo da natureza morta — como se de uma nova viagem, desta vez à terra da “vida silenciosa”, no dizer de Hubert Comte, se tratasse.

## Grafias

Seguindo Charles Sterling, no seu clássico sobre a Natureza Morta, em relação ao género, com mais de dois mil anos, as representações ou *grafias* são múltiplas: fala-se em *ropografia* ou representação *trivial* de menus de objectos, mercadorias, *pacotille*, e de *riparografias* como a representação de objectos vis, uma espécie de teoria do nojo — ou luto, por exemplo o célebre mosaico elaborado por Sosos de Pergamo (c.séculos III-IIº a.C. e cópia em mosaico por Heraclito, séc.II) e chamado *Asarotos aecos* ou *O Quarto Mal Limpo*, representando inúmeros objectos disseminados por tudo quanto é lado, escamas de peixe e patas de crustáceo, osso de galinácio, frutos, pepinos cortados, etc. Grafias outras, são igualmente de ter em conta: o termo *Xenion*, por modelo, designa o quadro de natureza morta que, na pintura grega (mas cuja prática perdura na época romana), constitui um presente-oferenda de hospitalidade, dom ou dádiva, “*victuailles*”, oferenda de víveres que o proprietário de uma casa rica envia aos seus convidados, pinturas representando o pão, as carnes, os patês, ovos e legumes, recipientes de água, óleo, vinho, copos, guardanapos. Outras grafias possíveis aparecem no quadro da natureza morta: o tema da mesa servida ou da mesa posta em mosaico romano, com a habitual *guirlande* de flores e frutos decorando o *tablinum*, mas também o tema do *buffet*, praticado por Desportes e Oudry. Refeições servidas, vanidades e flores, constituindo géneros e temáticas essenciais de natureza morta, são tributários quer da Ceia de Cristo, das Bodas de Canaã, quer da Anunciação, quer ainda da temática do Santo —S.Jerónimo, por modelo, meditante na sua cela. A Arte é modo de pensar, de ser e conhecer, de nascer também (de *con--naître*, conhecer é nascer e renascer com ). O género natureza morta, cuja autonomização cabe à época de quinhentos, não elide esta questão soberana: toda a natureza morta medita sobre o tempo, e meditar sobre o tempo é elucubrar sobre a morte, pensar o vestígio, o resto, o rastro de ser.

## Quodlibet

O trompe-l’oeil<sup>3</sup> surge como possibilidade ou virtualidade ontológica, quer dizer afinidade com o limite, a morte, ou afinidade com a aparência que se revela realidade. Quodlibet é um termo latino que significa “aquilo que vos agrada”, de entre um grupo de elementos díspares. Podemos pensar ainda no termo *Quolibet* que significa para qualquer lugar, para onde quiserem, e, associado aos dois termos, lembramos a

<sup>3</sup> Sobre o Trompe-l’Oeil em música cfr. (ouvir) Philippe Hurel/*Six miniatures en trompe-l’oeil*, Ircam 1995 e V, ainda o nosso *Simulacro e Trompe-l’oeil-Arte e pensamento em homenagem a Tiepolo* 1696-1996, FCGulbenkian, 1996 .

obra musical do compositor Emmanuel Nunes – *Quodlibet*, para 6 percussionistas, 28 instrumentos e orquestra (obra de 1990-91). A analogia é pertinente, verificando-se a disseminação espacial pela sala de concerto (que funciona também como um grande instrumento local/global face aos outros), disseminação dos vários grupos instrumentistas, potenciando uma espacialização sonora muitas vezes imprevisível, trompe-l’oeil musical, espaço aberto, descontínuista, compondo uma imensa (e sonora) *natureza morta*. De notar que o mesmo se passa com a própria natureza morta: objectos fixos (instrumentos, *utensílios*), mas não fixistas, quer dizer, virtualmente nomádicos e *actualemente* criando espaço, relações (de) possíveis. Instalações. Vem isto a propósito do *Quodlibet*, musical ou pictórico. Por exemplo, um *Quodlibet* seiscentista de Cornelius Gijsbrechts (c.1672), é revelador de tal jogo de espacialização, mas também de simulação-dissimulação: a variedade de objectos pintados, cartas, cordéis, almanaques e relógios (mostrando tragicamente o tempo que se esvai), junto a tesouras e facas (acentuando simbolicamente a fragilidade da existência), junto a pentes, jóias, bolsas, instrumentos musicais (a utilidade e futilidade dos prazeres e o palimpsesto dos sentidos), tudo reenvia ao jogo da verdade e simulacro, do ser e do não-ser; trata-se de mais uma retórica da Vanitas, iconografia dos cinco sentidos. A máscara está igualmente presente, no reposteiro plissado que oculta ou procura esconder o que poderia funcionar como uma vergonhosa (mas porquê vergonhosa?) panóplia dos pecados humanos...

## Outro

Novo *Quodlibet*, desta vez do contemporâneo Claude Yvel/*L’écolier* – 1977, o qual exhibe uma série de mitemas mais próximos de nós, tais como o inocente retrato de criança com os seus atributos escolares, todavia uma criança que fatalmente um dia vai entrar no mundo armadilhado e febril dos adultos, da violência que nos assola diariamente através dos ecrãs (que afinal somos), do horror vulgarizado pelas imagens televisionadas que se repetem e banalizam, imagens de um Batman-herói e anti-herói, ou de um Paraíso que deixou de nos pertencer, se é que alguma vez o foi.

## Nada

Ainda Cornelis Gijsbrechts, uma espécie de Malévitch seiscentista que interpela radicalmente a Representação, aqui presentificando, perversamente, o seu fabuloso trompe-l’oeil de um quadro do avesso (c.1670), ou do reverso do Mesmo, um reverso sem verso possível. Não existe o *outro lado*, pelo que o lado pintado se apresenta como vazio, um pleno vazio, a anihilização radical da pintura ou a derrocada da máquina representacional. Mimesis e negação da figura do Idêntico, a obra como que se abisma num suporte que afinal nada representa. Melhor dizendo, Gijsbrechts não representa nada, mas apresenta puramente o *Nada* como força de figuração.

## Arcimboldo

A natureza morta do maneirista & ingegnossissimo Arcimboldo (inventor de um gravicembalo a colori), um cabaz de legumes-hortaliças..., revela-se, no final, como um desconcertante e virtuosístico palimpsesto do rosto humano, reiterando o leibniziano princípio de continuidade ou de Arlequim – *Natura non facit saltus* – a Natureza não dá saltos (esta comunicação poderia ainda intitular-se Diferença – diferença e Representação, porque não? De Derrida ao jogo não da representação mas da “apresentação” do Novo, pois que representar não é mimesis-cópia ou simulacro imagético, mas “apresentar” (já) *outra coisa*, (re)presentar não de Novo, mas sim o Novo... enfim).

Toda a representação é auto-representação, e mais do que natureza morta trata-se de uma meditação sobre a natureza humana. Edgar Morin, em *O Paradigma Perdido*, sublinha com razão, e cito livremente, que é necessário ligar o homem dito sapiens ao outro homem, com muitas faces, do produtor ao técnico, do mitológico ao mágico, do homem úbrico ao construtor, do razoável ao menos razoável, a fim de criar o homem *tout court*. Esse homem lembra-nos os rostos múltiplos e polimórficos de Arcimboldo, espécie de mutante ou *Homo-Zelig* em permanente metamorfose.

## Carne

Poder-se-à falar ainda de natureza viva a propósito da carne de Rembrandt ou da carne de Soutine, da carne de Goya às “cerimónias” sacrificiais de Hermann Nitsch ou à carne de Cindy Sherman, ou da *Raia* de Chardin (crucificação, espaço hierático) à *Raia* de James Ensor — a carne é o elemento, a deiscência do sensível, a reversibilidade do sentido. O *Boi esquatejado* de Rembrandt ainda conserva uma força, uma imanência, a intensidade da carne — para além da carne, Rembrandt pinta uma escultura de luz. Por seu turno, a pintura de Bacon é uma meditação sobre a carcaça humana, mais do que a natureza humana. *Corpo com e sem órgãos*, fluxos, devires, velocidades, latitudes e longitudes, traduzem o plano de imanência de Bacon. De Didier Anzieu a Archimbaud, Kundera, Sollers e Deleuze, há um efeito- *-Bacon* que se repete: trata-se de comunicar a dor do incomunicável, fazer concentrações de imagens de ignominia e horror, apresentar a carne como zona de *indiscernibilidade* entre homem e besta. Ou dar a ver o diagrama do caos, a pele de rinoceronte, a zona de Sahara da pintura, o chicotear do pincel ou a linha gótica dos autorretratos. Pintura de histeria, de cópula, de grito e ritmo, pintura da *absoluta devastação* (Hegel), atletismo afectivo de forças de isolamento, deformação e dissipação, pintura do figural que age directamente sobre o sistema nervoso, libertando a figura da representação. *Parte do fogo, parte maldita*. Como sublinha Burke no seu clássico sobre o sublime, a criação é não apenas prazer, “but a sort of delightful horror”, “terrible joy”, espécie de serenidade e terror, de abjecção e esplendor.

## Conclusão/ Da Natureza Morta como Conceito Filosófico

Iniciámos este breve ensaio por apontar uma questionação sobre a Vida, e não (apenas) a natureza morta ou essa referida vida silenciosa, encenada em solitude e abandono, dos objectos, que nos fitam, e fintam, espreitam, interrogam, pois é o real que mimetiza a obra, muitas vezes (Mimesis, outrossim, donde “mimo”, “comediante” = *éthologus*). Falou-se de uma **Ética** — ou *etologia*, ciência dos comportamentos, e dos comportamentos objectivos (leia-se dos objectos), ou seja, uma ética e poética da natureza viva, do modo como os objectos se instalam, se comportam, e adquirem vida (*Éthos* = atitudes, condutas, costumes, carácter). Toda a ética é uma ética da Vida, da jubilação e paixões alegres, da transcendência imanente (ou do termo que avançamos de *trans-imanência*), do jogo, do riso, e do jôco, da criação e da invenção de Vida. [Novo título (?) para o presente e *in-actual* texto: *12 Estudos Imanentes* (e não transcendententes), sem opus possível ou, através dos quais, o impossível e o compossível são ainda vectores de possibilidade, agenciamentos do possível]. Ética, é sabido, provém de *ethos*, donde espaço de habitação, quer dizer *instalação* estético-heurística, espaço de uma *ars-inveniendi* estético. “A morte não é um acontecimento da vida. A morte não é qualquer coisa que se viva” (Wittgenstein/Epicuro). Ética: experiência da *soberaneidade, prática da alegria diante da morte* (Bataille). Em suma (suma estética e a-teológica, entenda-se), o único modo de combater-rebater qualquer *natureza morta* é através da arte do con-

traponto: contrapôr naturezas vivas, devires e criação, entusiasmo e riso. “*Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as fendas da calçada*”; quer dizer, não há obra que não emita signos de acontecimento, de afirmação e imanência, signos de vida (Deleuze). Isso é o fundamental. Os organismos podem perecer, mas a vida não morre, e cria-se sempre, compõe-se, pinta-se, escreve-se “*para dar vida, para libertar a vida onde ela estiver presa, para traçar linhas de fuga*”. O género *natureza morta* atesta desta afirmação de devir, de *pregnância* e força vital. Criar é resistir à morte (Malraux), é inventar novos ritmos, cintilações, modos de afectar e ser afectado, exprimir e *entreprimir* afecções. Estética da finitude e estética *tópica*, instalando novas potencialidades e espacialidades —foi esse o nosso trajecto. *Modus aestheticus* de pensar (seria preciso insistir?): ironia, metáfora, analogia, arte (*lubitscheana*) da elipse, criação (no sentido do *duende* de Lorca, que “rasga o estilo” e “queima o sangue”) — tudo operações sintomaticamente *marginalizadas*, ou recalçadas, por escolásticas ruminantes e *pompier* academismos (necessariamente?) de convenção (=/= invenção), “analíticos” e pseudo-anamórficos, enfim, todo o horror dos “conservatórios do saber” (S.-J.Perse). Proust, a propósito do seu *Chardin*: “*La nature morte deviendra surtout la nature vivante. Comme la vie, elle aura toujours quelque chose de nouveau à vous dire, quelque prestige à faire luire, quelque mystère à révéler*” (cit.p.Citati). “*Une petite étude de philosophie de l’art*”...

### How Still Life can Change...Your Death

Alain De Botton, *How Proust can change your life* (De Botton[DB- ]147): “*Chardin’s paintings succeeded in being extraordinarily beguiling and evocative. A peach by him was as pink and chubby as cherub, a plate of oysters or a slice of lemon were tempting symbols of gluttony and sensuality. A skate, slit open and hanging from a hook, evoked the sea of which it had been a fearsome denizen in its lifetime. Its insides, coloured with a deep red blood, blue nerves and white muscles, were like the naves of a polychrome cathedral*”. *Unheimliche*: “*These paintings were windows on to a world at once recognizably our own, yet uncommonly, wonderfully tempting*” (DB – 148).

### Madalena / Pequena Sereia

Passaria um excerto de Video (Ergo Sum), no final, de um conhecido desenho (objecto, desta vez mais) animado... *A Pequena Sereia* de Walt Disney engolfa-se na gruta submarina em dança de rodopio & arabesco, a gruta dos ouros e tesouros, de jóias e vestimentas, virtualhas, coisas desejos e objectos no meio dos quais emerge o quadro já apontado de De la Tour, a sua Madalena.

Bem que poderia ser também uma *madalena* de Proust. Mas isso caberia noutra memória, noutra história, ou ética — ou natureza. Mais viva, certamente.

### Slides de Suporte – Subjétil / Quadros de uma Exposição

1.2. Gerhard Richter, *Vanitas – Crâneo com vela 1983/Skull – 1983*; 3. Lichtenstein, *Still Life com jarro de prata 1972*; 4. Chardin (1699 – 1779), *A Toalha*; 5. Jean Fyt (1611-1661), *Natureza Morta – caça e frutos com um papagaio*; 6.7. Magritte, *Retrato 1935 / Valores pessoais 1952*; 8. Cindy Sherman, *Sem Título 1987*; 9. Joseph Cornell, *Caixas-Construção 1940 e 1943-48*; 10. Christo, *Mesa empacotada 1961*; 11. Charles Ray, *Tabletop 1989*; 12. Mario Mertz, *Spiral Table 1982*; 13. Domenico Gnoli, *Without a Still Life 1966*; 14. Wolfgang Laib, *Milkstone 1988*; 15. Warhol, *Crâneo 1976*; 16.17. De La Tour, *Madeleine...c.1640*; 18. Cézanne(1839-1906), *Maças vermelhas*; 19. Jan J. Van de Velde, *Limões c.1651*; 20. Harmen Steenwyck, *Vanitas-Vaidades da Vida humana c.1645*; 21. Dali, *Telefone num prato com três sardinhas grelhadas no fim de Setembro 1939*;

22. Picasso, *Crâneo de Boi* 1942; 23. Witkin, *Natureza morta*; 24. 25. Damien Hirst, *Carcharodonte em formol-Tiger shark, The physical impossibility of Death in the mind of someone living 1991/Cordeiro-Agnus Dei em formol*; 26. Warhol, *Natureza Morta*; 27. Boltansky, *Instalação-Humans* 1994; 28. *O quarto mal limpo, mosaico*; 29. C. Gijbrecchts, *Quodlibet c.1612*; 30. C. Yvel, *Quodlibet, L'écolier* 1977; 31. Gijbrecchts c. 1670; 32.33. Arcimboldo, *Homem-Natureza Morta...*; 34.35. Rembrandt/*Soutine, Boi esquartejado*; 36. Goya (1746-1828), *Posta de Salmão*; 37.38. Chardin, *Raia /Ensor, Raia* 1892; 39. Bacon, *Pintura* 1946; 40. *Madeleine (cfr. Supra 16.17.)*.

## GRAFIAS / BIBLIOGRAFIA

- BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998
- BAUDRILLARD, Jean, *La Transparence du Mal*, Galilée, 1990
- BOUVERESSE, Jacques, *Wittgenstein: la rime et la raison*, Minuit-Critique, 1973
- CITATI, Pietro, *La colombe poignardée. Proust et la Recherche*, Gallimard, 1997
- COMTE, Hubert, *La vie silencieuse-Essai sur la nature Morte de l'Antiquité à nos Jours, Signatures – la Renaissance du Livre*, 1998
- DE BOTTON, Alain, *How Proust can change your life*, Picador, 1997
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Minuit-Critique, 1990
- De la Tour – Catalogue Complet*, Bordas, 1992
- DIDI-HUBERMAN, G., *L'Empreinte*, CGPompidou 1997
- GUERREIRO, Glória, *Da Natureza Morta*, tese licenciatura, exemplar policopiado
- GUIDIERI, Remo, *El museo y sus fetiches – crónica de lo neutro y de la aureola*, tr.esp.Metropolis, Tecnos 1997
- HARDOUIN-FUGIER, E., *Les peintres de Natures Mortes en France au XIXe Siècle*, Éditions de l'Amateur, Paris 1998
- Installation art*, Thames and Hudson 1994
- KEARNEY, Richard, *Poetics of Imagining – From Husserl to Lyotard*, Harper Collins Academic 1991
- KIRWAN, James, *Beauty*, Manchester Univ.Press 1999
- KOFMAN, Sarah, *Mélancolie de l'art*, Galilée 1985
- LASCAULT, Gilbert, *Boltanski Souvenance*, L'échoppe 1998
- MILMAN, Miriam, *Le Trompe-L'Œil*, Skira 1992
- NUNES, Emmanuel, *Quodlibet*, Auvidis-Montaigne 1995
- PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, 1989
- QUIGNARD, Pascal, *La Nuit et le silence,- De la Tour*, Flohic, 1995
- RILKE, R.M., *Frutos e Apontamentos*, trad. port. Relógio d'Água 1996
- ROSENBERG, Pierre, *Chardin*, Skira-Classiques, 1991
- ROWELL, Margit, *Objects of Desire – The Modern Still Life*, Museum of Modern Art New York 1997
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches – An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Fontana Press 1991
- SERRES, Michel, *Hermès III*, Minuit, 1994
- SPITZER, Leo, *Études de Style*, Tel Gallimard 1988;
- STERLING, Charles, *La Nature Morte*, Pierre Tisné 1959;
- Temps Modernes XV e-XVIII e siècles*, Histoire de l'Art, Flammarion 1996;
- WITKIN, Joel-Peter *Witkin*, Photo poche 1994

# IDIOZIA E SPLENDORE DELL'ARTE ODIERNA<sup>1</sup>

Mario Perniola

*“La nostra presente inclinazione a gioire del reale – l’abbiamo quasi tutti – riesce comprensibile solo a partire dal fatto che abbiamo avuto, così a lungo e fino alla nausea, gioia dell’irreale. In sé non è una tendenza innocua, così come si manifesta oggi, senza scelta e finezza: il suo minor pericolo è la mancanza di gusto”.*

Friedrich Nietzsche, *Aurora* §244

## 1\_Lo choc del reale

Nell'avventura artistica dell'Occidente si possono individuare due tendenze opposte: l'una diretta verso la celebrazione dell'apparenza, l'altra orientata verso l'esperienza della realtà. La prima tendenza ha focalizzato la propria attenzione sulle nozioni di distacco, di lontananza, di sospensione ed ha considerato l'attitudine estetica come un processo di catarsi e di derealizzazione. La seconda tendenza al contrario ha conferito una speciale enfasi all'idea di partecipazione, di coinvolgimento, di compromissione ed ha pensato l'arte come una perturbazione, una folgorazione, uno choc. Grosso modo, nella prima tendenza porrei coloro che considerano compito dell'arte quello di allontanarci dalla realtà e di liberarci dal suo peso, nella seconda tendenza quelli che attribuiscono all'arte il compito dell'arte di fornirci una percezione più forte ed intensa della realtà. Queste due tendenze opposte si sono affrontate e combattute nella vicenda culturale dell'Occidente senza che mai una di esse sia riuscita ad ottenere una vittoria definitiva sull'altra. Tuttavia, grazie a questa contesa, esse si sono rinnovate continuamente presentandosi ogni volta con aspetti e con caratteri nuovi ed inediti.

La prima tendenza ha trovato nello sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa un potente alleato: l'idea dello spettacolo sociale, la poetica dell'effimero, l'espansione e la commercializzazione del tempo libero hanno incoraggiato l'aspetto edonistico e ricreativo dell'arte. Questo si è manifestato ampiamente nel corso degli anni Ottanta come ricupero delle forme tradizionali della pittura, della letteratura, dell'architettura e della musica, come solennizzazione della cultura popolare, come “pensiero debole”, “postmoderno”, “transavanguardia”. Successivamente la nozione di virtuale ha aperto una nuova problematica, che sembra a prima vista fornire elementi a favore della derealizzazione e dell'allontanamento dal reale.

Nello stesso tempo tuttavia noi abbiamo assistito alla manifestazione e alla diffusione di una sensibilità artistica di segno opposto, che si è configurata come una vera e propria irruzione del reale nel mondo rarefatto e altamente simbolico dell'arte. E' sugli aspetti più violenti e più crudi della realtà che si è concentrata l'attenzione degli artisti: sono innanzitutto i temi della morte e del sesso ad acquistare il massimo rilievo. Non si tratta – come in passato – di una rappresentazione il più realistica possibile di queste realtà, ma di una esposizione diretta e povera di mediazione simboliche di eventi che suscitano sgomento, ripugnanza, se non addirittura ribrezzo ed orrore. Le categorie del disgusto e dell'abiezione entrano prepotentemente nella

[\*] Conferência integrada na programação específica da disciplina de Estética (lecionada por Carlos Couto S.C.) do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, no ano lectivo de 1998/1999, e proferida na mesma Faculdade a 7 de Junho de 1999.

riflessione estetica, la quale si trova costretta ad abbandonare l'ideale di una contemplazione pura e disinteressata a favore di un'esperienza perturbante nella quale repulsione ed attrazione, paura e desiderio, dolore e piacere, rifiuto e complicità si mescolano e si confondono. Il corpo sembra così acquistare il massimo rilievo, ma l'accento non è più messo sulla bella apparenza delle forme, ma proprio su ciò che minaccia e compromette la sua integrità sia mediante penetrazioni, smembramenti, dissezioni, sia mediante protesi, estensioni, interfacce. Infatti il reale che irrompe e sconvolge il mondo dell'arte non è soltanto quello radicato nella dimensione antropologica, ma anche e soprattutto quello assai più estraneo ed inquietante dei dispositivi tecnologici ed economici. Il luogo decisivo di questo realismo estremo diventa così l'incontro tra l'essere umano e la macchina, tra l'organico e l'inorganico, tra il naturale e l'artificiale, tra la pulsione e l'elettronica, tra la persona e la merce. Il nocciolo duro del reale con cui siamo costretti a confrontarci è il cyborg, la cavia tecnologica, la moneta vivente, il capitale umano. La nozione di virtuale, che a prima vista ci sembrava connessa alla tendenza spettacolare e derealizzante dell'arte, assume quindi un significato opposto: il corpo virtuale, invasivo e disseminato nelle reti diventa l'oggetto estremamente altro ed inquietante, irriducibile alla dimensione immaginaria e a quella simbolica.

Ciò che caratterizza questo reale è la coincidenza di massima effettualità e di massima astrazione: in altre parole, esso non fa altro che portare alle estreme conseguenze quel processo di alienazione e di estraniamento che costituisce il motore della modernità. Ci muoviamo cioè non in qualche sentiero marginale, ma proprio lungo la strada maestra del pensiero occidentale nel punto più avanzato del suo procedere, lungo una frontiera che chiede soltanto di essere oltrepassata. Di qui il carattere eminentemente sperimentale e pionieristico delle esperienze artistiche che oggi si rifanno alla categoria del "realismo". Certo questo realismo che è stato definito come "postumano" (Jeffrey Deitch), "traumatico" (Hal Foster), "psicotico" (da me stesso) sembra avere ben poco che fare con ciò che finora si è inteso con questo termine. Ciò che è cambiata tuttavia non è la volontà di fornire una esibizione del reale, ma l'idea stessa del reale, il quale oggi ci sembra, insieme e contraddittoriamente, più povero e più ricco che mai. Esso può essere letto come estrema miseria e stupidità, cioè come idiozia; oppure come estrema sontuosità e sovrappiù, cioè come splendore.

## 2 Idiozia del realismo odierno

La premessa del realismo odierno è l'usura di tutte le coordinate teoriche e critiche su cui si era fondata l'arte contemporanea. L'estetica del Novecento, pur nella grande molteplicità e varietà delle sue manifestazioni, può essere considerata nel suo complesso come lo sviluppo degli orizzonti concettuali aperti da Kant e da Hegel: ora questi orizzonti sono stati esplorati in tutte le direzioni. Del resto da tempo gli orientamenti più innovatori della riflessione filosofica considerano l'estetica come un approccio riduttivo ed inadeguato all'opera d'arte: tuttavia essi non sono riusciti a rifondare su nuove basi la specificità dell'esperienza artistica. Un deterioramento ancora maggiore ha corrosato la critica d'arte: la problematica aperta all'inizio del Novecento dalla scuola di Vienna ha conosciuto una degradazione irrimediabile. Nel migliore dei casi essa produce discorsi che hanno un rapporto solo occasionale e fortuito con le opere e con gli artisti; per lo più essa non va al di là della cronaca e della promozione pubblicitaria.

Lo sprofonamento di tutte le certezze estetiche e critiche porta all'opinione che si possa cogliere il reale senza alcuna mediazione teorica e simbolica. Del resto la tras-

formazione di qualsiasi oggetto o Immagine della vita corrente in un'opera d'arte è una pratica divenuta ovvia a partire dalle Neoavanguardie degli anni Sessanta: ma tale trasformazione richiedeva la solennizzazione del prodotto attraverso l'intervento del critico e la immissione nell'istituzione artistica. Il grado zero della teoria, oggi raggiunto, dissolve anche questa illusione, perché toglie ogni aura non solo all'opera e al suo autore, ma anche al critico e all'istituzione. Un motto del marxismo suona: *"senza teoria, nessuna rivoluzione"*; ma esso presuppone il motto su cui si fonda la modernità: *"senza teoria, nessuna istituzione"*. Il grado zero della teoria porta ad uno schiacciamento sull'esistente da cui nulla si salva. Il realismo estremo di oggi ha proprio questa pretesa: mostrare l'esistente senza nessuna mediazione teorica.

Ma cos'è il reale nella sua nuda esistenza? Il reale privato completamente da ogni mediazione concettuale? Un'esistenza completamente spogliata dall'essenza? Una realtà destituita da ogni idea? Un essere assolutamente indipendente dal pensiero?

Il filosofo che si è posto queste domande è stato Schelling, il quale appunto ha definito il puro esistente come intransitivo, immediato, indubitabile, immemorabile e infondato. Come scrive un grande interprete di Schelling, il filosofo italiano Luigi Pareyson *"il puro esistente è qualcosa di opaco, che resta chiuso e recalcitrante al pensiero e refrattario ed impermeabile alla ragione"* (1995,404). Esso *"s'innalza solitario e inaccessibile come in un deserto inabitabile e impervio: esso s'erge come una rupe scoscesa che non offre attacco, come una parete nuda senza appigli, come un muro liscio e invalicabile"* (1995, 405). Non diversamente un altro interprete di Schelling, il filosofo sloveno Slavoj Žižek, sottolinea la radicale divergenza, l'incompatibilità ontologica tra la ragione e il reale primordiale, radicalmente contingente, inaccessibile ad ogni teorizzazione: Žižek (1996) mostra la sostanziale affinità tra l'"esistente" di Schelling e la nozione di "reale" elaborate da Lacan. Ora è proprio il pensiero di Lacan che fornisce la possibilità di formulare la poetica del realismo estremo delle arti di oggi.

Come è noto, Lacan distingue tre luoghi psichici fondamentali: il simbolico, l'immaginario e il reale. Quest'ultimo è qualcosa di radicalmente diverso dal vero: esso è estraneo al linguaggio e alla dimensione simbolica. Anzi è proprio ciò che resiste alla simbolizzazione: impossibile da simbolizzare e da immaginare, presenta quei caratteri di opaca irriducibilità al pensiero che Schelling gli ha attribuito: esso è assolutamente "senza fessura": cioè è alieno da ogni articolazione dialettica, ad ogni opposizione, perfino a quella tra presenza ed assenza (Evans, 1996).

L'incontro col reale genera angoscia e trauma: infatti dinanzi al reale, vengono meno tutte le parole e le categorie. Il trauma sembra perciò ad Hal Foster come la nozione più adatta per interpretare l'arte di oggi, la quale sarebbe appunto caratterizzata dalla volontà di porre lo spettatore dinanzi a qualcosa di terrificante e di abietto. In effetti è il cadavere a costituire l'oggetto perturbante per eccellenza dell'arte di oggi: esso è la cosa in cui terrore ed abiezione, repulsione ed attrazione, si avvicinano e si confondono nell'esperienza ambivalente ed ancipite del disgusto.

Forte è la tentazione di fare del disgusto la categoria principale dell'estetica contemporanea: colpisce soprattutto la corrispondenza antitetica che si viene a stabilire con la nozione di gusto, nodo centrale dell'estetica settecentesca. Ora la riflessione più acuta intorno alla nozione di disgusto resta quella del filosofo ungherese Aurel Kolnai (1997). A suo avviso, mentre l'angoscia è focalizzata sul soggetto, il quale si viene a trovare in uno stato di pericolo e di minaccia e prova un bisogno di salvaguardia e di protezione, il disgusto è più nettamente orientato verso l'esterno: esso ha perciò un carattere "intenzionale" (in senso fenomenologico) maggiore dell'angoscia, consentendo perciò una maggiore conoscenza dell'oggetto che lo provoca. Il disgustante si

impone a chi lo prova con una prossimità e una contiguità che manca sia all'angosciante sia all'odiabile: esso si comporta in modo provocante, si avvicina e si spinge contro di noi, suscita non solo repulsione ma anche un'attrazione repressa. Ciò che lo caratterizza è proprio la contiguità, la sua capacità di penetrazione e di contaminazione. Anche per Kolnai il disgustante per eccellenza è il cadavere, massima manifestazione della putrefazione, della decomposizione, del passaggio dal vivo al morto: esso ci è qualcosa di estremamente prossimo, perché rappresenta l'unica destinazione assolutamente certa del nostro corpo. Riflettendo sulle caratteristiche degli altri oggetti disgustosi, come gli escrementi, le secrezioni, il sudiciume, i vermi, l'interno del corpo umano, i tumori e la deformità fisica, Kolnai giunge alla conclusione che l'essenziale del disgustoso consiste in un surplus di vita, in una vitalità organica esagerata ed abnorme che si dilata e si propaga oltre ogni limite e oltre ogni forma si propaga omogeneizzando tutto in una massa informe e putrida. Disgustosa non è la vita in sé, ma la sua ostinazione a restare e a propagarsi là dove dovrebbe arrendersi e cessare: il disgustoso è appunto la pretesa del vitale a dilatarsi ad oltranza inquinando tutto ciò che viene a contatto con lui. Questa concezione dell'essenza del disgustante come vita sregolata e ribelle ad ogni forma consente di comprendere anche l'uso morale della parola: è infatti disgustosa l'intrusione dell'immediatezza vitale (come gli impulsi e gli interessi personali) in tutte le questioni che hanno carattere oggettivo e formale. Disgustosa è la menzogna, perché è piena di una viscosità vitale ed emozionale assurda ed incongrua. Disgustosa è l'impostura, quando nasconde sotto il manto delle idealità le affezioni cupide e disordinate dell'individuo. Disgustosa è infine la vigliaccheria, che consiste nell'introsione di una vitalità malsana e morbosa in situazioni che richiedono la difesa di una scelta, il raggiungimento di uno scopo, il mantenimento di una decisione. Secondo Kolnai l'economicismo puro e semplice non è disgustoso, perché esso procede secondo una logica astratta da cui la vita è esclusa a priori: diventa disgustoso quando si cela dietro il paravento dei valori, dell'ideologia, vale a dire di una affettività ingannatrice ed ipocrita. Per esempio, l'istituzione dell'arte contemporanea diventa disgustosa quando nasconde il suo carattere di mercato di beni di lusso dietro l'esaltazione retorica di idealità estetiche in cui nessuno crede.

Indubbiamente alcuni aspetti dell'arte di oggi possono essere interpretati secondo le categorie del trauma e del disgusto. Tuttavia proprio l'analisi di Kolnai intorno alla natura del disgusto induce a formulare qualche interrogativo: il reale, di cui Schelling e Lacan hanno colto l'estrema differenza, irriducibilità ed eterogenicità rispetto alla ragione, può essere identificato col disgustoso? Non è ancora il disgusto qualcosa di troppo prossimo all'essere umano? Certamente si può sostenere l'indipendenza e il primato del disgusto sul gusto ed attribuirgli un carattere dissimetrico che lo emancipa da ogni opposizione dialettica: tuttavia il disgustoso è troppo intessuto e impregnato di vitalità per costituire davvero una manifestazione del reale. Per cui, in ultima analisi, esso sembra più il punto di arrivo del vitalismo novecentesco che l'apertura di un nuovo orizzonte postumano e postorganico. Il disgustoso è infatti una vita impregnata di morte che continua con più accanimento che mai la sua lotta contro la forma: è una vita disperata e rabbiosa, nella quale imperversa una frenesia di distruzione senza freno. Nel dilagare di questa furia non c'è più nulla di eterogeneo e di differente: anzi, la decomposizione mescola tutto con tutto e, rendendo ogni cosa indistinta e indifferente, omogeneizza tutto ciò che contamina.

Perciò penso che il realismo dell'arte odierna non possa essere caratterizzato dal disgusto e dall'abiezione. Se vogliamo restare nella prossimità del reale, così come è stato intuito da Schelling e da Lacan, bisogna muoversi in una direzione completa-

mente diversa dal vitalismo. Se di un trauma si tratta esso è connesso con uno stato di spossamento e il torpore. Schelling usa l'espressione "*stupore della ragione*" e anche se tiene a distinguerla dall'ottusità e dalla stupidità (Pareyson, 1995, 410), tuttavia la collega con uno stato di stordimento e di stupefazione. Quanto a Lacan, il reale è da lui connesso con la "cosa" (*choses*, in tedesco *Ding*) intesa come muta realtà, come alcunché di estraneo al significato (1994, 67): la cosa è caratterizzata dal fatto che è impossibile per noi immaginarla (Evans, 1996, 205). L'idea che l'arte possa fornire una via d'accesso al reale e alla cosa è, in termini strettamente lacaniani, insostenibile: infatti l'arte, a suo avviso, appartiene all'ordine simbolico e non al reale. Tuttavia non è impossibile ripetere oggi nei confronti della cosa lacaniana l'operazione compiuta nel secolo scorso da Schopenhauer nei confronti della "cosa in sé" kantiana: vale a dire attribuire all'arte la facoltà di stabilire un rapporto più diretto ed essenziale con entità inaccessibili al pensiero razionale.

Tale operazione è stata compiuta dal filosofo francese Clément Rosset (1977), il quale introduce la nozione di idiozia, per indicare il carattere insieme fortuito e determinato del reale: questo da un lato è necessariamente determinato, ma questa determinazione non implica alcuna razionalità; è insomma una determinazione qualsiasi, che tuttavia si impone con un carattere costrittivo e perfino violento. Il termine "idiozia" deve essere inteso in una duplice accezione: accanto al significato comune di stupido e di senza ragione, c'è il significato etimologico (dal greco antico, *idiôtês*), che vuol dire semplice, particolare, unico. Il reale sarebbe dunque idiota proprio perché non esiste che per se stesso ed è incapace di apparire in altro modo da quello in cui è. Secondo Rosset, il reale ha un carattere pietroso e rugoso: insomma è proprio il contrario della vitalità ostinata del disgusto. Esso è incapace di riflettersi, di duplicarsi, di raddoppiarsi in una immagine speculare. L'attività interpretativa consiste appunto nel fare uscire il reale dalla sua singolarità irriducibile immettendolo in una processualità: la produzione di significati è un valore aggiunto al reale attraverso una proiezione immaginaria. Questo esercizio interpretativo viene compiuto continuamente nella vita quotidiana; per cui l'esperienza del reale nella sua idiozia è qualcosa di raro. Secondo Rosset, noi cogliamo il reale nella sua idiozia solo in condizioni particolari, per esempio quando siamo ubriachi oppure quando siamo vittime di una delusione amorosa. C'è tuttavia un terzo cammino verso l'idiozia, e questo è rappresentato dall'arte. All'artista come genio di Schopenhauer e della tradizione romantica, succede l'artista come idiota: ciò che accomuna queste due figure, a prima vista antitetiche, è la pretesa di cogliere l'essenza del reale al di là di tutte le mediazioni menzognere del linguaggio e del pensiero.

La connessione tra arte e idiozia era già stata rilevata negli anni Trenta da Robert Musil (1995), il quale distingueva due tipi di stupidità. C'è innanzitutto una stupidità semplice, onesta e ingenua che proviene da una certa debolezza della ragione: essa spesso è prossima alla poesia e all'arte, perché nell'idiota stesso c'è alcunché di poetico, in virtù del suo modo di esprimersi estraneo ai luoghi comuni abituali. Ma più interessante è un secondo tipo di stupidità, la quale è invece strettamente legata ad un uso instabile e infruttuoso dell'intelligenza: è a questo tipo di stupidità superiore che fa pensare la pretesa dell'arte di oggi di cogliere il reale senza alcuna mediazione. Se l'essenza della stupidità consiste in una certa inadeguatezza rispetto alla funzionalità della vita, il suo esercizio appare a Musil quasi necessariamente connesso con l'arte: del resto non esiste soltanto la stupidità occasionale dei singoli, ma una stupidità costituzionale della collettività. Per cui non si può escludere che l'artista idiota, in quanto interprete della stupidità sociale, sia il vero artista organico della società attuale.

### 3\_Splendore del realismo odierno

Il realismo estremo non si esaurisce tuttavia in un'attitudine puramente negativa, in cui dominano le categorie del disgusto e dell'idiozia. In esso è attiva anche una forza che si muove in direzione opposta: verso orizzonti positivi, o in qualche modo più operativi. Due linee di tendenza sono emerse con particolare nettezza: la prima orientata verso la moda, la seconda verso la comunicazione.

Il realismo estremo ha prodotto una quantità assai rilevante di immagini dotate di fortissimo impatto emozionale: esse interagiscono con quelle della moda, del cinema, della televisione, di internet, della grafica, della pubblicità, del design, dando luogo ad un immaginario sociale caratterizzato dalla provocazione. La ricerca della novità e dell'effetto perseguita per se stessa implica anche una rapida usura ed obsolescenza delle immagini, che devono essere continuamente sostituite da altre dotate di maggior forza d'impatto, oppure dotate di caratteristiche capaci di risvegliare l'attenzione. L'arte tende così a dissolversi nella moda, la quale ottunde e spegne la forza del reale, dissolve la sua radicalità, normalizza ed omogeneizza ogni cosa in uno spettacolo generalizzato. L'ambito del reale è preso dall'immaginario, cui Lacan appunto attribuisce un potere seduttivo ed invalidante: l'immaginario è il regno dell'illusione, della specularità, del narcisismo. Ad esso manca sia il carattere strutturato e mediato del simbolico, sia l'aspra ed impervia traumaticità del reale. Per qualificare l'immaginario Lacan introduce la parola *captation* che appunto indica una duplice azione di fascinazione di imprigionamento. Ora l'arte è certamente affine alla moda, perché condivide con essa non solo in brivido della novità e della sfida, ma anche l'ebbrezza che deriva dal sentirsi in presa diretta con lo spirito del tempo; tuttavia essa non è mai attuale nel senso in cui lo è la moda, cioè sociologicamente dominante. Già il fatto che l'arte anticipa i tempi a venire la rende anzi essenzialmente "inattuale"; inoltre ciò che accresce tale "inattualità" è l'aspirazione a sottrarsi all'usura del tempo e a suscitare sempre sorpresa e meraviglia. Ne deriva che a partire dal momento in cui il realismo estremo diventa di moda, perde il suo rapporto col reale e resta impligliato nelle panie dell'immaginario. Rispetto all'arte, la moda è sempre in ritardo, vive di imitazioni e di ricuperi.

La seconda tentazione per l'arte odierna è quella di dissolversi nella comunicazione. Infatti proprio il carattere perturbante dei messaggi trasmessi dall'esperienza del reale esalta il loro valore comunicativo. Per un'attività che, come quella artistica, si svolge in un microambiente molto spesso scialbo ed asfittico, l'ingresso in circuiti comunicativi più vasti come quelli della pubblicità e dell'informazione può sembrare a prima vista una strada attraente. Tuttavia anche in questo caso, come in quello della moda, è l'immaginario a prendere il sopravvento sul reale e sul simbolico. Secondo Lacan esistono due tipi di discorsi che presentano caratteristiche opposte: la *parole pleine*, che articola la dimensione simbolica del linguaggio si differenzia fondamentalmente dalla *parole vide* che articola la dimensione immaginaria del linguaggio: solo la prima è ricca di senso (*sens*), la seconda ha significato (Evans, 1996, 191). Mentre la seconda è facile e scorrevole, la prima è difficile e laboriosa da articolare. Mentre la seconda è connessa con fenomeni di identificazione fittizia, di aggressività e di alienazione, solo la prima costituisce una *parole fondante* che trasforma profondamente chi parla e chi ascolta. Ora è evidente che l'arte estrema è tale proprio perché aspira a questo esito; altrimenti nulla la separerebbe dalle correnti artistiche degli anni Ottanta da cui con tanto accanimento vuole distinguersi. Inoltre il dissolvimento dell'opera d'arte nella comunicazione altro non sarebbe che la continuazione del vitalismo soggettivistico: infatti, se c'è un nocciolo duro nell'arte, questo non deve essere

cercato nel soggetto, nell'artista, nel suo desiderio di esprimersi e di comunicare, ma nell'opera, nella sua radicale estraneità, nella sua irriducibilità ad un'unica identità, nel suo carattere essenzialmente enigmatico. L'arte non può mai dissolversi nella comunicazione, perché contiene un nucleo incommunicabile che è la sorgente di una infinità di interpretazioni. Sotto questo aspetto, essa è affine al reale di cui condivide l'aspra e rocciosa inconvenienza.

La positività del realismo estremo va quindi cercata verso una direzione che salvi la specificità dell'arte, che non la dissolva nella moda o nella comunicazione. Sono ancora Schelling e Lacan ad indicarci la strada. Lo stupore della ragione, di cui parla Schelling, non è soltanto stordimento e stupefazione, ma anche estasi: tale stato deve essere considerato come un punto di partenza per una ricerca positiva che strappa il pensiero dalla fissità e dal mutismo (Pareyson, 1995, 425). Questa strada è per Schelling quella della filosofia positiva, vale a dire di una ragione che si confronta con qualcosa posto fuori di lei e che è a sua volta posta fuori di sé. L'aspetto essenziale è dunque un processo di estraniamento, il quale tuttavia è visto non come un'alienazione che occorre superare, ma come una situazione che apre su nuovi orizzonti.

La nozione di alterità è centrale nell'opera di Lacan, il quale distingue un "grande Altro" (con la lettera maiuscola) da un "piccolo altro" (Evans, 1996, 133). Il "grande Altro" appartiene all'ordine simbolico e designa una radicale alterità irriducibile alle proiezioni dell'immaginario: il linguaggio e la legge appartengono all'ambito del "grande Altro"; più specificamente il linguaggio è considerato non come un mezzo per esprimere la soggettività dell'io, ma come un'entità dotata di una dimensione inconscia, completamente altra rispetto alla coscienza. Ma è proposito del "piccolo altro" che Lacan elabora la teoria più interessante e originale, specie a partire dal momento (dal 1957) in cui lo pensa sotto il nome di *objet (petit) a*. Infatti tale espressione finisce (dal 1963) coll'acquistare i caratteri del reale: l'*objet (petit) a* è l'oggetto che non può mai essere raggiunto per definizione, la cosa nella sua muta realtà inaccessibile tanto al linguaggio quanto all'inconscio.

Ciò che il realismo estremo dell'arte odierna pretende di raggiungere è proprio l'*objet (petit) a* di cui parla Lacan. Attraverso di esso il reale irrompe non più come trauma, ma come splendore!

Già nel seminario de 1960-1 Lacan pensa l'*objet (petit) a* attribuendogli i caratteri della parola greca *agalma*, tratta dal Simposio di Platone. Ora *agalma* vuol dire appunto gloria, ornamento, dono, immagine di un divinità e proviene dal verbo *agálla*, che significa glorificare, esaltare. Nel 1973 introduce la nozione di *sembiante (semblant)*: definisce *objet (petit) a* come un "sembiante d'essere" e affermando che l'amore è indirizzato verso un sembiante lo mette in relazione con la *jouissance* (Evans, 175).

Tuttavia per accedere allo splendore del reale è necessario un approccio più generale e complessivo all'opera di Lacan che proviene dalla considerazione dell'oggetto per eccellenza del suo pensiero: la psicosi e le sue formazioni. Queste formazioni, cioè i deliri e le allucinazioni, presentano una caratteristica particolarmente importante: quella di imporsi a colui che ne è affetto come se appartenessero al reale. Per spiegare questo meccanismo psichico Lacan introduce una nuova nozione, quella di preclusione (*forclusion*): a differenza della rimozione (*refoulement*), la preclusione (che è il meccanismo specifico della psicosi) non è sepolta nell'inconscio, ma espulsa dall'inconscio. I suoi significanti non sono stati assimilati nell'ordine simbolico. L'elemento precluso viene perciò dall'esterno. Lacan rovescia completamente un luogo comune della psicoanalisi: la malattia mentale (quella più grave di tutte, la psicosi) non nasce dal rifiuto del reale, ma al contrario da una carenza, da un buco nell'ordine simboli-

co. Per sottolineare il carattere eccentrico ed esterno di tali esperienze Lacan conia la parola *extimité* (in opposizione ad *intimité*), quale appunto designa una esteriorità radicale che va al di là dell'antitesi tra interno ed esterno.

Questi materiali teorici mi sembrano della più grande importanza per l'arte e per l'estetica. Chi coglie solo l'abiezione dell'arte estrema, senza vederne lo splendore, resta prigioniero di una idea ingenua del reale. Nelle opere più significative ed importanti del realismo psicotico c'è un bello estremo, per il quale occorre ripristinare un concetto della tradizione filosofica dimenticato da più di due secoli, la *magnificenza*.

#### BIBLIOGRAFIA

- COUTO DE SEQUEIRA COSTA, Carlos, *Theatrum Mortis. Poéticas arquitectónicas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990
- DEITCH, Jeffrey, *Posthuman*, Pubblicazione del Museo di Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, 1992
- EVANS, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1996
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996
- KOLNAI, Aurel, *Der Ekel* (1929), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1974
- KUHNLE, R. Till, *Der Ernst des Ekels*, in "Archiv für Begriffsgeschichte", Band XXXIX, 1996
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse* (1959-1960), Paris, Seuil, 1986
- MUSIL, Robert, *Über die Dummheit* (1937), in "Prosa und Stücke", Hamburg, Rowolt, 1978
- PERNIOLA, Mario, *Do Sentir*. Lisboa, Editorial Presença, 1993
- Enigmas*. Lisboa, Bertrand Editora, 1994
- A Estética do Século XX*. Lisboa, Editorial Estampa, 1998
- El Sex Appeal de lo Inorganico*. Madrid, Trama Editorial, 1998
- PAREYSON, Luigi, *Ontologia della Libertà*, Torino, Einaudi, 1995
- ROSSET, Clément, *Le Réel*, Paris, Minuit, 1977
- ZIZEK, Slavoj, *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matters*, London, Verso, 1996

# O LABIRINTO DO PENSAMENTO NOS PAINÉIS DITOS DE S. VICENTE DE FORA

Maria Blanquet

## Dos Painéis ditos de S. Vicente de Fora, como Obra Pictórica

Com base nos mesmos documentos que a História fornece, as leituras e interpretações têm sido muito diferentes e contraditórias ao longo destes mais de 100 anos de investigações dedicadas aos Painéis. Desde que foram descobertos, em 1883, e considerados dignos de estudo, doze anos mais tarde por Joaquim de Vasconcelos, os Painéis foram objecto de sucessivas leituras iconográficas – baseadas em documentação e na análise, por exemplo, das indumentárias, dos penteados e das armas – as quais se mostraram sempre incompletas e contraditórias entre si. Deste facto se verifica que as leituras iconológicas resultaram também em exercícios falhos e sem solução definitiva à vista. As investigações levadas a cabo por todos os historiadores e estudiosos de arte em Portugal não conseguiram, até hoje, datar com precisão e aferir a proveniência das Obras, nem garantir a autenticidade das mesmas.

Não colocando em dúvida a necessidade de se compreender os Painéis enquanto registo histórico, parece-nos fundamentalmente prioritário que sejam vistos enquanto **obra pictórica**, conferindo-lhe um estatuto de seriedade plástica. Consideramos ter sido este o ponto de vista de **José de Almada Negreiros**. É também a esta luz que avaliaremos o contributo deste pintor em todo o longo processo de investigação à volta dos Painéis ditos de S. Vicente de Fora.

## As 8 Portas do Labirinto da história dos Painéis

Os principais focos de estudo e, simultaneamente, de discordâncias ou concordâncias, foram e continuam a ser, quanto à definição da **localização**, da **autoria**, da **data**, do **tema**, da **identificação dos retratados**, da **simbólica / sinais**, do eventual **Patrono / Encomendador / Doador**, e da **distribuição / disposição / alinhamento / composição**. Oito portas do complexo labirinto que envolve o pensamento sobre os Painéis ditos de S. Vicente de Fora.

Desde o Altar-Mor da Sé de Lisboa – tese dos convictos *Gonçalvistas*, Adriano de Gusmão, Reynaldo dos Santos, Dagoberto Markl, Dalila Rodrigues e muitos outros, passando pelo Mosteiro de S. Vicente de Fora, pela Capela do Cardeal D. Jaime na Ig. de San Miniato al Monte (em Florença), ao Paço Real de Alcáçova (no Castelo de S. Jorge), ao Convento de Sto. Elói, à Capela do Paço Real de Sintra, à Capela do Fundador no Mosteiro da Batalha e ao Mosteiro de Sta. Maria de Poblet ou a própria Catedral de Barcelona (ambas em Espanha), todas as hipóteses de **localização** foram aventadas pelos nossos historiadores / investigadores, sem no entanto, chegarem a uma conclusão.

O mesmo se passou com a **datação** das pinturas. Os painelistas oscilaram sempre entre os anos 1445, 1459, 1460, 1464, 1470 e 1471.

O **tema**, sempre tão procurado, varia de autor para autor: desde um *Retábulo de Veneração*, a uma Cerimónia de *Ex-Votos* (momento que retrataria a aparição de um Santo numa cerimónia de tratamento e cura de enfermos), a um Retrato Colectivo da Corte de D. Afonso V – inserida numa homenagem aos dois primeiros Padroeiros da Cidade de Lisboa, que estiveram ligados à história da conquista de Lisboa aos

Mouros –, a uma alusão às vésperas da partida para Arzila, em 1469/70, a um agradecimento por vitória (ou seja, um pedido de auxílio em vésperas de combate), a uma revelação da sociedade portuguesa na época das navegações e conquistas africanas, até à *evocação do contexto cultural e político, que acolhe necessidades hierárquicas, simbólicas*.

É inegável que todos os painelistas reconhecem nestas obras um magnífico Retrato Colectivo da época (conjunto de pinturas que só retratam figuras, *tout-court*), numa Cerimónia mista de Sagrado e de Profano, até porque imperam (naqueles que ainda são tidos pelos dois Painéis principais) duas representações de traje religioso. No entanto, diferem muito na interpretação do tema implícito que justifica os Painéis, afinal de contas, enquanto realização pictórica.

A famosa inscrição na “Miniatura inserida no exemplar da Crónica da Guiné de Gomes Eanes Zurara” – «TALANT DE BIEN FAIRE», levou muitos dos primeiros historiadores / investigadores a incorrer em erro, quando a equivaleram àquela que era a forma usada na divisa do Infante – «TALANT DE BIEN FERRE»: um aspecto ligado às **personagens retratadas** –, *a priori*, o que maior polémica e enigma traz a este complexo Labirinto.

Havendo múltiplas interpretações sobre as sessenta personagens retratadas, gostaríamos de salientar que a grande polémica existe sobretudo, pela inconclusividade da identificação de apenas quatro dessas figuras. Elas têm merecido o empenho de historiadores e investigadores, e as versões apresentadas demonstram um grande investimento em se chegar a conclusões irrefutáveis as quais, no entanto, parecem sempre fugir.

Falemos das **duas senhoras** do Painei conhecido como sendo o *da princesa D.Joana*. Essas duas personagens já foram identificadas das seguintes e diferentes formas: a que está ajoelhada, já foi a Princesa D.Joana, a Rainha D.Isabel, Maria de Borgonha ou D.Leonor; a que está de pé, já foi apelidada de D.Filipa, da viúva do Infante D.Pedro, ou de D.Isabel de Portugal. Quanto ao **cavaleiro** ajoelhado, no lado esquerdo do Painei, ele já foi o Infante D.Fernando, o duque da Borgonha, Carlos o *Temerário*, Filipe o *Bom*, El-Rei D.Duarte, o Infante D.Pedro, D.Afonso V ou D.Carlos *Príncipe de Viana*. Quanto à figura central – do **Santo** – ele já assumiu as seguintes identidades: Sto.Eduardo, S.Vicente, Sta.Catarina (inspirada em dois modelos diferentes: D.Isabel e D.Catarina), a Rainha-Fada, Sta.Catarina, o Infante Santo, o Cardeal D.Jaime, o Arauto do Espírito Santo, D.Carlos da Catalunha, D.Afonso V, São Crispim e São Crispiniano. Entre as restantes personagens dos Painéis, existem figuras mais específicas a que cada autor se dedica particularmente, a fim de poder demonstrar algo de novo, mas sobre tal facto não nos iremos debruçar.

Outro aspecto recheado de controvérsia é o dos **símbolos/sinais**. Se, por um lado, concordam na quantificação dos objectos, não há uníssonos quanto à sua classificação dentro da Simbólica, o que levou a que os historiadores e investigadores criassem uma encruzilhada de mais difícil solução, afastando-se de encontrar o caminho de saída do Labirinto. Duma lista imensa de objectos, só são consensualmente considerados simbólicos o caixão e o molho de cordas (visíveis, respectivamente, nos Painéis conhecidos como da *Relíquia* e de *D. Afonso V*), independentemente das diferentes interpretações que cada um lhes atribui, ou das opiniões sobre se lá foram colocados com ou sem essa carga valorativa. Todos os outros elementos pictóricos são exaltados ou apagados, em termos de leitura simbólica, consoante a interpretação que cada painelista quer atribuir a determinada personagem, ou ao conjunto da sua tese.

A questão da existência ou não de um **Doador, Patrocinador e/ou Encomendador**, levou a que, em geral, todas as teses dos painelistas apontassem para que esse papel fosse atribuído ao mais importante retratado das sessenta personagens dos



Painéis. No entanto, as siglas **F** e **Y** foram sempre, de certa maneira, a pista para a decifração deste *mistério* dos Painéis. Desde Fernando e Ysabel, passando pela própria Câmara de Lisboa, por um membro da família bourguinhã ou do próprio D. Pedro, até D. Afonso V, estivemos sempre perante hipóteses sucessivas, num jogo que não parece ter fim. Cento e dezasseis anos passados após a sua descoberta, e eventualmente 535 anos depois da sua execução, ninguém encontrou, até à data, nenhum documento que comprovasse a sua encomenda ao pintor (régio ou não), ou que assegurasse uma datação, uma localização, uma autoria, um tema ou um encomendador, pelo menos.

Detalhámos sete portas do Labirinto. A última, referente à disposição/ distribuição/ alinhamento/ composição, será aberta no final deste artigo.

### **Da impossibilidade de ler Iconográfica e Iconologicamente os Painéis:**

Quem lê os artigos, ensaios ou livros escritos sobre o tema dos painéis *ditos de S. Vicente de Fora* verifica que nenhum deles está isento de críticas severas entre autores, polvilhadas por quezílias antigas que são arrastadas até aos dias de hoje (e re-actualizadas sob outros nomes) ou com ironias que pontilham os discursos. Por muito que os painelistas se baseiem, para justificar as suas teses, em documentos, imagens ou raciocínios, não conseguem obviar a concorrência pelo valor da descoberta, do novo, da inovação, e go constante recorrer ao reino da dedução, à suposição e até, dir-se-ia mesmo, à fantasia (que todos eles denunciam uns nos outros).

Verificámos o uso de expressões como *incerteza, condicionalismo e ambiguidade*, provas de que não existe uma isenção de subjectividade em nenhuma das teses. Não nos cabe fazer juízos de valor. Não temos por intenção discutir ou avaliar o rigor e a cientificidade do método histórico. Assinalamos apenas que a História não é apenas um amontoado de factos, ela implica a sua interpretação – e este ponto é o lugar de todas as divergências entre os autores que se debruçaram sobre o tema que vimos tratando. Quanto aos factos ligados aos Painéis, **são poucos** – apenas **28 documentos** de que todos os painelistas se valem – e que visivelmente não bastam para explicações conclusivas. O uso do método histórico deixa muitas respostas em aberto, mas há uma verdade irrefutável: **os Painéis existem – são Obra pictórica** (ou Documento Histórico)! E porque assim é, não vemos qualquer impossibilidade de pessoas com outra formação que não historicista – nomeadamente pintores – se interessarem por ver, analisar e interpretar uma Obra que é fundamentalmente pictórica. Assim sendo, não se nos afigura ilegítimo que pessoas como, por exemplo, **José de Almada Negreiros** se tenham interessado pelas pinturas e as tenham estudado, investigado, ou analisado. Não podemos esquecer que a plasticidade de uma Obra de Arte é **trans-histórica** e que não existe nenhuma regra ou lei que impossibilite a leitura e a interpretação da mensagem que qualquer quadro contém. Não é afinal para ser lida e interpretada que uma Obra de Arte é feita?

Qualquer investigação dos Painéis é plausível, pois acrescentará sempre, a nosso ver, mais informação sobre os quadros em questão e enriquecerá o entendimento que sobre eles se possa ter, se bem que – e concordamos – fique demonstrado que uns métodos são mais valiosos que outros. Mas ficou também evidente que o método histórico não é suficiente para interpretar o *enigma* dos Painéis. O que se encontra sucessivamente são explicações ou abordagens muito confusas, controversas e até contraditórias, em que cada autor acredita no que quer e enforma uma teoria que à sua medida se ajuste. Como uma manta de retalhos, as variadas obras tentam-se encaixar numa continuidade de estudo que, na realidade, nunca acontece. As investigações sobre os Painéis fornecem uma leitura labiríntica e inacabada. É por se chegar

a esta conclusão, que defendemos haver uma **impossibilidade de leituras verdadeiramente Iconográfica e Iconológica** dos Painéis. Eles são, a nosso ver, uma **Obra Aberta** – num sentido de *abertura* tal, que permite ainda hoje toda esta multi-interpretatividade, **simultaneamente unívoca de sentido e plurívoca de fruição (e interpretação)**, recheada de símbolos (porque eles são inerentes à própria existência e ao próprio pensar), e plena de tudo o que quisermos ver nela: valores aureolados de esoterismo; valores heráldicos de poder (régio ou não); valores Sacros (de veneração, *ex-votos*, milagres, exorcismos ou outros); valores políticos (panfletários de revolta ou de transição de poderes entre gerações). **Verificamos a impossibilidade da historiografia de arte portuguesa nos conceder um estudo completo, quer a nível Iconográfico, quer a nível Iconológico**, por não se completarem as premissas que os conceitos que parametrizam estes dois tipos de estudo exigem. As investigações levadas a cabo por todos os historiadores e investigadores (ou até mesmo *curiosos*, como gracejou Theresa Schedel) de Arte em Portugal, não conseguiram, até hoje, nem datar com precisão, nem aferir a proveniência das Obras, nem garantir a autenticidade das mesmas. Nem as teses elaboradas conseguem ter carácter de explicitação, que articulem um garante de comunicabilidade, pois que não há certezas adquiridas, nem verdades absolutas. Nesta área dos *ditos Painéis de S. Vicente de Fora*, tudo se prova ser subjectivo. A inviabilidade da leitura verdadeiramente Iconológica, que fundamentamos na definição de Erwin Panofsky, verifica-se no facto dos estudos dos painelistas em nada serem sintéticos (mas sim sempre de carácter excessivamente analítico); continua sem se conseguir produzir matéria de análise verdadeiramente correcta sobre as imagens, a história que as envolve ou as alegorias que possam, eventualmente, representar; além disso, apesar de se considerarem os Painéis como acervo artístico e os seus estudos como parte integrante dos estudos da Arte em Portugal, não há sequer garantias de que a obra seja realmente portuguesa. “Do ponto de vista humanístico, os registos humanos não envelhecem” (Panofsky) e, como tal, mais de 100 anos de disputas sobre esta matéria, afinal, nada são, como também os supostos 529 ou 539 anos sobre a feitura destas Tábuas não são afinal senão o Tempo, actuando sobre todos nós...

### **O percurso do Pintor José de Almada Negreiros, no tema dos Painéis:**

O Pintor José de Almada Negreiros dedicou 53 anos ao estudo do tema dos Painéis *ditos de S. Vicente de Fora* – período que teve início em 1917 e que só terminou aquando da sua morte, em 1970. Indiscutivelmente ligadas à sua actividade criadora, estas investigações que o Pintor efectuou foram fundamentais para o entendimento de um saber que o autor viria a designar de *Número, Cânone, Relação 9/10* ou «*Pintar o sete*». O ponto de vista de Almada neste tema foi sempre enformado numa perspectiva puramente visual, e a sua procura foi sempre em *defesa da sua arte de pintor*, e na *procura da sua Unidade como um Todo*. O seu processo de leitura – especulativo – nunca se quis contra os métodos históricos, mas em sentido de complementaridade. Apesar desta sua intenção, sabemos que nunca foi pacífica a receptividade do seu trabalho nesta área. Almada achava que *não era preciso mudar a História – havia sempre outra maneira nova de a ler*, por acreditar que *o processo lógico não podia ter a soberba de anteceder a estética*. “Havia apenas dois caminhos para a decifração dos Painéis:” – dizia o Pintor – “a busca de documentos históricos que denunciasses perfeitamente o assunto aceite pela ciência da História, e foi este o caminho que todos os estudiosos seguiram; e o de acertar os próprios Painéis como únicos documentos existentes e foi este o caminho que sozinho segui.” Almada sabia ter escolhido um caminho difícil – se considerarmos

as polémicas habituais que circundavam sempre o seu trabalho – mas, de *régua e compasso na mão*, decidiu-se a decifrar o *enigma*, à maneira de um bom Renascentista, deixando então que as conclusões fossem surgindo, para lhes aplicar o *conhecimento no fim*. Considerando as Tábuas *documento bastante por si só*, Almada Negreiros cumpre o pacto que havia feito com Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza Cardoso (em 1916), de estudá-las em conjunto. Sempre foi, para ele, motivo de orgulho nacional ter, entre o acervo artístico português, obra de tão notável qualidade e por isso empenhou-se na procura do seu sentido.

Se em 1917 começou por analisar as suas medições, na procura de um entendimento do *sistema de medida da época das tábuas*, manteve-se sempre interessado por uma outra pintura, que se acreditava então (e ainda hoje, presumimos) ser do mesmo autor dos Painéis. O seu título é *Ecce Homo* e distinguia-se por um enigmatismo e primor de execução ainda maior que as recém-descobertas Tábuas, segundo a opinião do Pintor. Foi nesta pintura que, em paralelo, Almada Negreiros desenvolve medições na procura de um Cânone da época.

Em 1926, Almada Negreiros desenvolve estudos com José de Bragança sobre este mesmo tema. Nessa época, aconteceu uma das maiores polémicas da sua vida – se considerarmos que ele dedicou grande parte da sua vida a reflectir sobre o tema dos Painéis – que afectou, indubitavelmente, todo o seu percurso mas também o da história destas Tábuas Quatrocentistas. Almada registou na sua memória (e nas suas cartas ao *Diário de Notícias*) o relato daquilo que considerou a *descoberta da perspectiva dos ladrilhos*, de uma forma antagónica com o relato daquele que o acompanhou, naquele dia, ao Museu de Arte Antiga – José de Bragança. Esta descoberta do alinhamento dos Painéis foi objecto de grande disputa – quanto à sua autoria, provavelmente pela importância que ela assumia –, apesar de hoje, alguns autores alegarem que não teve qualquer relevância. Almada viaja em Março de 1927 para Espanha, e só regressa em Abril de 1932, mas não esquece os Painéis. Ainda em 1926, e antes de partir, elabora traçados a partir da *vara na mão da personagem aureolada e do vazio de cordas aos seus pés* e, na continuidade dos seus estudos, descobre, em 1928, a *relação 9/10*. Estava em bom caminho para o entendimento do cânone que procurava. “Cânone e relação nove/dez são uma e a mesma coisa. A *relação nove/dez* é uma constante do Cânone.” – dizia o Pintor em entrevista concedida a António Valdemar, para o *Diário de Notícias*. Mas foi em 1943 que fez a conclusão necessária para os traçados dos Painéis: através do *sistema de medida da época das tábuas*, encontrou, *pelos cinco espaços entre as seis tábuas, os dois pontos de fuga de dois perspectivados diferentes nos ladrilhos comuns*. A partir daí, não mais pára. Em 1945 surgiram mais quatro tábuas: S.Pedro, S.Paulo, Sto.André e S.Sebastião. Almada avança com um número: seriam 15 as tábuas, das quais duas estariam desaparecidas e outras duas cortadas. Nos anos de 1956/7, apercebe-se de que *Ecce Homo* era o ponto central das 15 tábuas e comprova sempre as suas teorias com traçados geométricos. Conclui então, tendo a geometria como método e auxiliar, que o *Todo envolvente das tábuas era puramente Gótico*. Centrou-se, a partir dessa conclusão, em estudos sobre os alçados e a medição do ângulo de entrada da luz na Sala do Capítulo, na Batalha, onde acreditou que seria o lugar destinado para a Obra completa. Almada também interpreta outras facetas dos Painéis, como a simbólica, mas meramente numa perspectiva geométrica e visual, como foi o caso das letras que encontrou nas dalmáticas. Essas *siglas* não eram para Almada iniciais de nomes, mas uma marca habitual dos construtores, que aparecia com frequência nas catedrais Bizantinas, Românicas e Góticas de toda a Europa. A diferença na linguagem deste Mestre provocou a estranheza ante a leitura dessas *siglas*. Mas Almada insistia no estudo do tema, e aprofun-

dava-o cada vez mais, por considerar tratar-se de um assunto de *alto interesse nacional*. “Não era um resultado sobre os Painéis a que eu me acometia, mas exactamente àquilo que buscava a arte depois dos impressionistas (...), isto é, ir ao encontro de um Cânone. Eis a razão fundamental de todo o meu trabalho.”- afirmava o Pintor. É nesse acto contínuo, e fundamentando os seus estudos em trabalhos como por exemplo os dos Arquitectos Lund e Möessel, ou em Ghyka, que ele afirma que as *siglas* nos Painéis tiveram papel fundamental no *espectáculo do todo da obra na capela do Fundador da Batalha*, como também tinham o atributo de ordem prática : facilitar o *ofício de cortar as Tábuas dos Painéis* – espadas, lanças, vara, livro, joelhos e outros elementos pictóricos, eram sinalização de corte ou de inflexão de leitura. Fugindo das polémicas da identificação das personagens, embora conhecesse muito bem os documentos em que os historiadores se apoiavam, Almada sempre achou que o *segredo* continuava, e que *toda a gente menos um segredo é igual a toda a gente*. Não lhe repugnava nada, neste sentido, chamar-lhes *Mistério*.

Listaremos, muito rápida e sucintamente, as descobertas resultantes das investigações do Pintor José de Almada Negreiros: a descoberta da perspectiva dos ladrilhos (que organizou os Painéis em Políptico e fez a ponte numérica de 6 para um total de 15 tábuas); a análise da cor – inédita; a descoberta das letras nas dalmáticas (D e J, que foram rectificadas, mais tarde, para D e F); a descoberta dos traçados geométricos a partir da sigla G, de onde se desenrola toda a composição e a uniformiza como um *Todo* (reconstituindo assim o eventual Retábulo original de 15 painéis em estilo perpendicular, com o Altar e os seus respectivos 3 degraus); a comprovação de que havia tábuas desaparecidas e que havia tábuas que tinham sido cortadas; o estudo do cânone primitivo das Tábuas, que lhe conferiram a certeza de poder afirmar que eram Quatrocentistas (e não Quinhentistas, como no início, em geral, se afirmou); o estudo da incidência da luz pictórica sobre os retratados e da luz natural sobre os Painéis, depois de reconstituídos; a atribuição de um lugar como sendo aquele para o qual se destinava a Obra (Capela do Fundador na Batalha); a atribuição da autoria a um português (para o qual não arrisca nome); ao nível do tema, o reconhecimento do foro do Sagrado, mas sem lhe atribuir contexto (“Ignoro-o – dizia – aliás, como toda a gente”); e a análise das personagens enquanto parte de um todo da obra e enquanto elementos-vector da composição.

Consideramos a pesquisa deste Pintor, sem margem para dúvidas, como **mais-valia**, em termos de contribuição para a historiografia da arte portuguesa. A abordagem de Almada Negreiros, tal como a nossa, é de que os Painéis são, acima de tudo, **obra pictórica** e que, para além de tudo o mais, **existem e são documento histórico, válido per se**. A obra deve ser olhada como **objecto de fruição estética** e deve tornar-se, em termos de leitura, acessível a todos quantos quiserem olhá-la, e não apenas àqueles que, plenos de erudição, a reservam, no entendimento, só para si. Defensor acérrimo da fruição estética do espectador, Almada achava que *quanto menos iniciado em pintura mural estivesse o espectador, melhor o sangue correria, em velocidade acelerada, pelo coração de quem, finalmente descobre a pintura*. Acusado sistematicamente de ter transformado os Painéis em *Mito e Mistério*, Almada não receia afirmar que o *Mito é o grande libertador da acção* e que os *Mistérios* nos (dos) Painéis, são apenas *uma terceira natureza – a inanimada, sem opinião, neutra*. Verificamos já que a investigação deste pintor abordou os mesmos aspectos fulcrais da pesquisa de todos os interessados nos Painéis. Comparando o trabalho de Almada Negreiros com as investigações conhecidas dos painelistas, não vemos motivos para o pintor ser considerado um marginal neste tema nem para que fique diminuído face aos demais autores.

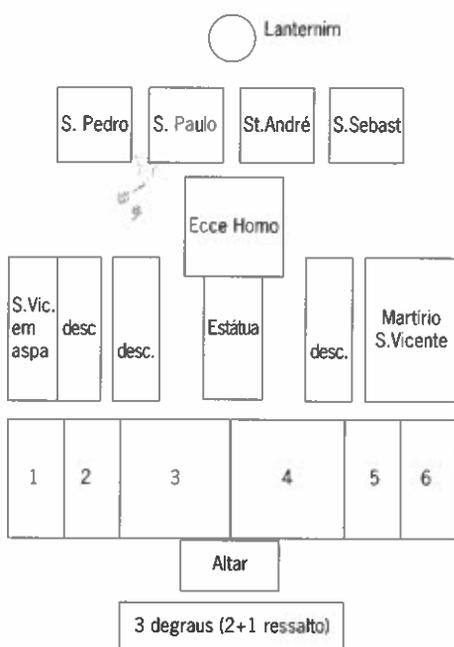
## 8ª Porta: distribuição, disposição, composição ou alinhamento...

Para entendermos a importância da reconstituição dos Painéis, escolhemos confrontar três concepções que utilizam métodos diferentes, para a leitura dos Painéis *ditos* de *S. Vicente de Fora*: Almada Negreiros, Dagoberto Markl e Dalila Rodrigues.

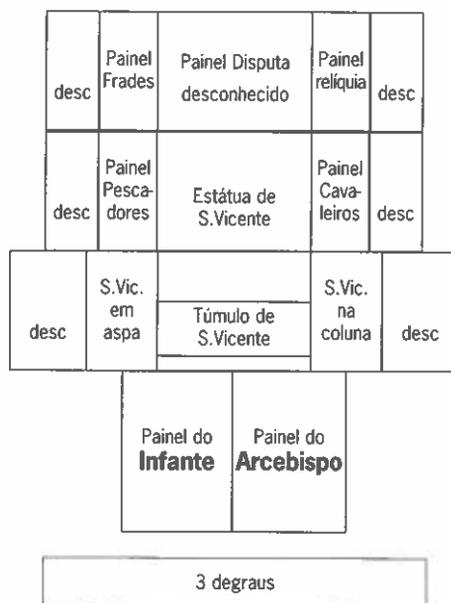
**Almada Negreiros** alinhou pela primeira vez, como já referimos, as Tábuas em **políptico**, em vez de dois trípticos, que era como se encontravam. Da esquerda para a direita, encontramos: 1-Painel dos Frades; 2-Painel dos Pescadores; 3-Painel do Infante; 4-Painel do Arcebispo; 5-Painel dos Cavaleiros e 6-Painel da Relíquia. Almada usou as denominações por que eram conhecidos e a sua ordenação recorreu apenas à perspectivação dos ladrilhos pintados nos Painéis. Mais tarde, o Pintor completou a sua ordenação acreditando ter reconstituído o *Todo da Obra* e ter comprovado a existência de uma Escola Portuguesa de Pintura no Quatrocentos português. Sempre acompanhado por testemunhas fiéis e credíveis desde 1916 (como por exemplo os arquitectos Carlos Ramos e José Cortês, bem como o escultor Leopoldo de Almeida), Almada afirmou a sua crença no desenho como sendo o instrumento preferencial da ciência da pintura, *muitas vezes não entendida por quem dela não participe e soubesse*, como disse Francisco de Holanda, no seu livro *Da Pintura Antiqua*. Remetemos para o esquema o entendimento da composição final do autor sobre o *Todo da Obra dos Painéis*. Atribuíram-lhe o pesado fardo de ter sido o autor de um novo Mito, mas os Painéis já eram, segundo nos parece, um Ícone Nacional por si só. Considera-se, até hoje, que Almada Negreiros foi o responsável por se falar dos painéis como um *mistério*, mas o facto de ter dito que “Nada me repugna considerá-lo [Painéis] Mistério”, não faz de Almada um Painelista do Simbólico esotérico, como tanto o querem categorizar. Os seus escritos foram sempre de índole demonstrativa, ainda que se tenha valido várias vezes da especulação. Mas não é a especulação um instrumento de que todos os painelistas se servem?

Vejamos o caso de **Dagoberto Markl**. Começamos por fazer notar que este autor considera todas as interpretações, para além da sua, *distantes da objectividade do método histórico*, o que nos faz levantar a questão de saber se houve de facto lugar, na história da arte portuguesa, para aceitabilidade de outras propostas que não de autores *reconhecidos como aptos para tal* pela mesma historiografia. Esta forma discriminativa está patente em quase todos os investigadores deste tema e foi exactamente o motivo de *velhas quezílias* de que D.Markl afirma *querer libertar-se*. Apesar de ser um autor fortemente crítico para com Almada Negreiros, que considera *fantasioso e esotérico*, encontramos estranhamente, na sua obra, assuntos retomados do ponto de vista defendido por Almada, bastantes anos antes. Senão vejamos: ambos consideram que o Painel é, ele próprio, *um documento vivo, para quem o souber ler, sem ideias preconcebidas*; ambos tinham uma *nova interpretação no seu espírito*, só que Almada expô-la, e Dagoberto adia-a. “Não apresentamos, ao contrário do que muitos esperavam, uma nova interpretação dos painéis, embora ela exista no nosso espírito e nos documentos reunidos por quantos, com seriedade, se debruçaram sobre o tema.” Esta afirmação de D.Markl é assaz interessante e estará, por certo, “no caminho simples da objectividade” com que o autor classifica o seu trabalho, no livro *O retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*. Há no entanto outro ponto em comum, entre Markl e Almada: ambos consideram bastante o trecho *quase obrigatório* de Francisco de Holanda, que a maior parte dos painelistas desconsidera, ou por acharem que ele de facto não viu os Painéis, ou que não os viu no seu lugar original, ou até porque os seus escritos têm *um quê de fantasiosos quanto a serem considerados relatos históricos*.

Compilando uma série de dados recolhidos num conjunto de textos (citados à exaustão), D.Markl avança com uma proposta de alinhamento, composição e reconstituição dos Painéis, sem qualquer tipo de comprovação estrutural, que não os documentos que nunca a descreveram. A opção por um agrupamento como aquele que foi proposto por D.Markl, põe em questão a maior descoberta do período em que as Tábuas foram executadas: a perspectiva. De facto, encontramos neste autor um discurso de contra-perspectivação que não tem qualquer lógica, se tivermos em conta que a perspectiva, bem como a proporção, a simetria e o equilíbrio, eram atributos técnicos, fruto de longos estudos desenvolvidos pelos pintores, que as exibiam com orgulho, no sentido de conquistar o seu estatuto *científico* na cultura europeia de então.



Esquema compositivo de Almada Negreiros



Esquema compositivo de D. Markl

Olhando para os dois esquemas compositivos, não deixa de ser irónica a frase de Dagoberto L. Markl: "Os restantes autores pecam por acreditarem, acriticamente, na actual ordenação do políptico, descoberta por Almada Negreiros e José de Bragança."

Quando Markl introduz no seu livro que o retábulo tinha seguramente mais de doze Painéis, ele acerca-se da tese de Almada que defendeu a existência de quinze Tábuas. Almada monta, em sentido perpendicular, 15 painéis com Altar, 3 degraus, estátua e lanternim. Desses 15 painéis, só 2 tábuas e meia considera desaparecidas – e explica porquê. Como é que, ou porque é que, D.Markl, montando também perpendicularmente os painéis, acabando por lhe atribuir também o número total de 15, considera que 6 são desconhecidos e um está perdido? Com que medições justifica ele as dimensões dos painéis que atribuiu na sua montagem? Qual a lógica estrutural da composição que apresenta o autor, para separar todas as tábuas (à excepção das duas conhecidas como as principais) em altura? Qual era o cânone da pintura europeia quatrocentista que justificaria tal? Será a sua leitura uma *tendência de pseudo-originali-*

*dade* semelhante àquelas que tanto notou nos outros autores? Ou estaremos também, nesta reconstituição proposta por Markl, no campo de *meras conjecturas*? Ou terá Markl separado todos os Painéis que remetem para uma perspectiva, só para contrariar a tese do Pintor Almada Negreiros? Nada disto foi explicado...

Outra divergência notada entre as duas propostas diz respeito à localização dos Painéis. Almada defende que o seu lugar é na Capela do Fundador da Batalha, enquanto Markl opta pela Sé de Lisboa, no Altar de veneração de S.Vicente. Este autor critica Almada por ter primeiro defendido a localização das Tábuas na Sé, para depois, *com os mesmos argumentos, defender a sua colocação na Batalha*. Dagoberto L. Markl parece desconhecer o percurso das investigações de José de Almada Negreiros. A hipótese da Sé de Lisboa data de 1926 e é sustentada na argumentação dos historiadores da época, com os quais Almada colaborou. A hipótese da Batalha surgiu entre 1943/45, apoiada na descoberta de quatro novas Tábuas, na descoberta dos pontos de fuga dos elementos perspectivados na composição plástica e na verificação de que algumas haviam sido cortadas. Mas só em 1958 Almada opta definitivamente pela Capela do Fundador da Batalha, por ter conseguido reconstituir *in loco* os seus estudos geométricos sobre os alçados e a medição dos ângulos da luz nos Painéis. Para tal, Almada Negreiros, auxiliado por dois arquitectos e um escultor, montou a maquete dos Painéis em escala natural, no terço poente da parede norte da referida Capela.

Avancemos agora com a proposta de **Dalila Rodrigues**, para o alinhamento ou composição dos Painéis *ditos de S. Vicente de Fora*. Esta autora considera que os Painéis primam por um pioneirismo europeu e fundamenta todos os seus estudos em divulgações recentes sobre os exames radiológicos a que as pinturas têm sido sujeitas. Será apenas a essas informações que nos restringiremos para justificar a adesão desta autora à disposição (alinhamento) das 6 tábuas conhecidas, em políptico, dando assim novo tipo de fundamentação aos estudos do Pintor José de Almada Negreiros. Alheando-se da polémica sobre os textos de Francisco de Holanda, Dalila Rodrigues vai-se concentrando em comprovar as temáticas de estudo *tradicional* sobre os Painéis, com os referidos exames radiológicos. Defendendo abordagens de teor puramente estético, esta autora considera que a plasticidade pictórica dos Painéis se *afasta radicalmente do formulário goticizante*, referindo-se mesmo a uma *sensibilidade nova, de apelos à modernidade a que o pintor foi sensível*. Aliando sempre o seu discurso metodologicamente histórico a uma concepção de fruição estética, verificamos também que esta autora demonstrou ser conhecedora do método proposto por Erwin Panofsky para a leitura de uma obra de arte. Notavelmente ao lado da visão de Almada Negreiros (apesar de sabermos que não concorda com ele na atribuição do local de destino das pinturas à Batalha), a autora conclui que *o políptico constitui um todo indivisível*, e considera ter havido, por parte do pintor dos Painéis, *uma visão unificada e orgânica da globalidade da composição*. A grande temática que nos parece ocorrer das investigações desta autora equaciona-se numa reflexão sobre a inter-relação Arte, Ciência e Tecnologia – até que ponto a Ciência e a Tecnologia (método historiográfico, fundamentalmente baseado na apreciação de documentos históricos e nos exames radiológicos) podem contribuir para o entendimento da Arte? Os resultados das suas investigações foram impressionantes, sobretudo por se ter provado não ter havido grandes alterações entre o desenho original e a pintura final. Relevante é também o facto destes estudos comprovarem a teoria da perspectiva geométrica proposta por Almada Negreiros. Como a própria autora disse: “A marcação do pavimento, além de reclamar e justificar a disposição em políptico, como foi notada por Almada Negreiros e José de Bragança, tem essencialmente uma eficaz função rítmica.”

Com a apresentação destas três diferentes leituras, fechamos a oitava porta do Labirinto dos Painéis ditos de S. Vicente de Fora.

Mas porque Almada Negreiros foi eleito como a fonte para os estudos fantasistas dos esotéricos acerca dos Painéis, não queremos deixar de referir tratar-se de uma atribuição de culpa infundada. Se António Quadros ou Lima de Freitas – ligados a uma linha de pensamento tradicionalista, cuja fonte está em René Guénon – utilizaram a interpretação de Negreiros para dela retirarem entendimentos *mistéricos* à volta do *V Império*, de *projectos áureos do Império do Espírito Santo* ou outros, não se deve imputar responsabilidades a Almada. O pintor só usou a palavra *Fé*, para defender que se devia ter *fé na arte*; só falou de *Tradição*, referindo-se ao **Cânone** que ele denominou *Relação 9/10* e à pintura dos Génios do Quatrocentos, que estaria também representada numa Escola de Tradição Portuguesa.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLO BRANCO, Theresa Schedel, *Os Painéis de S. Vicente de Fora – as Chaves do Mistério*, Quetzal Ed., Lisboa, 1994
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, *Assim fala Geometria* – (entrevista de Almada a Ant<sup>o</sup> Valdemar), Lisboa 1960 (várias datas),
- FREITAS, Lima de, *Almada e o Número*, 2<sup>a</sup>ed., Ed. Soctip, Lisboa, 1990
- HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, INCM, Lisboa, 1984
- MARKL, Dagoberto L., *O Retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*, Ed. Caminho, Lisboa, 1988
- NEGREIROS, José de Almada, *A chave diz: faltam duas tábuas e meia da pintura do todo na obra de Nuno Gonçalves*, Ed. Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1950
- Ver*, Ed. Arcádia, Lisboa, 1982
- Obras Completas – Ensaios* – vol. V, INCM, Lisboa, 1985
- PANOFSKY, Erwin, *O significado nas Artes Visuais*, Ed. Presença, Lisboa, 1989
- RODRIGUES, Dalila, in *História de Arte Portuguesa*, Pereira, Paulo (dir.), Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995

# O MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO DA ARTE RELIGIOSA

José Carlos Pereira

*A Arquitectura cristã, pelo seu carácter sagrado,  
é a que tem maiores exigências de dignidade.  
E mais é sabido que o pensamento tradicional cristão  
considera a Arte como o esplendor da Verdade.*

Nuno Teotónio Pereira

*É que o problema da arte sacra nos nossos dias se torna capital não só para o pensamento católico mas também para a cultura laica...e, afinal, também para a cultura arquitectónica.*

Nuno Portas

O Movimento de Renovação da Arte Religiosa é reflexo do processo contraditório e atribulado da aceitação da Arte Moderna por parte da Igreja, num contexto de importantes transformações sociais e políticas em todo o mundo, e às quais a incipiente e inexperiente mentalidade urbana da sociedade portuguesa não dava resposta, nos anos 50, muito menos estimulada pela hierarquia política.

Procurando acompanhar os movimentos de sinal igual que surgiam na Europa, nomeadamente na Itália, este Movimento surge em Portugal no contexto da agudização do conflito entre a arquitectura "oficial" e a arquitectura moderna, de que o I Congresso dos Arquitectos, em 1948, havia constituído o pontapé de saída.

Propunha-se abranger todos os domínios da arte sacra, segundo uma reflexão ética e mesmo psicosociológica da vida em comunidade.

Depois do retrocesso ocorrido após a edificação da polémica igreja de Fátima, demonstração que a adopção dos padrões modernos não ficara de todo resolvida, apareciam sinais claros de mudança, com reflexos nos novos templos que espelhavam uma nova vida espiritual e socialmente partilhada.

Em Lisboa, as igrejas de S. João de Brito e do Santo Condestável, da autoria de Vasco Regaleira, e a igreja de S. João de Deus de António Lino, eram a marca evidente de um anacronismo efectivo que, ignorando o conceito de Modernidade, acabavam por não responder funcionalmente a uma liturgia que apresentava cada vez mais sintomas de evolução. Porém, a arquitectura religiosa, com toda a sua história e esplendor, viria a lançar, nos meados do século XX, um grande desafio à Arte Moderna, na sua própria consistência e natureza, na sequência de uma espiritualidade que também se modernizava. Toda a época era atravessada por novas configurações que englobavam a relação com o transcendente, sentindo-se no contexto internacional a emergência de um "novo espírito" de que a própria arquitectura era reflexo imediato.

Na Europa, já a igreja da Colónia Guell da autoria de Antoni Gaudí, datada ainda dos finais do século XIX, havia constituído o marco prenunciador da inovação que a arquitectura religiosa viria a assumir no século XX, num quadro de concepção plástica bastante sugestivo, que procurava criar um ambiente de intimismo e autenticidade, consentâneo com uma renovação da relação com o espaço sagrado.

Não obstante, só em 1922 é que se construiria em França a igreja de Nossa Senhora de Rancy, da autoria de August Perret, que assumia deliberadamente o betão armado, como elemento moderno com suficiente dignidade para ser utilizado nos novos templos cristãos, numa clara afirmação da Arquitectura Moderna na Igreja.

Depois das fecundas experiências da arquitectura religiosa na Suíça e na Alemanha<sup>1</sup>, Le-Corbusier provava na igreja de Ronchamp (1950/53) que a arquitectura moderna, racional e funcionalista, se elevava nas suas preocupações mais profundas a uma dimensão simbólica e mesmo metafísica, reflectindo, enquanto arte, a verdadeira condição do homem contemporâneo. Retomava-se, desta forma, a ligação comunicacional ao objecto construído, própria de todo o acto arquitectural, que o funcionalismo inicial havia esquecido.

Os aspectos sociais do *habitat* passavam doravante a constituir um primado para a arquitectura, quer como organização do meio físico quer como ordenação do próprio ambiente em que o homem vive, surgindo novos repertórios formais em que a memória e a identidade são assumidos como valores essenciais.

Nessa altura, no nosso país, já o Neo-Realismo e o Surrealismo marcavam uma outra consciência estética e ideológica, levando alguns católicos a procurar uma acção de contrabalanço, face à hegemonia que aqueles grupos, embora com orientações diferentes, procuravam instigar na sociedade portuguesa.

Uma nova vivência cristã, renascida no pós-guerra, juntamente com uma certa expansão económica que se vivia no país, e que possibilitava a construção de novos templos, relançava a reflexão sobre a concepção do espaço litúrgico e sobre o modo como esta deveria reflectir esse espírito. E o que aconteceria, como escreveu Nuno Portas, é que *viriam a ser os novos edifícios para o culto os que adquiririam (...) um valor simbólico para o julgamento da arquitectura moderna em geral*,<sup>2</sup> numa missão de resposta e estímulo a uma maior harmonia das pessoas com o meio em que vivem.

Será a partir do baixo-assinado feito por um grupo de cidadãos que contestavam o projecto da futura igreja de S. João de Brito, cujo desenho de fachada aparecera publicado no jornal católico *Novidades*, que se constituirá o Movimento de Renovação da Arte Religiosa. Desse grupo de cidadãos católicos faziam parte: arquitectos, artistas plásticos, historiadores, entre outros. Nesse documento, pediam a alteração do projecto *de forma que o novo edifício tivesse a beleza, a espiritualidade, a clareza de linhas, a dignidade e a elevação que exigem as construções desta natureza*.

Em 1953 surgia a 1ª exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea na galeria anexa à igreja de S. Nicolau, que haveria de percorrer o país, e que terminaria a sua itinerância em Angola. Organizada pelos arquitectos e estudantes de arquitectura: Henrique Albino, Nuno Teotónio Pereira, João Braula Reis, João Correia Rebelo, António de Freitas Leal, José Maia Santos, João Medeiros e Almeida, obteria ainda a colaboração da J. U. C. da Escola Superior de Belas Artes e e da União Noelista Portuguesa, o que revela que o movimento dos católicos dessa altura, mais que a própria Hierarquia, procurava a consonância com os movimentos renovadores europeus. No mesmo ano, um grupo de estudantes de arquitectura do Porto junta-se ao Movimento que procurava, desde o início, alargar o seu espaço de intervenção a uma escala nacional. Dentro desse grupo, e com uma posição relevante, embora muito discreta, salienta-se a Dr<sup>a</sup> Maria José de Mendonça, primeira directora do Museu Gulbenkian e também do Museu de Arte Antiga, o que atesta, indubitavelmente, a lucidez das elites intelectuais contra o marasmo cultural e político da época.

<sup>1</sup> Destaque para a igreja de Stº António de Basileia de Karl Moser em que a utilização do betão armado permite conceber paredes exclusivamente de vidro, onde a luz prolifera abertamente nas naves laterais, concedendo-lhe uma "leveza" que as liberta da tradicional austeridade e monumentalidade, que já não se adequam ao homem moderno. Ainda na Suíça de língua alemã destacam-se os trabalhos de Rudolph Schwartz, de Fritz Metzger e Joseph Schutz. Na Alemanha, a igreja de Colónia da autoria de Otto Bartning, pela forma excepcional como concilia as longas paredes de vidro com os coloridos vitrais, merece uma especial menção. Para uma análise mais aprofundada da evolução da arquitectura religiosa na Europa Cf. CUNHA, Luiz, *Arquitectura Religiosa Moderna*, 1957, Imprensa Portuguesa, Porto.

<sup>2</sup> PORTAS, Nuno, *Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal*, in *Revista Arquitectura*, Out. 1957, nº 60

Transcrevemos o texto de apresentação do Catálogo que nos parece elucidativo do âmbito das preocupações do grupo que se constituía:

*Esta exposição não se limita a apresentar trabalhos. Vai mais longe: crítica. E a responsabilidade dessa crítica cabe a um grupo de profissionais da Arquitectura. Reconhecem os seus organizadores não ser por vezes recomendável que a crítica determinada actividade seja feita por quem a exerce. Mas, perante o panorama doloroso da nossa arquitectura, a inexistência no nosso meio de uma crítica competente, os mil trabalhos, sacrifícios e dedicações que são hoje o preço corrente de cada templo que se ergue, e sobretudo perante as urgentes e imperiosas necessidades da Igreja de Cristo nos nossos dias, não hesitam os responsáveis por esta exposição em chamar a si todo o odioso e ingrato da tarefa, convencidos de que nas presentes circunstâncias guardar silêncio seria atraiçoar a sua vocação de arquitectos e de católicos. Por isso vêm aqui falar abertamente. Não com a pretensão de solucionar o problema da arquitectura religiosa dos nossos dias, mas de o equacionar, tomando para tal nítida consciência dos seus dados e da acuidade com que ele se põe entre nós. E isto, fazem-no estruturados na observação e na análise viva da Tradição – tantas vezes invocada, mas nada seguida, e muito menos respeitada. Se a linguagem que empregam aparece por vezes dura e contundente, é-o por mera exigência da anémia ambiente. Acrescente-se ainda que a condenação que aqui se faz não visa qualquer pessoa, classe ou instituição: a responsabilidade da arquitectura de hoje cabe sobretudo à mentalidade dominante. A ela se dirige esta exposição.*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Transcrevemos o texto de apresentação por duas ordens de razão: primeiro o Catálogo é bastante raro e por outra o texto condensa as preocupações do grupo, fazendo não só o diagnóstico da arquitectura, como de uma certa mentalidade da época.

A igreja de Águas, em Penamacor, datada ainda de 49, assinalava em Portugal essa mudança e impunha-se como novo modelo de resposta. Projectada segundo uma óptica culturalista, em reacção aberta contra a arquitectura de “misturada”, como lhe chama o seu autor – Nuno Teotónio Pereira –, esta igreja procura fazer eco, de forma pioneira, da Nova Liturgia.

Em 1947, num artigo intitulado “A Arquitectura Cristã Contemporânea”, publicado no periódico ALA da JUC, Teotónio Pereira reclamava para os Templos Cristãos um estilo original, enraizado na Terra, ligado ao Povo e compassado à Época.<sup>4</sup> Será, precisamente, nessa trilogia Terra-Povo-Época que se procurará enquadrar a nova arquitectura proposta pelo M.R.A.R., tornando-se igualmente necessário transpôr as novas técnicas utilizadas na arquitectura civil para a arquitectura religiosa e responder funcionalmente às novas necessidades litúrgicas que a própria comunidade espelhava, as quais T. Pereira equacionava deste modo:

1) *Está hoje cientificamente determinada a forma que melhores condições de visibilidade e audibilidade proporciona a um recinto fechado com o ponto de origem em local fixo. Pois essa forma tem sido até agora reservada a salas de espectáculo, persistindo-se em construir igrejas em forma rectangular ou de cruz latina, sem prescrições litúrgicas que o exijam. E, todavia, alguém de bom senso duvidará que uma igreja, como sala de reunião e de culto que é, deva ter boas condições de visibilidade e audibilidade? (...) E o trágico é que esta inversão de valores é praticada, consentida, a às vezes até imposta, pelos próprios cristãos;*

2) *Um compêndio recente de arquitectura religiosa, ao descrever uma igreja construída em Praga, condena-a porque as suas formas são resultantes das formas da cofragem de betão armado empregadas. Esta condenação peremptória, feita por um cristão, implica um dilema felizmente falso: ou as formas de uma igreja não devem ser as ditadas pelo*

<sup>4</sup> PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, Seleccção)*, 1996, Faup, Porto. Pp 10.

*material e pela técnica empregados – e então teríamos de condenar as catedrais góticas – ou o emprego do betão armado não é admissível numa igreja – o que impediria a Arquitectura Cristã de utilizar os esplêndidos recursos daquele material.*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ibidem. Pp.11.

Respeitando o carácter da região, na linha do Inquérito à Arquitectura, projecto de grande importância levado a cabo a partir de 1955, e publicado em 1961, com grande impulso de Keil do Amaral, inserindo-se na cultura pré-existente, o foco gerador do projecto da Igreja de Águas será o próprio espaço interior que se funcionaliza já à Assembleia de crentes reunida, que antes de mais é uma reunião de homens com especificidades muito concretas. O espaço interior requer, por isso, o máximo cuidado na sua organização, procurando-se uma escala humana e um diálogo profundo com a própria comunidade.

Aqui entramos nitidamente em território fecundo de comunicabilidade da própria arte, ao nível de formas e valores, num reequacionamento da própria arquitectura modernista que procura o reencontro com a espiritualidade do espaço.

Situada muito perto da antiga igreja do século XIX, que funciona hoje como capela mortuária, a igreja de Águas apresenta uma simplicidade consentânea com aquela, permitindo a constituição de um conjunto religioso integrado, através da sua colocação transversal. Os dois planos do tecto, que anunciam o telhado de duas águas, articulam-se na plena harmonia de convergência das paredes laterais, sugerindo um espaço mais comunitário e acolhedor para uma Assembleia que se orienta em semi-círculo para o altar-mor. A grelha ortogonal colocada sobre a entrada, estando em perfeita consonância com a cobertura interior, consegue um desenho vivo de luz que se projecta até ao Altar-mor, sendo este precedido por dois lanços de escada, com três degraus cada um, separados por um pequeno patamar. À esquerda, logo à entrada da Capela-mor, em oposição à pequena credência granítica, encontra-se o ambão, feito de pedra e madeira. A parede virada a nascente é cega com a excepção apenas da grelha de iluminação, rasgada do lado direito do altar-mor, que constitui o outro foco de iluminação do templo.

Do lado poente apresentam-se pequenas aberturas na parede granítica que reconduzem a luz para os três altares sucessivos, colocados lateralmente: Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora de Lurdes e S. Domingos. Esta descentralização contribui para uma maior solenidade do acto litúrgico, devido à sua proximidade com a Assembleia, mormente do primeiro altar que, recuado em relação à Capela-mor, se oferece junto de todos os fiéis. No lado oposto, ocupando harmoniosamente um pano de parede, encontramos a Via Sacra, esculpida em pequenos painéis relevados de cerâmica. A iconografia fica completa com O Sagrado Coração de Jesus e a Virgem Maria, colocados de cada um dos lados da Capela-mor, bem como um Cristo fundido em bronze situado no topo desta.

Os anexos comportam a Sacristia, que verte directamente para a Capela-mor, equipada com dois paramenteiros muito sóbrios, um Escritório, uma arrecadação e uma casa de banho. Os tectos agora são alternados entre pequenos vãos de cimento descofrado pintado de azul e placas pré-fabricadas da mesma côr, fixas com finas ripas de madeira.

Os materiais foram seleccionados dentre os tradicionais: pedra da região, tijoleira, madeira, etc., conjugando-se com outros mais modernos, como os perfis tubulares ou o omnilite azul que reveste a cobertura interior e que proporciona uma doce evocação celeste que contrasta fortemente com o granito. Destaque especial para a plasticidade do Baptistério, patente na subtil decoração da parede do topo, com a tijoleira

que a reveste a ser incrustada de pequenos motivos alusivos ao baptismo, feitos através da técnica romana do mosaico, ou a pia baptismal, um bloco de granito “esculpido” pelo tempo e pela água, retirada de uma ribeira local. Remata o conjunto uma Torre Sineira, igualmente de grande plasticidade, colocada perpendicularmente ao corpo da igreja, sendo conseguida a sua volumetria através de um subtil jogo de “cheios” e “vazios”, resultantes do rasgamento de portas no pilar principal, circundado por uma escada que dá acesso aos sinos e ao relógio.

A tensão dos espaços, o traçado cruzado dos volumes, a planta trapezoidal da nave que faz convergir a Assembleia para o Altar-mor, a luz e o próprio edifício anexo da Paróquia, tudo se conjuga para que o espaço sirva cabalmente aos homens e a Deus.

Este projecto encontra-se na sequência da pesquisa que Teotónio Pereira leva a cabo, no final dos anos 40, da relação e conciliação dos valores tradicionais e modernos, numa atitude de uma certa desconfiança em relação a um certo racionalismo e funcionalismo iniciais, redutores do valor do espaço enquanto entidade social e culturalmente significativa.<sup>6</sup>

Toda a cultura social que se desenhava, de que a arquitectura fazia parte, leva o M.R.A.R. a procurar um meio de divulgação e encaminhamento das novas propostas de reabilitação da Arte Religiosa, surgindo, para o efeito, o Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa. Escapando ao jugo da censura então vigente na imprensa em Portugal, servia os objectivos do grupo como veículo privilegiado de comunicação. A reabilitação do esplendor de uma nova Arte que “respondesse” a uma sociedade em mudança e a uma Igreja que, completando o conceito de Corpo Místico, se constituísse como Povo de Deus, orientavam a sua acção, que seria confirmada, mais tarde, com a Constituição Dogmática “Lumen Gentium”.

O Boletim, veículo privilegiado de informação e divulgação das actividades do Movimento, constitui, assim, fonte importantíssima para a sua história. Aí se encontram: reflexões, debate de problemas urbanísticos, conservação, restauro, readaptação de igrejas ao culto segundo exigências modernas, actas das reuniões; projectos em curso, reprodução de plantas, resumo de estudos, discussões, etc.. De periodicidade bimestral, o Boletim teve publicação regular entre 1957 e 1967, agregando nesses dez anos um conjunto significativo de sócios que se divide entre eclesiásticos, arquitectos, engenheiros, artistas plásticos, estudantes de Arquitectura e outras pessoas interessadas nos mesmos problemas.

Sobre o símbolo que criou para o Movimento – três lírios a sair de uma mão – diz o pintor José Escada, em carta enviada de Paris, que simbolizam (...) *a obra que nasce, mas também o nascimento, a renovação, a frescura que nós queremos trazer à arte da Igreja.*<sup>7</sup>

As problemáticas abordadas procuram sempre contribuir para um melhor esclarecimento da opinião pública em geral e dos próprios Arquitectos, submetendo os seus projectos a uma exegese de aperfeiçoamento, de forma a responderem às exigências de mudança que a sociedade reclamava, não só no domínio da construção de templos como no seu restauro e adaptação à nova funcionalidade litúrgica.

Para além da arquitectura, o M.R.A.R. estendia a seu programa à paramentaria, à música sacra e mesmo à poesia sacra, sendo criados para o efeito grupos de trabalho que interagiam com outros movimentos de renovação europeus.

No domínio da Arquitectura, o M.R.A.R. apontava para uma nova concepção espacial, adaptando-a à nova liturgia, sem obliterar o significado de transcendência desse novo espaço que influenciará a vida comunitária que nele se desenvolverá.<sup>8</sup> O próprio decreto da criação do Secretariado das Novas Igrejas será bem explícito ao pedir aos arquitectos uma *maior sensibilidade às realidades transcendentales que uma igreja*

<sup>6</sup> Neste sentido Ana Cristina Tostões, Op. Cit.

<sup>7</sup> Esta carta aparece citada no 1º número da 2ª série do Boletim do M.R.A.R.

<sup>8</sup> Neste sentido, *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, 2ª série, Lisboa Dezembro de 1961. “(...) não estando fixadas as novas formas da vida religiosa, o arquitecto consciente dos problemas em presença é levado a participar no mesmo movimento de procura e as formas de organização do espaço que saírem das suas mãos não deixarão indiferente a vida que se irá desenrolar nos quadros assim criados.”

*supõe e serve; pede-se-lhes um conhecimento mais perfeito da Liturgia e da Pastoral e das suas exigências funcionais; pede-se-lhes uma compreensão mais viva do valor social e pedagógico da obra de arquitectura sacra.*<sup>9</sup>

Em 1955, O I Congresso Nacional de Arquitectura Sacra, realizado em Itália e organizado pelo Centro Studi e Informazioni per l'Architettura Sacra, definira como prioridade a construção de novos complexos paroquiais, de forma a levar aos seus habitantes a presença de Cristo, travando o laicismo que então se desenvolvia. Será na sequência desta preocupação que o M.R.A.R. desenvolverá um programa de renovação que terá precisamente como tema central a igreja paroquial, por ser *aqui que se verifica com mais forte sentido renovador todo o desenvolvimento da Pastoral e da Liturgia nos últimos tempos.*<sup>10</sup>

E será efectivamente a tipologia da igreja paroquial que, procurando contrariar essa tendência laicista, revelará a pujança deste movimento que, alterando efectivamente o panorama da Arte Religiosa, afinava, cada vez mais, com a vanguarda europeia neste domínio.

E esta tipologia constitui de tal forma o paradigma dessa renovação que quando o M.R.A.R. se confrontou na década de 60 com um templo de maiores dimensões, como foi o caso da Sé de Bragança, viria a encontrar dificuldades acrescidas; para além de todas as vicissitudes, sobretudo a nível oficial, que este projecto sofreu e que não deixam de ser sintomáticas das dificuldades sempre presentes quando se está perante um quadro de alteração de mentalidades, tal como sucedia na altura.<sup>11</sup>

A concepção de igreja paroquial vinha enquadrar-se perfeitamente no novo traçado dos bairros e na própria tipologia do quarteirão que propunha maior comunicabilidade entre o espaço exterior e interior, segundo uma outra noção de “espaço público” e de cidadania. Como exemplo flagrante desta preocupação social dos arquitectos surgirá a igreja do Sagrado Coração de Jesus, que procurará constituir, em Lisboa, o paradigma da renovação arquitectónica, propósito primeiro do M.R.A.R..

Mas a década de 50 ficará ainda marcada por dois acontecimentos: ao nível da hierarquia eclesiástica, a Pastoral da Arte Sacra publicada pelo Cardeal Cerejeira –, e o concurso para o Monumento em Sagres. O primeiro documento marca o apoio dado por aquele prelado ao clima de renovação que então se desenrolava, e o segundo assinala paradoxalmente, a nível do Estado, o mal compreendido nacionalismo arquitectónico que insistia na continuação de uma arquitectura inautêntica, feita à base de um ecletismo historicista cada vez mais desfasado das novas propostas.

De todo esse clima fervoroso de reflexão e inovação social e religiosa surgirão os resultados concretos com um conjunto de templos e edificios religiosos (Igreja de Santo António em Moscavide, o Convento de Calais, em Gondomar, da autoria de Fernando Távora, as Igrejas de Negrelos e de Nevogilde da autoria de Luiz Cunha, a Igreja Paroquial de St.º António nas Antas, no Porto, a Igreja Paroquial de Vidais, nas Caldas da Rainha, a Igreja da Sagrada Família, em Luanda, o Convento de Sasseiros, assinado também por Teotónio Pereira; mais tarde, já nos anos 70: as igrejas Paroquiais de Arroios, de Almada etc.) que espelham a renovação religiosa que o Concílio Vaticano II soube compreender e avaliar.

<sup>9</sup> Citado no Boletim do M.R.A.R., Nº 5, 2ª série, Lisboa Outubro de 1961.

<sup>10</sup> Citado no Boletim do M.R.A.R., Nº 7, 2ª Série, Lisboa Dezembro de 1961.

<sup>11</sup> O projecto da nova Sé de Bragança, que constituiu um dos marcos fundamentais do M.R.A.R., cujo concurso o Movimento patrocinou, acabaria por não ser realizado, por parecer desfavorável do próprio poder oficial, através do Ministro da Obras Públicas. Sobre todas as vicissitudes deste processo Cf. *Boletim do M.R.A.R.*, nº28, 2ª Série, Lisboa Julho 64 / Dezembro 65.

## Anos 60: Renovação e Concílio

Na década de 60 assiste-se por parte de certos sectores da Igreja a um endurecimento da oposição com relação ao regime, dando um sinal de claro descontentamento, sendo disso exemplo a vigília que teve lugar na igreja de S. Domingos, face ao eclodir da guerra colonial em Fevereiro de 61. Este e outros factos originam igualmente um endurecimento do regime no plano interno e a mais nítida separação de águas entre católicos tradicionais e católicos progressistas. Estes últimos, poucos favoráveis ao prosseguimento da guerra colonial, vêem caucionada a sua posição com a viagem de Paulo VI a Fátima em 1967, que não aterra propositadamente em Lisboa, por forma a que a sua digressão não viesse a ser interpretada como um apoio ao regime de Salazar, o que muito tranquilizou os católicos conscientes de que uma viagem do Papa ao país pudesse frustrar a sua luta oposicionista.

Dois anos antes o *Manifesto dos 101*, como ficou conhecido, procurava ser um documento, de assumido cunho oposicionista, que apelava à justiça num Portugal que se reclamava cristão e que praticava toda uma política contrária a esse espírito, desde a Guerra Colonial até aos maiores atropelos às mais elementares liberdades dos cidadãos.

Este facto constituía mais um acontecimento que reflectia a tomada de posição dos católicos face ao regime, posição essa que exigia grande cautela, por quanto nem sempre a Hierarquia Católica Portuguesa subscrevia essas posições. Já desde a campanha eleitoral de Humberto Delgado, em 58, que católicos e mesmo Padres denunciavam a repressão do Estado e a ambiguidade da posição de alguns sectores da Igreja Portuguesa face a essa realidade. A carta do Bispo do Porto a António Salazar, demarcando-se claramente do apoio ao regime, dignificava a Hierarquia e fortalecia a resistência dos católicos que aí encontravam eco e motivação para a sua acção. Também a conhecida revolta da Sé, bem como o assalto ao quartel de Beja havia contado com católicos nas suas fileiras.

O referido Manifesto, apesar da resposta de desafronta que teve de um outro grupo de católicos mais conservadores, apelidando os signatários do documento de traidores à Pátria, veio a ter um reflexo muito grande, pois demonstrava publicamente o apoio dado por católicos à Oposição.

A referida vigília de S. Domingos, no final da década, e da Capela do Rato já em 71, viriam a consolidar essa demarcação, dentro da própria comunidade cristã, de um grupo de católicos progressistas que lutava abertamente contra o regime e sua política colonial, em nome da liberdade e da justiça, afrontando, embora de forma velada, algumas orientações da Igreja Portuguesa.

Os anos sessenta seriam o ponto alto desta “consciência católica” que, na tentação de se constituírem partido político cristão, embora demarcado das democracias cristãs de direita da Europa, sentiam a necessidade de esclarecimento e de doutrinação. Nesta sequência surgiria o Ciclo do Humanismo Cristão que, através da Editora Moraes e da Revista *O Tempo e o Modo*, procurava traçar um caminho afastado das tentações redutoras quer da esquerda quer da democracia cristã europeia, demasiado conotada com a direita.

Para além daquele periódico, vários outros de inspiração católica oposicionista circulavam denunciando as contradições do poder e da própria Hierarquia, afirmando o direito à informação num país onde a censura amarrava as consciências e o livre pensamento.

Os acontecimentos do Seminário dos Olivais, em que reitor e vice-reitor apresentaram as respectivas demissões ao Cardeal Patriarca, e o próprio afastamento do Padre Felicidade Alves, já no consulado de Marcelo Caetano, viriam a tornar muito difícil a própria posição do Cardeal Patriarca e da sua missão à frente do Patriarcado.

Ao nível da Arquitectura, o decénio ficaria marcado por uma concretização das obras projectadas e lançadas no início da década anterior e pela politização (circunstancial) do M.R.A.R., o qual se encontrava bem radicado no seio da classe dos Arquitectos, que o modernismo parecera ter definitivamente conquistado, à medida que influências externas e a informação de natureza profissional, política e até sociológica, penetravam capilarmente na classe intelectual e nas Universidades. Exemplo disso é a divulgação do conteúdo das encíclicas de Paulo VI, devidamente trabalhado pelas organizações católicas, nomeadamente a JUC, JOC e Cooperativas PRAGMA e LIVRELCO, a par da difusão do marxismo radical, antes e depois do Maio de 68.

Com o advento desta terceira geração modernista cria-se na profissão o entendimento de que a Arquitectura constitui um precioso instrumento de intervenção social, implicitamente aceite pelo Vaticano. Será precisamente nesta óptica que ganha ainda mais peso a intervenção dos arquitectos do M.R.A.R.. Saliente-se que este movimento vem curiosamente contribuir para uma afirmação desta classe profissional junto da sociedade, não sendo de desprezar, em certos momentos, o papel conglomerador que exerceu espontaneamente fora do seu território específico de actuação. Tal facto poderá dever-se também à presença de figuras tutelares que o integravam, tais como Nuno Teotónio Pereira ou Nuno Portas, cuja actividade neste decénio se impõe nos ramos do projecto, da crítica, do ensino da arquitectura e, não menos importante, na referida intervenção cívica e social.

Esse papel conglomerador assume um significado redobrado, no contexto da posição da Igreja na altura, se atentarmos no facto, acima referido, de que a Hierarquia da Igreja portuguesa parecia não querer fazer suas as palavras de João XXIII que tanto insistiam na necessidade de percepção dos “sinais dos tempos” e da “Missão Profética da Igreja”.

E neste domínio a Constituição da Sagrada Liturgia, saída do Concílio não deixava dúvidas, coroando finalmente esse novo espírito que triunfava, apelando para que *na construção de edifícios sagrados, se tenha grande preocupação de que sejam aptos para lá se realizarem as ações litúrgicas e permitam a participação activa dos católicos.*<sup>12</sup>

O M.R.A.R. via finalmente consagrada a renovação da Arte Religiosa, integrando-se nos movimentos que por toda a Europa procuravam acompanhar e contribuir para essa revitalização da vida religiosa, devolvendo-lhe o esplendor dos lugares de culto, segundo exigências sociais, funcionais e significantes da vida moderna.

Neste período, assistia-se também ao ocaso da primeira geração modernista, com os derradeiros projectos assinados por Carlos Ramos, Cassiano Branco, Januário Godinho, Pardal Monteiro, ou mesmo Keil do Amaral, construindo-se os últimos conjuntos que afirmavam extemporaneamente o gosto oficial: Cidade Universitária, Palácio da Justiça, Biblioteca Nacional.

Fazendo eco das novas tendências, a Revista Arquitectura assumia uma nova posição teórica e ideológica, pautada pela defesa de uma arquitectura de orientação mais sociologista, que os bairros de Chelas e Olivais acabam por reflectir.

Dirigida agora por Carlos S. Duarte e Nuno Portas, será um dos sintomas da afirmação, unidade e metabolismo na classe profissional, estabelecendo-se uma relação funcional entre a Revista e o Sindicato dos Arquitectos. Divulgou não apenas obras estrangeiras, mas também obras e projectos portugueses de autores ligados à sua pró-

<sup>12</sup> Concílio Ecuménico Vaticano II, Actas-Decretos-Declarações e Documentos Pontíficos, 1979, Editorial Apostolado da Oração, Braga. Pp.39

pria Direcção. Esses projectos eram comentados, discutidos, funcionando este periódico como um grande vector de estímulo e alcance pedagógico junto dos profissionais afirmados e dos estudantes.

Eclodiam os primeiros sinais de uma arquitectura de consumo, com o alargamento súbito e desordenado da periferia das grandes cidades, ganhando o design uma importância crescente, com grande responsabilidade dos ateliers de Conceição Silva e do "Trio Maravilhas" (Tojal, Moreira, Roxo).

Conceição Silva, a exemplo de Cassiano Branco, vivia da encomenda privada e, apoiando-se nela, monta o primeiro grande atelier comercial, lançando as bases do exercício empresarial da profissão, afastando-se dos pequenos ateliers que, contraditoriamente vivendo da encomenda oficial e para-oficial, lideravam uma atitude de oposição política ao regime e de revisão do movimento moderno, no sentido da absorção dos postulados culturalistas. Conceição Silva retirava desse movimento moderno o vocabulário para a venda do seu produto.

Aqueles ateliers concentram o espírito do M.R.A.R., já que o regresso ao culturalismo coincidia com a preocupação de inculturação emanada do Vaticano II. Nestes pequenos ateliers reside a produção teórica, a fonte de informação mais actualizada no seu contacto internacional, funcionando como banco de prova ou ensaio destas novas teorias. A preocupação empresarial de forma alguma se coadunava com este método. É neste sentido que o atelier de Teotónio Pereira se encontrava vocacionado, mais do que qualquer um, para inscrever na capital o produto da execução prática dos postulados do M.R.A.R..

Em 67, o M.R.A.R. fazia um balanço, não só da sua actividade, que já contava com catorze anos, mas analisava a realidade portuguesa junto da qual procurava actualizar constantemente a afirmação dos seus princípios. Os postulados apresentados no Boletim de Janeiro do mesmo ano demonstram a profunda vocação comunicacional deste Movimento, que entretanto amadurecera, procurando consolidar o seu contributo para uma efectiva sociedade urbana, no contexto já da nova era pós-conciliar. Este balanço divide-se em três partes, a saber: Presença da Igreja na sociedade em trânsito, Os edifícios sagrados da era pós-conciliar e a Arte como serviço e como expressão artística.

Na primeira parte procura diagnosticar-se quais as (...) *hipóteses de libertação e de promoção humana que oferece a cidade ao homem e em que medida se poderão combater as consequências alienatórias da desordem urbana, com o seu cortejo de neuroses e desadaptações*.<sup>13</sup>

São analisadas as novas práticas sociais que, não deixando de acusar ainda um forte ruralismo, não deixam de exigir novas respostas e novas estruturas comunitárias que evitem o anonimato e o desenraizamento. O Templo apresenta-se para o M.R.A.R. como um elemento integrador e integrado nessa sociedade, sendo um contributo fundamental para a mudança requerida. E o templo é o local de expressão por excelência desse *aggiornamento* interior a que João XXIII exortava, mas deve ser também local de ocupação de tempos livres, de reuniões sociais, de convívios; deve ser, afinal, espaço de culto, realização e socialização plena do indivíduo.

E nesta sociedade de trânsito destaca o Movimento três sistemas que é preciso ter em conta para que se opere uma realização da sociedade e homem urbanos onde se estabeleça uma total comunicabilidade entre ideias e práticas e onde as expressões artísticas correspondam a esse novo modelo. São eles os Sistemas de Comunicação social, que abrangem a referida expressão artística, assim como os Sistemas de Controlo Social, que irão afectar a cidade e a própria *gênese dos modelos de urbanismo e de expressão artística. É que a expressão, como linguagem que vai pôr pessoas em contacto com*

<sup>13</sup> Boletim do M.R.A.R., Janeiro de 1967, 3ª Série, Lisboa. Pp.3.

outras pessoas, é normalmente controlada, não só pelos seus criadores, mas pelos que a recebem ou que, de algum modo, podem ter interesse em controlá-la.<sup>14</sup> O terceiro é o Sistema de Segurança das sociedades que se relaciona, neste caso, com a própria vida e possibilidade de um movimento de renovação:

<sup>14</sup> Ibidem, Pp 4.

*(...)Numa sociedade em evolução, esta segurança não pode ser função de estabilidade, mas tem de atender às novas condições de mobilidade social. Neste contexto pode dizer-se que a mobilidade não é apenas factor de progresso, mas, para além disso, factor de segurança. Um Movimento de Renovação, ao pretender dar segurança, só poderá ser autêntico, se encarar a mobilidade como condição de existência.*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ibidem, Pp 4.

É a partir destas ideias que o M.R.A.R. reafirma a sua actualidade, reiterando-as como base do seu programa de trabalho.

A partir destas “linhas de força da sociedade urbana”, o Movimento sente a necessidade de dotar a comunidade de equipamentos religiosos que reflectam o referido *aggiornamento* interior e a mudança do templo, enquanto Casa de Deus, para Casa do Povo de Deus. (...) Não é apenas problema de arquitectura que se põe. Por detrás dele ergue-se toda a problemática da vida da igreja no mundo actual. (...) Felizmente que a igreja, saída do Concílio, reconhece-se agora como igreja servidora do mundo, presente portanto mais como Serviço do que como instituição.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Ibidem, Pp 4.

E a preocupação de conciliar a igreja com os seus fiéis levará o Movimento a reflectir nesta segunda parte do documento sobre três vectores fundamentais para a definição de uma igreja artística e culturalmente revalorizada. O restauro de igrejas antigas segundo as exigências da Nova Pastoral, o problema da conservação e da consolidação das mesmas, segundo técnicas e materiais antigos no sentido de respeitar uma “pureza” que parece incompatível com essa mesma Pastoral. O terceiro vector prende-se com a possibilidade ou não de convivência no mesmo conjunto arquitectónico do “antigo” e do “moderno”, interrogando-se o M.R.A.R. deste modo:

*No caso de soluções que no seu tempo foram acertadas (tanto do ponto de vista artístico como funcional) mas que hoje se tornam incómodas para a funcionalidade do edifício, que fazer? Deitar abaixo tudo o que não foi pensado pelo arquitecto primitivo? Conservar tudo, pois tudo pertence à história? Em que estilo se deverão reconstruir as peças que seja preciso mudar ou adaptar às novas exigências? (...) Por vezes impõe-se aumentar a capacidade da igreja ou modificar a estruturação do espaço, ou criar anexos para boa parte de serviços sociais que devem desenrolar-se junto à igreja. Será isso legítimo?*<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Ibidem, Pp 5.

A terceira parte trata da Arte Religiosa, enquanto expressão comunicacional numa época de massificação, consumo e vulgarização de formas e imagens, em que a arte, centrada progressivamente na sua própria autonomia, parecia perder um valor catequético e pedagógico. A reflexão procurava afinal avaliar a actualidade e o sentido da própria arte religiosa, enquanto portadora de uma mensagem estética e universalmente válida:

*A arte actual está a criar signos, símbolos e imagens visuais que ultrapassam a fase de reprodução da realidade e mesmo a fase abstractizada duma imagética que ainda fazia referência à nossa experiência anterior. A imagem tinha um valor semântico de comunicação de determinados valores, a que estávamos habituados. (...) A arte moderna*

<sup>18</sup> *Ibidem*, Pp.6.

*refugia-se então na sua própria essência estética e, mantendo uma ânsia de comunicação, esbarra com uma incompatibilidade de facto. Daí a pergunta: a arte actual poderá comunicar-se apenas a si própria ou poderá comunicar outros valores?*<sup>18</sup>

As conclusões dessa reflexão, apresentadas no referido Boletim e que viriam a constituir, doravante, as premissas do programa do M.R.A.R. foram as seguintes:

- a) Falta de investigação da realidade sociológica portuguesa;
- b) Pobreza do meio artístico provocada pelo despovoamento artístico do país;
- c) Confronto entre uma velha e uma nova mentalidade que exigia a urgência de estímulo e aprofundamento de critérios, e o próprio esclarecimento do público, através da criação de pequenos grupos regionais e da dinamização do grupo central do M.R.A.R.;
- d) Resistência de uma sociedade fortemente controlada, inclusive no campo intelectual;
- e) Necessidade de construir novas igrejas que nasçam do estudo das comunidades concretas, ultrapassando a tentação da mera funcionalidade litúrgica;
- f) Necessidade de divulgação das preocupações e iniciativas do próprio Movimento, utilizando uma linguagem acessível e aproveitando todas as oportunidades conseguidas nos Meios de Comunicação Social;
- g) Revitalização da tradição de encaminhamento do M.R.A.R., através de uma política de autores, reafirmando a importância dos concursos, do estímulo à venda de produções artísticas sérias e da explicitação do critério seguido na resposta a consultas dirigidas ao Movimento;
- h) Estabelecimento de pontes com organismos já institucionalizados, não excluindo os oficiais, sobretudo com as Escolas de Belas-Artes, os Seminários, a Sociedade Nacional de Belas Artes, os Secretariados de Pastoral e Liturgia e os Secretariados e Comissões de Arte Sacra.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Estas são algumas das conclusões mais importantes que podem ser retiradas do texto original, in *Op. cit.*, Pp.8.

Entretanto, no plano civil, ensaiava-se no Algarve o planeamento paisagístico, davam-se os primeiros passos no planeamento industrial, como Vialonga por exemplo, e os planos habitacionais surgiam como consequência directa de uma massificação progressiva e da nova consciência social do próprio papel do Arquitecto.

O Colóquio sobre Política de Habitação, organizado pelo Ministério das Obras Públicas em 69, atestando o clima de desregulação social vivido a todos os níveis, reconhece já a necessidade do estado chamar a si uma maior responsabilidade na coordenação do sector da habitação. Mas os programas do Estado, a braços com a guerra colonial, não vieram a passar de pequenos alibis que não conseguiam disfarçar a sua incapacidade de reestruturação económica e de iniciativa política. Só na zona de Lisboa existiam 163 000 famílias ( mais de cinquenta por cento do total), a viver em condições degradadas, dividindo partes de casas, vivendo em casas superlotadas ou em barracas.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, Seleccção)*, 1996, Faup, Porto. Pp 80.

Acções de resposta como os bairros de renda económica promovidos pelas Caixas de Previdência, ou mesmo o cooperativismo, no quadro de uma "intervenção social" da arquitectura, terão uma eficácia e uma relevância superior à acção do Governo e mesmo à generalidade da iniciativa privada. A questão da habitação será novamente abordada, no mesmo ano de 69, no Encontro Nacional de Arquitectos que virá a propôr um grupo de trabalho que responda ao problema, *através de uma acção integrada que combine a arquitectura e o urbanismo, a promoção social e a acção cívica.*<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Ibidem*, Pp. 109.

Apesar de tudo, ao nível estilístico e programático, assistiremos a uma consolidação das pesquisas que já vinham de trás, num sentido da procura do genius locci e da adaptação dos projectos a esse espírito. A escola do Porto, ainda liderada por Carlos Ramos, continua esta tendência, sobretudo pela mão de Fernando Távora e já pela de Siza Vieira, na afirmação de uma linguagem de marcado pendor culturalista. O referido Inquérito à Arquitectura Popular funcionava como o substrato dessa pesquisa vernacular que contava com outros arautos como Manuel Táinha, Teotónio Pereira ou Nuno Portas.

Independentemente do aparente fôlego de alguns planos de ordenamento, o debate urbanístico cingiu-se à problemática concepcional do bairro. Os problemas do ordenamento agudizar-se-ão ainda mais na segunda metade da década, com grandes pressões desenvolvimentistas a que o poder não dá resposta, mais preocupado que estava com a repressão política e com a manutenção de uma posição cada vez mais insustentável.

Com o Concílio Vaticano II e as profundas alterações sancionadas pela Igreja ficará finalmente clarificado esse desejo de renovação que vinha de trás.

O Movimento de Renovação Religiosa entra no seu período mais fértil que será coroado, ao mais nível, com a promulgação pelo Concílio do Decreto Perfectae Caritatis, sobre a conveniente renovação da vida religiosa e com a Constituição Conciliar sobre a Liturgia.

Em Portugal, o Secretariado das Novas Igrejas, e a Comissão Diocesana de Arte Sacra, criados ambos em Lisboa, por iniciativa do Patriarcado em 61 e 63 respectivamente, bem como as Comissões de Arte sacra (Aveiro, Leiria, Bragança, etc.) constituídas por artistas e sacerdotes, consolidavam essa renovação.

E a reforma litúrgica é de tal modo importante por quanto, como referiu o Santo Papa no encerramento dos trabalhos:

*a Liturgia é fonte primeira da vida divina que nos é comunicada, a primeira escola da nossa vida espiritual, primeiro dom que podemos ofertar ao povo cristão que une a sua voz e a sua oração às nossas, a liturgia, enfim, constitui um convite lançado ao mundo para que ele abra os seus lábios até agora mudos, e faça subir uma oração alegre e verdadeira e sinta a imensa potência na vida contida no facto de cantar connosco os louvores de Deus e as esperanças dos homens para Cristo Nosso Senhor e no Espírito Santo.*<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Citado no Boletim do M.R.A.R., Nº 24, 2ª Série, Dezembro de 63/ Janeiro 64

Quatro aspectos fundamentais da renovação são apontados por Monsenhor Jény, membro da Comissão de Liturgia do Concílio<sup>23</sup>:

*Liturgia una na diversidade* (em que se permite que cada povo louve a Deus segundo a sua língua e os seus ritos)

*Liturgia viva* ( em que se exorta a uma maior participação dos fiéis que obrigará a um maior esforço de vivificação da própria Liturgia)

*Liturgia do Povo e da Assembleia Cristã* ( a pedra fundamental da Igreja de Cristo que se actualiza na vivência litúrgica é a Assembleia em comunhão)

*Liturgia que cante* (ficava à consideração das Conferências Episcopais determinar quais as partes que seriam cantadas, em latim e/ou vernáculo, pois a música sacra, devido ao seu significado solene, eleva e dignifica a Liturgia)

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Da Constituição da Sagrada Liturgia destacam-se os capítulos VI e VII que tratam directamente da reforma da Música e da Arte Sacra selando a questão da Arte Moderna e da Igreja que atravessou toda a primeira metade do século XX.

Do capítulo VII, salienta-se o artigo 123º:

*A Igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição de todos os povos, segundo os seus próprios ritos. (...) Seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados.*<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Concílio Ecuménico Vaticano II, Actas-Decretos-Declarações e Documentos Pontificios, 1979, Editorial Apostolado da Oração, Braga. Pp39

Neste sentido, são de realçar ainda os artigos 128º e 129º do Sagrada Constituição, por virem ao encontro das preocupações do M.R.A.R., confluindo nos vectores fundamentais de todo o seu programa de acção.

*Revejam-se o mais depressa possível (...) os cânones e determinações eclesiásticas atinentes ao conjunto das coisas externas que se referem ao culto, sobretudo quanto a uma construção funcional e digna dos edifícios sagrados, erecção e forma dos altares, nobreza, disposição e segurança dos sacrários, dignidade e funcionalidade do baptistério, conveniente disposição da imagens, decoração e ornamentos.*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> *Ibidem*, art.128, Pp.40.

No que diz respeito à conservação, adaptação e restauro de edifícios religiosos, outro dos vectores chave do M.R.A.R., adverte o artigo 129º que *para poderem estimar e conservar os preciosos monumentos da Igreja e para estarem aptos a orientar como convém os artistas na realização das suas obras, devem os clérigos, durante o curso filosófico e teológico, estudar história e evolução da arte sacra, bem como os seus princípios em que deve fundar-se.*<sup>26</sup>

<sup>26</sup> *Ibidem*, art.129, Pp39.

Paralelamente, o ensino e a prática da Arquitectura continuam a revelar preocupações sociológicas com a geografia urbana e com a necessidade de integração das novas construções no espaço edificado, de forma que o traçado morfológico da cidade não apresente rupturas bruscas. O tema do Bairro, como conjunto urbanístico fundamental, é revitalizado e reabilitado, não só ao nível do habitat como da construção de equipamentos sociais e religiosos, que reflectem não só o poder interventivo dos Arquitectos e o seu reencontro com o social, como a própria tentativa de pôr em prática a Nova Pastoral.

A partir daqui os sinais desta década ganham corpo com o lançamento do concurso para a igreja do Sagrado Coração de Jesus que proporcionará ao M.R.A.R. a afirmação expressiva e inequívoca da sua vocação renovadora no panorama do equipamento religioso em Portugal.

O foco gerador do projecto procura o restabelecimento da comunicabilidade da Arquitectura com os seus valores, num "diálogo" permanente do edifício com o quarteirão, com o bairro e com a própria cidade onde está inserido, segundo uma funcionalidade significativa adaptada à nova liturgia, embora por vezes nem sempre conseguida.

## O Complexo Paroquial do Sagrado Coração de Jesus

*Causa maior dor ver construir pedra a pedra, à custa de mil trabalhos,  
sacrifícios e dedicações, uma igreja anacrónica e inadequada,  
do que ver pintar sobre um altar uma pintura degenerada ou de espírito pagão.*

Nuno Teotónio Pereira

O Concurso para a igreja do Sagrado Coração de Jesus é lançado no âmbito do M.R.A.R., com o apoio do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado de Lisboa e do Sindicato dos Arquitectos.

Dada a importância deste complexo paroquial, não só pela sua localização, mas também pela sua intenção programática em reflectir inequivocamente a nova concepção litúrgica, o M.R.A.R. não deixou de prestar todo o apoio a este projecto, tornando-se um marco fundamental na vida do Movimento.

Os critérios de avaliação dos anteprojectos da igreja do S.S. Coração de Jesus reflectem plenamente a evolução das preocupações da Arquitectura Religiosa, patente no Programa do Complexo Paroquial.

Entre as catorze equipas concorrentes a classificada em primeiro lugar é dirigida por Nuno Teotónio Pereira e composta pelos elementos seguintes: Nuno Portas, Vasco Lobo, Victor Figueiredo, contando ainda com Luís de Almeida Moreira e Pedro Vieira de Almeida como colaboradores. Deste grupo faziam também parte o Engenheiro Rui Júdice Gamito e o Padre João de Almeida como consultor.

O projecto seria objecto de vários debates, nos quais participaram os júris do Concurso, de acordo com a disposição n.º 16 do Regulamento do mesmo. Em representação da Paróquia encontrava-se o Arquitecto Octávio Lixa Filgueiras e o Arquitecto Formozinho Sanches, bem como a paroquiana Sr.ª D. Júlia Guedes. O Arquitecto Bartolomeu Costa Cabral representava o Sindicato Nacional dos Arquitectos e o Padre João de Almeida respondia pelo Secretariado das Novas Igrejas. O Arquitecto suíço Hermann Bauer – que mantinha uma estreita colaboração com o M.R.A.R. – foi convidado do júri a título consultivo, juntamente com o Cónego Manuel Falcão.

A questão da presença urbana da igreja constituía um elemento preponderante a dois níveis. Por um lado, impunha-se a necessidade de romper a monotonia do traçado urbanístico, de forma a “verter” o espaço público para o novo Complexo Paroquial<sup>27</sup>. Por outro, procurava-se construir um Templo que respondesse não só aos limites da Paróquia (20 000 habitantes por volta de 1968), mas que se projectasse para além dela, atraindo outros fiéis não residentes. O complexo vinha ocupar um terreno com uma área de 2150 metros quadrados, cobrindo um desnível entre os limites poente e nascente da ordem dos 10 metros, no qual se inscreveria uma área bruta construída de 900 metros quadrados.

Deste modo, um dos aspectos relevantes para a apreciação do trabalho consistia na boa relação que o Templo deveria apresentar com a rua e com os edifícios vizinhos, não deixando de assinalar a sua presença, enquanto espaço religioso e social aprazível. Esta condição impunha desde logo um destaque volumétrico do edifício no seu todo em que a própria volumetria do corpo da igreja não deveria ser prejudicada, por forma a evidenciar-se a sacralidade do conjunto. O interior e o exterior seriam caracterizados por um “jogo de cheios e vazios”, de varandas e recortes que autonomizassem o conjunto e que, simultaneamente, respeitassem a referida condição de não afrontar os prédios vizinhos.

<sup>27</sup> Utilizamos esta expressão que é do próprio Relatório do Júri, por nos parecer que define cabalmente a intenção do Projecto. Relatório do Júri do Concurso para a igreja S.S. Jesus, Processo n.º 46 812, folha 6.

Face à necessidade de tornar o espaço interior atractivo e convidativo, e face também à exiguidade e desnivelamento do terreno, orientou-se a solução para uma sucessão de pátios interiores, por onde se faz a ligação entre a Rua Camilo Castelo Branco e a Rua de Stª Marta; e um obrigatório agrupamento dos vários serviços na vertical, distribuídos e ligados por um complexo circuito de comunicações entre eles, com acesso através de uma coluna de ascensores confluentes no corpo de dois braços, onde se localizam as actividades de tipo cultural e educativo (1º, 2º, 3º, e 4º pisos) e, no 5º piso, a residência da Comunidade Paroquial. Uma escadaria de características especiais, a partir também do adro baixo, complementa o acesso.

A interioridade requerida seria materializada através da proximidade dos paramentos verticais e de extensas zonas cobertas que dariam o enquadramento e o simultâneo recolhimento à sucessão de adros e pátios.<sup>28</sup>

A Assembleia previa 940 lugares sentados (6% menos que o nº exigido inicialmente), sendo distribuídos 516 pela Nave principal, 82 pela Capela lateral, 111 pelas tribunas laterais e 230 pelos balcões. Em pé, e descontando a coxia central que pode comportar 200 lugares, cabem 950 pessoas que, somados aos 220 lugares existentes na zona exterior coberta, perfaz um total de 1170. A zona exterior descoberta comporta ainda 450 pessoas, que a poderão utilizar em festas solenes ou actos litúrgicos mais importantes. A capacidade total, só da igreja, é assim de 1820 pessoas, o que pode atestar a importância e a projecção que se dava a este equipamento religioso.

O corpo da igreja propriamente dita projecta-se em três níveis sobrepostos. A Nave, o Santuário, o Baptistério, e a Capela lateral constituem o nível principal intermédio. No nível inferior, com acesso através de escadas, encontram-se a Capela dos casamentos, a Cripta dos Altares secundários e uma Capela Penitencial, equipada com os respectivos confessionários e com ligação também ao Adro de baixo.

O piso principal estende-se através de um conjunto de galerias que podem ser entendidas como um piso superior, que procuram ligar-se não só à Nave, mas ao piso inferior a esta, por meio de uma abertura de cada lado, servidas de escadas amplas e arejadas. Pode considerar-se ainda um quarto nível inferior constituído pela Capela Mortuária, que mantém ligação com este corpo principal. Pode ler-se no Programa que a integração destes vários pisos se deveria fazer (...) *através de uma continuidade vertical muito franca na Capela dos casamentos e de efeitos de perfuração que rasgam aberturas para a Cripta; o ligeiro rebaixamento da Capela lateral conjugado com o alteamento do Santuário e a colocação a meia altura da Tribuna dos Cantores constituem níveis intermédios que ajudam a estabelecer a continuidade entre os diversos pisos.*<sup>29</sup>

Conjugando a necessidade de responder ao destaque volumétrico do próprio Templo, bem como a uma simultânea interioridade recolhida e aberta, o projecto assenta no cruzamento de dois vectores: o Santuário, enquanto corpo principal para o qual converge a igreja, e um segundo constituído pelo Baptistério, que se orienta para o Altar-mor através da coxia lateral e cuja forma é realçada pelo rasgamento de um grande cunhal. A sobreposição destes dois vectores, um longitudinal e outro transversal, cria uma tensão que procura equilibrar a rígida estrutura em "L" dos Serviços Paroquiais envolventes.

Como refere uma vez mais o Programa, a relativa ambiguidade desta distribuição espacial é atenuada pela sobreposição hierárquica e simbólica dos quatro níveis interligados acima descritos, dentro do mesmo espaço sagrado. O seu fechamento do lado Norte faz confluir essa mesma tensão no sentido dos pátios, procurando reforçar a sua

<sup>28</sup> Programa da igreja S.S. Jesus, Processo nº 46 812, folha 17. Sobre o desenho das coberturas Cf. planta na folha 45 do mesmo processo.

<sup>29</sup> Ibidem, folha 19.

interioridade, para a qual contribui também o parapeito alto que resguarda o adro da rua. Justificava-se do seguinte modo a opção tomada:

*A localização da igreja no canto superior do terreno e resolvido o seu acesso a partir de uma entrada colocada mais abaixo, determinaram a criação de duas fachadas herméticas formando canto, que encaixam o edifício no lote, criando como que umas costas e o viram para a entrada e para o espaço central do conjunto.<sup>30</sup>*

<sup>30</sup> Ibidem, folha 21.

A exiguidade do espaço fazia concluir que não era possível concretizar o nartex ou pórtico com as dimensões ideais cumprindo o objectivo de câmara de transição que o projecto exigia. Este acabou por ser constituído por uma zona coberta, que procurou responder àquela necessidade.

A porta de entrada situa-se num plano elevado, concretizado através da sobreposição de placas e harmonizado com o rasgamento vertical ao nível do pavimento da tribuna. O acesso à Capela lateral pode fazer-se também pelo adro, através de uma porta secundária. Esta abertura permite uma dilatação do espaço pois estando orientada para o Santuário, possibilita albergar um maior número de fiéis em dias de grande afluência.

O complexo sistema de circulação multifuncional previsto deu especial importância aos percursos dos clérigos e acólitos para a Sacristia, Cartório e Gabinetes. O Baptistério, a Capela Matrimonial e a Capela Penitencial mantêm entre si uma grande comunicação, através de amplas escadarias, demonstrando o Projecto, ao agregar também estes três Sacramentos, a grande hierarquia de valores sobre os quais assenta. O elevado nível de intercomunicabilidade com a Nave é conseguido através de um harmonioso jogo de escadas interiores e do rebaixamento dos pavimentos que, dando continuidade ao espaço e atenuando o grande desnível do terreno, resultam como solução arquitectónica.

O Centro Paroquial, dando continuidade ao Templo, através da Zona Central de Acolhimento e da Biblioteca, reflecte inequivocamente a inserção da dimensão social na Igreja que a Arquitectura Religiosa pós-conciliar acolhe. As actividades de tipo social, cultural e lúdico, aparecem integradas, complementando a dimensão religiosa da Igreja do S.S. Coração de Jesus. Distribuídos entre o 1º e o 5º pisos encontramos: o Salão de Festas e o Centro de Serviço Social. Estes dois pólos conjugam a actividade pedagógica com a actividade lúdica. Complementam este Centro o Posto Médico e as Salas das Associações Paroquiais Masculinas e Femininas.

Situadas entre a biblioteca ( com local de venda de livros) e as instalações atrás descritas, encontram-se as três salas que pretendem servir as Associações Paroquiais Masculinas, sendo apoiadas ainda por uma sala de reuniões com capacidade para cinquenta pessoas. Aos Organismos Masculinos ficam ainda reservadas mais três salas no piso imediatamente acima (jogos, sede de escuteiros e sala de trabalhos manuais) equipadas com sanitários e uma extensão ao ar livre, ficando todo o conjunto situado a uma cota de 94.25 m.

As instalações das Associações Paroquiais Femininas encontram-se no piso imediatamente abaixo do pórtico de acesso, isto é, no 2º piso, com uma cota de 86.70 m. São compostas por quatro salas grandes (jogos, costura e reuniões) e mais quatro pequenas com sanitários próprios. Tal como as Associações Masculinas, compreende ainda uma extensão ao ar livre, parcialmente coberta e resguardada da parede de um prédio confinante por uma cortina de lâminas de betão. A uma cota sensivelmente de 83.70m, e com ligação às dependências masculinas, encontramos o Salão de festas. Uma sala de chá, com capacidade para servir copos de água e banquetes, serve-lhe de *foyer*, podendo tornar-se independente daquele através de um dispositivo de compartimentação. Um amplo recinto contíguo serve-lhe de extensão e “átrio”, dispondo em anexo de uma cozinha com copa e despensa, um pequeno armazém e instalações sanitárias. Com a sala de chá comunica também uma arrecadação e uma galeria de acesso ao armazém de cenários. O complexo Paroquial está dotado de um outro salão maior, destinado a festas, sessões solenes, conferências, representações teatrais e projecção de filmes. Tal como previra o programa, *desenvolve a sua plateia ao nível do primeiro piso e atrai, naturalmente, as portas de ligação com o exterior para um espaço suficientemente amplo que comunica com a rua de Stª Marta. O acesso ao Salão faz-se através de um vestíbulo (...) provido de pequena bilheteira, vestiário e instalações sanitárias.*<sup>31</sup> Está equipado com palco, camarins, arrecadações para cenários, desdobrando-se as referidas instalações sanitárias no sentido da plateia e do balcão. Alberga 596 pessoas sentadas, divididas entre a plateia (488) e o balcão (108), para além das 400 pessoas que poderão ficar em pé.

Com acesso também pela Rua de St.ª Marta, e ainda no mesmo piso, encontra-se o Posto Médico composto de sala de recepção com ligação sucessiva a duas salas de espera, duas salas de consulta e duas salas de tratamento, para além dos gabinetes de médicos e enfermeiras, sala de raios x e instalações sanitárias. O Centro Social, projectado e construído contiguamente e com acesso pela mesma rua, compreende vestíbulo de entrada, sala de espera, gabinete da assistente social, bem como sala de trabalho e arquivo e respectivos sanitários. Estes dois serviços foram projectados para poderem funcionar complementarmente, se assim se justificar, ou de forma autónoma.

No piso térreo, e do mesmo lado nascente (Rua de St.ª Marta), fica a garagem para três automóveis servida de arrecadação própria. Aqui situa-se também uma arrecadação geral para todo o Complexo Paroquial, com acesso quer do exterior quer através do armazém de cenários que serve o grande Salão.

No 2º e 3º pisos, situados a uma cota de 97.25m e 100.25m, encontram-se respectivamente uma sala de repouso com balcão coberto, um gabinete da responsável, copa com despensa e instalações sanitárias com características especiais; o Jardim de infância, com acesso através de ampla escada composta de quatro pequenos lanços, é servido de sala para as actividades educativas e de um espaço ao ar livre para recreio.

A área residencial do Complexo, como já referimos, distribui-se pelo 4º e 5º pisos. A uma cota de 94.25 situa-se a habitação do Pároco e coadjutores (4º piso), divididas entre si e comunicáveis através do vestíbulo de entrada. Tal como consta no Programa encontramos cinco quartos com sanitários, servidos de cozinha e copa, lavadouro e estendal, para além dos aposentos de governanta e funcionária, com sanitários privativos. O esquema de distribuição caracteriza-se por uma sucessão de espaços comunicáveis entre si, ao nível dos serviços de apoio, reservando uma especial privacidade aos aposentos do Pároco e seus convidados. O último piso completa o centro residencial, onde se encontram as instalações para uma pequena Comunidade de Religiosas. Com acesso através de um vestíbulo de entrada, sucedem-se: sala de visitas, sala de jantar e estar e cozinha equipada com lavadouro e despensa. Voltadas para um pequeno

<sup>31</sup> Programa da igreja do S.S. Jesus, processo 46 812, folha 32.

pátio resguardado encontram-se as quatro pequenas celas equipadas com sanitários e servidas de uma sala de trabalho. Previa-se a abertura de uma futura galeria de acesso ao Jardim de Infância no caso de virem a ser estas religiosas as responsáveis por aquele serviço, o que não veio a suceder.

O programa iconográfico face à extensão do Complexo é relativamente escasso. Ao nível decorativo, Para além de alguns motivos incisos no próprio betão descobrado, realça-se um conjunto de azulejos, embora mal integrado, situado no pátio imediatamente a seguir ao acesso via Rua de Stª Marta, predominando a filosofia a extrema “frieza” da filosofia brutalista adjacente a todo o edifício.

Os vinte anos que nos separam da data de construção foram suficientes para que o tempo testasse as várias soluções escolhidas e fizesse mesmo caducar alguns dos objectivos que enformaram o Programa. Apesar da sociedade ter sofrido nesses vinte anos mudanças profundas, necessitando de um novo programa de reflexão e novas respostas, em que a Igreja terá necessariamente um papel preponderante, o Complexo Paroquial do S.S.de Jesus acusa, na própria concepção, algumas contradições que o tempo acabou por tornar mais visíveis. Procuraremos a seguir fazer um inventário daquelas que nos parecem de maior relevância, de acordo com os princípios que o M.R.A.R. defendia, e com as directrizes que o Concílio havia traçado para uma Nova Pastoral.

Para um programa tão ambicioso como era o deste Complexo, com a necessidade de lhe assegurar uma projecção futura, a escolha da sua localização deveria ter sido mais criteriosa. Optando-se por uma zona de características pouco definidas, funcionando como transição da histórica zona da Avenida da Liberdade para os bairros residenciais sugeridos pela urbanização Ressano Garcia, corria-se o risco, como de facto aconteceu, de uma rápida terciarização. Assim, toda a Avenida da Liberdade veio, cada vez mais, a exercer um papel de eixo vital da circulação urbana e de meio de relação entre o centro também histórico e a expansão da cidade moderna. O comércio de qualidade começou também a fixar-se nesta zona, o que veio contrariar ainda mais a tentativa de fixar um grande número de pessoas, obliterando o sentido e a utilidade da igreja do S.S.de Jesus.

Já na altura a área de influência deste importante equipamento urbano parecia não corresponder efectivamente a uma zona de frequentadores e habitantes que pudessem estar potencialmente vocacionados para a utilização quer do Templo quer do edifício paroquial.

Limitado a poente pela Rua Camilo Castelo Branco e a nascente pela Rua de Santa Marta, o Complexo, ao propôr a ligação pública entre essas duas vias, cria um corte efectivo na massa construída, que a volumetria do Complexo e os materiais utilizados acentuam, não cumprindo a preocupação programática em dar continuidade ao quarteirão. Se a resolução do desnível do terreno através da sucessão de pátios parece acertada, a sua extrema fragmentação compromete a sua função de extensão e convite para a função religiosa, mesmo se por vezes funcionam como “bolsas de estar”, concebidas com algum critério.

O condicionalismo do terreno, obrigando a uma solução que funciona por sobreposição de níveis, denuncia uma nítida separação da igreja em relação ao outro equipamento comunitário (Centro Paroquial). A área pública que liga o desnível entre as duas ruas, acima citadas, é vencido pela teoria irregular dos cinco lanços de escada, presidindo à localização do adro, a uma cota próxima da intersecção da entrada principal com a via limítrofe Camilo Castelo Branco. Ao adro também se tem acesso pelas escadas que, de uma cota mais baixa, nascem da mesma Rua Camilo Castelo Branco e que directamente conduzem ao pórtico. Se por esta entrada são sugeridos, como vimos, dois acessos, o mesmo não acontece na entrada oposta, localizada dez metros abaixo e confinante com a Rua de St<sup>a</sup> Marta. Por aqui o acesso é à cota do passeio original e faz-se de onde se transita para um *hall* multifuncional e multidireccional, mas sem elemento algum que desperte a atenção do transeunte ou o convide especialmente a entrar.

A opção natural por uma solução em altura acaba por ser denunciada pela implantação da zona da Assembleia no ponto de cota natural mais elevado do terreno. A somar a esta circunstância o facto de, apesar das novas concepções litúrgicas de aproximação da Assembleia à Capela-mor, não se ter recusado à criação de uma majestade no espaço de Assembleia (parecer do Padre Avelino Rodrigues – um dos consultores do projecto), acabando por ficar individualizado em volume dominante em relação ao conjunto. Tudo isto conduz a uma diferenciação de escala nas diferentes funções, chegando-se ao limite oposto, isto é, a uma opção francamente modesta, ao nível da volumetria e fenestração na parte referente às habitações dos religiosos.

A fachada virada para a Rua Camilo Castelo Branco é cega e brutal, afastando, desde logo, a possibilidade do cumprimento do objectivo inicial de “convidar” o transeunte a entrar.

Da rua não se vislumbra um sinal ou visão directa do espaço acolhedor da recepção. O adro, sobrelevado em relação ao passeio, está escondido por detrás de uma teoria construtiva nada acolhedora, depreendendo-se que o adro, sendo uma antecâmara do espaço de culto é também transição entre este e o espaço social comunitário que se pretendia espontâneo e não organizado.

O tratamento do mesmo em mármore escuro, pela sua exposição solar, torna-se quase inutilizável no entardecer dos dias de Verão por ocasião da saída das missas vespertinas. Por outro lado, o adro é sempre um espaço ilimitado, em termos de superfície e fronteira com o espaço civil, nomeadamente com a praça de comércio e outras actividades comunitárias, mesmo no caso urbano, o que aqui não acontece.

A relação entre a área de culto e o mesmo adro não parece favorecer a utilização como espaço de permanência quer dos fiéis quer dos cidadãos passantes que atravessam o quarteirão.

A solução em planta é prejudicada pela altimetria, nomeadamente nos espaços exteriores que, enquanto modo de resolver os desníveis, deveriam ser projectados segundo uma escala mais humana de forma a tornarem-se mais acolhedores.

A linguagem estética compromete o objectivo da intervenção por intermédio da Arquitectura, pois não assegura a continuidade urbana, dando-se o corte através da linguagem formal com especial responsabilidade, uma vez mais, na escolha de materiais.

No interior é notória uma maior fluidez espacial, que não deixa de ser comprometida por um pé-direito demasiado alto, a acentuar a verticalidade das linhas, reforçada pelas colunas estruturais interiores. Nos corredores laterais transita-se para um pé-direito abissalmente inferior, mais envolvente e à escala humana, mas que não consegue atenuar, tal como as galerias, a excessiva altura da própria Nave.

A iluminação natural, embora sabiamente estudada, não é de molde a humanizar o espaço. Nem sempre buscando a simplicidade, nomeadamente no tratamento do pormenor, como acontece nos lanternins interiores que, pelo excesso de planos intersectados e a utilização de ferro e vidro, acentuam o brutalismo pouco convidativo da solução global.

Nuno Portas, um dos autores do projecto, admite que se trata de um trabalho datado, pertencente a um período em que havia da parte dos Arquitectos uma confiança (excessiva?) nas capacidades de intervenção da arquitectura, a partir da “subversão do programa”.

Onde outrora se procuraram espaços dialogantes, abertos e convidativos, segundo uma teoria renovadora que sustentava o Programa, hoje constatamos que o Pároco sente a necessidade de condicionar e proteger o acesso a esse espaço: os assaltos são constantes; a igreja fecha-se, o homem “fechou-se”, embora o pátio ainda cumpra a função de ligar as duas ruas. Mesmo assim, a igreja procura actualizar e acompanhar o Programa inicial. Funciona hoje um Ginásio aberto ao público que procura ser um contraponto à vida sedentária da cidade. O próprio Bar e Restaurante prestam serviço à comunidade, servindo várias refeições por dia, atraindo assim as pessoas para um complexo que se tornou demasiadamente grande para a Paróquia que serve.

A cripta sofreu algumas alterações que procuram assegurar a sua conservação. Colocou-se uma chaminé com um suporte para não deixar que o fumo das velas danifique os revestimentos das paredes; colocaram-se acrílicos sobre os quadros de forma a que estes não possam ser danificados ou roubados. Aquela, muito embora apresente uma relativa frieza, derivada do brutalismo característico de todo o projecto, não deixa de apresentar uma certa coerência e unidade, sendo visíveis pequenos pormenores (intersecção de pequenos espaços que quase nos fazem lembrar ruas medievais) que lhe conferem uma relativa identidade.

Onde outrora houve música (Pórtico), procurando criar um espaço afável, convidativo, hoje apenas se ouvem os esparsos passos dos traseuntes que o utilizam para atravessar o quarteirão.

As Galerias, inicialmente concebidas para albergar em comunhão e proximidade os muitos fiéis que assistiriam à liturgia, estão hoje fechadas e perderam a sua função. Sete mil almas é o que resta desta Paróquia, acusando um decréscimo de doze mil desde os finais dos anos '60, e contrariando as perspectivas que, nesses anos, apontavam para um aumento progressivo.

O sistema de circulação de ar que havia sido programado para ventilar toda a igreja, procurando dar ao ambiente uma “leveza” convidativa, teve de ser interrompido devido à formação de correntes de ar que prejudicavam essa pretendida agradabilidade.

Os diferentes graus de conservação dos painéis pré-moldados que constituem o revestimento dependem da maior ou menor exposição à chuva, o que para além do seu aspecto “agreste e frio”, demonstra que talvez não tivessem constituído a melhor escolha, embora seja de reconhecer o baixo custo desta opção. Deste modo, os painéis mais resguardados da chuva apresentam um aspecto mais poluído e aparentemente mais degradado, empobrecendo o aspecto geral do Complexo.

Sendo um espaço relativamente grande, e face às mudanças sociais operadas nestes 20 anos, não deixa de ser visível um esforço claro por parte do actual Pároco responsável de manter uma certa fidelidade ao projecto inicial.

Apesar das dificuldades, o Centro Paroquial procura manter a vitalidade e cumprir a sua função. Para além do Ginásio, que já referimos, continua em funcionamento o Jardim de Infância, onde se estimulam as crianças através das artes e ofícios e da ocupação dos seus tempos livres, e o Centro de Convívio para Idosos, prestando um serviço à comunidade que é, precisamente, uma das intenções que presidem ao projecto.

Seja como for, e segundo testemunho do actual Prior, torna-se bastante difícil, face aos novos problemas e desafios da relação dos fiéis com a Igreja, dinamizar este complexo paroquial que contraditoriamente se tornou uma estrutura pesada e difícil de gerir.

Tendo pretendido constituir o paradigma em Portugal da arquitectura religiosa pós-conciliar, e apesar mesmo da atribuição do Prémio Valmor em '75, a igreja do S. S. de Jesus acaba por não poder ser considerada como o melhor exemplo da aplicação dos princípios defendidos pelo Movimento de Renovação da Arte Religiosa.

Se o esquema de intercomunicabilidade dos vários espaços se apresenta como um ponto forte de todo o projecto, a sua concretização, no todo, interrompe esse desejo de comunhão e harmonia quer com o próprio quarteirão onde está inserido quer com a própria cidade de Lisboa. Se é verdade que a zona nunca foi uma área tendencial de fixação de residentes, não deixa de ser verdade que o Complexo é anónimo na sua própria expressão, brutal na sua volumetria e acabamentos, não constituindo hoje um espaço agradável de convite social e religioso.

Tendo sido pensada em termos de futuro, constatamos que vinte anos foram suficientes para obrigar a uma revisão funcional e significativa de todo aquele espaço.

# O REAL IMPOSSÍVEL, ONTEM E HOJE

Rocha de Sousa

A peça audio-visual que antecedia este texto tinha pelo menos o interesse de nos chamar a atenção para a diversidade (e para as suas fascinantes contradições) do fenómeno artístico no século XX. Aqui se reuniram, neste século e nas artes ditas plásticas, talvez a maior quantidade de transformações por vezes de sinal oposto, entre futurismos e revivalismos vários, modas tomadas por modos ou vice-versa, aparentes pontos de chegada, recomeços sempre, novos modos de formar sempre – numa cadeia aparentemente sem fim.

Em nenhuma época, com efeito, terá sido colocado tão em causa, de forma sistemática e fundada, a **contingência** do mundo aparente, do real percebido. E é verdade que as coisas percebidas, mercê de movimentos intrínsecos e do próprio processo do pensamento, se tornaram como que **desconhecidas** em vários sentidos e campos, abrißdo-se de um modo plural quer ao plano da ciência, quer ao plano da dimensão poética.

A insatisfação indagadora nas artes plásticas, rompendo com qualquer lógica pendular, engendrou, nas últimas décadas, uma completa simultaneidade de **discursos**. E torna-se então mais claro, para muitos, que a arte em geral não se confunde com um sistema ideológico, não se submete a igrejas nem a dogmas, nega a imposição primordial de funções fora de si mesma.

*“Os paradigmas da representação do mundo – cito um crítico de arte ainda em actividade – sofreram uma tremenda mutação desde que as sociedades industriais estabeleceram o seu império universal. Os impressionistas, e os cubistas depois, foram os primeiros a intuir esta dramática viragem no regime geral da percepção”.* Se a percepção estava assim sujeita a uma viragem no fundo e na forma, que dizer dos meios de a traduzir? A tónica da pureza dos meios, da redução dos meios à sua exclusiva presença, acabou por roçar um dos mais perigosos dogmas que assediaram a formulação artística, separando os mais complexos processos da recepção e da memória das novíssimas construções – ou desse deserto que nos anunciava a pintura, antes de qualquer outra coisa, como uma superfície coberta de cores dispostas segundo uma certa ordem. Houve quem visse aqui o fim de tudo. Tratava-se, uma vez mais, no entanto, de uma espécie de **paradoxo**, não da morte.

Desde o Renascimento que as artes ocidentais haviam sido dominadas por um único sistema de construção da perspectiva. Contudo, de há oitenta anos a esta parte, os artistas – paralelamente com os matemáticos e os físicos – têm vindo a contestar o valor absoluto do sistema. Sob a influência de um mais vasto conhecimento das artes não ocidentais e da fotografia, eles puseram em causa os próprios fundamentos da representação plástica no espaço. E do próprio espaço.

Mas não se tratou apenas de contestar a eficácia de um sistema de representação do real. E toda a ruptura entretanto gerada também não decorreu tão-só da expansão do mundo dos sonhos. Podemos mesmo reconhecer que a relação espaço-tempo do Renascimento teria podido servir de referência a outros avanços técnico-culturais. No entanto, a percepção teórica dos artistas, sob as vertiginosas alterações da época, deixou de aceitar tais hipóteses – e eles passaram a transformar, a partir de outra expe-

riência, o mecanismo de registo selectivo das sensações ópticas, e também os métodos de articulação dessas sensações, numa superfície de elaboração plástica a duas dimensões. Surgira nesta altura a ideia, largamente generalizada, de que os objectivos da arte não se circunscrevem a transpor para o suporte modelos ilusórios da mitologia ou do real. Os artistas passaram a defender, com algum fundamento psicológico, não o que se vê, mas o que se sabe. A descrição do mundo exterior deixa de interessar, nem mesmo segundo a técnica impressionista, afinal ainda submissa à discutível verdade da luz.

O espaço euclidiano é substituído por formas mentais sensíveis. O espaço praticamente desaparece como atributo regulado pela matéria, mas como fruto do pensamento, abrindo novas relações nesse âmbito. Muitos o pulverizaram assim, outros o entaiparam de matérias e materiais os mais diversos, lixos sem nome onde afinal, disfarçadamente, despontam não poucas sufocações do nosso tempo.

Omar Calabrese introduz aqui o conceito de caos. É a dinâmica de certos fenómenos que tende para a máxima complexidade e para o **caos**. A partir das ciências da arte, a **indizibilidade** de alguns fenómenos estéticos foi associada a essa complexidade geradora do caos e daí a **espaços poéticos** autónomos.

Muitos destes problemas, estudados por Anthony Gidens no seu ensaio *As consequências da modernidade*, nomeadamente ao nível dos fenómenos do **ritmo** e **alcance da mudança**, foram enquadrados por Umberto Eco num novo espaço de análise da produção artística e das suas acentuadas características de pulverização. O seus métodos sofreram sucessivas reprovações por muitos defensores da crítica “axiológica”. A verdade é que ele, interrogando-se sobre a natureza das mudanças, a concepção das obras e o que julgavam pretender os artistas modernos, tentou perceber em que medida os factos artísticos derivavam de uma evolução estética. A noção de **obra aberta**, embora se excluísse da apreciação crítica no sentido habitual, comporta ainda uma metodologia que confere especial visibilidade aos projectos operativos como fenómenos capazes de esclarecerem certos aspectos da cultura contemporânea, sem esquecer os processos expressivos que lhe são inerentes.

As situações, obviamente, não são sempre as mesmas, mas o fundo das vanguardas encaminha-se para ideias concentradas donde a saída fruidora é, com frequência, restrita. Essas vanguardas debatem a emergência de certas vias conceptuais como se tudo se tivesse emancipado inteiramente da realidade envolvente, ou melhor, como se tudo se reduzisse, por exemplo, à abordagem de um facto estrutural, de uma hipótese poética, de uma afirmação filosófica, devendo o problema estético, sem retorno, “sair de campo”.

Há quem sustente que continuamos a não poder ver *“claramente a relação que liga, desde há um século, movimentos que são considerados, em geral, mais sob o ângulo de uma desagregação da experiência artística tradicional do que como testemunhos de uma nova consciência plástica”*.

A verdade é que, mal ou bem, essa consciência existe um pouco por toda a parte, precipita **outros modos de formar**, abre novos conceitos, instala novos espaços. E se vivemos uma idade de crise, se a infância de uma arte futura nos parece por vezes um pouco mongolóide, é com ela que temos de viver – formamdo objectos por vezes de costas voltadas para a tradição e procurando igualmente **formar**, exercer a **formação** de uma nova consciência analítica e crítica sobre essas derivas **poéticas**.

Tem vindo a tornar-se claro que a crise da arte contemporânea é bem a prova de que, tal como a linguagem verbal ou o pensamento matemático, também a linguagem figurativa não pode satisfazer as necessidades de todos os apelos a diferentes gerações. Qualquer imagem, de resto, é ficção, nela se associam irrevogavelmente elementos derivados do real e outros, reelaborados na e pela memória.

O problema, contudo, como vimos no vídeo e nas contradições documentadas, envolve mais dados do que a **impossibilidade** de aceder verdadeiramente ao real pela via da representação, assumindo a **impureza** da própria imagem. Ao longo deste tempo, aliás, oscilou-se entre o desinteresse pelo visível exterior à obra, e mesmo pela sua **negação**, e diversos tipos de retorno à imagem dele. Nestes últimos casos, como na pintura *pop*, os artistas assumiram, em termos de objecto forte de significação e claramente através de novos modos de formar, a própria acumulação ou geminação (tanto factual como ficcional) de estímulos da realidade urbana. Alguns sectores da crítica nunca toleraram as eventuais implicações denunciadoras e testemunhais, da arte *pop*. Não se esteve longe disso, de resto, a propósito do hiper-realismo, embora com outras *nuanças* de argumentação, mas o tempo encarregou-se de acolher mais dados históricos, a **virtude** dos próprios caminhos trilhados afinal em termos **surpreendentes**.

Mas voltamos aos outros caminhos, já tão enraizados na nossa cultura, em que o real se desvanece, se **impossibilita**, na procura da expressão plástica e apenas pelo manejo, lúdico ou mental, das matérias e dos materiais que dão corpo – corpo em si – à obra de arte.

Veja-se alguns casos consagrados:

De Kooning, a certa altura, agita a mancha em largas pinceladas, trabalhando sobretudo a textura e o ritmo; Pollock, derramando tintas no suporte, explora também a mancha, a textura e a ideia de caos; Dubuffet, em 1959, inspira-se na matéria inorgânica e elege a textura como tema exclusivo; Poliakoff explora recortes de matéria plástica encaixados uns nos outros, em composições minimalistas; Barnett Newman, num minimalismo radical, trata apenas a cor lisa, em superfícies sem qualquer nuance; os artistas *op* produzem efeitos cromáticos e valores ilusórios, manobrando, como Vasareli, composições geométricas e rítmicas. Na escultura, Anthony Caro conjuga planos de metal pintado, trabalha a presença equilibrada dos objectos e retira-lhes qualquer conotação com o real, excepto o facto irremediável de eles serem tridimensionais e de matéria mais directa.

Todos estes modos de formar (ou do formar) relevam da superação da realidade como imagem privilegiada – como tema, como referente, como **possibilidade** – e conduzem cada autor à fruição descondicionada dos próprios materiais. Esses caminhos são, em geral, integrados na designação demasiado difusa de abstracção, depois de nova abstracção, e aludem naturalmente às tendências não representativas, posteriores ao informalismo, tendo como base prioridades conferidas à cor e à visualidade pura do objecto final.

A evolução contraditória das respostas à necessidade que o homem sente de se exprimir a diferentes níveis – e isso esteve presente no videograma – conduziu-nos, na contemporaneidade, a caminhos muito diversos, embora legítimos, inspirados ou não na realidade envolvente, mas todos eles fruto da consciência de que a arte não reproduz o real, como disse Paul Klee, nem o imita, nem o representa – **torna-o visível**, segundo o belo eufemismo daquele pintor, interpreta-o, supera-o, inventa e forma, em plena crise, um mundo novo, enigmático e fascinante.

A arte é talvez **reversível**, em parte, porque não é dogmática, mas as razões dos seus actuais objectivos e formas já não têm contexto para qualquer renascença em termos unificados e de “redenção”. Vivemos, no risco da explosão técnico-científica, uma grande vaga de inovações no domínio das artes plásticas – e o risco também da emancipação sem projecto, ou seja, de um discurso destituído de **audiência**. Este perigo não deveria anular-se com nivelamentos massificantes, como acontece ao nível de certos meios de comunicação, mas deveria igualmente saber afastar-se do vazio e do silêncio, uma espécie de meta-linguagem que se desfaz na grande alucinação dos consumos.

A cultura que decorre do encontro com as artes, que os governos ignoram por razões no fim de contas mal conhecidas, é contudo indispensável para qualquer desenvolvimento equilibrado – harmonioso, como se dizia nos anos sessenta – do mundo dos homens. A esse nível, em vez de aprendizagens ligeiras, a pesquisa no espaço criativo envolve um conjunto de relações multidisciplinares cruciais para que qualquer civilização **se pense**, isto é, se reconheça como tal – a nossa, sobretudo, globalizada e porventura autofágica.

As implicações desta indagação não se confinam a um problema estético, alargam-se também a um problema moral. Os criadores têm direito à indiferença, obviamente. As próprias artes em que o factor tempo lhes confere sequencialidades vitais, a par de certo tipo de imagens, como o cinema, o teatro e a literatura, sofreram igualmente as suas transformações, tornaram-se por vezes quase abstractas ou herméticas, viveram o processo de profundas desmontagens, mas configuraram-se sempre, em todo o caso, longe da ruptura dos limites verificada nas artes plásticas. Ninguém advoga aqui o alinhamento da pintura, por exemplo, pelos velhos equívocos da escala do culto panfletário ou da ilustração de regimes, políticas, ideologias. Sabemos, contudo, que a sua evolução pode não ser incompatível (e não foi) com margens de testemunho e denúncia. Guernica serve de referência, embora os artistas tenham mil caminhos que não se encerram em processos assim.

Antes e depois do grito de Munch outros modos de fazer surgiram – pesadelos boschianos, Brueghel e os horrores de uma época, mordças de ferro, instalações sobre a repressão, repetições e arquétipos alienantes, silenciamentos electrónicos, o betão imobilizante e acusador de Vostell.

Os artistas, enquanto seres de uma qualquer comunidade, podem ter de assumir o dever de consentar um acto superior de criação com a sua cidadania. Então a sua liberdade e os seus modos de formar poderão assim tornar acessível o conhecimento de certos sintomas, realizar certos testemunhos, permitir a denúncia indignada da **morte da inocência**, como diria Camus. Talvez seja este um dos principais objectivos que se esfumaram entre liberdades – a **pedagogia** de ajudar a que o **deserto** exprima a nossa **urgência** e não se transforme no mero espaço do **fazer**. Não é verdade que o deserto, paisagem terminal de todos os silêncios, parece humanizar-se quando os passos do homem se gravam nas suas areias?

# KWY, DOS CADERNOS AO ÁLBUM

Paula Rito

## Os cadernos

Perante uma fonte de difícil acesso, alguns problemas se colocaram na abordagem da revista *KWY*. Por um lado o reduzido apreço que lhe foi atribuído na História de Arte Portuguesa, por outro a sua citação junta ao Grupo. Por alguns foi qualificada como revista que se limitava a editar originais em serigrafia, por outros exaltada pela originalidade enquanto projecto no campo das publicações sobre artes plásticas. Entre estas posições críticas antagónicas não devemos descurar um indicador de peso, evidenciado na tiragem limitada da revista, o facto de esta só pontualmente ter sido conhecida no nosso país.

Lourdes Castro e René Bertholo, os fundadores da publicação, conhecem Jan Voss em Munique e Christo Javacheff quando se fixaram em Paris, aos quais se juntaram no Grupo informal os outros elementos portugueses, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada e João Vieira. Os seus relacionamentos anteriores à emigração vão reflectir-se nas primeiras opções “editoriais” da futura revista.

Auto-intitulados cadernos, os quatro primeiros números da *KWY*, de realização *intimista*, sem programa definido, ou alguma explicação, foram impressos entre Maio de 1958 e 1959. Podem ser vistos quase como cadernos de artistas onde se anotam apontamentos, extractos de textos, poemas preferidos ou projectos com a diferença da intencionalidade de divulgar as realizações nomeando os seus autores e fazendo tiragens dos 60, 85 a 100 exemplares.

Encontramos a coordenação lírica na pintura e poesia, género literário dominante nos cadernos. A ligação à poesia é uma constante onde nos deparamos com o princípio de *Ut Pictura Poesis* de Horácio, tudo é criação, o universo mutante são os meios de expressão.<sup>1</sup>

O uso da serigrafia na reprodução das poesias acrescenta ao texto a componente visual e prolonga-se como composição experimental no tratamento gráfico.<sup>2</sup> Em *KWY* 1 o extracto de *Diálogo com o visível* de René Huyghe vai ao encontro da posição estética dos fundadores, e atente-se na palavra FORMAS acentuada na reprodução manual do texto. Entre as obras Não-figurativas, trabalhando a ambiguidade do espaço do suporte, encontramos a predominância da mancha e o seu tratamento unificado pelas características inerentes à impressão em serigrafia, que limita a componente *matérica* auxiliada pelo recurso a papéis *texturados*. A *manualidade*, economia de materiais, técnicas, meios e recursos humanos distinguem os cadernos cuja interligação pode ser vista nas capas, respectivamente de Lourdes, Bertholo, Escada e Costa Pinheiro.

As referências de Bertholo a Paul Klee, Kandinsky e Mark Tobey é significativa: nas páginas da revista surgem realizações plásticas Não-figurativas de um lirismo subjectivo, expressivo e anti-construtivista com referentes históricos nos dois primeiros pintores. Ambos revelaram a especificidade e a autonomia do universo visual relativamente à oralidade e à literatura, procuradas na *KWY*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Horácio, “Arte poética”, in *Hespéria*, Lisboa, Plátano Editora, s/d.

<sup>2</sup> Processo de visualização da poesia com raízes no experimentalismo dos anos 50. Bertholo referiu a influência do holandês Werkman.

<sup>3</sup> Em Portugal a liberdade necessária à criação plástica e a sua autonomia relativamente a ideologias que a pudessem condicionar foi o paradigma aberto pela Não-figuração, um espaço de alternativa estética, no qual os artistas se propunham reaver o sentido estritamente plástico das suas experiências, libertar o imaginário das correntes extra-artísticas, visto como a resposta à necessidade de alternativa perante os vários Realismos e ao renascer da pintura sem carga de intervenção social.

A Não-figuração de tendências gestuais, caligráficas, de pincelada e mancha, predominava em Paris e invadiu a sua 1ª Bienal em 59. A Bienal de Veneza de 1958 consagrou a corrente não figurativa com a atribuição do Grande Prémio a Mark Tobey. Uma reprodução de Bissier, de Cy Twombly, um desenho inédito de Bryen surgem posteriormente na revista que assinala assim, através destes e outros autores que no pós-guerra se ligam a Kandinsky e a Klee, a passagem do gesto à noção de signo, indo da conservação do seu sentido linguístico, à escrita, à matéria, à livre anotação cromática, patente na arte europeia quando se esboçam as pesquisas semiológicas e estruturalistas.

Em Dezembro de 1959, com novo formato, o N° 5 apresentou um conjunto de páginas literárias, as primeiras a surgirem dactilografadas, organizadas por João Vieira e Manuel de Castro, reunindo poetas ligados ao “Grupo do Café Gelo”: Mário Cesariny, António Ramos Rosa e José Manuel Simões (“Ouro” de Herberto Helder tinha sido publicado dois números atrás.)

Neste caderno entra em cena intencionalmente a reflexão teórica, em defesa do Informalismo. Vicente Aguilera Cerni defende os valores de uma abstracção não geométrica e expressionista, valores que pretende éticos. E, nas notas de Millares encontramos a defesa do lado não explicável ou irracional da obra. Com Saura (a surgir no N° 6) e Rivera, a defesa do Informalismo foi realizada pelo grupo *El Paso*.<sup>4</sup> Pretendiam apresentar uma obra autêntica, livre, aberta à experimentação e investigação sem fronteiras, coincidente com as procuras da *KWY*. Tanto para Millares como para *El Paso* a arte é uma linguagem autónoma, auto-suficiente, não explicável. Esta defesa foi consonante com o pensamento dos editores da revista *KWY*, nos campos plástico, estético e ético, procuraram através da liberdade dos materiais, do gesto, traço, mancha, na aplicação da matéria, na construção da forma, na ambiguidade espacial e luminosa, a autonomia da linguagem plástica e a liberdade de expressão individual. Mas a vontade de intervenção social não foi intenção do grupo português, que nunca fez referências ao contexto político do seu país.

Alguns dos confrontos estéticos dos anos 50 contrapunham a experiência plástica e subjectiva, lírica e expressiva, a experiências “formais” objectivas nomeadamente no campo da abstracção.<sup>5</sup> Argan fala-nos de poéticas de *incomunicabilidade*, nas quais o conceito de poética prevalece sobre o de teoria, a única justificação da arte é agora uma intencionalidade prática. O Artista existe e existe porque faz.<sup>6</sup> Outros viram o Informalismo como uma espécie de neo-expressionismo abstracto transformando o *espiritual da arte* em matéria. Frequentemente associa-se à abstracção lírica, *Tachiste*, gestual, uma situação de pós guerra, de negação da realidade social correspondente a uma filosofia Existencialista. Mas a influência de tal filosofia na arte não se limitou a fechar-se ao mundo, ao mal estar e à náusea de Sartre, pode prolongar-se perante a realidade exterior do mundo como reflectiu Merleau-Ponty.

<sup>4</sup> El Paso foi porta voz da corrente estética do Informalismo em Espanha, entre 1957-60, no seu manifesto encontramos aspectos coincidentes com as procuras da *KWY*, embora o trabalho dos seus participantes não se desenvolva segundo esta “linha” do Informal. *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Edições Cátedra, 1983. Simón Marchán Fiz, *Del arte objectual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 1986.

<sup>5</sup> Lembremo-nos da divisão de Pierre Francastel em *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, 1956.

<sup>6</sup> A crise da arte como componente do sistema cultural europeu acompanhou a crise dos valores do historicismo humanista e da noção de história de uma Europa. As poéticas do Informal, o Marxismo, o Existencialismo de Sartre, o reconhecimento da hegemonia cultural americana e a inserção da operação estética na teoria e técnica de informação e cultura de massa, dominaram a Europa entre 50 e 60. Ver Giulio Carlo Argan, “A crise da arte como «ciência europeia»” in *A arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, S.Paulo, Companhia das Letras, 1992.

### **KWY, revista de artes plásticas.**

O grupo “editorial”, se assim o podemos intitular, o denominado Grupo *KWY* reuniu-se progressivamente até ao N° 5 e intendeu no número 6 realizar uma publicação periódica, com características editoriais e objectivos determinados, apresentados. Destinada a ser posta à venda na livraria *Morais* em Lisboa e nas livrarias de Paris e Munique indicadas na contra capa, teve o subtítulo de *Revista de artes plásticas* e apresentou o Grupo com os seus oito elementos. Em Junho de 1960, *KWY* 6 iniciou uma nova fase e criou uma fronteira no percurso do seu projecto experimental.

No texto de abertura ou nota de apresentação expressam verbalmente o que já estava implícito no conjunto dos cadernos e é um propósito com prolongamento na revista e colocam algumas intenções na tentativa efêmera deste número.<sup>7</sup> A intenção inicial dos fundadores de criar um projecto diferente com serigrafia ficou em segundo plano, e a criação poética foi substituída por textos teóricos, monográficos ou críticos.

Os textos teóricos, introduzidos no N° 5 não vão ser permanentes e não seguiram uma planificação; pertinentes, conjunturais ou paralelos às criações plásticas, serviram para a defesa pontual de algumas experiências estéticas contemporâneas. A vocação teórica não foi prioritária e a limitação do espaço reservado a essa reflexão confirmase pelo recurso à citação, raramente utilizando artigos realizados para a revista, contrastando deste modo com a exposição de obras plásticas ou poéticas originais. Entre os números cinco e sete encontramos expressa a defesa teórica da Não-figuração e do Informalismo. No seu conjunto e até ao N° 7 o elogio da pintura percorre o papel em imagem ou texto.

Nos textos monográficos, evocativos ou de apresentação, também predomina o recurso à transcrição de extractos e artigos redigidos por alguns teóricos ou críticos.

O enunciado crítico de exposições é exclusivamente exercido pelos próprios editores da revista, que a título expontâneo escrevem sobre algumas das exposições de Paris. O discurso por vezes frágil inseriu-se num enunciado de juízo do gosto e nas suas escolhas encontramos alguns futuros colaboradores. Com o título "*As exposições KWYmos*",<sup>8</sup> esta rubrica coincidiu com a tentativa de realizar uma publicação especializada em artes plásticas com uma circulação mediática e informativa, desaparecendo no N° 8 esse intento.

Lourdes Castro, no final das exposições por ela enunciadas, cita "*quem ensinasse e castigasse a estes néscios que presumem falar na pintura*". Francisco da Holanda referiu-se à pintura como *poesia muda*<sup>9</sup>, a altura em que esta citação é apresentada, coloca a questão da abordagem à linguagem plástica, o papel da crítica ou a capacidade de o artista falar sobre o seu trabalho. O discurso crítico como forma de legitimação<sup>10</sup> aparece apenas em alguns momentos, justificados pela necessidade de defender teoricamente experiências plásticas e estéticas, fomentadas pelos editores ou colaboradores

O Texto *Deformação e desagregação na pintura contemporânea*, de Alfredo Margarido, reflexão teórica de natureza analítica sobre a relação sujeito-objecto à luz de Heidegger, e, a partir dele, de Husserl, Merleau-Ponty e Sartre, não surge por acaso neste número: "*... a pintura é, então, o próprio objecto proposto como solução ao mundo dos objectos.*"

Tomaram depois consciência das dificuldades e falhas deste número em tiragem tipográfica de 500 exemplares dirigido a um público português e em confronto com as revistas da especialidade em França. Como projecto editorial, não tinha viabilidade, não foi bem acolhido em Portugal, onde não existia um público alvo e em França era a originalidade da sua produção a parte mais apreciada.

O N° 7 data do Inverno de 1960, e necessitou ser repensado e reformulado. Apresentou o novo formato que se vai manter até ao fim, inaugurou as estações do ano como modo de calendarizar a revista, cuja edição se pretendia trimestral, regressou ao modo de fazer artesanal, recorrendo pela primeira vez a outro suporte sem ser a serigrafia – a colagem. 300 exemplares, com mais locais de venda, e a língua francesa adoptada para a redacção.

<sup>7</sup> "( ) a orientação é modificada e passa a dizer mais directamente respeito às artes plásticas. Esta nova orientação é provocada pela necessidade, que cremos existir no sector das artes plásticas, duma revista portuguesa sobre as tendências mais actuais e os problemas a elas ligados. Queremos ainda sublinhar que embora unidos por um mesmo espírito, que julgamos ser do nosso tempo, as concepções particulares e os pontos de vista que os vários colaboradores propõem, nem sempre terão o nosso acordo unânime. Nisso não vemos porém qualquer desvantagem, mas antes, o pretexto para debates e controvérsias com os quais todos podemos aproveitar e que darão à nossa revista o carácter francamente aberto que gostaríamos ela tivesse."

<sup>8</sup> Em francês «Les expositions K'on Wait Yci». Os textos foram também traduzidos para francês.

<sup>9</sup> Francisco da Holanda, *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 45.

<sup>10</sup> Na perspectiva nominalista de Thierry de Duve, a crítica de arte funciona como um tribunal.

As presenças de Corneille e Alechinsky e as referências a estes dois autores reportam-nos ao manifesto do Grupo Cobra, cujas poéticas do gesto pretendiam repropor a actualidade do Expressionismo, situando a arte num nível pré linguístico. O experimentalismo do Grupo Cobra coincide com as práticas e a espontaneidade do KWY.

Em homenagem a Karl-Friedrich Brust, textualmente, visualmente e de modo sensorial, este número prolongou a defesa do Informalismo, mas através da matéria fez a ponte de ligação ao mundo e à realidade. Realidade e ilusão a entrar em jogo no número seguinte, onde vão ser usados mais recursos, como a foto-serigrafia, a fotografia, a colagem de recortes de imprensa e foi apresentada uma grande diversidade gráfica que rompeu com alguma da homogeneidade plástica dos números anteriores. Os aspectos labirínticos e aparentemente caóticos, a ocultação e desocultação, dobragem e sobreposições, surgem progressivamente.

Com o algarismo 8 em sinal de infinito e a capa prateada e brilhante, o N° Vostok, data do Outono de 1961 e na diversidade das suas páginas aproximou-se da “Nova-figuração”. Partindo da conquista do espaço, celebrou-se o universo das artes plásticas como universo de conquistas. A tecnologia foi vista de uma forma sonhadora e optimista, humorística ou irónica, com a *Passarola* de Bartolomeu de Gusmão, a “escultura foguetão” de Lourdes Castro a enunciar já o objecto ambíguo ou o fragmento de fita magnética de Jean Jaques Lévêque apresentado como um documento histórico de excepcional valor, em tempo de crise dos valores históricos. Ou a tecnologia vista de um ponto de vista analítico, com Manuel de Castro, Areal e Carl Laszl. Este número oito exemplificou formalmente a pluralidade de pontos de vista enunciada em nota no N° 6, atingindo aqui a sua visibilidade. A partir dele a organização ficou a cargo de um editor de cada vez, sendo Lourdes Castro a responsável pela coordenação deste.

O N° 8 acabou por criar uma outra fronteira no percurso da revista, com o progressivo abandono do Informalismo e o facto de no número seguinte o grupo passar a ser o dos quatro elementos que marcaram a continuação do projecto editorial, partilhando caminhos bifurcados – de um lado Lourdes Castro e Christo vão questionar o objecto e a sua apropriação, do outro, Bertholo e Voss vão questionar a figura. O que vai transparecer no N° 9, organizado por Voss, dos ensaios das potencialidades críticas das obras Neo-figurativas à radicalidade do *Non Sense*, do anti-literário e anti-poético.

No Outono de 1962, o N° 10, no seu tratamento desconstrutivo, tornou a mensagem opaca, mais difícil, exigiu do leitor a *errância* no jogo gráfico, na apropriação da imagem e da mensagem publicitária, na acumulação e colagem de fragmentos. Como montar o *puzzle* de Bertholo ou folhear o caderno, cabeça recortada em papel de jornal de Filliou. Paul Bury, Julio le Parc, Cruz Diez e Soto apresentam experiências ópticas e Saul é a referência Pop; conseqüentemente várias correntes se cruzam nestas páginas, mas a tendência Neo-dadaísta, internacionalmente ressuscitada, destaca-se e é acentuada por Bertholo, organizador deste número.

Dois textos reflectem a citada tendência: o texto de Imre Pan e o extracto do ensaio *A Anti-Pintura* de José Augusto França, no qual o autor analisa o percurso histórico da anti-pintura até à ambiguidade, questionando a estética da “segunda” provocação Dada e o novo papel da criação artística. Quando a revista se aproximou da “Nova-figuração”, no N° 8, multiplicaram-se as correntes artísticas nas suas páginas, correspondendo a um sentido positivo e de celebração da criação plástica e literária, José Augusto França escreveu em “*Que vive, donc, la peinture*” – o imaginário é que conta. Nos últimos números tal sentido é invertido de forma irónica e provocante, na via Neo-dadaísta, reflectida pelo autor.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> José Augusto FRANÇA, *Oito ensaios sobre arte contemporânea*, Lisboa, Publicações

São poucos os colaboradores portugueses nesta edição como na seguinte. *KWY* 11, organizada por Christo, saiu na Primavera de 1963 e foi dedicada a Yves Klein, falecido prematuramente. Iniciadas com os seus trabalhos azuis as páginas da revista, no seu conjunto, defendem a apropriação da realidade, cruzando *Nouveau Réalisme*, movimento *Fluxus* e Neo-dadaísmo, correntes instigadoras da interrogação do objecto. Pierre Restany no seu manifesto justificou o *Nouveau Réalisme* de 1960, mais do que o teorizou.<sup>12</sup>

Numa crítica à institucionalização da arte, Yves Klein utilizou pincéis vivos, corpos de mulheres, representando o real pelas impressões desses corpos, uma mentira como mentira era a arte destinada a dar prestígio a objectos e actos que o não possuíam. Denúncias já realizadas pela vanguarda Dada relativamente ao sistema artístico da modernidade e a sua falência.<sup>13</sup> Trabalhar na brecha entre a arte e a realidade foi a intenção de Rauschenberg reflectida por Arthur Danto em *The Transfiguration of the commonplace*. Trabalhar na brecha entre a arte e a vida, lidando com a realidade ligada ao consumo a aos *mass-média*, foi a intenção de alguns dos autores presentes nesta edição. A colecta e *assemblage* relacionavam-se com a antropologia cultural de Levy-Strauss, e o comportamento do artista no interior da realidade social, na paisagem urbana e tecnológica. A crítica das ideologias e da sociedade de consumo é realizada através dos objectos, Arman o recolector, Tinguely o manipulador, Christo tentando remostrá-los. Rotella, Villeglé e Raymond Hains, rasgando os cartazes de rua, até chegarem ao informe. O efêmero da paisagem urbana é reflectido em apropriação e destruição.

Nos últimos cinco números de *KWY* proliferaram em realizações e escritos temas e problemas inerentes às sociedades urbanas e a questões sociológicas e éticas daí resultantes: a massificação, os meios de comunicação de massas, o consumo, a sedução e fetiche dos objectos, incluindo os artísticos, as relações entre o sujeito-objecto. Fragmentos do real acumulam-se deste modo como os objectos de Lourdes Castro e os inventários de Bertholo. Lourdes, Bértholo e Christo têm um papel interventivo nas pesquisas plásticas em torno da realidade e do objecto comum, com referências mais ou menos explícitas ao sistema dos objectos, reflectido por Baudrillard.<sup>14</sup>

Os anos 60 foram anos de consenso *massivo* e nivelamento intelectual ditados pela repetição incessante dos slogans *mediáticos* e algumas correntes procuraram reagir à racionalização da linguagem e à standartização assim como à História de Arte tradicional. Procuraram superar a arte como objecto, fazer do espaço e do ambiente os protagonistas da experiência estética. Houve a vontade de envolver o público, de invadir o lugar do espectador. O facto estético quis ser um *acontecimento*, num mundo onde tudo ocorria segundo programas pré-estabelecidos e se perdia o sentido do *acontecimento*.

Rejeitava-se a cultura ambiente em favor de uma concepção nova de vida oposta ao conformismo imposto pela mensagem publicitária e pela difusão *massiva* e influente das imagens de consumo reflectidas pela iconografia *Pop*.

Marcada pela heterogeneidade a qualidade do trabalho de colaboração na revista foi desigual. As gralhas e rasuras nos textos mostram-nos o rigor descurado, não sendo considerado importante reflecte as condições em que o trabalho era realizado.

Os direitos de autor são defendidos desde o início do projecto experimental. Foram sempre referidos os nomes dos colaboradores dos trabalhos publicados, sendo a responsabilidade da enunciação estética através da imagem ou de texto dos autores mas a escolha dos colaboradores não foi totalmente arbitrária, antes foi acompanhante dos conhecimentos e interesses dos editores. A indicação do título, data e origem é menos frequente, especialmente nas obras plásticas. Se o título nos fornece uma pista para a

Europa-América, 1967.

<sup>12</sup> Charles HARRISON & Paul WOOD, *Art in theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p. 711, 712. Pierre Restany organizou em 1961 a exposição *La réalité dépasse la fiction - Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*.

<sup>13</sup> Com Dada a arte e a vida confundem-se até chegar à questão de fazer da própria vida uma obra de arte e à abertura do campo da arte - obra de arte é tudo a que se possa chamar arte. A crise da própria vanguarda postulou a indefinição entre arte e realidade.

<sup>14</sup> Jean BAUDRILLARD, *O sistema dos objectos*, S. Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

interpretação da obra de arte como sublinhou Arthur Danto<sup>15</sup> esta não atribuição pode ser significativa, a época da Formalização ainda não fora ultrapassada pela da Interpretação.

O número de colaboradores é também significativo e um indicador da faceta cosmopolita do projecto experimental em causa. Notámos o isolamento inicial dos editores e a sua crescente viagem no meio Parisiense. A passagem do percurso inicial Não-figurativo para a “Nova-figuração” liga-se às experiências dos seus editores Lourdes Castro e Bertholo. Entre a dignificação das coisas banais do quotidiano e a recuperação da ideia de maravilhoso (presente em Breton) esteve o percurso posterior dos dois fundadores da revista.

<sup>15</sup> Arthur DANTO, *The transfiguration of the commonplace*, London, Harvard University Press, 1996.

## KWY ALBUM

Do elogio da pintura à reflexão sobre o trabalho artístico chegamos ao número 12, onde a frase – “*le n° 13 de KWY est reporte a une date tres indeterminee.*” – sublinhada na página inicial enuncia o fim da publicação. Trata-se de um *Album* organizado por Lourdes Castro, no Inverno de 1963, dois anos antes de iniciar o *Mon album de famille*. Foi o lugar de celebração da diferença, onde os postais ilustram a heterogeneidade. No seu subtítulo, na capa, na organização interna, festejou o termo de uma experiência de seis anos, marcou um final feliz, reunindo quase todos aqueles que de alguma maneira colaboraram na revista.

Nas suas páginas, a presença de Blaise Cendrars, o poeta de *Poesia em viagem*, com “Bagage” enumerando o que podemos transportar, *dez quilos de papel branco*, os contornos de Lourdes Castro, o extracto do vocabulário Português-Francês, *Da Pintura e das Cores* e a apresentação de esboços para os selos da KWY, por Spribille, podem simbolizar no seu conjunto o encerramento de um período, a esperança e a continuação da viagem, o longo caminho ainda para trilhar. Atente-se aos dois últimos postais do *Album*: num, escrito em caracteres, depois transcrito, o verso *mort du poète. Hi K'ang*; no outro a frase “*kwy la revue qui n'a pas encore dit son dernier mot*”.

Paris, mito da nossa cultura, foi para o Grupo um local de experimentação, informação e confrontação. Na ligação ao seu país, mesmo culturalmente recusado, os cadernos constituíram uma viagem.

KWY foi uma iniciativa com raízes em outras realizadas em Portugal pelos autores, como a *Vér*. Evoluiu no cenário possível, Paris, e reflecte o seu contexto cultural e as correntes plásticas que então circulavam numa época de internacionalização e fragmentação dos centros de criação artística. A opção de trocar a língua portuguesa pela francesa permitiu ampliar a divulgação iniciada entre a rede de amigos e o convívio do atelier-sede-residência de Lourdes e Bertholo.

Embora a publicação não tenha tido uma vocação teórica, as obras plásticas por si só também nos dizem algo sobre a teoria de arte da época. KWY não foi uma revista de “ideias” mas um espaço de experiências criativas livres. A ausência deste carácter acaba por ser significativa.

Uma característica da revista é a das ideias não se definirem de modo apriorístico às obras mas emergirem delas. A teoria é conjuntural.

Ao longo da história são raras as declarações teóricas dos artistas portugueses. O pensamento artístico português foi uma forma de apresentar o pensamento dos outros e em termos reflexivos a revista não foge à regra. Nas vanguardas assistiu-se ao privilégio da acção sobre o pensamento mas no aspecto teórico, vanguarda também não foi um termo operativo em Portugal. Observaremos alguns paralelismos entre a emigração da geração de *Orpheu* e a emigração do grupo *KWY*. Saindo de um país fechado e periférico de ensino artístico desactualizado, em início de carreira, os artistas são confrontados com um centro cultural e com as obras ao vivo.

*KWY* acabou por adquirir na relação entre a expressão plástica e a literária, uma segunda característica. A aliança entre as letras e a pintura como característica da modernidade tinha sido referida por Almada Negreiros relativamente a *Orpheu*. Mas se podemos encontrar ligações relativamente ao conceber plástico dos textos, *KWY* não foi uma no seu projecto e *Orpheu* foi uma revista de poesia onde a imagem não tem primazia. E se *Athena* na sua encenação procurou colocar em debate diferentes teorias de arte, *KWY* mostrou diferentes formas de fazer mas não chegou ao debate. Alterou no entanto uma situação entre nós prolongada, a do predomínio da palavra sobre a imagem.

Fernando Pessoa nos textos reunidos em *Páginas sobre literatura e estética* fez a apologia do génio criador. Através do heterónimo Álvaro de Campos apela a uma estética anti-mimética, o fim da obra de arte não deve ser a beleza, “só a sensibilidade particular é verdadeiramente criadora”.<sup>16</sup> É a arte ser essencialmente multiforme um dos seus debates. *KWY* como revista começou por ser unívoca para em confronto com a vivência cultural e as diversas correntes artísticas abrir o seu leque de opções na variedade dos seus colaboradores. O novo, a mudança, a diferença, funcionaram como um cenário das tendências heteróclitas na relação do Eu criador com o Mundo.

A convivência dos campos plástico e literário tem a marca da efervescência estética dos anos 60. A desmaterialização do objecto de arte coincidiu com a progressiva substituição da paisagem natural por um cosmos tecnológico, com a crise da metafísica, a falência das religiões e a incerteza inata da razão. O desaparecimento das fronteiras entre as várias disciplinas precedeu a fusão entre a arte e a vida. A *interdisciplinaridade* dominou os anos 60, anos de prosperidade económica, pela descoberta de um novo mundo de obras e de tecnologia, marcadas pela Psicanálise, Estruturalismo, Linguística e Antropologia. Entre o ser e o saber interpõe-se a praxis – experiência, colagem, descolagem, contextualização e descontextualização, *assemblage*.

Não procurando como uma intenção primordial, a reflexão teórica, encontramos a sua expressão nos trabalhos apresentados, porque esta falta de intencionalidade teve um significado, a imagem e a sua produção são também formas de reflexão.

Ao longo do tempo de existência da revista não foi descurada a posição do artista ao eleger a autonomia da experiência estética como modelo implícito da criatividade. Defendeu-se a autonomia da linguagem plástica e a ligação entre a arte e a vida, a especificidade do pensar e fazer artístico, durante uma época percorrida pela antropologia cultural.

Nas opções editoriais e estéticas da *KWY* a falta de uma enunciação teórica com alguma unidade, tipo manifesto, encontra o seu sentido na recusa de ideologias extra estéticas conducentes dos destinos da criação plástica em Portugal. O que também aconteceu em outras revistas portuguesas da época como o *Tempo e o modo*. A falta de uma unidade teórica na revista pode justificar-se pela situação vivida na altura da emigração, pelo contexto da história da emigração dos artistas em causa em resposta à situação cultural portuguesa.<sup>17</sup> De forma por vezes muda expressa-se nas páginas a

<sup>16</sup> Álvaro de CAMPOS, “Apontamentos para uma estética não aristotélica” in *ATHENA*, Edição facsimilada, Lisboa, Contexto, 1994.

<sup>17</sup> Nos anos 50 Portugal encontrava-se fora de todos os circuitos artísticos, situava-se efectivamente na periferia, confundiam-se posturas cívicas e ideológicas com propositões estéticas e plásticas desatentas à contemporaneidade e era raro o confronto com as actualidades internacionais.

abertura estética, ética, ideológica ou política. Sem ligações sociais, políticas ou ideológicas *KWY* sobreviveu na sua aparente anarquia mas sobretudo na alegria do seu fazer. Encontraram através da revista, a experimentação plena, o contacto, a troca, o diálogo entre gerações em ambiente cultural aberto, aquilo que Portugal não lhes deu. A necessidade de experimentação é natural em início de carreira e explica-se pela época. A experimentação pragmática sobrepõe-se à formulação de teorias ou estas surgem só depois e acompanhando cada obra. Característica que liga a revista ao país de origem.

Foi uma geração sem heróis e modelos, *descomprometida* e na fuga ao isolamento nacional procuraram o “novo” *experimentando* fazer coisas como nos disse Bertholo. Viver fora de Portugal criou uma atitude de liberdade e euforia nesta geração descomplexada em relação à sua atitude estética. Na crença na liberdade e no não comprometimento relativamente a um único discurso de produção artística, a intuição predominou sobre o raciocínio, a poética prevaleceu sobre a teoria.

A multiplicidade de modos de fazer tornou difícil uma rotulagem mas em alguns casos recebeu a designação de “Nova-figuração”. Deu-se uma renovação da linguagem pictural com Lourdes Castro Bertholo e João Vieira, *KWY* teve esse papel precursor como proposta portuguesa de modernização face às novas correntes internacionais de “assemblage” e “Nova-figuração”.

Numa característica globalizante a revista trabalhou com a operacionalidade própria da experiência criadora e privilegiou a concretização da actividade artística e a experimentação como paradigma. Acrescentada a liberdade editorial e gráfica, a encenação de Lourdes Castro e Bertholo explica o modo aberto, espontâneo e disperso da revista. Pela sua abertura permitiu apresentar trabalhos de artistas das mais diversas origens e tendências plásticas, poéticas e estéticas.

Entre *Paidea* e a brincadeira, transparece a espontaneidade do projecto desta publicação, o meio de expressão de um grupo de artistas através da produção original com base na serigrafia e na reprodução de imagens. As condições de trabalho para concepção e realização da revista não foram boas, nem foram significativos os apoios, mas expressaram-se *mundividências* pessoais típicas desta aventura e nesta geração. Actualmente assistimos à actividade artística diferenciada de alguns dos membros do Grupo informal ou dos seus colaboradores e as páginas da revista guardam um *micro-mundo* de troca de ideias e propostas, podendo ser vistas como um testemunho ou pequeno “museu”.

Publicação com características globais singulares, a sua especificidade artesanal, a sua *manualidade*, os seus materiais e técnicas, os seus vários formatos e a irregularidade das suas edições fazem dela um “objecto” diferente das publicações periódicas especializadas em artes plásticas, relativamente indiferente à institucionalização e à comunicação do género *mass-média*. Indiferença não explicada na tentativa de imprimir o 6º número e nas suas intenções e pretensões. Mas também não pode ser qualificada apenas como revista que se “contentava” em editar originais em serigrafia descuidando o desenvolvimento de um programa estético definido.

Quando folheamos a revista, são efectivamente as serigrafias a prenderem a nossa atenção ao desfilerem na sua materialidade e heterogeneidade. A aura do objecto permanece a meio caminho entre a Formalização e a Interpretação. E, não podemos esquecer também o seu carácter efémero.

Estamos perante um espaço de experimentação, encenação e jogo, que foi a intenção, o pretexto, o acto e o facto pelo qual um grupo sempre variável de artistas unidos por laços afectivos ou profissionais, procurou encontros, trocas de ideias, aproximações plásticas, em busca do “diferente” e colaborou participando. Conceberam um caderno, uma revista experimental de artes plásticas, poesia e literatura cujos aspectos focados anteriormente a colocam ao lado de outras publicações europeias da época, mais ou menos esquecidas actualmente. O grupo constituiu-se e teve a sua aprendizagem através da revista. A mensagem foi a da autonomia da pesquisa plástica; leiam-se os escritos, anos depois, de João Vieira.<sup>18</sup>

As exposições *KWY* tiveram a mesma indeterminação e abertura da revista. Talvez a explicação resida na idade dos artistas muito jovens com carreiras ainda a consolidarem-se. Para a exposição na SNBA, alguns dos colaboradores da revista contribuíram para o catálogo com textos de apresentação dos artistas.<sup>19</sup>

O único texto que apresentou algumas informações mais explícitas sobre esta publicação foi o artigo posterior de José Augusto França onde escreveu sobre a irónica paz da mensagem *Ká Wamos Yndo* relativamente a uma pátria onde não se ia a lado nenhum.<sup>20</sup> A publicação teve fraca divulgação e foi pouco conhecida, interrogamo-nos sobre o impacto e o sentido que teria tido em Portugal.

Analisada a revista, apercebemo-nos do porquê de não ocupar um lugar na História de Arte<sup>21</sup>, a explicação surge-nos do carácter experimental de que se revestiu, a vocação teórica não foi prioritária, nunca definindo uma finalidade ulterior ao empirismo do seu projecto inicial. No percurso empreendido posteriormente pelos seus membros e na participação de alguns colaboradores, justifica-se apelidar a revista de prova testemunhal de uma época.

Encontrámos na palavra *Album* uma forma pragmática de conclusão. Guardadas nas páginas ou delas retiradas estão as serigrafias e os encontros, a experimentação e cooperação, as marcas de um convívio actuante e participante de nomes hoje reconhecidos individualmente. Para a história ficou um ensaio, um exercício de principiantes.

A revista correspondeu à fase experimental no conjunto da obra dos seus diversos autores e foi em termos de tempo de realização dessa obra um curto mas fundamental episódio de seis anos servindo-lhes para escolherem e iniciarem os diferentes caminhos que cada um iria trilhar. O entusiasmo e a espontaneidade transparecidos nestas páginas podem ensinar-nos que às vezes um percurso começa assim.

Foram cadernos realizados para os olhos, para serem folheados, sentidos, na conjugação de cores, manchas, formas, texturas e palavras. Pelo seu limitado numero de edições e exemplares ficaram entre aqueles que lhe prestaram atenção, e cumpriram assim o seu espontâneo nascimento de serem cartas para os amigos, com carinho. Entre as páginas destes cadernos ficaram sentimentos que só por contacto os nossos sentidos ao folhearem-nas poderão pressentir, mas nunca saberemos efectivamente o que fez viver e se viveu neste “projecto” durante seis anos.

*Ká Wamos Yndo* como resignação não se cumpriu, nem na fatalidade do seu exílio.

<sup>18</sup> João VIEIRA, *As imagens da escrita*. Ver: Clara FERREIRA ALVES, João VIEIRA, “Os caretas do país de infância”, *Expresso*, 5 de Outubro de 1984.

<sup>19</sup> Mário de Oliveira mencionou a exposição do *KWY* como sendo a que maior destaque mereceu, “Resumo do ano plástico” in *Diário Popular* nº 6546, Ano XIX, 31 de Dezembro de 1960. “O grupo *KWY* na SNBA”, *Diário da Manhã*, rubr. “Crítica de Artes Plásticas”, 14 de Dezembro de 1960. Sellés Pais também a refere como - uma corrente de ar fresco - em “No último mês do ano” in *Tempo Presente*, Nº 20, Ano II, Dezembro de 1960. Ernesto de Sousa posicionou-se diferentemente em *Seara Nova*, nº 1382-83, Novembro-Dezembro de 1960. José Augusto França e Rui Mário Gonçalves dão-lhe o lugar de referência de uma nova década

<sup>20</sup> José Augusto FRANÇA, “*KWY, Paris 1958-1964*”, in *As cores da Revolução 1789-1989*, Institut Franco-Portugais, 1989, p. 20,21.

<sup>21</sup> João Pinharanda em “anos 50 uma década de fusão” refere-a como: “( ) uma famosa revista em contacto com outras capitais e artistas.” in Paulo PEREIRA, *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1995, p 601. José Augusto França, apresentou as imagens das três primeiras capas e falou da revista como: “( ) tendo desenvolvido uma vocação internacional no quadro anti-pictórico de uma arte de fantasia e de humor que, como veremos, a emigração proporcionou aos seus editores.” in *A arte em Portugal no século XX*, p.473.

# ENTREVISTA A RENÉ BERTHOLO

Paula Rito

**Paula Rito - Folheando a revista *KWY*, 12 números entre 1958-1964, lembramo-nos das alusões que têm sido feitas ao seu nome, como é que este foi escolhido?**

**René Bertholo** – Foi muito simples, eram três letras que não existiam no alfabeto português.

**As alusões que se fizeram sobre o estar à margem, estar afastado do alfabeto português, um segundo significado nesse nome, atribuíram-lhe inicialmente esse significado ou isso surgiu depois?**

É evidente que o facto de escolhermos três letras que não existiam no alfabeto português quer dizer qualquer coisa, agora exactamente o quê tenho alguma dificuldade em dizer. Uma certa recusa do ambiente cultural português, uma vontade de internacionalização, não ficar fechado dentro do espaço português, são as respostas que lhe posso dar.

**O nome foi escolhido por si e pela Lourdes Castro...**

Sim, sim. O primeiro número era muito pequeno, foi impresso à mão em serigrafia num quartinho alugado, perto da gare Montparnasse, onde tínhamos uma cama por cima da outra, um espaço mínimo.

**Numa entrevista disse: “Eu e a Lourdes Castro tínhamos começado a fazer uma «revistazinha», que imprimíamos em serigrafia...”, precisamente.**

**Qual a ideia para a sua realização?**

Era uma carta para os amigos. Não conhecíamos quase ninguém em Paris. Conhecíamos o António Dacosta, que vivia muito perto do nosso primeiro quarto e nos ajudou a encontrá-lo. E, conhecíamos a Vieira da Silva e o Arpad porque tínhamos levado cartas de apresentação para eles. Como nessa altura não conhecíamos mais ninguém, essa foi uma forma de manter o contacto com os amigos.

**Um postal para os amigos como me disse em conversa telefónica...**

Sim, de certo modo.

**Foi um projecto empírico, pretendiam que fosse uma revista experimental, um local de debate ou inicialmente não tinham qualquer pretensão?**

A nossa pretensão, de qualquer dos modos, era experimental, sempre o foi.

**A N° 1 tem textos em português e espanhol, depois passam a francês, por vezes bilingue. Porquê estas oscilações?**

Tinha a ver com os colaboradores e a língua original dos textos.

**Neste primeiro número apresentam um extracto de “Diálogo com o visível” de René Huyghe. Quais eram as vossas referências teóricas antes da imigração?**

Pintores, sim; teóricos, não. A não ser que consideremos o Kandinsky como teórico, visto que ele escreveu *Do espiritual na arte*. À parte isso não éramos muito virados para a teoria. Havia influências mútuas dentro do grupo. Mais tarde foram importantes o MarK Tobey, o Rothko, os cadernos do Leonardo.

**Nos círculos intelectuais portugueses lia-se Kafka, Beckett. André Lhote, Jean Bazaine, Francastel. Que influências tinham vocês como “nova geração”?**

Kafka sim, claro. Francastel, não, nunca li nenhum livro dele. De Becket gosto muito.

**Abstração versus Figuração foi a polémica formalista da época. Vocês distanciaram-se de certo modo disso. Que expectativas tinham na imigração?**

Eu queria viver do meu trabalho de pintura e sabia que aqui era muito difícil. Na altura praticamente só pintando paisagens e vasinhos com flores é que se podia viver, ou então retratos, o caso do Medina e do Malta. O Pomar talvez já vivesse do seu trabalho. Hoje consegue-se, naquela altura era difícilimo.

E, depois, também queríamos ver as coisas ao vivo, em reprodução não se aprende, quero dizer, às vezes. Por exemplo, uma grande surpresa foi ver os quadros do Mondrian que em reprodução pareciam uma coisa perfeita e fria e quando se vê um quadro ao vivo tem coisas coladas por todo o lado, tem pedacinhos de fita adesiva por todo o lado e não é assim tão direito como isso. O quadro é muito mais sensível do que o que se pode pensar vendo uma reprodução.

**Até ao Nº 3, todos de 1958, as criações plásticas em serigrafia partilham o espaço da revista com a poesia. Como eram definidas as opções editoriais e estéticas?**

Podíamos colaborar aos amigos, às pessoas que íamos conhecendo. Por exemplo o Helder Macedo era amigo do João Vieira e ainda o conheci em Lisboa antes de ele ir para Londres. Também tinha conhecido o Herberto Helder em Lisboa. Os colaboradores aumentavam à medida que íamos conhecendo mais gente. Sempre, no geral, orientados no sentido das pessoas que tentavam fazer coisas diferentes do existente. Em contradição com o já aceite.

Essas pessoas eram quase desconhecidas, mas nem todas, conhecemos o Corneille e também lhe pedimos colaboração porque o trabalho dele estava dentro do tipo de coisas que nos interessava.

**No texto de abertura do Nº 6. colocam algumas intenções: "Esta nova orientação é provocada pela necessidade, que cremos existir no sector das artes plásticas, numa revista portuguesa sobre as tendências mais actuais e os problemas a elas ligados".**

**Acha que conseguiram atingi-las?**

Não sei se conseguimos isso. É um palavreado um bocado pretensioso.

**Foi uma tentativa de fazer da revista um lugar de debate teórico dos problemas ligados à pintura portuguesa contemporânea?**

Não.

**Podemos entender este número de 500 exemplares em impressão tipográfica como uma tentativa de profissionalização?**

O que aconteceu, mas isso foi quase no fim da revista, é que tínhamos muitos assinantes e tendo que aumentar a tiragem era impossível manter o mesmo tipo de impressão. A partir de certa altura decidimos continuar só nós os quatro, eu, a Lurdes e os dois estrangeiros, o Christo e o Voss. Por outro lado, quando chegámos ao número 12, decidimos parar porque mudar seria fazer uma revista desse tipo (Nº 6, impressa tipograficamente) e tínhamos ficado um pouco tristes com esse número.

**E retomam a forma anterior de a editar...**

Porque não ficámos contentes com o resultado, também tinha serigrafias mas era mais vulgar, de certo modo.

No Nº 7, com a homenagem a Brust, pode dizer-se que estava implícita a defesa do Informalismo?

Sim, penso que sim

Como é que se deu a evolução da revista a partir do Nº 6, que cria de certa forma uma fronteira?

De um registo quase de diário gráfico nos primeiros números - Rocha de Sousa escreveu sobre a lírica do desassossego na década de sessenta - passaram a esta tentativa de reflectir sobre os problemas ligados às artes plásticas e a uma maior heterogeneidade de imagens. Por exemplo, a partir do Nº 8, Nº Vostok, dedicado ao homem no espaço, apresentam uma "Nova-figuração. Pode dizer-se que esta poética Neo-figurativa é continuada nos números seguintes e estes são cada vez mais eclécticos?

Isso correspondeu, pelo menos da minha parte e da parte de Voss - na altura tínhamos coisas muito aproximadas - a uma viragem na nossa maneira de pintar.

No Nº10 incluem um texto sobre DADA, o uso das palavras para realizar composições, a própria capa da revista, o texto "A Anti-pintura" de José Augusto França - tudo isto parece ter um sentido diferente dos números iniciais. É uma aproximação ao neo-dadadaísmo?

Na verdade, eu acho que a minha tendência geral desde o começo é o Dadaísmo. A ironia nos últimos números...

... tinha a ver com a época em que vivíamos porque o Novo-realismo é um ressurgimento do Dadaísmo.

Fazem referência a outras revistas, como a *Nul*, a *Fluxus*, a *Daily-Bull*, a *Decollage*.

Que influências ou referências aí encontraram?

Eram revistas de pessoas com quem nós estávamos em contacto, como a Fluxus. A Daily-Bull era publicada pelo Balthazar e Paul Bury, a primeira era de um grupo de holandeses que tinham uma tendência mais geometrizar.

Apresentam a lista dos locais de venda. Como é que a revista circulava?

Ia por correio para esses locais, em Lisboa era para a Morais, em Nova Iorque a Wittenborn...

Tiveram conhecimento ou influências das revistas portuguesas anteriores à vossa geração, por ex. a *Orfheu*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea*, *Athena*?

Acho que não conhecia quase nenhuma.

Bertholo colaborou na *Ver*. E contactos com revistas vossas contemporâneas como a *Imagem*, *Poesia experimental*, *O tempo e o modo*, tiveram?

Comecei a revista *Ver* nas Belas Artes com Sebastião Fonseca e Guilherme Lopes Alves. Para a *Imagem* fiz muitos desenhos, dava-me muito bem com o Ernesto de Sousa.

...foi ele que o convidou. Que eco é que vocês tinham da recepção da vossa revista em Portugal?

Não me lembro de nada, mas provavelmente havia porque em todo o caso as revistas vendiam-se.

O Nº 11 da revista organizado por Christo é referido no catálogo da exposição retrospectiva do "Nouveau Réalisme" organizada pelo Musée National d'Arte Moderne de la Ville de Paris, em 1986. Pierre Restany refere-a como revista de vanguarda.

**Vocês consideravam-na assim?**

Pelo menos tentávamos. Teríamos gostado muito que fosse.

Acho que a única coisa que tem interesse quando se faz arte é tentar fazer qualquer coisa que não está feita. Fazer aquilo que já está feito parece-me uma perda de tempo. Agora isto é muito fácil de dizer, é muito mais difícil saber aquilo que não está feito. Normalmente as coisas novas primeiro parecem coisas antigas. As pessoas recusam-nas: ou porque não interessam ou já foi feito. Só muito mais tarde é que se diz... afinal...

O caso do Christo, por exemplo, pareceu que empacotar uma coisa já tinha sido feito pelo Man Ray e é verdade, tinha empacotado uma máquina de costura, mas, há uma grande diferença entre empacotar uma e fazer disso a procura durante uma vida.

**...a intenção também era diferente. Como foi a vossa relação com o Novo realismo francês paralelamente à Pop Americana, numa altura em que Inglaterra e Itália também reagem?**

"Davamo-nos" muito bem. A prova é que num dos meus catálogos há uma entrevista com o Restany, embora ele não tivesse nada a ver com o tipo de trabalho artístico que eu fazia.

E o Christo fazia parte do grupo... os Novos-realistas que Pierre Restany tinha praticamente unido, realizou as primeiras exposições, encontrou o nome. O cimento do Novo-realismo, o seu inventor foi Restany. Acho que não conheci outro crítico de arte tão interessante como ele, porque não se limitava a fazer comentários sobre o feito, não fazia directamente mas participava de um modo muito activo. O Christo contou-me uma vez, quando ainda estava a fazer os primeiros empacotamentos dava-lhes uma espécie de patine que o Restany disse para deixar de dar, Christo achou que estava certo e deixou de o fazer.

Aquilo que se designou mais tarde por Nova-figuração já Bacon e Arroyo realizavam há muito tempo.

**Começa a surgir nas páginas da revista a atenção à realidade quotidiana e ao objecto comum...**

Isso estava no ar na altura. Queríamos dignificar as coisas banais do quotidiano.

**No Nº 12 percebe-se a previsão de uma não continuidade. Porquê?**

Já sabíamos que não íamos continuar porque isso implicava aumentar a tiragem.

**Tiveram apoios ?**

Directamente, não, mas tínhamos a bolsa da Gulbenkian e o último número coincidiu com a altura em que deixámos de a ter e ficámos pendurados. Precisávamos de viver do nosso trabalho, ocuparmo-nos mais dele e a impressão da revista demorava muito tempo.

**Das tertúlias do Café Gelo para as parisienses, chegaram a frequentar as parisienses?**

**Foi um percurso difícil?** As parisienses que eu conhecia eram portuguesas. Às vezes aparecia, mas quase por acaso, porque não tinha tempo.

**Havia diálogo entre as diferentes gerações?**

A primeira pessoa a convidar-me para uma exposição foi o Júlio Pomar. Em Paris, ia muitas vezes a casa dele. O António Dacosta também não era da nossa geração e foi um grande amigo. A Vieira da Silva ajudou-nos imenso, também monetariamente. Quando íamos a casa dela saíamos de lá com um bilhete de 500 francos, na altura quinze contos era muito dinheiro. E não nos ajudou só a nós, ajudou muita gente.

**Sentiam a diferença em relação ao nosso país...**

Havia a vontade de estar num sitio onde se passassem coisas do ponto de vista cultural. Um dos problemas do viver em Portugal é o de ser uma sociedade muito fechada sobre ela própria, isso não tem só a ver com a pintura, tem a ver com tudo, a maneira de viver, os costumes, a maneira de pensar e reagir. São casamentos de primos e eu sempre adorei conhecer estrangeiros. Acho importantíssimo haver trocas entre pessoas de várias origens.

**Paris ainda funcionava um pouco assim... ponto de encontro?**

Claro que sim. A maior parte das pessoas que conhecíamos eram estrangeiros. Porque é natural, os estrangeiros chegam a um sitio e não conhecem ninguém, quem é que eles vão conhecer primeiro, outros estrangeiros. Mas apesar disso relacionámo-nos com muitos franceses.

**Acha que revista traduziu a vossa experiência e evolução, especialmente sua e de Lourdes Castro? Da Não-figuração à Nova-figuração?**

Sim, acho que sim.

**Passam do intimismo à circulação entre colaboradores, mas continua o predomínio da percepção...**

De qualquer modo a revista acabou antes de eu começar a realizar o trabalho que considero mais meu, com mais personalidade, os quadros onde há centenas de coisas a esvoaçar.

**Se tivesse sido mais divulgada em Portugal a revista poderia ter tido um papel antecipador relativamente ao trabalho que estavam a fazer?**

O que parece que teve efeito, entre os mais novos, foi a exposição que realizámos na S.N.B.A. Creio que teve um impacto muito grande. Provavelmente maior que a revista, com os seus trezentos números seria difícil.

**Essa exposição foi referida, assim como o KWY, mais como grupo do que a revista...**

O grupo era mais conhecido do que a revista.

**Foram um grupo informal, uniram-se por terem interesses comuns...**

Unimo-nos porque todos queríamos fazer coisas novas.

**Indo mais para o campo da vocação teórica, eram unidos por uma mesma maneira de ver as coisas?**

Suponho que não, a única coisa que nos unia era a experimentação e de certo modo todos nós tínhamos culturas parecidas. Todos gostávamos de Fernando Pessoa que naquela altura não era assim tão propagado. Havia uma cultura comum. Pintura abstracta todos nós fizemos nos primeiros anos de Paris, mas os nossos percursos posteriores são diferentes.

**Agora, mais de 30 anos depois, como é que vê o percurso e as opções da revista?**

Eu acho que foi bestial. Foi uma aventura giríssima, que nos levou a conhecer muita gente e nos ajudou profissionalmente. Conhecemos artistas, críticos de arte, galerias. Sem a revista a nossa vida profissional teria sido muito mais difícil. Mas digo-lhe desde já que não foi feita com esse espírito. Foi feita com o espírito de divulgar o que nós fazíamos e o trabalho de quem gostávamos. Não com o espírito de nos facilitar a vida profissional, isso foi uma consequência.

**Acha que se cumpriu o *Ká Wamos Yndo* de Mário Cesariny, como resignação, na fatalidade do seu exílio?**

Cesariny é o grande poeta do século XX Português, sem contar com o Pessoa. Isso foi uma grande piada dele. Foi um grande prazer, nenhuma fatalidade ou exílio.

CONVERSA DE JOÃO JACINTO

## COM JOSÉ LOUREIRO

### A PROPÓSITO DAS SUAS NOVAS PINTURAS

**João Jacinto – Fala-me um pouco das tuas novas pinturas e do teu regresso à figuração.**

**José Loureiro** – Para mim essa distinção entre figuração e abstracção não faz muito sentido.

**Mas não faz sentido de que modo?**

Uma figura pode ser abstracta e uma abstracção pode ser uma figura. Quando se pinta cria-se espaço, a partir do momento em que se começa a lidar com o espaço está-se a lidar com uma figura em sentido lato. Por isso é que eu, a propósito de algumas das novas pinturas, mais do que figuração prefiro falar de figuras mais reconhecíveis. São retratos de pessoas, mas para mim não são muito diferentes das outras. São só novas abordagens desse espaço.

**Que espaço é esse de que falas?**

O espaço da pintura não é plano por isso há espaço em sentido lato. É o pedaço de mundo ocupado pela pintura. Nesta minha pintura há basicamente dois planos: um primeiro plano funcionando como écran e um segundo plano constituído por linhas que são desenhadas nos interstícios da grelha que constitui o écran. Aconteceu, nem eu próprio previ, que a certa altura essas linhas tornaram-se figuras, figuras mais reconhecíveis, figuras humanas.

**E este surgimento da figura humana na tua pintura é puramente ocasional?**

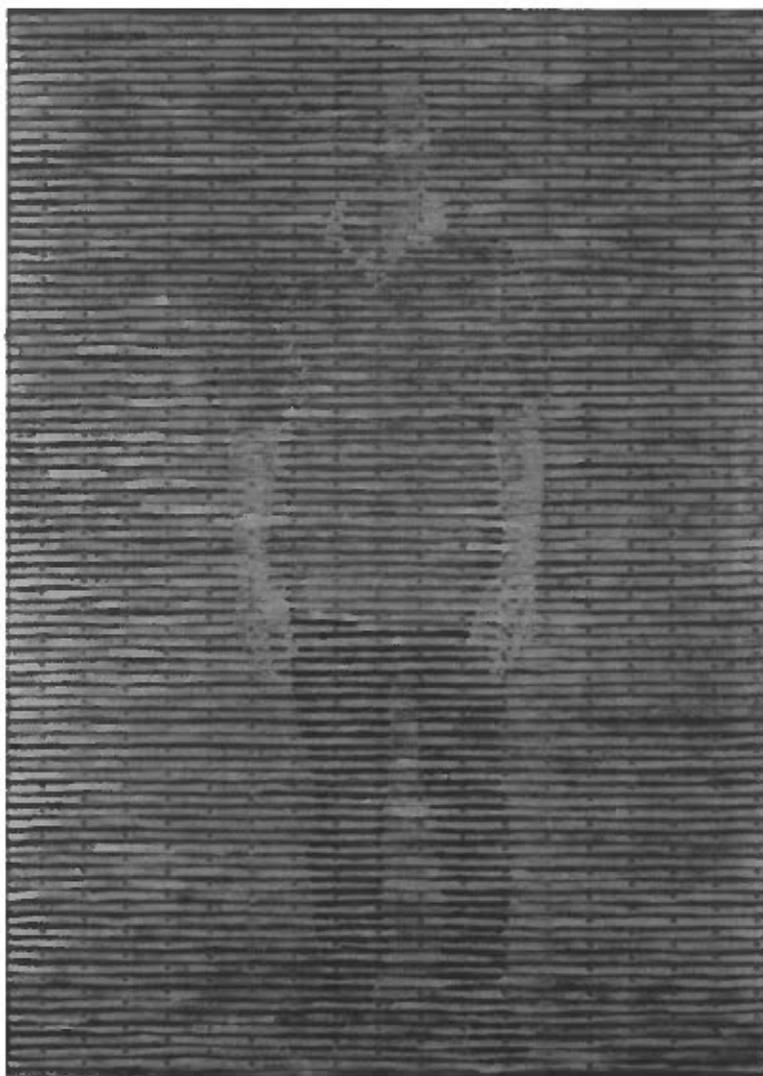
Não é ocasional. É uma consequência do facto de eu por princípio não eliminar nada, encarar todas as possibilidades que a pintura oferece. A figura já esteve presente nas minhas pinturas no início.

**E começaste com uma pintura que para além de figurativa abordava uma temática clássica – a natureza morta.**

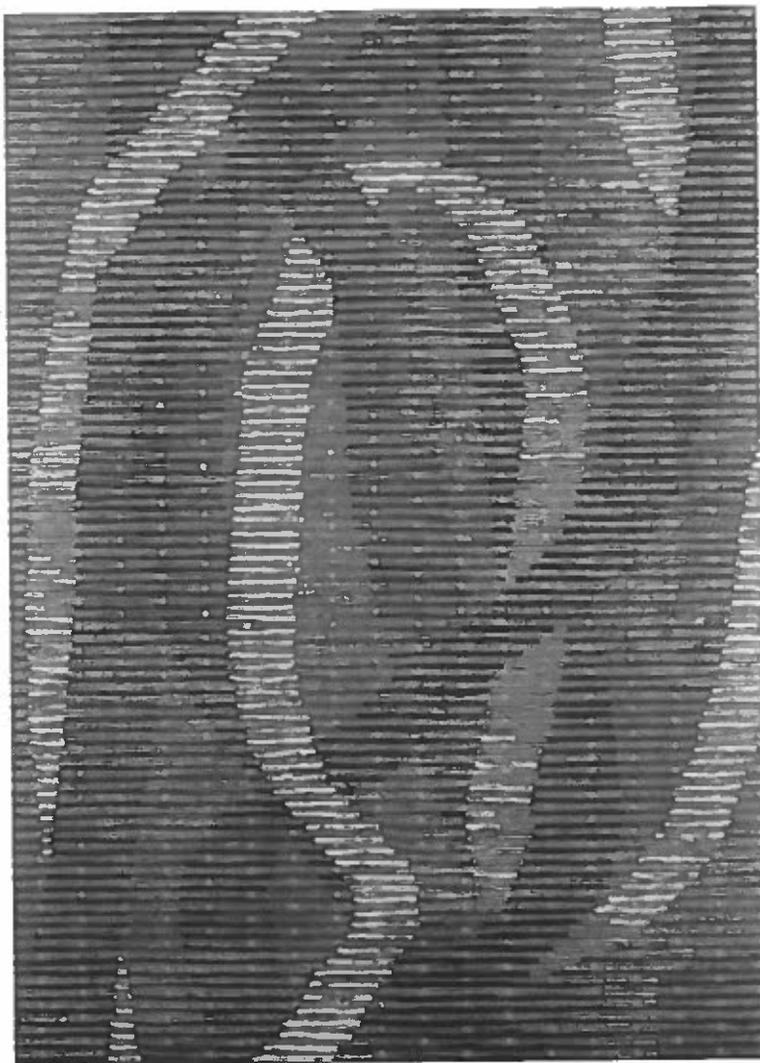
Exactamente. Eu acho estimulante abordar essa temática clássica mas com uma visão distanciada, perfeitamente aberta. Quando pintava essas naturezas mortas era porque achava interessante "arranjar" objectos que estavam à minha frente.

**E as tuas pinturas versões de outras pinturas?**

Nesse caso o modelo da pintura era uma outra pintura que era uma versão de uma primeira pintura – a pintura de Mondrian pintada por Roy Lichtenstein. Neste caso a minha intenção era fazer "uma espécie de um Lichtenstein torto".



**Joaquim**, 1999  
Óleo sobre tela  
180 X 130 cm  
*Colecção Particular*



**Sem Título**, 1999  
Óleo sobre tela  
180 X 130 cm  
Colecção Particular



**Existe alguma relação entre esse aparente afastamento de um modelo original, no sentido em que fazes uma pintura versão de outra pintura que é também uma versão de outra pintura, e o teu afastamento dos processos de pintar mais tradicionais recorrendo a moldes que no entanto permitem manter presente essa "manualidade" da pintura?**

Sim... Apesar das pinturas do Lichtenstein também serem muito manuais só que de uma forma muito precisa. A manualidade é fundamental na pintura. É-me muito difícil encarar a pintura de outra forma. Os moldes que uso têm apenas o papel de um instrumento nada mais do que isso. São uma forma de marcar previamente a superfície mas depois uso essa superfície com todas as marcas que a manualidade deixa.

**Não existe nenhum sentido conceptual neste teu processo?**

Eu só encaro a pintura feita de um modo rigoroso, mas tal não significa que a abordagem que faço da pintura seja conceptual. Fazer uma pintura à mão é muito interessante, mas não é suficiente, é preciso pensar a pintura. Mas pensar a pintura não se dissocia do facto de ter de a fabricar.

**O acidente e o acaso desempenham aqui algum papel?**

O acidente é impossível de eliminar de uma pintura. O acidente faz parte do processo de pintar mas pode ser escolhido, podemos fazer um rastreio dos acidentes que acontecem e eu faço absoluta questão de o fazer. O lado mecânico que as pinturas podem ter não é propriamente mecânico, é construtivo. Podemos dizer que as pinturas do Lichtenstein eram fabricadas mecanicamente? Tenho algumas dúvidas quanto a isso. A partir do momento em que se usa o pincel, mesmo que seja para preencher com uma superfície lisa o espaço entre duas linhas, poderemos dizer que isso é mecânico? O pincel deixa sempre marcas.

**Faz para ti algum sentido a ideia de que a pintura é uma linguagem e as pinturas o exercitar dessa linguagem?**

Alguns, na medida em que pintar é usar um vocabulário. Quanto ao facto de a pintura não ser mais do que um exercitar dessa linguagem, uma combinação desse vocabulário de maneira diferente e actualizada, acho que não. Acho que é mais do que isso. Apesar de estarmos muito conscientes de que esse vocabulário existe, o vocabulário só por si não nos diz grande coisa. A questão está em sermos capazes de produzir um sentido com um determinado vocabulário. Quando pintas estás permanentemente a fazer escolhas, e a razão das tuas escolhas, embora não seja sempre a mais clara, é fundamental, é o que dá sentido à pintura. É também para mim evidente que, por mais fria que uma pintura seja, por mais restrito que seja o vocabulário utilizado, nunca conseguiremos controlar completamente as coisas. Esse é que é o grande mistério. É como se a pintura tivesse que se superar a si mesma para fazer sentido.

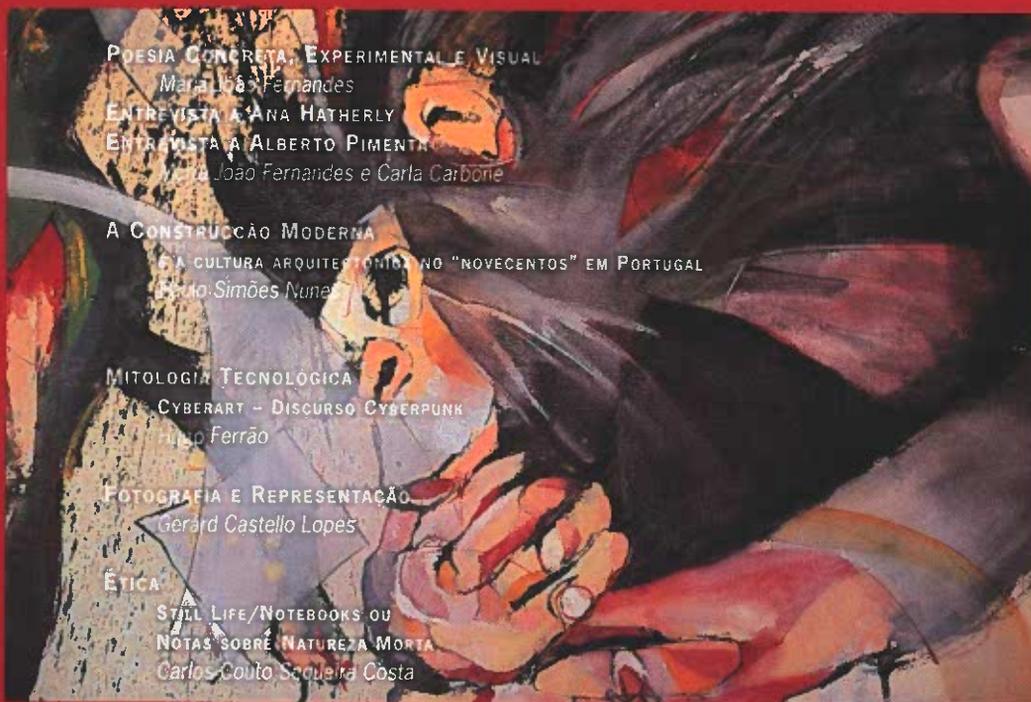


**NO BI-CENTENÁRIO DE GARRETT**

*José Fernandes Pereira*

**MEMÓRIAS CLÁSSICAS DE UM ROMÂNTICO**

*Eduardo Duarte*



**POESIA CONCRETA, EXPERIMENTAL E VISUAL**

*Maria João Fernandes*

**ENTREVISTA A ANA HATHERLY**

**ENTREVISTA A ALBERTO PIMENTA**

*Maria João Fernandes e Carla Corboie*

**A CONSTRUÇÃO MODERNA**

**DA CULTURA ARQUITETÓNICA NO "NOVECENTOS" EM PORTUGAL**

*Luís Simões Nunes*

**MITOLOGIA TECNOLÓGICA**

**CYBERART - DISCURSO CYBERPUNK**

*Hugo Ferrão*

**FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO**

*Gerard Castello Lopes*

**ÉTICA**

**STILL LIFE/NOTEBOOKS OU**

**NOTAS SOBRE NATUREZA MORTA**

*Carlos Couto Siqueira Costa*

**IDIOZIA E SPLENDORE DELL'ARTE ODIERNA**

*Mario Perniola*

**O LABIRINTO DO PENSAMENTO NOS PAINÉIS**

**DITOS DE S. VICENTE DE FORA**

*Maria Blanquet*

**O MOVIMENTO DE RENOVACÃO DA ARTE RELIGIOSA**

*José Carlos Pereira*

**O REAL IMPOSSÍVEL, ONTEM E HOJE**

*Rocha de Sousa*

**KWY, DOS CADERNOS AO ÁLBUM**

**ENTREVISTA A RENÉ BERTHOLO**

*Paula Rito*

**CONVERSA COM JOSÉ LOUREIRO**

*João Jacinto*