

# ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº3. Ano 2002



*Handwritten signature and date:*  
M. de S. ...  
Julho de 1902

# ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº3. Ano 2002

**ArteTeoria I nº3**

Revista do Mestrado em Teorias da Arte  
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

**Director**

*José Fernandes Pereira*

**Conselho de Redacção**

*José Fernandes Pereira*

*Margarida Calado*

*Hugo Ferrão*

**Colaboradores**

**Carlos Couto Sequeira Costa**, Prof. da F. de Letras da U.L.

**Eduardo Duarte**, Assistente da FBAUL

**Elsa Belo**, Lic. em Comunicação Cultural

**Helena Simas**, Lic. em Pintura

**Hugo Ferrão**, Prof. da FBAUL

**José Carlos Pereira**, Assistente da FBAUL

**José Fernandes Pereira**, Prof. da FBAUL

**Pedro Pousada**, Assistente do Dep. de Arquitectura da U. de Coimbra

**Paula Rito**, Mestre em Teorias da Arte

**Paulo Simões Nunes**, Mestre em Teorias da Arte

**Sandra Antunes**, Mestre em Teorias da Arte

**Sofia Leal Rodrigues**, Assistente da FBAUL

**Teresa Pereira**, Mestre em Teorias da Arte

**Capa**

*Abel Antunes*, Cabeça de Perfil

**Propriedade do Título**

Mestrado em Teorias da Arte

Faculdade de Belas Artes

Largo da Academia Nacional de Belas Artes

1247-058 Lisboa

tel: 213252100 - fax: 213470689

**Produção Gráfica**

Facsimile, Lda

**Tiragem**

500 exemplares

**ISBN**

972-98505-4-2

- 6**      **CY TWOMBLY**  
O TRAÇO COMO TRILHO DO PENSAMENTO  
*Paula Rito*
- 17**     **O DESENHO INSURRECTO LÓGICAS DA VIOLÊNCIA**  
7 PARÁFRASES A PARTIR DE WEIL DERRIDA ARTAUD  
*Carlos Couto Sequeira Costa*
- 34**     **DESENHO TÊXTIL PRÉ-INDUSTRIAL**  
CICLO DO LINHO NA ALDEIA DE LIMÕES  
*Hugo Ferrão*
- 48**     **O DESENHO PORTUGUÊS E O CLASSICISMO: PENSAR E FAZER**  
*José Fernandes Pereira*
- 61**     **A IMPOSSIBILIDADE DO DESENHO**  
NA CONCEPÇÃO ONTOLÓGICA DO PORTUGAL DO SÉCULO XVI  
*Sandra Antunes*
- 80**     **FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES**  
OU O MAL ESTAR DE UM CLÁSSICO ENTRE ROMÂNTICOS  
*José Fernandes Pereira*
- 88**     **O TRAÇO PRIMORDIAL OU O DESENHO COMO REVELAÇÃO**  
*Teresa Pereira*
- 103**    **SOUSA LOPES: A SÉRIE DE ÁGUAS FORTES SOBRE A I GUERRA**  
*Helena Simas*
- 117**    **SUSANA E OS VELHOS. DESENHO, PINTURA E NARRATIVIDADE**  
*Sofia Leal Rodrigues*
- 128**    **A IMAGEM COMO TEORIA DO RADICALMENTE NOVO**  
*Pedro Pousada*
- 142**    **CINCO DESENHOS DE COSTA MOTA TIO**  
*Elsa Belo*
- 149**    **PERMANÊNCIAS CLÁSSICAS NA CONCEPÇÃO DE DESENHO DE DENIS DIDEROT**  
*José Carlos Pereira*
- 156**    **DESENHOS ESCOLARES DE ARTISTAS ROMÂNTICOS**  
*Eduardo Duarte*
- 160**    **DA ARQUITECTURA ENQUANTO DESENHO**  
APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA GERAL DO DESENHO DE ARQUITECTURA  
*Paulo Simões Nunes*

# CY TWOMBLY

## O TRAÇO COMO TRILHO DO PENSAMENTO

Paula Rito

A provocação do branco provoca o vazio. O primeiro traço vocábulo da cegueira, provoca o pensamento. Assumindo a provocação da superfície, Cy Twombly rabisca-a a lápis acrescentando por vezes alguns apontamentos de cor.

Afirmando a validade do traço como veículo de transcendência poética, Cy Twombly oferece o entendimento do desenho com uma linguagem gráfica, tornada testemunho do poder sensual inerente ao traço e ao fragmento. Marcando trilhos no coração do fazer pictórico, os seus traços vão para além do desenho, representação, escrita, e ao mesmo tempo repousam na névoa de *naturezas mortas* e *paisagens* que nos suspendem, confortam e estendem horizontes estéticos ilusórios.

Na sua obra plástica oferece-nos a visão de como a linguagem do desenho se torna ele mesmo, como um impulso físico aceso pelo conteúdo cresce, se sustem e se questiona a si mesmo em termos expressivos. Isto acontece quando o traço respira no gesto a imagem aparentemente simples permanecendo sondável e procurando uma solução pictural/espacial cuja saída é desconhecida, vulnerável e aguarda a nossa interpretação.

No processo de desenvolvimento dos seus desenhos, somando, intensificando e cruzando códigos, o traço *pioneiro* em toda a sua essência, assume gradualmente consciência e coerência na superfície onde simultaneamente como traço-garatuja está cheio de forma, sensualidade e sentido expressivo com propósitos poéticos e criativos. Esse o fascínio de quem está do lado de cá a lidar com o visível, invisível, poder ser cego ou vidente, poder escolher os sentidos. *Vêrmos* para além do traço, quando temos acesso ao código ou o invadimos.

Indiciamos o Trilho, a Criança, a Palavra, a Inscrição e a Metamorfose como hipóteses de abordagem de algumas obras.

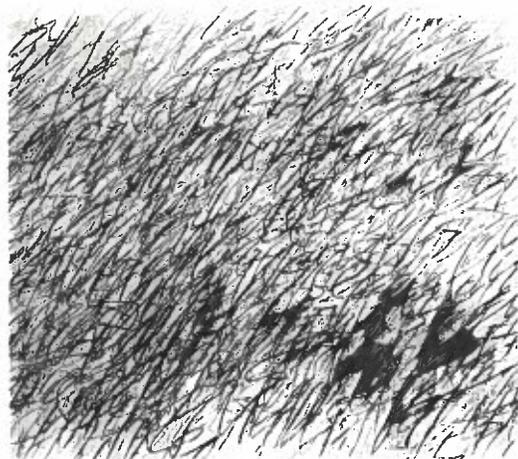
Os traços em *Nini's painting* [Fig. 1] luminosos em notações breves surgem como uma promessa - chuva de verão, orvalho, fertilidade da terra e do espírito. Tempo, espaço e ritmo tornam-se conceitos dirigidos aos sentidos.

A sensualidade transparece na grande superfície sugerindo uma organização passional não terminada numa propriedade formal mas receptiva à passagem da emoção e do prazer. Por mais expressivas que possam ser estas grandes composições quase musicais elas penetram e fazem predominar a *imaterialidade* das suas origens. A dedicatória implícita acaba por ser uma dedicatória ao invisível.

Toda a luminosidade, leveza e espontaneidade foi trabalhada a partir da *provocação da cegueira*, quando o artista procurava o futuro fluir do traço, desenhando à noite, no escuro, tendo apenas a mão tateante e o lápis como guia dessa *escrita automática*.<sup>1</sup>

Twombly pensou toda a sua carreira, devotando-se a explorar as potências expressivas do traço, para ele a mais pequena unidade de sentido de um desenho. Entende

<sup>1</sup> Riscando às cegas procurava a concepção de uma acção visível através de meios gráficos próximos do Surrealismo. Twombly realizou estes exercícios, desenhando num quarto às escuras, durante o tempo que cumpriu o serviço militar.



[1]

<sup>2</sup> Derrida aborda a polissemia da visão, e o ver contemplativo, místico. Quando analisa A Origem do Desenho, toca o enigma do pintor e da obra, a língua, o jogo com o significante, a polissemia de sentidos. Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*.

<sup>3</sup> A última inscrição de Twombly «The image cannot/be dis possessed of a/primORDial/freshness/which IDEAS/CAN NEVER CLAIM.»

<sup>4</sup> Foi essencialmente sobre o conceito de Espaço que ele trabalhou nas suas pinturas negras de 60, associadas à Arte Conceptual e ao Minimalismo.

que por mais leve, frágil ou superficial que o TRILHO do traço possa ser *significa* um pouco de conhecimento, ou sentido manifestado no todo do desenho. Numa acepção mais larga todos os recursos do desenho estão documentados nos toques e traços que o comprometem. Aí se arrisca às cegas ou se retrai vendo.<sup>2</sup>

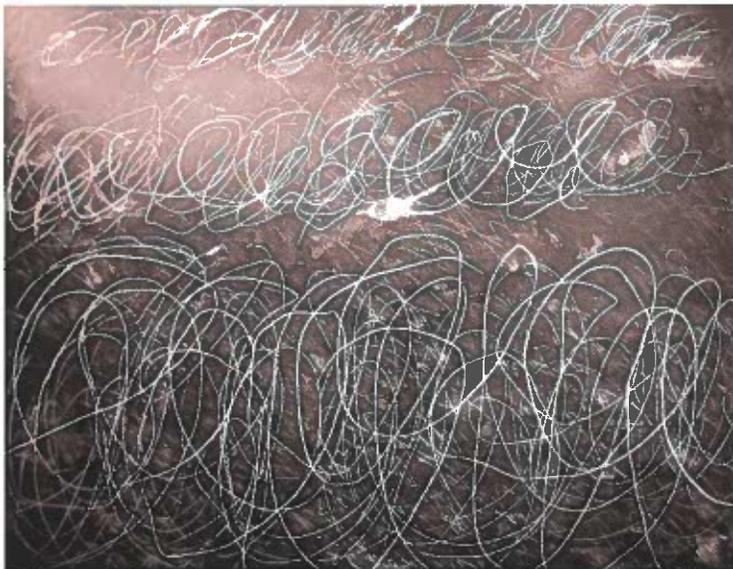
Suspensos entre o vir e o ir os traços transportam um sentido para sempre hipotético, num discurso aberto, onde continuam a nascer mas nunca chegam a uma definição, essa a ontologia do inacabamento, como dizia Klee – o homem não terminou. A pequena descontinuidade pode sugerir mais do que a tentativa de ontologias formais. Os traços também mostram concisão, laconismo e a intensidade do sentido complexo presente numa embriagada ou rigorosa cadência e execução. No traço encontramos a unidade da obra. Em si, o traço contém a derradeira das nossas histórias possíveis.<sup>3</sup>

*Cold Stream* [Fig. 2] pertence a uma série sobre papel ou *House Paint*, designada muitas vezes “*sem título*” [Fig. 3]. Nestas grandes superfícies, de correntes de água ou luz, rio caudal, fluxo, fonte ou jacto – frio, podemos ver o dilúvio, o mar, ou as galáxias, somos “arrastados pelas ondas” e perdemos a noção de alto, baixo, esquerda, direita. Rodopiamos. As forças evocadas nestes trabalhos como nas séries anteriores, lembram as paisagens simbólicas de Leonardo e o seu tratamento das forças.

Os traços, aqui contínuos, não são o resultado de um gesto de retraimento, nem a aproximação de uma mensagem, mas o lugar onde o gesto concentra toda a energia com tal paixão transcendendo os limites e aproxima-se das hipóteses e dos planos do *invisível*. Este é tomado como o espaço, «a irresponsabilidade perante a gravidade» referida por Twombly e central no seu trabalho, onde podem actuar as energias, material transformável em si.<sup>4</sup>

Os traços criam texturas, sensações tácteis, espaciais, sonoras, passíveis de transfiguração. O único objecto físico em que a obra consiste é apenas único na sua identidade numérica, na sua hipotética imutabilidade. Pela duração da sua persistência e em consequência das suas incessantes e mais ou menos perceptíveis alterações, porque estão rodeados de materialidade e extensão de tempo e espaço (o *aging*) estes objectos únicos são *plurais*. Com a consideração da sua pluralidade funcional, uma

[2]



[3]



obra nunca produz exactamente o mesmo efeito duas vezes, nunca é investida exactamente com o mesmo sentido, a sua recepção é também *plural*.<sup>5</sup> Malraux considerava a arte um *anti-destino* porque se metamorfoseia.

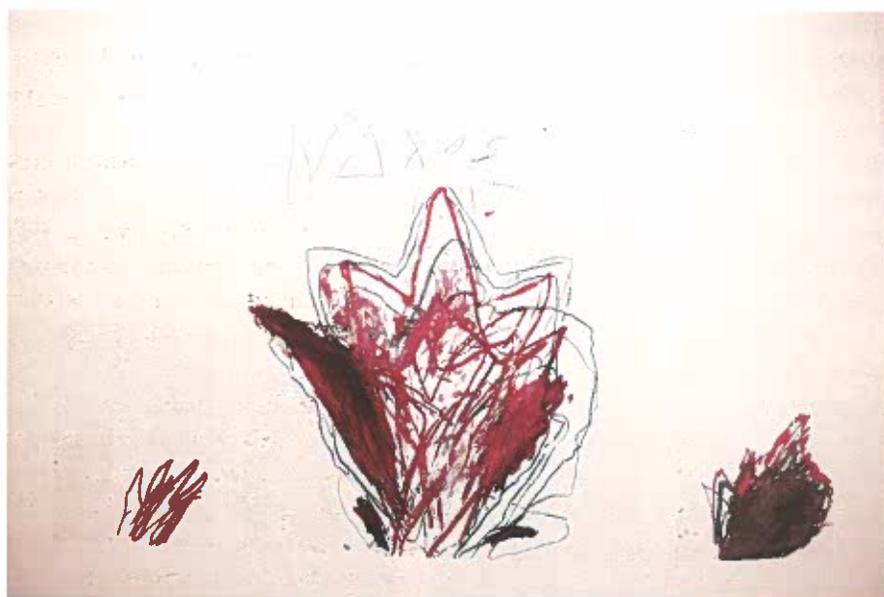
O mundo tem mais do que aquilo que nós vemos nele. Nos desenhos o traço cria a *natureza naturante* mencionada por Klee, mas também tem capacidade de dissimulação, soma, subtracção, abismo, ser fragmento, totalidade, infinito.

Por vezes as fileiras, fiadas, carreiras de contínuos riscos circulares aludem aos exercícios das crianças converterem as garatujas em escrita cursiva encorajando o controle motor, o vigor e resistência da escrita mecânica para depois formarem letras, palavras e frases. À actividade mental liga-se a destreza e o enorme gozo de preencher toda a folha do papel, ou todo o quadro preto. A continuidade das linhas ondulantes ou quebradas, os intervalos regulares ou ritmados criam a sintaxe de coerência associada por Twombly à competência do discurso, através do qual e de modo (aqui) não especificamente verbal, se evoca um envolvimento gramatical.

Desde 50, guiado pelos Fauves e Surrealistas, que davam grande valor à vitalidade artística incontaminada por sofisticados modos de ver, ele desenvolveu um desenho próximo da garatuja da CRIANÇA. Estas fazem mundos com o que têm dentro de si e com simples rabiscos.

Em *Naxus* [Fig. 4], e em outros desenhos deste período, o traço não pode ser visto apenas como um movimento da mão – em si um elemento exterior – mas

<sup>5</sup> GENETTE, «The Plural Work» in *The work of art .Immanence and Transcendence.*



[4]

mais como uma atitude: a “criança” ao ver que não pode mudar o mundo, decide ao menos fazer um desenho dele. No momento em que aparece sobre a superfície do papel a imagem torna-se portadora dos traços dessa mudança – criada pela criança mas não levada a efeito – o mundo surge como gostaria que fosse nos seus desejos.

A “criança” presente no trabalho do autor foi um laço ou vínculo entre o artista e os seus materiais – reside nesse firme e constante contacto tido com o desenho, a imaginação, a liberdade de gesto e ânsia de apropriação, surpresa, curiosidade, malícia, medo, satisfação, ternura, inocência, precisão, jovialidade e brincadeira – a caracterizar o seu traço, ou o modo deste actuar.

6 BARTHES, Roland, *O óbvio e o obtuso*, p141.

Esse traço é como escrever à esquerda, escreveu Barthes. O *canhoto* ou *esquerdino* é uma espécie de cego: não vê bem a direcção, o alcance dos seus gestos; só a mão o guia, o desejo da sua mão, assim Twombly liberta a pintura da visão ao desfazer o elo entre as mãos e os olhos.<sup>6</sup> Assim pode libertar a sua vocação de visionário.

A “criança” na obra de Twombly ultrapassa um maneirismo, o medo do mundo envolvente, a nostalgia ou a recusa de “crescer”. Aproxima-se de um símbolo de vitalidade, lógica e ilógica, espontaneidade e intuição; o poder de flexibilidade e elasticidade (como a Alice), um material antropológico, primordial, oferecido à transformação. A recusa da geografia e realismo predeterminado cria nas obras o lugar onde os mais heterogéneos elementos podem coexistir, criando sedução, fascínio e mistério. A “criança” constitui também uma forma de comportamento, uma *praxis mágica*, cria um cerimonial de relacionamento com o observador.

Quando confrontados com os desígnios do artista, a imediaticidade do seu traço, ritmo, a contaminação e a música que fazem nascer no material a organização do espaço cénico, quem está de “fora” é convidado a entrar nesta atmosfera e fazer parte do corpo, da vadiagem, delírio, divagação – a *Odisseia* da linguagem artística. É convidado a interpretar os fragmentos, até atingir o ponto onde pode recompô-los como os sente – como os seus sonhos, experiências e desejos sugerirem. Esta é a anunciação da obra, dar-nos a oportunidade de *construir mundos* com o que temos dentro de nós, o poder do sonho em *As ruínas circulares* de Borges ou o convite à *reinterpretação* referida por Georges Steiner em *No Passion Spent*.

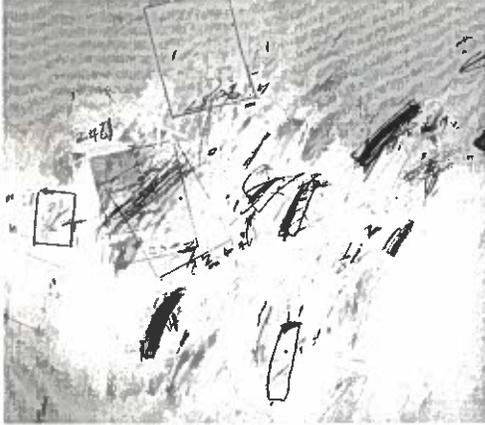
Depois surge a PALAVRA, símbolo da manifestação de ser. Mas Twombly utiliza a palavra e a escrita como *linguagem* impregnada de imagem, ideia, emoção, tacto, grafismo, com tudo o que exprime ou deixa por exprimir.

Na obra a linguagem gráfica testemunha uma estrutura permanentemente aberta-acabada, seja por referência a certas palavras, frases (a inscrição do nome de Proteu, excertos de poemas), ou pela inclusão de elementos inerentemente simbólicos da transformação (a flor), ou pela linha de construção desses elementos. Histórias contadas de um caderno – era uma vez – perante o qual e em sentido figurado a criança pode perguntar: «no principio era o verbo, porquê pai?» como no final do filme de Tarkovsky, *O Sacrifício*.

Assim nos podemos nós posicionar perante a *imanência* destes traços *autográficos*. Para trabalhar a capacidade transformacional, Twombly usou elementos de apropriação, frequentemente a palavra a apropriar-se de tudo o que atrai, surpreende ou provoca, a curiosidade sobre algum mistério. Esponja ou filtro “escrever” oferece o produto da experiência, pesquisa para a “linguagem” em que continuamos a errar, vaguear, divagar no espaço pictural. A *errância* aqui não tem um propósito – *telos* – no sentido usado por Aristóteles na definição da tragédia. Não transporta uma lição moral, nem sequer no sentido quotidiano da palavra. A linguagem gráfica em vez de usar o material para algum propósito, submete o propósito em si ao espaço, ao desenho, fazendo a simulação de um mundo e dos desejos para o mundo. É o momento da ruptura do sentido, o momento de uma cerimónia cultural e mais uma página do drama (por oposição à tragédia) do livro do desenhador/escritor a iniciar a encenação à qual assistimos.

Barthes referiu ser possível dividir o trabalho de Twombly em duas acções: uma o «assunto» da obra, aquilo de que o desenho fala, o drama passando pelo criador e viajando até nós para a *reprodução*. Outra, a «encenação da cultura» abordada de seguida até chegarmos ao *caminho da Arcádia*.

*Sem título, bolsena* [Fig. 5], apresenta a superfície da house paint cinzenta ferida e incidida com riscos, linhas e números a calcular simples superfícies, comprimentos, espaços e apresentando relações de escala. Ensaçando este testemunho racional



[5] escasso e sóbrio constrói em outras obra planos próximos de analogias poéticas, cálculos matemáticos ou operações militares podendo reflectir o modo como o livro ou um quadro negro recordam o fervor teórico.

Entra em jogo a memória pessoal, tendo contactado com esse quadro ou a pequena ardósia na infância, recordamos as nossas próprias tentativas de inscrever desenhos, linhas, letras, formar palavras, como amargas obrigações, desafios, ou experiências felizes. A nossa geração tem ainda a experiência do quadro negro talvez por isso a *house paint* cinzenta das grandes

superfícies o “recorde”. Os traços, que a esse espaço simbólico nos reportam, serão necessariamente vistos de outro modo por aqueles que aprendem com a folha de papel branco ou o teclado.

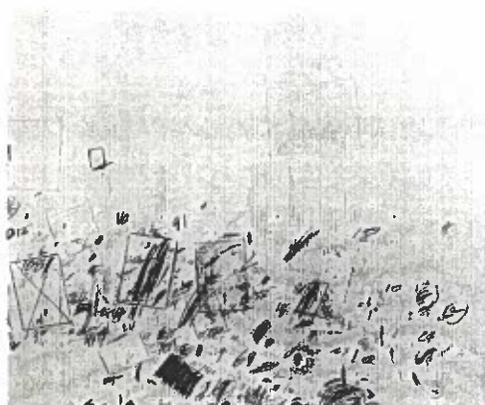
O tema gráfico utiliza por vezes uma dimensão *subversiva*. Das suas mãos o traço ou palavra; expressão final de um processo originado no olho, move-se em direcção ao pensamento e passa de uma extremidade do corpo para outra, procurando os dedos; recusam o já existente, o sentido visual e histórico e a ordem do alfabeto, retratado nos livros de escola. Esta refutação não segue uma desobediência secreta, quando decide riscar as margens do livro torna-se uma decisão consciente e o risco passa da margem para a página e cobre-a completamente. Confronta assim a história cultural.

O tema gráfico contém não só elementos de gozo e satisfação mas também a vontade de esquecer uma letra do alfabeto de forma a transformá-la em linha, uma linha transformada num desenho, figura, nota musical, forma geométrica ou traço transportando em si uma função simbólica: a transformação do conhecido e a sua releitura.

*Sem título, bolsena* [Fig. 6] faz parte da mesma série mas o tom de fundo provocanos outras associações derivadas das grandes superfícies intituladas - *Teatrise on the Veil. Véu, disfarce, pretexto* - e texto deriva do latim - *tissu, trame*. Interrogamo-nos se aquelas páginas arrancadas de um livro de poesia ao vento vão acrescentar as línguas de Babel, se as medições podem apelar à geometria sagrada como metáfora da ordem universal, procuram proporções divinas, calculam catedrais ou medem extremas de terrenos, porções de desertos. O louco fala de si próprio, mas proclama as suas lou-

curas no deserto, como escreveu Serres. Foucault procurou as chaves da linguagem da loucura, deu a palavra a quem sempre foi recusada e escolheu escrever a sua obra na linguagem da geometria no seu estado nascente. E se estas medições podem pôr em causa o limite da margem, a margem da loucura, o desregramento da regra; a lógica do caos, ponderam assim os *limites*.

Nesta série Twombly teve a intenção de ir além do acto do desenho como prática, perante o acto do desenho como teoria, sendo analítico.



<sup>7</sup> Merleau-Ponty escreveu: «O mundo do pintor é um mundo visível, um mundo quase louco, pois está completo não sendo contudo senão parcial». *O olho e o espírito*, p.26. Para ele o *cógito* era o *invisível*.

Na garatuja indeterminada procurou a derivação da escrita, da pintura e do desenho como marcas de uma origem comum. Quando muda de uma nota de paixão para uma nota de racionalidade, estende mais do que nega à expressão, ao curso e ao alcance do traço/marca no que ele tem de visível e de invisível.<sup>7</sup>

Twombly começa a focar nos traços a tendência para medir o mundo como se houvesse uma ferramenta racional que é também o traço de um processo racional em si. Criando paradigmas e analogias poéticas do pensamento, os diagramas não pretendem competir com a ciência nos seus próprios termos mas através do toque e da composição, permanecem como postulados da imaginação. Os seus simples riscos, esquemas, números e transferências conduzem não ao pensamento em si mas ao sentimento de aprender como se pensa.

O autor não distingue formas de linguagem, traça nestes desenhos a abordagem e a luta com a incerteza de encontrar uma solução intelectual ou outra.

As formas matemáticas e literárias inscritas no traço ruminante não desejam nem arruinar a superfície pictural nem procuram destruir o já existente material histórico. Twombly procura dispersar este material para além das áreas familiares e usa o exercício estratégico: começa o caminho e a viagem onde “escrever” se torna linguagem. Esta linguagem não existe como acto mimético da realidade externa. Contrária à reconstrução a partir da memória das imagens do quotidiano, ordena em si uma *praxis*, quebra a realidade visual já existente. Assim a linguagem torna-se uma ferramenta cavando, sondando, investigando os mais profundos segredos de uma outra realidade, existente em si e no seu “corpo” a grande força não é conferir uma *representação*, mas *presentificar*.

A linguagem torna-se um acto de *oferecer* e volta-se para o nascimento da cultura, tomando dela o seu material; depois de o estudar, experimentando-o em pensamento, sensação, corpo; oferece-o ao livro ainda aberto da história cultural como refere George Steiner. Somos confrontados com uma linguagem unívoca de acção e pensamento, e o espaço de coexistência dos dois elementos é um espaço que oferece material para diálogo. Esse o caminho, a viagem.

Vivendo em Itália desde 1957,<sup>8</sup> Twombly deixa-se “invadir” pelo campo da cultura mediterrânea, paisagens, mitos, histórias, poesias. Com intervalos variados, mas sempre, sempre o tema da Arcádia permanece explícito ou implícito. Através da introdução de temas ou figuras mitológicas ele acrescenta outra dimensão ao conteúdo do seu trabalho, sem se afastar dos aspectos da imediata simbólica da existência humana. A filosofia do século XIX através da alterada concepção do mito como processo consciente, criou a base necessária para uma livre ligação à tradição. Para além de Poussin a tradução da *Iliada* por Alexander Pope foi uma inspiração directa.

*The Age of Alexander* [Fig. 7] apresenta as suas INSCRIÇÕES na Arcádia, onde o traço pode ser *View* [Fig. 8], com múltiplos sentidos (paisagem, contemplação, vista, golpe/traço de vista, parecer, mira, fim). Podemos ligar estas



[7]



[8]

<sup>8</sup> É conectado com a tradição cultural norte-americana de extraterritorialidade que impulsionou a viver na Europa, Henry James, Bernard Berenson, Gertrude Stein, T.S. Elliot, Ezra Pound, R.B. Kitaj.

grandes superfícies riscadas de pequenas percepções ao modo como a poesia era vista no tempo em que o poeta era vidente, inspirado pelos deuses, e a sua cegueira o sinal externo da luz interior que o habilita a *ver mais*. O poeta como um possuído, semelhante ao profeta, ao bacante e ao amante.

Pressentimos que o seu olhar para fora, foi um olhar interior, o poder contemplativo e introspectivo da paisagem mediterrânea encontra-se presente na espacialidade *imane*nte às grandes superfícies, na demanda da matéria e da luz, nas associações e diferenciados ritmos do traço, na evocação, no labirinto de múltiplas *tatuagens*. *Finisterra*, onde paisagem é cultura.

Nestes *vastos espaços* cobertos de inscrições ao neutralizar o referente apresenta-se qualquer coisa de novo. Marin fala desta lógica do *neutro* assim como Husserl falava da modificação da neutralidade.

Esse planalto da Grécia que em poesia se tornou o símbolo da simplicidade pastoril foi em Twombly terra de inexplorada solidão e deserto, música, pequenas percepções, divagação, memória, fragmentos de cultura universal «encenados» paralelamente a pensamentos íntimos e vivências.

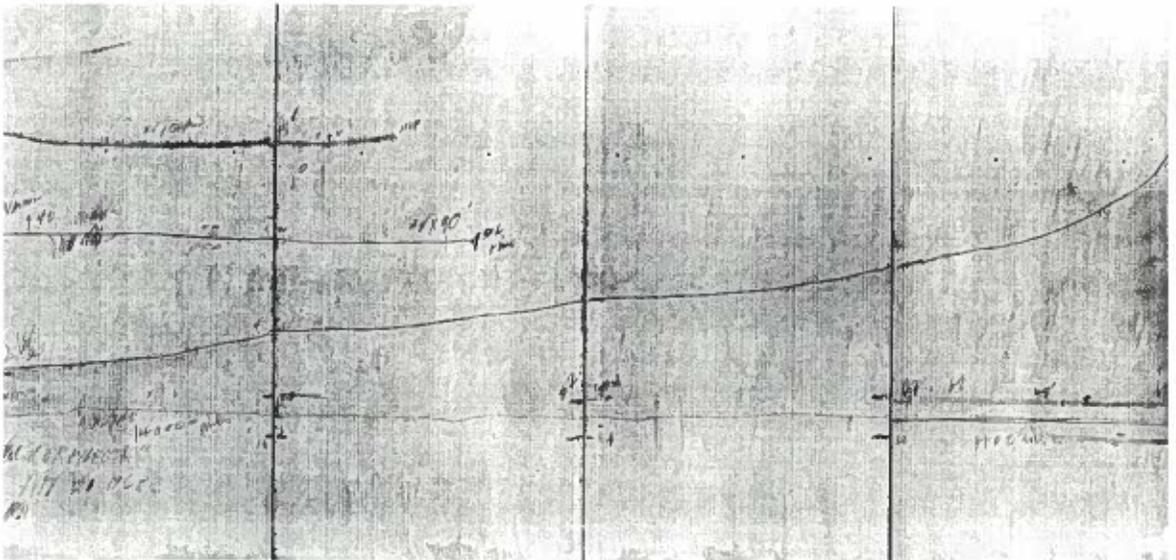
Reino de Pã ( Tudo de Deus e Tudo da Vida ), tornou-se, via Teócrito e baseado nele através de Virgílio, a paisagem ideal longe da realidade árdua, um reino fora do tempo em constante Primavera. Aí descobriram, mais tarde, os pastores de Poussin, a morte. *Et in Arcádia ego* evoca a visão retrospectiva de uma felicidade inultrapassável experimentada no passado, jamais reencontrada mas sempre viva na memória: uma felicidade passada destruída pela morte.

Katharina Schmidt, descreve a pintura de Twombly como a procura de um estado primitivo perdido através de uma existência simbólica, o caminho da Arcádia:

*«Arcadia is a bright land, shimmering forth from the distance but not recognizable. Song, Memory, and Meditation accompany us there, lending us the quiet strength of understanding. Arcadia is in us.»*<sup>9</sup>

*Veil of Orpheu* [Fig. 9], apresenta-se como uma grande janela, aberta ao ar e à luz, símbolo da receptividade. Superfície de pele quase homogénea apresenta-se afinal como um grande véu ou nevoeiro perante o qual nos imobilizamos ou deixamos correr o sangue em nós. Véu e nevoeiro são fascinantes. Desvanecido ou intenso,

<sup>9</sup> «The way to Arcadia: thoughts on myth and image in Cy Twombly's painting» in CY TWOMBLY, Houston, Menil Collection, 1990.



quase opaco ou transparente, significa, segundo está presente ou se retira, o conhecimento escondido ou revelado. Como intermediário, ocultando apenas pela metade convida ao conhecimento. Retirando o véu a vista torna-se penetrante ou aquilo que se revela vela-se ou aquilo que se vela revela-se.

Orfeu tinha o dom da música e era seguido por todas as coisas animadas ou inanimadas. Na ascensão das profundezas a que desceu, às portas da noite dos infernos Orfeu não resistiu ao desejo de *ver* na noite. A escuridão tornou-se luz cinzenta quando se voltou.

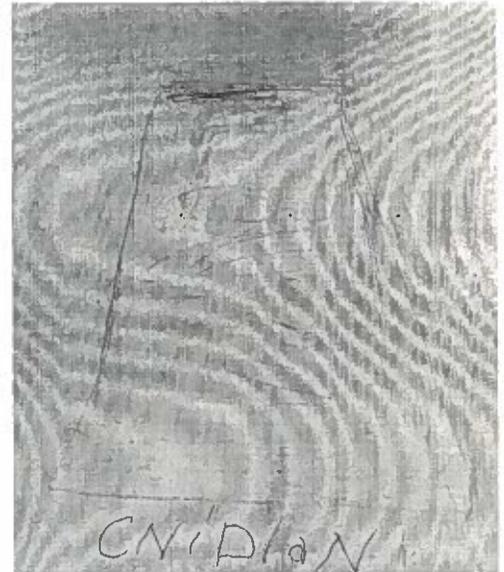
Na superfície cinzenta alongada inscreveu a palavra *Veil* com o nome de Orfeu, números e linhas apresentados como vestígios de operações, um gráfico, de beleza, som, amor, coragem, desejo morte, dificuldades a vencer ou? A demanda do *velo de ouro* e a viagem no *Argo*.

As formas geométricas transparentes de *Cnidian Venus* [Fig. 10] surgem de forma similar em outras obras. A transparência foi semanticamente o modo de representar o aspecto psíquico através de uma forma manifestando o ideal mítico de incorporação da beleza e feminilidade. Twombly traduziu-a da Afrodite de Praxiteles, representada nua pela primeira vez.

Ao escrever nos desenhos os nomes de Apolo, Vénus, Nike ou Adonis não os restringe por representações personificadas. Apresenta-os pela virtude dos seus nomes ou dos seus atributos, tornando possível comunicar através deles um meio de sentido não compreensível para o observador comum. A escrita à mão através da qual a personalidade se revela em si, revela sempre simultaneamente a subjectividade do assunto tornando-a relativa perante as possibilidades de interpretação.

Os vestígios permanentes, vozes entrecortadas e ruínas monumentais do classicismo ocidental foram assim objecto da sua reflexão poética veladamente elegíaca. Twombly forçou por vezes a perspectiva irónica ao aplicar este método para a evocação ritualista do classicismo usando uma técnica marcadamente temporal para tratar o intemporal. *Virgil* [Fig. 11] á semelhança de outros desenhos onde apenas surge um nome, por vezes rasurado ou quase apagado, presentifica nos traços o ausente, a evocação, ou a invocação, lembrança, *presença real* a gerar um processo intelectual diferente em cada espectador.

Em *Adonais*, para além das referências implícitas na composição às duas formas de existência deste Deus, Twombly escreveu os primeiros versos do poema de Shelley «Adonais. An Elegy on the Death of John Keats» que relacionou simbolicamente o mundo de luz e o mundo subterrâneo com a existência artística. A morte e o renascimento são referidos pela combinação do tipo de papeis e pelo traço forte da flor de lótus em *Apollo and the Artist* e *Mars and the Artist*. Relacionar tipos de flores, lendas



[10]



[11]

mitológicas e extractos de poesias (Keats, Edza Pound, Rilke) permanece uma constante nos seus desenhos, onde dor, desejo e medo estão velados, onde a vida se instalou para testemunhar a contaminação.

Em *Bacchanales* o autor escreve nos subtítulos: - Cinco dias em Setembro, cinco dias em Outubro e depois em Fevereiro - aludindo aos rituais inicialmente apenas femininos utilizados por Poussin como metáfora do poder regenerativo manifestado na arte. Semelhante ao “delirium tremens” do alcoólico encontramos perante o “delirium vivace” no *grito do traço* evocando o passado histórico em caracteres maiúsculos, próprios para nomes, chamamentos, aparições, para perpetuar grandezas como os gritos festivos de evoé. É o *grito surdo* do papel chamando a liberdade desfeita apresentada pelo traço dissoluto como dissolutas lá estão as bacantes, libertinas e devassas e duvidamos se estes cinco dias evocam a floresta selvática ou a posterior cerimónia no teatro, se a crueldade de Dioniso, se a sua liberdade e alegria.

Viver ou morrer não é apenas uma *impressão* como impressos são os registos, apontamentos, notas de momentos contendo a dualidade de perpetuar o acto momentâneo, no evo. Marca no tempo, é uma forma de memorizar, lembrar, evocar, de reviver no campo do papel o campo da consciência, unindo vivência e herança cultural. A isso podemos também chamar traço.<sup>10</sup>

*Androgyne* apresenta a mesma linha convulsiva, aludindo a um regresso a si mesmo. O andrógino inicial, figuração antropomórfica do *ovo cósmico* constitui a plenitude da unidade fundamental onde se confundem os opostos para a sua integração final. Aplicada ao homem esta imagem de unidade primeira tem uma expressão sexual, apresentada como a inocência ou virtude primeira, a idade do ouro a conquistar. Dizer, segundo o mito do *Génesis*, que Eva foi tirada de uma costela de Adão significa que todo o humano era *indiferenciado na origem*. Vêm-se feições andróginas em Adónis e Dioniso, nas antigas teogonias gregas qualquer divindade era bissexual. Platão lembrou o mito do andrógino no *Banquete*. O andrógino como *signo da totalidade* aparece no princípio como no fim dos tempos na unidade original à qual o homem se deve reintegrar *post mortem*.

[12]



Mircea Eliade sublinhou a simbologia do andrógino ritual. Tornar-se macho e fêmea ou não ser nem macho nem fêmea são expressões plásticas através das quais a linguagem se esforça por descrever a *metanóia*, a *conversão* a inversão total dos valores.

*Suma* [Fig. 12], não apresenta referências expressas ao classicismo. Envolve-nos no turbilhão do traço contínuo, ritual na direcção de um centro inatingível porque cada vez mais interior na acumulação em espiral. Esta evoca a evolução de uma força, de um estado, simbolizando a emanação e a continuidade. Viagem da alma prolongada na mão. Movimento em duplo sentido.

*Suma* alude a todas as ondas do ritual dos quadros de ardósia acumuladas no remoinho do buraco negro, não o negro nem o vazio mas como em Alice a entrada para o reino das possibilidades.

<sup>10</sup> «um delírio que é a própria visão, posto que ver é “ter à distância”», escreveu Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*, p.26.

*Proem* pertence a uma série cujo título se baseia num poema de John Grenleaf Whittier, que assim se inicia:

«*I love the old melodious lays / Which softly melt the ages through...*»

A reflexão poética está presente no Trilho, na Metamorfose, na Palavra, no cruzamento da Linguagem, no aspecto Passional e Intimista de Twombly. Na série anterior .- *Silex Scintillans* – partindo da poesia de Henry Vaughn, que reflecte o carácter místico e religioso da vida e da morte em *Sacred Poems and Private Ejaculations*, Twombly retira-lhe a palavra *Sacred*.

Em *Proem*, o traço compulsivo é negado pela sobreposição e opacidade. Ao inesgotável poder de METAMORFOSE em Proteu, ao seu enigma, junta-se Héracles. Metamorfose e energia, operam conjuntamente na obra de Twombly: auxiliam-se e reforçam-se mutuamente para não permanecerem num estado de caos, para evitarem o informal. A primeira precisa da segunda para se tornar uma forma. Do “barro” de Prometeu ou da “areia”, *regressus ad uterum* (associada pelas sensações à procura de repouso, segurança e regeneração), as formas, pela chuva, onda, vento ou por desejo do seu criador são destruídas para poderem ser transformados em algo diferente, em outras formas. Materiais usados como símbolos de passagem do negativo para o positivo, do sólido ao líquido, do ultimo para o primeiro e vice-versa. Similarmente na linguagem gráfica de Twombly não existe produto que não tenha o sinal da sua transformação particular, da passagem da quietude para o movimento, a inexperiência do tangível, do informe para a forma – antecipando a mudança em cada movimento dado.

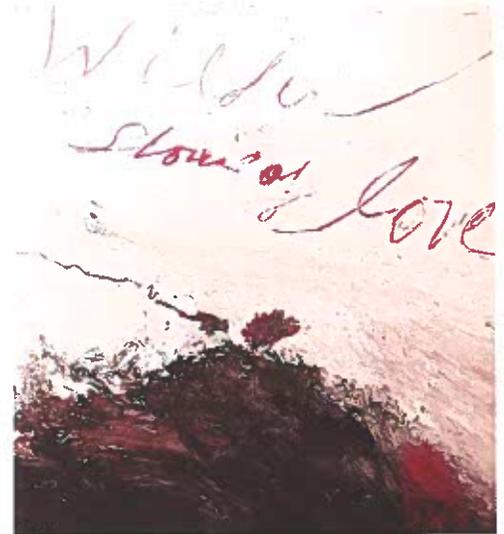
Em *Wilder Shores of love* [Fig. 13] o médium começa a ser mais intensamente físico, mas no título e sob a matéria do traço permanece o sentido espiral evocando a evolução de uma força e de um estado. Será que alguma vez alguém reparou na permanência da espiral no traço do artista ?

Jacques Henric escreveu sobre *um Barroco* na obra de Twombly, de sairmos dela curiosamente aguçados.

A composição da linguagem na obra de Twombly tem em semente o movimento. A linguagem torna-se o incorporar do movimento, som, tacto, de uma pessoal e ecléctica escolha de momentos na cultura, ao mesmo tempo tão pessoal que o “eu” se torna transparente e o fragmentário toma uma dimensão colectiva.

Em nenhuma altura da viagem, os traços são sem sentido, essa foi a sua demanda. Se muito está implicado nas suas notações, muito se expressa através delas, não sendo efusões sem sentido nem trilhos áridos. Twombly foi visionário dos poderes do traço, com uma capacidade de o delinear tanto quanto ele incorpora o fluxo da expressão visual, na sua eflorescência.

O traço nunca surge fechado, nem é uma narrativa planeada desejando criar uma fácil psicologia, incorpora-se no movimento e transformação da superfície onde não se representa um drama real da vida mas permanecem vestígios disso, as eternas forças do drama. No desenho o evento tomou lugar e seja o que for que permaneça depois do evento, os fragmentos certificam a ocorrência de um acontecimento particular naquele espaço. Nem o que permanece depois da acção pode ser usado como



[13]

material para nostalgia ou desperdício, arquivo do passado, mas o *museu imaginário* torna-se o ponto de começo de uma nova maneira de utilizar o material, uma nova maneira de o retrabalhar.

A sua *Praxis* deseja tocar os abismos do inconsciente colectivo. É um acto positivo cuja concepção esconde uma função particular: a vontade de transformar. O “antigo” pode ser transformado e pode transformar-se num novo episódio da história do pensamento/divagação/errância/delírio (fazer mundos com o que temos dentro de nós desputado pela obra). O traço é a ferramenta que torna visível o invisível.

Pode falar-se de imanência na obra de Twombly, pode falar-se de beleza.

Twombly aceita o desafio do papel branco mas também a parede na sua materialidade para aí traçar percursos de pensamentos. — *é na medida em que o fundo não está limpo que ele é impróprio para o pensamento (ao contrário da folha branca do filósofo), e portanto muito própria para tudo o resto ( ) tudo o que o intelecto pode sentir como outras tantas catástrofes estéticas.*<sup>11</sup>

Embora o traço de Twombly seja táctil, trilhado, a sua linha é por vezes um quase nada, transparente, aberto à contemplação. Quem faz do traço uma profissão sabe como uma simples linha pode transmitir suavidade, leveza, sensualidade ou paixão e que o pensamento não se detém aí no acto físico. Assim o desenho torna-se inevitavelmente a sua própria realidade – um macrocosmos permanentemente aberto construído dos seus próprios elementos fundamentais, as suas pequenas percepções inscritas no papel. Todas as visíveis e invisíveis antinomias que formam o pensamento e o mundo.

<sup>11</sup> Roland BARTHES, *O óbvio e o obtuso*, p144.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland, *O óbvio e o obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- DANTO, Arthur C., *The transfiguration of the commonplace*, Harvard, Harvard University, 1981
- DANTO, Arthur C., *After the end of Art, Contemporary Art and the fall of History*, Princeton, Princeton University Press, 1993
- DELEUZE, Gilles, *Le Plí*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Reunion des Musees Nationaux, 1993
- GENETTE, Gérard, *Work of Art: immanence and transcendence*, London, Conuell Up., 1997.
- GOODMAN, Nelson; ELGIN, Catherine, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Cambridge, Hackett Publishing Company, 1988.
- MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Éditions du Seuil,
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 1992
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O visível e o invisível*, S. Paulo, Editora Prespectiva, 1984
- STEINER, George, *No passion spent*, London, Faber and Faber, 1996
- TWOMLY, Cy, *Inscriptions in Arcadia*, New York,,
- TWOMLY, Cy, Houston, Menil Collection, 1990

# O DESENHO INSURRECTO LÓGICAS DA VIOLÊNCIA 7 PARÁFRASES A PARTIR DE WEIL DERRIDA ARTAUD

Carlos Couto Sequeira Costa

“O desenho que se rebelou : insurreição da obra / da vida ?”

Derrida

“Un médecin, parqué dans l’attente des wagons vers Auschwitz, se récitait des Pensées d’Épictète et de Marc-Aurèle et y puisait du réconfort . Voilà l’attitude philosophique”.

Yvon Bélaival, “Éric Weil, maître de maîtrise”

“The courageous violent

slashing themselves with knives,  
the cowardly inciters to violence”

Ezra Pound, Canto XV

“La violence est souveraineté mais solitude”

Lévinas

“Is it a quest for the interred twinkling centers alive in each lie,  
each horse’s neighing hell, the allegro of harlequins  
(secret of vampires)?”

Daniel Libeskind, Fishing from the Pavement

“transposições...similitudes...correspondências...paráfrases”

Dario Gamboni

“Na sua pena há um pincel”

(Eça sobre Ramalho Ortigão)

à violência soberana dos *subtis* Nocturnos desenhados de Carlos Natividade Correa

## 1.

A presente investigação opera um diálogo/contraponto entre um bloco poético sobre Filosofia e Violência e uma *Economia geral* (termo de Bataille) referente ao “desenho insurrecto”, inspirando-se na recitada carta de 23 de Setembro de 1932 de Artaud a A. R. de Renéville: “Incluo nesta [carta] um desenho ruim em que isso que se chama o subjéctil [*subjectile*] me traiu”. Daqui se infere (o que não é de todo uma provocação) que a Obra, o espaço da Obra denota fundamentalmente esse carácter *ruim* de suporte, de rasgamento/desvelamento do ser (por exemplo, o desenho de Artaud encontrava-se na parte arrancada à carta), de subtil subjéctil arcaico e violento. Traições, e traduções, estas, de suportes que apontam a “cirurgia do projectil”, ou dos demónios que rondam e fantasmaticizam o corpo da obra [Derrida/Bergstein (D/B-)23 e 25]. Subjéctil (intraduzível?), suporte ou pele golpeada, superfície matérica, sujeito sem sujeito, sub-jectum, hypokeimenon, substância, súcubo: por vezes ele trai. “E desde um determinado dia de Outubro de 1939, nunca mais escrevi sem também desenhar”(Artaud). *Forcener le subjectile?* “Enlouquecer”, forçar o subjéctil (Derrida)? A Obra, em arte como em pensamento-arte, não deixa de veicular esse reforço (*a força*) do subjéctil que a instaura: a nossa hipótese de trabalho é a de que o que chamamos (como no subjéctil) de “desenho insurrecto” constitui *a matriz da própria obra, a hybris de sua linha melódica e tímbrica, a sua mais funda razão de ser*. E se a operação *local* do desenho tem a ver com algo da ordem da “cegueira”, do excesso corrosivo da visão cega (Derrida/Mémoires-10), a Obra no *global* é cega porque (e)vidente, visionária, e insurrecta. É conhecida finalmente a sentença agostinheana: “Que nin-

sur une place  
PARIS et je leur  
ferai perforer et  
brûler les moelles.  
Mais dans un style  
d'Herbes-mars ce  
rêve qui sera  
réalisé et il se  
réalisera par moi.  
Antonin Artaud  
Jue de 3  
1934

guém se espante que neste vil modo de ver que nos é concedido nesta vida, a saber através de um espelho e em enigma, seja preciso sofrer para ver de algum modo.(...) A visão não é fácil. E eis o maior enigma : nós acabamos por não ver [com olhos de ver] aquilo que afinal não podemos deixar de ver”(tr.livre de *De Trinitate*, L II, XV, IX, 16 –cit.p. Arnaud-34) . Certamente : o Homem caminha na Imagem...

## 2. Filosofia e Violência

Façamos o historial. Sendo o contraponto entre Razão e Violência o núcleo problemático e dinâmico de toda a filosofia de Éric Weil , e propondo esta uma *Lógica da Filosofia* como sua tópica dialógica essencial, torna-se evidente não apenas a dificuldade primeira em conceptualizar tal núcleo como em saber geri-lo de modo a precavermo-nos do inevitável lugar comum. Importa começar por esclarecer que não se trata efectivamente de um lugar comum a *retomada* do tema Razão/Violência, só aparentemente assim compreendido quer pela banalização do mesmo nas imagens do quotidiano quer pela complexidade de tratamento que lhe subjaz , nem tão pouco se trata de um novo lugar, desta vez *in-comum*. Com efeito, semelhante problematização significa não somente procurar responder no concreto ao *apelo dramático do real* como interrogarmo-nos sobre a possibilidade de uma *outra via*. E se “a realidade sobre a qual se debruçou a meditação de Éric Weil é aquela da História”, como nota o leibniziano Yvon Bévalal (PR-5), compreende-se que a filosofia entendida por este como discurso racional e coerente, “discurso absolutamente coerente”, se imponha naturalmente como essa *outra via*. Insista-se que o apelo de Weil só precipitadamente poderá ser reconhecido como *ingénuo*, não fora o desmentido constante que a história e a presença da violência nos atestam diariamente : “o homem quer o fim dos tempos históricos(...), afirma Weil em *Philosophie et Réalité*, quer que a violência, a injustiça, o sofrimento não culpável cessem e desapareçam” (PR-170) (curiosamente, o ponto de vista do célebre “souci de la victime”, retomado por Girard, lá voltaremos) . E se a filosofia não é ciência mas sim “científica *eminenter* pela sua recusa da incoerência” (PR-24), e “vontade de discurso universal” (PR-12), o ónus da prova tem-na no embate e *verificação* com o real, como presença e devir, sageza e violência, ou liberdade e dado . A uma lógica que se presentifica como lógica da filosofia, “círculo das categorias” (LP-86), preside uma filosofia como “vontade de compreender” e como “compreensão do homem concreto”(LP-77), o que reenvia a compreender a radical *Outridade da Violência*, imanente ao homem e à sua historicidade (Ricoeur-91 s). Constituindo a problemática *Filosofia e Violência* o questionamento weiliano de fundo, não é de estranhar a longa introdução à *Logique de la Philosophie*, a obra central de Weil. As interpelações repetem-se: o que significa o discurso e a coerência face à(s) violência(s)? Como (re)pensar o par violência/discurso, a violência oposta ao discurso ? Haverá violência do discurso? O que é legítimo entender pelo *Outro* da filosofia, pela violência da natureza ou da liberdade, pela “violência pura” (LP-60) ? Como compreender a recusa sistemática da razão e do sentido ? Questões que se cruzam com a formulação originária do problema já focalizada no estudo liminar sobre Pietro Pomponazzi: “O que é o homem? Como é que ele se compreende no mundo?” (AEW-28). Ora, na sua *irreducibilidade*, a razão deve poder transformar a violência, ainda que a violência não possa transformar a razão (Taboni-41). Certamente que “o filósofo quer que a violência desapareça do mundo” (LP 20): a antinomia de base, testada no conhecimento da realidade (LP-21), é a de que a filosofia se opõe radicalmente à violência, *outridade* da filosofia, antinomia que passa pela coerência e pela negação (Quillien). Coerência do discurso e dis-

curso de coerência. Merece reflexão e atenção sintomática o facto de toda a contemporaneidade reconhecer em Éric Weil a importância do tema da violência e o seu aprofundamento *contrapontístico* (ou “dialéctico”) na dualidade discurso/violência, inserida no seu horizonte ontológico e antropológico. Com efeito, em *L’Érotisme*, Georges Bataille refere-se à “obra magistral” que é a *Lógica da Filosofia*, concebendo a noção weiliana de violência como próxima da sua (*Érotisme*-61-1). Jacques Derrida, por seu turno, em “Violence et Métaphysique”, aponta a distinção, comum a Lévinas e a Weil, entre discurso e violência (ED-171-2): o discurso weiliano reconhecido como não-violência é ontologia, projecto de ontologia, conclui. O próprio Lévinas homenageia Weil pelo emprego “sistemático e vigoroso do termo violência na sua oposição ao discurso” (DL-18/ ED -171-1). Mas se o reconhecimento é unânime, importa frisar que, a nível de uma estrutura mais profunda, a reflexão weiliana sobre a violência distancia-se subtilmente de outras, desde Sorel a Engels, de Hegel a Nietzsche e Girard, (atrás citado), ou até mesmo o próprio Bataille. Pensemos neste último, a fim de melhor compreendermos seguidamente Weil. Para Bataille, a violência instaura-se como o *excedente* e a *parte maldita* que, no plano ontológico, se afirma como anti-substância ou não-substância, representando a lei universal da realidade. A vida e a natureza compreendem-se numa *perda* e violência exuberantes, uma vez submissas à lei da dilapidação e ao esbanjamento (Sasso/Bataille). Efectivamente, na linha da *economia geral* batailleana, o *potlatch* desenvolve o modelo clássico de agenciamento anti-económico, traduz-se, os homens acumulam riquezas com vista a perderem-nas, a esbanjarem-nas, violentamente. O jogo do universo assume a lei única e *necessária* da violência como excesso e transgressão, função insubordinada e indisciplinada, descontínua, e operação de esgotamento de todos os possíveis. Há que reconhecer, no filósofo da *Suma A-teológica*, uma economia da violência (Periniola/Bataille) no seu movimento de pura imanência e *intrinsicidade*, o qual toma o sentido de uma efusão soberana e produtiva, de uma lógica transgredida, o que significa que a violência, inserida num processo *dialéctico*, releva de uma transformação de negatividade em negatividade, de uma desordem negativa necessária na ordem das coisas. Sendo o Ser dilapidação e negatividade (o Dilapidemus contra o Calculemus leibniziano), indicação fundamental do ente violento que transgride todos os limites, o Homem, no lugar do universo, ousa pôr em jogo o jogo da perda e da violência infinitas, um viver a desmesura e consumação excedentárias, quer dizer a experiência da realidade como *hybris* e violência (Sasso/Bataille). Se existe radicalmente em Bataille uma economia da *hybris* e uma *vontade de poder* transgredir, em Weil a mediação é outra, formulada através do discurso e razão. Se Bataille substancia a imagem do filósofo da literatura e do mal, das lágrimas de Eros e da ontologia do jogo, Weil pelo contrário apresenta desde logo a violência como antirrazão e negatividade primitiva, o reprimido original que a filosofia, compreendendo-o, procura anular. Se o mundo dionisíaco batailleano acede à plenitude do Absoluto, em Weil os *poderes do horror* combatem-se com a transparência e coerência do discurso filosófico. Importa reconhecer o discurso filosófico na sua tarefa única de, ao recusar a violência, ser capaz de delimitá-la e compreendê-la dialecticamente, reflectindo-a como “negatividade particular”: “o resultado paradoxal, sublinha Weil, é pois que a violência só tem sentido para a filosofia que, por seu turno, é recusa da violência” (LP- 58). “O outro da verdade, afirma ainda o filósofo, não é o erro mas a violência, a recusa da verdade, do sentido” (LP-65). O discurso filosófico não é apenas o único capaz da “luta contra a violência” (LP-40) e radicalmente capaz da “inadmissibilidade da violência” (LP-26), impondo-se através do diálogo e de uma

razão dialógica, como é e deve ser soberanamente, no seu dimensionamento ético e ontológico, *o único discurso paradigmático que se compreende como discurso de um ser cuja possibilidade outra é a violência* (LP -69 e 60). O problema weiliano da verdade como “*adaequatio hominis ad intellectum*”, adequação do homem ao discurso universal e coerente, à razão e não à violência, encontra aqui a sua inteira plenitude e pertinência. É partindo tanto do aprofundamento como da insistência da questão radical *razão/violência*, conscientes não da sua indecidibilidade e impasse a limite mas da *inquietante afinidade* imanente ao par, bem como da sua inexorabilidade e complexidade, não cedendo à dificuldade da dialéctica em jogo e consequente tentação de simplificação, que devemos finalmente poder contextualizar a premissa weiliana segundo a qual “a não-violência é o ponto de partida como a meta final da filosofia” (LP-59). Semelhante premissa, duplamente dimensionada, ou seja arqueológica e teleologicamente, encontra uma outra, cuja *evidência* (é esse o paradoxo, passe o truismo) se afigura tão desconcertante quanto verdadeira: “tudo o que é deve ser penetrado de razão, formado e reformado pela razão” (LP-34).

Enquanto que a *Introdução à Logique de la Philosophie* constitui uma *propedêutica* (Kluback) da razão e da violência, a própria *Logique*, na apresentação e desenrolar das categorias, começa por colocar a questão da razão e do sistema. A razão é dialógica (diálogo com o Outro da filosofia) e sistémica (porque organizada em sistema), do mesmo modo que o sistema é dialógico (diálogo *entexpressivo* das categorias) e racional (a razão é uma das chaves da abertura do sistema). O que verdadeiramente representa a dimensão nevrálgica da *Logique* reside numa arquitectónica de “categorias-atitudes”, na qual cada categoria, não sendo única e unívoca, reenvia, distributivamente, a todas as outras, de maneira que é legítimo entender o sistema weiliano como a *expressividade da totalidade das categorias*: “cada categoria, sublinha Kluback, é um microcosmo do amplo macrocosmo, o *embodiment* de todas as categorias” (Kluback/Weil-49). A imagem que se impõe, mais do que a da rede e a de um espaço tabular *modo* leibniziano (Serres/Leibniz), é a de um sistema caracterizado por um espaço de circularidade orgânica com *múltiplas entradas*, não infinitas mas definidas, possibilitando um conjunto ordenado de encadeamentos cruzados e dialécticos, o que significa que começar por determinada categoria é estar certo de que todas as categorias serão visadas e percorridas, respondendo à multiplicidade e totalidade da arquitectónica em jogo. Weil insiste que cada categoria responde a uma ordem de *atitudes concretas*, desde as atitudes do Homem perante a História e as respectivas categorias do seu discurso (LP -71-2) até ao *sistema das categorias* (LP-74-79-s.) e ao *esquema* das categorias-atitudes (LP- 82). A filosofia é a lógica das categorias, a “filosofia desenvolvida em sistema” (PM-59), compreendendo-se *como obra do Homem na sua historicidade*, diálogo com a violência ou o Outro da filosofia (LP -72 e 75). E se é certo que Weil, como Hegel, se interessou pela questão de uma “introdução” à filosofia (ou à doutrina das categorias), o que deriva da sua leitura é já uma problematologia da *lógica da filosofia*. Quer dizer, a *Introdução* é uma espécie de *livro dentro do livro*, caixas chinesas ou bonecas russas, recursividade em potência do desenvolvimento futuro da obra, mas a *Lógica* propriamente dita, iniciando-se pela categoria da Verdade (Kirscher) e desembocando na categoria da Sageza, é toda a filosofia disseminada e orientada em sistema, traduza-se, o *sistema circular das categorias*. Sendo pedagógica ou “*protreptica*” (LP-440-1), e visando já intencionalmente a *captatio intelligentiae* do leitor face à ulterior exposição do sistema, a *Introdução* assume-se também como doutrinação e ponto de vista. A “prova de circularidade” (LP-441) verifica-se quer pela circularidade categorial ou *entre* as categorias, quer pelo dialo-

gismo entre a primeira e a última das categorias, ou seja a descoberta da Verdade como Sageza e da Sageza como Verdade. Aliás, mencione-se que o reenvio de categoria para categoria evidencia o carácter de análise progressiva e regressiva (por exemplo, passar das últimas para as primeiras categorias) do texto, verdadeira *epagogê* ou *condução* dos fins últimos aos primeiros princípios categoriais. A co-presença e co-pertença das categorias entre si, compondo a totalidade *sinfônica* ou mesmo *operática* do sistema (tese de Quillien), traduz o que o filósofo designa por “escolha absoluta” (LP-56) da razão, ou seja a opção pelo discurso absolutamente coerente. De salientar ainda que entre o “estilo seco e abstracto” (termos de Weil) do sistema e a concreção *narrativa* ou o estilo mais concretista da Introdução existe igualmente um dialogismo, dado que as categorias são sempre *atitudes concretas* ou *comportamentos históricos*. Estabelecendo o “princípio organizador do discurso particular que desenvolve os conceitos (as categorias particulares) de um domínio” (PM- 85), a categoria (LP-363-4) visa o conceito no qual é possível pensar uma atitude específica: uma filosofia moral reflecte-se a partir da categoria da Consciência, assim como uma filosofia política ou mesmo (?) uma *filosofia estética* (como estética do discurso arquitectónico e dialógico) agenciam-se a partir das categorias da Obra e da Personalidade, da “arte da condição” (LP -225) ou ainda da “consciência dos poetas” (LP -247). No seu horizonte de inteligibilidade e “orientação do homem concreto no concreto do real histórico”, o discurso de categorias aponta claramente para uma análise crítica da razão, uma lógica da filosofia cujo objecto radica no *questionamento* “que se coloca a si mesmo, e mais profundamente que “se coloca”. A filosofia como lógica da filosofia define-se por uma tarefa epistémica singular, ou seja a de examinar as várias categorias filosóficas nas quais a filosofia se manifesta no impacto com o grande Outro (não lacanianamente o discurso, mas), a Violência. Refira-se que uma lógica da filosofia não trata de *categorias metafísicas* como qualidade, quantidade, modalidade, relação, etc., todavia debruça-se concretamente sobre *categorias filosóficas*, tais como Verdade, Certeza, Consciência, Discussão, Absoluto, Sageza, etc. Verdadeiros *centros expressivos* uma vez que não estão apenas inseridos no discurso como unidades constitutivas deste, mas que formam um discurso singular que exprime atitudes humanas e comportamentos concretos, não é de estranhar que as categorias weilianas se dirijam ao discurso humano na sua totalidade. Uma *galeria* de filósofos corresponde assim, grosso modo, às múltiplas categorias: Kant está para a Consciência assim como Hegel está para o Absoluto e Marx para a Acção, do mesmo modo que Sócrates e os Sofistas estarão para a Discussão assim como Nietzsche e Dilthey para as categorias da Personalidade e da Inteligência; O Verdadeiro e o Falso combinam com Xenófanes assim como a categoria do Eu veicula o epicurismo e o estoicismo, levando a cabo uma autêntica *dramaturgia* de múltiplas personagens ou um imenso drama-em-acto da história da filosofia. O jogo da invenção de novas categorias-atitudes explica-se através da noção de *reprise*, ou retomada, que o filósofo dilucida da seguinte maneira: o “inovador procurará justificar a sua decisão apresentando-a como a seqüência necessária da atitude que superou e tentará fazer-se compreender deste modo pelos outros, e também compreender-se a si próprio” (LP-366). A nova categoria compreende e *supera* a precedente, ou as precedentes, necessariamente dado o carácter dialógico e heurístico do sistema, o que significa que “Weil assina cada instante a sua sentença de morte e a sua própria ressurreição” (Labarrière-51). Sabemos já que a *Logique de la Philosophie* é a filosofia do “discurso absolutamente coerente” e do “contentamento razoável” (LP-345), e que a categoria não é senão uma forma determinada que o discurso de razão assume, a fim de dar sentido a uma

certa expressão de ser ou de estar no mundo (a categoria-atitude). Em suma, a *Lógica* “compreende tudo e a si mesma, visto que compreende o homem na filosofia, a filosofia no homem, visto que compreende a coerência na violência e a violência no discurso coerente”(LP-85). Sabemos também que a “filosofia se compreende como histórica, como saída da violência” (LP- 78), “vontade de coerência” (LP- 83) e discurso do homem finito e *razoável*. É afinal no diálogo entre razão e realidade, sentido e sagesa, presença, que se joga toda a estratégia do filosofar, e é a partir do diálogo com a realidade histórica e concreta que uma lógica do discurso humano adquire sentido e coerência, ganha verdade. Não é por acaso que a Verdade constitui a primeira categoria, o *prelúdio* do filosofar weiliano, o começo absoluto da *Logique de la Philosophie*. E se Hegel coloca o Ser no começo, Spinoza postula a Substância e Leibniz a Monas Monadum, Weil, por seu turno, não inicia o discurso pela Acção ou pela Certeza, mas necessariamente pela Verdade. É preciso “poder começar” (LP-90) e a “filosofia, insiste Weil, é a busca da verdade, e é sómente a busca da verdade”(LP-89). “Luz que nada ilumina”, “luz invisível” (LP-90), a Verdade reenvia quer ao mistério do “silêncio [que ] precede o discurso”, o “silêncio da verdade” (LP-91), quer a uma espécie de subtil *fermata* musical que acompanha e sustenta o discurso absolutamente coerente.

Jean Quillien, à cerca da complexidade da problemática do *começo* e concretamente em relação ao ponto de partida weiliano, estabelece uma sugestiva imagem de comparação entre Éric Weil e Richard Wagner, entre o começo da *Lógica* e o começo do *Ouro do Reno*: “parece-nos, afirma, que aquele que melhor se aproximou do que aqui se quer dizer é Richard Wagner visto que quis, também, com a *Tetralogia*, a obra total e deu-a simultaneamente e indissolúvelmente a *ver* e a *ouvir*, a *ver-e-ouvir*”. A primeira cena do *Ouro* “começa” pelo canto das filhas do Reno, e depois surgem as palavras *Weia! Waga!*; o canto é “o prelúdio que vem antes da primeira palavra (*Weia!*), ele é, para retomar essa surpreendente fórmula de Weil, “aquilo que precede todo o começo” (Quillien-165). O som inefável do canto é comparável ao fundo ou *fermata* da categoria da verdade, espécie de prelúdio que precede o próprio prelúdio, e o *crescendo* do movimento das categorias. “A *Tetralogia* desdobra-se em quatro cenas e doze actos assim como a *Lógica da Filosofia* em dezoito capítulos”(Quillien-166): a categoria da Verdade como que condensa em si esse instante único que *antecede* o próprio acontecimento temporal, revelado na *temporalidade* imanente da lógica das categorias. Como categoria do começo e “terreno infinito sobre o qual aparece tudo o que é” (LP-113), a Verdade figura o “domínio de todas as questões” (LP-92), das questões *verdadeiramente principais*: “Com *Verdade*, escreve ainda Quillien, Weil diz o todo da linguagem, da palavra humana, afirmada e postulada na sua totalidade” (Quillien-169). A vontade de coerência e de razão da *Lógica* compreende-se a partir deste fundo instaurador e originário, *tohu-bohu* inicial, fundamento do discurso e agenciamento de sentido primeiro: “a verdade (...) não é a categoria de um discurso, mas a do discurso tout court da filosofia”(LP-86); a “verdade das coisas (=o que é) é para o homem que (...) se detem como aberto para as coisas” (LP -383). Qual o “problema da verdade” e do discurso coerente (LP -66)?, pois que, no “fim da violência”, o “homem liberta-se para a verdade” (LP-442). A aporética *principal* da filosofia não se esgota no entrecruzamento da razão e da verdade com o seu *Outro*, a Violência, ou ainda na abertura de um espaço reflexivo sobre categorias, uma vez que cabe à razão e somente a esta, como *mediação* absoluta de todas as aberturas e possibilidades categóricas, a dinamização e construção de uma lógica da filosofia.

O homem não é “um deus, um espectro ou um símeo” (LP-5) mas, como “animal dotado de razão e linguagem”, é o “ser que não é”, que é “devir”, que é “fazer-se”, “ser-artesão” (LP-9). O homem que “não-é” é assim negatividade (LP-7), tal como a linguagem cujo conteúdo não é formado “por aquilo que é, mas por aquilo que não é” (LP-8). Afirma Weil que o homem é o ser que, com o suporte da linguagem, da negação do dado, procura a “satisfação” e, como ser *razoável e satisfeito*, é capaz de “realizar a sua própria negatividade”. Como dado e natureza o homem nega-se e realiza a “dupla negatividade”, no sentido da *Presença*, a presença do Silêncio e do Ver (LP-10-11). Sendo o homem, no percurso de homo-faber a homo-theoreticus, *o ser que vê* e a quem é “revelado o que é” na Presença, por seu turno o filósofo é homem “in statu nascendi”, o *sage naissant* capaz de negar a “animalidade em si” (LP-11) e chegar ao “silêncio relecto da presença” (LP-13). Por isso, o filósofo é chamado de “aprendiz do silêncio” (LP-14). A origem da filosofia reside na “negatividade primitiva”: ser e não-ser, presença e devir, liberdade e dado, eis os polos de qualquer filosofia para Weil (LP-12). Sendo “procura da razão”, o discurso do filósofo tem a sua origem na negatividade primitiva, no desejo que é a natureza humana (LP-18). Importa, insista-se, que o filósofo negue e transforme tal negatividade (LP-18-19), aspirando à *theoria*, visão do sentido e da *sageza*. Mas o filósofo tem “receio da violência”, do que o “impede de se tornar sábio” (LP-20-21). Para Weil, o único caminho que leva à Presença é o do conhecimento da realidade, do que *ameaça* como a violência, donde a necessidade, para a filosofia, de se “realizar no mundo da violência” (LP-21).

A filosofia é “essencialmente dialógica” (PR-14): o que significa tal afirmação, aparentemente mais um truismo? Se o discurso da filosofia é o “discurso coerente” (LP-22), a lógica, no sentido de lógica formal, dialéctica ou regra do diálogo, *não é a filosofia*. Mas se o discurso deve ser lógico, isto é sem contradição, com sentido preciso, a questão *simples* que Weil coloca é a de saber se tal facto *chegará* para o discurso (LP-23). A lógica, como “ciência do diálogo” (LP-24), funciona apenas como uma espécie de “purga” das contradições do discurso coerente que é a filosofia, tendo por isso uma função de diagnóstico e terapia. O domínio da não-violência é pois o do diálogo: os homens, ao aceitarem o diálogo, procuram excluir a violência (LP-25/27-28). A comunidade subsiste através do diálogo, na “inadmissibilidade da violência” (LP-26), atrás citada, e, perante o devir, o homem permanece só: momento de “krisis” que fixa a data do “nascimento da ontologia” (LP-28). Mas o *sentido* da violência permanece. Qual a lógica, a orientação? É aqui que o diálogo se transforma em discurso. Importa que o discurso perscrute “o que é tal como ele é em si mesmo” (LP-29), ou que dê conta da realidade, quer dizer importa “que não haja contradição entre o que o homem diz da realidade e a própria realidade” (LP-30). Não é apenas a não-contradição do discurso que está em jogo, mas antes a “verdade objectiva” do seu conteúdo, pelo que a lógica formal, sendo fundamental, é *sómente* na medida do “conhecimento objectivo” (LP-30-31). Significa isto que a filosofia, como “ciência primeira” e “ciência do que é” considerado enquanto é, depara-se com a seguinte situação: o que o homem observa *não é aquilo que é*, mas *mistura de ser e de outra coisa*, de não-ser, de fenómeno e contradição do que *aparece* susceptível de ser conhecido, traduzido e determinado em discurso não-contraditório (LP-30-31). O que o homem observa é o negativo, o não-ser do ser, “um modo de aparição que esconde o que é ao mesmo tempo que o revela” (LP-31). O homem deve desembaraçar-se do “negativo que o seduz” e *purificar* o seu discurso dos erros que o desfiguram. No entanto, um discurso não-contraditório pode fundamentar uma

realidade não-contraditória: tudo se decide finalmente nesta, na/pela realidade, dado que o discurso é “lugar de erro” (LP-31). Para Weil, a posição é ontológica, remetendo para “aquilo que é”: é a realidade, não o discurso, que “decide da verdade”, a verdade do ser (LP-32). Visão do uno (aquilo que é e não o que devém e perece/LP-33) e Sageza compreendem duas ontologias (LP-35): na multiplicidade dos discursos e “ciências primeiras”, a meta reside na *libertação* do homem da violência (LP-36). A liberdade designa per *viam negationis* (LP-46) e a acção consciente e livre é “a luta contra a contradição e contra a violência” (LP -47) . Mas será que o recurso ao ser implica fundar um *discurso único* ? (LP-36). Todos os filósofos que aderiram à “visão do uno” e renunciaram à violência, colocam repetidamente a questão: como é que a violência acaba por irromper na sua esfera? Se os cépticos desdenham a violência e o discurso único (LP-38), se os “desesperados” (novamente, o ponto de vista da vítima) não *esperam* naturalmente qualquer tipo de resposta e solução, como proceder perante o discurso único? Sendo o filósofo homem de diálogo e não do discurso único, herdeiro do discurso do ser e da razão “contra a violência da natureza” (LP-39), não é de estranhar que Weil preconize enfim uma práxis ou poética da *multiplicidade* (LP-41 e 42). Acção moral, o que significa então? O homem é um “ser moral” (LP-47) que se guia segundo um discurso cuja forma reside no acordo livre entre homem e razão, excluindo natureza e violência, e que procura instaurar, no lugar do reino da necessidade e das causas, o lugar dos fins e da “razão consciente de si-mesma”. Não sendo sábio nem santo, o homem é todavia livre, negando a violência da natureza que o acerca e da natureza que forma o seu ser (LP- 48), compreendendo ser e liberdade, condição e discurso, ser finito e liberdade infinita. A opção final é pelo “discurso absolutamente coerente : ser, verdade, liberdade” (LP -51 e 52) .

Teleologia: *theoria* .

Negatividade: “sangue e sôpro do ser” (LP- 52) .

Ontologia da violência. O indivíduo permanece determinado como mistura de ser e violência, não possuindo à partida discurso coerente, e opondo-se “como violência à violência” (LP-53). Mas o indivíduo pode *transcender* o dado, no intuito de *Vér*: não o eterno, o uno, o “espectáculo divino”, mas ver a “violência compreendida como violência”, o que significa que o indivíduo *pode aceder à Sageza*, compreendendo a violência e a negatividade em face da violência (LP -53).

Filosofia e Violência. Há violência para o indivíduo, a sua *essência* reside nisso mesmo, mas para o filósofo ou homem universal , em posse do discurso coerente, não há violência, quer dizer toda a violência concreta é dotada de *um sentido para a razão que a si-mesma se desenvolveu* (LP-54). Para Weil, concluindo, a História é a realização deste sentido absoluto.

### 3. Genetizações / Maldoror

*“Nunca, nunca a obra (...)se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos. Que a acolhem. Ou rejeitam. Mas os mortos de que falo nem vivos foram. Ou então esqueci-os.”* (Genet-21).

A Obra: “Lait de deuil cacheté (coacté, pressé, serré, caché, coagulé, caillé).” (Glas II-364). A Obra: um objecto abjecto (Kristeva), o sublime contaminado pelo horror, os poderes do horror, a “beleza fecundada pela violência” (Colard). Obra-colaço: *big crunch*, energia do vácuo, criação de matéria-energia: Malévitch, Rothko, Chryssa. Obra-poiética do desvio e da efracção (Kris, Anzieu, Ehrenzweig), do originário (Clancier) e do écran-memória (Costes), da fascinação do não-representável (Green), poética do conflito (Gagnebin). Obra-escândalo da razão (Weil).

A Obra: “fosforescências do charco”, “cintilações do estilo negro” (R. Ortigão sobre Baudelaire).

A Obra: um “cogito sonoro e energético”(B-90), “longa cópula” com o inumano.

“Restam dois tubarões, que ainda se mostram mais encarniçados. Do alto do penhasco, o homem da saliva salobra deita-se ao mar, e nada para o tapete agradavelmente colorido, segurando na mão a faca de aço que nunca o abandona. Agora cada um dos tubarões tem o seu inimigo. Avança para o seu cansado adversário e, com vagares, enterra-lhe no ventre a lâmina aguda. A cidadela móvel desembaraça-se facilmente do último inimigo... Encontram-se frente a frente o nadador e a fêmea de tubarão, por ele salva. Olham-se nos olhos durante alguns minutos; e cada um deles se espanta da ferocidade que surpreende no olhar do outro. Andam à volta a nadar sem se perderem de vista, e dizem de si para si: “Estava enganado; este ainda é pior”. Então, de comum acordo, entre duas águas, deslizaram um para o outro, movidos por mútua admiração, a fêmea de tubarão afastando a água com as barbatanas e Maldoror batendo as ondas com os braços; retiveram a respiração, numa veneração profunda, ambos desejosos de contemplar, pela primeira vez, o seu retrato vivo. Chegados a três metros de distância, sem qualquer esforço, caíram de repente um contra o outro, como dois ímanes, e beijaram-se com dignidade e gratidão, num abraço tão terno como de irmão e irmã. Os desejos carnis seguiram de perto esta manifestação de amizade. Duas coxas nervosas colaram-se estreitamente à pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, dos braços e barbatanas entrelaçados em redor do corpo do objecto amado, que apertavam com amor, enquanto as gargantas e os peitos já não passavam de uma só massa glauca com exalações a sargaço, no meio da tempestade que continuava, à luz dos relâmpagos, tendo por leito nupcial a espumosa vaga, levados por uma corrente submarina como num berço, e rolando sobre si próprios para as profundezas do abismo, uniram-se numa cópula longa, casta e horrífica! ... Afinal, acabava de encontrar alguém parecido comigo! ... Já não estava só na vida! ... Ela tinha as mesmas ideias que eu! ... Estava diante do meu primeiro amor!” (Maldoror-106-7).

#### 4. Subjétil

Voltemos ao desenho (ao “desenho insurrecto”, à *linha gótica*, diria Deleuze, do carcharodonte), depois da longa introdução de/sobre Weil, regressemos à violentíssima lógica do subjétil. Pense-se na violência cronenbergiana (ou *lynchada*) do gesto criador num Bacon ou num Géricault, num Cai Guo-Qiang ou nos espaços de Ryder, num Hermann Nitsch, num Nietzsche, num Genet ou num Kacem, finalmente em Artaud, em Fontana, nas instalações e labirintos de vidro de Claudio Parmiggiani, num *Requiem* (réquie, requietório, *requin*, *requiem*...) de Ligeti ou nas Missas branca e negra de Scriabine, em Gesualdo ou nas criações politópicas de Xenakis. A violência da/na Obra é necessária? Pense-se ainda no traço nocturno de certos autoretratos de Fantin-Latour (D/Mémoires-61-s.) ou nos luminosos e subtis nocturnos (negros oxímoros) e epifanias desconcertantes de Carlos Natividade Correa, ou finalmente na paixão e pulsão-*vertigem* da pianista Eileen Joyce, interpretando Schözer, Liszt ou Eugen d’Albert. A violência é necessária, suficiente? Reflicta-se, uma vez mais, no espaço Piranesi (como os labirintos de Libeskind ou os rizômas de Koolhaas): as *Védute*, sinusóides e espirais dos *Carceri d’Invenzione* (Piranesi ou Bach/ Yo-Yo Ma), os imprevisíveis *Grotteschi*. Espaços desenhados ou desenhos espacializados que reflectem o hiperbólico e o críptico, o fluxo e o espaço-liso (Deleuze). Fixem-se, por último, os desenhos/grafias visionárias e litografias de

Odilon Redon, “Edgar Alan Pöe” das artes gráficas : o brio e o opróbrio do traço, o pesadelo e a melancolia, a maldição e o delírio, *monte dos vendavais, o casamento do céu e do inferno*, a materialização-transposição da “ideia plástica” (Gamboni/La plume et le pinceau-48). A que (re)vem afinal tudo isto? Em *Enlouquecer o Subjétil*, Derrida sublinha a existência de um “pensamento da pulsão”, um “lance” de compulsão e expulsão, da “força antes da forma”, em Artaud, indissociável de um “pensamento cruel” ou de uma “pensamento do sangue”. Concerteza estamos perante um teatro nocturno ou mesmo um teatro da crueldade (no sentido de implacável, rigoroso), um corpo *cruel* da Obra: do mal radical à parte do spleen, ou da parte maldita (Bataille) à parte do fogo (Blanchot), da violência do sagrado e do caos à *transparência do mal* (Kacem, Girard, Baudrillard). Como suporte da representação, “figura do Outro”, o subjétil é essa *membrana*, papel/tela, parte mal-dita que se lança (objétil), membrana rasgada, perfurada, queimada mesmo. Suporte da representação que indicia o seu próprio Limite e des-representação(D/B-43-46). O subjétil funciona afinal como parergon da obra violenta, mise-en-abîme de exterioridade irreduzível, subjétil “fora do sentido, enlouquecido, [fora] de um substrato material suposto pela representação” (D/B-86). É neste sentido que a estética se revê numa *ex-tética*, topologia e passagem do Outro, mas topologia sempre outra.

Artaud, citando Van-Gogh: “O que é desenhar? Como se chega a isso? É a acção de abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a lima, a meu ver lentamente e com paciência” (D/B-51).

Artaud “desenha com a boca”, com a língua (com o corpo, como Jimi Hendrix com os dentes na guitarra) que está antes das palavras: “Quero dizer, refere ainda, que há nos meus desenhos uma espécie de moral música que fiz ao viver os meus traços não com a mão apenas, mas com o rascar do sopro de minha traqueia-artéria, e dos dentes de minha mastigação”. E Derrida conclui: “Desenhar com a boca não é somente dar-lhe voz, sopro e língua *antes das palavras*, é atacar o suporte com esses instrumentos sólidos, incisivos ou trituradores que são os dentes, é comer, por vezes mastigar o subjétil, a “coisa”, se se pudesse dizer, tanto quanto o seu corpo glossemático ou o seu fonograma; a “palavra” subjétil é assim desenhada além do seu sentido consignado, normatizado, racional. É imediatamente *enlouquecida*”(D/B-52). O pictograma, o traço, a escrita desenhada ressoa e vibra no limite do glossema (é assim que Van-Gogh “ultrapassa a pintura”, fazendo emergir, eclodir o seu timbre bárbaro/ como nas *Cantatas ou na Passacaglia* de Webern, na violência do Tristão horowitziano de Wagner/Liszt, na Sonata de Liszt por Horowitz ou Fazil Say).

## 5. Gramáticas do Horror I

O traço fende, perfura a tela (ou projecta o *telos da tela?*), o que nos remete para uma longa passagem, conhecida e tantas vezes citada, de Deleuze/Guattari sobre Turner (devemos pensar ainda nos desenhos-fluxo do mesmo Deleuze, dedicados a Guattari):

«En regardant ses tableaux, on comprend ce que veut dire franchir le mur, (...), faire passer des flux (...). Les premières toiles sont des catastrophes de fin du monde, avalanche et tempête. (...) Les secondes sont comme la reconstruction délirante, où le délire se cache, ou plutôt va de pair avec une haute technique héritée du Poussin, du Lorrain, ou de la tradition hollandaise: le monde est reconstruit, à travers des archaïsmes ayant une fonction moderne. Mais *quelque chose d'incomparable se*

*passé* au niveau des troisièmes tableaux, de la série de ceux que Turner ne montre pas, tient secrets [vimo-los na Tate, *em segredo*]. On ne peut même pas dire qu'il est très en avance sur son temps: *quelque chose qui n'est d'aucun âge*, et qui nous vient d'un éternel futur, ou fuit vers lui. La toile *s'enfonce en elle-même*, elle est percée par un trou, un lac, une flamme, une tornade, une explosion. (...) *La toile est vraiment rompue, fendue* par ce qui la perce. Surnage seulement un fond de brouillard et d'or, intense, intensif, traversé en profondeur par ce qui vient le fendre dans sa largeur: *la schize*. Tout se brouille, et c'est là que se produit la percée (non pas l'effondrement).» (A-E -157-158).

#### *Intermezzo/Klee*

Linhas de vida-linhas de fluxo, odisséia da linha : espíritos movimentados, malabaristas e acrobatas, flautistas e pianistas, hieróglifos, vilas utópicas, suspensões coloidais, jardins botânicos, anjos, tragicomédias e ousadias, arquitectónicas, catástrofes, máscara, catedral oriental, tudo contribui para uma imensa linha de Vida nos desenhos de Paul Klee. Rizomatização da linha/centrífuga, rítmica ascensional, mecânica de corpos, cabeças, caminhos, limites, delimitações, *dionisia* e *gaia ciência* da linha / *Grenze*, 1938-Fronteira, "le frayage de l'invisible"; traço-jogo do branco e negro, da luz-phôs e sombra-skia; representação e/ou auto(re)presentação [(a)presentar de/o novo] do Traço? Trait-attraît (cfr. graça-dom, encanto-sedução, atracção-o desenho como *atractor estranho* - encanto - *charm* - *spell*-engodo) / por-trait / re-trait / trace (cfr. *Riss-Grundriss-Umriss*, etc. D/*La vérité en Peinture*); pensamento do traço-a *cegueira* do desenhar; *cegueira* como Visão (excesso de visão) e Iluminação. Desenhar, para Klee, significa desenhar: o in(de)terminável, possível-impossível (a aventura da linha), fusão de um Mesmo com um Outro, gènesese de uma *Outridade* – não será isso a *In-fan-tia*? (Agamben: a *Infantia* como experiência, arqui-limite da linguagem, retorno ao excesso da infância, ao silêncio pré e pós dizível, que excede o dizível); desenha-se a *Infantia* para-lá do dizível e não-dizível; escrever (grafia) a pintura e o desenho: "O que há de terrível (...) na escrita é também, *Fedro*, (...) o facto de ter tanta semelhança com a pintura (zoografia)" (Platão cit.p.D/*De la Grammatologie*) / escrita-pharmakon como pintura do Vivo "traí o ser e a palavra" visto que, ao interrogar os vivos, estes já não respondem ."A escrita transporta a morte" ; Representação e Presentificação .«Jouer, c'est frôler la **limite**, aller de plus loin possible et vivre sur un bord d'abîme» (Bataille) / «*Man Ray = joie-jouer-jouir*» A criança demiúrgica e heracliteana : «Dans Platon, l'homme qui, en maniant les couleurs et les traits, joue avec l'illusion et crée des simulacres, s'appelle *zoographos*, celui qui écrit le Vivant: j'aurais ce nom générique n'aurait mieux convenue qu'à Klee, le peintre, l'écrivain» (L.Marin); Klee-polifonista: música, pintura, escrita; «Toda a obra [«criação misteriosa, enigmática, mística»] é a criação do seu tempo e (...) a mãe [matriz, espaço-chora] dos nossos sentimentos»(Kandinsky); «Antropologia – *A criança é um amor tornado visível* [ou que *advém visível*]. E nós próprios somos um *germen* tornado visível [ou visualizado pelo /] do amor entre a natureza e o espírito, ou a arte» (Novalis); Não reproduzir o visível, mas tornar *visível*, não apenas criar a obra mas criar e *inventar* a própria invenção e criação – *Kinderszenen*. Ao *argumento filosófico*, Klee contrapõe o argumento *polifónico* e o *cromatismo* das ideias e das cores, de velaturas e transparências. Tal como para Wittgenstein a linguagem não é pura mimetização e mimesis do real, para Klee a linguagem pictórica é *jogo*, são jogos de linguagem que estamos sempre a recombinar e elaborar *na medida em que prosseguimos em frente* (*Philosoph. Invest.* § 83). Jogos de escrita, de picturalidade, grafias e ceno-

grafias; «Ao inventar histórias [e jogos], as crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo 'sentido'» /W. Benjamin - *Reflexões sobre a criança e o brinquedo*. «Tout ce qui passe n'est qu'image (...) possibilité, (...) ouverture. La véritable réalité est essentiellement et avant tout invisible» - Klee; - «Une sorte de silence éclaire jusqu'au fond. De quelque part un quelque chose luit, qui ne vient pas d'ici, qui ne vient pas de moi, mais de Dieu» / Ontogénese do Visível. A maneira de Klee é: *A maneira dos contos de Hoffmann* (obra de 1921). *Topologia do entremundo: a causa eficiente da pintura, em Klee, não está no pintor mas está sim num agenciamento que o manipula* [de mão, de fazer], como pintor-mediador de sortilégios e ideias (Giordano Bruno); a natureza-naturante - o Deus-natura naturans, criador e conservador das coisas. Tudo se conserva no seu ser (incluindo o devir). A mitografia do jardim é a do Paraíso perdido : o jardim é *mistura* de artifício, de arquitectura orgânica, simulacro da natureza, *local* de irrealidade, charme festivo - in *Arcadia Ego*. Uma Arcádia perdida-reencontrada, uma Arcádia-Paraíso luminoso ou uma Arcádia-sombria, uma Arcádia-pastoral ou uma Arcádia-Pânico; **Klee**: retorno ao topos inquietante e locus amoenus, promenade solitaire, bosque de doces enganos, saborosos pesadelos ou terríveis devaneios. "Le véritable art est celui de la vie qui dans son retour éternel répète dans la différence, douleurs et joies, "créations" et décréations" (Kofman); «Ici-bas je ne suis guère saisissable car j'habite aussi bien chez les morts que chez ceux qui ne sont pas nés encore, un peu plus proche de la création que de coutume, bien loin d'en être jamais assez proche» -*Journal* (trad. Klossowski);«Je suis dans l'abîme, je suis loin... Je brûle chez les morts. - La création vit en tant que genèse sous la visible surface de l'oeuvre». *Engel voller hoffnung*, 1939-Anjo cheio de esperança: Jogo do Anjo (aggelos = mensageiro). "Anjo e boneca, eis o espectáculo" / Rilke: figuração da inocência e da estranha inquietude (o célebre "elemento místico" do Tractatus de Wittgenstein). Jogo do Anjo: "tornar visível o invisível", reportar-se à matriz originária - ou "Ver com um olho e sentir com o outro" (Klee). Jogo-Anjologia: "o anjo já não é antropomorfo (...). A sua essencialidade é fluida, [o anjo] é bem o fluxo que passa e perpassa através dos dois reinos [o natural e o sobrenatural]" (Rilke / *Diário* -1913). Anjo-fluxo que lê o pensamento das pequenas almas, "anjo da obra", máquina de epifanias. A *Natureza Angélica* de Klee (1939) está próxima de um entremundo sensível, "um pouco mais perto do coração da criação do que é habitual". Epifania e Transfiguração : "A emoção estética é [também], conclui Joyce na versão primeira do *Portrait of the Artist* - chamada *Stephen Hero*, estática" e assim a "alma do objecto surge-nos cheia de brilho. O objecto atinge a sua epifania". O objecto estético-estático (e extático) atinge o acontecimento que é Milagre, que é Obra - Milagre de *mirus*, surpreendente, que excede e extravaza, qualquer coisa de maravilhamento e de Sublime que somente acontece em obra, revelando-lhe a sua íntima e secreta Anunciação. A metáfora (=transporte) do Anjo: um espaço intermediário entre humano e inumano, entre efêmero e eterno ou divino, o feminino e o masculino, o visível e o invisível. O Anjo assume uma "inquietante constelação", espaço do arcaico ou de medusa, espaço do spleen e melancolia, ou da "distanciação (...), [da] representação última do irrepresentável - a morte" (B-G). Espaço-entre, e Espaço-Imaginal.

Ser-anjo ou estranho, diz Lacan ("être-ange" ou "étrange") / Mensagem, Epifania, Acontecimento. "Todo o quadro é um acontecimento", a "surpresa" de "ver surgir" algo a partir de um "Ritmo imprevisito", "criado no próprio Instante" (Maldiney). Os anjos são espaço de **passagem**, trans-posição, passar-além de, *variação* e travessia, passagem como ponte entre (Cfr. Kant / *Übergang*): "Lugares de passagem e espaço

das permutas" (Serres / *Légende des Anges*). Fra Angelico / "Ecce concipies in utero..." o anjo anunciador apresenta o Verbo de Deus. Ecce - "Eis a palavra" do presente (da Presença - *Ousia e Parousia*) e "Eis que conceberás", "darás à luz", na evidência suprema do mistério inefável e infigurável, na filigrana do Enigma, modalidade do Absoluto. Um Klee? uma coisa imaterial, visitada pelo traço que nela habita. Passagem.

**Visitação de luz .**

#### *Gramáticas do Horror II*

O Mal: é uma *categoria* empírica, local, um acidente – ou é também uma categoria da razão? O Homem: é um ser deter/minado e/ou desregrado?

Perversões: Kant/Sade? Desejo de Lei/Lei do Desejo? Pulsão/Transgressão? O Mal: um vírus, gene, operador natural, cultural? Ponto de vista do Bem (Leibniz)? Condição de possibilidade da liberdade? O Mal: estado ani/mal, ausência e privação, negação, diabólico? O lado obscuro, espiritual puro, produção do demoníaco, escrita de negatividade? Spleen e Abismo . Enfim, transparências/opacidades do mal radical...

#### *Gramáticas do HorrorIII/Da violência como uma das bellas-artes*

Janis Joplin/Arrigucci: "Tenho de libertar o que tenho dentro de mim". Residirá aqui, na "libertação", o *Têlos* da Obra? Para onde caminha a "arte"? Para onde caminha a Obra? No sentido de um "extremo desregramento"? Eros demoníaco e teratológico: citem-se os exemplos-síntoma de Joel Peter Witkin mas também Gina Pane, as escatologias de P. Manzoni, os corpos-instalações de Günter Brus mas também de Otto Muehl, Damien Hirst, as decomposições de Dieter Roth, o suicídio de R. Schwarzkogler, a Vanitas (roupão composto de 23 Kg de carne crua) de Jana Sterbak, o estrume de elefante de Chris Ofili ou os espermatozóides e a pele queimada de Kiki Smith, as fotografias de Renee Cox: arte(?) de estados-limite, dadaísmo e devastação (Gamboni), modulações da violência. História Universal da Infâmia, história de algumas metáforas. De Gilles de Rais/Retz (a *diferência* da letra do inconsciente) a Erzebhet Bathory, dos sacrifícios da flor letal à morte lenta por Leng-Tch'e, das *Lágrimas de Eros* aos *Assassinos* de Philonenko, do império dos signos ao império dos sentidos, ou das flores do mal à teologia do mal (Sade/Klossowski), é a própria tanatologia que inicia e indicia um cio, uma erótica, e uma estética do sagrado que se espelha na realidade excedente do potlatch: toda a estética-ética é uma erótica e teodiceia do sumptuoso mal, do logos selvagem que fantasmaliza a Obra e da arquitectónica que a desconstrói (e a *nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer...*). "Uma obra de ficção, sublinha Nabokov em *Lolita* (recitado por Rorty), só existe se me consegue proporcionar aquilo a que chamo sem rodeios o gozo estético, isto é, uma sensação de estar, de certo modo e algures, ligado a outros estados de ser em que a arte (curiosidade, ternura, generosidade, êxtase) é a norma". Gabinete de curiosidades, êxtase do mal (como na daimon lancinante dos "baixos" de Schumann) – ou a "alma vermelha" que fermenta na Obra?

## **6. Alma Vermelha**

Paule Thevenin sublinha ainda a propósito dos desenhos e da Obra de Artaud: "L'oeuvre est un mouvement dont l'origine est un moment intense et absolu: la rencontre entre ce qui, du modèle (même si c'est un concept, une abstraction), passe dans l'oeil et la tête de l'artiste et cette impulsion à vouloir l'exprimer qui va faire se mouvoir sa main. Et se mouvement(...) fait vibrer et frémir la toile ou le papier

devant cet oeil de l'autre qui regarde, il peut (...) continuer à faire jouer l'influx nerveux qui avait produit le geste" (Thevenin-10-13). Os *desenhos escritos* de Artaud são físicos, cruelmente físicos, "mélange de cruauté et de tendresse, [de] vigoureuse passion" (Thevenin-45). Escritos do/como sangue, tal como em Nietzsche. De Blake a Füssli, a Michaux e a Giacometti o desenho funciona como carne e nervo (o célebre CPSO, corpo pleno sem órgãos), clinamen-declinação e tópica do sangue (de Empédocles, Lucre/cio a Michelet, Barthes, Chéreau), finalmente campo de imanência onde os fluxos interagem violentamente, mergulhando no abismo.

Dir-se-ia também que o subjéctil se engolfa sobre si-mesmo (como nas telas citadas de Turner), rompendo a sua própria pele, autoflagelando-se, entoação e detonação do subjéctil, dilapidação e mutilação, dilacerando o espaço e a língua, incendiando e sulcando o abismo, o seu idioma invisível (Artaud chega a apontar o "abismo insondável do rosto", "força sombria", "bombardeamento/projéctil do subjéctil", a "alma vermelha"). "A crueldade encarna-se sempre sobre um subjéctil" (D/B-75).

Regista Artaud, aludindo a uma violência obstétrica da Obra, bem como às "misérias" dos seus desenhos: "Os meus desenhos não são desenhos mas documentos, deve-se olhá-los e compreender o que está *dentro*, (...). *Desesperancei-me* do puro desenho [a nossa visão foi deformada e reprimida](...). Temos uma catarata no olho pelo facto da nossa visão ocular actual ser deformada. Reprimida, oprimida, revertida e sufocada por certas malversações sobre o princípio da nossa caixa craniana, como sobre a arquitectura dentária do nosso ser, desde o cóccix da parte inferior das vértebras, até às fiadas do fórceps dos maxilares sustentadores do cérebro. Lutando contra essas malversações pontilhei e burilei todas as cóleras da minha luta, tendo em vista um certo número de tótemes de seres, e deles restam estas misérias, os meus desenhos [desenhos-larvas, desenhos como "escárnio das formas e dos traços", acrescenta]." (D/B-79-82).

Como aquele conjunto de contornos, volumes e linhas que perfaz o "pensamento de um quadro" (Roger de Piles): dos desenhos/notebooks de Leonardo aos desenhos últimos de Mário Eloy, de Pollaiuolo, Signorelli e Tintoretto a Odilon Redon, de Klee e Matisse a Titus-Carmel e Cy Twombly, o desenho é uma *grafia de forças*, gramatologia de intensidades e relevos, revelando o *estilo do sangue* (ou da sanguínea?), uma caligrafia dos limites, esquisso, croquis, "disegno interior". O subjéctil-Khora, lugar de incubação: «disegno interior» e também «segno» de um *Outro?*, de uma *Maneira* em aberto? – «Disegno = segno di dio in noi» (Zuccari cit. p. Panofsky /Idea-110).

Artaud: "Ora o que eu desenho (...) são gestos, um verbo, uma gramática, uma aritmética, uma Cabala inteira e que caga para a outra(...) Perceber-se-à por meus desenhos canhestros, mas tão retorcidos, e tão destros, que dizem Merda a este mundo [aos seus valores, à sua polícia, às suas normas, à sua arte, à sua psiquiatria]" (D/B-92).

## 7.

"S'il y a une Sagesse, elle sera silence" (LP-69) .

"Nunca mais escrevi sem também desenhar"...

E "a verdade, contudo, é que, felizes,

Partimos pela morte"(SM-10).

Lisboa 2001/1987

**SUBJÉCTIL/BIBLIOGRAFIAS**

- AAV, *Mort et Création /De la pulsion de mort à l'expression*, L'Harmattan 1996;
- Arendt, Hannah, *On Violence*, 1969-70 Harcourt Brace Jovanovich;
- Arnaud, A., *Pierre Klossowski*, Seuil 1990;
- Arrigucci, Davi, *O Escorpião enlacado*, Perspectiva Brasil 1973;
- Bachelard, G., [B-], *Lautréamont*, Litoral 1989;
- Bataille, *L'Érotisme [L'Érotisme]*, 10/18, UGE 1975; *La littérature et le mal*, idées/Gallimard 1975;
- Baudrillard, *La transparence du mal*, Galilée 1990;
- Belaval, Y., [Belaval- ], "Introduction", E.Weil/ PR;
- Blanchot, M., *La part du feu*, Gallimard 1972;
- Colard, C.Marcandier- [Colard- ], *Crimes de Sang et scènes capitales/Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, PUF 1998;
- Correa, Carlos Natividade, *CNCorrea/1996-2000, Exposição-Pavilhão Branco-Museu da Cidade*, Lisboa 2001 (Julho-Agosto);
- Couto S.C., C., *Arquitectónicas da Filosofia / 4 Conferências*, FCGulbenkian-Aud.III Nov.1988; *Éric Weil, a lógica da filosofia e a música/Conferências*, CNC 1989; *Estéticas e Morfogenese de Hegel, Alban Berg, Kant e Adorno – ou a sombra sensível*, CNC 1990;
- Deleuze, [A-E] *L'Anti-Oedipe*, Minuit-Critique 1972;"Sept Dessins pour Guattari", in *Chimères* 21, Hiver 1994;
- Derrida [D], [Glas-], *Glas II*, Denoël Gonthier 1981 ;[E- ], "Violence et métaphysique" in *L'écriture et la différence*, Points Seuil 1967; [Mémoires-], *Mémoires d'aveugle*, RMN/Louvre 1990; [Derrida/ /Bergstein D/B-], *Enlouquecer o Subjéctil*, Unesp Brasil 1998;
- De la Grammatologie*, Minuit,1967; *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978;
- Didi-Huberman, G., *Génie du non-lieu/Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Minuit 2001;
- Echevarría, F. [SM-], *Sobre os Mortos, Afrontamento* 1991;
- Fédida, P., *Le concept et la violence*, UGE 1977;
- Gagnebin, M., *Du divan à l'écran*, PUF 1999;
- Gamboni, Dario, *La Plume et le Pinceau/Odilon Redon et la littérature*, Minuit 1989;
- Genet, J., [Genet-] *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Assirio & Alvim 1988;
- Girard, René, *Je vois satan tomber comme l'éclair*, biblio-essais 2001;
- Gould, St. J., *Da Vida dos Tubarões*, tr.port. Imago 1984;
- Kirscher, G., [Kirscher- ], "La Logique de la Philosophie et la Vérité" in *Annali della scuola N.S. di Pisa*, vol. XI, 4, Pisa 1981;
- Kluback, W., [Kluback- ], "Éric Weil: a propaeudeutic", *Tijdschrift voor filosofie* 42, 1980, nº 2/Juin; [Kluback/Weil- ], *Éric Weil- a fresh look at philosophy*, UPA 1987;
- Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur-Essai sur l'abjection*, Seuil 1980;
- Labarrière, P.J., [Labarrière-], "Temporalité et procès des catégories dans la Logique de la Philosophie" in *AEW; Le discours de l'altérité*, PUF 1983;
- Lautréamont, [Maldoror-] *Cantos de Maldoror*, Moraes 1969;
- Lévinas, E. [DL- ] *Difficile Liberté*, Albin Michel 1963/1976;
- Mèredieu, F.de, *Antonin Artaud/Les couilles de l'Ange*, Blusson 1992;
- Panofsky, *Idea*, Tel/Gallimard 1990 ;
- Perniola, M., *Philosophia Sexualis/Georges Bataille*, Ombre corte Edizioni, Verona 1998;
- Quillien, Jean, [Quillien-], "La coherence et la negation.Essai d'interprétation des premières catégories de la Logique de la Philosophie" in *Sept Études sur Éric Weil*, Lille III, PUL 1982;
- Ramalho Ortigão, *As Farpas*, vol. X, Clássica Editora ,Porto 1953;
- Ricoeur, Paul, "Violence et Langage" in *La Violence*, Desclée de Brouwe, Paris 1967;
- Sasso, R. [Sasso- ], *Georges Bataille: le système du non-savoir. Une ontologie du Jeu*, Minuit-Argument 1978;

- Serres, M., *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, PUF 1968; *La légende des anges*, Flammarion;
- Stafford, Barbara M., *Body Criticism*, MIT Press 1993;
- Taboni, Pier Franco [Taboni-], "L'Introduction a la Logique de la Philosophie ou de l'interprétation authentique de cette Logique" in [AEW] *Actualité d'Éric Weil*, Beauchesne, Paris 1984;
- Thevenin, Paule, Derrida, J., [Thevenin- ], *Artaud dessins et autoportraits*, Gallimard 1986;
- Vergine, Lea, *Body Art and Performance/The Body as Language*, Skira 2000;
- Weil, Éric, [LP-] *Logique de la philosophie*, Vrin 1950; [PP-] *Philosophie Politique*, Paris Vrin 1956; [PM-] *Philosophie Morale*, Paris Vrin 1961; [EC-] *Essais et Conférences III*, Plon 1970; [PR-] *Philosophie et Réalité*, Beauchesne ,Paris 1982;
- La Philosophie de Pietro Pomponazzi, Pic de la Mirandole et la critique de l'astrologie*, Vrin 1985;
- Weil, E., *Éléments de toxicologie industrielle*, Masson 1974.

# DESENHO TÊXTIL PRÉ-INDUSTRIAL

## CICLO DO LINHO NA ALDEIA DE LIMÕES

*Hugo Ferrão*

Na década de 80, do século XX, deu-se início a um trabalho de campo, integrado num projecto de investigação artística, no domínio do ciclo do linho, na Aldeia de Limões, que se situa no distrito de Vila Real, Concelho de Ribeira de Pena em Trás-os-Montes.

Este projecto de investigação emerge do contexto académico da então Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, que nos seus curricula, tem uma disciplina de índole tecnológica, então orientada, pelos professores Pintora Manuela de Sousa e Pintor Rocha de Sousa. Chamava-se esta disciplina Tapeçaria, estando estruturada em três níveis, e fortemente orientada no sentido da actividade projectual artística. Ainda hoje faz parte da Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura, da actual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Ao propor um projecto de raiz artística, que simultaneamente agregava áreas como a antropologia e a sociologia artísticas, entendidas como níveis interpretativos, que possibilitassem aproximações, a uma actividade tão complexa como é a tecelagem, e especificamente o ciclo do linho, tive de me munir de instrumental teórico que permitisse organizar as recolhas do trabalho de campo, para posterior desenvolvimento.

Levantamentos foram realizados, passando por registos de vária natureza, como desenhos dos engenhos, e dos teares, fotografias de carácter documental da envolvente da aldeia, tarefas agrícolas, oficina de tecelagem, instrumentos e actividades relacionadas com o ciclo do linho, «riscos» e «puxados» das peças de linho, gravações de vídeo e áudio, elaboração de textos, anotação diária das conversas, descodificação das ideias expressas por alguém com quem falara, na mesma língua, mas que evoca um «mundo» diferente.

O espírito de «expedição» foi uma constante, desde a preparação das viagens a Trás-os-Montes, recordando que a rede viária de então, não tem comparação com aquela que existe nos nossos dias: viajar em camionetas envelhecidas e desconfortáveis, com cerca de 8 horas de viagem e «transbordo» em Mondim de Basto para táxi até Cerva, porque a estrada estava em mau estado e não se justificava levar apenas uma pessoa até lá, são detalhes que nos parecem distantes.

O planeamento das actividades, entre outros aspectos, considerava a escolha criteriosa dos equipamentos, pois eram transportados às costas em mochila, o agendar reuniões com as mestras, os materiais que pudessem sensibilizar as potenciais aprendizes, a preparação de elementos que contribuíssem para cativar os decisores, de forma a apoiarem institucionalmente o projecto, foram algumas das tarefas que se materializaram numa logística funcionalista a muitos níveis.

Este retorno ao «paraíso perdido» teve o maior apoio e estímulo por parte do Professor Pintor Rocha de Sousa, aliás, o reconhecimento da sua rara qualidade pedagógica, científica, artística e humana, levou-me a tê-lo como orientador, tanto na dissertação de Mestrado como na tese de Doutoramento que preparei com a co-orientação do Professor Catedrático Pintor Luis Badosa, da Faculdade de Belas-Artes de Bilbao, da Universidade do País Basco.

Para além do Professor Pintor Rocha de Sousa, não posso deixar de referir o Professor Doutor Rui Canário, da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, da Universidade de Lisboa, que elaborou parecer favorável para bolsa de apoio à investigação da Fundação Calouste Gulbenkian, que na pessoa do Director Pintor Manuel da Costa Cabral, e da Directora-Adjunta, Dr.<sup>a</sup> Lucília Alvoeiro, de quem também tive a melhor recepção e compreensão. Por último, o desenvolvimento deste projecto articula-se com a Universidade de Lisboa, pois ao disponibilizar verbas atribuídas à investigação artística, permitiu a candidatura do projecto: **Tapeçaria - Matérias e Materiais, Desenho Têxtil**, que está faseado para três anos, e integrado na Cadeira de Tapeçaria, da qual sou actualmente professor; todavia, como é prática comum estas verbas são praticamente simbólicas.

As Mestras a D.<sup>a</sup> Ana Erénia Gonçalves e D. Maria Joaquina Fernandes Pires, tecedeiras de grande qualidade, conhecidas por «Ana das Grades» e «Quinhas», foram os elementos chave em todo este processo, fizeram-me perceber profundamente o significado deste retorno a um «paraíso perdido», do qual elas eram testemunhas e acreditar que é possível construir alternativas que ajudem a melhorar as condições de vida das populações e a manter manifestações de arte popular, que são um reservatório extraordinário de memória colectiva que não se deve deixar perder.



[Fig. 1]  
Mestras D.<sup>a</sup> Ana Gonçalves  
e D.<sup>a</sup> Maria Joaquina Pires.

O contacto directo com a natureza, os cheiros das plantas, a água cristalina do Poio, na qual nos rebaptizamos, o respeito pelo trabalho dos outros e a colaboração para solução de problemas reais, como malhar o milho, em que todos os braços são bem vindos, questionam-nos sobre estes espaços, que me atrevo a chamar de sagrados-mágicos, confrontando-nos com uma ruralidade nostálgica, que contrasta com a dessacralização urbana, das imensas colmeias em que se transformaram as cidades. Aqui, a vivência apela à espiritualidade que é representada pelo Padre Joaquim Albertino, da vila de Cerva, um homem de rara inteligência, um visionário, com o qual tenho mantido longas conversas, e sempre me recebeu e alojou no Centro Paroquial de Cerva, que se tornou o «posto avançado» para as «expedições» à Aldeia de Limões.

Os decisores do poder local, tiveram e têm boa leitura e receptividade perante este projecto de investigação, o então presidente da Câmara Municipal de Ribeira de Pena, Sr. João José Alves Pereira, apoiou a formação da cooperativa, mostrando a maior disponibilidade no tratamento deste assunto considerando a melhor forma de materializar as expectativas das tecedeiras de Limões; com igual comportamento se revelou o Presidente da Câmara Dr. João Avelino Noronha Rodrigues de Carvalho; igual colaboração se espera do actual Presidente, Dr. Agostinho Alves Pinto.

O projecto: **Tapeçaria - Matérias e Materiais, Desenho Têxtil**, visa na sua conclusão um ensaio onde se relate o processo de recuperação dos «riscos», também designados abusivamente por «puxados», desenhos realizados em suporte de papel, que servem à tecedeira como «mapa», para fazer surgir em relevo o referido «risco», desenho que se encontra por baixo da teia. É essencialmente sobre a matéria - Desenho Têxtil Pré-Industrial que versará a nossa exposição.

O presente artigo complementa um outro da minha autoria: «Saberes do Ciclo do Linho», in Forum Sociológico, nº 5, Julho-Dezembro, 1994, páginas 137 a 160; esta publicação foi dirigida pelo Professor Catedrático Moisés Espírito Santo do Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, cuja obra me tem influenciado, e a quem recorri para melhor entendimento e identificação das construções míticas associadas ao linho. No artigo citado, faço um relato sobre os saberes e aprendizagens do ciclo do linho na aldeia de Limões, bem como dou notícia de um conjunto de recolhas apresentadas em gráficos que referem as idades das aprendizas, o número de aprendizas que foram iniciadas, o contexto de aprendizagem considerado mais favorável, o tempo disponível, a capacidade de execução, ou número de peças realizadas durante um período de tempo determinado, equipamento existente e seu estado de conservação, as preferências quanto ao local de trabalho, de vendas, e se era ou não possível fazer coexistir a actividade de tecedeira com outros afazeres, como as práticas agrícolas e de pastoreio. Na parte final do referido artigo exponho em traços largos a formação da Cooperativa Grupo de Tecelagem de Limões, a qual criei e fui membro fundador.

O núcleo linheiro existente na aldeia de Limões é referenciado em documentação dos princípios do século XX, por autores como Manuel Pinheiro Chagas ou Pinho Leal, e a sua localização deve-se, em parte, à pesquisa realizada em bibliotecas de Lisboa, Porto e Vila Real; porém, será Manuel de Melo Nunes Geraldês, em 1913, na Monografia sobre a Indústria do Linho, no Distrito de Braga, que dá maior atenção à tecelagem realizada na aldeia de Limões dizendo: *«Ainda se encontram trabalhos no mesmo género no distrito de Vila Real, em Limões, pequena aldeia situada nos altos pincairos da encosta esquerda do Tâmega, na região de Basto. Os atoalhados e colchas de Limões, ou de Basto (designação esta por que também são conhecidos), diferem no entanto dos fabricados no concelho de Felgueiras, o seu aspecto é o do felpo mecânico, e são sem dúvida os mais perfeitos que se fazem no género. (...) O trabalho de Figueiró da Lixa e Limões, é feito pelo mesmo processo, diferindo apenas em que o desenho é seguido através da teia; para isso é fixado por meio de alfinetes por debaixo da teia, podendo ser aproximado ou afastado desta por meio de uma cana que assenta sobre as travessas laterais do tear, e que a tecedeira aproxima ou afasta de si, conforme tem de executar o desenho, ou fazer passagens ordinárias.»*<sup>1</sup>

Foi o isolamento a que estas zonas transmontanas foram votadas durante décadas, a quase todos os níveis, que preservou alguns saberes tradicionais de carácter popular, graças a personalidades com uma vontade férrea como as Mestras D.<sup>a</sup> Ana Erénia Gonçalves e D.<sup>a</sup> Maria Joaquina Fernandes Pires, que souberam manter a arte do ofício de tecer.

Para compreender as Mestras, é necessário ser introduzido no pensamento tradicional popular, entendido como uma dimensão mítica, configurando a interpretação do mundo através de uma visão «áxis mundi», uma espécie de umbigo do mundo, de onde emana tudo. A arte da tecelagem do linho «vem dos princípios» e foram os «antigos» que a descobriram; a transmissão destes saberes foi feita ao longo dos tempos, quase sempre no seio da família, de mãe para filha, sendo portanto uma actividade reservada às mulheres.

<sup>1</sup> Geraldês, Manuel de Melo Nunes – Monografia sobre a Indústria do Linho no Distrito de Braga, Coimbra, 1913, p.21

<sup>2</sup> «Alucinação Consensual» é uma metáfora, utilizada por William Gibson, no livro de ficção científica *Cyberpunk - Neuromante* (1984). Esta corrente literária dos anos 90, teve maior expressão nos Estados Unidos, integra-se esta corrente literária no movimento Ciberpunk que se pode definir como uma miscegenação entre culturas populares contemporâneas, e subculturas urbanas com forte infra-estrutura tecnológica. Gibson apresenta a ideia de Ciberespaço, ideia essa que vem a ser apropriada pela comunidade científica, um «território virtual», integrador de toda a informação à escala planetária.

<sup>3</sup> «Melhoramentos «nanotecnológicos», imagem que se refere às nanotecnologias, envolvendo mecanismos de dimensões («nano», prefixo (n) que representa 1 bilionésimo), infinitamente reduzidas que são praticamente indetectáveis, uma placa contendo uma turbina e um conjunto de circuitos, cinquenta vezes mais pequena do que um ponto visível a olho nu, pode ser introduzida numa artéria e fazer o registo do estado do organismo pelo qual viajou. Uma das áreas mais prometedoras e onde se fazem avanços tecnológicos notáveis é a nanomedicina.

Aspectos míticos podem ser relacionados com a actividade da tecelagem; o mito, narra por intermédio de uma construção idealizada, um acontecimento fundador, um tempo e espaço indeterminados, mas que remetem para algo considerado primordial e transcendente, uma grande história, uma cosmogénese habitada por personagens, e teatralizada por actores dos quais se descende em linhagem directa.

Esta estrutura mental, ou forma de questionar a natureza, levou ao reconhecimento da necessidade de interagir «amigavelmente» com o real, para que se possa sentir o «espírito da terra» como um todo orgânico vivo, e desta maneira não provocar a ira dos deuses, garantindo a sobrevivência, individual e do grupo.

O estágio pré-industrial em que encontramos a tecelagem de Limões, nada tem a haver com os tempos tayloristas da Revolução Industrial, do fordismo, das linhas de montagem de automóveis, da segmentação, das fases e tarefas estanques, dos gigantescos complexos industriais que tiveram o seu apogeu na Segunda Guerra Mundial, ou da pós-industrialização, que através da robótica, e da inteligência artificial, prescindem da colaboração do homem, ao automatizar todo o circuito de produção, deixando-nos perante uma «alucinação consensual», como diria William Gibson,<sup>2</sup> incapazes de reagirmos, cada vez mais desnudados intelectualmente, aceitaremos passivamente «melhoramentos «nanotecnológicos»<sup>3</sup> implantados no nosso corpo, num tempo a que chamaremos pós-humano.

O objectivo da tecedeira era confeccionar diferentes tipos de tecidos partindo da mesma matéria - o linho, subdividido em «trança», destinada a peças de rara qualidade, uma camisa de festa, em «tomentos», para dentro de casa, como toalhas de rosto, colchas, lençóis, e em «tascos», para cordas e panos grosseiros para lide de campo; esta mulher, não se profissionaliza, ou especializa, não tem horários mecanizados, não cumpre objectivos de produção, não sabe determinar o custo de cada peça, inicia-se num campo de transcendência, em que a elevada complexidade do ciclo do linho implica concentração, no sentido de controlar os diferentes passos com o propósito do constante aperfeiçoamento pessoal, que naturalmente se transmite ao corpo tecido, investindo-o de tal forma que é possível reconhecer, entre tecedeiras, quem o produziu. É em tudo contrário à desumanização provocada pelo desenraizamento que as converteu em operárias têxteis concentradas nas periferias das grandes cidades, em bairros colados às fábricas, eliminando a arte do ofício de tecer artesanalmente, com fins precisos de suprir as carências mais elementares, como seja cobrir o corpo para protegê-lo da agressão do meio ambiente. É um dos indicadores da devastação anunciada pela crescente mecanização e cientificação da vida.



[Fig. 2]  
Sementes, caules da planta de linho, transformação em trança, tomentos e tascos.

A tecelagem, é actividade que remonta à mais remota antiguidade, está associada à sedentarização do homem. Esta fixação em regiões «amigáveis» e securizantes, consentiu a dilatação do tempo de execução que é necessário ao tratamento e preparação

das fibras vegetais provenientes de plantas como o algodão, o linho, ou fibras animais como a seda e a lã, para feitura do tecido, sempre interiorizado como uma segunda pele protectora. Do grupo inicial de nómadas podemos considerar que ao definir estratégias de sobrevivência passou pela «especialização» de alguns dos elementos masculinos, aos quais foi atribuída a tarefa de caçar, pelo reconhecimento de maior competência para o fazer, derivada da robustez física aliada à capacidade de decisão rápida, que é precisa para atacar animais que se encontram em movimento.

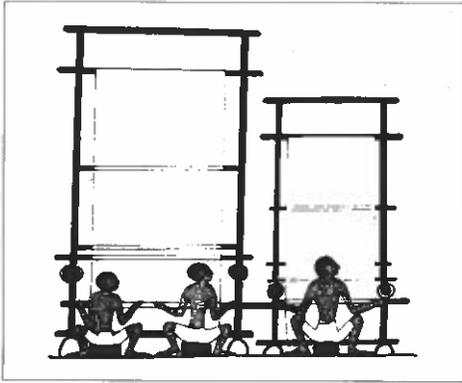
A perseguição e abate da caça, obrigava a mobilidade constante e ao reconhecimento dos hábitos das presas, observação atenta do comportamento, entendimento do ciclo nascimento, vida e morte, e a transitar por espaços vastos com um único propósito de alimentar o grupo, garantir a sua renovação graças às mulheres, para todo o efeito fêmeas, cuja capacidade reprodutora era comprometida pela violência que significava acompanhar o grupo. Esta constatação, confirmava-se nos poucos nascimentos, ou a própria morte das fêmeas, levando à protecção das mesmas, atribuindo tarefas menos violentas para reduzir a exposição ao contacto directo com os animais a caçar, preservando as fêmeas em idade de procriação, e identificando zonas securizantes de um meio agressivo que permitissem incursões-caçadas mais ou menos demoradas, mas que contemplassem o regresso e garantissem melhores condições de procriação.

O território de caça, associado a um local «amigável», gerou uma plataforma estável, ampliando as actividades de subsistência como seja a agricultura, que muito possivelmente nasce da observação dos animais herbívoros que se matavam, mas que se alimentavam de plantas existentes em determinadas pastagens, despertando a curiosidade e o interesse, pois na ausência de caça talvez fosse possível sobreviver comendo essas plantas ou frutos. A domesticação dos animais selvagens e o domínio do ciclo das plantas são momentos magníficos na história da humanidade, que permitiram à espécie chegar aos nossos dias.

A evidente melhoria das condições de vida conseguida pela sedentarização é um longo processo que conduz e encarna em si a cumplicidade gestual da mão, retratando o esforço investido na totalidade dos actos e momentos que descrevem a complexidade das operações que levam à concretização de uma actividade. A partir do momento em que a semente de linho é lançada à terra com um gesto largo é instaurada uma dimensão simbólica, onde cada passo se impregna de memórias ancestrais, algo que se revela nos silêncios, nas cadências que levam à feitura do tecido de linho.

Técnicamente, qualquer tecido, nasce do entrecruzar da teia com a trama. Por teia entende-se um conjunto de cabos fixos num bastidor, normalmente no sentido vertical, através de um ponto simples (tafetá) passa-se no sentido horizontal um outro cabo chamado de trama, por cima e por baixo dos cabos de teia; após algumas passagens do cabo de trama começamos a assistir ao surgimento do tecido. Para passar o cabo de trama pelos cabos da teia, é necessário agarrá-los com a mão, criando uma abertura entre os cabos pares e ímpares da teia; esta «cala» ou abertura, permite fazer «correr» o cabo de teia; desta forma «cresce» o tecido.

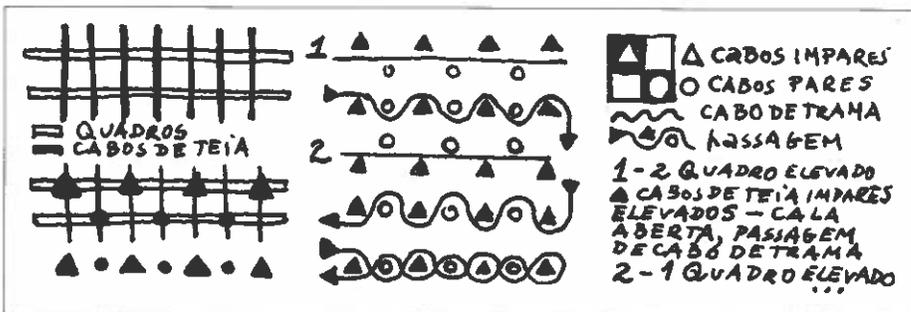
A necessidade de fazer mais tecido à medida que o número dos elementos dependentes crescia, e as condições de vida se tornaram mais favoráveis acelerou a feitura do tecido através do melhoramento técnico dos instrumentos directamente implicados na actividade de tecer. O tear de pedais, é um engenho, uma pré-máquina que terá o seu maior impacto, provavelmente quando da sua disseminação à data da romanização da Península Ibérica, embora possamos remeter iconograficamente para os Egípcios, e Gregos o conhecimento do tear e seu domínio técnico.



[Fig. 3]  
Na imagem da esquerda pintura mural egípcia com teares (1500 A.C.), à direita imagem de vaso grego com tear vertical ou de alto liço.

O corpo da tecedeira, adaptou-se a este equipamento, fruto de observação demorada, servindo-se inicialmente apenas das mãos, mas posteriormente também dos pés, articulando os movimentos dos pés e mãos, como ainda hoje se faz em África, na Indonésia ou na América Latina, com o tear vertical de reduzidas dimensões. A passagem para o tear de pedais, é um avanço tecnológico enorme, pois além da teia passar para a horizontal, podendo ter maior metragem, o que permite fazer tiras de tecido muito mais longas, e interromper ou acabar uma peça sem ter de montar nova teia.

A realização do tecido simples (tafetá) obedece agora, à sincronização dos movimentos das pernas e dos braços, em que a função das pernas é premerem, os dois pedais, ou «premedeiras» alternadamente, sendo que aos pedais correspondem dois quadros constituídos por liços, por onde passam os cabos pares e impares; os cabos pares são enfiados no primeiro quadro e os impares no segundo quadro. Isto significa que quando se carrega no pedal esquerdo, sobe o primeiro quadro elevando os cabos pares da teia, gerando-se uma «cala», abertura entre os referidos cabos, (ver esquema da figura 4). Nesse momento a tecedeira com uma das mãos lança uma «lançadeira» ou «barquinho», um instrumento em forma de barco que no seu interior tem uma canela onde se enrola o fio de trama, que se vai desenrolando graças ao lançamento feito pela mão; o «barquinho» desliza pela «cala», abertura de cabos de teia, sendo recebido na outra mão, altura em que é accionado o pedal direito elevando o segundo quadro que contém os cabos de teia impares, outra «cala» ou abertura, por onde é novamente lançado o «barquinho», sendo esta operação repetida vezes sem conta até a finalização da peça.



[Fig. 4]  
Esquema de tecido simples (tafetá) com andamento dos quadros (primeiro e segundo). Sistema de enfiamento dos cabos de teia pares no primeiro quadro e dos cabos de teia impares no segundo quadro. Passagem alternada dos cabos de trama pela teia e seu cruzamento.

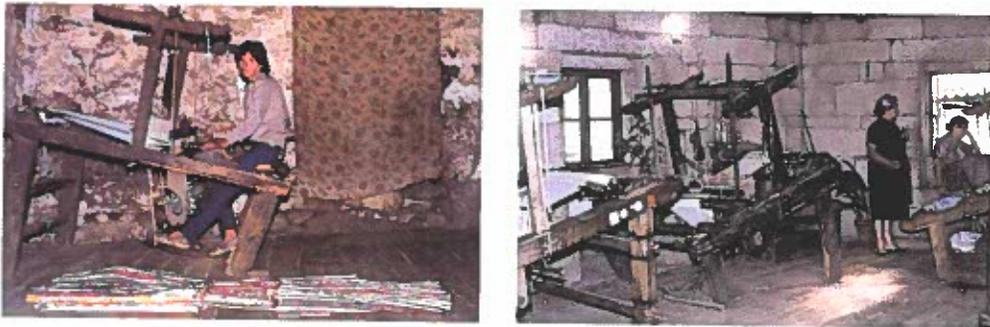
A sonoridade resultante da correcta sincronização dos pedais, quadros, passagens do «barquinho» ou «lançadeira» (outro nome porque é conhecido o «barquinho»), e do pente que bate os cabos de trama para compactar o tecido, transportam-nos, por breves instantes, a um tempo em que a comunhão com a natureza parecia mais

próxima. Facilmente nos apercebemos que o tear de pedais deixa às mãos maior campo de manobra, pelo que se passaram a utilizar fios de teia tintos, com plantas tintoriais, como o musgo e a cortiça para tingir com cor de chocolate, também, árvores como o castanheiro do qual se aproveitava a casca, os ouriços e inclusivamente a casca das castanhas, das quais se obtém a cor castanha clara a escura, das folhas da nogueira, bem como o sarcocarpo, matéria vegetal que envolve a noz, e que pode ser usada em verde ou em seco para se conseguir a cor acinzentada.<sup>4</sup>

O mesmo princípio de tinturaria aplica-se aos cabos de trama, o que visualmente dá um xadrez de cores no tecido, ao mesmo tempo a possibilidade de bordar, intervir com agulha e um fio de cor sobre o tecido, com determinado ponto, começa a «desenhar» formas geometrizadas, motivos vegetais, folhas, flores, frutos, ou animais, pássaros, cães. Estes bordados na sua versão mais simples, em ponto cruz, são transmitidos pelas próprias peças, recortadas de um fundo de tradição. Grande parte das vezes aquilo que se tecia era para as pessoas que compunham o agregado familiar, pelo que, apenas os excedentes se trocavam na aldeia ou em feiras, tendo chegado até nós, especialmente em peças de vestuário, como sejam as camisas de linho de festa de lavrador, aventais, corpetes, e lenços entre outros.

Em Portugal o bordado popular teve grande expressão, mas foi também, uma actividade reservada à mulher. Não requer grande aparato técnico, vive da beleza ornamental que se sobrepõe a um suporte de linho, algodão ou seda; a gama de fios para bordar pode ser composta por grossos ou finos, inclusivamente de metal, prata ou ouro. A bordadeira e a rendilheira são profissões praticamente extintas, uma especialização artesanal, mas não necessitava de um espaço dedicado para ser exercida, uma área da casa. Já o mesmo não se pode dizer da tecelagem, pois instalar um tear, que tem de se mandar fazer ao mestre carpinteiro em boa madeira, de carvalhas ou castanho, para empenar pouco, tem um tamanho que obriga à sua colocação numa divisão da casa que não pode servir para outra coisa que não oficina de tecelagem.

<sup>4</sup> Orlanda Maria Pereira Cardoso, é autora do livro: *Plantas Tintoriais Portuguesas*, Porto e Universidade, 1927, onde trata os princípios gerais da arte de tintureiro e dá indicações rigorosas sobre as plantas tintoriais portuguesas e sua localização no espaço nacional.

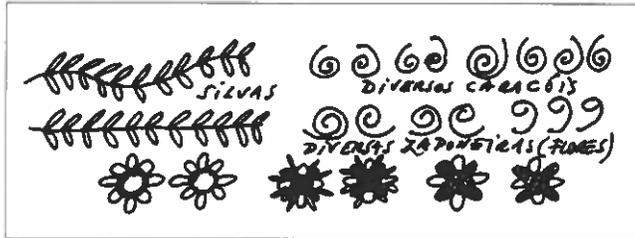


[Fig. 5] Ambientes de trabalho, uma jovem aprendiz e a oficina da Mestra D.<sup>a</sup> Ana Gonçalves.

A influência dos desenhos dos bordados e diversidade de motivos populares, devem-se particularmente à criatividade das bordadeiras, «contaminando» os «riscos» da tecedeira. Estes desenhos bordados, caracterizam-se nalguns casos por uma linha de cor intensa, um vermelho, ou um azul que contorna uma forma «cheia» por dentro e que se destaca de um fundo homogéneo.

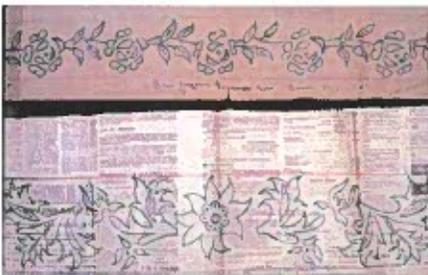
A matriz estrutural dos desenhos para a execução do bordado, parece ser a mesma que é utilizada para a os «riscos» da tecelagem: a bordadeira necessita de simplificar, estilizar os motivos que a sensibilizaram, uma espiga de milho, o pão da terra, que

simboliza a abundância, um coração para dizer que se ama alguém, ou os pombinhos quando se está apaixonada. A temática que vai ser utilizada é fundamental, mas vários passos são necessários para se bordar os motivos, como fazer os moldes dos diferentes desenhos, seleccionar os motivos principais e secundários para o arranjo ou composição do bordado, planejar o bordado e «riscar» no suporte de tecido os moldes com um lápis, ficando o contorno dessas formas assinalado, devendo contorna-se com fio de bordar as formas marcadas a lápis, fazendo-se o seu enchimento e por último interligar os motivos principais e secundários por elementos de ligação como «silvas», «caracóis», ou «japoneiras»



[Fig. 6] Desenhos simplificados que são elementos de interligação entre os motivos principais.

Os «riscos» originais para a tecelagem do linho, são conservados em rolos de papel, dos quais são feitas cópias para papel vegetal à mão levantada, sem recurso a quadrícula, o que provoca adulteração simplificante nos originais mais antigos, pois tecnicamente já não é possível a sua realização. Vejamos apenas um dos problemas técnicos; o batente, é um dos órgãos do tear que serve para «bater» ou aconchegar o tecido através de um pente que «bate» a trama à media que é fabricada. Nos antigos teares estes pentes eram de cana com muito mais dentes dessa cana do que os actuais de metal, por onde passavam os cabos de teia em maior número o que permitia uma melhor definição do contorno das formas desenhadas. Existe ainda a possibilidade de «tirar» o «risco do natural» servindo-se de uma obra tecida e desenhando por cima desta o seu «risco».



[Fig. 7] «Riscos» da Mestra D.<sup>a</sup> Maria Joaquina Pires, estão desenhados sobre papel vegetal e cosidos a jornais para terem maior durabilidade, estão assinados e datados.

Os termos «risco», «debuxo» e «puxados», têm diferentes significados, quando se utiliza a palavra «risco». A tecedeira quer com ela dizer o desenho, que lhe irá servir de mapa durante o trabalho. Encontrando-se preso por baixo da teia, este posicionamento torna-o bastante visível, nesse desenho as formas assinaladas são definidas por uma forte linha de contorno. Poderemos considerar como um arcaísmo, o uso deste termo, associado ao desenho, como traçado ou plano de trabalho, remontando ao ensino estruturado e institucionalizada da Arquitectura, configurado na Aula do Risco do Paço da Ribeira em 1594, ou posteriormente, devido em parte à visão do Marquês de Pombal, enquanto déspota iluminado, a fundação em 1755, da Casa do Risco das Reais Obras Públicas de Lisboa, dirigida por Eugénio dos Santos, com

a missão de reconstrução de Lisboa, mas estendendo a área de ensino artístico à pintura e escultura; todavia o ensino do desenho será, consolidado nas Academias de Belas-Artes em 1836, de onde descendem as actuais Faculdades de Belas-Artes<sup>5</sup>.

Por «debuxo», entende-se um desenho que se representa pelos seus contornos. Debuxar, é fazer um desenho, delinear uma forma que vive do contraste absoluto claro-escuro da brancura da folha e do negro da grafite do lápis. Porém, na tecelagem «debuxo», significa a conversão gráfica de um desenho, através de uma quadrícula, também chamada, «papel de debuxo», onde é realizado pelo «debuxador» o esquema de cruzamento ortogonal dos cabos de teia e trama para a criação de padrões-desenhos nos tecidos. A actividade do «debuxador» está relacionada com a mecanização realizada durante a Revolução Industrial, sendo esta especialidade uma das mais bem remuneradas, pois o «debuxador», para além de ser capaz de descodificar o «debuxo» de qualquer tecido e adaptá-lo às máquinas que a fábrica tinha, era também um criador de padrões-desenhos de tecidos. Para concluir esta ideia, embora a actividade de «debuxar» seja muito anterior à Revolução Industrial, quando utilizamos a palavra «debuxo», estamos a passar para um plano de maior complexidade: teares mecânicos, repetições modelares, automatismos, industrialização, portanto, um desenho têxtil industrial.

Os «puxados» são os desenhos tecidos, referem-se à acção de «puxar» o «risco» que existe por debaixo da teia; a tecedeira com uma agulha eleva um cabo de uma trama apenas dedicada à execução do desenho existente no «risco», fazendo-o destacar-se do fundo de tecido simples pois fica em relevo, quando vemos o «puxado» estamos na presença de um «risco tecido».

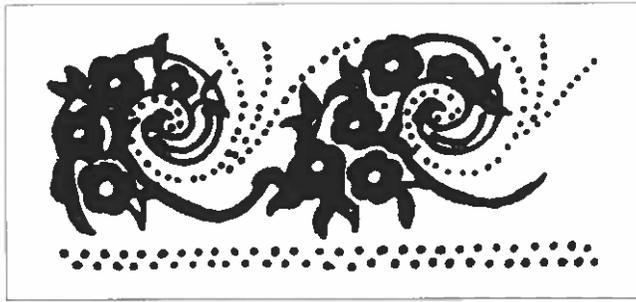
Se nos recordarmos da aprendizagem do desenho no Ensino Primário Oficial introduzido depois da implantação da República em Portugal, em que os alunos faziam «exercícios graduados de desenho», manuais estes, compostos por «desenho à vista quadrulado», «caligrafia», «desenho rigoroso» de figuras geométricas, e os «debuxos para bordados», torna-se mais fácil entender a padronização dos «riscos».

<sup>5</sup> José Fernandes Pereira, é colaborador na História da Arte Portuguesa, da direcção de Paulo Pereira, editada pelo Circulo de Leitores, Lisboa, 1995, a sua área de especialização é o Barroco Português, pelo que no capítulo: O Barroco do Século XVIII, da página 166 a 171, trata a problemática do artista e faz simultaneamente «visitação» ao ensino artístico e principais instituições, que me parece de enorme interesse.



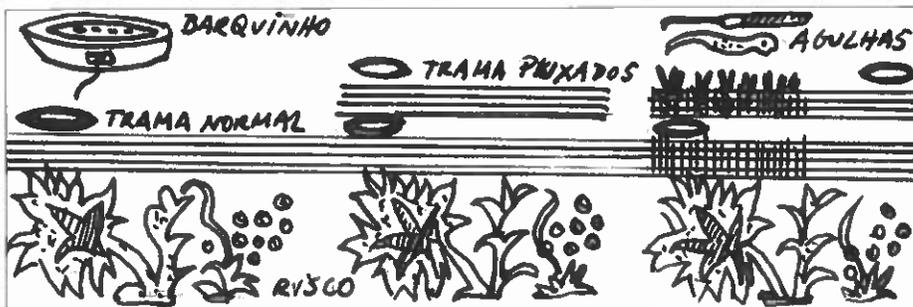
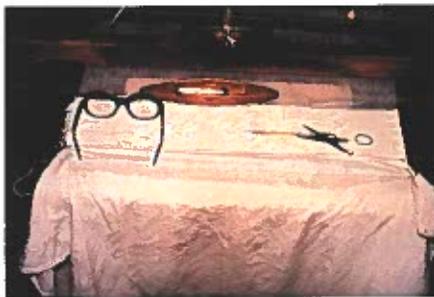
[Fig. 8] Caderno de exercícios de desenho de 1913 de Albino Pereira Magno, com debuxos para bordados.

A arredondar a ideia de uma mesma matriz estrutural comum aos desenhos para o bordado e para o «risco» tecido, no caso da aldeia de Limões, os motivos estão mais ou menos «estabilizados». Isto significa que cada Mestra, pessoa à qual é reconhecido o estatuto de grande saber humano e técnico, tem à sua guarda um conjunto de «riscos», herdados ou criados por si, com nomes ou números, os quais aplica nas diferentes encomendas que realiza, e discretamente mantém longe do olhar das outras tecedeiras, evitando assim a sua cópia.



[Fig. 9]  
Fragmento de «risco» de barra  
pertença da Mestre D.<sup>a</sup> Maria  
Joaquina Pires

A tecedeira para seguir o «risco», desenhado em papel vegetal, coloca-o por debaixo da teia, e serve-se de um outro «barquinho» carregado com fio de linho ou algodão, para fazer o «puxado», nos sítios onde existe desenho «puxa» com uma agulha através da teia este cabo de trama, e serão tantos «puxados», quanto o número de cabos de teia ocupados pelo desenho, deixando-os em relevo. Onde não existe desenho este cabo de trama é corrido e integrado no tecido simples. A execução dos desenhos é um trabalho de grande paciência, pois é como se estivesse a fazer um duplo tecido, porque a cada passagem de cabo de trama onde apareça desenho ficarão dois cabos de trama, o do tecido simples e o do desenho.



[Fig. 10]  
Teares com «puxados» e  
instrumentos de trabalho. Esquema  
de reprodução do «risco». Indicação da trama normal e a  
trama dos «puxados», «barquinho»  
e agulhas.

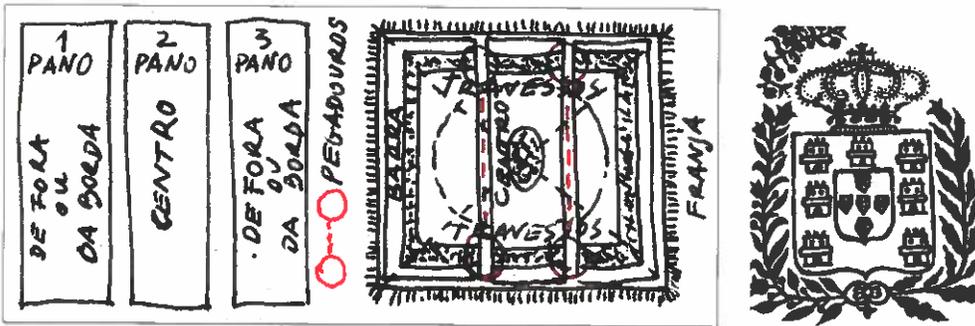
Como havíamos dito, a pequena largura dos teares de dois pedais, apenas deixa tecer a largura máxima de 75 cm aproximadamente. O comprimento está associado ao número de peças que se desejam executar com aquela teia, sendo esse comprimento medido na urdideira, um instrumento que serve para urdir a teia (cruzar os cabos de teia) preparando desta forma os cabos de teia para entrarem no tear. As peças de linho podem ser compostas por um pano, dois panos e três panos, as de dois panos e três panos são na realidade cosidas apresentando uma ou duas costuras no sentido do comprimento da peça. São atribuídos nomes às peças e aos desenhos que se fazem nelas. Assim uma toalha de rosto é composta por um pano e

com cerca de 150 cm de comprimento por 70 cm de largura, variando a sua composição consoante a obra a realizar. Poderíamos acrescentar a propósito das peças, que se determinam pelo tamanho e desenho a função a que se destinavam, desde os jogos de banho, às toalhas de cordões, de quadrados, de mesa, lençóis, pano liso, e colchas.

Os desenhos realizados nas peças de um pano, como uma toalha de rosto, fazem-se por intermédio de «barras» que se aplicam ao «cima» e ao «fundo», no começo e no fim da obra. Estas «barras» apresentam um desenho simétrico e simples, por vezes um fragmento adaptado de um outro «risco» utilizado para trabalho maior como uma colcha. Pode-se falar em «feito de cabeça» quando se desenham, motivos geométricos sem recorrer ao «risco», pelo que a tecedeira faz o «puxado» por contagem de cabos de teia, «por conto de fios». A expressão «feito de cabeça» significa desenho que se tem de memória; todavia, «cabeça» pode também referir-se à área inicial do tecido onde se fará uma «barra».

Quando se tem de trabalhar com dois ou três panos, os «riscos» são segmentados, pois só se pode tecer um pano de cada vez, pelo que em cada um terá de ser «puxado» o «risco», desenho que corresponde a essa parte, sendo posteriormente ligado com o outro pano ou panos; não são admitidos erros no encontro com os diferentes fragmentos do «puxado».

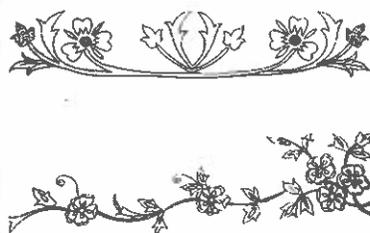
Uma colcha de três panos, tem uma área aproximada de 210 cm de largura por 260 cm de comprimento. Será realizada por três vezes, constituída por um «risco», que se vai «puxar» na zona da «barra», «travesso», «centro», e «pegadouros». Estes termos definem a localização do desenho nas diferentes partes da peça de linho, que começará obrigatoriamente a ser executada pelo pano do meio; a tecedeira para conseguir a coincidência do desenho das peças laterais, com o do pano do meio, e possam «pegar» uns com os outros, conta as passagens de cabo de trama à medida que vai fazendo a peça central; este «conto» é o mesmo para os panos laterais. A parte em que os «puxados» se ligam chama-se «pegadouros», e dizem respeito à ligação do «risco», desenho da parte central com o «risco» das partes laterais. O mesmo raciocínio é aplicável às peças de dois panos, o acabamento contempla a toda a volta uma «franja», fabricada com um tear de franjas e cosida à peça.



[Fig. 11] – Esquema de peça de três panos, com áreas tradicionalmente ocupadas pelo centro, barra e franja, a vermelho zona de ligação entre «puxados». «Risco» de centro intitulado «Coroa de Rei».

Regra geral as peças têm um «risco», como uma toalha de rosto de boa qualidade. Leva «risco» de «barra», e podem incluir-se dizeres, letras, números, nome de pessoa, ou texto relativo a algum acontecimento especial. A «barra» integra desenhos de flores, folhas, frutos ou animais. O acabamento final é feito por intermédio de uma

franja, que pode ser composta com os próprios cabos de teia, ou levar renda. Nos panos «de fora», ou «das bordas», por outras palavras, as partes laterais das peças maiores, o «risco» desenvolve-se ao longo da peça, no «centro», pano do meio o «risco», é da maior importância, para além dos «travessos» em cima e em baixo, com os respectivos «pegadouros», surgem desenhos como a coroa real, o escudo português, ou um jarrão com flores, sendo colocados ao centro e para uma maior unidade compositiva usam-se as «moras», feitos com pontos ou tecido em forma de «U», «S» ou «cambaneta» (friso grego). Os «riscos» como havíamos descrito, são identificados por números ou nomes, no caso dos nomes deixam adivinhar a sua proveniência ou proprietária: «casa das grades», «da quinhas», «da raposa», «folha de carvalha», «das parras», «da erénia», «da vide», ou «dos ramos».



[Fig. 12] «Riscos», recuperados através do projecto de investigação: Tapeçaria - Matérias e Materiais - Desenho Têxtil, com a colaboração da aluna Ana Rito.

Compositivamente, reconhece-se um centro que é envolvido por uma barra a toda a volta, enriquecida pela franja, os vazios são preenchidos de forma a interligar todos os elementos em campo. Não existe um «risco» dedicado à feitura de determinada peça, mas ao observarmos uma «colcha de rei», inevitavelmente reconhecemos uma coroa real, mas o «risco» do «travesso» pode ser da «folha de carvalha» como «da quinhas». Depende actualmente do gosto do comprador, que ao fazer a encomenda, escolhe com a tecedeira qual o «risco» do «centro», «panos de fora», e dos «travessos», bem como, das «mouras».

Na aldeia de Limões, graças à gentileza da Mestra Maria Joaquina Fernandes Pires ainda vi, peças de linho do século XVIII e XIX, que diferem muito em termos qualitativos, pois os «riscos» eram de inspiração local, com pássaros, veados, ovelhas, flores, frutos e outros elementos concebidos pela tecedeira para embelezar as peças, contudo a lenta e distante industrialização da tecelagem dos núcleos fabris de Guimarães, Vila Real, Vila do Conde e Braga, tiveram repercussão nos «riscos» das Mestras de Limões.

Os vestígios da influência dos desenhos para teares semi-automáticos de dois e mais pedais, equipam as fábricas destes núcleos têxteis, «invadem» as vilas e aldeias mais interiores, são realizando nessas fábricas, desenhos cada vez mais complexos, no fim do século XIX em Portugal, como em quase toda a Europa. Predomina o

gosto afrancesado, mesclado por um primitivismo romântico que importa do Próximo Oriente, com particular destaque para o Egipto desenhado e pintado a partir das campanhas Napoleónicas e do Extremo Oriente com as «chinesices» têxteis e cerâmicas, que povoam o imaginário europeu urbano, e que se reflectem nos motivos e desenho têxtil industrial. É o francês Joseph-Marie Jacquard, que em 1801, concebe o «tear Jacquard», na senda da mecanização de teares cria um sistema de cartões perfurados, mecanismo que executa desenhos altamente complexos, mas estes teares e cartões nunca chegaram a Limões.

A Mestreira D.<sup>a</sup> Ana Erénia Gonçalves, tem na sua posse, alguns «riscos completos», de colchas, provenientes de uma oficina existente nas antigas Minas da Adoria, onde trabalhou durante os anos da II Guerra Mundial. Nestas minas fazia-se a extracção de volfrâmio, matéria essencial ao fabrico dos detonadores das bombas, por isso muito procurado. Com o fim da guerra as minas foram encerradas por ordem de Oliveira Salazar, entregaram á D.<sup>a</sup> Ana parte do equipamento desta oficina, e com ele os «riscos completos», desenhos integrais para peças de três panos, em papel quadriculado. Estes «riscos completos», destinavam-se a teares de maior largura, sendo o «puxado» realizado todo ao mesmo tempo, anulando as costuras entre panos e diminuindo o erro de acerto nos «pegadouros».

A recuperação dos «riscos», e sua catalogação, é uma investigação apaixonante e simultaneamente demorada, não isenta das maiores dificuldades, pois continua a haver grande reserva quanto à hipótese de cópia, e divulgação. Devido a esta atitude secretista, compreensível atendendo ao contexto em que se insere, corre-se o risco de se perderem autênticos «mapas do imaginário» das tecedeiras e de uma ruralidade cada vez mais próxima de um «paraíso perdido». É necessário alterar este posicionamento individual e institucional, para que se possam congregiar esforços com o propósito de reinventar o tempo futuro, para que possa acontecer uma estrutura de esperança, que nos ajude a perceber que não existem «paraísos» inevitavelmente «perdidos» se a forte vontade e o querer grande, contribuírem para significar a própria existência, humanizando-a.

## BIBLIOGRAFIA

- Aurora, Conde d' – A Vida do Linho, Porto, 1935
- Basto, Carlos – Indústria e Arte Têxtil, Porto, 1960
- Calvet de Magalhães, M.M. de – Bordados e Rendas de Portugal, Ed. Veja, Col. Outras Obras, Lisboa, 1995
- Cardoso, Orlanda Maria Pereira – Plantas Tintoriais Portuguesas, Porto e Universidade, Porto, 1927
- Duchemin, Mad – Ed. Dessain et Tolra, Col. L'Atelier des Loisirs, Paris, 1976
- Durand, Gilbert – Mito, Símbolo e Mitodologia, Ed. Presença, Lisboa, 1982.
- Geraldes, Manuel de Melo Nunes – Monografia sobre a Indústria do Linho no Distrito de Braga, Coimbra, 1913,
- Harris, Jenniefer – 5000 Ans de Textiles, British Museum Press, The Whitworth Art Galery, The Victoria and Albert Museum, ed. Parkstone, London, 1994.
- Lepetit, Robert – Manual del Tintorero del Quita-Manchas, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1913.
- Melo e Castro, E. M. de – Introdução ao Desenho Têxtil, Editorial Presença, Col. Textos de Apoio, nº 4, Lisboa, s.d.
- Mello, José Maria de Campos – Manual do Fabricante de Tecidos, Ed. Aillaud e Bertrand, Col. Biblioteca de Inst. Profissional, Lisboa, s.d.

- Monteiro, Paulo – Terra que já foi Terra, Ed. Salamandra, Col. Tempos Modernos, Lisboa, 1985.
- Pereira, Benjamim – Têxteis , Tecnologia e Simbolismo, Inst. De Invest. Científica Tropical, Museu de Etnologia, Lisboa, 1985.
- Portela, José – Trabalho Cooperativo em duas Aldeias de Trás-os-Montes, Ed. Afrontamento, Col. Biblioteca das Ciências do Homem, Lisboa, 1986.
- Santo, Moisés espírito – A religião Popular Portuguesa, Ed. A Regra do Jogo, Col. Estudos, nº 2, Lisboa, s. d.
- Veiga de Oliveira, Ernesto; Galhano, Fernando; Pereira, Benjamim – Tecnologia Tradicional Portuguesa, O Linho , Inst. Nac. de Invest. Científica, Centro de Estudos de Etnologia, Col. Etnologia, nº1, Lisboa, 1978.

# O DESENHO PORTUGUÊS E O CLASSICISMO: PENSAR E FAZER

*José Fernandes Pereira*

Desenho é palavra que provém do termo latino *designo* que deu em português as palavras desenhar e designar. A precedência do desenho face às outras artes está já enunciada na narrativa de Plínio quando no Livro XXXV discreta sobre as origens da pintura. Apresentando a discussão sobre os primeiros inventores, o egípcio Philocle ou o coríntio Cleanthe, Plínio assegura que ambos estão de acordo que tudo começou quando alguém traçou um contorno à volta da sombra de um homem. Esse traço enuncia desde logo o desenho como uma delimitação que contém e representa uma figura e a torna identificável. Para Plínio, numa segunda fase, o desenho enuncia um método mais elaborado, precisamente pela utilização de uma só cor chamada *monochromaton*, utilizado até ao momento em que escreve. Também neste caso a forma nasce de um contorno ou linha de desenho dentro do qual se podem traçar outras linhas identificadoras e compositivas da figura. O desenho inicia-se, assim, com um destino monocromático que corresponde ainda, em larga medida, à imagem média que dessa arte se possui: uma arte sem cor, utilizando linhas que desenham e descrevem formas.

A teoria do desenho, como das artes em geral, constitui uma aquisição do classicismo europeu. Procurava-se a promoção intelectual das artes, a constituição de um corpo erudito com conceitos e métodos e, de um modo radical, a promoção do saber artístico, bem como a sua autonomia face a outros saberes, fossem os puramente tecnológicos, fossem de ordem ontológica ou ética. Na verdade, tendo no horizonte o legado individual e solitário de Vitruvius, único texto de artista oriundo da Antiguidade, os artistas e intelectuais afins do classicismo moderno, empreenderam uma titânica e dupla tarefa: realizar e promover a obra de arte e urdir em seu redor um pensamento teórico que a problematizasse e verbalizasse. A cultura ocidental ganhava deste modo um novo campo de reflexão e debate, desigual na sua distribuição geográfica e na sua originalidade, com o seu centro em Itália e múltiplas e variadas periferias com entendimentos diversos do paradigma clássico.

Em Portugal o conceito de desenho segue as coordenadas genéricas do classicismo europeu, com as necessárias adaptações. A definição que vai surgindo ao longo de múltiplos textos mantém no entanto um assinalável estabilidade e podemos avaliá-la sumariamente pelo único Dicionário de matriz artística, com carácter temático, legado pelo classicismo português, devido a Machado de Castro. Dedicado à escultura, é constituído por um razoável número de entradas, desenvolvidas em textos sucintos e que constituem um bom índice da maturação cultural adquirida pelo artista.

A entrada de desenho entra a par com a de debuxo, pois segundo o autor, as palavras são *synonimos e significão a mesma cousa*. O debuxo ou o desenho nomeia duas coisas: o acto ou prática de fazer ou a obra já realizada. É imenso o poder do desenho, constituindo uma espécie de prosa do mundo que pode captar todo o visível na multiplicidade das suas formas e temas. Mas vai mais além e, como numa antecipação da moderna fenomenologia, o desenho tem também a capacidade de representar o que não pode aparecer como referente material, isto é, os objectos invisíveis e aqueles que são totalmente espirituais e imaginários, como os vícios, os anjos ou as virtudes.

## **Autores e Textos Fundamentais**

O desenho, como matéria projectual e género autónomo, é uma conquista do classicismo europeu, como já referimos. Como acontece com as restantes artes, também no desenho o seu desenvolvimento e maturação se mede pela qualidade da produção e pela dimensão conceptual que só uma continuada exploração teórica permite assegurar.

Do conjunto da literatura artística portuguesa, no período do classicismo histórico, a escrita sobre desenho revela-se de dois modos: um primeiro sob a forma de textos autónomos, independentes, nos quais o pensar o desenho revela conceitos, grandes delineamentos historicistas, metodologias e, sobretudo, se afirma a sua indispensabilidade no fazer e pensar a arte; num segundo, cabem praticamente todos os textos dedicados às várias artes que, não dispensando o desenho, também o não podiam ignorar, ainda que muitas vezes de forma parcelar, o avaliassem como uma espécie de ciência auxiliar, tal qual outros saberes afins, quais os da geometria ou da anatomia.

No primeiro caso a teoria sobre o desenho, além da qualidade dos textos, revela-se parca e de uma extrema descontinuidade. Com rigor apenas dois autores lhe dedicam obras exclusivas, Francisco de Holanda e Joaquim Machado de Castro. São naturalmente autores diferentes e diversas as circunstâncias, bem como as motivações. Holanda escreve o seu texto descomprometido de qualquer imeadiatismo, como uma pura reflexão, produto do ócio e das circunstâncias da vida. Machado de Castro teoriza o desenho a partir de um discurso feito a pensar num público específico e a propósito da criação de uma instituição de ensino.

## **O Desenho: da Criação Artística à Autonomia**

Quando Francisco de Holanda, no *Da pintura antiga*, refere que a pintura nasce da *sombra de um homem rodeada com um risco*, está verdadeiramente a enunciar a invenção do desenho; igualmente, quando descreve o traço que rodeia a sombra de uma mão na parede. Tanto mais que este último exemplo entra na classificação de *Monochromaton*, isto é, uma estrutura gráfica de uma só cor cujas componentes se mantêm até ao tempo de Holanda. Historiando os primeiros exercícios de egípcios e gregos, Holanda recorda que se compunham de linhas e traços com ausência de cor, só mais tarde aplicada sobre essas primitivas estruturas.

Na verdade, na obra citada, Holanda revela em traços largos alguma ambiguidade entre a pintura, sua principal preocupação, e o desenho que, muitas vezes, não é referido enquanto tal mas de um modo perfeitamente subsidiário. Pretendendo dar uma total primazia à pintura Holanda fá-la apropriar-se do desenho e conjuga os dois géneros enquanto sinónimos. Quando refere nomes antigos como Parrásio, Antígone ou Xenocrates, recorda precisamente que já para estes autores a pintura consistia no desenho. Assim é igualmente quando no capítulo oitavo enuncia e justifica os múltiplos saberes que convêm ao pintor. A listagem é vitruviana e é em nome do tratadista romano que afirma uma verdade essencial: *o desenho ou pintura é princípio e capitão das mais das coisas que se costumam os mortais*. Mas esta ambiguidade ainda presente em múltiplos momentos do seu texto inicial não impede Holanda de entender diferenças essenciais.

A importância do desenho, agora enunciado enquanto tal, vamos reencontrá-la quando Holanda enuncia a metodologia da criação artística nas suas várias etapas. Como se sabe o autor português está profundamente marcado por conceitos neoplatónicos que em 1548, data do texto citado, são já conjugados e matizados com o

pensamento cristão; por outro lado Holanda não pertence já a uma primeira geração humanista, nem ao estrito mundo albertiano quanto aos conceitos artísticos. É assim que ao glosar a imitação como paradigma primeiro da motivação artística refere que o verdadeiro artista não deve imitar mestres *senão imitar-se antes a si mesmo*; os seus referentes formais serão de seguida a natureza e o culto e estudo da Antiguidade que balizará culturalmente a sua actividade.

Assim ao teorizar o método, começa por dar o primado à Ideia, uma espécie de entendimento interior, um olhar para dentro e por dentro, feito sempre em grande silêncio. Nesse entendimento se forma a Ideia como necessidade e possibilidade, como algo que tende para um Absoluto ou Sublime, sempre informe e que verdadeiramente a representação gráfica não traduz plenamente. A perfeição reside precisamente aí, nesse momento único e raro, sem corpo, sem forma, sem expressão material, tal como Deus ao fazer o mundo o imaginou primeiro. Por isso a Ideia é definida como a *mais altíssima coisa*, precisamente por ser propriedade do espírito e do entendimento e a sua ascensão fá-la-à aproximar das primeiras ideias de Deus.

Mas a arte tem, fatalmente, uma forma que lhe dê visibilidade para um nosso olhar-outro, precisamente aquele que é propriedade dos olhos do corpo. Será então em nome do visível que decorre a segunda etapa do método criativo, com duas subdivisões. A primeira é o esquisso, as primeiras linhas ou traços, feitos à pena ou com carvão e *dados com grande mestria e depressa*. A Ideia começa então a ganhar forma e ainda que as linhas do esquisso possam ser imperfeitas e indeterminadas face à obra de arte, mantêm contudo uma pureza que é inerente à sua proximidade com a imaterialidade do conceito formado no espírito. Na verdade a Ideia, segundo Holanda, é um estado de pensamento desprovido de componentes formais e tem sobretudo uma expressão conceptual, revelando uma emoção primeira dificilmente traduzível segundo expressões gráficas. Estas só acontecem no esquisso que tem por isso o valor primordial da aparição visível duma maturação invisível.

Do esquisso ou dos vários esquissos se vai pouco a pouco encontrando o desenho, definido como a *substância e ossos da pintura*; mais, segundo as palavras de Holanda, *aquele que aprende para escultor, ou para pintor, não cure de perder tempo em esculpir, nem pintar, nem impor as cores muito lisas e muito perfiladas: mas somente ponha todo o seu estudo em saber desenhar*. A propósito cita Donatelo que àqueles que lhe perguntavam como se fazia um grande mestre respondia apenas e várias vezes: *desegnate*.

Desenhar será então formar linhas, delgados perfis, em suma entender o desenho essencialmente enquanto contorno das figuras. O contorno era como os antigos chamavam às linhas ou lineamentos que cercavam o corpo, que limitavam os seus extremos e lhe davam um lugar no espaço. Mas não de um modo redutor que operasse por simples exclusão. Na verdade se o espaço é um continuum, o contorno afirma apenas uma individualidade que antecede e se segue a outras figuras. Por isso a qualidade do desenho reside igualmente na sua capacidade de mostrar mas também de esconder, no sentido de fazer desejar figuras que em seu redor se adivinham.

Mas Holanda não esquece a validade que possuem igualmente os lineamentos interiores do desenho que autorizam divisões, as quais, feitas com *grão primor*, permitem um jogo de proporção e harmonia.

Esta é uma tarefa árdua, aparentemente fácil mas, na verdade, o mais profundo e difícil exercício artístico. O próprio Holanda confessa, a propósito da sua actividade, ao longo das quais experimentou várias artes, que a todas achou mais fáceis e menos profundas que ao desenhar. Porque o desenho é verdadeiramente uma apropriação das coisas e uma relação com o mundo visível em cujo espaço nos inserimos. Daqui

decorre a superioridade do desenho sobre as restantes artes, como explicitamente declara: *e falando com os pintores, também me atrevo a provar-lhes e fazer-lhes bom que vale mais um só risco ou borrão dado pela mestria de um valente desenhador, que não já uma pintura muito limpa e lisa e dourada e cheia de muitas personalidades feitas de incerta pintura e sem a gravidade do desenho.*

Se para Holanda o desenho é uma espécie de prosa do mundo, há no entanto temáticas privilegiadas e paradigmas da boa representação. Assim, retomando de novo Vitruvius, será o corpo humano o tema primordial e a *racional criatura* deve representar-se segundo os cânones enunciados pelo tratadista romano, a partir da relação 1/10 para a figura masculina ou 1/9 para a figura feminina, e não segundo os desvios poucos ortodoxos que Holanda surpreende em alguns modernos. Aliás, é no corpo que se fundamentam os princípios compositivos do desenho, bem como das restantes artes, nomeadamente a arquitectura.

Por isso recorda os elementos básicos a que deve obedecer o bom desenhador: a proporção, principal sustento, similar a uma coluna onde tudo se apoia; a simetria ou concordância a que os gregos chamavam analogia; finalmente o cânone ou métrica (o *τέλειον* dos gregos) de construção da figura humana do qual extraia o que designa como *figura-esquema* cuja tradução geométrica é o círculo e o quadrado, formas entendidas como sinónimos de perfeição, dado derivarem dum hipotético corpo perfeito. É interessante verificar que, como qualquer tratadista clássico, Holanda esbate as fronteiras artificiais colocadas entre as artes, retirando de Vitruvius e dos seus preceitos arquitectónicos, ilações para o desenho e a pintura, acrescentando às suas fontes quer o *De Statuarum* de Gaurico, quer Durer ou Luca Pacioli.

A construção da figura humana será pois o primeiro objectivo do bom desenhador. Construção porque na verdade a figura deve sobretudo patentear solidez, razão pela qual é fundamental olhar o modelo, segundo uma técnica de observação e de representação, tendo sempre no horizonte o legado da Antiguidade. Assim, é do estudo dos exemplos antigos que provém a necessidade, agora óbvia, da ciência anatómica, dos ligamentos, ossos e músculos, nervos e veias, tudo observado e tirado do natural, em louvor da mimesis e não da fantasia. O corpo, pois, e a sua geografia distributiva, com as suas formas ora redondas ora chatas, num exterior corpóreo que não pode apenas enaltecer a superfície e deixar no esquecimento a perfeição e o segredo de tudo o que a pele esconde. Como refere, *as figuras, ou sejam nuas ou vestidas, todas se desenharam nuas e despidas, principiadas dos próprios ossos e depois pondo-lhe a carne, e ultimamente cobrindo-lhes seus mantos e ornamentos, e vestindo-as, porque se a razão e verdade das figuras vestidas e cobertas se não for a imitação da própria verdade do natural, nunca poderão conseguir a perfeição.*

É assim que recomenda a dissecação dos cadáveres pelos artistas recordando o que ouviu dizer de Miguel Ângelo, esse prodigioso fazedor de símiles: *dizem que com uma faca tirou todos os peixes e molhos dum corpo finado, e depois que os vazou de cera, para os poder pôr noutra corpo como ele quizesse, da maneira que estavam na carne, e que disso se servia nas suas imagens.*

Depois de obtido o corpo é necessário vesti-lo, *cobrir um pouco os tristes ossos nossos*, como diz. Primeiro com a pele, depois com vestes. As vestes constituem o ornamento das figuras e o seu principal preceito é o acordo compositivo com o corpo. Assim, a sua dimensão, o seu tapar ou destapar, devem ser de tal ordem, que não anulem a graça e a gravidade do corpo a que estão associadas.

Dos aspectos conhecidos da biografia de Holanda ressaltam dois períodos que julgamos distintos. O primeiro corresponde a uma vivência cortesã na qual se inse-

re a sua viagem a Itália e uma ligação feliz com D. João III; a segunda corresponde a um período de afastamento da corte e a uma vivência campestre, uma espécie de exílio interior que é comum a outras personalidades do seu tempo e que, para além das individuais incidências biográficas, parece corresponder a uma espécie de desenganamento do Mundo. Aliás Holanda refere expressamente que Deus e o Tempo o têm desenganado. Por isso se refugiou no *Monte como homem inútil e que de nada serve neste tempo*. É a conversão a uma espécie de *aurea mediocritas* que o leva a confessar *que mais estimo enxertar uma árvore e vê-la crescer, que quantas valias nem riquezas há em Oriente*.

Mas o conceito de desenho em Holanda não é um dado adquirido desde início como acontece com as restantes artes. O desenho é para o autor português objecto de um processo de maturação interior e a consciência plena da autonomia do desenho é atingida em 1571 quando dedica a este género artístico um pequeno texto exclusivo. Então Holanda faz uma destrição essencial entre a pintura, o debuxo e o desenho, palavra que, aliás, escreve em maiúsculas, em reforço textual dum conceito que lhe surge como uma evidência e com um valor superior. Debuxo seria um grau inferior que qualificava os fazedores de *lavoros e folhagens*; quanto à pintura seria um exercício de tintas, de vermelhos, verdes e azuis, parecendo querer visar com esta enunciação a facilidade um pouco decorativa, falha de erudição e fibra, de muitas obras do panorama pictórico português como, quatro séculos depois, o próprio Almada Negreiros repetirá.

Ao contrário, o desenho é neste texto assumido como plena autonomia, enunciado enquanto Ciência, palavra que escrita deste modo o eleva a um grau superior no conjunto das práticas artísticas. Desenho é então um dom divino, que o Criador possui como inerência da sua suprema sabedoria e da sua superior capacidade criativa no delineamento do mundo e das suas formas. Dote divino, *coisa tão grande*, o supremo criador utiliza-o com naturalidade em *todas as obras, manuais e intelectuais, que podem ser feitas ou imaginadas*.

O artista, seja ele Apeles ou Miguel Angelo, na sua capacidade de entendimento ou imaginação, recebe esse dom que verdadeiramente nasce da *eterna ciência incriada na nossa*. O talento do desenho é pois outorgado por Deus e é na humana e criada Ideia que reside a origem, a invenção das obras executadas, das artes, dos ofícios devidos aos mortais. Donde resulta que a verdadeira glória das excelsas qualidades demonstradas pelos artistas não lhes é tanto devida a eles mas ao *dador e inventor de todos os entendimentos, que é Deus*. Face a essa glória divina, infinita, é vã e inútil a presunção humana e ao artista resta louvar a Deus, como individualidade escolhida para artífice de um desígnio superior.

Para Machado de Castro a criação artística, nela incluindo o desenho, rege-se por aptidões individuais, por uma série de aquisições culturais muito amplas e não apenas artísticas e por uma prática continuada.

No primeiro caso o escultor utiliza já o conceito de génio e, no seu Dicionário, define-o como uma *tendência natural que tem qualquer Individuo, para tal, ou tal aplicação ou exercício*. O génio é pois inato, um fogo interior, uma espécie de fatalidade-feliz, que leva o seu possuidor a entregar-se a uma actividade como *arrastado pela propria natureza*. Machado de Castro usará outras palavras para designar esses valores inatos. É o caso do *entusiasmo*, a que chama *qualidade d'alma*, que excita os artistas a executar cousas extraordinárias, tanto na invenção como na prática.

A prática continuada é essencial. Para obter uma obra bela requere-se *muito Desenho, e muito filosofar*, copiando-se sempre bons exemplares e reflectindo nos *Escritos dos bons Autores*, referindo a propósito Vitruvius, como era inevitável.

Está pois implícito no pensamento de Machado de Castro, como nos clássicos em geral, que o génio, sendo indispensável, é insuficiente e o artista não pode deixar de adquirir uma cultura ampla na qual, naturalmente, a cultura artística e os seus valores serão determinante.

### Metodologia do Desenho

No classicismo o desenho, como as artes em geral, não existe sem uma metodologia projectual que, no plano cultural, o liberta dos anátemas oficinais e o afirma como um saber fazer que não existe, na sua forma erudita, sem um saber pensar. Acrescem outras circunstâncias, como o controle projectual ou os múltiplos ensaios que constituem outras tantas formas de selecção.

O desenho tem assim a sua própria metodologia sem esquecer que ele próprio é parte de uma metodologia genérica da pintura, da escultura ou da arquitectura. As duas circunstâncias sendo um produto elaborado pelo classicismo irão permanecer como aquisições definitivas muito para além da cronologia desse tempo artístico e histórico, embora mantenham uma espécie de marca de origem que não raras vezes serve de anátema ou ironia a artistas que do passado nada querem saber porque verdadeiramente nada sabem.

É assim que em expressões jornalísticas ou de catálogos intimistas não é raro encontrar pequenos génios que consideram o desenho coisa muito antiga ou confissões individuais notáveis que revelam não saber desenhar.

Mas essa é a história da moda e dos pequenos contemporâneos. O desenho e a sua origem clássica são coisas mais sérias, têm um outro tipo de fundamentação que vai além do hedonismo auto-satisfeito e de promoção rápida, não acreditando muito na vertigem do tempo que passa nem na epifania das musas ou do espírito que, por vezes, é santo.

Recuemos pois ao século XVI e à Sabedoria das coisas.

É na introdução preliminar do seu *Dicionário de Escultura* que Machado de Castro, em texto pessoal, elabora uma metodologia faseada da criação artística. A sequência é desenhar - modelar - esculpir. O desenho, matriz das artes, reencontra aqui o seu lugar primeiro, a sua função ordenadora e estruturante da obra de arte.

A síntese de Machado de Castro tem a virtude da clareza expositiva e dirige-se claramente à prática de atelier, sem cuidar de especulações terminológicas ou digressões poéticas. É, na prática, um texto tecnológico, escrito em tom didáctico, destinado a orientar a regular actividade dos artistas. Por isso o articulado começa por definir a ocupação de um hipotético espaço com o mobiliário necessário à prática do desenho. A minúcia e a contenção começam pela banca ou carteira, de preferência com algum declive, sobre a qual se possa firmar uma cruzeta de braço móvel com um cordel, de uma extremidade a outra. O aluno desenhará com um lápis ou *caneta*, de preferência em latão, riscando a preto de Castela ou vermelho da Holanda, ambos facilmente encontráveis nos droguistas. Quanto ao papel, deve preferir-se o que é mais encorpado e liso.

Numa fase mais avançada, quando das aulas nocturnas, é necessária uma banca, elevada do pavimento, para aí colocar o modelo, um candeeiro móvel, suspenso por dois cordões separados; os praticantes devem munir-se com miolo de pão, com um tempo de cozedura de um a três dias, de modo a que se possa manusear e, na linguagem da época ficar com o aspecto de um *tramoço*.

Além deste material didáctico há uma sequência pedagógica que deve ser ministrada ao aluno o qual, segundo os conceitos da época, devia estacionar e caminhar

por dificuldades acrescidas. É assim que o primeiro estágio de aprendizagem começa pela cópia de estampas ou desenhos, fixados no cordel da carteira. Esta primazia parece justificar-se por uma convicção de maior facilidade na captação dos referentes mas também por, estampas e desenhos, constituírem em simultâneo uma amostragem pedagógica do bom gosto nas artes, dado que reproduziam habitualmente obras famosas da arte europeia. O aluno devia riscar a preto ou a vermelho, considerando o escultor que o desenhar com lápis de várias cores é uma *diversão* ou *brinco* dos que se encontram já em fase adiantada.

Depois da cópia de objectos bi-dimensionais deve o aluno iniciar-se na terceira dimensão mas de um modo faseado. Tendo como referente principal o corpo humano, a iniciação faz-se pela captação de fragmentos, cabeças, mãos, pés e, só depois de duma adquirida destreza, se deve passar ao desenho da figura inteira.

Até agora o aluno desenhava apenas matéria inerte, estampas ou simulacros de corpo. Passará então, dominadas as duas primeiras etapas, ao *natural vivo*. A designação pressupõe a presença de um modelo masculino colocado sobre uma banca a que se chamava *Base do Acto*. Acto significa, aqui, atitude, aquela que o modelo deve assumir depois de devidamente orientado pelo Director da Sessão. Esta figura, também designada por Director do Acto, é um personagem importante, escolhendo-se, por votação, entre os artistas presentes, o mais avançado em *sabedoria pratica e theorica*.

A relação entre os alunos e o modelo é visualmente orientada pelas posições relativas, com os primeiros sentados, desenhando-o *pele aspecto, que horisontalmente lhe fica fronteiro em linha recta*. É necessário, no entanto, sublinhar um dado fundamental: estas sessões realizavam-se à noite e além da relação de distância era essencial a captação dos efeitos de luz produzidos pelo candeeiro. Era ainda o Director que manipulava o referido candeeiro, *do modo mais vantajoso ao bom effeito do claro-escuro*, fazendo incidir a luz de modo oportuno, quer pela frente, quer por detrás ou ladeando, sempre à altura conveniente. Tal prática pressupõe que um dos valores essenciais do bom desenho era, naturalmente, o contorno.

## O Desenho e a Metodologia da Pintura

Félix da Costa Meesen (1639-1712) é uma personagem incontornável da teoria da arte portuguesa, nomeadamente desde que em 1696 deixou manuscrito um texto longo sobre a antiguidade da arte da pintura. Meesen nasceu, aliás, numa família de artista que deixaram igualmente outros contributos assinaláveis.

O texto de Meesen, o mais sistemático e informado depois de Francisco de Holanda, reveste-se do habitual tom pedagógico da teoria portuguesa e socorre-se de uma vastíssima panóplia de citações que avalizam as suas palavras, nas quais será difícil descortinar uma ideia original, sem que tal verificação lhes retire qualidade ou validade. Aliás o texto de Félix da Costa é um excelente exemplo duma teoria de arte portuguesa, dividida entre o império do pensamento clássico e a omnipresença do catolicismo no pensamento nacional, nomeadamente após Trento. Meesen, num esforço titânico, tenta por isso conciliar esses dois paradigmas culturais e, com extrema habilidade, vai fazendo paralelismos entre a narrativa bíblica e os nomes e títulos mais sonantes do pensamento clássico.

Ora é a propósito da metodologia da pintura (definida como imagem semelhante de tudo o que se vê e de como se vê) que o autor nos vai apresentando o seu modo de pensar o desenho. Na verdade a sequência criativa da pintura começa pela invenção, passa pelo desenho e termina na cor. A invenção corresponde em larga medida à Ideia de Holanda pois trata-se de uma representação no espírito, embora não des-

provida de sentido matérico, apresentando já conteúdos formais como a perspectiva, a colocação das figuras, a concordância das partes com o todo. Ora o desenho consiste precisamente na revelação material de tudo aquilo que começou por ter existência espiritual. Trata-se de um momento essencial pois, como dirá, o valor da pintura depende essencialmente da perfeição dada pelo desenho fundador, cuja qualidade permite o reconhecimento dos talentos. Aliás não é por acaso que Meesen considera que a obra de Miguel Ângelo corresponde a uma espécie de última palavra na arte de desenhar, pois a sua expressão é inultrapassável, devido à majestade e poder das suas figuras; Rafael de Urbino, outro inigualável desenhador, apresenta um carácter mais delicado mas forma com Miguel Ângelo uma espécie de par de colunas fundamentais do saber artístico.

Ao desenhar o pintor está a formar o esqueleto essencial da sua obra, a traçar correctamente as linhas, a delinear na perfeição os corpos, recorrendo para isso à anatomia, à simetria e à proporção; o mesmo se pode dizer do arquitecto, quando atende especialmente às regras da perspectiva.

Mas no desenvolvimento da sua prosa Meesen tem oportunidade de precisar os seus conceitos. É por isso que, de um modo natural, à sua invenção chame igualmente Ideia e que ao seu conteúdo corresponda o desenho interno e intelectual, com um carácter essencialmente especulativo. Dele depende o desenho externo que deve ajustar as suas potencialidades aos ditames da imaginação, ordenando o discurso e refinando a sua aptidão artística, através de processos e utensílios materiais como a caneta ou o lápis.

Este desenho externo ou operativo, comandado pela acção, torna visível o pensamento, e toma como referente todo o mundo material, produzindo uma infinidade de formas, vistas de vários ângulos, representadas sobre uma superfície, através de linhas e sombras.

Estes elementos compositivos essenciais são obviamente comandados pela regra e pelo conhecimento, conducentes a uma perfeição sempre procurada.

Dentro do tom reiterativo dos ideais clássicos, Meesen ao tratar das temáticas do desenho dá, naturalmente, a primazia ao corpo humano, assunto a partir do qual o artista deve desenvolver as suas aptidões. O estudo dos músculos e dos ossos, dos movimentos, constituem o mais importante género do desenho e o seu efectivo domínio tornará fácil a captação de qualquer outra temática.

Reiterativa é também a afirmação das capacidades das artes visuais sobre a palavra, escrita ou falada. Tal como a recomendação feita aos pintores para usarem mais a cabeça que as mãos, o que vale por dizer que a teoria deve ter sempre mais peso que a destreza inculta, corolário lógico de um pensamento extensivo a todas as artes, nomeadamente ao desenho. Por isso é também numa sequência lógica que apresenta a habitual listagem vitruviana dos saberes que ao pintor cabe dominar, repetindo a filosofia natural, a geometria e a aritmética, a anatomia, a perspectiva, a história sagrada e profana e, sobretudo, o saber desenhar do natural. E é ainda a Vitruvío que recorre para hierarquizar as artes, todas filhas do desenho, uma espécie de mãe ordenadora e compositiva que permite à pintura delinear, ao escultor dar forma a um corpo e à arquitectura projectar um edifício. É por isso que o desenho é uma afirmação de carácter e é o seu julgamento que primeiro devemos procurar numa escultura ou numa pintura, sendo que, nesta última, as cores são acidentais.

Mas o desenho não perde a sua independência, nem se dissolve nas artes que potencia. Por isso mesmo, Meesen, afirma que o desenho tem a sua própria validade, e uma metodologia própria, condição essencial da sua autonomia. É assim que

retoma a afirmação segundo a qual o desenho é de início uma construção interior, tanto mais rica quanto produto de um espírito bem nutrido de razão, informação, observação e conceitos. Depois o artista revela a sua riqueza interior através de simples anotações, uma espécie de esboço que serve de primeiro teste à capacidade formal da Ideia revelada, já que só se deve atender àquilo que tem possibilidades artísticas. O segundo momento, considerado mais difícil, constitui o teste decisivo das potencialidades formais, requerendo já muito estudo e conhecimentos. Finalmente, o terceiro momento, consiste na cópia de outros desenhos ou estampas, como forma de estudo para a captação do modelo da natureza, atendendo apenas ao parâmetro da semelhança. O resultado final terá que ser o resultado da mistura entre a erudição e a destreza manual, com primazia da primeira pois o simples e exclusivo fazer arte não é arte. É necessário desenhar, desenhar sempre, e especular, para que o talento e o génio se cumpram. A cientificidade da obra produzida deriva da cultura do artista, da sua meditação, da sua constante observação das estátuas antigas e modernas e do hábito reiterado de desenhar (*os bons trabalhos nascem de muita prática*), ainda que não se perca de vista que a mão será sempre inferior ao pensamento.

Mas Meesen sabia as coordenadas artísticas de Portugal e depois de patentear e referenciar o peso do classicismo tem, naturalmente, que fazer as pontes possíveis com a sabedoria religiosa. O autor não deixa de convocar, sempre que possível, os textos cristãos que tecem louvores à arte. É assim com os Actos dos Apóstolos, nos quais o desenho é chamado arte do discurso racional mas salvaguardando sempre a distância entre a menor validade da matéria, ouro, prata ou escultura, face à incorpórea essência divina.

É assim também que invoca a célebre Sessão 25ª do Concílio de Trento e a resolução sobre a representação das Imagens que valem não por aquilo que materialmente são mas pelo seu poder evocador e catequético. Não deixa por isso de tecer louvores à verosimilhança das imagens que, através de uma semelhança bem conseguida, pode levar os incautos a tomarem como divino o que é apenas humano. O perigo das Imagens convincentes, bem desenhadas, em pintura ou escultura, consiste num potencial apelo à idolatria, perigo para o qual Trento, como o célebre Concílio de Niceia, precisamente advertem.

### **As Utilidades do Desenho**

Não foi fácil implantar em Portugal um ensino erudito de desenho, como também o não foi para as restantes artes, com a excepção da arquitectura e, sobretudo da engenharia militar. Um dos argumentos que os artistas, conscientes dessa necessidade, mais utilizaram em defesa desse ensino foi o da utilidade, em sentido sempre muito amplo, não a restringindo nunca à aplicação artística.

Esta atitude é já iniciada pelo próprio Francisco de Holanda que, para afirmar a importância do desenho, elabora uma listagem das suas múltiplas utilidades que, verdadeiramente, e dum modo hierarquizado, abarcam toda a vida humana, nos seus múltiplos aspectos. É assim que o desenho começa por ser serviço de Deus e das coisas espirituais que têm sempre primazia. A sua expressão mais óbvia e socialmente mais útil consiste no delineamento de figuras destinadas ao culto, sejam as que representam Nosso Senhor e Nossa Senhora, sejam santos ou santas, destinadas a elevar o espírito e salvar a alma.

Segue-se naturalmente o serviço do Rei e dos seus múltiplos atributos de Poder: o ceptro, a coroa real, a espada e o punhal, os adereços, os vestidos, sem esquecer a

gravidade, que não a barbaridade, do rosto, em retratos que perpetuem a sua memória. Mas vai mais além a utilidade do desenho ao serviço do Rei, em tempo de paz. Colocado ao serviço da arquitectura e do urbanismo permite projectar palácios, jardins, fontes, teatros, pórticos, pontes, aquedutos, além de cidades e vilas.

Este vínculo do desenho à produção de objectos ou actividades úteis, que não cabem nas categorias artísticas convencionais, é comum a todos os autores da época clássica, salvaguardando sempre a superioridade da arquitectura, da pintura e da escultura. Vamos encontrar essa atitude em Félix da Costa Meesen, quando o autor faz também a sua listagem das utilidades do desenho e afirma a sua necessidade e proveito para todas as profissões, como a de engenheiro que tem como incumbência o delineamento de mapas, com os seus vales e montanhas, de planos de cidades tal como elas se apresentam ao olhar numa visão impressionista ou quando tem que as projectar com o rigor de um geómetra. O mesmo se pode dizer dos mapas marítimos e da navegação em geral.

Igualmente a necessidade do desenho se impõe aos ourives, de prata e ouro, aos joalheiros, para os quais funciona como uma espécie de luz que os tira da ignorância. Do mesmo modo aos entalhadores, que previamente devem desenhar na madeira os relevos e figuras (atlantes, serafins e anjinhos, perdidos entre folhas e ramos), que posteriormente vemos nos altares. O desenho é também essencial para toda a espécie de decoração e aqueles que o ignoram têm que recorrer a projectos alheios, como os dos pintores, que têm um efectivo domínio daquela arte. Igualmente para os gravadores que têm que paginar livros, saber colocar e relacionar a figura com o texto, dominar o projecto de frontispícios, bem como a invenção de emblemas, iniciais e arabescos, sem esquecer a própria caligrafia.

É também o desenho que dá consciência e consistência aos azulejadores, a todos os ceramistas, bem como aos que trabalham em tapeçaria e também em carpintaria, em metais, em rendas e, enfim, em todo e qualquer ofício.

Há uma consideração final que importa fazer a propósito de pensamento de Meesen: o autor faz uma distinção clara entre o desenho que corresponde à fase projectual e o objecto produzido, fruto dum labor oficial, circunstância que, salvaguardadas as distâncias cronológicas e os instrumentos, não difere daquilo que modernamente chamamos design, afinal, além da militância voluntarista, tão velho como o mundo.

Muito tempo depois, na véspera de Natal de 1787, Joaquim Machado de Castro pronuncia na Casa Pia do Castelo de S. Jorge um discurso dedicado à Rainha, na presença da corte e da nobreza da capital. Depois de Francisco de Holanda é este o primeiro texto dedicado exclusivamente ao desenho, circunstância que é bem reveladora do permanente carácter descontínuo da teoria da arte portuguesa e que abrange todas as artes. Ora, no discurso, Machado de Castro discorre a partir da justificação do desenho enquanto utilidade pública, eixo central do seu pensamento, a partir do qual podemos encontrar, depois, outros campos afins.

O desenho, a sua prática e o seu conhecimento, era semelhante a uma árvore frondosa, com os seus vigorosos ramos, folhas viçosas e frutos salutarés e encontrava três grandes aplicações: na Indústria, nas Ciências e nas Artes.

No primeiro caso o escultor faz a defesa da sua aplicação naquilo que apelida de vida civil, com óbvias vantagens no campo económico. A este nível Machado de Castro glosa o interesse que o desenho revela para as manufacturas e todos os ofícios fabris, tendo certamente em vista a boa qualidade dos produtos e as vantagens económicas que daí resultam. Daí a sua pergunta capital: *E não he por ventura mani-*

*festo a todos, que da perfeição das manufacturas pende a sua copiosa extracção?* Aliás, comparando a realidade nacional com a europeia, pergunta se o sucesso comercial de italianos e franceses, não reside precisamente num continuado ensino estruturado e numa prática constante do desenho que, quando colocado ao serviço da indústria, permite obter produtos de qualidade superior. E daí resulta um comércio mais próspero e activo que o português.

Mas maior desenvolvimento dá às aplicações do desenho para os estudos científicos. É assim que o desenho tem uma boa aplicação nos estudos de Física, permitindo a familiarização com toda a sorte de objectos tratados por esta ciência. Mas também a História Natural colhe fecundas vantagens no conhecimento do desenho, como forma de registo e conhecimento das espécies estudadas, nomeadamente no campo da botânica. De igual modo a Medicina, ciência fundamental na preservação da espécie, bem como o seu ramo anatómico que serve aos médicos mas também aos artistas. Uma outra, a História, que fala dos homens e do seu passado, requiere também o conhecimento do desenho, pois o historiador deve ter a capacidade de saber descodificar o espólio figurativo de antanho, composto por estátuas, ídolos, baixos-relevos, moedas. O desenho, o prodigioso desenho, serve igualmente a Geografia permitindo descobrir *hum theatro tão amplo como o Mundo inteiro*. É essa capacidade que permite fazer maravilhas sobre uma folha de papel, pois, nesse pequeno espaço, é possível representar um espaço muito maior: o mar com as suas ilhas, *cachopos, e baixos*, a terra com as suas divisões em países e províncias, as suas cidades, rios e vilas. Ora esta capacidade de dar a ver através de um mapa, jogo de pura representação, é essencial para que os povos daí possam retirar vantagens comerciais e militares, para além de, as cartas geográficas, poderem igualmente servir como repositórios de memória histórica, com o registo dos locais que ficaram famosos devido a actos heróicos.

Machado de Castro, nesta listagem e nas justificações que adianta, tem naturalmente presente o incontornável texto de Vitruvius pois é em seu nome que recorda a utilidade que o desenho tem também na Jurisprudência, de modo a que um juiz possa julgar com bom discernimento eventuais questões relativas à má construção, ou eventuais questões surgidas entre proprietários e mestres de obras, por má redacção dos contratos.

Num terceiro momento o escultor faz a apologia do desenho na sua relação com as artes e começa por áreas afins como a geometria, a óptica e a perspectiva, fundamentais no bom delineamento das figuras. Mas o desenho como vivificador das artes, conhece uma superior aplicação nos estudos prévios de pintura, escultura e arquitectura que em seu entender são *as depositarias dos copiosos fructos destes ramos*. Machado de Castro retoma assim a imagem da frondosa árvore, com as suas múltiplas adjacências, circunstância que redundará na consagrada expressão das artes *filhas do desenho*.

## O Ensino do Desenho

A nobilitação das artes do desenho, num sentido de uma erudição acrescida, é um tema constante do classicismo português. É repetidamente referido, que no nosso país, as artes do desenho não eram reconhecidas como actividades superiores, sendo tratadas e confundidas como meras actividades práticas. Ora, essa verificação, motivou sempre os artistas mais conscientes a proporem a criação de um ensino organizado, segundo modelos internacionalmente prestigiados.

O ensino do desenho, como disciplina subsidiária, esteve certamente presente nas actividades pedagógicas relativas às várias artes. Pondo de lado o caso específico

da arquitectura e da engenharia militar, e cingindo-nos ao próprio desenho e às artes plásticas. Já Félix da Costa Meesen, no século XVII, afirmava e recomendava que desenhar, desenhar sempre, era um exercício próprio das Academias. Aliás o texto, já referido, é escrito com o propósito de evidenciar a necessidade que Portugal tinha de ser provido de uma Academia que, no espírito do artista, pressupunha uma superior e erudita institucionalização do desenho. Subentende-se assim o menosprezo que artistas eruditos, como Meesen e mais tarde Cirillo, sentiam pela bisonha Irmandade de S. Lucas. No entender do tratadista do século XVII a criação de uma Academia era vital para o aperfeiçoamento das artes e para a projecção e reputação de Portugal, pois país onde se não estuda não pode produzir conhecimentos, nem homens cultos. Era esse o único modo de dar sentido e cultura ao talento dos portugueses, e de fazer com que as suas obras fossem conhecidas no estrangeiro. Meesen apresenta então, de modo desenvolvido, aquilo que considera ser o exemplo a seguir: a Academia de Florença, tão singular, como caucionada já pela idade.

Em 1823 é Cirillo quem de modo desenvolvido vai historiar as peripécias portuguesas inerentes à criação de uma Academia. O exemplo que glosa é agora a Academia de Pintura dirigida por Le Brun e apresenta-a como alternativa aos célebres embandeirados, que não eram mais que uma sobrevivência anacrónica e corporativa dum espírito medieval. Cirillo visava no fundo a portuguesa Irmandade de S. Lucas, criada no Convento da Anunciada sob a protecção de Soror Margarida de S. Paulo, cujo Compromisso, em 26 capítulos, não resiste a publicar. A análise desse documento mostra-nos na verdade uma débil estrutura artística, cujos objectivos eram sobretudo caritativos e assistenciais. Por isso a conclusão de Cirillo só podia ser esta: *não tratavão de Academia nem de melhoramento da Arte; e esta he a maior prova do abatimento em que ella se achava*. A falta dessa Academia motivava a que os tristes portugueses tivessem que demandar Academias estrangeiras, nomeadamente em Espanha e também em Itália, como acontecia no reinado de D. João V.

Em Portugal, a instalação duma Academia, contava porém com múltiplos obstáculos e Cirillo não deixa de lembrar a tentativa empreendida por Vieira Lusitano e André Gonçalves, para instituírem uma Academia do Nu, projecto falhado devido ao pitoresco episódio de apedrejamento da casa onde se processavam as aulas. Na verdade, *o povo rustico*, achava indigno que um homem nu fosse exposto, como tal, à curiosidade artística dos desenhadores. Em 1780 Cirillo insiste na ideia e instala a Academia nas salas do Palácio de Gregório de Barros e Vasconcelos, junto à igreja de S. José, sob a alta protecção do Duque de Lafões, o fundador da Academia das Ciências, a que se associou o Marquês de Alorna e a Corte em geral. Mas uma vez mais a vida da Academia não iria ser pacífica, face às invejas e incompreensões e à dificuldade em arranjar um modelo que quisesse posar nu. Cirillo narra-nos como os convites endereçados eram recebidos com afronta: como um modelo decidido, após posar três ou quatro noites, foi vaiado e mal tratado pelos populares. Ainda assim, a inauguração dá-se a 16 de Maio de 1780, com um pequeno discurso de Cirillo, no qual exalta os apoios recebidos, o interesse nacional e o reconhecimento que a História não deixaria de fazer à nova instituição.

Além do promotor, na Academia pontificavam Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Carneiro da Silva, Joaquim Machado de Castro e, no conjunto de professores e alunos, a Academia reuniu 51 pessoas. Começariam pouco depois os problemas. Joaquim Carneiro da Silva, apoiado na Real Mesa Censória e Joaquim Manuel da Rocha, trabalhavam já para a criação de uma Aula Régia de Desenho que veio a abrir em 1781. Aliás Cirillo acusa este último de traição, pois ao associar-se inicialmente

à Academia do Nu, tinha por finalidade apenas derrubá-la. Cirillo tem então necessidade de recorrer ao um processo de subscrições para não deixar morrer a jovem Academia, conseguindo fazer nova abertura de aulas a 18 de Setembro, contando com Vieira Lusitano e Inácio de Oliveira Bernardes como professores de Desenho e Estudo do Nu, Simão Caetano Nunes como professor de Perspectiva, Geometria e Arquitectura. Além do desenho do nu a Academia ensinava igualmente desenho pela cópia de estampas, figuras de ornato e gessos. Por entre dificuldades várias a Academia do Nu acabaria por ser incorporada na Aula de Desenho da Casa Pia do Castelo, instituição entretanto fundada em 1781 por Pina Manique. A terceira abertura da Academia do Nu acontece na própria casa do Intendente a 17 de Outubro de 1785, sendo o corpo docente composto pelos mesmos professores da Aula de Desenho, Joaquim Manuel da Rocha, Carneiro da Silva e Machado de Castro; depois de 1786, ano da morte de Joaquim Manuel da Rocha, dá-se a sua substituição por Cirillo. A Academia acabaria por definhar, devido a sucessivas intrigas e terminava sem glória com os alunos, *em vez de desenhar, (a) atirar com ballas de papel huns aos outros.*

O ensino do desenho passa desde então a contar com o apoio político de Pina Manique e é enquadrado na Casa Pia de Lisboa, criada em 1780. Contava com um plano de estudos inovador, elaborado por José Anastácio da Cunha. É ainda Pina Manique quem criou em Roma o Colégio Português das Belas Artes, aí funcionando durante 12 anos.

Enfim, após tanta tentativa, com sucessos variados, a intitucionalização do ensino será finalmente uma realidade, com a criação das Academias de Lisboa e do Porto, em 1836.

# A IMPOSSIBILIDADE DO DESENHO NA CONCEPÇÃO ONTOLÓGICA DO PORTUGAL DO SÉCULO XVI

Sandra Antunes



Desenho de Alain, *The New Yorker Magazine*, Inc. 1955.

## Do Desenho como actividade Conceptual

O corpo, o grande paradigma da actividade artística até ao século XIX, levar-nos-ia facilmente à constatação de que a prática do *Desenho*, tal como o renascimento italiano o instituiu, não faria parte do programa de aprendizagem do artista da época. Será contudo incorrecta, a afirmação de que tal conhecimento estaria perdido. A “impossibilidade” de tal prática, assenta num modelo cultural e plástico próprio e nos vários condicionalismos que alimentaram um ambiente adverso à sua gestação.

Ultrapassados os livros de modelos medievais, longe de qualquer concepção como mero modelo formal de representação, o desenho ocuparia desde as experiências do renascimento italiano o lugar mais conflitual de actividade conceptual, de conformação da ideia, de verdadeira personificação do poder criador do homem.

Uma tal compreensão não seria alheia aos pensadores peninsulares da época, que de igual modo concebiam aquela actividade como verdadeira criação.

*Toda esta traça tão milagrosa da criação do mundo nenhuma outra coisa foi se não uma planta ou debuxo da conceição puríssima de Maria (...) que para o segundo Adão, Cristo, singular e miracolosamente foi edificado.*<sup>1</sup>

Sinónimo de gestação, para os pensadores peninsulares, o desenho é verdadeiramente conotado com um acto criador e somente a Deus, que é o Supremo arquitecto e criador do mundo,<sup>2</sup> seria possível empreender tal feito, somente a Ele é permitido criar. A convivência com aquele modelo artístico, representaria assim, a equiparação do homem *criatura* a Deus criador.

Não é inocente a instituição do anonimato em relação às obras artísticas, passíveis de granjear glória terrena ao seu criador. É que a vida é nada e apenas a morte é referida como *vida immortal*.<sup>3</sup>

*Se algũa cousa permanece deste, he só o nome: todos passáraõ, porque tudo passa. (...). 9. coftumaõ as Letras seguir as Armas, porque tudo leva apos sy o maior poder: & affim florecéraõ variamente, & em diversas partes no tempo destes imperios todas as ciências, & Artes. Floreceo a Filofofia, floreceo a Mathematica, floreceo a Theologia, floreceu a Astrologia, floreceu a Medicina, floreceo a Musica, floreceo a Oratoria, floreceo a Poetica, floreceo a História, floreceo a Architectura, floreceo a Pintura, floreceu a Eftatuaria: mas affim como as flores se murchaõ & fecaõ, affim passáraõ todos os Authores mais celebrados das mefmas ciencias, & Artes. Na Eftatuaria passou Phidias & Lyfippo: na Pintura passou Timantes & Apelles: na Architectura passou Meliagenes & Democrates: (...).*<sup>4</sup>

A concepção das artes do desenho daqueles autores, é de facto, a de uma actividade que pela acção criativa do seu agente, supera a própria natureza. *A vulgaridade do ouro, e prata só se eftima pelo invento, e pelo artifice, (...).*<sup>5</sup>

*As artes, dizem seus Autores, que são emulações da natureza: e dizem pouco; porque a experiência mostra, que também lhe acrescentaõ perfeições. Deu a natureza ao homem cabelo, barba, para authority, e ornato; e se a arte não compuser tudo, em quatro dias se fará hum monstro. (...). Com arte faz o escultor do tronco inutil huma*

<sup>1</sup> In., Padre António Vieira, in., *Grinalda de Maria, Prosa do padre António Vieira, Verso de João de Deus*, pp. 7.

<sup>2</sup> Cf., idem, *ibidem*, pp. 6-8.

<sup>3</sup> Cf., Padre António Vieira, *Sermões Varios e Tratados ainda não impressos - do Grande Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus, offercidos a A. Magestade delrey D. João V. Nosso Senhor pelo P. André de Barros da Companhia de Jesus. p. I. e in., idem, Sermam da Conceição Immaculada da Virgem Maria S. N, in «Sermões, Parte V», pp. 199 e 216.*

<sup>4</sup> In., Padre António Vieira, *sermam da Primeira Domingo do Advento, in., «Sermões, Parte V», pp. 6-9.*

<sup>5</sup> In., idem, *História do Futuro*, pp. 63.

*imagem tão perfeita, que parece viva. Com arte tiraõ os cobiçosos das entrenhas da terra, e centro do mar a pedraria, e metaes preciosos, que a natureza produzio em tosco, e, aperfeiçoando tudo, lhe daõ outro valor.*<sup>6</sup>

O modelo de desenho que verdadeiramente possuímos na nossa arte, distinto e consequente ao correcto conhecimento daquele que o concebe como ciência criadora, decorre então da concepção de homem que ela própria veícula.

Esta é uma das determinações da impossibilidade operativa de tal concepção de Desenho. Aliada assim, à do artista e da obra de arte, como superiores a qualquer criação divina. *Porque os que vivem segundo a carne não podem aprazer a Deus, porque a sabedoria da carne é inimiga de Deus (...)* se segundo a carne viverdes, perpetuamente morrereis, mas se pelo vigor do espírito mortificardes os afectos e feitos da carne, vivereis.<sup>7</sup>

### Da impossibilidade do Desenho

Fruto do humanismo florentino, em 1563, no mesmo ano em que o Concílio de Trento dá por encerradas as suas sessões legisladoras, era criada a Academia Florentina *Des Arti del Disegno* consagrando definitivamente o *metier* artístico como arte liberal, longe das corporações medievais ou do artesanato servil.

A concepção florentina do Desenho era fruto de um plano ontológico enaltecedor da história como memória da ciência humana, e com ela, da capacidade humana de se immortalizar por via das próprias obras. Efeito de uma vivência do tempo e do espaço oposta àquela que o cristianismo peninsular pretende veicular. Uma enaltecedora do homem como criador e da obra artística como imitação da natureza, com a possibilidade e a obrigação de ultrapassá-la em termos de perfeição. Tal concepção equipararia o homem a Deus, no extremo oposto à concepção do homem como criatura e da sua tibieza em relação ao espaço e ao tempo terrenos, aquela que o Cristianismo contra-reformista pretende por seu turno comunicar.

É essa a ideia que o Desenho renascentista difunde, a mesma com que, em 1550, Vasari decora o frontão do panteão à imortalidade das suas *Vidas* [Fig. 1 e 2]. Exactamente o mesmo com que, em 1584, Raffaello Borghini prefacia a sua edição do *Il Riposo* [Fig. 1]. As três artes do desenho e a glória terrena figurados no lugar da religião e da glória eterna, o homem como dirigente do próprio destino, o homem como criador rivalizando com Deus.

Manifesto nítido da concepção peninsular, opõe-se o emblema da *fortuna*, o governo do mundo e da própria vida colocado agora nas mãos da divindade, da *Providencia Divina*. Nos antípodas daquela, a alegoria não seria de glória mas de incerteza, não perpétua mas fugidia como o tempo:

*Ne fortè. Variamente pintáraõ os Antigos a quelles chamáraõ Fortuna. Huns lhe puzerão na mão o Mundo, outros huma cornucopia, outros hum Leme: huns a formáraõ de ouro, outros de vidro, & todos a fizeraõ cega, todos em figura de mulher, e todos com azas nos pés, & os pés fobre huma roda. Em muitas coufas erráraõ como os Gentios, em outras acertáraõ como experimentados, & prudentes. Erráraõ no nome de Fortuna, que significa acafo, ou fado; erráraõ na cegueira guerra dos olhos; erráraõ nas insignias, & poderes das mãos; porque o governo do Mundo, significado no Leme, & a distribuição de todas as coufas, significadas na Cornucopia, pertence fõmente à Providencia Divina (...). Acertáraõ porém os mefimos gentios na figura que lhe deraõ de mulher, pela inconstancia; nas azas dos pés, pela velocidade com que se muda; & fobre tudo por thos porem fobre huma roda; porque nem no prospero, nem no adverfo, & muito menos no prospero, teve já mais firmeza. Dos que a fizeraõ de ouro diremos depois: o que agora fõmente me parece dizer, he que os que a fingiráõ de vidro pela fragilidadade, fingiráõ, &*

<sup>6</sup> «Como para furtar há arte, que he ciencia verdadeira», In., Padre António Vieira, *Arte de furtar*, Capitulo I, pp. 59.

<sup>7</sup> S. Paulo relatando a vida que ele e os outros Apostolos passaram pelo mundo. In. Frei Bartolomeu dos Mártires, *Praticas nas feitas dos Sanctos Apoftolos, a qual he há de fazer em qualquer feita delles: ora fe celebre de hu, ora de dous*, apud. Frei Bartolomeu dos Mártires, in., «Cathecismo ou Doutrina Christãa & Praticas Spirituais. Ordenado por D. frey Bartholomaeu dos Martyres», Libro Segundo, folha ccxxxv.

*encarecerão pouco; porque ainda que a formaffem de bronze, nunca lhe podião fegurar a inconfiancia da roda.*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> In., Padre António Vieira, Sermam de Santa Catherina Virgem, & Martyr, Em occaflão, que fe fettejava em Lisboa huma grande vitoria, in., «Sermões, parte undecima», pp. 4-5.

<sup>9</sup> Cf., Francisco de Holanda, *Da pintura Antiga*, 1548, Cap. VII.

<sup>10</sup> Cf., idem, *ibidem*, Cap(s) I e II.

<sup>11</sup> Cf., idem, *ibidem*, Cap. VI.

<sup>12</sup> O *Da Pintura Antiga* havia sido traduzido para castelhano em 1563.

<sup>13</sup> In., Francisco de Holanda, «Da Sciencia do Desenho», 1571, in., Joaquim de Vasconcelos, *Renascença Portuguesa...*, pp. 6-7.

<sup>14</sup> In., Francisco de Holanda, «Da Sciencia do Desenho», 1571, ..., cap. III.

<sup>15</sup> Cf., idem, *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, 1571, Cap. 2<sup>o</sup>.

<sup>16</sup> De notar que é a própria Sylvie Deswarte quem reconhece nos dois emblemas tardios *Inigma* e *Finis Deo*, assim como nas obras da segunda fase de *De Aetatibus Mundi*, o fruto de um outro plano psicológico, pautado pelo relacionamento que Francisco de Holanda passa a ter com Dom Juan de Borja, filho de Francisco de Borja (geral da companhia de Jesus desde 1565) e embaixador de Filipe II que chega a Évora em 1570. O mesmo que, numa carta de 1570, oferecerá pela primeira vez os serviços de Holanda como iluminador, o seu verdadeiro officio, a Filipe II. Refere inclusivamente a existência entre ambos de obsessões comuns como a apologia da vida simples e o desprezo pelo mundo, chegando mesmo a empregar a palavra *emulação* ao referir-se aos emblemas supracitados

Seria com esta dualidade que, em 1571, no isolamento do *Monte*, Francisco de Holanda (instituído ao lado do *dominicano* André de Resende como baluarte do humanismo renascentista português) cororia a sua *Ciência do Desenho e Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, [Fig. 3]. A concepção de Desenho como *capitão de todas as artes* e do Artista como conhecedor de muitas ciências<sup>9</sup>; o reclamar para a ciência da Pintura, de que a escultura é um dos membros, definida como – uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, segunda natureza e imitação de Deus e da natureza sustida pelos três pilares da invenção ou ideia, da proporção ou simetria e do decoro ou decência<sup>10</sup> – o estatuto de actividade liberal. Mas simultaneamente, Deus como primeiro pintor e a glória das artes da Pintura como pertença não dos homens mas de Deus de quem toda é e sempre será<sup>11</sup>. [Fig. 18]<sup>12</sup>.

*(...) este defenho de que escrevo, antes determinar, inventar ou figurar ou imaginar aquillo que não é, para que seja e venha a fer, affi das coufas que fam ja feitas do primeiro entendimento increado de Deos, que as inventou primeiro, como das que inda são de nos inventadas(...).*

*Principalmente chamo defenho aquella ideia criada do entendimento creado, que emita ou quer emitar as eternas e divinas sciencias increadas, com que o muito poderoso Senhor Deos Criou todas as obras que vemos, e compreende todas as obras que tem invenção, fôrma, ou fermofura, ou proporção, ou que a esperam de ter, affi interiores nas ideias, como exteriores na obra; e isto bafte quanto ao Defenho.*<sup>13</sup>

O autor que tão prementemente defendeu a utilidade do desenho, em todos os domínios da vida humana, imbuído em finais da sua vida do mesmo plano psicológico/cultural constrangedor do Desenho segundo a concepção renascentista, enunciando-o e desenhando agora com a grande missão de (...) *levantar o espírito a Deus pollas coufas visiveis ás inviveis(...)*<sup>14</sup>. Subscrevendo que a verdadeira filosofia consiste na *Humildade* e no *conhecimento de si* como forma de protecção contra o *Mundo*, a *Carne*, o *Demónio* e a consequente morte eterna que entra assim pelas portas dos sentidos. Guiado pelas quatro virtudes cardeais, face à necessidade primeira da fortificação *Da Cidade da Alma Primeiro, e de Sua Fortaleza*, cujas muralhas se constituem pelas três potências: *Memória*, *Entendimento* e *Vontade*<sup>15</sup>. Algo que podemos considerar um legado Inaciano, um conhecimento profundo da operacionalidade da imagem como director de consciências.

O desengano – *A vitória da fé sobre o mundo* – o vergar do homem à sua condição de criatura, a vitória da igreja sobre todos os continentes [Fig. 4 e 5] e o conhecimento de si – *o triunfo do tempo* – sobre a tibieza de que a vida humana se constitui, [Fig. 6 e 8].<sup>16</sup>

que pensa terem inclusivamente feito parte de uma série hoje desconhecida. Francisco de Holanda havia já frequentado Santo Inácio de Loyola e os seus discipulos aquando da sua estada em Roma (1538-1540), o seu Protector, Lattanzio Tolomei, foi um dos primeiros italianos a praticar os Exercícios Espirituais e o embaixador português em

Roma, Dom Pedro Mascarenhas (1538-1540), ao serviço do qual esteve enquanto viveu em Itália era também grande admirador dos futuros jesuítas e sê-lo-ia durante toda a sua vida (seria inclusivamente com ele e também com Francisco de Holanda que os primeiros jesuítas viriam para Portugal). O próprio infante D. Luis, o grande protector de Holanda,

perto do fim da sua vida 1555, tentou inclusivamente entrar na ordem dos jesuítas. Don Juan de Borja terá ainda sido para si um amigo incomparável e será assim na órbita dos jesuítas que encontraremos Francisco de Holanda naquela década de 70. Cf., Sylvie Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, pp. 75- 76.

É de facto reconhecida, entre os seus estudiosos, no que concerne a *De Aetatibus Mundi*, tanto uma mudança conceptual nos desenhos que realizou entre os anos de 1540 e 1570, quanto a provável influência de Don Juan de Borja e de seu pai, São Francisco de Borja, por via da qual Francisco de Holanda lhes terá dado uma outra orientação. Resolvendo então converter esta série de imagens, do Antigo e Novo Testamento, num conjunto de exercícios espirituais, culminando no desengano proporcionado pelo *Memento Mori* de *Afrodite e Eros* [Fig. 8]. Sendo aliás o próprio, quem indica que a execução de certas imagens, se terão constituído para si como *um exercício religioso durante a Semana Santa de 1573*.

São Francisco de Borja, o grande empreendedor da tradução em imagens da *composição de lugar* Inaciana<sup>17</sup>, veio pela última vez a Lisboa em 1571, teriam então tido ocasião de trocar impressões acerca da utilidade da imagem para fins religiosos, donde Francisco de Holanda voltaria às imagens de *De Aetatibus Mundi* com o intuito de convertê-lo numa tal espécie de Catecismo<sup>18</sup>.

É bem conhecida a influência que a Companhia de Jesus havia já exercido na mudança cultural da política de cariz Humanista empreendida por D. João III (1521-1557).

“Convertido” assim o rumo do discurso plástico de Francisco de Holanda, erradicada a política cultural da primeira fase do governo de D. João III, diluem-se sucessivamente as possibilidades de uma memória artística com relação aos valores do renascimento italiano e com eles, qualquer possibilidade de discurso que tivesse a arte como objecto. Extingue-se a prática teórica e plástica de todos aqueles que pudessem ainda constituir-se como bastião da concepção de Desenho, da obra de arte e do carácter “científico/secular” do artista renascentista.

Confirmando Deus como único criador, todo o trabalho dos artistas da imagem terá que confinar-se aos Seus ditames, veiculados por meio da Sagrada Escritura: o modelo a seguir, a voz de Deus a comandar os homens [Fig. 9 e 12]. Na Península em sentido literal: *Digo pois, que a escritura não faz menção da baze do Candelabro, porque o Candelabro não tinha baze(...)*.<sup>19</sup>

Um tal raciocínio desembocará numa arte de cariz oficial, trabalhando por um lado a partir de modelos e estampas oficiais pré concebidas, segundo o esquema da alegoria e do emblema, de forma que a própria arte era tida como uma segunda estampa<sup>20</sup>, por outro, confluindo num sistema representacional que procura um *verismo* extremo em relação aos textos dos Evangelhos, aquele em que achámos a mais valia da obra de arte da época.

Uma arte de cariz oficial em acordo com a concepção peninsular que coloca a religião acima de qualquer ciência, lado a lado com a humilhação terrena em favor de glórias futuras.

### Da destituição de Eros por Hefesto

É numa tal concepção de homem que se funda todo o sistema artístico em causa.

As virtudes do ócio, essencial ao artista renascentista a fim de que a sua arte não se tornasse numa actividade servil, o tempo que permitia àquele artista a sua instrução, são reconhecidas pelo próprio texto Bíblico, mas intencional e objectivamente aviltadas:

*O letrado adquire a sabedoria no tempo em que está livre de negócios, e aquele que tem poucas ocupações pode chegar a ser sábio.*

*Como pode chegar a ser sábio o que tem que manejar a charrua, (...) que se ocupa constantemente dos seus trabalhos(...). Assim acontece com todo o carpinteiro e arquitecto,*

<sup>17</sup> Havia inclusivamente composto algumas meditações sobre os Evangelhos dos Domingos do Advento, incumbindo Jerónimo Nadal do projecto de fazê-las acompanhar de gravuras. *Evangelicae Historiae Imagines* (Antuérpia, 1593), constituída por 154 gravuras, foi concebida em 1573-1574, tendo Jerónimo Nadal trabalhado naquela ilustração de 1573 a 1580.

<sup>18</sup> Cf., Sylvie Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, pp. 75-79

<sup>19</sup> In., Padre António Vieira, *Sermam I. com o Santissimo Sacramento Expofito*, in., «Sermões Parte I», pp. 30.

<sup>20</sup> Cf., idem, *Sermam das Chagas de S. Francisco que Pregou o R. Padre*, pp. 5.

que passa no trabalho os dias e as noites; com aquele que grava as figuras dos sinetes, variando-as por um trabalho assíduo, que aplica o seu coração em reproduzir as pinturas, e põe todo o cuidado no acabamento do seu trabalho.

Assim acontece com o ferreiro (...). O estrondo do martelo fere-lhe o ouvido(...) e os seus olhos estão fixos no modelo da sua obra. Aplica o seu coração em aperfeiçoar os seus trabalhos(...). Assim sucede com o oleiro (...). Todos estes artistas têm confiança na indústria das suas mãos, e cada um é sábio na sua profissão. (...) não manifestam nem cultura nem sabedoria, nem serão encontrados a estudar parábolas. Entretanto, sustentam as coisas deste mundo, e os seus votos são para fazer bem os trabalhos da sua arte.<sup>21</sup>

As artes "Vulcânicas", mecânicas, servis, exaltam-se agora justamente pelo predicado da sua servilidade, em consequência do qual se instituem como as que *mais santos deram ao mundo*. É entre aquelas que António Vieira integra a escultura, assim exaltada como oposição ao ócio: o lugar de nascimento do conhecimento humano, aquele que, equiparando a criação humana à mentira, concebe como o espaço do nascimento da imaginação. (...) *a mentira é a filha primogénita do ócio; vede como se forma dentro de vós mesmos este monstruoso parto. Quem está ocioso, não tem mais que pôr-se a imaginar; da ociosidade nasce a imaginação(...). À imaginação no ócio, como a serpente de Eva. Eva estava ociosa no paraíso (...).*<sup>22</sup>

Constata-se o reconhecimento à arte, da qual o artista é causa eficiente<sup>23</sup>, daquela mesma força que torna a estátua maior que o homem e as criações da arte, graças à ordem e à ciência que lhes é inculcada pelo artista, como maiores que as da natureza, de onde adviria o perigo de o homem pretender equiparar-se a Deus segundo o Desenho de Vasari.

(...) *e fe de todos estes exercicios de sua natureza tão perigofos, (...) tem dado a terra ao Ceo tantos, tão gloriofos, que ferá nos officios, & artes mecanicas, em quẽ o trabalho cõpanheiro infeparavel das virtudes, desterra a ociofidade, q he origem de todos os vicios? Não fallando no gloriofissimo S. Joseph, nos Santos Apofitolos, & no mesmo Chrifto (...). S. Jacob da Boemia foy Carpinteiro, S. Sinforiano Escultor, (...) & não há officio, estado, ou exercicio tam trabalhofo, tam baixo, & ainda tam pouco limpo, que fe faz com limpeza de coração, não poffa fazer Santos. Beati mundo corde.*<sup>24</sup>

Encontramo-nos perante uma discussão, que toma justamente o sentido inverso daquele que os humanistas italianos sempre apresentaram como argumento destituído da superioridade da escultura face à pintura – a sua materialidade e o esforço requerido ao escultor para levar a cabo a vitória da forma sobre a matéria, da razão sobre o material bruto.

Aos olhos do dirigismo contra reformista, o bom pintor ou o bom imaginário, o bom "artista" em cada uma das artes, será agora aquele que é vigiado não pela ciência, mas pela Virtude e pela Escritura [Fig. 9 e 12].

*A Invenção he a parte mais difficil da Rethórica; porque he a idéia de toda a fabrica, e he a que busca todos os materiaes para ella: as idéias fe haõ de fundar sempre no fentido Literal, ou Myflico do Evangelho; porque este he o fundamento seguro, dos que querem edificar bons conselhos para o Auditório; e affim as idéias jocofas, inuteis, pueris, e profanas, (...). (...) que seja provevel, isto he, de coufas verofimeis, ou certas (...) cõfôrme á fé, e razaõ natural, ou á experiencia commua. Nem o Orador pôde dizer coufas novas fem as fundar nas antigas (...). (...) A divisão deve fazer-se em função da clareza (...) para que forme claro conceito o Auditório.*<sup>25</sup>

Assim como uma boa obra de arte em acordo com o Decoro e com a Bíblia, pode contribuir para a salvação de muitas almas, também uma má pintura poderá conduzi-las à condenação, devendo no caso de uma pintura desonesta levar-se à fogueira

<sup>21</sup> In., *Eclesiástico*, XXXVIII, 24-34.

<sup>22</sup> In., *Sermões e Lugares Selectos do Padre António Vieira*, pp. 257-258.

<sup>23</sup> Cf., Padre António Vieira, *Sermam da Terceyra Dominga da Quaresma; Na Capella Real. Anno 1655*, in., «Sermões, parte I», pp. 486, 488-489.

<sup>24</sup> In., idem, *Sermam de Todos os Santos em Lisboa no convento de Odivellas, anno 1643*, in., «Sermões, Parte V», pp. 172.

<sup>25</sup> In., Padre António Vieira, *Rethorica sagrada, ou arte de pregar*, Cap-I, pp. 6 e 12.

tanto o pintor quanto a pintura.<sup>26</sup> A sua função é dar-nos a conhecer o sagrado, mas, a partir e conforme o próprio texto sagrado. São paradigmas de uma verdade sem intermediário, acima da qualquer virtuosismo artístico.

Por um lado, e outra vez, a mesma concepção *verista* da obra plástica, por outro, o tornar explícito do dirigismo eclesiástico e por outro ainda, o tornar manifesta a concepção do lugar que o artista deve ocupar em relação às verdades sagradas, conjuntamente com a impossibilidade do Desenho tal como o humanismo clássico o havia concebido, desembocando uma outra vez na importância que então adquirirão os álbuns de estampas “oficiais” veiculados pela crescente indústria livreira, na formação do artista.

É a igreja quem dita o verdadeiro ícone, como acontecia desde a época dos santos mais antigos, cuja verdadeira representação tem por base imagens/ícones dos tempos apostólicos, realizadas pelo próprio S. Lucas. Alegoricamente, conceba-se agora S. Lucas, como o melhor de entre os pintores, porque aquele que foi capaz de conceber os retratos mais vivos face às verdades dos Evangelhos [Fig. 19].

É a instituição da verdade em detrimento da invenção e do virtuosismo do artista, que se revela apenas como *ser criado*.

Qual então o papel que cabe ao desenho num tal sistema representacional?

Dentro de tais condicionalismos, dentro de uma tal concepção, o bom pintor ou o bom imaginário será ainda aquele que ofereça um retrato vivo de Nosso Senhor<sup>27</sup>, tal facto, prende-se com a eficácia da obra, tanto emotiva quanto em termos iconográficos, com a clareza da mensagem para lá de qualquer desejo de imagens curiosas.

(...) *Seja em fim a Rhetórica, como pintura dos ouvidos, aonde se lanção as fombrias, para que realçem mais as luzes, (...).*<sup>28</sup>

Uma arte emblemática, dirigida à imaginação a fim de mover a vontade, segundo a concepção Inaciana: *pinta na imaginação hũa cova aberta, ou, depoy de o ter pitado muy penoso, & horrivel, diz affim*<sup>29</sup>

É requerido que tanto pintura quanto escultura funcionem como artes de retórica, com a maior eloquência possível. Será desta concepção e de todos estes condicionalismos, que à primeira vista nos parecem absoluta, e estritamente inibidores da actividade artística, que nascerá a especificidade e a riqueza da linguagem plástica peninsular; o seu *verismo*, por contraponto ao idealismo e ao Belo renascentista, cujo processo, rejeitado em virtude da sua inadequação àquilo que agora se pretende expressar, não é verdade que não conhecessem.

*Para que viffemos, que nem por sonhos dura a gloria vãa defie mundo, & que nos defengaffe em pó, & moinha o mefmo, que nos enganou em estatua: porque a desprezaffe em vento, quem a fufpirou em idolo. Foi fono, & não acordo; figura, & não fustancia; apparencia, & não realidade: para que a mefma figura da vaidade do mundo soffê despertador do noffo defengano.*<sup>30</sup>

É esta relação de ideal versus “verdade” que leva à rejeição da via clássica, e isto, apesar de, por diversas vezes, vermos reconhecido o mérito dos pintores e escultores gregos, a sua imortalidade, a sua grandeza e inclusivamente a sua autoridade na matéria. Pois: *Não basta que as coufas que se dizem sejam grandes, fe quem a diz não he grande. (...) Dizer-se que a pintura he de Apelles, ou a estatua de Fidias, basta para que a estatua seja immortal, & a pintura não tenha preço. (...) De forte, (...) que não basta que as coufas que se dizem sejam grandes, fe quem as diz he pequeno. Ellas hão de fer grandes, & o Autor tambem grande.*<sup>31</sup>

É a categoria do verdadeiro, por oposição ao falso, da criação de Deus, por oposição à criação do homem, que institui a superioridade da natureza em relação à arte

<sup>26</sup> Cf., Padre Manuel Bernardes, *Estimulo Prático*, pp. 118.

<sup>27</sup> Cf., Santa Teresa de Ávila, *Moradas*, pp.13.

<sup>28</sup> In., Padre António Vieira, *Rethorica sagrada, ou arte de pregar*, Cap-I, pp. 32.

<sup>29</sup> In., Padre Manuel Bernardes, *Exercícios Espirituais*, pp. 220 e 476.

<sup>30</sup> In., Frei António das Chagas, *Suspiros e saudades de Deus*, pp. 385.

<sup>31</sup> In., Padre António Vieira, *Maria Rosa Mística*, in., *Sermões*, parte IX, pp. 141-142.

<sup>32</sup> In., Padre Antonio Vieira, *Sermam do mandato rogado em Lisboa no Hospital real, anno 1643*, in., «Sermões, III Parte», pp. 373-374.

<sup>33</sup> In., S. João da Cruz, *Prólogo de Llama de Amor Viva*, in., «Obras completas», pp. 373.

<sup>34</sup> In., Padre Manuel Bernardes, *Meditações Sobre os Quatro Novísimos do Homem*, pp. 41.

[Fig. 16 e 18]: *A Natureza, & a arte curão contrarios cô contrarios*<sup>32</sup>. A mesma que não poderá deixar lugar à igualdade entre as concepções humanas e as divinas, e assim, também ao Desenho, tal como o renascimento italiano o concebeu.

(...) *Y con este presupuesto, arrimándome a la escritura Divina, Y como se lleve entendido que todo lo que se dijere es tanto menos de lo que allí hay, como lo es lo pintado de lo vivo, me treveré a decir lo que supiere.*<sup>33</sup>

Uma concepção que encontramos por toda a península.

*Cuidas por ventura, oh alma minha, que este dizer vay alguma coufa encarecido? Mui mais que te difera, e tudo quanto nesta materia tem dito os Santos, e algumas almas a quem foram revalados os tormentos do Inferno, he pintura, he fonho, he nada em comparação da verdade.*<sup>34</sup>

### Da Aprendizagem do Ver

Desenhar é equivalente a pensar. Alguns desenhos fazem-se com a mesma intenção com que se escreve. Mantem-se pois o Desenho como definidor da ideia.

Se tivermos em atenção o modelo de aprendizagem do artista clássico, verificamos que, antes da passagem à criação própria, existe um período preparatório regido pela cópia. A aprendizagem do desenho – que é princípio e fundamento de todas as artes – começa pela cópia de estampas ou desenhos, passa depois a desenhar-se por objectos de vulto e só por fim se chega ao desenho do natural vivo<sup>35</sup>.

Existe portanto, uma preparação prévia para o desenho do natural, essa aprendizagem primeira, é nada mais nada menos que uma formação do gosto. O estudo dos antigos institui-se assim, não pela mera imitação, mas para a aprendizagem do ver, isto é, para a formação de determinados conceitos. Para, segundo aquele molde de pensamento, se poder posteriormente utilizar e corrigir o modelo natural, a fim de adaptá-lo à ideia.

Em Portugal não existia, como vimos, uma memória cultural que houvesse requerido a aquisição e veiculação de uma ideia pré concebida de beleza, segundo os fundamentos teóricos da ideologia clássica. Qualquer humanista, como Vasari, difunde a ideia de que a arte supera a natureza, é a ideia inversa que se pretende aqui fazer passar. É a paixão, a emoção, que subjuga a regra e não a regra que corrige a paixão. É o Hefébo disforme e terreno e não o “divino” Eros, o desejo de conhecimento, que se pretende expor como alegoria moral.

Neste processo de aprendizagem do ver, volta a assumir um valor primeiro a sagrada escritura, mas também a industria livreira. As memórias visuais da cultura artística portuguesa pautam-se assim por emblemas morais: quer Evangélicos, quer visuais, como os que Holanda expressa na última fase do seu trabalho, entre inúmeros outros, de princípios similares. A concepção do que é a verdade e de que a arte supera a natureza; de que as musas eternizam, mas de que acima de tudo é da alma que deve cuidar-se; de que a verdadeira filosofia consiste no conhecimento de si próprio e na meditação na morte, a fim da obtenção da salvação eterna. [Fig. 21 e 24]. A ideia de que a arte deve reflectir a verdade [Fig. 25] e de que a memória da morte será o verdadeiro espelho da vida [Fig. 26]<sup>36</sup>. Uma ideia que subjaz ainda em Machado de Castro, em cujos emblemas relativos às artes, apesar da imortalidade do artista e da erudição que lhe é requerida, soberana, representa sempre a Virtude, em relação às próprias artes do Desenho, também elas virtuosas, que existem num plano inferior [Fig. 27 e 28].

O desenho, a invenção, não faria deste modo parte da aprendizagem do artista até Machado de Castro. Além do que, a *ideia* seria, em virtude da sua aprendizagem do

<sup>35</sup> Cf., Joaquim Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, [após 1812], pp. 13-14.

<sup>36</sup> Livro de emblemas citado por Joaquim Machado de Castro in., *Analyse Gráfico'ortodoxa...*, 1805, final da *Prevenção aos Leitores*.

ver, garantida e concordante com ideologia vigente. Ao nível de uma qualquer realização artística verificava-se a total submissão aos ditames quer do encomendador, por norma o clero, quer do visitador final que aprovaria ou não a obra. Da análise que fez quanto aos processos de realização e práticas de funcionamento oficial na região do grande Porto, Natália Ferreira Alves, confirma o trabalho de parcerias de base ainda mecânica e mais, que para a concepção de qualquer obra, existiam peremptória e judiciosamente dois documentos orientadores: o *risco* e os *apontamentos*. O primeiro, a concretização no papel da encomenda, facultando ao artista uma pré-visualização do trabalho; os apontamentos, por sua vez, a descrição pormenorizada da encomenda para que nenhum desvio pudesse ocorrer face ao contrato, pelo que deles, tanto artista quanto cliente guardariam uma cópia assinada por ambos, prevenindo-se assim qualquer possível rejeição pelo cliente, que poderia, com base em tal documento, fazer recurso e ganhar com base no parecer negativo dos visitantes finais por ele também indicados<sup>37</sup>.

O desenho não faria parte da aprendizagem do artífice. A grande maioria, se não todos, procederiam mediante o talhe directo, sem sequer ser seu o desenho, sem invenção.

Tal não significará porém que deva descurar-se a aprendizagem do artista, ainda que, segundo os condicionalismos expostos: empírica e propriamente oficial, manual. Uma vez que, da mesma maneira que o escrever é fácil para os escritores que pratiquem a meditação e usem de moderação, também a pintura será facilíma para os pintores experientes, *porém essa facilidade só se alcança com muito trabalho e constante exercício*<sup>38</sup>.

Ao nível da pintura, o processo desenrolar-se-ia de modo um pouco diverso. Embora funcionando sob o mesmo regime corporativo e oficial, sob a mesma alçada da iconografia, já mais da anatomia, parecia caber ao pintor, se não a criação propriamente dita, ao menos o arranjo das figuras na obra e para tal seria necessário algum desenho. Não o desenho no sentido do estudo renascentista, mas apenas do arranjo das personagens iconográficas da obra.

*(...) He isto como a obra de hum primo & perfeito pintor, cujos primeiros rífcos de feu defenho logo mostrão a obra q há de ser, & desda morta color ate o claro, & efuro acabado tuddo parece da mão de perfeito official, & de que às vezes algũs que pouco fabem pafmão não fe podendo na verdade chamar obra fua perfeita, fenão a que he de todo acabada: tudo al he como da fua mão: mas preparatiuos & caminho para o perfeito. Affi os primeiros rífcos de bons defejos, & a morta color dos goftos fuaues, que fentem os principâtes, por algua femelhança que tem das operações do perfeito amor de Deus, parece tanto da mão de quẽ os dá, que lhe Deos, que muitos enganados cuidaõ que tem chegado ao eftado de feus perfeitos feruos. E com isto cuidado que o que fetem he, o que dos fantas lem & ouuem, edificação telhados fem paredes, & cafa fem alicerçe, & com qualquer tentação caem, & faõ enganados.*<sup>39</sup>

É verdade, como constatámos, face aos ditames da Sagrada Escritura e aos pensadores da época, uma concepção meramente operatória do trabalho artístico, o desenho, valor primeiro do renascimento italiano e da elevação do artista à categoria de trabalhador liberal sem valor em si, e a arte constituindo, tal como o artista, apenas parte do processo. É verdade que a arte ou as artes, no sentido oficial, são-nos sempre dadas por defeito face ao sagrado e à superior criação divina, verdade que os artistas não haviam ainda abandonado as instituições corporativas, que o processo de aprendizagem se reporta ao medievo e que a produção teórica se substituíra pela tradição e informação oral.

<sup>37</sup> Cf., Natália Marinho Ferreira Alves, *A Talha ...*, pp. 195-196.

<sup>38</sup> Cf., Frei Bartolomeu dos Mártires, *Alguns documentos admiráveis coligidos de S. Bernardo e de S. Boaventura, no «Tratado das Meditações da vida de Cristo, in., «Compendio de doutrina espiritual coligido, ...»*, Segunda parte, Capítulo XVII, 148.

<sup>39</sup> In., Frei Tomé de Iesu, *Trabalhos de Iesu, primeira parte, verso da folha 1 e folha 3.*

Contudo, acreditamos numa linguagem plástica específica que surge de todos estes condicionalismos e por forma a veicular a mensagem que se pretende.

A Escritura como fundamento do vivo, é esta a aprendizagem do ver aqui em questão, é esta a verdade que se pretende que a arte espelhe [Fig. 25].

*(...) fe aplicardes os ouidos ao que elles vos falaõ [as Chagas de Francisco], nam ao que eu vos digo. Olhai, senhores aquellas chagas:(...). Aquellas cinco chagas fam cinco bocas, aquelle fangue ardentemente congelado fam cinco linguas, que gritando aos mais cegos olhos, penetram as mais surdas orelhas (...). A ouir pois estas vozes conuido esta manhaã, Senhores, nam as voffas orelhas, os voffos olhos. (...) sayãõ pous tambem de fy, & transformandose os olhos em orelhas, & as orelhas em olhos, efcutem os olhos, e as orelhas vejam: Populus autem videbat voces. Iffo faremos hoje.<sup>40</sup>*

Os corpos são retratados com o pincel, mas a alma é-o com a pena<sup>41</sup>, é esse retrato psicológico que a arte pretende alcançar por forma à comoção do auditório. A arte tem como função dar a conhecer o Divino e os seus personagens por meio do sensível, uma vez que nem todos os fieis são capazes da via contemplativa. Tida como imagem *de*, é portanto aceite como um conhecimento por defeito, o modo *negativo* e logo, detentora de menos valor que o natural a que se refere.<sup>42</sup> De onde paralelamente aos álbuns de estampas iconográficas terá que existir um conhecimento profundo do texto evangélico.

São Lucas, que com melhor “pincel” que Apelles descreveu nos Evangelhos, será o paradigma do verdadeiro e do bom pintor<sup>43</sup>, (...) *com tres dedos tomava a penna como Evangelifta, (...) com tres dedos tomava o pincel como Pintor (...) enquanto Pintor, nos retratará do mefmo original as copias, para que o poffãõ fer por imitação todos os Proffeffores da mefma facultadde (...) fe o não delinear mos com as cores do feu pincel como Pintor, defcreve-lohemos com a verdade da fua pena como Evangelifta.<sup>44</sup>*

O processo da realização artística não integraria o desenho, no sentido de que criação artística, partiria do talhe directo, de um simples apontamento sobre a peça, põe-se-lhe a regra e lançam-lhe as linhas<sup>45</sup>, requerendo-se aquela verosímil e clara, a partir do texto bíblico, com a função última de dirigir o auditório.

De facto, e apesar de tudo, as artes não eram consideradas como um mero espelho, mas como um trabalho operatório do artista, regida contudo por princípios diversos aos da arte dos renascimento, cujos procedimentos pareciam aliás ser-lhes familiares como constatamos em algumas citações de Alberti. Não se verificando, de igual modo, qualquer maledicência em relação à estatuária dos gregos e citando inclusivamente as regras de proporção e simetria de Vitruvio<sup>46</sup>, nunca no entanto num discurso propriamente artístico.

*E a razão desta differença, deixando por agora a Theologica, & buscando fõmente a Moral, qual he, ou pòde fer? He a mefma que espermẽtamos na facilidade das imagens, que vemos no espelho, & na difficultadde das que fe mostraõ, & representaõ em fy mefmas. As imagens que fe representaõ em fy mefmas, ou faõ de pintura, ou de efcultura. As de pintura fazem-fe com muitos debuxos, muitas cores, muitas fombas muitos claros, muitos efcuros: as da efcultura cõ muito bater, muito cavar, muito polir, muytos cheyos, muitos vazios: & humas e outras cõ muita arte, muita applicação, muito trabalho. Pelo contrario as imagens que fe representaõ no espelho, ellas fe pintãõ fem tinta, & fe entalhãõ fem ferro, & aparecem perfeitas em hum momento fem mais trabalho, ou artificio que hũa reflexão natural. Pois por iffo as da magestade fe representaõ no espelho, porque a magestade, & o poder, & a ostentação, & execução delle he muito facil: porẽm as da bomdade, que faõ as do bem mandar, e bem obrar, & bem fazer a todos, representaõfe nas outras imagens, ou pintadas, ou efculpidas, porque estas faõ muito difficultosas, &*

<sup>40</sup> In., Padre António Vieira, *Sermam das chagas de S. francisco que pregou o R. Padre*, pp. 5-6.

<sup>41</sup> Cf., Padre Manuel Bernardes, *Sermam Quarto Pertendentes*, in., «Sermões parte VIII», pp. 228-229.

<sup>42</sup> Cf., Padre Manuel Bernardes, *Luz e Calor*, pp. 165-167.

<sup>43</sup> Cf., Padre Antonio Vieira, *Xavier Dormindo*, in., «Sermões, Parte VIII», pp. 1-3

<sup>44</sup> In., idem, *Sermam do Evangelifta S. Lucas padroeiro dos Médicos, na sua festa*, in., «Sermões, parte undécima», pp. 208.

<sup>45</sup> Cf., Padre António Vieira, *Sermam do Espirito Santo Preado na cidade de S. Iuiz do Maranhão, na igreja da companhia de Jesus, em occafião que partia ao Rio das Almazonas huma grande miiffão doa mefmos Religiofos*, pp. 403-405 e 419-420 e Cf., Padre António Vieira, *Sermam da Terceyra Dominga da Quaresma; Na Capella Real. Anno 1655*, in., «sermões, parte I», pp. 486, 488-489.

<sup>46</sup> Cf., Padre António Vieira, *Sermam da Dominga vigesima Segunda post pentecosten, Na occafião em que o Eftado do Maranhão fe repartio em dous Governos, & estes fe deraõ a Peffoas particulares moradoras da mefma terra*, in., «Sermões, Parte V», pp. 342.

*trabalhofas, & que requerem muita arte, muita febedoria, muita proporção, muita regra. As imagens de escultura fazê-fe tirando, as de pintura, pondo: para este tirar, he nefefario muito defintereffe: para este pôr, & acrecentar, muita igualdade: & para hua coufa, & outra, muita prudencia, muita justiça, muita inteireza, muita confiancia, & outras grandes virtudes, q mais facilmente faltaõ todas, do que fe achão juntas.*<sup>47</sup>

Um trabalho operatório do artista regido pelo princípio do vivo e do *numineux* (que implica a suspensão das faculdades intelectivas actuando ao nível sensorial do espirito humano) proclamado pela retórica barroca, o mesmo que as imagens pretendem expressar, o mesmo sobre o qual pretendem agir. A arte considerada como fonte e móbil de sentimentos, que por seu turno incitem a determinada acção ou afeição de onde Vitruvio (e sem dúvida todos os restantes artistas que seguiam a ideologia clássica) era um grande arquitecto, mas apenas pode idear aquilo que vêm os olhos.<sup>48</sup>

Existe, portanto, não uma mera reflexão, como num espelho, mas a procura da expressão plástica e das tecnologias mais dispostas a determinado efeito, segundo o princípio Aristotélico de que Manuel Bernardes ou Frei António das Chagas pareciam também conhecedores.

O princípio da adequação expressiva ou material, não o princípio do belo reunido, por relação ao qual a tipologia artística em questão é sempre lida por defeito, não porque não o conhecessem, mas porque não seria aqui adequado. De onde o *jovem Desenho*, em virtude da sua perfeição, cuja divulgação Cesare Ripa mantém, não teria aqui lugar.

*Pedriram a S Paulino, que fe deixaffe retratar: E elle, que tambem tinha dado a primeira perte da vida ao mundo, co a segunda a Christo, respondeo: Vel cupitis depingere meum veterem homunem, vel nonum: si veterem, elle deformus est, nec pictura, sed latebrus dignum: sinovum, ille nondum perfectus est. Ou me quereis retratar na primeira idade, ou na segunda: fe na primeira: he muito fea, & mais digna de fe esconder, que de fe pintar: fe na segunda, ainda está muito imperfeita, & não quero que me retrateis. Porém Agustinho, posto que grande amigo de Paulino, tomou tam diferente conselho, que tudo o que achou na sua vida mais feo, & mais disforme, & na sua doutrina menos proporcionado, iffo he o que pintou por sua própria mão, não fõ com as cores mais certas, fenaõ com a mais vivas.*<sup>49</sup>

### **Da via do Desenho e da via da cor e da matéria, da via do acidente em detrimento da forma e da ciência**

*Deos he luz: o peccado trevas; Deos summa ordem: o peccado summa defordem; Deos a mefma razaõ: o peccado a mefma fem-razaõ, Deos he o fer: Deos a felicidade infinita: o peccado a infinita miseria. Que mayor oppoficão pôde haver, ou que mayor odio?*<sup>50</sup>

Trabalha-se portanto, intencional e conscientemente, no que respeita ao corpo e a tudo o que é do foro do material, segundo um processo inverso àquele do belo reunido, que não é verdade que não fosse do seu conhecimento: *Fez vir diante de fi aquelle famoso pintor todas as fermofuras(...), & imitãdo de cada hum a parte mais excellente, de que as dotara a natureza, venceo a mefma natureza cõ a arte; porque ajuntando o melhor de cada hum a, sahio com hũa imagem mais perfeyta, que todas. Se affi succedeo, foy cafo, & fortuna, mas não ciência: porque como a fermofura confifte na proporção, ainda que cada hum a das partes em fi foffe de estrema beleza, todas juntas podiaõ compor hum todo, que não foffe fermofõ. Na fermofura das virtudes he o contrario*<sup>51</sup>. O belo reunido não seria assim adequado a expressar, como se pretendia, um homem que é barro: perenidade, carne e não forma; despido e não nú; deformidade, o modo mais adequada de expressar o peca-

<sup>47</sup> In., idem, *Sermam da Dominga vigesima Segunda post pentecosten, Na ocaffião em que o Eftado do Maranhão fe repartio em dous Governos, & estes fe deraõ a Peffoas particulares moradoras da mefma terra*, in., «Sermões, Parte V», pp. 335-336.

<sup>48</sup> Cf., idem, *Sermam da segunda Dominga da quaresma, Em Lisboa, na Capella Real. Anno de 1651*, in., «Sermões, parte IV» pp. 193.

<sup>49</sup> In., Padre António Vieira, *Sermam de S. augustinho, pregado na sua Igreja, & convento de S. vicente de Fóra. Em Lisboa. Anno de 1648*, in., «Sermões, Parte», pp. 100-101.

<sup>50</sup> In., Padre Manuel Bernardes, *Exercicios espirituais*, vol. I, pp. 113.

<sup>51</sup> In., idem, *sermam de S. Ignacio, Fundador da Companhia de Jezu. Em Lisboa, no Real Collegio de S. Antão. Anno 1669*, in., «Sermões, Parte I», pp. 377-381, 390-392 e 394.

<sup>52</sup> In., *idem*, *Sermam oitavo finezas*, in., «Sermões, Parte I», pp. 327.

do: (...). *Adaõ foy creado em graça, & á imagem, & femelhança de Deos, & pelo peccado, perdêo a graça, (...), & afenado a imagem de Deos, de fermosiffima que era, ficou nelle disforme, & femelhane aos brutos.*<sup>52</sup>

*Sabeis porque andamos tão vangloriados e tão desvanecidos de nós mesmos? porque trazemos os olhos por fóra e a nós por dentro?; porque não nos vemos. Se nos víramos interiormente como somos, se considerássemos bem a deformidade de nossos pecados: oh! Que diferente conceito haveríamos de formar de nós! Tão desvenecidos de ilustres, tão desvenecidos de senhores, tão desvenecidos de poderosos, tão desvenecido de discretos, tão desvenecidos de gentis-homens, tão desvanecidos de sábios, tão desvanecidos de valentes, tão desvanecidos de tudo; porquê? Porque não vedes por dentro dissei-me vós se uma vez puzesseis bem os olhos em vossos pecados; oh! como haviéis de emendar todos esses epítetos! Nenhum homem houve no mundo que mais se pudesse prezar de si, que David. E de onde cuidais que lhe vinha isto? Estava David sempre olhando pra os seus pecados, e vendo-os, e vendo-se neles (...) Estava David contemplando os seus pecados, como se estivera vendo e considerando as imagens e retratos das suas acções. Não deu tanta matéria às artes Hércules, em seus trabalhos, como David em suas vitórias. Mas não eram estas as vistas em que se entretinha aquele grande rei, (...).*<sup>53</sup>

<sup>53</sup> In., *Lugares Selectos dos «Sermões» do padre António Vieira*, pp. 280-290

Note-se que é deste mesmo princípio, mas em sentido inverso, que parte Machado de Castro a fim de explicar a sua concepção de belo, da mesma ideia e concepção de homem, mas da necessidade da arte a corrigir, de proceder no sentido inverso.

*Bello-Ideal: o peccado que o primeiro homem commetteo, faltando á obediencia de seu, e nosso creador, transtornou em tudo a Natureza toda. E daqui vem que as fórmãs das diversas partes e musculos do corpo em todos os individuos viventes não sejam perfeitos, e regulares em tudo: já pela influencia dos diversos climas; (...). Por isso não ha Individo que em todas as suas configurações seja totalmente perfeito, como continuamente estamos vendo (...). A isto he que os Antigos Gregos, e Romanos accorrerão com as suas filosoficas reflexões (...). E deste peculeo de diversos estudos compuzerão isto que depois se denominou = Bello-Ideal, ou Bello-reunido.*<sup>54</sup>

<sup>54</sup> In., *Joaquim Machado de Castro, Dicionário de Escultura*, [após 1812] pp. 32-33.

Um outro princípio consciente face à mesma intencionalidade e à opção por uma via que não a do desenho é o do recurso à policromia. A cor é ela própria tida não como substância, mas como acidente<sup>55</sup>. No mesmo sentido, é inclusivamente explícita a distinção que vários autores estabelecem entre o escultor, *ou foffe efcultor de officio*, e o imaginário, *ou imaginario de devoção*<sup>56</sup>, em acordo ainda com aquela mesma concepção.

<sup>55</sup> Cf., *Padre António Vieira, Sermam de S. augustinho, pregado na sua Igreja, & convento de S. vicente de Fóra. Em Lisboa. Anno de 1648*, in., «sermões, parte III», pp. 117.

*(...) toda a fantidade destes homens era superficial, apparente, & ceremoniatica: havendo entre ella & a verdadeira, a infinita differença que vae da arte à natureza; porque a natureza ao formar um corpo humano, começa do coração, & mais entranhas, & acaba na pelle: e a arte do efculpir hũa imagem trata só do exterior, & nunca chega dentro: Ars pictoris, aut sculptoris (diffe Yvo Parisino) externa tantum pingit & exprimit, de corde nihil curat. Fic hypocrisis blanditur oculis. Por onde o poeta Lyrico diz muito bem o nome de qualquer destes.*<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Cf., *idem*, *Sermam da terceyra Dominga da quaresma; Na capella Real. Anno 1655*, in., «Sermões, parte I», pp. 486.

Existe portanto um acordo entre a classe artística e a classe eclesiástica.

<sup>57</sup> In., *Padre Manuel Bernardes, Nova Floresta, Tomo I*, pp. 36.

Uma mesma memória, uma mesma cultura, que leva inclusivamente Joaquim Machado de Castro a conceber uma mesma destrição entre imaginária e escultura, entre aqueles que são os meios, por relação aos fins, distintos de ambas.

*(...) defendo a grandeza da Estatua Equestre do Senhor Rei D. José I. Mas que differença de sitios, e de elevação de lugares! (...) He preciso conhecer, e ponderar bem estas circunstancias, e as qualidades das obras. Aquella he hum estatua de bronze, em que tem certos limites a illusão, a qual só hum louco pertenderia que ella chegasse a ponto de*

*parecer a Estatua de hum homem realmente homem: nesta porém é muito diverso o caso. 23. a nossa Estatua em questão não he de huma só côr, he pintada ao natural; e ainda que saibamos não ser creatura animada, esforçamo-nos (especialmente o Artista) a que o pareça o mais que for possível; e nisto consiste hum dos principaes meritos do Professor, dando alma ao marmore, e ao bronze, e emprestando palávras ás cores: e se nos he impossivel neste caso pertender huma total illusão, a mais exacta verosimilhança he indispensavel intentalla.*<sup>58</sup>

A mesma cultura, a mesma aprendizagem do ver que o leva a encenar ao modo iconográfico alguns dos motivos da aula de nu, [Fig. 28], e a afirmar que nem todas as peças do *Antigo* possuem qualidade, considerando as carnes de Gregos e Romanos antigos excelentes se bem que exageradas. «(...)nas femininas forão óptimos, mostrando nellas o *Bello reunido*. Porem nos *pannejamentos*, ou *roupagens* longe de nós o seu estilo, que até chega a ser contrario á Religião, e boa Moral, à boa Razão, e sã Filosofia.»<sup>59</sup> citando o modelo de S. Jerónimo de *Buonarroti*, como uma má adequação da tipologia representacional empregue ao seu objecto: por possuir apenas um pano para cobrir-lhe a honestidade, mostrando o contorno e vulto do membro viril. Sentindo a necessidade de se alargar no discurso acerca deste assunto em virtude da guerra que têm suscitado alguns impostores ao bom e verdadeiro gosto da arte que consiste na *sabia imitação da Bella Natureza reunida*. Os quais devem ser julgados e derrotados nas belas artes do Desenho segundo nos persuadem: a religião, a grã-mestra Natureza, a razão e a filosofia sã.

Compreende-se desta forma a impossibilidade da via do *Desenho*, até à italianização da nossa cultura artística. Tanto por relação ao plano ontológico vigente, quanto ao reconhecimento da finalidade diversa concedida à imaginária e à escultura, ou à pintura, propriamente artísticas. À pretensão de tornar patente o lado acidental de todo o criado, em conformidade ao único criador supremo, que é Deus. Mas também, em virtude da especulação teórica dos jesuítas, relativamente aos mecanismos de comoção por via da imagem, ao papel que a indústria livreira de base emblemática detinha agora. Os quais, se tornavam assim, em lugar dos artistas e dos seus estudos, numa autoridade detentora dos conhecimentos teóricos no que concerne àquele modo expressivo, e autorizada na matéria.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes

- ÁVILA, Santa Teresa de, *Moradas*, (Tradução, introdução e notas de Manuel de Lucena), Amadis 15, Lisboa, Assirio e Alvim, 1988.
- BERNARDES, Padre Manuel, *Exercícios Espirituais e Meditações da Via Purgativa; Sobre a Malícia do Peccado, Vaidade do mundo, Miferias da vida humana, & quatro noviffimos do Homem, (...)*, I e II Parte, Lisboa, Na Officina de Miguel Deslandes, Anno de 1686.
- Novas Floresta ou Sylva de varios apophthegmas, e ditos Fentenioco efpirituais, & moraes; (...)*, Primeyro Tomo, Lisboa, na officina de Valentim da Costa Deslandes, M.DCC.VI.
- Meditações sobre os quatro novissimos (...)*. Coimbra, na Officina de Antonio Simoens, Ferreira, impressor da universidade, anno de 1741.
- Paraíso dos Contemplativos*, Opufculo devotiffimo, e utiliffimo para as almas, que afpirão á perfeição efpiritual, e vida Contemplativa, compofto pelo venerável Fr. Bartholomeu de (...), traduzido de italiano, e illustrado com Annotações pelo Padre Manoel Bernardes Da congregação do Oratório da Cidade de Lisboa, Offerecido á V. Santissima Senhora nossa, Concebida nos

<sup>58</sup> In., Joaquim Machado de Castro, «Analyse Gratic'ortodoxa...», 1805, in., Henrique de Campos Ferreira Lima, *Joaquim Machado de Castro Escultor Comimbricense*, pp. 109-110.

<sup>59</sup> «Antigo» In., *Dicionário de Escultura*, pp. 23.

- reflândires da divina graça, fem fombra de culpa original, Liboa, na officina de Miguel Manescal da Costa, impreffor do Fanto Officio, 1761.
- Estímulo Pratico para Seguir o Bem, e fugir o Mal, (ordem par correr de 1762).*
- BÍBLIA SAGRADA, 14ª ed, Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1988.
- CASTRO, Joaquim Machado de, *Analyse grafic'ortodoxa, e demonstrativa...*, Lisboa, na Impressão Regia, anno de 1805, in., Henrique de Campos ferreira Lima, *Joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense...*, 2ª ed., Subsídios para a história da Arte Portuguesa XVI, Coimbra, Instituto de História da Arte Universidade de Coimbra, 1989.
- Dicionário de Escultura*, in., Inéditos de História da Arte, Lisboa, Livraria Coelho, 1937.
- Discurso Sobre as Utilidades do Desenho...*, 2ª edição, Lisboa, Na offic. Da Academia R. das Sciencias, 1818, in., Henrique de Campos ferreira Lima, *joaquim Machado de Castro Escultor Conimbricense...*, 2ª ed., Subsídios para a história da Arte Portuguesa XVI, Coimbra, Instituto de História da Arte Universidade de Coimbra, 1989.
- CHAGAS, Fr. Antonio das, *Suspiros e Saudades de Deos, exhalados e expostos em Breves canticos, Reduzidos e Imitados dos AFFECTOS SANTOS (PIA DESIDERIA) do P. Hermanno Hugo da companhia de Jesus, (...) Coimbra, Na real imprensa da Universidade, 1830.*
- CRUZ, San Juan de la, «Llama de amor viva», in., *Obras Completas*, México, Editorial Porrúa, 1998.
- HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Coleção Arte e Artistas, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, s. l. , Livros Horizonte, 1984.
- Da Ciência do Desenho*, in., Joaquim de Vasconcelos, «Renascença Portuguesa, Estudo Sobre as Relações Artísticas e Literárias de Portugal nos Séculos XV e XVI», nº IV, Porto, Imprensa Portuguesa, 1879.
- IESU, Frei Tomé de, *Trabalhos de Iesu, primeira parte (...)*. Em Lisboa por Pedro Crasbeeck 1602.
- MARTIRES, Frei Bartholomeu dos, *Catechifmo ou Doutrina Christãa & Praticas fpirituaes. (...)* Em Braga. Por antonio de Maris Empreffor do Senhor Archebifpo. E cõ licença de fua S. R. 1564. Taxado ã papel a cẽ to& conçoẽ tarẽ s.
- Compêndio de Doutrina Espiritual Coligido em Grande Parte de sentenças dos Santos Padres*, Tradução de P. António Freire , S.J., introdução e revisão da versão portuguesa de Anibal Pinto de Castro, in., *Obras Completas*, vol.IX, Edição Movimento Bartolomeano, Lisboa, Abril de 2000.
- RIPA, Cesare, *Iconologia, (...)*, Venetia, MDCLXIX.
- VEIRA, Padre António *Sermam das cahgas de S. francisco (...)*, em Lisboa, acufta de Miguel manefçal, Litueiros fde S. alteza, MDCLXIII , com todas as licenças neccessarias, & Privilegio.
- Sermoens do padre Antonio Vieira da companhia de Iesu, Prêgador de Sua Magestade, Terceira Parte*, em Lisboa na officina de Miguel Deslandes, M.DC. LXXXIII, com todas as licenças, & Privilegio Real.
- [referido como parte IX], Maria Rosa Mystica, (...), I Parte, Lisboa, Na officina de Miguel deslandess, Na Rua da figueyra M.DC. LXXXVI. Com todas as licenças , & Privilegio Real.
- Sermoens do P. Antonio Vieira da Cmpanhia de Jesu, Visitador da Provincia do Brasil Prêgador de Sua Magestade*, Quinta parte, Lisboa, na Officina de Miguel Deslandes Impreffor de Sua Mageftade, M.DC. LXXXIX. Com todas as licenças neccessarias, & Privilegio Real.
- Xavier Dormindo e Xavier Acordado: (...)*, oitava parte, Lisboa, Na officina de Miguel Deslandes, Impreffor de Sua Mageftade, M.DC.. LXXXIV. Com todas as licenças neccessarias, & Privilegio Real. Livraria d'Alcobaça.
- Sermoens do P. Antonio Vieyra, da companhia de Jesu, Prêgador de Sua Magestade. Undecima Parte (...)*, Lisboa, Na Officina de Miguel deslandes, Impreffor de Sua Megeftade., M.DC. LXXXVI., Com todas as licenças neccessarias, & privilegio Real.
- Rethorica Sagrada ou Arte de Pergar (...)*, Lisboa Na Officina de Luiz Joze Correa Lemos, anno do Senhor de M.DCCXLV, com todas as licenças neccessarias.

*Sermões Varios, e Tratados, Ainda Não impressos do Grande Padre Antonio vieyra da Companhia de Jesus: Offerecidos a magestade delrey d Joaõ V. nosso senhor pelo P. André de Barros da Companhia de Jesus, Tomo XV. E de Vozes Saudofas Tomo II, Lisboa, na officina de Manoel da Sylva, M.DCC.XLVIII. Com permiffaõ dos Supperiores, e Privilegio Real.*

*História do Futuro, (...), Lisboa, na officina de Domingos Rodrigues, MDCCLV, com todas as licenças necessarias.*

*Arte de Furtar, edição critica, com introdução e notas de Roger bismut, Maia, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.*

*Sermões do Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesu, pégador de sua Magestade, quarta parte, em Lisboa, naOfficina de Miguel deslandes, com todas as licenças, & privilégio Real. Livraria d' Alcobaça.*

### Estudos

ALVES, Natália Marinho Ferreira, *A arte da Talha no Porto na época Barroca (artistas e clientela . materiais e técnica*, Dissertação de Doutoramento em História da arte, apresentada à faculdade de letras do Porto, Porto, 1986.

DESWARTES, Sylvie, *As Imagens das idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Presenças da Imagem, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

PEREIRA, José Fernandes, *A cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, Lisboa, Edição de Autor, 1999.

«Teoria do Desenho português. O Modelo Clássico», in., *Vieira Lusitano (1699-1783) O Desenho – Museu Nacional de Arte Antiga 18 de Maio – 2 de Julho de 2000, s.l., Ministério da Cultura/ Instituto português de Museus/ Museu nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 9-34.*



[1]



[2]

[Fig. 1] – Xilogravura da primeira página, in., Giorgio Vasari, *Le Vite de Piu eccellenti Architetti, Pittori, et scvltori Italiani, da Cimabve insino a'tempi nostri*, 1ª edição, Florença, 1550.

[Fig. 2] – Xilogravura da primeira página in., Giorgio Vasari, *Le Vite de Piu eccellenti Architetti, Pittori, et scvltori Italiani, da Cimabve insino a'tempi nostri*, 2ª edição, Florença, 1568. B.A



[3]



[4]

[Fig. 3] – Francisco de Holanda, *Enigma*, desenho de página final, in., *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa e Da Sciência do Desenho*, 1571. B.A.

[Fig. 4] – *O Triunfo da Fé Sobre o Mundo*, desenho de Francisco de Holanda, in., *De Aetatibus Mundi Imagines*, B.N. de Madrid.

[Fig. 5] – *A Vitória da Igreja no Tempo de Constantino até aos nossos dias*, desenho de Francisco de Holanda, in., *De Aetatibus Mundi Imagines*, B.N. de Madrid.



[5]



[6]

[Fig. 6] – *Triunfo do Tempo*, desenho de Francisco de Holanda, in., *De Aetatibus Mundi Imagines*, B.N. de Madrid.



[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]

[Fig. 7] – Francisco de Holanda dando *De Aetatibus Mundi Imagines* à malícia do tempo, sob a presidência das três virtudes teológicas, desenho de Francisco de Holanda, in., *De Aetatibus Mundi Imagines*, B.N. de Madrid.

[Fig. 8] – Afrodite e Eros, desenho de Francisco de Holanda, in., *De Aetatibus Mundi Imagines*, B.N. de Madrid.

[Fig. 9] – «A actividade do pintor como alegoria da imitação», página de rosto in., J. David, *Veridicos Christianus, Orbita Probotatis*, Amberes, [1603].

[Fig. 10] – «Pintor pintando no seu cavalete», in., J. Sucquet, *Via vita aeternae* [Amberes, 1630].

[Fig. 11] – «Pintor pintando um santo» in., J. Sucquet, *Via vita aeternae* [Amberes, 1630].

[Fig. 12] – «Pintor pintando a natividade» in., J. Sucquet, *Via vita aeternae* [Amberes, 1630].

[13]



[14]

[Fig. 13] – Página de rosto in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.

[Fig. 14] – «Ratione et labore non voluptate», in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.

[15]



[Fig. 15] – «Ad magna praemia per magnos pervenitur labores», in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.



[16]

[Fig. 16] – «Pictoribus promiscum obicetum atque poetis», in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.

[Fig. 17] – «Ars magna naturae renovat omnia», in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.

[17]



[Fig. 18] – «Ut ars natura ut pictura Deu», in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.



[18]



[19]



[20]



[21]



[22]

[Fig. 19] – «Ipse fecit nos et non ipsi nos», in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.

[Fig. 20] – «Liberalium lux artiv excelsa», in., Vicencio Carducho, *Dialogos de la pintura*, Espanha, 1633. B.A.

[Fig. 21] – «La Sciencia Perficiona la Naturaleza» in., *Theatro Moral de la Vida Humana e Filosofia de los Antiguos y Modernos*, 1669, pp. 5. B.A.

[Fig. 22] – «La Medicina del Alma es la que importa» in., *Theatro Moral de la Vida Humana e Filosofia de los Antiguos y Modernos*, 1669, pp. 33. B.A.



[23]



[24]

[Fig. 23] – «Las Musas Eternizan», in., *Theatro Moral de la Vida Humana e Filosofia de los Antiguos y Modernos*, 1669, pp. 165. B.A.

[Fig. 24] – «La Verdadera Philosophia, es pensar en la Muerte», in., *Theatro Moral de la Vida Humana e Filosofia de los Antiguos y Modernos*, 1669, pp. 181. B.A.



[25]



[26]

[Fig. 25] – «Simbolum CVI — Crucifixi imago in sapeculo reflexa crucifixum in fingulis ejus membris exhibit» in., P. Henricum Nidern Dorff, *Doctrina ethical christiana*, Wiceburgi, Joan. Jacopi Christophori Kleyer, Espanha, 1742, fol 392, B.A.

[27]

[Fig. 26] – «Emblema 82. — Dizen ser, la memoria de la muerte, El verdadeo espejo, de la vida...» in., Don Sebastian de Couarrubias Orozco, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, fol. 182. B.A.

[28]

[Fig. 27] – «Alegoria à escultura», Joaquim Machado de Castro, caderno de desenhos, verso de fl.2, MNAA.



*Sempre attenta efulcindo, e meditando  
A Verdade inda ao Cego faz patente,  
E no marmore, cedro ou bronze duro  
Vivifica os heroes para o futuro.*



*Composiçõ do grupo allegorico de figuras vivas, q em 24 de Dezembro de 1787 serviu de exemplar na Aula de Nu: inventado e desenhado pelo escultor de S. Mag. de Fideiissima Joaquim Machado de Castro.*

# FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES OU O MAL ESTAR DE UM CLÁSSICO ENTRE ROMÂNTICOS

José Fernandes Pereira

Em 1847, numa curta notícia, Raczynski considerava o professor Rodrigues *un artiste appliqué, studieux et qui ne manque pas d'habilité*. Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) era filho do escultor Faustino José Rodrigues, por sua vez, discípulo de Machado de Castro. É assim que em 1829 Assis Rodrigues apresenta uma espécie de genealogia da escultura portuguesa, remontando-a a Giusti e ao seu ensino mafrense. Aliás, quando refere o pai, tem o cuidado de se colocar numa espécie de linha sucessória, citando-o deste modo: *de quem temos a honra de ser filho e discípulo*.

Aliás já Machado de Castro salientara as qualidades de Faustino José Rodrigues, substituto do Mestre e seu colaborador no busto do Duque de Lafões e no Mausoléu do Infante D. Pedro. No seu *Dicionário de Escultura*, Machado de Castro ao definir o paradigma graça, como algo indizível, um dom do Céu que não pode ser ensinado por qualquer Mestre, dá precisamente como exemplo Faustino José Rodrigues, *sem querello entusiasmar*.

Francisco Assis Rodrigues tem pois uma educação artística clássica mas vem a integrar uma instituição saída do romantismo português, a Academia de Belas Artes de Lisboa, criada em 1836 e, também, a conviver com ideias e ideais românticos que não apreciava excessivamente. A sua pequena obra de escultor, revela precisamente os seus dilemas, conjugados entre opções formais clássicas e uma iconografia romântica, marcada pelo historicismo nacional, de que serve de exemplo um Camões, em gesso (FBAUL). Igualmente encontramos o mesmo dilema nas obras realizadas para a fachada do teatro D. Maria II: o Gil Vicente, Tália e Melpomene; o frontão, com Apolo e as Musas, a que junta esferas armilares, são alguns exemplos do atrás enunciado.

Em 1836 é então nomeado professor de escultura na Academia, como titular, transportando para um ensino que se reclama novo, a milenar sabedoria da escultura clássica que, ao contrário da pintura, se manterá arreigada a valores e práticas pouco complacentes com o frenesim da moda ou com o nervosismo dos críticos de arte que então iam despontando. Cabe-lhe a suprema honra de ser o primeiro artista director da Academia, em 1845, substituindo um velho lente da Escola Médica que entendia a arte como uma extensão da anatomia. Nas suas novas funções ganha uma outra visibilidade, quer expondo nas Trienais, quer escrevendo relatórios, nos quais podemos surpreender o seu pensamento, restando-lhe ainda tempo, em fim de vida, para publicar um sábio e monumental dicionário relativo às artes.

A consulta da tábua cronológica da vida de Francisco de Assis Rodrigues conduzi-  
rá de modo historicista a considerá-lo um homem do século XIX, contemporâneo de  
algumas das principais alterações da vida e prática artística. Mas será difícil entender  
o pensamento do escultor se, de modo forçado, o quisermos inserir nas coordenadas  
mais inovadoras do seu tempo. Na verdade, naquilo que às artes plásticas do século  
XIX diz respeito, reduzi-las a dois únicos paradigmas, romantismo e naturalismo/rea-  
lismo é forçar a realidade e entender muito pouco do que foi a arte oitocentista, con-  
ceito que, dito desta maneira é, desde logo, redutor. E se-lo-à tanto mais, quanto nos  
afastamos da pintura e consideramos, como era o pensar e o fazer escultura.

Assis Rodrigues é aliás muito claro quando em 1829, num texto destinado a um concurso para professor substituto da Aula e Laboratório de Escultura, retoma nas suas apreciações críticas o modelo clássico da periodização artística. Lamentando que da Grécia antiga se tenham perdido os escritos teóricos, que do período romano Plínio e outros autores tenham colhido memórias, Assis Rodrigues ignora a Idade Média, para se fixar na Itália da renascença. Nesse período surgiram então *os pais, e os restauradores da Bellas Artes, filhas do Desenho*. O escultor português referia-se nomeadamente a *dous homens extraordinarios*, Miguel Angelo e Alberti. E se ao primeiro deve a arte ocidental tudo o que de mais extraordinário se produziu em escultura, ao segundo deve a cultura artística o seu célebre Tratado. Dito isto, com estas duas referências de abertura, Assis Rodrigues está desde logo a definir os dois parâmetros essenciais da arte, o fazer e o pensar, a prática e a teoria, como só um clássico convicto o poderia fazer.

Aliás neste texto, destinado a uma espécie de concurso público, Assis Rodrigues assume como exemplar o texto pioneiro de Alberti, reproduzindo a sua metodologia essencial e fixando as condições gerais para o exercício da escultura: um génio natural, muita teoria e muita prática, acrescentando que esta tríplice aliança, *não carece de demonstração*.

A avaliação do tempo artístico que lhe coube viver está aliás bem documentada na entrada *romancismo* ou *romantismo* e, certamente não será fortuita a avaliação que faz deste paradigma, atendendo, precisamente à sua formação em escultura. Para o autor o romantismo era um novo género literário, sendo por isso cultivado por escritores que se propunham seguir os ideais da Idade Média e que se contrapunham a todos aqueles que viam na Antiguidade um paradigma exemplar e insuperável.

Aliás para o escultor o romantismo tinha nas artes plásticas uma expressão exclusivamente pictórica e esse gosto ou estilo revelava-se *nos quadros chamados de genero* que consistiam na representação de cenas familiares ou naquilo que designa como assuntos propriamente românticos, como as cenas cavaleirescas, as amorosas e as satíricas.

Não é difícil de entender que Assis Rodrigues tinha com esta cultura uma relação de mal-estar, senão mesmo de pura rejeição. Deve aliás dizer-se que o romantismo era para o autor, mais do que um estilo historicamente confinado, um modo intemporal de pintar. Daí que, os exemplos que cita, não sejam em qualquer circunstância seus contemporâneos: Grimoux, Santerre, Watteau ou Rembrandt.

A todos eles chama licenciosos, precisamente por se terem afastado duma arte normativa, de terem abandonado as regras, entregando-se em exclusivo a caprichos individuais, à expressão duma sentimentalidade pessoal e guiando-se sobretudo pela natureza. Esta atitude afastou-os inexoravelmente do desejado *bello ideal*.

Mas Assis Rodrigues acredita numa espécie de renascimento da arte ou, no mínimo, a um retorno ao seu amado paradigma clássico. Da sua contemporaneidade, além de ignorar qualquer referência a nomes portugueses, considera que o romantismo estava, em meados do século, em pleno declínio, com excepção de *quadros de genero* que persistiam. Não por acaso esse retorno ao clássico, a um estilo severo, localizado principalmente em Itália e na Alemanha, era obra de um pintor, Overbeck e sobretudo de escultores como Canova e Thorvaldsen.

A opção clássica de Assis Rodrigues é desde logo declarada de forma inequívoca no prefácio do seu Dicionário quando se refere devedor da obra congénere, embora mais restrita, do seu *respeitável mestre Joaquim Machado de Castro*. Depois, na listagem de autores portugueses pertencentes ao mesmo universo clássico, ou por ele conta-

minado, independentemente da estrita cronologia, como é o caso da literatura artística de Filipe Nunes, Inácio da Piedade Vasconcelos, Vieira Lusitano, Cirillo, José da Cunha Taborda, além dos manuscritos de Costa Negreiros e Francisco de Holanda. Mas é ainda na sequência dos exemplos clássicos que se declara devedor da literatura de Camões, Frei Heitor Pinto, do Padre António Vieira e de Manuel Bernardes.

Em 1876 Francisco de Assis Rodrigues faz derivar a palavra do italiano disegno e refere os termos latinos *diagramma* ou *graphidos scientia*. De qualquer modo o desenho era uma arte de representação da qual estava ausente a cor e, o desenhador, através do lápis, da pena ou do pincel, podia delinear toda a espécie de objectos naturais e artificiais, tanto os que captava visualmente como os que a fantasia produzia. O escultor português consagrava depois a expressão Artes do desenho, referindo-se especificamente à pintura, à escultura à arquitectura e à gravura, em suma, às denominadas belas-artes das quais o desenho era fundamento e precedência, afirmando-se assim a matriz clássica do pensamento de Assis Rodrigues.

Aliás este Dicionário contém a mais desenvolvida entrada dedicada ao desenho, comparativamente com os seus congéneres e é assim que o autor nos indica os elementos compositivos a que o desenho deve obedecer: justeza de medidas, regularidade das formas, atitude e movimento, expressão, equilíbrio, ponderação e anatomia do corpo e seus membros.

Na execução o desenho apresenta várias modalidades, desde os bosquejos, também denominados esboços ou croquis, os desenhos perfilados sem sombras, os sombreados a traço, a granido ou a esfuminho, o estudo de gestos, bem como as célebres academias que impunham a presença do modelo vivo; nesta enunciação cabia igualmente o desenho de cartões com as figuras tendo o mesmo tamanho com que viriam a ser pintadas. Quanto ao desenho artístico, Assis Rodrigues subdivide-o em linear que consiste na reprodução de objectos com um simples traço, o linear gráfico, também conhecido como desenho geométrico, com principal ocupação em arquitectura pois não dispensa a régua e o esquadro bem como conhecimentos de geometria.

Os aspectos materiais do desenho mereceram-lhe igualmente atenção. É assim que o desenho a lápis utiliza uma espécie de pedra branda natural (o lápis preto de Espanha ou de Itália, ambos mais usados em desenho arquitectónico), estando então em desuso o vermelho da Holanda, um óxido vermelho de ferro. O desenho a esfuminho utiliza um pó de lápis muito brando, enquanto para o desenho à pena se recorre às penas de asas de corvo ou de pato; segundo Assis Rodrigues é este um desenho *sui generis* só utilizado por alguns gravadores. Além destes, há ainda o desenho litográfico feito sobre pedras, o desenho a pastel e o desenho a aquarela.

No processo criativo Assis Rodrigues não se afasta muito da metodologia clássica que, com pequenas nuances, se foi mantendo inalterável desde Francisco de Holanda. É assim que a primazia é dada à Ideia, entendida como conceito filosófico (*simplex representação de alguma coisa no espirito*) e como conceito artístico: *modelo, desenho, pensamento, projecto de uma obra de arte, ou esta seja apenas imaginada e concebida no espirito, ou esteja delineada sobre papel ou representada em vulto*.

O bosquejo é constituído pelos primeiros traços rápidos de um desenho, feitos sobre qualquer superfície e traduzindo a primeira ideia criadora de um projecto.

O esboço representa na terminologia de Assis Rodrigues uma fase mais elaborada do trabalho artístico e é já o embrião da obra final. É assim que o esboço em escultura, por exemplo, contém as formas gerais do modelo, utilizando-se então o barro ou o gesso e seguindo já as regras artísticas.

Quanto ao desenho pode dizer-se que paira como uma espécie de *mater* que tudo vai ordenando, cumprindo o seu papel de base e fundamento que deve preceder todas as restantes artes. Já em 1829 Assis Rodrigues afirmava de modo claro: *o Desenho pois he a base, e o fundamento da Esculptura, e por isso o primeiro conhecimento, que deve possuir aquelle, que se dedica a esta nobre profissão; porque o Escultor sem desenho he o mesmo que o Grammatico sem letras, ou Philosofo sem Logica.*

Por isso o desenho deve conter já elementos compositivos, como a justeza das medidas, a regularidade das formas, a atitude, o movimento, a expressão, o equilíbrio, a proporção e a anatomia dos corpos.

O Dicionário de Assis Rodrigues pode considerar-se uma obra de reflexão final, um remate de uma vida dividida entre uma prática escultórica de modesta expressão, uma activa pedagogia na Academia de Lisboa desde a fundação e uma intervenção pública de matriz muito escolar. Na Academia o escultor exerceu funções de Director Geral, sendo o primeiro artista a desempenhar tais funções. Nessa qualidade intervém com os seus discursos nas célebres Trienais nas quais se distribuíam prémios. Restam-nos impressos três discursos, de 1852, 1856 e 1862, correspondentes a três reinados diferentes, D. Maria II, D. Pedro V e D. Luís, mas sobre os quais, na prosa conveniente e discreta de Assis Rodrigues, paira justamente uma admiração por D. Fernando de Saxe Coburgo.

Ditos e escritos ao longo de uma década esses discursos, mantendo embora uma unidade e coerência, contêm variantes qualitativas e ideológicas. Genericamente pode dizer-se que o primeiro constitui uma espécie de glosa dos ensinamentos deixados por Machado de Castro e pelo rasto de um classicismo arreigado que se mantém inalterável nos seus exemplos e convicções. Este tom é retomado no último discurso como se o autor quisesse fechar um círculo; pelo meio fica o discurso de 1856 que corresponde a uma maior aproximação, embora contida, àquilo que pode constituir o ideário artístico romântico.

Mas na verdade Assis Rodrigues é um clássico convicto, actualizando pontualmente o seu pensamento sem nunca o desvirtuar. É assim que mantém a expressão *Artes do Desenho*, expressão consagrada já por Machado de Castro, fazendo-a corresponder, como diz, a uma nova terminologia: *Artes plásticas*.

Para justificar a importância do desenho Assis Rodrigues socorre-se uma vez mais da sua historicidade. Convoca por isso o carácter apelativo dos símbolos e dos hieróglifos, tanto egípcios como gregos que em seu entender, se avantajavam à palavra escrita. Há no desenho uma evidência e uma clareza expositiva na apresentação de ideias e conceitos que a palavra não pode igualar por incapacidade intrínseca. As Artes do Desenho participam de uma linguagem universal que forçosamente se sobrepõe aos códigos particulares da linguagem verbal. A universalidade do desenho é, aliás, dupla, na expressão formal que possibilita o reconhecimento e na capacidade de representar conceitos. O desenho e as artes que saíam do seu tronco não são pois um mero exercício hedonista de sensibilidades individuais mas, na boa tradição clássica, uma forma de conhecimento, de indagação, de ampliação do saber, capaz de nos conduzir à formação de um *juízo claro e seguro*.

O desenho mantém intocável o seu estatuto de arte primeira, uma espécie de um filosofar por meio de formas, e a sua prática tem uma dupla eficácia, entretenimento e utilidade. Desenhar é um prazer inocente, uma agradável ocupação dada pelo Céu de modo a amenizar a vida e a compensar-nos de desgostos e amarguras.

Mas desenhar tinha também inquestionáveis utilidades. No discurso de 1852 Assis Rodrigues retoma então uma longa listagem que encontramos em Holanda,

Machado de Castro e até em Vieira Portuense. O desenho ao serviço da religião, da perpetuação dos heróis pátrios, dos entes familiares, do estudo da geografia ou das ciências naturais, são um fundo comum já conhecido. Nesse discurso há porém uma situação nova que se traduz na ampliação dada ao desenho e às suas utilidades face às manufacturas e aos objectos de uso comum. Essa longa ênfase provém de uma das funções que a Academia criada em 1836 deveria cumprir: a educação, através do desenho, das artes mecânicas e dos ofícios fabris. Por isso, para acentuar o discurso, dirá: *Ah! que vasto campo se abre agora a meus olhos, quando considero nas utilidades que as Artes fabrís e industriaes colhem das luzes das Artes plasticas!*

A geometria prática, o desenho linear, conduzem o artífice à noção de medida, de proporção, indispensáveis à *elegância de seus artefactos*. Artífices cultos podiam melhorar e aperfeiçoar os objectos de uso quotidiano, como móveis, trajes, enfeites e *as mais pequenas cousas do nosso uso domestico e civil*. Objectos assim produzidos são necessariamente mais apelativos para o comprador. Este sábio princípio não se aplica apenas aos objectos de luxo mas, sobretudo, aos que *verdadeiramente são considerados de primeira e reconhecida utilidade, para com elles se satisfazerem as mais indispensaveis precisões e commodidades da vida social e civil*. Disto deste modo, temos aqui uma clara definição daquilo que modernamente se chama design e que, afinal tem uma longevidade que só alguma ignorância e muita militância não querem ver.

Ora a qualidade desses produtos, úteis e de uso comum, era fundamental para os impôr de modo concorrencial no comércio. Dá como exemplos de sucesso a Alemanha, a França, a Bélgica, a Inglaterra, a Espanha e, consensual, mesmo *o nosso Portugal*, onde se tem registado *o aperfeiçoamento de suas manufacturas, o credito de seus productos, o augmento e riqueza de seu commercio*.

Mas esta euforia feita em nome da utilidade não faz Assis Rodrigues perder uma clara noção clássica: *tem-se infelizmente confundido em parte as Bellas Artes com as artes mecanicas*. Esta era uma pecha antiga da vida e do pensamento português. Confundi-am-se ideias e objectos, baralhava-se a hierarquia do saber e da profissão e daí provinham resultados nefastos para a produção artística. É muito clara a sua convicção e a expressão desse sentimento: *tem-se pois emparelhado o architecto com o mestre d'obras, o estatuario com o canteiro, o pintor com o broxante: baralhadas por este modo as idéas de arte scientifica, e de officio mecanico, não nos maravilhe, que no centro da capital se notem graves erros em obras de Bellas Artes*. Não devia pois confundir-se a liberdade com a licença, evitando assim dar-se crédito *aos moldadores, aos bofarinheiros, e aos pseudo-artistas, que devem conter-se na orbita de seus particulares misteres*.

Para Assis Rodrigues as denominadas Belas Artes deviam manter todo o estatuto nobre que o classicismo lhes conferira e a sua qualidade revelava o nível civilizacional de um povo, constituindo uma clara expressão do estado da sociedade.

Havia pois que distinguir o artesão do artista. Esta era também uma função da Academia que, sem descurar o ensino das classes fabris, teria que criar *artistas doutos*, por meio da *lição* e do *exemplo*.

É no discurso de 1856 que Assis Rodrigues trata de modo mais desenvolvido de alguns conceitos fundamentais, nomeadamente o de artista, concebido como um homem que se aproxima na sua capacidade de realização ao próprio Criador. O artista deve possuir talento mas, sobretudo, génio, *essa emanação sublime e divina, que o Eterno Dispensador de todos os beneficios infunde em nossos espiritos*. O génio era a primeira, a essencial qualidade, a fonte inspiradora de todas as artes ou, citando Lamar-tine mas não Kant, a *razão divinizada* que, qual furor, *dissipa todas as sombras e obstáculos que se lhe oponham*. Talvez por isso, já vinte anos atrás, Assis Rodrigues

puddera afirmar que *o Pintor se pinta a si mesmo nas suas obras, e que poderíamos nellas lêr as suas inclinações dominantes.*

Francisco Assis Rodrigues é porém um homem de contrastes e depois deste louvor ao génio revela-nos as suas dúvidas românticas que não são senão certezas clássicas: *o génio não pôde por si só formar artistas, nem esses grandes homens o seriam jamais, se elles não fossem guiados pela arte, cujos preceitos são deduzidos do seio da natureza.* Não será por isso estranho que o ideal de artista-culto preconizado pelo Director da Academia de Lisboa tenha ainda ecos vitruvianos. E no seu texto encontramos a recomendação para o estudo da História, da Geografia, da Cronologia, da Arqueologia, da Numismática, da Iconologia, da Poesia, enfim tudo o que pudesse contribuir para uma saber universalizaste tão caro ao modelo clássico.

Se essas ciências auxiliam a formação do artista o essencial está contido na natureza e é para ela que o homem de génio deve voltar-se, estudando, indagando, porque *a natureza é a fonte da verdade.* Mas o olhar do artista é sempre selectivo e a escolha deve recair naquilo que na natureza existe de mais belo, partindo do principio que essa é uma tarefa difícil. Na verdade no mundo natural a beleza é coisa rara e por isso apela a uma *vista aguda e perspicaz*, a um *gosto fino e delicado*, juízos sólidos, longas práticas. Conhecer a natureza é estudá-la e, para um homem do século XIX, não é já suficiente o *alphabeto do antigo*, nem pode dispensar-se o contributo das experiências e aquisições mais recentes do saber sobre o mundo físico e moral.

É o principio dessa verdade que o artista deve procurar mas não esquecendo que *a arte não é a simples imitação da natureza.* Se o fosse o mesmo objecto não teria tantas representações quantos os artistas que plasticamente o trataram. Cada representação de um objecto é uma singularidade porque, está implícito no texto de Assis Rodrigues que na tela, mais do que um fragmento da natureza, está o artista.

Por isso mais do que uma *mimesis* simplista, criadora de uma ilusão de fidelidade total da obra ao objecto, deve entender-se a arte como uma recriação que nasce duma impressão a partir da qual se forma uma *imagem ideal modelada pelo pensamento e pelo senso íntimo do artista.*

O campo de representação do artista é pois inesgotável tal como o mundo visível que pode apreender. A natureza, essa é a base, pois *a Arte entregue a si mesma pouco vale.* Mas ainda assim o artista não pode prescindir duma hierarquia. O motivo mais nobre de representação é o próprio homem, o seu corpo, *esta obra primorosa que sahio das mãos do Creador.* O corpo humano é uma vasta organização formal, com proporção e harmonia, com especificidades que se prendem com o tempo e também com as suas especificidades: o sexo, a idade, os ossos e os músculos, os afectos e as paixões. Cada corpo é uma singularidade e, como diz, *cumprer por tanto examinar a qualidade, o tempo, o lugar, e outras circunstancias que necessariamente o revestem.*

Depois do homem devem estudar-se os outros seres animados, na abundância das suas espécies, na variedade das suas configurações que, além do espectáculo e do prazer que oferecem, nos demonstram a verdade da frase latina: *ars longa vita brevis.*

Um terceiro grau de indagação são as próprias obras de arte, de todas as idades e de todos os lugares, mas com especial acuidade as da Grécia antiga e da renascença. Francisco de Assis Rodrigues não o afirma mas, por esta recomendação, sabia certamente que a arte, que nunca quis saber muito de cronologias, não faz mais do que citar-se a si própria.

Desta hierarquia decorre um método de ensino e aprendizagem do desenho que segue nas suas linhas gerais o processo clássico. Desde logo pelo papel pioneiro que o desenho deve ter no programa de estudos artísticos: sem o seu domínio não deve

o aluno passar a qualquer das outras artes. O primeiro passo deve consistir na cópia de estampas, seleccionando nelas o que aí há de mais belo, desprezando o medíocre e o inferior, com o auxílio analítico do mestre. Só depois se deve passar ao estudo dos gessos, prática essencial para todas as artes. Aliás, a esse propósito, não deixa de criticar Palomino, quando este autor considera que se pode ser escultor sem saber desenhar. Ora na verdade, Palomino não se lembrou que, *antes de ser Pintor, estudou, e aperfeiçoou o Desenho pela Escultura*.

Seguia-se finalmente o estudo da mestra-natureza, fonte de verdade em arte a propósito da qual não deixa de criticar a indigência portuguesa: *parece que só em Portugal se tem pretendido que os Artistas possam ser perfeitos sem hum estudo constante da Natureza*.

Em 1836 Assis Rodrigues, certamente a pensar nos seus alunos da Academia publica um método de proporções e anatomia, dedicado aos jovens que se aplicavam às artes do desenho. Logo na advertência o escultor faz uma breve passagem pelas proporções mais conhecidas, começando no tempo de Apeles e citando de seguida Durer, Roger De Piles e Felibien. Os dois últimos merecem-lhe elogios, achando o seu método muito *mais claro e proveitoso, estabelecendo regras geraes, e cortando pelas subdivisões que lhe parecerão menos uteis; e com esta symmetria se tem confrontado quasi todos os modernos que tem tratado esta materia*. Dum ponto de vista pedagógico interessava-lhe sobretudo estabelecer uma regra geral, facilmente apreensível pelos alunos. A obra que então publicava visava esses objectivos mas sem prescindir do seu carácter de reflexão pessoal, embora tendo consciência das limitações do material gráfico que podia apresentar. Em seu entender um Tratado completo devia conter os desenhos da figura humana em várias posições: de frente, de costas, de lado, tendo em considerações os acidentes do corpo como o sexo, a idade, o carácter. Esses desenhos devem ser exemplos de sensibilidade e *palpáveis*. É assim que, fazendo digressões pelos corpos, Assis Rodrigues vai anotando que a mulher tem a cabeça mais pequena e o pescoço mais comprido que o homem, que um menino tem apenas quatro cabeças de comprimento ou que um homem rústico, tem geralmente a cabeça grande, o pescoço curto, as espáduas altas, as juntas grossas, os pés largos... A utilidade da anatomia estava assim enunciada, porém com a advertência que essa ciência, para os artistas, não podia ficar reduzida a uma inútil compilação de nomes, a uma espécie de sucessão de abstracções que não tinha em conta a *conveniente applicação* do objecto a que se referia. Ora esta afirmação pressupõe um permanente paralelismo entre o rigor da descrição anatómica e o estudo dos *originaes de authores classicos*, acompanhado pela observação e estudo do modelo vivo. Se assim não for, se a anatomia se avantajara à arte, os artistas, afastando-se da beleza e *querendo ostentar de Anatomicos, cahem n'um estilo secco e descarnado*.

Para Assis Rodrigues a proporção é o mesmo que simetria. É uma medida, uma relação conveniente entre as partes e o todo. O escultor prefere a relação 1/8 mas adverte que no desenho da figura o rigor não deve conduzir ao uso permanente do compasso, do qual resultariam desenhos menos belos. Ao contrário deve fazer-se um treino contínuo do olhar e guardar na memória esses registos predadores. A pouca applicação deste exercício leva os desenhadores a produzirem figuras *estropeadas, e monstruosas*.

Num primeiro momento pode entender-se que, sendo a natureza e a sua imitação a fonte da perfeição artística, seria suficiente seguir esse método e desenhar modelos vivos. Mas neste ponto Assis Rodrigues revela-se um fiel seguidor de Machado de Castro e do seu método do *belo reunido* que, de modo selectivo e correctivo, vai interpretando a natureza. Daí a recomendação do estudo das estátuas da

Antiguidade apresentadas como modelos seguros que o desenhador podia consultar com confiança. É desta convicção e partindo duma selecção de excelência que Assis Rodrigues apresenta os supremos exemplos por si escolhidos e em grande parte desenhados e que serviram de material didáctico a várias gerações de alunos de escultura na Academia oitocentista: o Hércules de Farnese, a Vénus de Medicis, o Apolo do Vaticano, o Egípcio, o Antinous, o Laocoonte, o Gladiador, o Fauno, o Pequeno Fauno tocando Flauta, o Gladiador morrendo, a Hermafrodita.

# O TRAÇO PRIMORDIAL OU O DESENHO COMO REVELAÇÃO

Teresa Pereira

*«Na mais remota Antiguidade, não havia regras;  
a Suprema Simplicidade não havia sido ainda dividida.  
(...) A Pincelada Única é a origem de todas as coisas, raiz  
de todos os fenómenos ; a sua função é manifesta para o  
espírito e encontra-se oculta no homem (...).  
A regra da Pincelada Única deverá ser estabelecida pelo  
próprio. A base do método da Pincelada Única  
reside na ausência de regras,  
que, por sua vez produz a Regra (...).»  
Shitao (1641 d.C.-1720 d.C.)*

O desenho nasce da materialização de um gesto efêmero que assim ganha permanência enquanto registo. O gesto, inscrito num suporte dá conta do primeiro encontro do homem com a arte.

Ainda que apontado como sendo a mais primitiva e espontânea forma de arte, o desenho oculta uma das grandes conquistas do homem : a capacidade de abstracção. A sua gramática, composta por pontos linhas e manchas nasce da possibilidade de traduzir a percepção de uma realidade tridimensional para um suporte plano. Sintetiza os dados provenientes da experiência do homem no mundo, num conjunto de elementos cuja natureza, é puramente «*espiritual*» (utilizando uma ideia desenvolvida por Kandinsky).

A linha, o ponto, elementos primeiros do desenho, simbolizarão a capacidade de invenção do espírito humano, testemunham o acto de criar, cristalizando-se na mais «*intimista*» de todas as artes.

Contudo, ao logo da sua história, o desenho conhece momentos de mais ou menos importância, ao serviço, quer da criação artística, quer ao serviço da ciência, mas só durante o século XX poderá reclamar definitivamente um estatuto autónomo. Não obstante, o percurso do desenho ao longo do último século segue uma trajectória nem sempre linear, oscilando entre a perseguição de uma pureza e uma diluição das fronteiras que o separavam tradicionalmente dos outros territórios da criação artística. Por outro lado, a reclamação de novos territórios imagéticos e procedimentos técnicos, colide frontalmente com a apropriação, citação e adaptação de vocabulários tradicionais agora ao serviço de uma intencionalidade renovada.

Porém, uma atitude transversal à maioria das práticas relacionadas com o desenho durante a primeira metade do século XX será a recusa da razão como motor da criação artística e especialmente no que concerne ao acto de desenhar concebido como o registo mais imediato de uma vontade estética.

Esta recusa, aliada à procura de formas de expressão primordial será o eixo estruturante desta nossa breve abordagem a algumas práticas englobadas no desenho que reclamam a recuperação da sua autenticidade primordial, «*recalcada*» por séculos de subserviência face à imposição do modelo e do cânone, por fim, como símbolo de libertação do próprio indivíduo face à regra e à norma, que aprisionam a imaginação.

## 1. O desenho contemporâneo como registo sensível

A recusa do academismo irá espelhar-se no domínio do desenho que reclamará uma autonomia e uma paridade com as demais artes.

O desenho será um território onde se discutem e reflectem muitas das questões estruturantes do sistema artístico contemporâneo, entre elas a concepção de arte como expressão do homem artista, a busca da originalidade e do novo, a relação entre a estética e a ética, ou o próprio estatuto da obra de arte, bem como a diluição entre os domínios da chamada «alta cultura» e outros territórios culturais mantidos na periferia do sistema artístico valorizado, nomeadamente a chamada «arte infantil» a arte dos «doentes mentais», concebidas sob o signo da primitividade.

Esta revolta contra o academismo visou algumas das funções do desenho ao serviço de um sistema artístico assente numa matriz greco-latina, cujo cerne residia numa concepção de arte como imitação, baseada na *mimesis* clássica. A tentativa por parte dos artistas do século XX de fugir a esta concepção levou a uma valorização da significação espiritual e subjectiva da criação, da poética individual de cada artista. O desenho será a marca mais «autêntica» dessa dimensão criativa, assumindo-se como uma espécie de caligrafia interior, um registo de um mundo pulsional, perdendo ou recusando o seu carácter preparatório e iniciático para ser encarado como obra final.

## 2. Antecedentes: o desenho como registo inteligível

A partir do Renascimento, o desenho encontra-se estreitamente relacionado com uma concepção racionalista da criação artística; afirma-se como uma etapa da metodologia que conduz à obra final. Enquanto primeira etapa do percurso que termina com a concretização material da obra, identifica-se quer com a ideia inicial quer com o lançamento e experimentação de hipóteses de resolução dos problemas e questões relacionadas com a própria concepção da obra.

O verbo desenhar deriva do latim *designare* que significa representar, designar, ordenar ou dispor. Desenhar implica, à partida uma acção de racionalização e de controlo de quem desenha. O desenho assim entendido assume-se essencialmente como um ponderação ou resolução do entendimento - registo da racionalidade humana.

Segundo a metodologia proposta pelo classicismo moderno, o desenho será um estádio preparatório no desenvolvimento de todas as formas artísticas e, simultaneamente uma espécie de matriz inicial, sendo considerado mesmo o *pai* de todas as artes por Georgio Vasari (1511-1574), sendo a arquitectura, a pintura e a escultura designadas precisamente por «artes do desenho».

É o fruto do intelecto do artista e assume, por vezes, uma aura mística que o relaciona com a própria ideia de criação divina. Fredericco Zuccaro (1540-1609) e Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), influenciados pelos ideais do neo-platonismo defendem a existência de dois tipos de desenho: o desenho interno ou ideia e o desenho externo ou registo material dessa ideia inicial.

Mas assumirá contudo, um cunho essencialmente intelectual com a criação da perspectiva cónica que vem, em larga medida, objectivar uma visão subjectiva e particular do mundo<sup>1</sup>, sujeitando-a a um mecanismo de racionalização e convencionalizando-a a um conjunto de regras codificadas. O espaço *fenoménico* é transformado num espaço matemático, mensurável.

A perspectiva, como plano conceptual e a ideia de arte como um corpo normalizado - com vista a auferir de um estatuto científico - vem culminar na importância que a tratadística conhece ao serviço de um sistema em que teoria, técnica e estética se integram num mesmo conjunto de normas e valores.

<sup>1</sup> Cf. Erwin Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993

A realidade assim padronizada, estende-se à própria concepção do homem, cuja representação responde a um cânone pré-estabelecido e deriva directamente de um determinado ideal de humanidade ocidental. O elemento chave do cânone é, como sabemos, a cabeça, cuja multiplicação permite estabelecer uma proporção. É da relação ou razão entre a cabeça o corpo que é possível estabelecer uma proporção numérica. A proporção e a razão estabelecerão então as bases deste ideal humano moderno.

A perspectiva e o cânone, baseados em regras matemáticas, mensuráveis, cimentados pela tratadística, estabeleciam um substracto racional para a criação artística, que conhece um último momento de afirmação no século XVII com a instituição da aprendizagem académica.

Esta, baseada no racionalismo cartesiano e no seu método para «*bem conduzir a razão*» celebrava a arte como uma cópia da realidade e a verosimilhança como objectivo a atingir. Para tal, seria essencial que o artista observasse um conjunto de normas, entre as quais se incluía a cópia dos mestres antigos como metodologia de aprendizagem.

É neste aspecto que encontramos um dos principais pontos de contestação, por parte dos artistas do início do século XX, pois essa verosimilhança com o real mais não passava que de uma ilusão, lograda através de métodos de representação geométrica. A percepção do real é baseada numa experiência particular mas a perspectiva, vem operar, através da utilização de métodos geométricos (científicos) uma universalização da experiência visual - consequentemente, a negação do sistema perspéctico como sistema de representação da natureza, será pautada pela (re)instauração de um olhar subjectivo e individual sobre o mundo

### 3. O visível e como *revelação*

O advento das vanguardas artísticas no início do século XX vem reclamar um princípio da originalidade absoluta para a criação artística, que deverá abolir todas as formas tradicionais - ecoando uma ideia lançada por Friedrich Nietzsche<sup>2</sup>.

Esta procura da originalidade absoluta e a crença de que a criação artística pode ocorrer no esquecimento da História vem provocar um reencontro com o desenho que agora se torna uma meio de expressão e que irá reclamar novos procedimentos técnicos e novas estéticas que, contudo, se mantêm sempre remetidas para um território do individual.

Se até ao século XX o desenho surge como uma etapa num processo mais vasto ou o registo por excelência da universalidade da razão humana, durante o século XX irá recolher-se na maioria das vezes, no território do sujeito e a sua nova função já não é demonstrar ou explicar, mas *expressar*.

O desenho conhece assim um percurso em que será conotado com a *poética* individual de cada artista e o seu melhor testemunho porque revela maior espontaneidade, autenticidade do que qualquer outra expressão artística. Por outro lado, o desenho será conotado com a materialização de um mundo pulsional, inconsciente, que renuncia à razão como motor da criação artística; despreza então a Ideia revelando, ao invés, esse universo oculto do homem- artista.

Esta revelação, ou acto de «*trazer à luz*» - para utilizar uma expressão de Marx Ernst-, traduz-se melhor enquanto processo do que cristalização na obra final. O processo criativo assume então a importância de um acto libertador, simbolizando a descoberta da personalidade do artista, expressa através da liberdade de criação - uma das grandes premissas onde radica a arte contemporânea.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche *Da utilidade e inconvenientes da história para a vida*. Lisboa, Livrolândia, S/D.

Para esta valorização do indivíduo muito se ficou a dever à teoria psicanalítica levada a cabo por Freud e Jung que expõe um homem dominado por pulsões inconscientes, cujas acções não resultam da sua racionalidade, mas das tensões mantidas entre um mundo subterrâneo do psiquismo e as condutas aceites e impostas pela sociedade e pela moral.

A criação artística como actividade exclusivamente humana reflecte a acção desse mundo pulsional e torna-se uma desocultação possível de um domínio desconhecido, não controlado pela razão.

#### 4. Fragmentação e liberdade

Antes de materializar e dar a conhecer uma ideia gerada no espírito do artista o desenho antecede qualquer formulação, ele existe como marca dessa acção subconsciente não acessível ao entendimento e não aprisionada em conceitos e formulações apriorísticas de ordem racional.

Curiosamente foi Paul Cézanne quem teve o mérito de anunciar que a ideia não deve anteceder a acção, libertando o desenho da função preparatória da obra final e remetendo-o para um campo da expressão pura. Esta metamorfose será afirmada insistentemente ao longo do século XX durante o qual o desenho deixará de ter um papel acessório no processo criativo e assumirá o protagonismo da criação artística, com destaque para alguns movimentos nomeadamente a arte abstracta e o surrealismo.

Este grito de liberdade atinge outras proporções, nomeadamente o domínio da técnica com a introdução de procedimentos que contrastam com o fazer tradicional e que denunciam a necessidade do desenho como elemento de expressão individual. Provoca por outro lado, uma reelaboração e redefinição do papel tradicional do desenho incorporando na sua linguagem os vários dialectos até então falados através do grafismo afirmando, desta maneira o seu carácter heterogéneo e a sua autoridade na escolha, apanágio da liberdade criativa.

No início desta negação da razão como motor da criação artística e a abertura do campo da arte «erudita» a outros campos artísticos mantidos na periferia, vamos encontrar com a geração cubista a revolta e renúncia da perspectiva e do ilusionismo naturalista, com o recurso à técnica da colagem que introduz no vocabulário do desenho um conjunto de materiais «pobres» como embalagens, cartão, recortes de jornal, etc., que ocupam a mesma posição hierárquica em relação ao registo gráfico, afirmando-se como elementos significantes. Desta forma verifica-se a criação de um espaço de ambiguidade onde o desenho surge também como «objectização» destes fragmentos da cultura contemporânea, criando uma tensão entre um plano da literalidade e um pano metafórico que, ao mesmo tempo revela decisivamente um repúdio pelo retiniano como fundamento da arte.

O uso destes elementos provenientes da cultura de massas, ou cultura «popular» como novos meios expressivos, vem questionar o próprio estatuto do desenho que reclama uma paridade relativamente aos demais campos artísticos.

A imagem pré-existente (reproduzida em série), «encontrada» ou escolhida, ao ser introduzida no mesmo plano do desenho, assumirá uma importância hierárquica igual ao registo original, proveniente da mão do artista.

#### 5. O resgate da pureza

A procura da originalidade levará alguns artistas a percorrerem um caminho que conduza a uma *arte pura*. Estes caminhos bifurcam-se em algumas direcções distin-

tas de entre as quais nós optámos por aquela percorrida por Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1886-1944) que celebram antes de mais a pureza dos meios e a natureza *espiritual* de cada elemento que compõe a linguagem plástica, aproximando-se por vezes de uma concepção de arte a que poderíamos chamar mesmo *mística* pela recusa do materialismo.

A reclamação de uma arte pura implica uma recusa de pré- conceitos relativamente ao acto criativo assim traduzido por Kandinsky:

*«Na arte a teoria nunca precede a prática, mas o contrário. Na arte tudo pertence aos domínios da sensibilidade, sobretudo nos seus começos. (...) é a intuição que dá vida à criação»*<sup>3</sup>.

A concepção de uma arte pura ou de um desenho puro pressupõe um paralelismo ou simultaneidade entre o conteúdo manifesto e a forma visível, assumindo esta um carácter essencialmente expressivo. É neste sentido que Kandinsky fala do *repouso* e do *silêncio* transmitidos por uma linha horizontal.

Por outro lado esta «espiritualização» dos elementos plásticos permite desviculá-los de um desígnio descritivo e incutir-lhes um sentido e significado próprios. A arte abstracta será assim, a melhor forma de permitir a tradução pura destes elementos essenciais, permitindo-lhes a expressão plena da sua «*sonoridade interior*» .

Esta pureza aparece também como uma espécie de *grau zero* da criação artística um regresso a uma primordialidade do acto de criar. O desenho, como domínio onde se geram os seu entes mais elementares - o ponto e a linha - irá incarnar a expressão no seu estado mais primevo. Paul Klee dirá , à semelhança de Kandinsky que, «*a arte plástica nunca começa por uma disposição ou uma ideia poética , mas pela construção de uma ou várias figuras*»<sup>4</sup>

O desenho será entendido como a fixação, através do traço, de um gesto que liberta energia. Para Paul Klee, o movimento surge como a matriz da criação, e o gesto, o acto criador por excelência. Este pintor, atribui ao desenho um carácter cosmogónico; a sua raiz encontra-se num momento de caos, entendido - enquanto «*ordem dinâmica*»- e marca a cristalização de uma energia ou força inicial.

A procura desta primordialidade, como sinónimo de pureza e espiritualidade, conduz a uma aproximação entre a pintura ou o desenho e a música - a mais «*espiritual*» de todas as artes -, mas também orienta estes artista a uma «*descoberta*» do chamado *desenho infantil*, que será motivo de apropriação plástica e ao qual serão atribuídos um conjunto de significados que o articulam com a chamada «*arte primitiva*» com a «*arte ingénuo*» ou com a arte dos «*doentes mentais*», como símbolos de ancestralidade e originalidade absolutas<sup>5</sup>.

*«É que existem realmente começos primitivos na arte, como se encontram sobretudo nas colecções etnográficas ou em casa, no nosso quarto de crianças. Não rias leitor! As crianças também são capazes de primitivismo e muita sabedoria se esconde no facto de o serem!... Portanto, nem a atitude infantil nem a loucura são aqui insultos»*<sup>6</sup>

## 6. O «*desenho infantil*» como símbolo de primordialidade

A chamada «*arte infantil*» foge a toda e qualquer categorização histórica já que não se integra em critério temporais ou geográficos, colocando em jogo, à semelhança do que acontece com a chamada «*arte dos loucos*» os fundamentos que sustentam a apreciação da obra de arte. Por outro lado, tal como acontece com os outros domínios anteriormente mencionados é entendida enquanto forma de expressão espontânea, não sancionada pela razão.

A criança reproduz um «*modelo interno*», que é dirigido não pela verosimilhança com o referente exterior mas pelo sentido da (re)apresentação, pelo que o registo

<sup>3</sup> Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 76

<sup>4</sup> Paul Klee, Apud. Walter Hess, *Documentos para a compreensão da pintura moderna*, p.166

<sup>5</sup> Em 1928 realiza-se na Bahaus a primeira exposição de Arte Infantil. Paul Klee, Wassily Kandinsky e Gabrielle Munter, possuíam também colecções de desenhos realizados por crianças.

<sup>6</sup> Paul Klee, *Op. Cit.*, p.155

externo obedece à apreensão do geral sobre o particular desprezando a semelhança com o real [Fig. 1].



(1)

Portanto, a principal conquista lograda pelos artistas ao explorar o *desenho infantil* foi a libertação decisiva do modelo, com vista à sua reprodução.

A valorização do desenho das crianças vem colocar em causa a racionalidade como motor da criação artística (como veremos a própria pedagogia irá gradualmente reconhecer este carácter não racional e não realista da arte infantil) já que estes desenho é baseado não na imitação mas na descoberta e na novidade - também eles, pontos de contacto com a arte contemporânea.

### 7. Irracionalidade e automatismo : a procura do Uno

Esta procura do desenho absoluto, desvinculado da retórica narrativa tarefa preparatória, permitiu-lhe reencontrar um desígnio individual - espelhar uma *necessidade interior*, tal como é concebida por Kandinsky. A composição deixa assim de responder a uma lógica narrativa ou discursiva para se tornar um campo de forças onde se jogam as *energias* (ou *sonoridades*) intrínsecas de cada elemento.

A necessidade de expressão directa e não mediada pela razão, mais ou menos transversal à criação artística tal como é entendida desde os primeiros movimentos de vanguarda torna-se o fulcro das práticas propostas pelo movimento surrealista.

Segundo as concepções surrealistas, a irracionalidade torna-se o principal motor criativo e o automatismo apresenta-se como o procedimento que melhor expressa essa tentativa de aproximação entre um mundo pulsional e o fazer artístico. O automatismo propõe-se assim reproduzir o próprio processo de pensamento, sem a mediação da razão como elemento de censura, interposição e ocultação. Assim, o surrealismo vem privilegiar as *associações livres*, o *sonho*, a *casualidade* e *arbitrariedade*, como elementos chave do discursos poético e plástico, marcando assim uma atitude transgressora e subversiva não só de preconceitos estéticos ligados a uma concepção de beleza como também das normas morais e das condutas sociais aceitáveis, reconhecidas e dominantes.

O surrealismo procura introduzir o *esquecimento* e a *intuição* no domínio da arte, sendo o desenho a expressão que melhor traduz este estado de amnésia uma vez que se caracteriza pela sua imediatez e espontaneidade. Estas imagens espontâneas serão detonadores para inúmeras associações de ordem imagética / poética relacionadas com os próprios mecanismos do psiquismo humano tal como é concebido pela psi-

canálise segundo uma dialéctica entre esquecimento e memória entre ocultação e desocultação

*«o Surrealismo é a auto-emoção psíquica pura, através da qual se procura exprimir oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira o verdadeiro funcionamento da imaginação. É o correr do pensamento desligado de todo e qualquer controlo elaborado da razão e independentemente de quaisquer juízos estéticos ou morais».*<sup>7</sup>

De acordo com as teorias Freud e Jung, o Inconsciente, torna-se o elemento estrutural das culturas e das relações sociais. Este domínio, concebido por Jung como um espaço intersubjectivo, irá assumir um carácter transversal e procederá, de certa forma, a uma diluição das fronteiras que separavam tradicionalmente a «alta cultura» das culturas «populares» e/ou «primitivas».

De acordo com a concepção de criação artística preconizada pela geração surrealista, baseada no automatismo psíquico, a arte deixará de constituir-se como uma actividade de excepção e estende-se à maioria dos indivíduos, democratizando-se assim o domínio artístico pois qualquer pessoa pode produzir uma obra surrealista. O automatismo prefigura-se assim, como um método anti-artístico, que estabelece uma linha de tensão entre a estética e a ética, facto denunciado por Marx Ernst

*«A cultura ocidental conservou uma última superstição: a lenda da capacidade criadora do artista. Um dos primeiros actos revolucionários do surrealismo foi atacar esse mito (...) ao mesmo tempo que insistia energicamente no papel meramente passivo do "autor" no mecanismo de inspiração poética e desmascarava como contrário a este todo o controlo activo da razão, da moral e de quaisquer considerações estéticas*

*Como se sabe, todo o homem "normal" (e não apenas o "artista") possui enterrado no subconsciente um manancial inesgotável de imagens e é apenas uma questão de coragem ou uma atitude de libertação(...) trazer à luz, a partir dessas viagens de descoberta ao inconsciente, objectos ("imagens") não adulterados (...), cuja associação se pode designar de conhecimento irracional ou de objectividade poética»*<sup>8</sup>

[2] O desenho revela-se, em parte devido à economia dos seus meios (mas também

por simbolizar um momento inicial da criação), o melhor veículo para o automatismo psíquico requerido pelos surrealistas. Este automatismo psíquico divide-se por duas vertentes essenciais: o desenho automático e o automatismo poético. Estas duas vertentes complementam-se uma vez que a imagem e a palavra constituem as duas faces da mesma moeda. Por isso não será de estranhar que muitos desenhos surrealistas congreguem no mesmo plano, a imagem e a palavra [Fig. 2].

O desenho define-se assim por uma deslocação do seu modelo do exterior para o interior do sujeito<sup>9</sup> remetendo-nos para um domínio da liberdade absoluta, pela fuga às condutas impostas pela sociedade no sentido de dominar os corpos e promover a obediência a um código abstracto de natureza racionalista; poderá ser entendido como um espaço de alteridade e encontro da Unidade do Ser onde todas as barreiras se esbatem.

<sup>7</sup> Andre Breton, Apud. Walter Hess, Op. Cit., p.228

<sup>8</sup> Max Ernst, Apud Walter Hess, Op. Cit., p.231

<sup>9</sup> O que dificulta em larga medida, a sua leitura e interpretação tornando os discursos acerca do desenho contemporâneo muito ligados a uma dimensão poética e subjectiva por contraste com a «facilidade» com que o desenho poderia ser definido nos séculos anteriores onde desempenhava um papel bem definido como estádio preparatório da obra.



«Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável (...) deixam de ser percebidos contrariamente»<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Andre Breton *Id. Ibid*

A realidade será o espelho desse mundo interior assumindo a percepção um sentido diferente que não depende de factores exteriores ao sujeito mas depende das próprias estruturas do psiquismo humano. A realidade será então um imenso espaço desconhecido, desordenado, caótico, transviado.

O automatismo enquanto processo englobante supõe um conjunto de procedimentos que tomando o «real» como matéria prima, procuram descobrir a sua irrealidade, a sua arbitrariedade, provocando a deformação, a metamorfose e a transmutação. O desenho ganha aqui uma importância relevante já que uma vez mais será um precioso instrumento de exploração dessa realidade e de descoberta.

A *frottage*, o *ready-made*, o *cadavre exquis* ou os *objects trouvés*, para além de dispositivos de deslocação e metaforização dessa realidade surgem como uma captação do irreal a partir do real, ou a descoberto do irracional nessa mesma realidade.

A criação da técnica da *frottage* por Marx Ernst em 1925<sup>11</sup>, responde precisamente a essa incursão no acaso como momento significativa e a necessidade de metamorfose e transmutação, que espelham, em última análise, a visão poética da realidade. A imagem surge investida de um poder «mágico» de provocação e de sugestão, que nos remete para um passado primordial onde o homem dá voz aos deuses, ao protagonizar a criação dos mitos.

«Insisto no facto de os desenhos assim conseguidos terem perdido progressivamente o carácter material examinado e adquirido características próprias através de uma série de sugestões e transmutações, que se impuseram espontaneamente como visões hipnagógicas. E assim esses desenhos tomaram o aspecto de imagens de uma precisão inesperada, que revelavam provavelmente a primitiva causa da visitação visionária»<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Marx Ernst toma como base uma ideia lançada por Leonardo da Vinci que foca as possibilidades criativas do acaso: «Quando lançamos contra a parede uma esponja embebida em tinta e observamos a mancha resultante, o efeito é sugestivo, pois essa mancha põe em movimento imagens que trazemos dentro de nós.» [Marx Ernst, Apud, Walter Hess, Op. Cit., p.254]

<sup>12</sup> *Id. Ibid.* p. 255

## 8. O espaço Português: os discursos modernizantes ou a procura da originalidade

A procura da originalidade, de estabelecer um plano de ruptura com a tradição artística oitocentista e a adesão mais ou menos acentuada a alguns movimentos de vanguarda como o futurismo ou o surrealismo vem marcar de uma forma fugaz a arte realizada em Portugal na primeira metade do século XX. Desenvolvendo-se numa oscilação constante entre a ruptura e a continuidade com a tradição artística, o nosso modernismo, revelou uma procura da novidade e celebração da originalidade do artista.

Esta procura de modalidades de pensamento e acção não racionais será pautada ainda que de uma forma muito própria - por uma exaltação da ingenuidade e da primitividade como apanágio quer da chamada «*arte popular*» (de carácter rural), ou a «*arte infantil*». Esta valorização será acompanhada por uma tentativa de redefinição dos pressupostos metodológicos do desenho (que conhece, durante os anos dez alguns momentos marcantes com Guilherme de Santa Rita e Amadeu de Sousa Cardoso mas que foram anulados quase por completo com a morte destes dois artistas e com a adaptação de uma gramática mais apegada a valores tradicionais que se seguiu durante os anos vinte.

Uma nova etapa da redefinição dos pressupostos teóricos, metodológicos e técnicos do desenho culminará com o movimento surrealista em Portugal que, de certa forma completa o quadro da adesão restrita aos movimento de vanguarda durante a primeira metade do século XX.

Se num primeiro momento encontramos a celebração da primitividade por Amadeu de Sousa Cardoso - que conjuga signos da tecnologia industrial com imagens provenientes do universo da «arte popular» como sinais inequívocos de uma exaltação da primordialidade quer esta se reporte ao substracto da cultura portuguesa que reclame a originalidade da civilização nascente, - ou a tentativa de ruptura com os meios tradicionais do desenho com as colagens de Santa Rita Pintor, num segundo momento encontramos uma acentuação do carácter expressivo do desenho que ganha uma função de desocultar um mundo interior, pulsional do ser humano, e um espaço de libertação e alteridade do indivíduo. Será assim, o espaço de alteridade e libertação do sujeito que encontram alguns exemplos no desenho de Júlio [Fig. 3], Bernardo Marques [Fig. 4], ou Mário Eloy [Fig. 5], que culminarão no surrealismo onde se destacam António Pedro, Mário Henrique Leiria, Mário Cesariny de Vasconcelos, Fernando Azevedo ou Jorge Vieira entre muitos outros.

[3]



[4]



[5]

<sup>13</sup> Esta vertente será largamente explorada pela estética do surrealismo, embora Almada nunca tenha enveredado pelas propostas estéticas deste movimento, ou mantido qualquer contacto de proximidade com os grupos surrealistas.

<sup>14</sup> Almada Negreiros- «A Cena do Ódio» (1915), in «Obras Completas». (Vol. I), INCM, p.64

<sup>15</sup> José Régio, num artigo publicado na Presença, intitulado «Da Geração Modernista», aponta precisamente para esta negação do excesso de civilização e a tentativa, por parte de Almada, de reinventar a infância: «O seu espírito é engenhoso como o de uma criança. Almada é superior quando reinventa, como as crianças, coisas que os outros já banalizaram à força de as terem inventado há muito e aperfeiçoado de mais ... Assim as já estafadas descobertas das pessoas grandes tomam nas suas mãos, um virginal sabôr de primitivismo» [José Régio- «Da geração Modernista», in Presença, nº 3, 8 de Abril de 1927, p.2]

<sup>16</sup> A «Cena do Ódio», escrito em 1915 durante a revolução republicana de 14 de Maio que põe termo à ditadura de Pimenta de Castro, coloca em cheque o racionalismo positivista, responsável pelo absurdo social e cultural que imperava, atacando a inteligência como metáfora dessa razão instrumental contrapondo-a à verdadeira essência do homem: «A Inteligência é o meu cancro/ eu sinto- A na cabeça com falta de ar/ A-Inteligência é a febre da Humanidade/ e ninguém a sabe regular/ E já há Inteligência a mais pode parar por aqui/ Depois põe-te a viver sem cabeça, / vê só o que os olhos virem, / cheira os cheiros da Terra/ come o que a Terra der, / bebe dos

Ocupando uma posição intermédia entre estes dois momentos de tentativa de ruptura com uma tradição académica e retorno a uma modalidade não racional de acção estética que reconhece as artes-outras que não se integravam na gramática clássica, encontra-se a figura de Almada Negreiros, que avança com uma valorização da processualidade do fazer artístico como momento de expressão e de libertação totais que simbolizam um encontro com uma Unidade do Ser, em que o desenho será o protagonista.

## 9. Almada Negreiros . a valorização da processualidade

A valorização do projecto e da processualidade que, em parte se sobrepõem em importância à obra final, quando encaradas sob a perspectiva da criação artística<sup>13</sup> subentendida na defesa da Ingenuidade, levada a cabo por Almada conhecerá novas vertentes de teorização directamente articuladas com a prática do desenho, fazendo-a recuar para a Infância.

O desenho, encarado como a forma mais elementar de expressão, encontra no celebrado «*desenho infantil*» o momento desejado desse «reaver da ingenuidade». O elogio da Infância, pela carga simbólica que acarreta, participa não só de uma vontade de recuo à Origem, mas também a necessidade assumida de «desaprender», de recusa de uma intelectualização excessiva do domínio artístico, sinónima de racionalismo e normatividade, de uma determinada «*Inteligência, (...) febre da humanidade*»<sup>14</sup> que Almada combate e procura expulsar desta maneira do campo da criação artística<sup>15</sup>. Esta celebração do desenho infantil será então, uma forma de negação de um racionalismo artístico, bem patente no ensino académico, e que, segundo a perspectiva do autor, seria uma barreira, contra a livre expressão de emoções que não pertencem, portanto à ordem da razão.

A antítese desta Inteligência - expressão máxima de um racionalismo positivista asfíxiante<sup>16</sup> -, será a candura do desenho infantil que Almada irá abordar num primeiro momento num dos textos que integram «A Invenção do Dia Claro» de 1921:

*«O desenho das crianças é como o das pessoas que não sabem desenhar - ambos dizem, mas não sabem o que dizem. Não sabem desembaraçar as linhas de uma coisa das linhas de outras coisas que vêm ao mesmo tempo dentro da mesma palavra. A prova é que não são capazes de imitar (...)*

*Escuto estes desenhos como a um homem do campo que diz, sem querer, coisas mais importantes do que o que está a contar, o que põe tudo à mostra sem dar por isso. Através destes desenhos sigo grafologicamente o meu instinto à espera da minha vontade, - a minha querida ignorância a aquecer ao sol e a transformar-se na minha vez cá na terra»<sup>17</sup>*

O projecto será o momento de reencontro com esta Infância mítica ao tornar visível primeira materialização de um instinto interior. Será o acto de criação/comunicação por excelência, cuja importância vai suplantar a do objecto.

rios e dos mares, / põe-te na Natureza», [Almada Negreiros, Op.Cit., p.64]

<sup>17</sup> Almada Negreiros- «A Invenção do Dia Claro» [1921] in «Obras Completas». (Vol. I) INCM, pp.172, 173

Um artigo redigido em 1927 intitulado «O desenho», será bastante demonstrativo desta concepção inicial. O desenho será a materialização primeira dessa revelação. Por isso mesmo será uma das manifestações artísticas que terá mantido a sua pureza primacial denotando, na sua *praxis*, a importância como elemento de comunicação e de criação de sentidos, responsável pela consolidação de um conjunto de saberes inicial.

Considerado como o meio de expressão primordial, mantém, actualmente, esse pendor universalizante de coesão cultural, o que o torna, antes de mais um elo de ligação entre o mundo da arte e o domínio da cultura em sentido lato, desempenhando, antes de mais, um papel de agente comunicacional.

*«Vou falar-vos do desenho e creio poder dizer-vos alguma coisa de novo sobre a mais antiga das expressões. Nenhuma outra forma de pensamento chegou até nós mais próximo do seu aspecto primitivo do que o desenho. (...)*

*Tem o desenho um sentido universal que o distingue de qualquer outra expressão universal do homem. Se fosse possível reunir os desenhos de crianças de todo o mundo e desconhecendo as respectivas nacionalidades, ninguém saberia, através desses desenhos, indicar a pátria dos seus autores.»<sup>18</sup>*

Almada recorre então e uma vez mais ao exemplo do «desenho infantil» para demonstrar este carácter «primitivo», que se espelha no domínio do inacabado, do «imperfeito», como metáfora de uma espontaneidade que não age em conformidade com a norma ou como um qualquer sistema de regras de criação artística. O desenho infantil representa a materialização de modalidades primitivas do ver, que se reflectem, nas instâncias do pensamento, diferentes, na sua essência das formas actuais.

Esta retirada do domínio da razão- de uma razão tornada especulativa pelo racionalismo cartesiano -, corresponde a uma tentativa de atingir as verdadeiras fontes da criatividade, onde será possível, pelo contacto com processos e modalidades autênticas de criação e expressão, a regeneração da arte ocidental. Esta autenticidade e possibilidade de regeneração será encontrada na figura da criança, símbolo do um estado embrionário onde tudo está concentrado no porvir.

*«As crianças de todo o mundo são iguais na espontaneidade dos traços instintivos do homem. São iguais até que o instinto deixa de ser a única força que as conduz. Em cada criança a natureza procede a uma renovação total como se fosse a humanidade primitiva, ela própria, na pessoa da criança.»<sup>19</sup>*

O desenho, metáfora de um estado inicial de projecto, será então mais importante do que a pintura, pois esta nada mais é do que o culminar de um longo processo, fundamental para a sua objectivação. O desenho representa o domínio da escolha, em que funciona, primordialmente, a vontade do sujeito.

Esta vontade, ou autoridade como lhe chama Almada, corresponde à liberdade do indivíduo em escolher o seu próprio caminho. Desta maneira encontramos na esfera do desenho, a tentativa de criação de uma ética que privilegia a liberdade individual sendo este domínio o da livre expressão e da livre escolha onde impera a autoridade e vontade individual.<sup>20</sup>

Mas a prática de desenho não assume, sempre este carácter de autonomização do indivíduo artista, e Almada procura estabelecer uma distinção entre duas modalidades diferentes de entender e conceber a prática do desenho. Neste sentido aponta para uma etapa inicial, consignada pela livre expressão de um domínio instintivo e pulsional onde o traço será uma espécie de escrita dos afectos e das emoções, e um segundo momento em que esse carácter primário e primordial será anulado em função de uma racionalização do instinto, o que acaba por extinguir a energia vital que

<sup>18</sup> Almada Negreiros - Obras Completas. [Vol. VI], Lisboa, INCM, 1988, p. 23

<sup>19</sup> Id. *Ibid.*, p. 23

<sup>20</sup> «Temos, pois, um caminho até à personalidade: a autoridade pessoal, e um caminho até à pintura: o desenho. Quer dizer, a pintura coincide com a personalidade enquanto o desenho corresponde à autoridade pessoal.» [Id. *Ibid.*, p. 26]

o animava. Esta racionalização detrói o seu carácter «mágico» de objecto investido de uma força, que estabelece uma ligação entre interior e exterior, entre transcendente e imanente e que portanto, não produz um qualquer efeito sobre o observador.

«Duas épocas tem o desenho: a primeira, época da atenção respeitando o instinto, a outra, a da correcção do instinto procurando a harmonia. Passa de sinceridade primária ou romântica à impassibilidade construtiva ou clássica: a que não faz rir nem chorar.»<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Id. *Ibid.*, p. 28

### 10. O movimento surrealista ou a celebração da estranheza

Jogar com o acaso surge como um meio por excelência de «corromper» ou «subverter» aquilo que é marcado pela lógica, pela razão e descobrir o irracional, subconsciente, o inconsciente. O «desconhecido» vem substituir o dado fixo e imutável, encontrando-se não no exterior mas no interior do indivíduo - o seu inconsciente onde mergulham as marcas da experiência de vida.

O surrealismo vai assim, apostar numa reabilitação do sonho, do mito, do acaso, da arbitrariedade e do humor através de um conjunto de acção de livre associação de ideias e gestos «automáticos», sem a mediação da razão, deixando transparecer na obra uma dimensão psíquica, oculta, transfiguradora da realidade física.

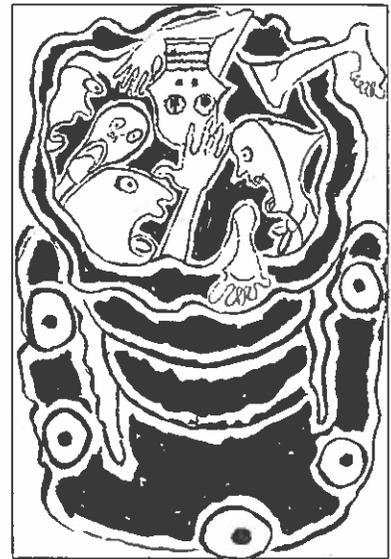
A proposta surrealista, valorizando o fantástico e o lirismo surge como uma clara afirmação de uma dimensão subjectiva do sujeito criador; o lado oculto e misterioso do artista é fio que tece a obra, e ele que designa as regras do jogo, o mesmo será dizer que o acaso, a arbitrariedade surgem como suportes válidos do fazer artístico.

Alguns artistas irão explorar parcial ou totalmente, o campo de possibilidades aberto pela «descoberta» e exaltação da dimensão oculta do homem - que governa e manipula a sua existência.

O *sonho*, como lugar de todos os possíveis, onde o homem se confronta com os seus duplos, recalcados pela vida em sociedade, será encarado com campo de liberdade onde a satisfação de desejos inconscientes se vem juntar à satisfação proporcionada pela expressão artísticas remetendo ambas para um momento mítico onde o homem conhecia a liberdade plena, facto que é a florado por António Pedro:

*Se na Sociedade contemporânea, feita de constrangimentos e de imposições, só o artista fala a linguagem primitiva do homem, obrigar essa linguagem a preceitos que lhe são estranhos é atraí-lo a sua liberdade. (...) A arte não é exercício de estetas mas satisfação necessária da sua liberdade profunda.»<sup>22</sup> p.15*

O sonho será um dos universos de eleição por parte de artistas como Mário Eloy [Fig. 6] Júlio [Fig. 7] e, muito pontualmente, Bernardo



(6)



(7)

<sup>22</sup> António Pedro, *Introdução a uma História da Arte*. Lisboa, Horizonte, S/D, p. 15



[8]

[9]

Marques [Fig. 8], que embora não pertencendo aos grupos formados em torno da poética surrealista<sup>23</sup>, desenvolveram uma obra que poderíamos designar como anunciadora da abordagem estética dos domínios da não razão, onde a metamorfose, a hibridação a dilaceração do corpo e o fantástico surgem como pontos centrais.

A descoberta da dimensão irracional na realidade, através da exploração do acaso como recurso poético, será afluída por Mário Cesariny [Fig. 9] e Fernando de Azevedo [Fig. 10] através de composições onde, recorrendo a processos distintos (no primeiro caso utilizando associações livres de imagens, palavras e manchas de tinta, e, no segundo usando como estratégia a ocultação parcial de uma imagem preexistente com tinta, deixando alguns planos a descoberto), estabelecem um plano de ambiguidade que, ironicamente, se revela como dispositivo polissémico.

Jorge Vieira recorre ao *desenho automático*, como meio criativo, em que as associações livres dão corpo às formas que por sua vez irão gerar novas formas [Fig. 11], como nos descreve, num claro paralelismo com o processo de escrita automática apontado:

*«Em vez de fazer escrita automática faço desenho automático, as coisas vão aparecendo. (...) É um desenho que é feito sem preocupações, sem objectivos, sem pensar no que estou a fazer, como se fosse um discurso automático. É assim que produzo»<sup>24</sup>*

O *automatismo* pretende constituir-se como uma antítese do racionalismo como meio de criação, pois não pressupõe qualquer mediação por parte do raciocínio lógico.

[10]



[11]

<sup>23</sup> Em 1947 formou-se o Grupo Surrealista de Lisboa de que faziam parte figuras como Vespeira, Fernando de Azevedo, António Domingues, Mário Cesariny, aos quais se juntariam, o poeta Alexandre O'Neill, Cândido da Costa Pinto, José Augusto França e Moniz Pereira, liderados por António Pedro. Por volta de 1948 verifica-se uma cisão do grupo fundando-se um outro grupo paralelo auto-intitulado Os Surrealistas, formado por Cesariny, Cruzeiro Seixas, António Maria Lisboa, Fernando J. Francisco, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, Alves dos Santos, Risques Pereira e Eurico da Costa.

<sup>24</sup> Ana Sousa Dias, «Entrevista a Jorge Vieira» in *Jorge Vieira, Homem Sol*, p.25.

O automatismo surrealista pretendia constituir-se precisamente, como um meio de acesso directo à livre imaginação à fantasia, o mesmo será dizer ao inconsciente.

O desenho surge, pelo seu carácter imediatista como a materialização de um gesto liberto de quaisquer condicionantes de um comportamento «estético» pré-estabelecido.

Este método criativo, de associação livre, regido pelas leis do acaso e pela arbitrariedade, consolida-se como uma espécie de antítese a um preceito clássico, baseado numa codificação de normas e regras fixas e imutáveis baseadas por sua vez em modalidades de pensamento racionais.

A criação surge antes de mais como um jogo, um jogo consigo próprio, auto-direccionado, guiado por um carácter essencialmente lúdico<sup>25</sup>.

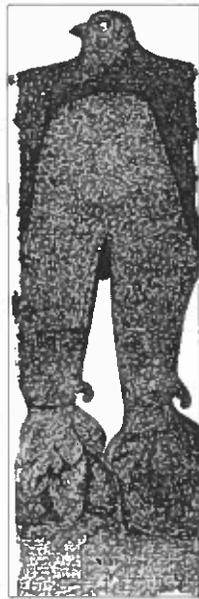
Não existe um *a priori*, as formas surgem como associações livres, dados imediatos do momento, da entrega à gestualidade e a um fazer inconsciente.

As leis que presidem ao seu germinar – algumas passadas à linguagem da escultura, outras «abandonadas» enquanto registo gráfico -, pertencem a uma «geometria interior», e não a qualquer sistema imposto a partir de um domínio exterior ao artista.

<sup>25</sup> «a minha formação é sobretudo o surrealismo, porque é uma ética. (...) o surrealismo são os nossos interiores, as coisas que temos ocultas e aparecem, isso interessa-me» [Id. *Ibid.*, p. 36]

## 11. A mobilização da loucura

A recusa do classicismo, como sistema artístico- plasmado na retórica do ensino académico- no início do século XX, pelas gerações de vanguarda, foi acompanhada pela negação da razão como motor da criação artística que viam no cânone e nas regras da perspectiva cónica os seus elementos opressores. Ao invés a arte veio alimentar-se de valores como a originalidade, a subjectividade, o instinto, a intuição e a irracionalidade, tornar-se veículo de expressão e reconhecer domínios até então mantidos na periferia como a «arte primitiva», a «arte infantil» e a arte dos «doentes mentais»



[12]

então mantidos na periferia como a «arte primitiva», a «arte infantil» e a arte dos «doentes mentais»

O desenho conhece agora um lugar de destaque como registo autêntico da personalidade do sujeito que elege a infância como espaço - de - tempo carregado de significações auto - biográficas. Porém, a mobilização da infância aliou-se à mobilização da loucura sob o signo da psicanálise e ambas sinalizam os limites do espaço de liberdade absoluta (mas também de transgressão) onde a fantasia não se encontra espartilhada pelas normas de conduta impostas pela vida em sociedade [Fig. 12].

A liberdade e a originalidade, fios condutores da arte contemporânea encontram no desenho o seu registo mais autêntico, que, à semelhança de muitas práticas artísticas desenvolvidas no século XX irá explorar e mesmo privilegiar o lado pulsional do sujeito, - resgatando ironicamente, aquilo que de mais «primitivo» existe no homem moderno- e tornar-se uma ideografia interior, traduzindo na materialidade do seu registo, a poética individual de cada artista: aquilo que Shitao, à cerca de duzentos e oitenta anos atrás, no «longínquo» Oriente, designou como *Pincelada Única*.

## BIBLIOGRAFIA

- COGNAT, Raymond - *Dessins et Aquarelles du XXe Siècle*. Paris, Libraire Hachette, 1966  
 DESCARTES, René- O Discurso do Método. Porto, Porto Editora, 1991  
 DUBUFFET, Jean- *Escritos sobre arte*. Barcelona, Barral Editores, 1975

- DURAND, Gilbert – *A imaginação simbólica*. Lisboa, edições 70, 1995, ISBN: 972-44-0902-3  
*Campos do Imaginário*. Lisboa, Instituto Piaget, 1998
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul (edited.) *Art in theory 1900-1990*. Oxford, Blackwell, 1992
- HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa, Edição Livros do Brasil, S/D.
- HUTTER Heribert - *Drawing. History and technique*. London, Thames and Hudson, 1966.
- KANDINSKY, Wassily - *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa, Edições 70, 1989  
*Do Espiritual na arte*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991
- KLEE, Paul. *Écrits sur l'art*. Paris, Dessain et Tolra, 1973
- KRAUSS, Roselind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996
- MANTERO, Ana de Jesus Leitão de Barros - *O Traço da Infância. Diálogos com Paul Klee*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 1999
- MILNER, Marion- *L'Inconscient et la Peinture*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976
- MOLINA, Juan José Gómez (Coord.) - *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Cátedra, 1999  
*Las lecciones del dibujo*. Madrid, Cátedra, 1995
- PANOFSKY, Erwin - *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993
- PEDRO, António- *Introdução a uma História da Arte*. Lisboa, Horizonte, S/D
- PELLIZZI, Francesco – *Adventures of the symbol: Magic for the sake of art*. New York, Cooper union, 1986
- SEDLMAYR, Hans *A revolução da arte moderna*. Lisboa, Livros do Brasil, S/D.
- SHITAO - *Pincelada Única*. Guimarães, Pedra Formosa, 2001
- SMEJKAL, Frantisek - *Surrealist drawings*. Praga, Octopus Books Limited, 1974
- TURNER, Jean (ed) *The dictionary of art*. (nº 5), New York, Grove, 1996

## CATÁLOGOS

- Jaime*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro de 1980
- Le dessin au Portugal (1900-1940)*. Paris, Centre Cultural Portugais- F. C. G. , 1981
- O lugar do desenho*. Porto, Fundação Júlio Resende, Novembro de 1993
- Jorge Vieira*. Lisboa, IPM/ Museu do Chiado, 1994
- O desejo do desenho*. Almada, Casa as Cerca- Centro de Arte Contemporânea, 1995
- Desenhos do corpo*. Lisboa, F. C. G. - C. A.M.. Julho de 1995
- Os desenhos surrealistas em Portugal 1940- 1966*. Lisboa, Ministério da cultura (Instituto de arte contemporânea), 1998
- Museu Jorge Vieira. Casa das Artes*. Beja, Câmara Municipal de Beja, 1998
- O génio do Olhar. Desenho como disciplina 1990-1999*. Lisboa, Ministério da cultura (Instituto de arte contemporânea), 1999
- A Indisciplina do Desenho*. Lisboa, Ministério da cultura (Instituto de arte contemporânea), 1999
- Jorge Vieira. Desenho*. Almada, Câmara Municipal de Almada, 1999
- Jorge Vieira, Homem- Sol*. Lisboa, Parque Expo 98, 1999
- PLATÃO, *República*, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, F.C.G., Lisboa, 1987.
- PLATÓN, *Diálogos VI : Filebo, Timeo, Critias*, Traducciones, Introducciones y notas por M.ª Ángeles Durán y Francisco Lisi, Editorial Gredos, Madrid, 1997.
- PLOTIN, *Ennéades V*, Société D'Édition « Les Belles Lettres», Paris, 1931.
- RODIN, Auguste, *L'Art, Entretiens Réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Éditeur, Paris, 1932.
- SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *Diderot*, Comunicações apresentadas ao COLÓQUIO INTERNACIONAL DIDEROT, realizado em Lisboa, em 38 e 29 de Janeiro de 1985, Universitária Editora, Lisboa, 1985.

# SOUSA LOPES: A SÉRIE DE ÁGUAS FORTES SOBRE A I GUERRA

Helena Simas

## 1. Sousa Lopes (1879-1944)

<sup>1</sup> Data de nascimento não certa, alguns autores apontam para dia 20, outros para 11 ou ainda para dia 13 de Fevereiro.

<sup>2</sup> Farinha dos Santos aponta para 1895-96 a entrada de Sousa Lopes na Escola de Belas Artes e Margarida Marques Matias indica 1898. Contudo, no catálogo da exposição de Sousa Lopes em 1917, José de Figueiredo escreve: "com, Velozo Salgado, fez a sua aprendizagem, afirmando-se de forma a, apenas com dois anos da cadeira de pintura, ser nomeado pensionista em Paris"; contudo, sabe-se que Sousa Lopes, concorre ao pensionato em 1903, logo terá iniciado os seus estudos na Escola de Belas Artes em 1901.

<sup>3</sup> Diogo de Macedo – Luz e cor. p.5.

<sup>4</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de *Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...)*.p.15.

<sup>5</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de *Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...)*.p.16.

<sup>6</sup> Cormon era professor na École Nationale et Spéciale de Beaux-Arts de Paris. Considerado como um pintor de grande reputação, de personalidade vincada, teve entre os seus alunos nomes como os de Lautrec, Matisse e Van Gogh. Cormon criou o seu próprio estilo e possuía uma técnica e cultura

Adriano de Sousa Lopes, nasceu em Vidigal, nos arredores de Leiria, no dia 20 de Fevereiro<sup>1</sup> de 1879, exactamente quando surgia em Portugal a pintura da Escola do Naturalismo, importada de França por Silva Porto e Marques de Oliveira. Passou a infância em Turquel, e ainda novo começou a trabalhar como ajudante numa farmácia em Alcobaça. Em detrimento das suas qualidades artísticas reveladas em exímios desenhos, foi encorajado por admiradores como Afonso Lopes Vieira (seu primo), Ramalho Ortigão e Vieira Natividade, a estudar pintura em Lisboa. Assim, entre 1895-98,<sup>2</sup> matricula-se na Academia Belas Artes, levando consigo um rolo de desenhos tirados das pedras do Castelo de Leiria, dos mosteiros da Batalha e de Alcobaça, e anotações dos vales de Aljubarrota, que o fazem notar no curso como *atrevido desenhador que Luciano Freire encaminhava, rebuscando efeitos de claro-escuro por meio de vivos contrastes, gostando de compor, fantasiando e combinando as sombras com a grafia vigorosa das linhas que animavam os estudos (...)*. Depois, na aula de pintura, sob a direcção de Velozo Salgado, a sua exaltação de colorista fora ainda maior, com largueza no modo de manchar, exuberante, voluptuoso e destemido. Logo a sua paleta tivera preferência pelas cores vivazes e pelo empastamento das tintas (...) o Mestre reconhecendo-lhe os méritos, encorajava-o e tinha-o na conta de um dos seus melhores discípulos.<sup>3</sup> Durante dois anos foi discípulo de Velozo Salgado na cadeira de Pintura, e assíduo aluno no atelier de Luciano Freire, a quem Ramalho Ortigão o recomendara.

Ainda aluno, expõe no Grémio Artístico o seu primeiro quadro: *Enganos da alma*, tela de grande dimensões, bem recebida pela crítica,<sup>4</sup> e participa nas três primeiras exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes (1901, 1902 e 1903). Em 1903, inscreve-se no concurso para a bolsa de estudo criada pelo Legado do Visconde de Valmor, e mesmo sem terminar o curso ganha o primeiro lugar.

Em Paris estuda as obras expostas nos museus, especialmente os quadros dos impressionistas do Museu do Luxemburgo, *mas, facto notável, não adere a essa nova linguagem pictural, embora a admire e continua, prudentemente, a procurar-se a si mesmo*.<sup>5</sup> Em 1904 frequenta também a «Académie Julian», onde foi aluno de Cormon<sup>6</sup>, ao mesmo tempo que perscruta as modernas orientações em pintura: observa os impressionistas e *declara-se adepto de Besnard, de Zorn ou de Brangwyn, denuncia a sua verdadeira personalidade de colorista faustoso em painéis de grandes dimensões, que expunha no Salon, no geral evocativos de feiras ou cenas festivas da sua terra, pintando também retratos e estudos de modelo nú, ou quadros de composição um tanto sugestivos de ilustrações em orquestradas cromacias*.<sup>7</sup>

artística, que impunha aos seus alunos com severas exigências.

<sup>7</sup> Diogo de Macedo – Luz e cor. p.8.

Depressa o seu nome se torna conhecido e os seus quadros apreciados pelos professores, apresentando-se em exposições e ganhando prémios. *Na pintura portuguesa do rebenatar do século XX, as primícias deste artista foram como que manifestações explosivas de ardente mocidade. Uma impulsiva declaração trazia consigo, de individualismo que se negava a fazer parte de grupos.*<sup>8</sup> Adriano de Sousa Lopes, que raro assinou com o seu primeiro nome, foi sobretudo pintor de ar livre, paisagista e pintor de marinhas, sendo o mar uma das grandes constantes da sua pintura (...).<sup>9</sup>

Entre 1907 e 1917, a sua produção artística abunda em estudos ao ar livre, realizados não só em França e Portugal, mas também pela Europa fora, nomeadamente em Itália. *A viagem a Veneza, em 1907, produz uma viragem na sensibilidade do pintor, levando-o a uma melhor distribuição dos valores luminosos.*<sup>10</sup> Nos anos seguintes irá viver por muito tempo entre Lisboa e Paris. Em 1915 é encarregado de organizar a secção de Belas-Artes do Pavilhão Português na Exposição Panamá-Pacífico em S. Francisco da Califórnia. *Os artistas reunidos em S. Francisco, admirando o seu trato e o cuidado com que organizara a secção de Belas-Artes, prestaram-lhe homenagem por proposta de William Chasse, mestre de Sargent. Essa capacidade de se tornar estimado é um dos atributos mais salientes da sua personalidade e vai ser a pedra de toque das provas de consideração e de amizade que receberá até ao fim da vida. Foi-lhe útil quando era simples ajudante de farmácia, evidenciando-se ao seguir para Paris, como pensionista, pela afectuosa despedida que lhe proporcionaram, na estação do Rossio, numerosos amigos, entre os quais se encontravam as figuras mais destacadas da sociedade de Lisboa, o que era pouco natural num aprendiz de pintor, pobre e sem linhagem e revela-se no ambiente exigente e refinado da capital francesa de antes da Primeira Grande Guerra.*<sup>11</sup>

Em 1917, Sousa Lopes realiza a sua primeira exposição individual na Sociedade Nacional de Belas-Artes, apresentando 204 quadros a óleo, 14 desenhos, 15 águas-fortes e duas esculturas, num total de 265 trabalhos, dos quais 50 são dedicados a Veneza, 13 a Bruges e 30 a paisagens portuguesas. Apesar de ser a primeira exposição individual do pintor, é já considerada uma retrospectiva, pois mostrava obras respeitantes aos 20 anos de actividade artística. Muitos dos motivos portugueses foram inspirados na Nazaré, mas também aparecem representados diversos aspectos de Lisboa, Turquel, Turcifal, Mafra e alguns, poucos, do Alentejo e do Algarve. A exposição foi inaugurada pelo Presidente da República estando presentes membros do Governo e numerosas pessoas representantes da alta sociedade e ligadas ao meio artístico.

A 17 de Março do mesmo ano, uma entrevista com o pintor é publicada no jornal *O Século*, onde este declara as suas intenções de ir para a frente de guerra com o objectivo de registar artisticamente os aspectos heróicos e históricos e o esforço militar dos portugueses. *À semelhança dos pintores ingleses William Orpen e Paul Nash, Sousa Lopes fez a guerra correndo a sorte dos nossos soldados, sujeito a todos os perigos, para viver e fixar os lances mais heróicos.*<sup>12</sup> *Com serenidade e coragem impressionantes, fez os croquis de vários episódios do combate e da retirada, em circunstâncias perigosas, muitas vezes debaixo de fogo, revelando raras faculdades de visão e de execução. (...) Esboçando em rápidos apontamentos imagens da guerra, fixando outras apenas na retina, completou mais tarde o seu trabalho, na serenidade do seu atelier. (...) A guerra que Sousa Lopes representa tem paisagens de lama e horizontes de neblina, onde se agitam silhuetas vagas e tristes, muitas vezes vergadas sob o peso da angústia e da dor.*<sup>13</sup>

Quando acaba a Primeira Grande Guerra, Sousa Lopes instala-se num casarão de Boulevard Victor, na periferia de Paris, perto das portas de Versailles, onde elabora os esboços preparatórios das grandes composições que pretendia apresentar em Lis-

<sup>8</sup> Diogo de Macedo - Luz e cor. p.11.

<sup>9</sup> Maria Margarida Marques Matias, texto no catálogo de Exposição: Lembrar Sousa Lopes.

<sup>10</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...).p.16.

<sup>11</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...).p.19.

<sup>12</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...). p.26.

<sup>13</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...). p.27.

<sup>14</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...). p.39.

boa. Contudo, na pintura de Sousa Lopes dedicada à Primeira Grande Guerra não vemos o vigoroso colorido dos trabalhos anteriores. Sacrificando a cor, afirma a robustez do seu talento e a delicadeza da sua sensibilidade numa surpreendente interpretação da tragédia feita de um longo e monótono sacrifício.<sup>14</sup>

Depois da Grande Guerra até cerca de 1927, faz várias digressões por França, Itália, Norte de África, em busca de temas e locais já estudados por Monet. Não é possível acompanhar essa fase da sua vida; sabe-se, no entanto, que em Junho de 1925 se encontrava em Lisboa, pois a 22, juntamente com Columbano, almoça com o Presidente da República.

Em Março de 1927, dez anos depois da sua 1ª exposição, Sousa Lopes volta a apresentar os seus trabalhos na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Expõe 147 trabalhos, entre pintura, escultura, desenho e água-forte. A exposição foi repetida, em Abril do mesmo ano, no átrio da Associação Comercial do Porto. Qualquer uma das duas foi considerada um êxito e personalidades do meio intelectual dedicaram-lhe longos artigos.

A partir de Setembro de 1928 Sousa Lopes instala-se nas Penhas Douradas (Serra da Estrela), com o propósito de colher apontamentos para uma tela sobre a vida dos pastores. Durante cerca de um mês esboçou pormenores pitorescos, imponentes e aspectos originais.

Em Fevereiro de 1929 participa na Exposição de Barcelona, apresentando algumas telas com motivos alentejanos, possivelmente relativas à região de Castelo de Vide.

A 25 de Abril de 1929, toma posse do cargo de Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, nomeação esta proposta pelo anterior director Columbano, ao Conselho de Arte e Arqueologia.

Em fins de 1931, Sousa Lopes e José Figueiredo organizaram a Exposição Cultural Portuguesa do «Jeu de Paume», que despertou o maior interesse em Paris. Nessa exposição foram apresentadas obras de vários pintores como Columbano, Lupi e Silva Porto.

Em Março de 1932 o artista foi «agradecido com as insígnias do grau de cavaleiro da Legião de Honra», em cerimónia realizada na Legação da França, pela acção desenvolvida na Exposição Cultural do Jogo da Pela (Jeu de Paume), e eleito vogal efectivo da Academia Nacional de Belas-artes.

Em Maio desse mesmo ano, organiza uma nova exposição na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Além do friso decorativo «Remuniciamento da artilharia» comemorativo do esforço português na Grande Guerra, expõe 23 telas, a maioria das quais já apresentadas anteriormente: *a revista Revolução, de 1 de Junho de 1932, considera esta exposição um espectáculo medíocre, com paisagens, naturezas mortas e retratos amaneirados, onde se sublinha, com o efeito de uns pingos de colorido exagerado, a tonalidade monótona do conjunto.*<sup>15</sup>

Durante mais de 12 anos o pintor estuda as técnicas do fresco. Este processo antigo de pintar, tinha sido prática corrente em Portugal nos séculos XV-XVI mas depois foi substituído pela pintura a tempera. Foi com o auxílio de um artífice italiano de nome Zapparoli e depois de consultar químicos e engenheiros, que Sousa Lopes conseguiu obter um processo renovador. Em 1935 o pintor realiza mais três frescos destinados à Assembleia Nacional e que representam cenas de trabalho: *A Vindima, A Pesca e O Lagar de Azeite.*

Em Janeiro de 1937, inaugura a *Primeira Exposição de Arte Retrospectiva (1880-1936)* na Sociedade Nacional de Belas Artes e em Abril é inaugurada a exposição de tra-

<sup>15</sup> Farinha dos Santos, texto no catálogo de Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...). p.48.

balhos artísticos dos Combatentes da Grande Guerra, na Liga dos Combatentes. Ainda em 1937 vai a Itália como bolsheiro, preparar-se com o propósito de posteriormente realizar os frescos, sobre episódios da História de Portugal, encomendados pela Assembleia Nacional, demorando-se alguns meses em Roma a estudar a pintura do Renascimento.

No ano de 1939, o pintor esboçou o tríptico *Portugal*, que se destinava ao Museu Nacional de Arte Contemporânea, mas não chegou a concluí-lo. A 12 de Dezembro desse ano abriu uma nova exposição na Casa do Regalo, com uma série de cartões e experiências de cor representando acontecimentos da epopeia dos descobrimentos e conquistas, dos quais só estava terminado o painel *o Infante D. Henrique examinando os Portulanos*, executado por encomenda para o Instituto Ibero-Americano de Hamburgo. Este trabalho foi apresentado na Alemanha em meados de Abril de 1942, quando ali se inaugurou a exposição de outros artistas portugueses.

A 21 de Abril de 1944, falece Sousa Lopes, na Casa do Regalo, depois de sofrer durante cerca de dois meses de uma doença de coração.

## 2. Sousa Lopes na I Guerra

Na edição da noite do jornal «O Século» de 12 de Março de 1917, aparece pela primeira vez a notícia de que Sousa Lopes iria para a frente de batalha, em missão oficial, com o objectivo de *pintar os aspectos heróicos e históricos da nossa colaboração militar na Grande Guerra*. A 17 de Março, é publicado no mesmo jornal, uma entrevista com o pintor, que confirma a notícia anterior, de que iria para a frente da batalha como capitão graduado, e revela que Sousa Lopes, já teria estado na retaguarda da zona de guerra, como enfermeiro num hospital de sangue, o que lhe permitira realizar antecipadamente alguns estudos. A intenção do pintor, era de presenciar, interpretar e recolher informações (esboços e desenhos), para mais tarde, constituir um trabalho que documentasse e homenageasse, o nosso esforço heróico, e a prestação e coragem dos militares portugueses na guerra.

Como resultado destas *Crónicas de Guerra*, Sousa Lopes trouxe alguns álbuns de desenhos, que lhe serviram de base para a realização das pinturas em tela, destinadas à sala dedicada às representações e homenagens aos combatentes da 1ª Guerra no Museu Militar, e para a produção das gravuras em água-forte. Em relação a estas últimas, a sua intenção era editá-las num grande álbum de luxo, assim como fazer também uma edição mais barata por meio de heliogravura, para ser distribuída pelas famílias das vítimas da guerra e por todos os que nela se distinguiram. Contudo, essa edição comercial não chegou a acontecer, o que originou uma dispersão das obras, divididas entre instituições públicas e privadas, impossibilitando assim um estudo completo e global das mesmas.

André Brun relata no seu livro de memórias «A Malta das Trincheiras», a estada de Sousa Lopes enquanto pintor nas trincheiras. O primeiro encontro de ambos dá-se em Dezembro de 1917, numa aldeia da retaguarda, onde o pintor vagueava, na tentativa frustrada de presenciar alguma acção que valesse a pena documentar. O seu álbum de apontamentos não continha mais do que alguns esboços sem maior interesse, e o pintor não conseguia cumprir o seu objectivo, *de fixar nos seus cartões, nas suas águas-fortes, os lances principais da vida dos nossos soldados em França*.<sup>16</sup> Assim, o Major convida-o para ir para as trincheiras, onde dirigia um sector: *venha connosco para as trincheiras. Aí terá tudo*.<sup>17</sup>

Dois meses depois, Sousa Lopes procura o Major Brun em Ferme Du Bois, onde permanece duas semanas: *Vinha radiante. Já passara alguns dias num sector da extrema*

<sup>16</sup> André Brun – *A Malta das Trincheiras*. p.136.

<sup>17</sup> André Brun – *A Malta das Trincheiras*. p.136.

<sup>18</sup> André Brun – A Malta da Trincheiras. p.137.

<sup>19</sup> André Brun – A Malta da Trincheiras. p.139.

<sup>20</sup> André Brun – A Malta da Trincheiras. p.138.

*esquerda, fiséira cartões de que tinha direito a orgulhar-se (...). Ouvi-lhe dizer mais de uma vez – e creio na sinceridade – que não esqueceria nunca mais a sua permanência entre nós (...).*<sup>18</sup> *Nas zonas de retaguarda os tipos eram pálidos, esquivos, sem linhas que os vincassem e arrastavam nos seus aspectos físicos a inconsistência da sua presença moral.*<sup>19</sup>

Durante esta sua estada, aproveita para continuar a trabalhar: *Seguia pelo sector fora, parando aqui para fixar uma dobra de trincheira interessante, mais adiante para desenhar um dog-out ou um posto de gaz e os lansudos que circulavam abaixo e acima (...). Todos nos sentíamos encantados pela camaradagem voluntária dalguem a quem os morteiros e granadas não impressionavam, que nem pensava mesmo nisso, pois – confesso – nunca vi serenidade que se assemelhasse à do nosso «capelão que tirava retratos com o lápis»*<sup>20</sup>.

Depois destes episódios da sua passagem pela guerra, Sousa Lopes acomoda-se num casarão de Boulevard Victor, na periferia de Paris, perto das portas de Versailles, onde trabalha o material recolhido, e produz as águas fortes, e algumas das telas a serem integradas no Museu Militar.

### 3. A temática da Guerra

O desejo que Sousa Lopes manifesta em retratar uma situação de guerra, não é novo no domínio das artes plásticas, embora seja único em Portugal. A escolha desta temática justifica-se, por um lado, pela atracção que a guerra provoca tanto no homem como no artista, por ser, na sua acção e na sua violência, arrebatadora de emoções, assim como também pela sua espectacularidade visual. Por outro lado, a eleição do artista, relaciona-se directamente com um ideal de heroicidade e de patriotismo, inerente ao ter nascido português. Se o primeiro factor de motivação é sinónimo de ser artista, o segundo prende-se com o facto de Sousa Lopes ser um artista português a trabalhar em Portugal. Esta definição torna-se clara nas palavras de António Lopes Vieira, quando este tenta distinguir o artista: *Sousa Lopes é um pintor lusíada, no sentido de que o seu valor é universal e o seu temperamento se manteve enraizadamente português.*<sup>21</sup> (...) *os estudos em Paris e na Itália serviram também para desenvolver, no misterio do subconsciente e na palpitação do sangue natal, – mesmo pintando alheios aspectos, – o amor infinito da Patria (...).*<sup>22</sup>

Assim, e por definição, o Pintor Lusitano é aquele que, mesmo tendo beneficiado de estudos fora de Portugal, e tendo aprendido as maneiras e as técnicas dos novos no estrangeiro, nunca esquece a sua pátria, nem desaprende o modo português de fazer *Arte*, ao mesmo tempo que, honra, glorifica e representa nas suas obras, o seu país bem como os seus feitos heróicos. Por conseguinte, se conclui que a passagem do pintor pelo estrangeiro, não pretendia ser mais do que um estágio de aprendizagem técnica, onde o artista deveria desenvolver e acrescentar conhecimentos aos que já trazia da sua formação escolar artística em Portugal. Terminado o estágio, o artista deveria fazer uma adaptação de tudo o que vira e estudara à arte e ao modo de fazer português, de tal forma que o seu carácter e a sua expressão, permanecessem reconhecíveis como *lusitanas*.

Em 1901, escreve José de Figueiredo: *isso, junto à pouquíssima educação que de cá levam – e que, pela sua insuficiência, lhes não permite tirarem d'esse centro de civilização os resultados que só um grande poder de observação pôde arrancar-lhe –, torna quasi inúteis actualmente, e até, ás vezes, prejudiciais as nossas pensões d'arte. Salvo raríssimas excepções, os pensionistas portuguezes ou voltam peiores do que foram, sem nenhum aproveitamento, ou, sendo trabalhadores, conseguem, quando muito, vir com os processos proprios aperfeiçoados, mas também quasi sempre deformados, copiando, sem o sentirem, os artistas porque se deixaram fascinar. Sem uma orientação que lhes permita remontar e de lá abranger o conjuncto, o que mais os preoccupa no que veem é o detalho, e é isso o que, insensivelmente, copiam.*<sup>23</sup>

<sup>21</sup> António Lopes Vieira, texto do catálogo de Exposição de Sousa Lopes na SNBA. Lisboa, Março de 1927.

<sup>22</sup> António Lopes Vieira, texto do catálogo de Exposição de Sousa Lopes: Pintura a óleo, desenho e água-forte. Lisboa, 1917.

<sup>23</sup> José de Figueiredo – O Legado de Valmor e a reforma das Bellas-Artes, p.37.

Na sua produção, a arte mantém-se um saber fazer e não um saber pensar. Deste modo, os bolseiros que passam pelos grandes centros artísticos como França e Itália, trazem alguns aperfeiçoamentos técnicos, bem ou mal entendidos, mas esquecem-se de trazer as verdadeiras revoluções: as teorias que precedem a essas novas formas de representar. Como diz José de Figueiredo, é a *insuficiência* da educação escolar artística, que faz com que os artistas não *tirarem d'esse centro de civilização os resultados que só um grande poder de observação pôde arrancar-lhe*. Este poder de observação, deve recair não só na concepção prática da obra de arte, mas também na concepção teórica.

De um modo geral, os conhecimentos adquiridos lá fora, em Paris, em Itália, não passam de uma camada de verniz, que embeleza e dá um brilho novo à obra, mas que acima de tudo, deixa transparecer sempre, o modo de *ser e fazer* português: *A expressão Lusitana*. Este resultado final agrada em particular ao público, à Academia, e a uma parte da crítica, como podemos perceber nas declarações de Lopes Vieira. Contudo prejudica efectivamente a progressão do campo artístico nacional, e revela acima de tudo a nossa ignorância e incompreensão quanto ao significado e objectivos da arte enquanto saber erudito, e não enquanto saber artesanal.

Depois de ter saído de Portugal em 1903, com a bolsa do legado de Valmor para estudar em Paris, Sousa Lopes inicia um período de descoberta, aprendizagem e desenvolvimento, que resulta em transformações formais evidentes nos seus trabalhos, as quais nunca teriam ocorrido se o pintor de cá não tivesse saído. Anos mais tarde, acabamos por verificar que, não só essas mudanças não excederam a camada aparente das formas, como também não foram definitivas: pouco tempo depois de se fixar em Portugal, Sousa Lopes regride a um registo académico, muito pouco expressivo e inovador, que se revela principalmente nas suas encomendas (como os frescos para a Assembleia ou as grandes pinturas que faz sobre a Guerra). Em conclusão, a sua estada em Paris não lhe provoca uma mudança radical de discurso, como aparentam as suas pinturas, mas somente uma mudança de expressão formal temporária, que não chega a afectar as camadas anteriores da realização da obra e da arte. De facto, a arte portuguesa distingue-se por ser uma arte didáctica de herança medieval, ao serviço do público, ao serviço do país, ao serviço da história, mas nunca ao serviço dela própria.

Quando em 1917, Sousa Lopes se oferece para ir para a frente da batalha, com o objectivo de retratar artisticamente *o nosso esforço militar*, a reacção do público e da crítica não poderia ter sido melhor: o artista demonstrava dedicação e hombridade, por saber estar sempre à altura das necessidades do seu país. Sousa Lopes por sua vez sentia que estava a cumprir o que seria o dever do artista: uma espécie de repórter sempre disposto a retratar os momentos mais significativos da história da sua nação.

#### 4. As Gravuras

Embora muito desenvolvida na Europa desde o séc. XV, e conhecendo um novo surto na segunda metade do séc. XIX, com a expansão das artes gráficas, com a proliferação da ilustração livresca e através da geração de Manet e Degas, as tradições da água-forte no nosso país eram muito fracas. Assim, é Sousa Lopes o primeiro a trabalhá-la demoradamente depois de a ter apreendido em Paris, conduzindo o seu empenho a trabalhos de muita qualidade, como são exemplo estas obras sobre a guerra: *a arte difficilima da agua-forte que, pelo menos superiormente, não tinha ainda sido feita entre nós, pois as proprias tentativas de Sequeira, que podia ter sido um admiravel agua-fortista, nunca passaram de meros ensaios, encontrou em Sousa Lopes um alto interprete*.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Afonso Lopes Vieira, texto no catálogo de Exposição de Sousa Lopes: Pintura a óleo, desenho e água-forte. Lisboa, 1917.

De entre as várias técnicas de gravura, a água-forte é a que mais se aproxima do desenho, porque permite ao artista trabalhar mais livre e rapidamente, em comparação com a xilogravura ou a litografia. O método da água forte consiste em o artista, em vez de raspar com o buril a chapa de cobre, cobri-la de cera, e de seguida, com um material riscador, desenhar linhas e traços sobre a superfície coberta, removendo deste modo a cera e deixando a descoberto o cobre. Para finalizar, a chapa é colocada no ácido, o qual corrói o cobre onde não existe mais cera. Este processo pode repetir-se várias vezes sobre a mesma chapa, sempre recobrimdo partes com cera e redesenhando-as com uma agulha ou outro instrumento afiado.

Como foi referido no início, as gravuras que Sousa Lopes produz em água forte sobre a Guerra, partem dos desenhos tirados do natural, efectuados durante o seu período de permanência nas trincheiras, e o seu propósito é o de reproduzi-las num álbum acessível a todos. As diferenças entre esses seus desenhos e as águas fortes pouco se fazem notar; por vezes a passagem de um meio para o outro é quase directa. No entanto, a técnica usada nas gravuras acrescenta formalmente ao desenho um tipo de mancha texturada (conforme a chapa foi mais ou menos vezes ao ácido), um maior jogo de contrastes de claro escuro, a sobreposição de traços de incisões mais ou menos fortes, e a diluição de algumas formas em relação a outras. No seu conjunto, não se sabe ao certo quantas foram as gravuras produzidas sobre esta temática da Guerra, calculam-se entre duas a três dezenas e as suas dimensões são reduzidas, entre 20/30 x 30/40 cm.

A qualidade destas páginas é inegável, já que denotam um grande apuramento técnico e um *saber fazer* que advém não de um conhecimento amador, mas antes profissional, e tendo em conta que esta técnica nunca antes tinha sido convenientemente desenvolvida em Portugal, é ainda mais de louvar o esforço e os resultados atingidos por Sousa Lopes. Quanto ao facto de encontrarmos nas suas páginas um traço expressionista, a modelação dos volumes pelo riscado dinâmico, a liberdade de elaboração do desenho, este só é possível de aceitação tendo em consideração o carácter inédito da técnica da água forte no campo artístico nacional, ou seja, tendo em conta a inexistência de um prévio *saber fazer português*, que faz com que as representações embora diferentes se assemelhem em género e finalidades.

Em relação à escolha das cenas representadas nestas gravuras, são principalmente situações de guerra, nas trincheiras, ou do dia a dia dos militares nos abrigos; por vezes aparecem também algumas paisagens. Na sua totalidade, esta recolha artística de imagens constitui-se como uma espécie de reportagem ilustrada em gravura, sobre a vida dos militares na frente da Guerra: o *Comando da "brigada do Minho" na Ferme du Bois*, a *Distribuição de rancho no "Pátio das Osgas"*, *O Episódio de 9 de Abril, o Posto de Socorros avançado*, (etc.), o que denota o que seria, no entendimento de Sousa Lopes, a sua obrigação enquanto artista português: a de representar tudo o que via, tal qual o fotógrafo, mas sem com este competir, tendo em conta que a sua representação é artística e não maquinal.

Em comparação com outras obras em gravura sobre o mesmo tema, como são exemplo *Os desastres da Guerra* (1810-20) de Goya, os quais Sousa Lopes conheceu, ou *A Guerra* (1916-18) de Dix, podemos perceber que, enquanto outros têm como tema principal a guerra, os seus horrores e as suas consequências nefastas, o nosso artista por sua vez, procura retratar o exército português, a sua coragem, a sua luta, e a sua tragédia. Esta discrepância de atitudes artísticas perante a mesma situação revela directamente um defeito português: a incapacidade de interpretar o motivo que se pretende representar, limitando a apreensão do real a uma mera cópia, mais

ou menos bem feita, mais ou menos expressiva, mais ou menos individual. Nas gravuras de Sousa Lopes, não há nenhuma representação que se considere alegórica, tudo é representação realista. Também o seu modo de abordar a descrição gráfica de uma situação de guerra é idêntico, ao seu modo de abordar um tema paisagístico ou popular, uma procissão ou a chegada de um barco de pescadores. No caso português, a obra não é o produto entre o envolvimento emocional do artista e aquilo que este vê e retrata, assim como também não é o resultado de uma interpretação refletida e trabalhada intelectualmente, o que permitiria a escolha dos elementos mais importantes e o seu redimensionamento, conforme a necessidade de descrição não só do que se vê, mas também do modo como se pensa aquilo que se vê. Esta posição passiva do artista perante o seu modelo – que nada se relaciona com o tipo de representação que pratica (se é mais ou menos naturalista), ou com a técnica ou o processo, mas apenas com o facto de este representar *jornalisticamente* e não *artisticamente* aquilo que vivencia, equiva a um esforço de objectividade, que denuncia a necessidade ou a obrigação deste ser mais fiel àquilo que observa, aos factos, do que às imagens produzidas por si, na sua interpretação subjectiva, como se a verdade estivesse toda ela contida nos acontecimentos reais e tudo o resto fossem mentiras.

## 5. Análise comparativa

Vale a pena comparar, para um melhor entendimento, as gravuras de Sousa Lopes com as de outros artistas tais como Goya e Dix. O primeiro porque a sua obra se constitui como uma fonte de inspiração e de admiração para o nosso artista português, especialmente o seu trabalho sobre a guerra, realizado também em gravura, a partir de desenhos efectuados durante uma visita prolongada de Goya aos campos de batalha. O segundo, porque as suas gravuras sobre a guerra são contemporâneas das de Sousa Lopes, sendo que o cenário de batalha é o mesmo.

Goya morre em 1828 com 82 anos, o que situa *Os desastres da Guerra* num período final da sua vida. O seu conjunto de 82 gravuras, onde representa os horrores resultantes das invasões napoleónicas, resultam da viagem que faz a Saragoza por volta de 1810; o resto da guerra passou-a em Madrid, onde assiste aos terríveis meses de 1811 e 1812, quando mais de 20 000 habitantes morreram de fome. *Os Desastres da Guerra*, dividem-se em três grupos: *Cenas da Guerra* que começou em 1808, *Madrid* em 1811-12, e as *Alegorias*. O grupo principal diz respeito à guerra e aos seus efeitos, e caracteriza-se por figuras de pequena escala representadas ao ar livre, que mostram os horrores enfrentados pelos civis durante a invasão. Embora patriota, o artista não toma partido: o destino dos soldados franceses nas mãos dos espanhóis é invocado com o mesmo sentido de piedade com que ele representa os seus compatriotas. Em 1863, trinta e cinco anos depois da sua morte, a Royal Academia de Belas Artes de Madrid publica 80 destas gravuras de Goya com o título *Os Desastres da Guerra*.

Dix nasce em 1891, e faz parte da artilharia entre 1915 e 1918. Combateu em Champagne, na batalha de Somme, na frente russa, e ainda em Verdun e Ypres. Durante a guerra faz centenas de desenhos e inspira-se em Umberto Boccioni, e outros futuristas italianos. Nos seus desenhos representa a destruição das vilas, da paisagem, os vários tipos de armamento utilizados, soldados em combate nas trincheiras, e cenas alegóricas como *A morte de sentinela nas trincheiras*, tudo nos moldes das convenções futuristas, mas com base numa técnica tradicional e num desenho expressionista. Ao contrário de Goya, a guerra surge no início da sua juventude, quando ainda estava a estudar Belas Artes. A experiência do combate, a violência das

imagens que presencia, vão alterar e determinar a sua abordagem artística até ao fim da sua carreira, tal como em Goya, que depois de *Os desastres da Guerra* prosseguiu com os *Caprichos*, que incluem igualmente cenas de violência, de mal estar social e de perturbação.

Pelo contrário, para Sousa Lopes a Guerra irrompe o seu percurso artístico como um episódio esporádico, sem continuação: (...) *Sousa Lopes julga todos esses seus trabalhos, a que muito quere, como episódicos na sua carreira de artista. E considerando-os como um desvio do seu verdadeiro objectivo, tinha há muito pressa de os concluir e pôr definitivamente de parte para retomar os estudos que sempre foram a sua obsessão.*<sup>25</sup> Este desenlace é facilmente deduzível das suas gravuras da Guerra: sendo muito expositivas e realistas, as suas páginas não manifestam um grande envolvimento entre o pintor e a experiência; mesmo nas páginas de maior acção, como *O Episódio de 9 de Abril*, onde o acontecimento é em si de grande violência, a imagem que nos aparece em desenho não o é. São gravuras de grande descrição, onde a representação é clara e bem feita; emocionam-nos pela beleza geral das páginas: o desenho, a harmonia na distribuição de texturas e claros escuros, o traçado rico e expressivo, mas não pelas cenas nelas descritas, que são efectivamente de guerra. Nas obras de Goya ou de Dix quase todas as páginas contêm descrições violentas, agressivas, ainda quando não representam uma acção correspondente. Em Sousa Lopes, mesmos as páginas que representam imagens eventualmente chocantes, são harmoniosas e belas; quando as observamos não ficamos aterrorizado, quanto muito podemos ficar comovidos, mas isto porque são belas e nunca porque são cruéis. Então surge a pergunta: como é que é possível a um artista passar por uma experiência que se calcula tão traumática, e não retirar consequências? Como é que pode um homem passar um mês nas trincheiras, lado a lado com a morte, a desenhar constantemente tudo o que via, e resultarem daí imagens tão pouco perturbadoras? Como é que alguém se pode achar radiante por ter conseguido imagens reais de acção e guerra? A resposta que nos surge é sempre inevitavelmente a mesma: existe um certo modo português de experienciar a arte, de a fazer acontecer, que passa muito mais pela mão do que pelo intelecto, muito mais pela cópia do que pela ideia. O génio português é sempre o protótipo do artesão genial (um virtuoso tecnicista) e nunca do homem de ideias ou de elevada sensibilidade.

Esta falta de pensamento artístico afecta o desenho mais do que qualquer outro género. O desenho foi sempre, desde o início, um meio expressão, o mecanismo pelo qual se transforma uma ideia numa forma visual. A partir do momento em que este deixa de ser um mero esboço para passar a ser uma forma artística, perde o seu carácter de expressão de uma ideia e passa a ser representação de uma realidade. Contudo, continua a ser sempre o riscado, a trama de linhas que define volumes e claros escuros, ou seja, na sua aparência o desenho permite uma maior expressividade do que a pintura ou a escultura, e isto porque, o desenho representa o real mas não o imita: primeiro não consegue a tridimensionalidade da escultura e segundo só a pintura é a cores tal qual a realidade. No entanto, esta representação *expressiva* da realidade pelo desenho pode ser ilusória, o desenho pode ter um traçado violento, arrojado, e a imagem representada continuar inexpressiva. A qualidade expressiva do desenho não está no tipo de traço, tal como a da pintura não está na pincelada. A qualidade expressiva do desenho está na sua capacidade de transmitir uma ideia e não na descrição de uma cena presenciada. A pintura e a escultura podem ser descritivas, mas o desenho será sempre mais do que isso. O desenho permite, mais do que imaginar uma acção, vivê-la, fazendo o percurso inverso, ou seja, encaminhan-

<sup>25</sup> José de Figueiredo, prefácio no catálogo de *Exposição de Sousa Lopes na Sociedade Nacional de Belas Artes, Março de 1927.*

do-nos do esboço outra vez para a ideia. Contudo, Sousa Lopes, que fora formado na tradição académica de Velozo Salgado e Fernand Cormon, acreditava principalmente no poder de apreensão do real pelo desenho, e no valor não só artístico como também documental do seu trabalho: *os soldados admiravam-lhe o trato generoso e simples, e a facilidade de « tirar fotografias com o lápis»*.<sup>26</sup>

Comparando a obra dos três artistas podemos perceber que, mesmo se em termos formais as gravuras de Goya se aproximam mais das de Sousa Lopes (no seu relativo expressionismo) do que das de Dix (que apresentam um expressionismo formal muito mais assumido), em termos objectivos e intertextuais, as gravuras de Goya associam-se muito mais facilmente às de Dix do que às do artista português, pela sua expressividade intrínseca e não formal, pela veracidade da intensidade de violência e de agressividade, e acima de tudo pela suas qualidades de apresentação e não de representação (as ideias só se podem apresentar e não representar – copiar – porque não têm forma).

Um desenho pode ser expressionista e não ser nada expressivo, tal como pode ter um máximo de expressividade e apresentar ao mesmo tempo um tipo de desenho classicista; assim como o desenho mais sublime, aquele que consegue arrebatar em nós emoções ou pensamentos, o que nos proporciona uma experiência que não se limita à estética, é o que expressa uma ideia e nunca aquele que meramente descreve um acontecimento.

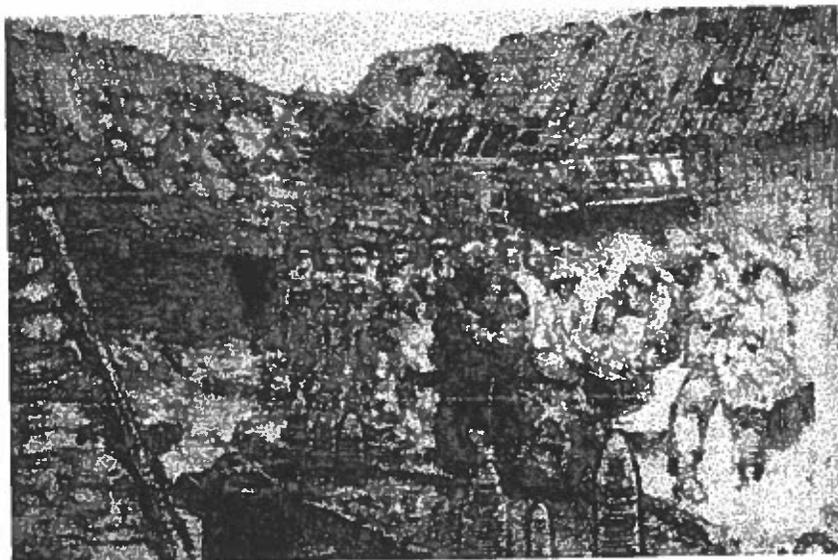
<sup>26</sup> Farinha dos Santos, texto do catálogo de *Exposição de Homenagem à memória do Mestre Pintor (...)*. p.27.

## BIBLIOGRAFIA

- Exposição de Sousa Lopes: Pintura a óleo, desenho e água forte na SNBA*. Prefácio de José de Figueiredo e Afonso Lopes Vieira prefácios. Lisboa: [s.n.], 1917.
- Exposição de Sousa Lopes na SNBA*. Prefácio de José de Figueiredo e Afonso Lopes Vieira. Lisboa: [s.n.], Março 1927.
- Catálogo da Exposição de Pintura a Fresco de Sousa Lopes*. Prefácio de Afonso Lopes Vieira e Reynaldo dos Santos. Lisboa: [s.n.], Maio de 1934.
- Exposição póstuma de homenagem a Sousa Lopes: óleos, gravuras e desenhos*. Prefácio de Diogo de Macedo; notas de J. Moreira Fernandes. Porto: Empresa Guedes, 1944.
- Exposição Retrospectiva do pintor Sousa Lopes: desenho e gravuras no estúdio do S.N.I.* Prefácio de Diogo de Macedo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro de 1945.
- Exposição de homenagem à memória do Mestre Pintor Sousa Lopes promovida pela liga dos combatentes sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian*. Prefácio de Reynaldo dos Santos e texto de Manuel Farinha dos Santos. Lisboa: FCG, Dezembro de 1962.
- Exposição: Lembrar Sousa Lopes*. Catálogo, notas biográficas e bibliográficas de Maria Margarida Garrido Marques Matias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio/Junho 1980.
- AAVV – *A Aula de Desenho: Academias dos Séculos XIX e XX das Escolas de Belas Artes*. Almada: Galeria Municipal de Arte, 1989. (Coleção Ver Desenho 1)
- Disasters of war: Callot, Goya, Dix*. London: The South Bank Centre, 1998. 96p. ISBN 185 332 1699
- BRUN, André – *A maltas das Trincheiras: migalhas da Grande Guerra 1917-1918*. Lisboa: Guimarães e C<sup>a</sup> ed., 1918.
- CALADO, Margarida – *Desenhos dos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1975.
- Sousa Lopes na Fundação Gulbenkian*. Arte Opinião 11. Lisboa, 1980. p.47-50.

- A História. Percurso Histórico do ensino do desenho, as suas datas, as suas vertentes, uma perspectiva e um futuro.* In *O Risco inadiável. O Caderno do Desenho*. Lagoa Henriques. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1981.
- CORTESÃO, Jaime – *Memórias da Grande Guerra (1916-1918)*. Porto: Ed. Renascença Portuguesa.
- FIGUEIREDO, José de – *O Legado de Valmor e a reforma dos serviços das Bellas Artes*. Lisboa: M. Gomes, 1901.
- FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no séc. XX*. Lisboa: Bertrand, 1974.
- MACEDO, Diogo de – *Sousa Lopes: luz e côr*. Lisboa: [s.n.], 1953. 20 p. 17 il. (Colecção Museum, 2)
- MACEDO, Manuel de – *Desenho e Pintura*. Lisboa: Secção editorial da Companhia Nacional Editora, 1898. 64 p.
- MENDES, Manuel – *A Exposição do pintor Sousa Lopes. Colóquio 22*. Lisboa, Fev. 1973.
- PAMPLONA, Fernando – *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*. Porto: Iivraria Tavares Martins, 1943.
- Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. (Ed. dirigida e prefaciada por Ricardo Espírito Santo Silva.) Lisboa: [s.n.], 1959. vol. IV.
- SILVA, Raquel Henriques da — «Sousa Lopes» In *Catálogo Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Museu do Chiado, 1994.
- Rotary club de Lisboa, *a arte contemporânea. Diário de Notícias*. Lisboa, 24 Julho de 1929. (n. ass.)

**Nota:** Todas as imagens correspondentes às Gravuras do Sousa Lopes aqui reproduzidas, foram fornecidas pelo acervo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.



[Fig. 1]  
**Distribuição de rancho no  
"Pátio das Osgas"**

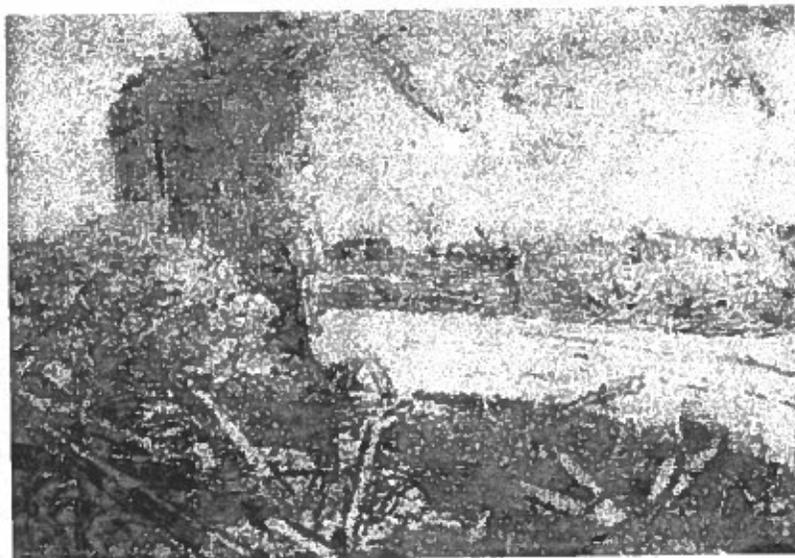
310 x 473 mm

O Pátio das Osgas, na Ferme du Bois, onde Sousa Lopes passou uma temporada, era considerado em toda a frente portuguesa, um dos abrigos mais seguros e luxuosos, mas a 9 de Abril foi completamente destruído.



[Fig. 2]  
**Dois ordenanças de  
Infantaria 11**

Retrato de dois soldados, sobrecarregados com o peso das mochilas, que partem para as trincheiras da primeira linha.



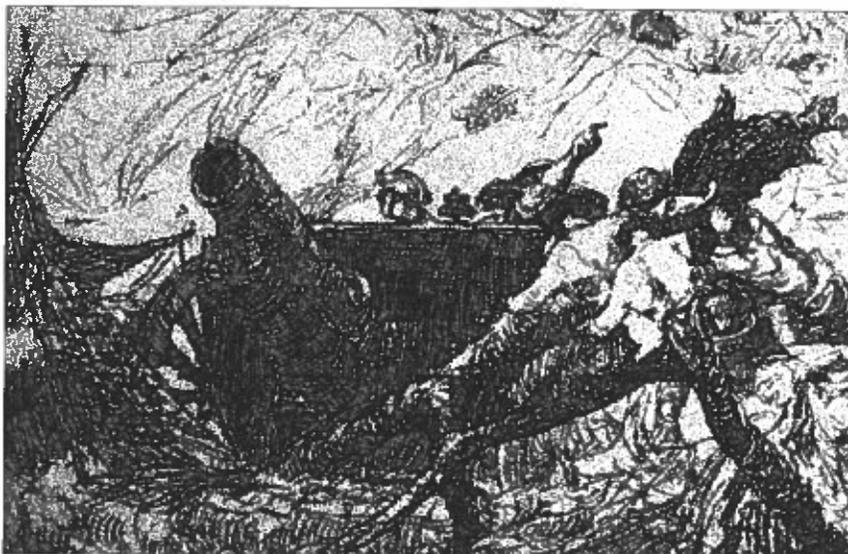
[Fig. 3]  
**Uma encruzilhada perigosa**

212 x 298 mm

Esta página representa o Cristo das trincheiras, uma imagem colocada numa árvore e que alimentava a devoção dos soldados portugueses em Neuve-Chapelle.

[Fig. 4]  
**O Episódio de 9 de Abril**  
298 x 445 mm

Episódio em que os alemães avançam com um bombardeamento massivo sobre as tropas portuguesas, durante quatro horas, até saltarem para um ataque às primeiras linhas nacionais.



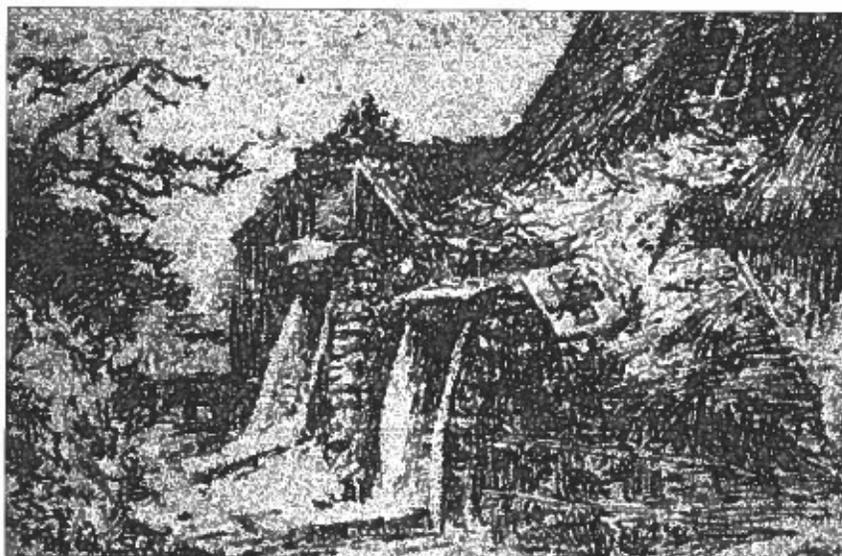
[Fig. 5]  
**La Couture sob o Bombardeamento**  
340 x 470 mm

Referente à manhã de 9 de Abril.



[Fig. 6]  
**Posto de Socorros avançado**  
200 x 290 mm

Posto de socorros situado na primeira linha, para socorrer os feridos que chegavam das trincheiras.





[Fig. 7]  
**Uma Sepultura portuguesa  
na terra de ninguém**  
210 x 292 mm

Uma cruz de madeira com a  
espingarda do defunto  
pousada ao lado, a última  
homenagem que resta isolada  
no meio desta paisagem  
perdida da Flandres.



[Fig. 8]  
**Ao Parapeito**  
210 x 390 mm

Nesta gravura vemos  
representados quatro  
soldados, que observam as  
linhas inimigas. É um  
momento de repouso,  
possivelmente o final de uma  
tarde, aparentemente serena,  
a pausa que antecede os  
preparativos para mais uma  
noite de vigília.



[Fig. 9]  
**Comando da "brigada do  
Minho" na Ferme du Bois**  
212 x 292 mm

# SUSANA E OS VELHOS. DESENHO, PINTURA E NARRATIVIDADE

Sofia Leal Rodrigues

## A vida por detrás da obra

Filho único, Mário Botas nasceu na pequena vila piscatória da Nazaré, espaço para uma pacata infância e adolescência. Nesse feliz reduto da sua vivência decide ser médico, desígnio superior de quem ambicionava curar, sem suspeitar a irónica premonição deste destino.

Em 1970 ingressa na Faculdade de Medicina de Lisboa, licenciando-se com óptimas classificações, embora passasse as aulas a desenhar, dando forma a espontâneas reflexões do seu imaginário. O dom e a habilidade de criar através do registo gráfico do desenho, acompanharam-no desde sempre, como uma segunda identidade. Refúgio da alma, ou puro prazer hedonista, iniciado com os primeiros garatujos de criança, maturados pelo convívio com um idoso primo de sua avó, António Vitorino Laranjo, pintor apegado aos motivos locais da paisagem e do quotidiano da Nazaré. A capacidade de revelar uma visualidade interna, constituía ainda uma forma lúdica de passar o tempo, um ensejo adolescente pelo fascínio pictórico, transformado pelas fatais vicissitudes da vida, na exclusiva razão da sua existência.

A medicina, acabou por nunca chegar a exercê-la, assumindo um percurso direccionado para o campo das artes plásticas, nomeadamente do desenho e da pintura, escolhidos como derradeiros meios de expressão da imbrincada linguagem que compõe o seu universo.

Embora não tivesse uma formação artística específica, considerava-se sobretudo, *um desenhador, um inventor, um construtor de formas*. A sua obra extravasa os pressupostos canónicos da pintura clássica, o que o levava a afirmar:

*Se também sou pintor, isso vem dos materiais que utilizo: pincéis, tintas e papel não fazem o pintor, mas dão-lhe suporte concreto.*

*Se eu fosse arquitecto ou escritor, actor ou músico, continuaria a ser sempre e em primeiro lugar desenhador naquilo que a minha mão ou o meu corpo teria no imediato de potencialmente criador diante da brancura do papel ou do tempo<sup>1</sup>.*

O desenho representava para Mário Botas uma forma superior de designar, projectar, criar. Ciente de que a Divina génese criativa nasce através do desenho, Botas classifica-o como a base e a estrutura das demais Artes, constatando o seu inestimável valor, fundamentado num extenso leque de potencialidades que, para citar um exemplo português, já Machado de Castro definira como as suas inúmeras *utilidades*.

O seu conceito de desenho aproxima-se da concepção neoplatónica, avançada no classicismo português por Francisco de Holanda, que num primeiro momento entende o desenho como um registo interior, uma Ideia imaterial, informe e inominada, formada no entendimento do artista, *em grandíssimo silêncio e segredo*. A Ideia ou *invenção* corresponde a uma imagem espiritual, *a mais rara e excelente que a sua imaginação e prudência puder alcançar*. Holanda compara-a a *um exemplo sonhado*, apenas visível através dos olhos da alma e, à qual se ascende por um processo de introspecção. Este arquétipo Absoluto e Perfeito, encerra o teor conceptual da obra imaginada, que o artista posteriormente tentará reproduzir e conceber através do labor das suas próprias mãos.

<sup>1</sup> Mário Botas, "desenhar, designar", in *Revista Destaque*, nº 4, Junho de 1983, p. 16

O esquisso traduz a etapa de revelação da Ideia e da sua transformação em matéria visível aos olhos do corpo. Os seus traços ainda *imperfeitos e indeterminados*, concebidos sob o rápido influxo intuitivo, são paulatinamente aperfeiçoados, dando origem ao desenho propriamente dito. Como expressão gráfica, o desenho, resulta de uma apurada construção, fruto da maturação prática e intelectual. Por isso, Mário Botas auto-intitula-se um *construtor*, cujo acto de construir serve simultaneamente de exteriorização a uma panóplia de elementos provindos de reminiscências inconscientes, ou como refere: *de uma Memória que gerou Musas*.

Os seus desenhos surgiam, primeiro como rabiscos no papel, sem forma, e a pouco e pouco começavam a ganhar contornos, sugerindo figuras que posteriormente se materializavam. Num primeiro momento a necessidade de desenhar surge de um jogo lúdico, entre a caneta e o papel, depois o impulso de criar torna-se irresistível, dando origem a desenhos minuciosamente executados, em que a linha e o traço envolvem as formas que neles vão nascendo, geralmente utilizando a tinta da china para as delimitar.

O domínio do desenho, o contacto e a textura do papel, levam-no a optar pela aguarela enquanto técnica colorística, o que lhe garantia a obtenção de um colorido muito específico através da mistura e sobreposição de cores, entre as quais privilegia os tons terra e os neutros, intercalados por manchas de azul, vermelho, ou amarelo mais intenso. A utilização de aguarelas, permitia-lhe igualmente realizar aguadas, esbatidas pela diluição da cor. Os seus desenhos adquiriam assim a qualidade de um véu diáfano, revelando ambiências intimistas, manipuladas pelos tensos contrastes lumínicos. Deles se realça a intencionalidade do traço, extremamente depurado e estilizado, transformado em marca perene da sua obra.

Numa primeira etapa, ainda infantil e remota, Mário Botas denuncia a natural proximidade com os modelos impostos, presos à tentativa iniciática de mimetisar o mundo circundante. Os desenhos deste período reflectem uma realidade próxima: a Nazaré, local onde se estabelecera uma vasta tradição nacional e internacional, dos chamados “pintores de ar livre”. Nos derradeiros meses de vida, Botas recorda a génese do seu percurso pictórico, justificando as espontâneas inflexões nele ocorridas:

*Era essa a pintura que eu via em menino: barcos, pescadores, o promontório do Sítio a entrar pelo mar dentro com o farol na ponta guardado pela pedra de Guilhim. Estes elementos estão presentes em quase tudo o que fiz até aos dezasseis anos, data em que vim para Lisboa e em que comecei a perceber que a pintura seria para mim mais o prazer da descoberta do que o do encontro ou da recordação. Como costume trazer comigo todo o meu encontro e toda a minha recordação, a minha pintura foi, a partir do início da idade adulta, uma pintura de “descoberta”. A primeira grande descoberta que fiz, aos dezoito anos, foi o surrealismo como forma de estar na vida.<sup>2</sup>*

Os desenhos e as pinturas de Botas, adquirem desde muito cedo um carácter surrealizante, presente ao longo da sua obra no automatismo expressivo, utilizado como forma de subversão do poder da lógica. A identificação com a corrente surrealista permitiu-lhe desenvolver uma linguagem plástica com um certo grau de ambiguidade, com uma multiplicidade de leituras, surpreendente e inusitada, que funciona como auto-expressão do seu ser, da sua individualidade e do seu génio criativo. Recém chegado a Lisboa, Mário Botas encontra no surrealismo uma ousada forma de contestação contra o panorama político e social português, identificando-se com o espírito de insubmissão que norteia os seus valores estéticos e éticos. Durante este período, conhece o pintor e então director da Galeria de São Mamede,

<sup>2</sup> Idem, pag. 16

Artur do Cruzeiro Seixas que rapidamente reconhece em Mário Botas notáveis capacidades artísticas, incentivando-o a realizar uma mostra dos seus trabalhos, neste espaço expositivo. Em 1973, consagrar-se-ia esse evento: a primeira exposição individual de Botas na capital, sob o título *Seis Contrações de Matrimónio Seguidas de 18 Ilustrações profundamente Autobiográficas*.

Foi a Cruzeiro Seixas que em larga medida se ficou a dever a revelação da obra de Botas. Do convívio entre ambos, ultimado pela mesma empatia face ao surrealismo, surge uma série de desenhos, realizados em conjunto, segundo o processo do *cadavre exquis*. Este exercício colectivo, simultâneamente portador de uma liberdade individual, revela a plena associação, entre o registo gráfico praticado pelos dois autores. O resultado traduz-se em desenhos de execução meticulosa, com uma fluida transição do traço na caracterização das diversas figuras e elementos que os compõem. Nestas obras, marcadas essencialmente pela ausência de cor, o desenho vive por si só, desvenda a sua autonomia e estabelece-se como uma prioridade. A tinta da china, utilizada como material de eleição, cria um jogo de texturas, composto por diversas linhas de ínfima espessura, saídas da ponta do aparo para definir os mais inesperados pormenores. À expressividade do traço junta-se o poder da mancha. O branco e o negro invadem o desenho, cobrindo fundos, delimitando criaturas, transformando a atmosfera pictórica num lugar desolado pelo excesso de luz, ou adormecido nas trevas, pela tenebrosa obscuridão envolvente.

Do pintor surrealista, Mário Botas herdou o poder metafórico, a luminosidade cenográfica, a capacidade de explorar diversos contrastes de luz e de sombra e a necessidade de transformar os corpos humanos e animalescos. Por intermédio de Cruzeiro Seixas, Botas conhece outros autores portugueses cujas práticas artísticas se aproximavam do surrealismo, como é o caso do poeta Mário Cesariny. Entusiasmado com as pesquisas picturais de Cesariny, resultantes de uma interpretação muito pessoal dos “poemas-objectos” iniciada pelos surrealistas franceses, Botas deixa-se influenciar pelo carácter informal da sua arte, liberta de convenções e repleta de um humor peculiar. Para além dos *velhos surrealistas*, contacta igualmente com alguns pintores mais recentes, como Paula Rego e Raul Perez, iniciando um produtivo convívio assinalado na concepção conjunta de diversos *cadavre exquis*.

O surrealismo de Mário Botas, embora tardio, traduz-se em trabalhos de um imaginário fecundo, repleto de personagens irreais e complexas, seres híbridos, mistos de humano e de animal, metamorfoseados em autênticos monstros que pululam o espaço pictórico. Estas criaturas que percorrem os desenhos de Botas, estão suspensas numa dimensão imaginária, *desafiam as leis da Física, as harmonias da Biologia. Adquirem órgãos – olhos, bocas, sexos, mãos – que os movem à acção: experimentam e exprimem apetites e desejos; exibem digestões e cópulas fantásticas, debitam fabulosas falas; seduzem-se, amam-se, detestam-se, devoram-se; relacionando-se enfim com o espectador*<sup>3</sup>.

O bestiário, fantasmagórico e sombrio criado pela pluma de Botas, habita um lugar fruto do delírio e do sonho. Nesse espaço, onde se visiona uma imagética absurda e insólita, dotada de acutilante ironia, surgem personagens rastejantes e abissais, possuídas por uma autonomia própria. O meticuloso desenhador deu forma a seres supra-naturais que questionam os princípios da ordem e da genética, exaltando simbolicamente o tenebroso sub-mundo de onde emergem. Como figuras de um teatro desconexo, o bestiário de Botas reveste-se de mundanidade, assumindo o papel de uma reflexão crítica, dirigida ao cerne da nossa sociedade.

Este primeiro momento de revelação artística, é marcado pela transposição directa, sem mediação, de figuras fantásticas e aleatórias, emersas do seu entendimento

<sup>3</sup> António Vieira, A Fenomenologia da Criação Artística em Mário Botas, p. 10

para o espaço compositivo. Criaturas demoníacas, aparentemente sem sentido, exprimem a incongruência e o absurdo do incomunicável da vida, coabitando num mundo caótico, com seres antropomórficos e zoomórficos, que nos revelam uma clara influência de Bosch, Brueghel e Goya.

O surrealismo, serve assim de pretexto à consagração da sua capacidade de desenhar. As obras deste período, revelam a pureza e a veracidade dum poder quase infantil de designar, que permanecerá inalterável ao longo do seu percurso artístico. O desenho, adquire a primazia de se revelar como exclusivo meio de representação. A cor, utilizada com alguma parcimónia, não alcançou ainda o característico efeito de diluição e de gradação, mantendo-se opaca, plana, brilhante pelos elevados valores de saturação. Casualmente, o autor apropria-se de material já impresso, sobre o qual exerce a sua selecção, recolhendo pormenores e pequenos elementos que passam a intervir no desenho, ganhando novos contextos através da colagem. Contudo, esse universo imaginário em eterno devir patente nos seus trabalhos, não advém da reprodução automática de imagens oníricas, tal como se convencionou em muitas práticas de índole surrealista. Embora Botas parta de referentes inconscientes, estes são conscientemente representados, assumindo-se como parcelas de uma realidade prestes a ser construída:

*Os meus desenhos são de "sonhador acordado" e pouco ou nada têm que ver com memórias dos meus sonhos de "sonhador adormecido". Embora muitas vezes sonhe, e os temas desses sonhos sejam fundamentalmente temas de amor e de morte, os mesmos temas que se reflectem em muitos dos meus desenhos, o acordar dissipa rapidamente a memória distinta do que sonhei, e, passados breves minutos, tudo desapareceu da consciência. Guardo apenas duas ou três situações típicas que se repetem com mais frequência, mas que nunca tentei reproduzir ou evocar, nem elas se vieram de forma objectiva imiscuir no meu desenhar.<sup>4</sup>*

Em 1977, com apenas 24 anos foi-lhe diagnosticada uma doença incurável, que condicionaria inteiramente a sua obra. A iminência da morte, marcada pela perspectiva não muito longínqua da aniquilação das suas capacidades, levaram-no, num misto de coragem e renúncia, a dedicar-se inteiramente à actividade artística, que desde muito cedo despertara o seu interesse e fascínio. A 23 de Dezembro deste mesmo ano, no dia do seu vigésimo quinto aniversário, escreve no *Álbum Afrodísíacos*:

*Hoje é para mim dia propício – se mais não for por estar aqui – a meditações. Geralmente este dia tem para mim sido de alegria – de receber presentes ou de os esperar receber. Mas hoje já não há presentes para mim.*

*Estou a viver. Estou a viver uma alucinação sabe-se lá dentro de quantas alucinações. As coisas são tão imperfeitas! E que terrível é o que de ti resta sobre a terra! Estou como o cíclope quando lhe vararam o olho: não sei de onde provém o meu mal. Virá ele de não haver mal nem bem neste mundo? Para que servem mesmo assim as distinções? O mal é tão terrível como o bem! Só uma coisa os olha de cima: a indiferença<sup>5</sup>.*

Data deste período, o seu afastamento de uma estética de carácter essencialmente surrealista, que durante sete anos o acompanhou. Nos últimos tempos de vida, justifica a importância das experimentações surrealistas desenvolvidas, com as quais granjeou uma série de contactos cosmopolitas, motivadores da revelação pública da sua obra. No entanto, reconhece que se identificara muito tardiamente com o movimento surrealista, cuja prática foi bruscamente interrompida, no momento exacto para lhe permitir inventar sozinho novas "descobertas". A força do Destino ditaria assim o corte com o ressuscitar de um surrealismo em terceiras núpcias, proporcionando-lhe um percurso aberto à liberdade individual.

<sup>4</sup> Mário Botas, "desenhar, designar", in *Revista Destaque*, nº 4, Junho de 1983, p. 17

<sup>5</sup> Mário Botas, "Afrodísíacos", in *Catálogo da Exposição Retrospectiva de Mário Botas*, CCB, 1999, p. 317

<sup>6</sup> Almeida Faria, "O Pintor – A Porta dos Infernos", in Catálogo da Exposição Retrospectiva de Mário Botas, CCB, pág. 9.

<sup>7</sup> A sua deslocação a Nova Iorque, em Fevereiro de 1978 permitiu-lhe realizar uma exposição individual nesta cidade, na Galeria Martin Sumers Graphics, intitulada *Recent Drawings*.

<sup>8</sup> Eduardo Lourenço, "Mário Botas ou da pintura como poesia", in Catálogo de Exposição Mário Botas 1952/1983, p.9

<sup>9</sup> Mário Botas, *Da imitação dos Mitos a Eugénio de Andrade*, Julho de 1981

<sup>10</sup> Mário Botas, "desenhar, designar", in *Revista Destaque*, nº 4, Junho de 1983, p. 17.

Esta ruptura constituía um sinal exterior de uma cisão muito mais profunda, que fatidicamente separaria o seu trabalho em duas fases bem distintas: o antes e o depois de 1977<sup>6</sup>. Apesar desta notória divisão, a obra de Mário Botas mantém uma coerência consensual – é uma obra una, marcada pela sua própria expressão enquanto autor e enquanto criador. Depois do ano que assinala inevitavelmente uma viragem na sua linguagem plástica, Botas parte para Nova Iorque, onde tentou encontrar, em vão, uma cura para a leucemia que o vitimava<sup>7</sup>. Regressado a Lisboa, decide dedicar-se exclusivamente a actividades artísticas, entregando-se à criação de desenhos, pinturas e ilustrações, com uma motivação vivificadora. Os febris e intensos últimos anos, representam a fase de maior concentração e continuidade de trabalho, utilizado como forma de sublimar o precoce fim que o esperava, ou renegar o lento desprendimento do mundo dos vivos.

Os desenhos e pinturas tornam-se, quase sem transição, herméticos à invasão do humor e ao carácter lúdico que marcou os seus primeiros trabalhos. A lógica do seu acto criador passou a ter como único orientador o *non-sens*<sup>8</sup>, dando lugar a obras de carácter mais complexo, visivelmente atormentadas e portadoras de uma estranha inquietação. Os desenhos adquirem um crescente sentido satírico e uma fina ironia, revestindo-se simultaneamente de tonalidades luminosas e sombrias, numa dualidade que traduz o universo indizível e indecifrável das suas profundas interrogações. O minucioso trabalho de iluminador transforma-se progressivamente numa revoltada luta contra a morte.

A sua obra começa então a ser invadida por influências filosóficas e literárias, retiradas dos muitos livros que obsessivamente lhe detinham a atenção. Os referentes que intimamente alimentam a sua arte, propiciam uma espécie de osmose verbal e visual, plenamente assumida no pragmatismo das suas palavras:

*Fui sempre um pintor do lado da escrita, opondo-me e unindo-me a ela, como o mapa mais circunstanciadamente inventado de um país se opõe e se une a uma descrição do mesmo país. O que pinto gosta de se encontrar com as palavras, sobretudo com as palavras dos outros. Raramente parto do texto para a imagem, mas quase sempre esta precede aquele, tantas vezes ainda ignoto durante o esboço inicial.*<sup>9</sup>

Considerando-se um artista mais *do lado da escrita* do que da pintura propriamente dita, Botas revela o carácter das suas fontes – os textos predilectos utilizados como eternos motivos de inspiração:

*O essencial da minha leitura é a leitura de mitos. Escrita, a mitologia, antes um texto oral em permanente mutação, fixa-se e aproxima-se do texto sagrado ortodoxo. É um cadáver embalsamado, aqui e além com a sua escoriação, mas com a disforme beleza do que não tem tempo. Gente houve e há, que, ao longo da história, tem conversado com os mitos, encenando-os em literaturas, designando-os noutras formas de arte. Entre os meus autores "fantásticos" preferidos, estão Cervantes, Swift, Dante, Rousseau, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Lewis Carroll, Fernando Pessoa e Jorge Luís Borges, mas também Bosch, Brueghel, Blake e Paul Klee*<sup>10</sup>.

Como escrevia Fernando Pessoa, um dos seus autores favoritos, *O mito é o nada que é tudo*, misto de fantasia e de realidade. O fascínio de Botas pela leitura de mitos, constituiu o ponto de partida para a criação de uma série de trabalhos, baseados em temáticas históricas e mitológicas. Estes delicados desenhos, aguarelados com um vivo e penetrante colorido, partem essencialmente da reabilitação de temas da antiguidade clássica, do Antigo Testamento, ou da própria história de Portugal, como é o caso da obra *O Enigma de Alcácer-Kibir*. Para Mário Botas, a história constitui um motivo de interesse, apenas quando é passível de ser mitificada, sendo por vezes

extremamente difícil de distinguir nas suas obras onde acaba a história e começa o mito. Curiosamente, os trabalhos onde representa contextos mitológicos e históricos, encontram-se despovoados de monstros, de criaturas híbridas e de seres inusitados. A ambiguidade que usualmente caracteriza o seu universo pictórico, repleto de contrastes binários e de desproporções insólitas entre seres e signos, desvanecese num espaço forjado pela sensibilidade e pela razão. O mundo corrompido de incomunicabilidade e desagregação, pertence apenas aos tempos modernos. Por isso, no imaginário de Botas, o mito e a história permanecem suspensos num plano que a idade não ensombra, mas que a sua mão pode subtilmente subverter.

Os desenhos de Mário Botas são atravessados por uma constante presença literária e intrinsecamente influenciados pela leitura dos autores que mais o marcaram, dos quais retira o mote impulsionador do seu sistema pictórico. Munido de uma vasta formação, Botas transporta para o acto de fazer a íntima ligação entre a caligrafia manuscrita e o desenho. Ambos se complementam em muitos dos seus trabalhos, contextualizados com inúmeras frases de criação diversa, ou saídas do seu próprio pensamento.

Dos muitos autores a quem faz referência destacam-se: Sade, Lichtenberg, Pétrus Bórel, Poe, Huysmans ou Nietzsche, cujas obras representam a substância da sua linguagem plástica, ao revelarem acções e personagens que posteriormente habitarão o extraordinário mundo desenhado no papel. Este processo de confluência entre significantes verbais e imagéticos, merece a sua própria descrição:

*Desenhar sobre uma obra literária é para mim, no essencial como fazer um auto retrato sem espelho... Tento até certo ponto absorver o clima da obra, por vezes sem a ler completamente, para deixar mais indefinida e mais abordável a fronteira que separa o meu mundo desse outro mundo de palavras. Depois, um dia, num desenho, começa a surgir uma ideia ou um ambiente que me sugere outra ideia ou um ambiente paralelo na obra literária.*<sup>11</sup>

Na literatura é sem dúvida Baudelaire o escritor com que Mário Botas mais se identifica, o que o leva, a partir do texto *Le Spleen de Paris*, a realizar um numeroso conjunto de desenhos, aos quais dá o nome de *Spleen de moi-même*. Tal como o autor refere, o fascínio pelos textos do poeta francês, justificam inteiramente a primazia da sua escolha:

*A ideia de fazer um estudo mais profundo sobre Baudelaire partiu de uma série de desenhos que havia feito no Verão de 1978, para a exposição que realizei no Inverno seguinte em Nova Iorque e que se ligava com a prosa de Edgar Allan Poe. O primeiro desenho que fiz, da série de cinquenta desenhos baseados no "Spleen de Paris" foi "Les Foules", texto que muito tem que ver com um outro de Poe que Baudelaire traduziu com o título de "L'Homme des foules". Mas além de tudo isto, Baudelaire atrai-me pela novidade constante da sua poesia e por toda uma série de preferências estéticas e humanas que soube defender na sombra ofuscante da sua obra.*<sup>12</sup>

Na série de Botas, o referente deixa de ser a cidade de Baudelaire e o tema centra-se na sua própria pessoa. Este projecto, realizado entre 1978 e 1979, constitui a obra de carácter mais sistemático e de maior fôlego, funcionando quase como testemunho visual da sua inegável maturidade e vitalidade plástica. Os trabalhos posteriores, onde se inclui a representação do conhecido tema bíblico da *Susana e os Velhos*, revelam inevitavelmente as marcas da evolução pictórica alcançada no *Spleen de moi-même*.

As referidas ilustrações, levantam então a questão do *eu* e do *não-eu*, e do *eu* face à multidão, abordada por Baudelaire na terceira parte do ensaio *Le Peintre de la Vie*

<sup>11</sup> Almeida Faria, "O Pintor à Porta dos Infernos", in Catálogo da Exposição Retrospectiva de Mário Botas, CCB, 1999, p. 13

<sup>12</sup> Mário Botas, "desenhar, designar", in Revista Destaque, nº 4, Junho de 1983, p. 17

*Moderne*. O poeta encara a multidão como algo atraente mas simultaneamente terrífico, revelando na sua pungente repugnância pelas massas, uma assumida aproximação ao mito do Narciso. O próprio Mário Botas encontra neste mito uma certa identificação, de tal modo, que acaba por deixar um *Terceiro Livro do Narciso*, elaborado como uma espécie de desafio literário à obra de Bernardo Soares. Para Botas a figura, demasiado amada e infeliz de Narciso, é de todas as personagens míticas, a mais próxima, o que explica a eminente necessidade de se auto-retratar. Este narcisismo pode ser interpretado como auto-revelação, inspirada no fascínio de Botas pelo legado de Egon Schiele, pintor moderno, a tornar-se, a si próprio, objecto fundamental da sua obra, representando-se obsessivamente em tudo aquilo que pinta e desenha. Para Mário Botas, Schiele, *não é um produtor mais ou menos sofisticado de obras de arte, antes alguém que apaixonada e simultaneamente se desvenda e se oculta perante si próprio, guardando nos olhos a sua imagem única e perturbadora*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Almeida Faria, "O Pintor à Porta dos Infernos", in Catálogo da Exposição Retrospectiva de Mário Botas, CCB, 1999, p. 12

Botas segue o exemplo de Schiele, projectando os traços fisionómicos que o caracterizam ao longo da vasta obra criada. Como vários heterónimos, estes duplos constituem uma forma de se amar e de se recordar – são uma marca constante, reveladora da irrefutável presença do autor. Além de todos os trabalhos realizados representarem uma inevitável extensão do seu Ser, na obra de Mário Botas está patente (tal como Baudelaire afirma sobre Goya,) a necessidade de construir uma realidade monstruosa mas verosímil. Todos os seres inusitados e diabólicos estão infiltrados por uma componente humana, desvanecendo-se assim a fronteira entre o real e o imaginário.

Os desenhos e pinturas, revelam igualmente uma constante atracção pelo feio, imposto tanto às mulheres e aos homens, como aos seres andróginos. No entanto a fealdade reproduzida, não é uma procura, mas sim um encontro. É o inesperado fluxo, saído das trevas da sua imaginação que ganha forma através de um apurado labor manual. As suas obras transmitem por vezes, a imagem de um mundo inquietante e tenebroso que imediatamente nos remete para o universo de Friedrich. Mesmo quando a representação da paisagem é dominada por tons serenos, como acontece em *Le tir et le cimetière*, a ambiência criada transmite uma acentuada sensação de angústia e de claustrofobia.

Na sua obra as mulheres adquirem um papel à parte, tal como o próprio autor declara numa entrevista dada a Almeida Faria: *Creio poder reduzir a dois tipos a imagética feminina dentro da minha pintura. O primeiro tipo é o da Mulher-Outra, daquela que vive em mim, imaginação fundada sobre precários suportes. É uma mulher azul pela distância e rosa pelos delírios que a carne empresta. Mas se essa mulher se torna presença imediata e obsessiva surge o segundo tipo de mulher que designarei genericamente por Mulher-Vampiro. Esta Mulher-Vampiro subdivide-se ainda em Mulher-Lobo, Mulher-Sapo, Mulher-Porco, Mulher-Pantera, enfim, nas várias espécies de ser que devora e suga, hipnóticas serpentes onde a sedução vai a par do esquecimento e da morte*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Mário Botas, "desenhar, designar", in Revista Destaque, nº 4, p. 17

Na série *Spleen de moi-même*, é visível a transformação exercida sobre a representação feminina. Partindo dos textos poéticos de Baudelaire, Botas deturpa a bela mulher de *Un Cheval de Race* numa figura repulsiva e perversa. No entanto, ao ilustrar *Les Bienfaits de la Lune*, tem o cuidado de nos apresentar uma mulher idílica e inalcançável, tida como autêntica musa, símbolo do belo efémero da vida.

O referido texto de Baudelaire, exerceu de certa forma a sua influência na representação da *Susana e os Velhos*, cuja heroína, não foi submetida às usuais metamorfoses que Mário Botas infringe às representações femininas. Esta mulher, serena na aparência e real na sua condição humana é afagada pelo céu nocturno e pela presença sempre constante da luz lunar:

*Cependant, dans l'expansion de sa joie, la Lune remplissait tout la chambre comme une atmosphère phosphorique, comme un poisson lumineux; et toute cette lumière vivante pensait et disait: "Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser. Tu seras belle à ma manière. Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime: l'eau, les nuages, le silence et la nuit; la mer immense et verte; l'eau informe et multiforme; le lieu où tu ne seras pas; l'amant que tu ne connaîtras pas; les fleurs monstrueuses; les parfums qui font délirer; les chats qui si pâment sur les pianos et qui gémissent comme les femmes, d'une voix rauque et douce!*

*"Et tu seras aimée des mes amants, courtisée par mes courtisans. Tu seras la reine des hommes, aux yeux verts dont j'ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes; de ceux-là qui aiment la mer, la mer, la mer immense, tumultueuse et verte, l'eau informe et multiforme, le lieu où ils ne sont pas, la femme qu'ils ne connaissent pas, les fleurs sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnue, les parfums qui troublent la volonté, et les animaux sauvages et voluptueux qui sont emblèmes de leur folie." Et c'est pour cela, maudite chère enfant gâtée, que je suis maintenant couché à tes peeds, cherchant dans toute ta personne le reflet de la redoutable Divinité, de la fatidique marraïne, de nourrice empoisonneuse de tous les lunatiques<sup>15</sup>.*

<sup>15</sup> Baudelaire, "Les Bienfaits de La Lune", in *Ouvres Complètes*, p. 199-200

Na obra de Mário Botas o gosto pela literatura mantém uma presença marcante, embora a associação entre a imagem e a palavra escrita remonte a tempos ancestrais. Sabe-se que Simónides de Céos equiparou a pintura à poesia muda, e a poesia à pintura falante, mas terá sido sobretudo através da conhecida expressão horaciana, *ut pictura poesis*, que as duas artes se interligaram.

Ao longo dos seus trabalhos estas áreas artísticas caminham lado a lado para representar os frutos da sua imaginação pura. Por isso, não é de todo em vão que Mário Botas seja apelidado de *pintor-poeta* ou *poeta-pintor*. A ficção presente no grafismo de Botas, desvenda as recordações guardadas dos muitos autores que lhe são queridos. Para além de Baudelaire, Botas inspira-se igualmente na obra e na vida de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, conservando na memória a imagem destes dois poetas, continuamente invocados nas suas reflexões de desenhador:

*Pessoa e Sá-Carneiro são homens que se vêem ao Universo, não um universo de objectos plantados nos lugares comuns da imaginação, mas o Universo bem mais Universal do ser, da sua permanência e da sua contingência<sup>16</sup>.*

<sup>16</sup> Mário Botas, "Da Imitação dos Mitos a Eugénio de Andrade", 1981

Se a literatura nunca abandonou a sua obra, também a música funcionou como ponto de referência para a sua sensibilidade plástica, sobretudo a de compositores como Wagner, Mozart, Weber e Richard Strauss. Paralelamente, despertou-lhe o gosto pela ópera, na qual se reúnem num só espectáculo, a música e o teatro. Esta paixão pela ópera leva-o a desenvolver as suas próprias encenações, desenhando muitas vezes obras que parecem abertas ao olhar de quem as observa, como se de um palco se tratasse. Nesse cenário ficcionado os actores criados por Mário Botas ganham uma vida que só o autor comanda e domina, habitando um espaço intemporal que resiste à finitude material, assegurando a sua própria continuidade.

À medida que os meses se escoavam, Botas entrega-se a um ritmo alucinante de trabalho, num desejo eterno de desenhar e pintar, realizando ilustrações para livros de vários amigos. Entre outros, os de Teresa Rita, António Osório, Vasco Graça Moura, Raúl de Carvalho, António Vieira, e Almeida Faria.

Em 1977, ano do fatídico diagnóstico, Mário Botas escrevia a anunciada despedida: *águas correntes de regatos imensos, que não estão no corpo mas na alma e desaguam sempre noutra rio até chegarem àquele a que os antigos chamavam Letes... E no meio de duas pessoas que se encontram, como no meio de alguém que se encontra a si próprio, há sempre um espaço*

*qualquer que nem por poder ser muito pequeno deixa por isso de ser muito importante. Tão importante que se não existisse não havia Mundo.*

<sup>17</sup> Almeida Faria, "O Pintor à Porta dos Infernos", in Catálogo da Exposição Retrospectiva de Mário Botas, CCB, 1999, p. 15

*Tenho pena de vos deixar assim... Mas não é o hesitar que faz o êxito. É muito menos o ser de Tão Longe. Tenho-vos sempre na Lembrança<sup>17</sup>.*

### Retorno à narratividade

Na obra intitulada *Susana e os Velhos* Mário Botas representa um tema bíblico, que durante o maneirismo encontrou larga expressão, sobretudo pela mão de Tintoretto e de Ticiano. A história original, divulgada através dos Evangelhos Apócrifos, desenrola-se na Babilónia, durante o Exílio. Susana é uma heroína fictícia, cuja virtude é posta à prova, acabando por triunfar sobre a vilania. Mulher de um Judeu rico, Susana era secretamente desejada por dois velhos da comunidade, que em conjunto planeiam seduzi-la. Um dia, enquanto inocentemente tomava banho no jardim, os velhos esperaram pela oportunidade de a encontrar sozinha e assim que os criados a abandonaram, lançaram-se sobre o seu corpo despido. Surpreendida, viu-se ameaçada pelos dois homens, que exigiam que a eles se entregasse; se assim não fosse, revelariam publicamente o seu falso adultério com um jovem rapaz, crime este punido com a morte.



Susana e os velhos, 1980

Susana consegue então afastá-los, gritando por ajuda, mas os velhos continuaram com a sua ameaça, acusando-a de adultério. Susana acabou por ser assim condenada à morte por um crime que não cometera, sendo salva pelo jovem Daniel, um dos profetas do Antigo Testamento que igualmente narra esta história. Ao questionar os dois velhos separadamente, Daniel apercebe-se que ambos os testemunhos entravam em contradição, o que inevitavelmente provava a inocência de Susana.

Susana é uma palavra de origem hebraica, que significa lírio – símbolo de pureza e de castidade, utilizado numa clara alusão ao significado literal da história. O tema começou a ser tratado no Cristianismo primitivo e na arte Romana das catacumbas. Posteriormente, na Idade-Média, a história passou a ser o símbolo da igreja ameaçada por judeus e pagãos e durante este período os artistas medievais preferiam sobretudo, representar a cena em que "Daniel executa a justiça". A partir do Renascimento, os artistas passaram a escolher a cena do "Banho de Susana" por representar uma oportunidade de trabalhar o nu feminino. Deste modo, o tema deixa de ter exclusivamente uma carga simbólica e moral em termos religiosos, passando a ser uma temática puramente artística.

Para o imaginário de Mário Botas, o referido tema bíblico ganha uma outra dimensão, revelada através da desmontagem da própria obra, concebida como uma espécie de montra, ou de teatro, em que Susana se exhibe, no seu leito. A teatralidade é reforçada pela caixa preta, semelhante ao local onde o ponto lê, em voz baixa, a peça aos actores em cena.

Os dois velhos foram substituídos neste caso, por um padre jesuíta e por uma outra figura cujo sexo não é claramente definível, pois tanto reúne traços masculini-

nos, como femininos. No entanto, a avaliar pela mitra, podemos concluir que nos encontramos perante um padre de características efeminadas. Estas duas figuras apresentam, em relação ao conjunto da obra, uma dimensão reduzida e as manchas dos seus corpos confundem-se, revelando apenas os rostos individualizados. Olhando-as, temos a sensação que acabaram de entrar em cena, nomeadamente por uma das figuras se encontrar cortada pelo limite do espaço pictórico. São dois observadores criteriosos da acção que se desenrola à sua frente, mas o facto de se encontrarem reduzidos a um dos lados da composição, retira-lhes o verdadeiro poder de intervir, dando-lhes um carácter passivo, como se o seu interesse no quadro fosse meramente simbólico. No fundo estes dois padres representam a Moral – o olhar moralista sobre o leito de Susana – mas este moralismo é dissimulado, pela clara atitude voyeurista. Em relação à história bíblica original, verifica-se que se efectuou uma troca de posições: aquele que deseja está transformado num voyeur moralista.

Nesta obra, aparecem ainda elementos alusivos ao “banho de Susana”, como os dois jarros junto à cama, e o tanque que se avista no primeiro plano. Mas também aqui, Mário Botas acaba por nos dar uma visão adulterada da conhecida história, ao representar um tanque vazio, transpondo a figura de Susana para uma cama de dossel, onde se encontra uma almofada na qual apoia o seu pé. A cama representa a noite, ao passo que o resto do espaço compositivo representa o dia, tal como em certos quadros de Magritte, se une inexplicavelmente na mesma imagem visual, dois fenómenos opostos e contraditórios.

No entanto, o elemento mais intrigante na *Susana e os velhos* de Mário Botas é a figura de uma espécie de totem ou de ídolo, que representa um ser híbrido, com um corpo feminino de formas acentuadas, conjugado com uma estranha cabeça de animal. Aparentemente, dentro do contexto da história, parece não haver justificação para a existência deste elemento, mas se nos recordarmos que esta se passou durante o Exílio, relatado no Êxodo, verificamos que nele se referencia a criação de ídolos e os perigos da idolatria, nomeadamente quando o povo de Moisés decidiu fabricar uma estátua de bezerro em ouro, divindade à qual pretendiam prestar o seu tributo e adoração. A construção desta estátua, foi realizada durante a ausência de Moisés, que entretanto se retirara para a montanha, com o intuito de receber instruções Divinas. Indignado, com o facto do seu povo ter abandonado o verdadeiro Deus dos Hebreus, em troca da estátua de um bezerro de ouro, Moisés acaba por destruí-la, alegando que os ídolos representam falsas divindades, às quais não se deve prestar veneração.

O possível paralelismo, entre esta cena Bíblica e a obra de Mário Botas, reside precisamente no facto de Susana dirigir o seu olhar para um ídolo profano, e como todos os ídolos são falsos, ela não pode ser pura. Ao mesmo tempo, o facto do ídolo estar sentado numa espécie de trono, representa a sua vivificação. Para além disso, tanto o corpo como o olhar de Susana se encontram posicionados na direcção do ídolo, colocando-a completamente de costas viradas para a Moral, representada pelos dois padres. Deste modo, se o conteúdo da história bíblica, se fundava numa afirmação da pureza e da castidade, no caso da obra de Mário Botas, encontramos uma série de indícios que nos conduzem precisamente à subversão desses princípios.

Para comprovar esta ideia, podemos recorrer à *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada em Siena em 1613, onde se encontra a descrição do reportório iconográfico da Castidade. Esta obra, tal como o autor indica no frontespício, era recomendada tanto para pintores e escultores, como para todos os profissionais das artes figurativas que dela pretendessem fazer uso. Ripa fundamenta o seu discurso iconológico, afirman-

do que as imagens têm significados distintos daqueles que os olhos julgam perceber directamente. Ou seja, a imagem é um símbolo que para ser totalmente decodificada, necessita de ser acompanhada de uma explicação verbal. A imagem seria assim uma síntese de conhecimentos que obedeceria a códigos e reportórios para mais facilmente ser identificada pelo vulgo. A imagem daria então claridade ao poder oculto das fábulas, revelando conceitos ou hábitos humanos individuais. A *Iconologia* de Ripa, constituía um instrumento ao serviço da criatividade e da normatividade das artes. Alguns séculos depois a Iconologia viria a ser um conceito analítico ao serviço da História da Arte. O método, que então se opunha ao formalismo de Heinrich Wölfflin, deve-se a Aby Warburg, alemão de origem judaica que tinha da arte uma visão essencialmente culturalista, privilegiando o estudo do assunto ou do tema. Em sua casa reúne uma vasta biblioteca e acolhe diversos investigadores. A ascensão hitleriana motivará a passagem do seu espólio para Londres, dando origem ao Warburg Institut, que ao ser articulado com o departamento de História de Arte da Universidade de Londres, formará o Courtauld Institut. À volta da instituição agrupam-se vários historiadores como Rudolf Wittkower ou Gombrich e o próprio Panofsky que passará posteriormente para universidades americanas. É a Erwin Panofsky que se deve a sistematização do método iconológico: primeiro a descrição ou pré-iconografia, depois a iconografia que identifica o tema e finalmente a Iconologia que dá a chave interpretativa da imagem, contextualizando-a. Desta forma, define-se a iconologia como entendimento profundo da imagem, ideia esta que não diverge, no fundo, da já avançada por Ripa.

No livro de Ripa, a castidade deveria ser representada por uma mulher vestida de branco, apoiada numa coluna, e com uma banheira repleta de água. O branco traduz a pureza de ânimo, e a coluna simboliza uma atitude durável e verdadeira. Na obra de Botas, não só a mulher está despida, como o tom da sua pele se encontra mais próximo do rosa que do branco – é uma carne *faisandé* como a *Olympia* de Manet. Nesta composição pictórica aparecem igualmente representadas algumas colunas, mas é particularmente uma delas que nos chama a atenção, talvez por ser a que mais óbviamente se assemelha a uma coluna, e também por se encontrar, num lugar de destaque em relação às outras, colocadas no fundo da imagem. No entanto, esta coluna tem uma série de elementos de conotação sexual, que de algum modo se opõem à ideia de castidade.

Ripa refere-nos ainda, que à noção de castidade se associa a planta *cinámono*, pertencente à família da caneleira e da canforeira – plantas que se caracterizam pelo seu cheiro aromático, inebriante e sensual. Esta árvore nasce entre rochas e espinhos, como acontece na própria obra. No fundo, a castidade tal como a árvore, surge num meio adverso que simboliza a mortificação dos nossos sentidos. Deste modo, *Susana e os velhos* de Mário Botas, acaba por desfazer toda a iconografia da castidade, desafiando ironicamente os sentidos atormentados. As serpentes significam a concupiscência, que continuamente se satisfaz através dos amores: as serpentes, junto aos padres, reforçam a ideia de que o olhar destes dois homens se encontra repleto de luxúria. A obra de Botas desconstrói e subverte a conhecida história Bíblica, propondo uma troca de posições dos personagens que altera a finalidade original da história, retirando-lhe a exaltação da castidade e da pureza.

# A IMAGEM COMO TEORIA DO RADICALMENTE NOVO

Pedro Pousada

*"A pintura não-figurativa saiu dos museus, está na rua, nas praças,  
nas cidades e no mundo inteiro...  
A arte do futuro não será um ornamento agradável das vivendas familiares.  
Será tão necessária como os arranha-céus de quarenta e oito pisos,  
como as pontes grandiosas, a aeronáutica, os submarinos, etc."*

Alexander Rodchenko, 1920

Aquilo que, na segunda e terceira década do século XX, se apresentava como a investigação dos processos de organização e de transformação da superfície pictórica num espaço anti-histórico e anti-narrativo<sup>1</sup>, e que surgia como um corte metodológico com o que tinha sido, até então, o valor de uso e o alcance da produção pictórica, é, hoje, uma experiência continuada com uma história interna própria.

Temos, portanto, uma experiência que, durante noventa anos foi subjectivada, re-examinada, discutida, desvalorizada, sobre-dimensionada e que, na sua trajectória pendular entre a auto-purificação da forma (a arte nada tem a dizer sobre o mundo e só, assim, resiste à redundância e à violência da história) e o último quadro (a vida é que interessa como escolha), tornou-se heterotópica.

A visualidade gaulo-cêntrica ou pan-americana não são, portanto, os únicos lugares geográficos deste tipo de produção. "O devir incessante das formas" privilegiado pelos grandes blocos historiográficos é, aliás, insuficiente para esclarecer a qualidade dessas contribuições excêntricas.

Outro aspecto demonstrado pela prática histórica e, também, por essa diversidade é que a convicção modernista de que a imagem pictórica *tem* que se relacionar, apenas, com as suas possibilidades empíricas transformou-se na convicção de que a imagem, também, *pode* ser auto-referencial.

O modelo evolucionista, em que a pintura aparece como um objecto que se aperfeiçoa através de uma auto-correcção, um modelo demasiado absoluto nas suas expectativas e que propõe uma metafísica da imagem, não resiste às contradições da pintura como objecto histórico (isto é, às diferentes políticas e geografias da imagem e às diferentes pinturas da "pintura").

É, sobretudo, no modernismo tardio que se verifica essa desarticulação entre radicalismo e essencialismo. Motivado, entre outros factores, pelo enfraquecimento da arte como objecto tecnológico e, por consequência, pela relativização do par pintura/escultura como suportes culturais.

A arte como forma de organização do trabalho já não se resume à pintura e à escultura. Isto implica dizer que o valor de uso desses dois modelos visuais alterou-se. Não no sentido de um desfecho histórico em que o objecto pictórico e escultórico se conservariam, apenas, como mercadorias museográficas inócuas mas, antes, no facto de que as ideologias desses objectos se tornaram menos permeáveis a um certo esquematismo teleológico.

Mas estamos a divagar. O que nos trás aqui, pertence ainda (e por solidariedade estrutural) ao âmbito do pictórico (e ao espaço em que esse elemento se organiza).

<sup>1</sup> O que queremos dizer com "anti-histórico" e "anti-narrativo"? O primeiro termo aplica-se à negligência e à desconfiança com que os mecanismos de produção da imagem moderna tratam o problema da memória. A pintura não deve repetir nem conservar o que já foi feito mas ser, em permanência, uma experiência a comprovar. Note-se que esta lógica neocrática têm, historicamente, diferentes derivas. O "maquinismo" e a obsessão pela eficácia que condicionam a abstracção europeia, (e que a expõe, aliás, às contradições de um modelo de imagem que, quer ser um super-realismo inobjectivo onde a matéria se dissipa em energia mas que, em simultâneo, manifesta a sua solidariedade com o poder e as expectativas políticas do objecto tecnológico) contrasta, por exemplo, com a atitude que domina a não-figuração americana de "pintar como se nunca tivesse existido pintura" (Barnett Newman). Quanto ao segundo termo denota um dos conteúdos fundamentais da pintura abstracta, o de não comunicar, o de recusar ser literatura.

O estado de desordem e de indiferenciação que caracteriza o termo “arte” é um assunto que, pela sua complexidade, colide com os interesses objectivos deste texto; que são, basicamente, falar de um artista português vivo através de alguns dos seus trabalhos e através desses mesmos trabalhos reflectir sobre aquilo que na imagem não-icónica é linguagem e, contraditoriamente, resistência à linguagem.

Como o referimos, anteriormente, o essencialismo radical e de auto-superação que contaminou a imagem moderna não-figurativa não foi privilégio de um único centro geográfico mas um conceito que atravessou diferentes lugares e períodos.

Portugal foi, numa fase já tardia a que a sua história política não foi alheia, um desses lugares. A geração era lúcida (e minimamente informada) mas a desordem não afectava os poderosos.

É no final da década de 40 que podemos observar, num grupo reduzido e jovem, a produção continuada de imagens abstractas e um esforço de socialização dessa mesma produção.

Como todas as anteriores manifestações de modernidade estética esta, também, foi objecto de incompreensão e de resistência.

Os diferentes níveis de poder cultural do Estado Novo eram, apesar dos disfarces propagandísticos, subsidiados por uma visão medievalista do problema artístico: o artista era apreciado como um técnico, um especialista da imagem, alguém que dominava os mecanismos de produção de determinados códigos visuais e que aplicava esses códigos segundo critérios de perfeição, de eficácia narrativa e de conveniência social. A obra seria o agente dessa ligação empática, o objecto de uma beleza politicamente útil e reiterativa.

Existia, de facto, uma guerra civil nas artes portuguesas do pós-guerra. Um conflito de baixa intensidade, bastante politizado, marcado pelo banditismo iconoclasta da Pide, pelas medidas arbitrárias dos governos civis, veiculado pela crítica jornalística, pelas decisões dos júris, pelas escolhas museográficas, pela separação entre a Academia e a arte moderna e pelas conferências e exposições colectivas quer dos detractores quer dos defensores dessa mesma arte.

E nesse conflito, muito anterior às primeiras experiências abstractas, o que se polemizava não era a pintura como ícone nem os vestígios da cultura pictórica novecentista nessa mesma pintura. A dialéctica entre o poder do representado e da representação permanecia intacta.

O regime visual da pintura pertencia, ainda, a essa ligação ambígua entre o visível e o verosímil (e mesmo na inversão surrealista dessa ligação o ícone permanece como uma forma eficiente). O que estava em choque era o modo como se interpretava o alcance e as competências do objecto artístico. Fosse a escolha entre a pintura ser um objecto de contemplação ou de desmontagem crítica da realidade esta mantinha as suas propriedades narrativas.

Não admira, portanto, que entre a lucidez anti-fascista dessas gerações se encontrasse, também, dificuldade (e por vezes suspeita) em relação a uma pintura cujos elementos não eram semiotizáveis.

A imagem abstracta será, para alguns, uma imagem egoísta e indiferente aos jogos da história. Para outros uma oportunidade ideológica e estética de escapar à redundância e ao cansaço estrutural que afectava o campo figurativo.

O formalismo original e por vezes frágil dos primeiros pintores abstractos ganhará na década seguinte, (década que proporcionará, aliás, alguma consolidação) consciência de alguns modelos visuais extraterritoriais (sobretudo gaulo-cêntricos) e um novo fôlego metodológico com o interesse dos surrealistas.

Este relato serve, essencialmente, para enquadrarmos os limites do caso português e percebermos que a “grande História” está cercada de fenómenos colaterais.

O processo de reciprocidade entre teoria e imagem que caracteriza a produção não-figurativa de Jorge Pinheiro (1931) não se desenvolve, contudo, a partir dos modelos visuais disponíveis em Portugal.

Mondrian e Malevitch, a história continental da abstracção, é mais importante para a sua pintura do que Amadeo ou Fernando Lanhas. Não será o exemplo local que despertará em Jorge Pinheiro a necessidade de criticar e, por isso, de transformar os objectos que fazem a sua actividade de pintor.

Essa produção iniciar-se-á na segunda metade da década de 60 num período em que a pintura abstracta renovava a sua visualidade com os elementos que a experiência do múltiplo sem original, da publicidade e da simultaneidade e instabilidade da vida urbana lhe fornecia.

Passemos portanto a Jorge Pinheiro, ou, para sermos mais correctos, a um dos possíveis discursos sobre a sua obra.

Por isso, talvez, convenha, neste momento, esclarecermos qual é a nossa posição dentro deste texto.

Na nossa perspectiva a prática artística não se dissipa no poder de uma vontade, não é um sistema fechado orquestrando, em permanência, o desejo de originalidade, de radicalidade ou de superação.

Pensar-se a produção a partir de uma espécie de neurose criativa que seria dominante e intensa no momento em que a “arte” aconteceria, em que esta se fixaria, é construir-se uma representação do campo artístico em que subsiste, apenas, o domínio da intenção e do mediador dessa intenção, o artista.

Se considerarmos que a imagem, porque é produção, não existe sem consumo então essa hipótese de um poder que não só faz a obra mas totaliza-a como comunicação não funciona.

Originalidade e inspiração servem um modelo ontológico e fraco de produção artística. Não se nega, aqui, o autor mas disputa-se a fórmula que coloca obra e autor como proposições recíprocas.

Propomos, portanto, uma leitura em que esse sistema, a obra, se esclarece através de um circuito de interesses onde se coloca um terceiro elemento, o espectador e interprete.

Outro aspecto que convirá recordar é que Jorge Pinheiro é um pintor, isto é, a sua produção, mesmo a que diverge do quadro como suporte regular e privilegiado da pintura, está consciente que trabalha dentro dos limites de uma disciplina. Não encontraremos, aqui, uma produção que, partindo de dentro para fora, se refere a si própria como um processo caduco.

Jorge Pinheiro estudou, essencialmente, na Escola do Porto (isto apesar de ter transitado originalmente por Lisboa). A pressão do figurativo é, por reflexo escolar e cultural, verificável na pintura que realizou antes de 1966. Os seus primeiros objectos pictóricos abstractos em que as propriedades parietais são secundárias, nada têm de nostálgico. Não existem vestígios da forma natural.

Mais do que ser, em exclusivo, a negação do ícone ou fundar-se numa lógica de compensações ópticas o que encontramos na sua pintura e desenho não-figurativo é um processo de minimização visual. Um processo que, com o tempo, acentuará a sua natureza anti-casuística, lógico-dedutiva e inexpressiva

Este artigo dedicar-se-á a dois conjuntos gráficos<sup>2</sup> desenvolvidos por Jorge Pinheiro na década de 70.

<sup>2</sup> Cada uma destas unidades gráficas é subsidiada por instâncias linguísticas o que alarga as hipóteses de semiotização. É certo que trabalhamos, essencialmente, com o dado perceptivo (o que vemos, como vemos e quando vemos) e somos, por isso, parte responsável da negociação, crítica e fluida, entre estas imagens e uma outra sucessão, mais catastrófica, de imagens que nomeamos de mundo. Mas esta mais-valia literária, o título, oferece-nos algumas vantagens no esclarecimento das diferenças entre o que a imagem pode ser e o que ela, realmente, é. Temos, primeiro, a ambiguidade de um significante, que nós desconhecemos, e que se nomeia a si próprio e depois temos esse elemento reductor, o texto.

São conjuntos que não possuem as características específicas da linguagem pictórica (integridade resistente da superfície plana, sensibilidade óptica) mas que, ainda assim, conservam uma ligação metodológica e de conteúdo com os interesses objectivados na pintura que desenvolveu nessa época.

Referimo-nos, concretamente, ao álbum “15 variações sobre o mesmo tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp” e a dois desenhos de 1976 da série dos Mapas<sup>3</sup> (“A ilha de Claude Levi-Strauss ou a heresia do século” e “História e discurso do crime no meu bairro”).

Estas obras são, também, bons exemplos de uma estratégia logocêntrica em que a imagem é a demonstração empírica de um estudo. A imagem é uma ideia e, também, a imagem de uma ideia.

A produção deste período começa com a investigação da economia interna do quadrado.

No caso particular das pinturas expostas na Galeria Bucholz, em Abril 1970 Jorge Pinheiro observará, em carta que dirigiu a Rui Mário Gonçalves (responsável da galeria) que a sua principal motivação, é a investigação de uma metodologia pictórica que, baseada em critérios de racionalidade, de rigor matemático e de codificação das escolhas cromáticas, viabilize para o campo da imagem a possibilidade do universalmente válido. É uma pintura que para além das suas responsabilidades perceptivas se valoriza como matéria conceptual

Sem o procurar, pelo menos de uma forma consciente, Jorge Pinheiro encontrou um método da abordagem das leis internas do quadro que outros antes dele (Max Bill) ou depois dele, fizeram ou poderiam fazer uso.

Esta coincidência accidental proporciona a ideia de que a pintura, um certo tipo de pintura, pode funcionar como uma imagem que verifica as suas próprias regras. Uma ética do visível em que o espaço pictórico ordenado e dedutivo se transforma num objecto absoluto e trans-histórico.

Mas esse retorno à pintura não se resumirá a um formalismo óptico-gestaltico. A introdução da série de Fibonnacci proporcionará outro tipo de imagens. Estas estarão menos sujeitas às relações internas do quadro porque se fundarão num modelo que transforma as suas possibilidades em imagem.

Os trabalhos da fase final da década de 70 resultam, parcialmente, do contacto com o modelo estruturalista. Essa aproximação faz-se por intermédio das mudanças que a Arte Conceptual, interessada que está em deslegitimar todo o tipo de modalidades artísticas trans-históricas (como o mito da originalidade, o da intenção artística, o da sensibilidade estética ou o do carácter neutro do próprio termo “arte”) impõe ao conceito de obra. Esta já não surge como objecto ou forma, mas como um projecto que se adapta e se reconstitui a partir de um contexto que pertence, explicitamente, à ordem das escolhas filosóficas e ideológicas e menos ao poder de um fazer. O nome “arte” já não está ligado a uma transformação do material mas a um processo de ideias.

O primeiro conjunto das “15 Variações sobre o mesmo tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp” é um objecto estruturalmente ambíguo pois nele se cruza a lógica impessoal e comum da produção industrial de imagens com o território individualizado e estratégico do autor.

Existe uma distância física, assumida, entre o objecto e o sujeito que realiza esse objecto, a mesma que separa o nosso gesto no teclado do impulso eléctrico que o software descodifica e transforma na imagem de uma letra. A nossa acção é, apenas, o início de uma série de acções.

<sup>3</sup> Este grupo dos mapas sugere uma entidade reconhecível, um espaço humanizado. Essa denotação possui, ainda assim, mais ligações a uma imagem que se resolve dentro das convenções e limites que lhe são próprios. São desenhos (técnicos) que se explicam em termos de desenho.

O enfraquecimento da reciprocidade orgânica entre o autor e a sua obra, a dissipação do autor como *Homo faber* serve dois propósitos metodológicos: um é libertar o autor dessa falsa consciência de si próprio em que a metafísica romântica o aprisionou. Outro é retirar do contexto da obra a relação de causa-efeito entre intenção e conteúdo o que significa dizer que a obra não denota, apenas, as marcas do seu autor.

Essa crítica da marca humana, do gesto, (por que é uma crítica que, aqui, se pratica), essa higiene anti-individualista permite uma maior clarificação do objecto visual e permite, sobretudo, que sejam os códigos do objecto que se manifestem e não as relações entre esse objecto e o seu autor.

Apesar dos estudos prévios e do projecto terem sido realizados por Jorge Pinheiro, foi a um desenhador técnico que competiu a arte final.

O objecto como teoria (o que se faz) e o objecto como prática (como se faz) são separados e desse modo minimizam-se os resíduos autobiográficos e intensificam-se a ideia de uma imagem que é modelo de si própria, de uma imagem sem original e sem história.

A produção dos álbuns em impressão off-set cumpre os mesmos objectivos e torna irrisório o privilégio do único. A imagem não é, neste caso, uma entidade mas um múltiplo.

Trata-se, portanto, de um sistema fechado, dominado pelo desejo de objectividade e de rigor. Um objeto (o álbum) que, por reduzir as suas hipóteses, por estar interessado na solidariedade entre uma visualidade reduzida e um máximo de conteúdo, possui as qualidades do objecto moderno. O objecto não é narrativo, desfaz o encanto ilusionístico da imagem e esforça-se por possuir uma lógica.

O título que o reveste é, por sua vez, duplamente, mitográfico. “*Os quinze ensaios*” evocam as preocupações estético-utilitaristas de Max Bill, em particular, as suas 15, que foram dezasseis, variações para um mesmo tema. Recordam, também, o uso, segundo critérios de pureza da forma e da cor (serem o que são), da isotropia do quadro e como a qualidade do efeito visual se produz infinitamente dentro de um limite, de um topoi isolado.

“*Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp*” configura o segundo movimento. Um movimento constituído por três eixos.

Pitágoras (c.570 a.C.), um grego apaixonado pela materialidade insensível, intocável dos números. Para ele o número é a porção de descontinuidade que se combina com a grandeza ilimitada, que racionaliza e harmoniza a aparente desordem dos objectos. A sua interpretação aritmética do mundo natural - ou na versão aristotélica (pois Pitágoras possui muitas vidas), *todas as coisas são números* - interrompe a continuidade eterna do indeterminado e do infinito.

O Xadrez, a placa quadrilátera, as trinta e duas peças, a teoria e a experiência estratégica que implicam o seu manuseamento. O silêncio cortado por lances decisivos, por ponderação e hesitação.

Do outro lado temos a serenidade impenetrável de *Marcel Duchamp*, um tranqüilo desconstruidor, um metacrítico dos mecanismos e reflexos culturais que fazem a reputação do artista.

*Duchamp* isolou três gestos - o nomear, o apontar e o assinar - e constituiu-os como o processo cultural pelo qual um indivíduo transformava um objecto (banal ou não, original ou múltiplo) em “arte”.

Os *Ready-made* são designações que reformulam o objecto já não como uma expressão somática de autoria mas como prognóstico de uma actividade conceptual e estética, actividade que nada tem a ver com forma expressiva ou com a produção

4 Desde o cartaz que realizou para o campeonato Francês de 1925, ou as peças que esculpiu, até ao seu "Xadrez de bolso com luva de borracha", de 1944. Neste trabalho de 1944 acentua-se o lado portátil e mental do jogo. Portátil porque com o infinitamente pequeno (o nada) ainda se pode jogar xadrez e mental porque as luvas de borracha têm uma localização dual neste objecto. Por um lado elas são um instrumento de limpeza e de depuração (usamo-las para não nos queimarmos, sujarmos ou contaminarmos-nos e a ideia de pureza empresta-se a este cuidado) e por outro o seu uso dificulta os gestos mais precisos, mais especializados; impedidos de usarmos as mãos, de agir fisicamente, o que nos resta é pensar e comunicar. Há uma qualidade socrática nessas luvas, é o corpo que se afasta para dar lugar ao intelecto, a uma inteligência dialógica que tem ou busca um interlocutor. Poderíamos arguir a partir desta assemblage duchampiana que ao artista interessa mais conviver com o filósofo e menos com o charlatão.

de visualidade. A arte não apenas como aquilo que pode ser feito mas, também, como aquilo que está feito.

A presença de **Duchamp** diante deste tabuleiro não é casual. O seu interesse pelo xadrez está bem documentado<sup>4</sup> e ser, inclusive, um processo de socialização tão ou mais forte no seu quotidiano do que a actividade de artista.

O jogo possui algumas das possibilidades conceptuais que entusiasmavam a sua investigação. O xadrezista profissional consegue trabalhar mentalmente, jogar sem ver. O jogo pode realizar-se sem o auxílio do esquema visual, da ilustração.

É um trabalho em que a contingência visual (o estado do jogo, o número de peças possuídas por cada adversário, a sua disposição) pode ser transformada num código linguístico. Um jogo onde os movimentos estão historicizados e em que a teoria está em permanente re-actualização.

Cada novo jogo transporta o material teórico desenvolvido anteriormente (um bom xadrezista estuda e ensaia os movimentos dos mestres) mas procura que as hipóteses de superação enfraqueçam a infalibilidade dessas soluções.

Duas identidades instaladas neste inventário gráfico como duas teorias em choque.

Uma que discorre sobre a competência estética dos números e como o campo do sensível se organiza segundo operações numéricas que lhe desvendam a harmonia e perfeição e outra teoria que se distancia do vínculo obsessivo entre forma e conteúdo, vínculo que, historicamente, fundamentou a ideologia do objecto de arte como evidência estética.

Mas esse distanciamento é radical não deixando vestígios biográficos ou sequer físicos. O autor apaga, disfarça a sua presença. Todos os elementos de uma teoria criacionista da arte são desmentidos.

No fundo Duchamp desenvolve uma ontologia crítica da arte, estuda-a enquanto ela própria e não a partir das propriedades de qualquer uma das suas partes mas esse estudo não serve para sustentar uma significação essencial e incondicionada do que é arte mas para notar que esse objecto geral, a arte, é uma etiqueta que surge por intermédio da cultura, da linguagem e dos hábitos sociais.

Se por um lado Duchamp se dedica a responder a um objecto que se apresenta como universal, como comum ao domínio das experiências humanas inversamente dedica-se a desmascarar os resíduos metafísicos que impregnam esse objecto.

Há, também, uma certa qualidade Saussuriana em todos os desenhos deste album que é acentuado pelo termo "xadrez".

Com efeito, no seu *Curso de Linguística Geral*, Ferdinand Sausurre (1857-1913) compara o funcionamento da língua ao do jogo de xadrez: "(...) a língua é um sistema que só aceita a sua própria ordem. Uma comparação com o jogo de xadrez far-nos-á compreender isto melhor. Neste, é relativamente fácil distinguir o que é externo do que é interno: o facto de ter vindo da Pérsia para a Europa é de ordem externa; interno, pelo contrário, é tudo o que diz respeito ao sistema e ás regras. Se eu troco as peças de madeira por peças de marfim, a alteração é indiferente para o sistema; mas se diminuo ou se aumento o número das peças, essa alteração atinge profundamente a "gramática" do jogo."<sup>5</sup>

A estabilidade da estrutura está interdependente da variabilidade dos elementos, qualquer mudança significa a perturbação do sistema e a alteração do produto final.

O facto de **Jorge Pinheiro** se decidir por um sistema estável – a série 1,2,3,5,...- e a partir dele produzir diferentes combinações introduz-nos a um tipo de visualidade que é simultaneamente o estudo das regras que permitem a variação e a experiência dessa variação.

<sup>5</sup> Ferdinand Sausurre, *Curso de Linguística geral*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971, p.54/55.

Nestes desenhos poderá aplicar-se uma expressão que **Duchamp** empregou a propósito do seu *Nu descendant un escalier*<sup>6</sup>, a de “*diagrama de ideia*”. Estes desenhos não nos dão coisas, não são analógicos apenas descrevem coisas.

O “código” de **Fibonacci** é um sistema de controle dentro do qual se organiza a variação, é uma rede invisível, inaparente mas essencial ao tipo de construção visual que se procura viabilizar. Fora dela fica o erro, a intuição residual. A série estabiliza, ampara a variabilidade dos caracteres gráficos. Como uma equação em que as variáveis pertencem a um universo reduzido mas no seu jogo mantêm a imprevisibilidade do resultado.

## Os Mapas

Imagens datadas de 1976, os mapas já podem ser intuídos a partir de uma visualidade dialógica. O objecto de interpelação, imaginado ou real, ultrapassa a pura evidência formal.

A qualidade instrumental do termo - um mapa implica uma acção, (a leitura), é o veículo de um objecto, (um território, uma cidade), e cumpre uma finalidade política, económica e ideológica – empresta a estas imagens a aparência ténue do ícone.

Para se completar essa hipótese apenas falta resolver uma dificuldade, que, é, aliás, insuperável: estes mapas têm que reivindicar uma ausência, a de um espaço concreto. Mas o foco da denotação não existe fisicamente. Estes espaços não podem ser experimentados porque a sua localização é indeterminada e indefinida. O ícone não se conclui; a representação está interdita porque estes mapas não nos reenviam para a matéria empírica nem a contêm.

São mapas utópicos no sentido de serem “aquilo que não é de nenhum lugar” mas ao mesmo tempo, (apesar de, pelo menos um deles se situar numa ilha, espaço privilegiado das micro-sociedades utópicas), não são objectos “reaccionários”, objectos que se refugiem num passado mítico ou que tornem impossível a presença do político ou do histórico na sua significação.

Apesar desta contradição estrutural, o emprego da expressão “mapa” serve para classificar um paisagismo inverificável. Isso sugere-nos que este tipo de imagem, um documento forjado que se auto-nomeia de documento, pretende aplicar sobre a sua própria matéria o mesmo tipo de interesses e conteúdos que esse mecanismo visual de poder, a imagem cartográfica, mobiliza.

Podemos, mesmo, retomar o *Mito dos Argonautas*<sup>7</sup> que **Roland Barthes** aplica na sua definição de estrutura<sup>8</sup>. Ele observa duas simples acções que caracterizam a dinâmica desta alegoria, *nomeação* e *substituição*.

O nome, **Argos**, sobrevive, incólume, às arbitrariedades da história porque não está solidário, não mimetiza a organização interna das suas partes. É o navio que se esgota no nome e não o inverso. A substituição de uma peça por outra não toca na natureza fundamental e operativa do Argos (transportar os Argonautas).

Esta alegoria poder-se-ia transportar para os mapas de Jorge Pinheiro. Apesar de não serem visualmente verosímeis como mapas, (assim como no seu regresso o Argos já pouco ou nada tinha a ver com a imagem que deixara na sua partida), estes objectos estão associados ao conceito de mapa. E é esse conceito que determina a sua visualidade.

Um mapa é um espaço projectivo em que se decompõe a visualidade descentrada do mundo, em que se resumem a um único plano, as leis da gravidade, do alto e do baixo e em que o horizonte se dissipa.

<sup>6</sup> Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris: Éditions Galilée, 1996, p.53/54.

<sup>7</sup> Os Deuses encarregaram Jasão e os seus companheiros de cumprirem uma série de tarefas. Para esse fim deveriam cruzar o Mediterrâneo num único navio, o Argos. Estava-lhes interdito o poderem trocar de nave. Assim a degradação do navio foi resolvida pela constante substituição das suas partes até, terminada a epopéia, o Argos se ter transformado noutra nave.

<sup>8</sup> A este propósito ler Rosalind Krauss, *op.cit.*, p.2/3.

O declive é descrito por uma série de curvas de nível. O rio sinuoso e acidentado é visto como uma colecção de traços semi-curvos, quebrados e intermitentes. Os muros que dividem a paisagem resumem-se a linhas direitas onde desaparece a irregularidade da pedra ou a parede suja e rebocada. O casario transforma-se em retângulos regulares, superfícies indistintas onde não se individualiza o gosto, o poder ou a qualidade dos seus inquilinos.

No espaço concreto que o mapa descreve colocam-se linhas imaginárias, fronteiras, latitudes, longitudes, os nomes dos lugares, as distancias e as altitudes, a diversidade ou unidade geológica do terreno, o tipo de economia agrária que os domina, o tipo de industria, de habitação.

Num mapa codificam-se uma série de interesses e de operações linguísticas, nele verifica-se, como nota Christine Buci-Glucksmann<sup>9</sup>, uma possível genealogia do olhar panoptico que Michel Foucault propunha.

Esta empresa visual que elimina o ponto de vista unilateral abrangendo todas as possibilidades de entrada, de localização do observador, é um modelo aberto. A navegação faz-se em todos os sentidos, sem hierarquias. Um mapa repete o trajecto de uma experiência, é a negação da crónica pitoresca e peripatética, é a antítese do olhar impressionístico e da experiência privada do espaço. Esse documento, perigoso, mortal, torna-se a consciência partilhada de um território. Define-o, constrange-o.

Um mapa é, também, a nossa experiência minada pela ilusão de que o mundo possui um perímetro visual, que o preenche e o justifica e todavia ele ultrapassa essa ambição. O mundo é feito de uma totalidade que compreende o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. O mapa altera as escalas dessas grandezas: o grande torna-se pequeno, o pequeno apaga-se, torna-se invisível, insignificante, inútil. Ou então o pormenor engrandece-se, ganha protagonismo, diferencia-se. Mas esses dois limites permanecem intocáveis, irrepresentáveis, irreconciliáveis. Quando nos referimos ao demasiado grande enfraquecemos a importância do pormenor.

O mapa descreve a experiência que temos ou podemos ter do mundo, as distâncias entre cidades, a localização de uma rua, de uma porta, mas trabalha sempre no campo da posição relativa, dos imponderáveis do movimento (onde estou no mapa), e da história (as estradas que se fizeram, os rios desviados, os muros que se ergueram, as cidades que se reconstruíram ou as aldeias que morreram).

### **A ilha de Claude Lévy-Strauss ou a heresia do século, (Janeiro de 1976)**

Como o fizemos notar anteriormente este mapa descreve uma massa insular, geografia predilecta dos autores de utopias (como o próprio criador do termo, **Thomas Moore**, ou *A Nova Atlântida* de **Francis Bacon** ou, ainda, a *Cidade do Sol* de **Tommaso Campanella**). Uma ilha é, também, uma forma metafórica que podemos aplicar para nos referirmos a uma situação de isolamento e excentricidade. É uma posição que só pode contar consigo própria, que é impermeável porque a coerência interna do seu sistema de valores e conceitos assim o exige.

O título delimita o campo de interpretações. Jorge Pinheiro localiza, aliás, esta imagem numa série que designa por *mensagem*. Uma mensagem é um instrumento de utilidade e de objectividade. Se afirmamos que este objecto é uma mensagem é porque o estamos a encarregar do transporte de significados, e para que esses conteúdos sejam objectivados é necessário que o ruído seja residual.

Temos que começar por saber quem foi **Claude Lévy-Strauss**, ou, pelo menos, perceber em que contexto ele é, aqui, nomeado. Em seguida compreender o significado desta expressão terrível e clerical "*a heresia do século*".

<sup>9</sup> Christine Buci-Glucksmann, op.cit., p.24.

**Claude Lévy-Strauss** é o fundador de uma antropologia estruturalista sendo o seu *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), a obra onde demonstra que a complexidade dos elementos de parentesco se organiza e funciona do mesmo modo que o fenómeno linguístico, através de um sistema de relações e oposições<sup>10</sup>.

Na investigação de Lévy-Strauss “o modelo estrutural intervêm para reduzir a (um) discurso homogêneo experiências distintas”<sup>11</sup>, mas a “solidariedade sincrónica” desse discurso só se revela no estudo das transformações e não no fenómeno isolado.

A abordagem “estrutural” adquire, para além de uma hipótese metodológica, qualidade filosófica<sup>12</sup>.

A aplicação de códigos invariantes a sistemas diferentes implica, para Lévy-Strauss, a admissão de um meta-código. Todas essas operações de verificação da invariabilidade ou similitude das propriedades das diferentes mensagens reduzem-se a uma referência primária, à idéia de que existe um mecanismo universal do pensamento, uma *Estrutura das estruturas*.

Fica demonstrado que na economia das produções simbólicas as relações de parentesco, (entendidas como formas de comunicação), são uma possibilidade empírica e que a generalidade dos sistemas comunicativos pode ser compreendida a partir de um código baseado em correlações diferenciais e capaz de mensagens diferentes, ou seja, a estrutura.

Mas o que nos interessa apurar é, em que medida, o estruturalismo metodológico de Lévy-Strauss (que rapidamente se transforma num estruturalismo ontológico) adquire mais-valia neste objecto visual. Para isso devemos-nos reportar à sua abordagem do problema da arte enquanto facto sógnico.

Um dos textos onde se enuncia uma posição clara e mais decisiva sobre as relações entre o objecto de arte e a troca lingüística é no seu *Le Cru et le Cuit*. É na sua *Ouverture* que Lévy-Strauss expõe os seus argumentos sobre a tensão entre não-íconicidade e significação e fá-lo a partir do exemplo da musica atonal e da pintura abstracta.

Lévy-Strauss reconhece à pintura a possibilidade de ser gerida enquanto processo com competências comunicativas mas alude a uma imagem pictórica que mantêm hábitos icónicos, que mantêm uma relação de reconhecimento com o objecto que a inspira.

Só quando funciona como a dualidade entre dois termos, (um não significante (as formas e as cores) mas que garante a um “segundo código, meio e condição de significação”) é que a pintura pode ser observada como linguagem.

A sua perspectiva apoia-se na premissa de que a linguagem só existe quando se processa através de uma dupla articulação em que os seus níveis não podem ser permutados.

Esta análise, que **Umberto Eco** reputa como “insidiosa” e “dogmática”, atinge conclusões dramáticas em relação aos modelos pictóricos que abandonam ou abrandam as preocupações icónicas.

Apesar de se referir a si própria como linguagem uma vez que pretende manusear os elementos pictóricos como se eles possuíssem as mesmas propriedades sintagmáticas dos monemas, para Lévy-Strauss a pintura abstracta apenas subsiste com o segundo nível e com a ilusão de que através da transformação desse nível em primeiro código pode produzir significado. Não reconhece, portanto, poder de significação à visualidade não-figurativa.

A expressão “*heresia do século*” serve portanto para explicitar a oposição e o desagrado conceptual do estruturalista em relação ao facto desses sistemas pictóricos se afirmarem como sistemas de signos.

<sup>10</sup> São, por exemplo, os factores de consaguinidade e de aliança que determinam o casamento como uma troca e que proíbem o incesto por este impedir que esse processo de compensação interfamiliar se realize.

<sup>11</sup> Umberto Eco, **Estrutura Ausente**, São Paulo, Editora perspectiva, 1997, p.285.

<sup>12</sup> A este propósito leia-se em Umberto Eco, (São Paulo, 1997), o subcapítulo, **A Filosofia de Lévy-Strauss: As leis constantes do espírito**, p.294/301.

Umberto Eco crítica esta abordagem da dupla articulação como a única definição do processo lingüístico. Defende pelo contrário a existência de linguagens que se baseiam em vários tipos de articulação ou mesmo nenhuma e em que os diferentes níveis transferem entre si competências.

Na sua perspectiva a arte não-figurativa assim como a música atonal (serial ou concreta), ambas produzem comunicação mas um tipo de comunicação que se isola ou não nomeia o seu objecto. A realidade sobre a qual esses objectos trabalham é inaparente, não remete para uma situação concreta.

Esta ilha representa, portanto, a tensão ideológica que marca a irreducibilidade de Lévy-Strauss. Retirar competências comunicativas à imagem abstracta é transformar a comunicação visual num mero processo de reiteração da experiência do vivido, num processo de conservação cultural.

No modelo rígido de Lévy-Strauss a imagem formaliza e ilustra os hábitos, as tradições mas, se quer, garantias de que comunica, de que é um acto de consciência à procura de um consenso, não deve construir-se fora dos limites do dado adquirido, da experiência comprovada e repetida.

A ilha demonstra-nos, por outro lado, em que campo se situa Jorge Pinheiro.

Definida por duas projecções e legendada por diversos elementos grafo-numéricos que se aproximam, visualmente, das experiências desenvolvidas em trabalhos anteriores, a ilha possui inúmeras indicações de que Jorge Pinheiro não adere ao “*mito da dupla articulação*”.

O facto de este mapa pertencer ao processamento de uma “mensagem”, a uma interlocução premeditada, soma-se ao alinhamento coerente e linear dos diferentes grafismos. Esta cifra (inescrutável e mesmo misteriosa aos nossos olhos), é importante na política desta imagem. Fornece-lhe uma parcialidade estratégica.

O arranjo dos diversos elementos, a sua unidade, manifesta qualquer coisa de intenso, qualquer coisa que reclama o nosso interesse e esforço perceptivo. Surge-nos o mesmo tipo de curiosidade quando, ao sintonizarmos uma frequência de rádio, nos cruzamos pelo caminho com uma combinação de sons estranhos. Sem o sabermos explicar, toma-se consciência que ali se passa algo, de que o ruído possui uma configuração arbitrária e convencional e, portanto, humana.

Alguém está a dizer alguma coisa a alguém mas apenas se ouve ruído. Mas os homens ao produzirem ruídos comunicam mesmo que disso não tenham total consciência. Comunicam-nos que o caos onde os conteúdos se organizam é maior do que o nosso desejo de ordem e domínio sobre esses conteúdos.

Existe, portanto, nos objectos gráficos, aqui, manuseados uma hipótese comunicativa.

Focando as duas vistas que descrevem visualmente a ilha encontramos mais material que fortalece a nossa interpretação.

A representação em planta da ilha figura um espaço que se organiza segundo parcelas. Esse emparcelamento compreende a intervenção humana.

A nossa primeira impressão é que nos encontramos diante de um território intensivamente agrícola. As manchas cromáticas que variam entre o amarelo terroso, o castanho, o verde sapo e o verde oliva sugerem-nos diferentes áreas de cultivo. Imaginamos campos de oliveiras cotejados por searas e milheirais.

É um território habitado, talvez, por gente sedentária e rural. Não vislumbramos a quadricula típica das habitações. Apenas um circuito irregular de caminhos, diríamos, mesmo, de campos onde predomina o negro.

Uma ilha cultivada, domesticada. O meio natural, o fenómeno transformado em experiência e constringido à grelha arbitrária e disciplinada do modelo teórico. A ilha metaforiza o mito moderno do poder emancipador da cultura sobre o poder imprevisível e irracional da natureza.

Mas as cores escolhidas devolvem-nos, antes de mais, à intransigência de Lévy-Strauss. O que mais nos recorda esta escolha? Que outro objecto está aqui iconizado de um modo diferido e ambíguo? E, provavelmente, accidental? Se nos distrairmos da ideia de mapa podemos recordar (ou, mais justamente, imaginarmos) o fragmento de um camuflado militar. E o que se associa a esse vestuário?

A coesão interna de uma estrutura. O camuflado serve para esconder, para disfarçar o que não é nem local nem natural. O soldado usa-o para se dissimular no território inimigo. O camuflado oferece-se como uma hipótese do que melhor se aproxima das propriedades visuais do lugar onde o soldado vai agir. Mas, além disso o camuflado possui outras denotações como a de violência civilizada e de hierarquia.

Um soldado age de acordo com um plano, faz o que lhe dizem para fazer, obedece, não questiona, não dúvida, não critica. Como o homem da tribo também o soldado participa nos rituais, conhece-os, repete-os. E submete-se aos chefes, às suas insígnias, aos seus símbolos.

O par camuflado-soldado faz parte de um grupo. Ele não é a essência desse grupo mas manifesta as suas propriedades, é uma unidade icónica. Através dele a instituição cultural (neste caso a militar) auto-representa-se nos seus costumes e competências.

Estamos de volta, e por diferentes entradas (como num mapa), ao método estrutural. Reduzimos a um modelo mínimo, a um diagrama (o camuflado como modelo de visualidade ou o soldado como modelo cultural) uma realidade não para a erguermos, isoladamente, como um paradigma mas para, através dela, compreendermos as transformações e convenções das organizações humanas.

Este exemplo, talvez demasiado desviante e excêntrico, do camuflado é, contudo, útil para voltarmos a Lévy-Strauss.

Um camuflado recorda-nos também uma situação de hostilidade e de reacção. A ilha de Lévy-Strauss é uma ideologia em processo defensivo. E que por isso se esgota nos argumentos que esse mesmo processo solicita. A oposição, entre imagem não icónica e linguagem, é o fulcro desta aporia.

No alçado frontal que se dispõe na base do desenho encara-se a ilha de um modo diferente, dir-se-ia que segundo critérios de sedimentação geológica.

Apesar da seta indicar que ambas respeitam a mesma denotação não existe equivalência entre as duas projecções. Isso é, facilmente, verificável.

Esta segunda representação serve, então, outros objectivos. Ela ilustra a permutabilidade dos níveis de articulação do sistema lingüístico e a escolha *herética* de Jorge Pinheiro.

Seccionado por um plano, o maciço revela diferentes camadas; algumas sugerindo matéria transformada, objectos artificiais (tijolos ou outro tipo de blocos). Esta organização em que a matéria transformada (ou se quisermos o fonema) surge depois da matéria em si (ou, novamente, se quisermos, o monema) serve como modelo de uma articulação onde os níveis estão em permanente permuta e que nem por isso se deixam de constituir como comunicação.

### **Mapa – História e Discurso do crime no meu bairro, (Janeiro de 1976)**

Esta imagem possui uma qualidade urbana. Temos a representação de uma série de signos de urbanidade. O que aparenta ser uma avenida ou alameda separa um

sector mais congestionado de habitações localizado na parte meridional do mapa de um outro onde se destaca uma grelha semeada de objectos cruciformes que, na cultura hebraico-cristã, se associa à representação de um cemitério.

Distingue-se, também, uma segunda artéria. Esta é menos linear e a sua organização exprime a tensão entre a morfologia irregular do terreno e a área construída. Este caminho liga, no sentido Norte-Sul, as duas zonas.

A disposição das construções, a expressão “*bairro*” aplicada no título, a morfologia das ruas, o tipo de cores aplicadas (azuis e rosas) permitem-nos pensar nesta imagem como um fragmento de cidade.

A alameda a que fizemos referência denota um projecto político e estético. Este tipo de via regula a fluidez de interesses vitais.

É ela que materializa a transformação de um espaço naturalmente fechado e isolado nos seus hábitos, (“*o meu bairro*”) num elemento desse nó de relações que é a cidade. Mas anexa às preocupações estruturais (solidarizar todas as partes numa totalidade histórica que designamos por cidade) revelam-se cuidados de equilíbrio e de simetria.

Na hipótese que propomos a alameda é dividida em duas partes por um feixe de passeios ajardinados o que explica aqueles três rectangulos de um cinza azulado que diferenciamos no meio dessa artéria. Um pequeno traço de modernidade (a cidade como representação de um discurso histórico-ideológico) numa topografia algo desconexa e descentrada.

Colocamos, portanto, esta imagem fictícia dentro de um programa urbano.

Diante do sobressalto animado de habitações, um bairro povoado por conflitos e complicitades, cercado de um emaranhado de ruas onde imaginamos confusão, ruído, movimento, podemos, igualmente, recordar o paisagismo geográfico proposto por Duchamp:

*“Un paysage géographique “à la façon” des cartes géographiques – mais le paysage du haut d’un aéro- Puis le Voyage sur les lieux (400km) notes prises c’est-à-dire par exemple nombre de maisons dans chaque village, ou bien encore nombre de chaises Louis XV dans chaque Maison. Le paysage géographique (à la perspective, ou sans perspective vue de plan comme lès cartes) pourrait enregistrer toutes sortes de choses, avoir une légende, prendre un air statistique”*<sup>13</sup>.

Quantas destes rectangulos que significamos como casas, prédios, moradias prosperam? Quantas, outras, definham? Vidas, arrumos, louças, camas, televisores. O gaz que entra ou que falta por não haver como pagá-lo. O candeeiro que se desliga, a secretária que fica desarrumada. Ali, mais distante, alguém que sob a luz branca se ocupa a enxaguar os pratos. Noutra esquina uma porta de alumínio escancarada mostra uma oficina, imprime-se, ouve-se o zunzum das máquinas. Um banco, pessoas que entram para pagarem letras, outras para descontarem cheques.

De facto a proposição de Duchamp, um método estatístico para ilustrar os gestos e os mobiliários que diferenciam uma paisagem, é-nos muito útil nesta imagem.

Permite-nos, pelo menos, tornar uma situação algo ineficiente, nebulosa porque cheia de entradas, este fragmento de cidade, num objecto útil e familiar.

Este desenho, destituído de actores e de conteúdo narrativo, transforma-se num recipiente, num cenário vazio onde se imagina o mundo. Apesar dos limites que o título coloca é segundo o nosso modelo de cidade e da experiência que adquirimos sobre o seu significado que nos orientamos dentro deste mapa.

<sup>13</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris: Flammarion, 1991, p.111.

O título coloca, mesmo assim, algumas exigências na leitura que fazemos.

“*História e Discurso do crime no meu bairro*” é uma frase com um conteúdo sociológico. “**No meu bairro**” existe uma história (uma tradição) e um discurso (uma linguagem) do crime (passional, delinqüente, paisagístico, cultural, simbólico). Temos, aqui, os ingredientes para uma investigação policial. A imagem fornece os dados empíricos, o local, as ruas, a posição do bairro no esquema urbano.

Primeira hipótese: os criminosos têm hábitos enraizados e fazem circular através da linguagem esses hábitos. Este será um bairro condicionado pelo comportamento de diferentes pessoas sendo que algumas agem na marginalidade.

Segunda hipótese, (que melhor se adequa ao itinerário sinuoso que percorre o mapa e que a seta remata): houve um crime (a sua natureza não é revelada) e este mapa fala dele como um acontecimento constituído por uma sucessão de lugares e de momentos.

O criminoso ou a vítima deambularam no interior deste mapa. Estamos perante um estudo do que terão sido os movimentos e as decisões que envolveram esse crime. As características desse crime ou as suas conseqüências humanas são desconhecidas. Desde o pequeno furto, da agressão física, da destruição de propriedade até ao homicídio tudo cabe neste nome.

O pronome possessivo, “(no) **meu** (bairro)”, acentua o carácter biográfico e vivido deste mapa. O autor (ou um personagem fictício que nos interpela a partir deste mapa-mensagem), fala-nos de uma experiência limite que afectou e interrompeu o quotidiano do seu bairro.

O termo “crime” tem um carácter público. No seu uso manifesta-se a consciência do que está certo ou errado.

Sabemos que houve um crime porque há vestígios (orais ou materiais) que nos reenviam para esse facto. Ele existe, é grave, é perturbante porque circula, porque a sua notícia circula, porque as pessoas falam dele.

Um crime significa a subversão de um hábito, de um regulamento, de uma lei, e essa subversão afecta a convivência entre os homens. No nó desse evento encontramos partes adversárias, alguém que lesou e algo ou alguém que sofreu essa lesão (moral, psicológica, física ou financeira). E para que o ciclo se complete necessitamos do castigo. É assim que a sociedade resolve esse fantasma que ameaça a sua lógica interna. Dá-lhe um número e classifica-o. Finalmente pune-o, fecha-o e institucionaliza-o.

É extraordinário como a partir de um título construímos um cenário político. Político porque a dinâmica deste assunto diz respeito à vida da urbe, à sua estabilidade. No fundo o crime, seja qual for a sua natureza, ameaça, desprotege a solidariedade frágil que o tempo (a história) desenvolveu entre as várias partes (os bairros) de uma cidade. O crime é, como uma artéria viária, uma variável política e económica.

Não é, portanto, um título inocente aquele com que lidamos aqui. O mapa adquire, através dele um tipo de experiência que excede o de uma utilidade inócua. Este mapa, ao contrário de outros mapas cuja simpatia é estratégica, não facilita um manuseamento oportunista. Não o podemos usar para encontrar uma rua ou um edifício. Muito pouco ou quase nada ficamos a saber de concreto e real sobre esta porção de cidade. Apenas que ali houve um crime.

Este mapa não serve para nada e, contudo, é essencial. Com ele chegamos a uma série de imponderáveis. Andamos mais com este mapa cego do que com outro genuíno e simpático.

As suas propriedades lingüísticas (o seu discurso) permitem transformar aquele bairro, aquela vida na nossa vida. Somos nós quem pronuncia aquela frase enigmática. E assim voltamos ao princípio, o mapa trouxe-nos até à nossa experiência, ao que sabemos sobre mapas, sobre imagens de mapas, sobre histórias, sobre discursos e sobre crimes.

# CINCO DESENHOS DE COSTA MOTA TIO

Elsa Belo

António Augusto da Costa Mota (tio), nasce em Coimbra em 1862, e é nesta cidade que inicia os seus estudos de arte, na Escola Livre das Artes do Desenho. Já em Lisboa, em 1891, com 29 anos completa o Curso de Escultura na Escola de Belas-Artes. Impõe-se como escultor em Lisboa, realizando para a cidade os monumentos de Afonso de Albuquerque, Sousa Martins, Chiado ou Maria da Fonte. Costa Mota vem a falecer em 1930, em Lisboa, deixando atrás de si uma vasta obra. É enquanto artista que realiza e exercita a arte de desenhar.

Para o século XIX, desenhar é essencial para uma completa formação dos artistas, o que justifica na Escola de Belas-Artes de Lisboa, os quatro anos do Curso Preparatório para os Cursos de Escultura, Pintura ou Arquitectura. Curso este que incidia sobre uma forte componente no desenvolvimento do aluno na área do desenho. Estudava-se assim, desde, desenho arquitectónico, desenho de modelo vivo e panejamento, desenho do antigo ou desenho de figura por estampa. Neste curso o aluno encontrava, para além de cadeiras de prática do desenho, o estudo de anatomia, geometria descritiva entre outras, que permitiam o desenvolvimento do aluno nesta área do saber. Apenas passados esses quatro anos, o aluno estaria apto a aprender a ser escultor, ou uma das outras Belas-Artes, Pintura ou Arquitectura.

*Bellas-Artes: Se denominam communmente as trez mais amadas filhas do Desenho, 'Pintura', 'Escultura', e 'Arquitectura'; não excluindo a gravura...<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Machado de Castro, Dicionário de Escultura, pág. 31.

O desenho acaba por ser essencial na execução de uma obra de arte, não só como registo de uma ideia, mas como estudo da própria obra. Desta feita é considerado como o primeiro passo para a execução de qualquer obra, sem o qual fica incompleto o processo. Machado de Castro define que, para uma perfeita realização de uma obra esta deve compreender três fases, sendo essencial passar para o papel a primeira ideia, num segundo momento deve-se modelar o barro, a cera ou o estuque e só depois trabalhar a madeira, a pedra ou outro material que já implique o cinzel. O desenho é assim apresentado como parte integrante de um processo de realização e evolução de uma obra de arte, que começa pelo riscado num papel, até ao cinzelar da pedra. Por outro lado o desenho permite, pelo seu exercício, desenvolver as capacidades do artista, permitindo-lhe estudar formas, poses, luz, e mesmo temas, avaliando as possibilidades na sua obra.

Pintura ou Escultura, a concordância dos críticos de arte que escrevem na imprensa nacional especializada de fim do século XIX, e princípio de XX, como *A Arte* ou *O Occidente*, toca-se em alguns pontos de referência, como seja, a importância dada ao desenho como veículo para a qualidade do artista. A formação artística, incidindo no campo do conhecimento a prática do desenho, surge como forma primordial de adquirir um elevado estatuto nas artes.

*... É o desenho a base essencial das Bellas Artes. Sem elle nada se consegue... Façam-se bons desenhadores que não faltarão bons pintores, bons escultores, bons architectos e bons gravadores.<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> *A Arte*, 1879 (texto assinado por R.)

O desenho apresenta-se também como a base, a pedra de toque para o desenvolvimento das artes em geral e preponderante para o aperfeiçoamento do próprio artista.

Os cinco desenhos que se conhecem de Costa Mota - outros terá realizado - não se tratam de desenhos preparatórios para futuras obras escultóricas, mas de desenhos com carácter de experiência de uma ideia, estudo de formas, ou mesmo como exercício da capacidade de desenhar.

O desenho académico, referente ao desenho nº 1, apresenta uma figura feminina de costas e que rapidamente se identifica como sendo uma representação da estátua Vénus de Milo. O facto de se encontrar de costas, parte de uma disposição dos alunos numa sala de aula onde se encontrava no meio a obra a representar. Assim, este desenho é então, o resultado de um exercício de desenho realizado em uma aula nas Escola Livre das Artes do Desenho, dedução feita, a partir do tipo de desenho – reprodução de uma escultura – e dada à referencia no canto inferior esquerdo



[desenho 1]

(E.L.), para além da data que consta no canto inferior direito, (6-11-1880) anterior à entrada na Escola de Belas-Artes em Lisboa, e ano em que Costa Mota, ainda se encontrava na referida escola de Coimbra. O escultor tinha dezoito anos quando riscou este desenho.

Assim, e de modo a tornar-se um artista mais completo, torna-se necessário aperfeiçoar a técnica do desenho; definindo-se o acto de desenhar como sendo:

*... o miraculoso acto de criação de uma forma pela inferência do claro através do escuro numa superfície em branco. Para criar uma figura, quer se destine a um desenho, ao esboço preliminar de uma escultura ou à estrutura –base de uma pintura, a linha de desenvolvimento é muito semelhante; o essencial é que haja um verdadeiro gosto pela arte de desenhar*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Louise Gordon, o Desenho Histórico, pág. 9.

É neste contexto que desenhar se torna indispensável para aquele que pretende tornar-se artista, e é desta forma que surge o desenho representativo de uma figura feminina. Figura esta que, por não se encontrar de frente, nem de perfil, apenas se adivinha o rosto; sendo apenas visível do seu corpo as costas e a cabeça, representando-se a parte inferior, coberta por panejamento. Relativamente ao panejamento, este apresenta-se rigorosamente tratado, como se, da parte fundamental se tratasse, não recebendo o resto do desenho idêntica preocupação.

Em termos de correspondência anatómica esta podia dividir-se em duas partes distintas, que corresponde em termos proporcionais num decrescer, à media que se faz uma leitura do desenho de forma ascendente. Ou seja, esta divisão acontece ao nível das ancas, onde, desde o pé até ao terminar do panejamento se encontra uma proporção e desta linha até à cabeça, outra relação proporcional, significativamente mais pequena do que a primeira, o que deveria implicar uma dimensão maior na representação do torso e cabeça.

Ao nível do tratamento do desenho este apresenta sombras a cheio, - riscado e riscado cruzado pontualmente mais concentrado -, na forma como marca os volumes do panejamento. O corpo, apresenta sombras que marcam o seu volume, recorrendo mais uma vez ao riscado e riscado cruzado sem chegar a formar totalmente o cheio. Existe um exagero na marcação das sombras na zona lombar, existindo pelo contrário um contorno ténue de algumas zonas do lado esquerdo. A área dos músculos das costas não se apresenta de forma verosímil, não só pelo exagero da marcação das sombras como pela forma como delineiam a anatomia desta zona do corpo.

Não há neste desenho fundo, a base é apenas esquematizada, dando a entender a existência de uma superfície onde a figura da estátua representativa de Vénus repousa. No que diz respeito à integração da figura na página esta apresenta-se ligeiramente subida face aos limites da folha.

Este primeiro desenho representa assim uma figura feminina, mas mais do que cumprir essa representação, acaba por se sentir a relevância do exercício do desenho para o desenvolvimento do artista ainda enquanto aluno.



[desenho 2]

Relativamente ao segundo desenho, (n.º 2) representativo de um homem que se assemelha a um barqueiro, pelo trajar, e pela postura de trabalho que toma, identifica-se como uma representação tipo, como um desenho que, para além de se poder reconhecer uma intenção de estudar uma postura, uma dimensão anatómica própria para essa pose, apresenta claramente um tipo social.

Comum a todo o desenho é o tratamento dado às sombras, recorrendo sempre ao riscado, de maneira a

dar a ideia de volume das formas. Volumetria, esta, mais marcante ao nível do panejamento.

O traçado do rosto é pouco pormenorizado o que faz com que se trate de uma esquematização, mais do que de um desenho, pode-se entender mesmo como um mero esboço, onde não há expressão. Para além do rosto, as mãos são igualmente apontamentos, sem um registo pormenorizado. O braço esquerdo da figura é um apontamento onde falham as correctas referências anatómicas.

Na sua totalidade este desenho revela pouco cuidado no traço, ao mesmo tempo que, em determinadas zonas, um exagero no risco, como que a marcar mais uma intenção de força. A reforçar a ideia de apontamento, é a inexistência de sombreado.

Existe uma dinâmica aparente no corpo representado, imposta pela postura diagonal, e marcada também pela acentuação dos músculos dos membros inferiores. É aliás esta parte do corpo que apresenta uma maior preocupação anatómica. Encontra-se contudo, um contrasenso no tratamento da figura – mais cuidado na parte inferior do que na superior – o que vem de alguma forma retirar o sentido de dinamismo, ou mesmo de movimento ao corpo representado, existindo uma quebra na expressão, pois o torso e os membros superiores encontram-se efectivamente em repouso.

Em termos compositivos, as linhas de força marcam um triângulo que por si representa estabilidade e peso, facto que vem reforçar a ideia de força e não de movimento por parte do homem representado.

Todo o desenho não se apresenta então verdadeiramente acabado, vale como um apontamento de uma ideia, de um forma, como estudo de uma postura, mas do qual não se conhece referência de obra escultórica.

Na mesma condição encontra-se o desenho, (n.º 3), e que se refere à representação de uma figura feminina de corpo inteiro, desenho assinado e datado de 1902. A figura de pé, assemelha-se, pela sua postura, pelo tipo de panejamento à representação de uma santa, colaborando para esta ideia o facto das referências espaciais situarem a representação num possível nicho de um edifício, igreja ou capela. Estas referências são apenas esboçadas no tratamento do fundo, sugerido através do recurso ao riscado, tal como acontece com os restantes desenhos.

A figura no seu todo, nos seus pormenores ou não, está representada como desenho acabado, e não como um apontamento; descobre-se desta feita, rigor no traço e na acentuação da volumetria, das sombras e no panejamento. Há uma forte definição da linha, no contorno da figura, assim como dos pormenores de todo o desenho. As mãos cruzadas, e o cuidado prestado no seu riscado demonstra um forte carácter expressivo. O mesmo já não acontece com a representação do cabelo, que se trata de um apontamento.

A representação do panejamento apresenta-se controlada de modo a cair num determinado espaço, acentuando a verticalidade da figura.

Proporcionalmente correcta, a figura representada, de olhos baixos e rosto sereno, numa postura tradicionalmente romântica, rapidamente se torna possível fazer a correspondência a uma escultura. Relação que se estabelece, ou enquanto esta serviu de modelo para o desenho, e pode-se então referir a cópia do natural, à imagem do que acontece com o primeiro desenho apresentado, ou enquanto este desenho, como estudo, representa uma futura escultura já existente. Representação real ou imaginada as referências a uma postura própria a uma escultura são evidentes.

Por outro lado, os desenhos n.ºs 4 e 5, são já um clara referência à capacidade de representar através do desenho, não uma ideia, mas de fazer já um retrato. Costa Mota nestes dois desenhos retrata assim duas crianças de idades diferentes, o seu filho Pelágio Pereira da Costa Mota, (n.º 5) e uma outra criança, mais nova, sendo então admissível colocar a questão de se tratar de uma das suas filhas (Hermengarda ou Cremilde). Não é, contudo possível saber pois não há qualquer referência a este nível.



[desenho 3]



[desenho 4]



[desenho 5]

O desenho n.º 4 representa uma criança do sexo feminino, onde apenas o seu rosto fica assim registado. Neste desenho a três quartos o olhar da figura toca o olhar do observador, facto que resulta num carácter intimista, o que não se verifica nos restantes desenhos apresentados.

Tratando-se de um retrato e pelo facto da figura fixar quem a retrata e ao mesmo tempo quem agora a observa, vem reforçar a ideia de conhecimento mútuo entre retratado e artista. Por ser um retrato a três quartos a visão centra-se essencialmente no rosto que surge praticamente de frente, e não se centra o olhar na área que o envolve. Tal como refere Francisco de Holanda trata-se de um rosto traçado:

*... nem fica o rosto de todo com a pouca graça de fronteiro, nem fica de todo com o grande rigor de meio rosto, mas mostrando-se meio fronteiro e meio, meio-rosto faz uma proporção e igualdade que muito satisfaz e contenta; ...*<sup>4</sup>

O rosto é efectivamente desenhado, atendendo aos pormenores particulares de cada parte que o compõem, principalmente a boca, nariz e olhos.

Atendendo a todos os pormenores que caracterizam a criança, admite uma maior verosimilhança e desta feita pode-se então considerar um retrato. O desenho centra-se em exclusivo em torno da cabeça, não existindo referência ao resto do corpo. A zona dos olhos, do nariz e da boca – elementos mais expressivos e para os quais tende a nossa atenção, – e mesmo a volumetria da face são cuidadosamente desenhados. A verdade é que apenas no rosto se encontra o traço do desenho, sendo que tudo o resto se trata de apontamento, o que se encontra ao nível do cabelo, da orelha, e mesmo do pescoço, sem impedir a atenção aos pormenores essenciais do rosto.

Não se encontra neste desenho uma determinada ‘moldura’ em torno dos elementos essenciais do rosto e que faça a transição entre o que é desenhado e o que é apontamento. O que contorna o rosto propriamente dito, não se apresenta trabalhado, de modo a envolvê-lo com o que o rodeia.

Torna-se um apontamento também, o panejamento, que apenas é sugerido por algumas linhas, e que não constitui em roupa propriamente dita. Neste desenho apenas existe a indicação de fundo através de uma sombra riscada na parte inferior da figura.

<sup>4</sup> Francisco de Holanda, Do tirar polo natural, pág. 23.

Trata-se efectivamente de um retrato, de uma representação de uma criança e não de uma idealização. Costa Mota procura identificar os elementos mais significativos tanto do rosto, como da interioridade desta criança, e transpõe-os, tal como os entende, para o papel.

O mesmo acontece com o desenho n.º 5, que é já um retrato com nome, um desenho que, como já foi referido, retrata de perfil um dos filhos do escultor, Pelágio da Costa Mota, quando ainda criança. Esta figura surge desenhada de perfil, onde os limites, para além da cabeça, se encontram pouco acima do peito, não tem referência a espaço, não há, então sequer desenho, ou mesmo um apontamento de fundo.

O tratamento das sombras surge em sfumato essencialmente ao nível do rosto, contribuindo para uma maior demarcação das volumetrias. O rosto é efectivamente desenho acabado, pois tratando-se do perfil de um busto a atenção centra-se exclusivamente neste ponto.

Tal como acontece em escultura, as partes do corpo que tocam o rosto são mais delineadas, mais trabalhadas, formando como que uma moldura em torno dos elementos mais expressivos, e para os quais a atenção tende.

O rosto seduz com maior segurança, mais subtilmente ainda do que as palavras. “A natureza não deu ao homem apenas a voz e a língua, para serem interpretes do pensamento (...) Fez ainda falar a testa e os olhos.” Desta forma, os cabelos que tocam o rosto, a orelha que é visível, e mesmo o contorno do queixo, são desenhados de maneira a colaborar para uma maior concentração para o que é de facto relevante na figura. Na zona parietal há como que um mero apontamento do volume craniano, contrastando com a parte frontal que é cuidadosamente desenhada e atenta aos pormenores que deixam perceber a identidade do retratado. A zona frontal e temporais são locais onde o desenho é fidedigno da textura própria dessas mesmas partes do corpo.

No tratamento do rosto, os elementos principais que marcam a expressão de uma identidade, corresponde à acentuação no máximo cuidado na zona orbicular dos olhos e dos lábios, e uma vez que a figura se apresenta de perfil, encontra-se também na zona do nariz e queixo. Atendendo aos pormenores de cada parte do rosto, sente-se as linhas gerais que compõem a figura.

O mais grosseiro e insignificante traço extrínseco pode ser um esclarecimento precioso para se alcançar o pleno conhecimento de um carácter. O panejamento é remetido para uma ideia de roupagem, sem se deixar perceber especificamente de que se trata.

No seu todo trata-se de um desenho acabado, onde a leitura se pode realizar em termos plásticos, ao mesmo nível do que é possível fazer no que se refere à pintura ou à escultura.

Não se conhecendo obras escultóricas que justifiquem a presença destes desenhos enquanto estudo, consideram-se como exercícios de desenho, quer movidos por uma ideia, ou pela procura de uma postura e de um rigor anatómico.

Analisando o conjunto de desenhos apresentados, os dois retratos de criança, e apesar de se poder apontar diferenças ao nível do tratamento, são os desenhos que apelam a uma maior expressividade, tanto pelo tema, como pela forma como este é apresentado. Destaca-se assim o carácter intimista revelado no desenho 3, o que não acontece com as restantes obras, mais distantes do observador, pelo olhar ou, e principalmente pelo assunto.

Os cinco desenhos apresentados, revelam um desenho directo, sem correcções, numa manifestação livre do que se pretende representar, o riscado de uma estátua,

o apontamento de uma postura ou de um rosto familiar. A importância do acto de desenhar reflecte-se em cada um destes trabalhos, num claro exercício de procurar através do lápis representar uma ideia, representar o que é observado:

*... se todos se convencessem que o desenho é a qualidade predominante de toda a arte, não se veriam a cada passo desmerecidos por incorrecções flagrantes, trabalhos em que se revelam aptidões de subido apreço. (...) Disse Buffon, que o estylo é o homem; nós diremos que o desenho é o artista, e que elle está para as artes plasticas na mesma proporção em que a melodia está para a música. (...) E note-se que tanto mais difficil é essa propriedade artistica, quanto em todo os tempos tem sido maior o número dos bons coloristas do que dos bons desenhistas.<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> Manuel Rodrigues, Exposição de Belas Artes no Porto, in Occidente, nº 215, 1884, pág. 278.

O desenho é tido então como uma forma maior de elevar o homem até à arte, de fazer com que este realize as suas obras com perfeição, ajudando-o a concentrar-se, a atender aos pormenores e a realizá-los, exercitando assim as suas faculdades de percepção do objecto que se idealiza ou observa.

Alguns destes desenhos, apesar de não datados, manifestam uma maior preocupação ao nível da representação podendo-se assim, localizá-los em data posterior face ao desenho nº 1, representações que manifestam uma maior maturidade do artista e do seu traço.

**Nota:** Os desenhos (1, 2, 4 e 5) pertencem à colecção particular do arquitecto Pelágio Freire da Costa Mota, neto do escultor.

## BIBLIOGRAFIA

- ARTHUR, Ribeiro, Arte e Artistas Contemporâneos, vol 2, Lisboa, livraria Moderna, 1903.  
CASTRO, Joaquim Machado de, Dicionário de Escultura, Lisboa, Inéditos de História da Arte, Imprensa Moderna, Depositário Livraria Coelho, 1937.  
COURTINE, Jean-jacques, e HAROCHE, Claudine, História do Rosto, Lisboa, Circulo de Leitores, 1997.  
GORDON, Louise, Desenho Anatómico, Lisboa, Editorial Presença, Martins Fontes, 1980.  
HOLANDA, Francisco de, Do Tirar Polo Natural, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, (s. l.), Livros Horizonte, 1984.  
PARRAMÓN, José M., Desenhar a Cabeça Humana e Retratos, Lisboa, Editorial Presença, 1997.  
PINTO, Júlio Lourenço, Estética Naturalista, introdução de Guilherme de Castilho, (s. l.), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

## PERIÓDICOS

- A Arte, Janeiro de 1879.  
O Occidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro, 7.<sup>a</sup> ano, vol. VII, 1884, editor Caetano Alberto, Lisboa.

# PERMANÊNCIAS CLÁSSICAS NA CONCEPÇÃO DE DESENHO DE DENIS DIDEROT

José Carlos Pereira

## 1. O desenho: entre a arte e a natureza

Apresentada no primeiro capítulo dos seus *Essais Sur la Peinture*, a concepção de desenho de Denis Diderot repõe implicações clássicas do conceito de mimese, a partir das considerações que tece à volta da complexa relação arte/natureza. Numa primeira aceção, desenho é para o enciclopedista francês um termo da arte da pintura que compreende toda a produção do artista, realizada com o lápis ou a pena. Comporta, no entanto, um significado mais amplo, de que decorre o primeiro, definindo-se como a arte de imitar, através do traço, as formas dos objectos que se apresentam ao olhar do artista, constituindo-se uma das fases essenciais da pintura; o desenho aparece claramente autonomizado face ao carácter esquemático e não definitivo do esquisso e registo gráfico da ideia que o artista apreende imediatamente do objecto<sup>1</sup>-, ou do esboço, enquanto primeira disposição da cor sobre objectos já desenhados, mas longe ainda do seu grau de perfeição final.

Subjacente a este conceito de desenho, encontramos uma concepção de mimese fundada sobre um processo inteligível que determina a percepção e a transposição para a tela dos efeitos e das causas dos fenómenos da natureza<sup>2</sup> que o autor imita, convertendo-se a verdade da natureza em princípio e condição de inteligibilidade do próprio processo artístico. É neste sentido que Diderot defende a urgência do abandono dos modelos académicos em favor da observação contínua e permanente dos seres no seu meio natural, pois só aí é possível captá-los na sua essência ontológica, viabilizando, a partir da acomodação do desenho aos princípios que ordenam a natureza, a sua verdadeira representação. A necessidade do artista voltar o olhar para a natureza, educando-o permanentemente nesse inadiável exercício de aprender a ver era já abertamente defendido por Chardin, grande amigo de Diderot e cujo *atelier* o filósofo frequentou assiduamente, chegando mesmo a guardar um célebre discurso que o pintor proferiu perante o júri da Academia francesa<sup>3</sup>.

Porém, não bastará ao artista aperceber-se dos ínfimos pormenores das figuras – reproduzindo-os através de um adequado sistema de proporções –, visto que o pro-

<sup>1</sup> O conceito de esquisso como primeira resolução e materialização da ideia do autor (sublinhado nosso) foi ao longo da tradição ocidental a tradução concreta do carácter liberal das artes plásticas, cuja consagração fica a dever-se sobretudo ao carácter filosófico da ideia como elemento que tutela o desenho. Em Portugal, de Francisco de Holanda a Francisco de Assis Rodrigues, esquisso aparece definido segundo os mesmos valores, ou seja, como «pequeno desenho ou modelo imperfeito, que exprime a ideia ou projecto de uma obra d'arte, concebida e já borreteada ou rascunhada pelo auctor.» Cf. F. D. A. RODRIGUES, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, 1875, p. 173.

<sup>2</sup> O ensaio começa precisamente com a seguinte sentença sobre a natureza: «La nature ne fait rien d'incorrect. Tout forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être». D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture/Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, Paris 1998, p. 11. Este parágrafo constituirá o ponto de partida da célebre crítica

que Goethe fará aos *Essais sur la Peinture*, publicada em 1799 na revista *Propylæen*, em que discorda da tendência naturalista do autor francês, e o acusa simultaneamente de confundir arte e natureza, insistindo na necessidade do artista seguir as leis da primeira em detrimento da segunda, dado o seu maior carácter ideal e universalista. Para além disso, a necessidade do artista, ao realizar a sua obra, inteligir

as causas e os efeitos dos corpos que representa, aparece já sustentada na obra de Roger de Pilles, intitulada *Dialogue sur le colouris*, publicada em 1673, que teve seguramente uma enorme influência no pensamento e na crítica de arte de D. Diderot. Cf. C. HARRISON, and P. WOOD (ed.), *Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, 2000, p. 185-192.

<sup>3</sup> Ainda que haja algumas dúvidas sobre as exactas palavras que terão sido proferidas por Jean-Baptiste Siméon Chardin, o facto é que elas parecem corresponder ao espírito do artista, confirmado pela sua própria obra. Cf. R. GOLDWATER y M. TREVES, *El Arte Visto Por Los Artistas: Selección de Textos De Los Siglos XIV A XX*, Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1953, p. 123.

cesso artístico, à semelhança do que defende a estética neoclássica, deve basear-se ainda na verdade da natureza: *Nous disons d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles; mais selon la nature?*<sup>4</sup> Deste modo, a concepção de desenho do enciclopedista ultrapassa a cópia rigorosa mas, no limite, ultrapassa também a representação autónoma dos valores formais do modelo; o desenho deve obedecer à conveniência rigorosa das partes com o todo – esta era, aliás, a definição de beleza para o autor e para a estética de matriz clássica –, e revelar a «subtileza invisível» das suas funções e do princípio que as ordena, assemelhando-se à concepção plotiniana sobre a própria acção artística, em que o agenciamento de uma imagem psíquica no artista se revela no desenho a partir da captação das forças que engendram o modelo natural (Ennéades; V, 8, 1)<sup>5</sup>.

## 2. A relação da obra com o modelo.

Não perdendo de vista que a passagem do não-ser ao ser pressupõe um acto de criação (*Banquete*; 205c), acto de que o pensamento platónico, no limite, parece afastar a arte, o facto é que até ao momento radical em que Platão assume que a mimese



Rodin, *La Vérite*

está longe da verdade (*República*; 598b) várias são as aporias que alimentaram a sua maior ou menor aceitação como processo criador e autónomo face ao modelo imitado. O princípio da imitação, condição absoluta da própria possibilidade do desenho para Diderot, admitira-o Platão no *Timeu*<sup>6</sup>, onde defendera a tese de que não seria possível unir bem dois elementos isolados sem um terceiro, visto ser necessário um vínculo intermédio que estabeleça a relação entre eles, sendo que o mais belo é aquele que consegue que ele próprio bem como os elementos por ele veiculados alcancem o maior grau possível de unidade<sup>7</sup>; à semelhança da própria estética neoclássica, o critério de unidade é ainda o critério seguro do julgamento do valor artístico das obras de arte para Diderot.

Não obstante a legitimação discursiva que o autor procura para a sua actividade de crítico de arte, e não esquecendo a exortação que faz aos artistas para que se comprometam com a sociedade, a medida e a proporção natural – que nos “Pensamentos Bizarros sobre o Desenho” reside

na verdade dos corpos e no seu movimento –, reiteraram à partida uma visão clássica da natureza, fundamentada ontologicamente, onde os transcendentais da bondade, da beleza, da verdade e da utilidade se reúnem por excelência (*Filebo*; 64e)<sup>8</sup>.

Porém, em pleno desenvolvimento dos ideais iluministas, Diderot não resiste a repensar esse postulado primeiro do idealismo metafísico platónico a partir da reposição do humano na sua verdade social, o que reforça duplamente a sua concepção “ainda” moral do desenho e da arte em geral; segundo o enciclopedista, e no caso da figura humana, o valor do trabalho, por exemplo, e o próprio carácter moral do homem dão forma em primeira mão ao corpo, que uma segunda força intelectual deve transcrever através do desenho; neste sentido, exemplifica que um jovem de vinte e cinco anos que não tenha participado ainda na vida activa do tra-

<sup>4</sup> D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture/ Salons de 1759, 1761, 1763*, op. cit. p. 12.

<sup>5</sup> PLOTIN, *Ennéades V*, Société D'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1931, p. 136.

<sup>6</sup> PLATÓN, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, Traducciones, Introducciones y notas por M.ª Ángeles Durán y Francisco Lisi, Editorial Gredos, Madrid, 1997, p. 175.

<sup>7</sup> Quando do *Salon* de 1765, a gramática teórico-crítica de Diderot apresenta-se já consolidada. Assim, conciliando métodos científicos com métodos poéticos de análise, avaliação e julgamento das obras, o autor consagra definitivamente o critério da unidade como o valor por excelência da obra de arte e do génio do artista, opinião que também já fora adoptada anteriormente por Roger de Pilles.

<sup>8</sup> PLATÓN, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, op. cit., p. 119.

<sup>9</sup> Diderot vai mais longe, quando afirma: «Ce n'est que dans l'intervalle de ces deux âges [enfance et vieillesse], depuis le commencement de la parfaite adolescence jusqu'au sortir de la virilité, que l'artiste s'assujettit à la pureté, à la précision rigoureuse du trait, et que le 'poco più' ou 'poco meno', le trait en dedans ou en dehors fait défaut ou beauté.» D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture/ Salons de 1759, 1761, 1763*, op. cit., p. 15.

<sup>10</sup> D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture/ Salons de 1759, 1761, 1763*, op. cit., p. 15.

<sup>11</sup> PLATÓN, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, op. cit., p. 159.

<sup>12</sup> Uma vez mais Diderot legitima a verdade da natureza como condição de inteligibilidade da arte e da própria beleza: «Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits. Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui ont été les suites de cette ignorance, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.» D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture/ Salons de 1759, 1761, 1763*, op. cit., p. 12.

<sup>13</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução

balho e nas ambições da sociedade onde se insere, uma criança ou mesmo um velho são fracos motivos de imitação, pois as massas musculares bem como todas as linhas visíveis do corpo encontram-se ou demasiadamente fluídas ou ainda sem carácter para que o artista nelas encontre motivos suficientemente expressivos para representar<sup>9</sup>.

Essa verdade da natureza que habita os corpos e as suas partes, e cuja “subtileza invisível” deve o desenho captar chama o autor “bizarramente” de «conspiração geral dos movimentos»: *Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements, conspiration que se sent, qui se voit, qui s'étend et serpent de la tête aux pieds*<sup>10</sup>; esta imagem do movimento aparece já claramente invocada por Sócrates junto de Timeu a propósito do Estado ideal (*Timeu*; 19c)<sup>11</sup>, o que parece confirmar a leitura e a influência de Platão na crítica de arte e no pensamento de Diderot.

Ultrapassando as leis intrínsecas do desenho e a sua própria gramática, Diderot sobrepõe-lhe uma verdade exterior – uma verdade que habita a natureza, e que teleologicamente se converte na supremacia de uma conveniência e de uma verdade sobre a qual a obra se deve fundar<sup>12</sup>. Ao contrário de Aristóteles, que separa ontologicamente a obra e o modelo – fazendo já a defesa das regras intrínsecas da própria arte (*Poética*; 1460b)<sup>13</sup>, Diderot faz ainda depender em larga medida o ser da arte da verdade do modelo que imita. Cabendo a todo o pensamento de matriz platónica a figura de *Janus*, a mimese não deixa de ser admitida como participadora do acto fundador da criação (*Fedro* 274b-275c)<sup>14</sup>; para além disso, Diderot radica-se já num tempo em que a esfera da subjectividade consagra definitivamente a figura do génio, o que legitima que a pintura, através da cor, seja o resultado da emoção criadora do artista. Se o desenho dava a forma à representação dos objectos, a cor – assunto a que Diderot dedica o segundo ensaio – dava-lhes vida, sendo precisamente no jogo cromático que o artista revela o seu poder criador<sup>15</sup>. Neste âmbito, o enciclopedista antecipa alguns traços caracterizadores do Romantismo, e em concreto a posição de Auguste Rodin, para quem a arte não é senão sentimento e, antes de tudo, fidelidade aos seres e às coisas da natureza; aliás, constituía a mais alta missão do artista a representação do carácter e da verdade interior que transparece debaixo da forma dos objectos e das figuras que imita<sup>16</sup>. Se Rodin virá a defender a captação, no processo artístico, do centro ordenador dos corpos, do estímulo e da pulsão que os

e Apêndices de Eudoro de Sousa, INCM, Lisboa, <sup>3</sup>1998, p. 142-143 e sgs.

<sup>14</sup> PLATÃO, *Fedro*, Tradução de Manuel Pulquério e Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, Lisboa, 1997, p. 118-121.

<sup>15</sup> Esta é a posição que Roger de Pilles sustenta, conquanto os dois autores não se identifiquem totalmente sobre as relações sobre a mimesis, pois Roger de Pilles defende abertamente a superioridade da arte face à natureza. Cf. C. HARRISON, and P. Wood (ed.),

*Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*, op. cit., p. 192.

<sup>16</sup> «Que la Nature soit votre unique déesse. Ayez en elle une foi absolue. Soyez certains qu'elle n'est jamais laide et bornez votre ambition à lui être fidèles. Tout est beau pour l'artiste, car en tout être et en toute chose, son regard pénétrant découvre le caractère, c'est-à-dire la vérité intérieure qui transparait sous la forme. Et cette vérité, c'est la beauté même. Étudiez religieusement: vous ne pourrez manquer la beauté,

parce que vous rencontrerez la vérité.» Cf. A. RODIN, *L'Art, Entretiens Réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Éditeur, Paris, 1932, p. VIII.



Rodin, S/Título

anima – e que constituía, como ele bem sabia, o segredo da arte clássica<sup>17</sup> –, Diderot, na sua qualidade de crítico, antecipara-se intuitivamente, aconselhando já os alunos a «suporem a transparência das figuras e a colocarem no centro o seu olho, de forma a poderem observar plenamente todo o jogo exterior da composição»<sup>18</sup>; só desse modo compreenderiam «o feixe de relações e correspondências visíveis e invisíveis», podendo apreender essa mesma pulsão interior dos corpos que, necessariamente, o bom desenho deve obrigatoriamente revelar, mesmo representando apenas uma parte do objecto<sup>19</sup>. Independente destas meditações de Diderot anteciparem práticas que, de modo diverso, caracterizarão o Romantismo e o Realismo, a indagação teleológica da arte, na sua relação com a verdade do mundo, havia sido feita também por Sócrates.

Segundo relata Xenofonte, o filósofo perguntara de forma estulta a Parrásio se a pintura não poderá expressar e tornar visíveis os sentimentos que através dos gestos e do olhar se manifestam nos corpos, ao que o artista responde afirmativamente, concluindo o primeiro que, por essa ordem de ideias, também a escultura consequentemente deve reproduzir, por meio da forma, os afectos da alma. Inadvertidamente, fazia o pintor entrar nos domínios da teoria da arte e da estética um conceito que lhe era absolutamente exterior e que residia, afinal, na utilidade e na igual acomodação da arte a esse fim que lhe é extrínseco, lição que Diderot parece ter colhido quando faz acomodar o desenho e a prática artística a valores heterónomos.

Em Portugal, a teorização da grandeza, da importância e da utilidade do desenho – embora numa perspectiva menos especulativa e salvaguardando a defesa intransigente das Academias do desenho – tivera mais ou menos pela mesma época um defensor acérrimo na pessoa de Joaquim Machado de Castro; escultor radicado na estética neoclássica, legítima com produção teórica e artística a defesa da *faculdade gráfica ou delineação*, proferindo em 1787 o célebre *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, onde afirma que para tirar-se verdadeira utilidade nestas aplicações [prática e conhecimentos do desenho], *devem ser dirigidas com bom gosto, na imitação da natureza*<sup>20</sup>. Salvaguardando o facto de Machado de Castro ter procurado actualizar-se no domínio da produção teórica do seu tempo, acusando influências, entre outros, de Du Fresnoy e igualmente de Roger de Pilles e que tutelara em muito a posição teórica de Diderot –, a aportação de ambos é bastante diversa: este último invoca os postu-

17 «Que votre esprit conçoive toute superficie comme l'extrémité d'un volume qui la pousse par derrière. Figurez-vous les formes comme pointées vers vous. Toute vie surgit d'un centre, puis elle germe et s'épanouit du dedans au dehors. De même, dans la belle sculpture, on devine toujours une puissante impulsion intérieure. C'est le secret de l'art antique.» Cf. A. RODIN, *L'Art, Entretiens Réunis par Paul Gsell*, op. cit. p. IX.

18 O termo utilizado por Diderot é «machine», o que na arte da pintura significava o valor plástico da composição ao nível da disposição dos elementos e da distribuição da luz no quadro, a partir do modelo natural imitado.

19 «N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez ? Tachez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre. De là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent, comment celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent; et perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas, et ne m'offrant qu'une face vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée, et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant.» D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture/ Salons de 1759, 1761, 1763*, op. cit., p. 17.

20 J. M. DE CASTRO, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, Lisboa, 1818, p. 4. A consciência artística de Machado de Castro afasta-o, no entanto, de uma coincidência absoluta com as concepções de desenho e de natureza de D. Diderot,

legitimando o próprio desenho como um prodigioso competidor da Natureza. *Ibidem*, p. 20. Neste sentido Vide também J. M. DE CASTRO, *Diccionario de Escultura*, Depositário Livraria Coelho, Lisboa, 1937, p. 38.

lados da estética clássica num sentido muito mais especulativo e no quadro já de uma nova consciência social interventora que a “Enciclopédia” evidencia e à qual o Realismo não será alheio; Machado de Castro, oriundo ainda de uma estética barroca, utiliza os mesmos conceitos e lê os mesmos autores ora sob a interpretação que faz da estética neoclássica ora aproveitando para legitimar as suas opções do ponto de vista artístico e até iconográfico como sucede na sua *Descrição Gráfica Ortodoxa*. Para além disso, e não obstante o muito respeitável labor teórico do escultor coimbrão, não deixa de ser notória uma persistência de uma certa mentalidade da época que manifestava ainda reminiscências tridentinas significativas que muito se distanciavam do pensamento que germinava além-Pirinéus.

### 3. A aprendizagem do desenho e a pergunta pela verdade da arte.

Em dissonância com o método de aprendizagem defendido pelo escultor coimbrão, Diderot reage contra os processos exclusivos de cópia das obras dos mestres antigos, e sobretudo contra a cópia académica do desenho de modelo, situando o desenho para além da sua “maneira”<sup>21</sup>, originada justamente pela cópia de estampas e modelos académicos que simulam – e portanto artificializam – essa relação das causas e efeitos que preside a todos os fenómenos da natureza e que apenas na prática do tirar do natural se encontram vivos e actuantes. É neste domínio que Diderot faz a distinção entre a «atitude» que caracteriza os primeiros e a «acção» que anima os segundos. A avaliação da “maneira” em pintura, traduzida no estilo particular do desenho, da composição e do colorido do artista, era precisamente determinada pela sua maior ou menor proximidade à verdade e à beleza da natureza, existindo normalmente um percurso que o artista realiza até adquirir a sua “maneira”: a primeira deriva do estilo que copia do



Machado de Castro, *Alegoria*

mestre; a segunda é originada pelas belezas que descobre na natureza, mas que não conserva, substituindo frequentemente o estilo que havia adoptado pelo de outro mestre que lhe parece mais adequado; a terceira é a sua própria “maneira” que, distanciada da verdade que descobrira na natureza, é sempre a menos virtuosa<sup>22</sup>.

Diderot não rejeita em absoluto o método académico, pois além de reivindicar um perfeito conhecimento prévio do manequim anatómico, defende um método de aprendizagem do desenho em três fases. A primeira é constituída pela cópia de estampas de obras antigas; na segunda, deverá o aprendiz passar dois anos a copiar os modelos vivos na Academia, obrigando-se na terceira fase a desenhar os corpos e os seres no seu *habitat* natural, o que para a figura humana significa desenhar o Homem na sua condição social, pois esse era o único e digno objecto de imitação.

Em relação à pintura e aos pintores do seu tempo e em que Chardin e o seu discípulo Greuze granjeiam um lugar privilegiado – Diderot corrobora o sentido e a preocupação social que toda a arte deve possuir, sugerindo aos artistas que a pintura mais não deve ser que o momento único em que o artista capta através do desenho e que completa na perfeição final do arranjo das figuras e do seu colorido – a verdade social da cena que representa. Neste sentido, toda a pintura que toma como tema cenas da vida social, é igualmente pintura de história, não precisando o artista

<sup>21</sup> A “maneira” constituía também para Roger de Pilles o grande motivo de crítica à pintura académica. Cf., C. HARRISON, and P. WOOD (ed.), *Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*, op. cit. p. 192. Do mesmo modo, o *Diccionário de Escultura* de Machado de Castro regista a entrada *Amaneirado* como «o estilo affectado com que alguns Autores têm exagerado a imitação da natureza.» No mesmo sentido, Cf. J. M. De CASTRO, *Diccionário de Escultura*, op. cit., p. 22.

<sup>22</sup> Cf. D. DIDEROT, *Essais sur la Peinture/ Salons de 1759, 1761, 1763*, op. cit., p. 353.

de utilizar temas do passado. Simultaneamente, e no quadro eclético do pensamento de Diderot, assistimos a uma preocupação fortíssima com os valores da luz e com a sua distribuição na obra pictórica, insistindo na importância da sombra e da perspectiva a cujo estudo exorta também o alunos, não deixando nunca de sublinhar que é na natureza sensível que toda a harmonia repousa, esperando pacientemente a observação cuidadosa e atenta do artista.

Neste contexto, podemos afirmar que Diderot é um autor de transição, inserido num tempo de uma nova consciência cívica e dos novos valores e função social da própria arte, o que parece justificar o grande interesse que F. Schiller manifestou pelos seus *Essais sur la Peinture*, não obstante a divergência posterior que manifestarão sobre alguns aspectos das relações da arte com a moral<sup>23</sup> –, não deixando o autor francês de partilhar algumas das premissas que fundaram o pensamento clássico sobre as artes, e nomeadamente sobre a questão da mimese.

Atento aos valores formais da arte, que aprendera aquando das suas visitas aos *ateliers* dos artistas, Diderot não deixa de os situar numa moldura mais alargada, em que avulta a sua preocupação moral sobre a função da própria arte, assim como sublinha a componente intelectualiva no processo artístico e nomeadamente no desenho.

Contudo, avizinhavam-se novas concepções sobre a própria natureza das belas-artes no século XVIII, que a edição em 1790 da *Crítica da Faculdade do Juízo* de E. Kant virá legitimar, abrindo caminho ao esvaziamento progressivo dos postulados clássicos de uma ontologia do belo que conduzirão lentamente à própria desontologização da obra de arte. A consagração definitiva da possibilidade da arte como mero jogo de formas, assim como a finalidade subjectiva do próprio fazer e fruir artísticos, a par da consagração do génio – cuja regra será apenas uma originalidade, distante do processo mimético clássico –, prepararão os movimentos e as correntes do século XIX e XX.

<sup>23</sup> Sobre esta questão, Cf. R. MORTIER, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1986, pp. 310 e ss.



Machado de Castro, *Album de Desenhos*, M.N.A.A.



Machado de Castro, *S. Pedro*

## FONTES

### Obras de referência:

- CALAFATE, Pedro, *História do Pensamento Filosófico Português*, Volume III, Editorial Caminho, Lisboa, 2001.
- ROMANO, Rugiero, *Enciclopédia Einaudi*, Volume 3, INCM, Lisboa, 1985.
- ROMANO, Rugiero, *Enciclopédia Einaudi*, Volume 25, INCM, Lisboa, 1992.

### BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução e Apêndices de Eudoro de Sousa, INCM, Lisboa, 1998.
- CASTRO, J. Machado de, *Diccionario de Escultura*, Depositário Livraria Coelho, Lisboa, 1937.
- CASTRO, J. Machado de, *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, Lisboa, 1818.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la Peinture / Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, Paris, 1998.
- DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, Paris, 1984.
- GOLDWATER, Robert y TREVES, Marco, *El Arte Visto Por Los Artistas: Selección de Textos De Los Siglos XIV A XX*, Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1953.
- HARRISON, Charles, and Wood, Paul (ed.), *Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, 2000.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Joaquim Machado de Castro: Escultor Conimbricense*, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, Coimbra, 21989.
- PLATÃO, *Banquete*, Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, Lisboa, 1991.
- PLATÃO, *Fedro*, Tradução de Manuel Pulquério e Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, Lisboa, 1997.
- PLATÃO, *República*, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, F.C.G., Lisboa, 1987.
- PLATÓN, *Diálogos VI : Filebo, Timeo, Critias*, Traducciones, Introducciones y notas por M.ª Ángeles Durán y Francisco Lisi, Editorial Gredos, Madrid, 1997.
- PLOTIN, *Ennéades V*, Société D'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1931.
- RODIN, Auguste, *L'Art, Entretiens Réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Éditeur, Paris, 1932.
- SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *Diderot*, Comunicações apresentadas ao COLÓQUIO INTERNACIONAL DIDEROT, realizado em Lisboa, em 38 e 29 de Janeiro de 1985, Universitária Editora, Lisboa, 1985.

# DESENHOS ESCOLARES DE ARTISTAS ROMÂNTICOS

Eduardo Duarte

A Faculdade de Belas Artes de Lisboa possui dois interessantes desenhos dos mais representativos artistas da geração romântica: João Cristino da Silva (1829-1877) e António Victor de Figueiredo Bastos (1830-1894). O primeiro, pintor do célebre manifesto plástico do romantismo, o quadro *Os Cinco Artistas em Sintra*, de 1855, foi conjuntamente com o seu amigo e mentor do grupo, Tomás José da Anunciação (1818-1879), um dos mais relevantes artistas e talvez, de todos os pintores românticos, aquele que melhor tentou exprimir o *Sublime* através da natureza e da paisagem. O segundo é muito justamente considerado o mais importante escultor romântico. Um e outro, fazendo parte do grupo de artistas, surgem muito logicamente no célebre quadro que tem por trás deste conjunto de criadores e de camponeses, uma cenográfica rocha, a serra de Sintra e o palácio da Pena prestes a ser envolto por nevoeiro<sup>1</sup>.

Ambos os desenhos, de nus masculinos realizados com carvão e realçados com giz branco, assinados e datados<sup>2</sup>, são exercícios escolares, da época em que os futuros artistas estudavam na Academia de Belas Artes de Lisboa, onde mais tarde seriam docentes<sup>3</sup>.

O de Cristino da Silva<sup>4</sup> parece ser uma cópia de uma estampa<sup>5</sup>, e não um desenho tirado do natural, porquanto é, 19 anos depois, recuperado na íntegra de um

Vasques  
Na exposição das obras de Belas Artes que teve lugar nesta Academia em 1852, expos este discípulo um quadro a óleo, representando uma vista do Tejo, junto de Santarem, como consta da synopsis publicada pela Academia.

Vasques  
Na exposição de 1856 expos um quadro a óleo, representando - a primeira impressão da Arte - como consta da respectiva synopsis publicada pela Academia.

Vasques  
Apresentou um quadro a óleo, representando - Cinco artistas em Cintra - este quadro foi aprovado pela respectiva comissão, para ser levado á exposição universal que teve lugar em Paris, no anno de 18[sic].  
Vasques"

<sup>5</sup> Vd. Margarida Calado - **A História. Percurso histórico do ensino do desenho, as suas datas, as suas vertentes, uma perspectiva e um futuro.** In *O Risco Inadivável. O Caderno do Desenho.* Lagoa Henriques, Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1988, p. 82. No estudo do desenho privilegiava-se a cópia de estampas. Parece ter sido essa a razão da greve de 1844, em que os alunos, fartos de copiarem estampas, pretendiam desenhar modelos do natural.

<sup>1</sup> Além de Cristino da Silva, que se auto-retraiu, surgem Tomás da Anunciação, Francisco Metrass, José Rodrigues e Victor Bastos.

<sup>2</sup> O de Cristino da Silva está assinado *João Cristino*, datado de 1844-45 tem 73x55.5 cm; o de Victor Bastos a assinatura *Figueiredo Bastos*, de 1849 com 67x55 cm, tem ainda a informação de: *Premiado*.

<sup>3</sup> Cristino da Silva foi professor substituto da cadeira de Paisagem e Produtos Naturais em 1859 e Victor Bastos professor de Escultura na Academia a partir de 1860.

<sup>4</sup> Pelo seu interesse, publicamos os registos escolares iniciais de Cristino da Silva:  
**FBAL - Livro 1º de**

**Matriculas** (Ano Lectivo 1841-42), fl. 21-21 vº.  
"Academia das Bellas Artes de Lisboa  
Aulas de Desenho Histórico e Architectura Civil Discipulo Ordinario

Foi matriculado como Alumno da mencionada Classe, e da referida Aula João Christino da Silva, filho de Antonio Paulino da Silva natural de Lisboa com doze annos de idade, que foi admittido a provas em nove do mez de Outubro de 1841

E sciente das Obrigações que os Estatutos da Academia impoem aos alumnos, assignou como este assentamento em vinte e quatro de Novembro de 1841 João Christino da Silva O Prof.or Sbstº servindo de Secretario José da Costa Sequeira Foi admittido á frequencia da Aula de Pintura de Paizagem

em 4 de Novembro de 1842. Como consequencia de ser discipulo das Aulas de Desenho de Ornato e Architectura.  
Sequeira

Deixou de frequentar a Aula de Pintura de Paizagem no anno lectivo de 1842-1843, continuando nas outras Aulas.  
Sequeira  
Este Alumno foi aprovado pela maioria de um voto no concurso do anno lectivo findo. Dezembro 19 de 1845.

Vasques  
Este Alumno foi suspenso pelo Director no dia 18 de Novembro, quando o mesmo Director se achava regendo a Aula do Nú, em razão de haver maltratado ao seu condiscipulo João Correia de Souza, rasgando-lhe o fato, e dando-lhe pancadas, no dia 17 do mesmo mez ao sahir da Aula do Nú.

ponto de vista ligeiramente diferente por dois outros alunos<sup>6</sup>. Aliás, a maioria dos desenhos de modelos naturais pertencem a uma época posterior, na qual conheceram um amplo desenvolvimento, sendo alguns deles, como se sabe, incontornáveis exemplos do ensino académico do desenho<sup>7</sup>...

O desenho de Victor Bastos, ao contrário do anterior, é um desenho tirado do natural, tendo sido premiado na aula de modelo vivo, uma vez que foi possível detectar uma referência a este trabalho no seu registo biográfico de aluno<sup>8</sup>.

Curiosamente, estamos perante dois desenhos, em que um deles é de um futuro pintor e o outro de um escultor, podendo, desta maneira, ser analisados sob este ponto de vista.

O desenho de Cristino da Silva apresenta o modelo em pé visto de perfil, seguindo uma série de fios. A anatomia cuidada, mas ainda pouco natural, digamos, por isso, algo médica na sua perfeição, e o volume de todo o corpo correctamente apresentado, indiciam um aluno com um perfeito domínio dos meios de expressão, a terminar o seu curso preparatório da Academia, antes de iniciar o curso de Pintura de História e de Paisagem e Produtos Naturais<sup>9</sup>.

O desenho de Victor Bastos apresenta um modelo sentado, a segurar uma vara, sendo a anatomia rigorosa e correcta, o mesmo é dizer bastante clássica. Ao contrário do exercício de Cristino, este surgiria como um modelo muito mais apetecível a um futuro escultor. Em primeiro lugar, pelas referências clássicas e antigas da posição sentada, depois, em virtude de o tronco lembrar o Laocoonte, trabalho fundamental sempre exigido em todas as academias e, claro está, na de Lisboa. A este propósito, recordamos, entre muitos outros, um desenho de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) com este modelo no Museu do Chiado.

<sup>6</sup> Os desenhos de A. F. da Costa e A. Cyro datados de 1863-64 são cópias de estampas, apresentando o mesmo modelo, visto de pontos ligeiramente diferentes.

António Félix da Costa matriculou-se com 15 anos na aula de Desenho Histórico em 10/10/1860. Nessa aula recebeu, em 1860-1861, igualmente 20\$000 réis de prémio em cópia de estampa e em 1861-1862 a mesma quantia por um prémio de cópia do torso de Antínoo. No ano lectivo seguinte, foi-lhe atribuído outro prémio na mesma aula. Em 1863-64 recebeu ainda o prémio de 20\$000 réis em cópia e estudo de modelo vivo. Vd.

**FBAL - Livro 4º de Matriculas** (Ano Lectivo de 1860-1861), fl. 250. Sobre a carreira artística do pintor António Félix da Costa Vd. Fernando de Pamplona - **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**, 4ª ed., Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000. vol. II, pp. 140-141.

Anibal Cyro matriculou-se com 15 anos na aula de Desenho Histórico em 25/10/1861. Em 1861-1862, obteve um prémio de 20\$000 réis nessa aula por cópia de estampa e em 1864 foi admitido às aulas de Pintura Histórica e Gravura Histórica. Em 1865, fez ainda todas provas para concorrer a pensionista do Estado no estrangeiro, não tendo sido aprovado. Abandonou pouco tempo depois os estudos por ter saído de Portugal, apesar de ter "muito gosto e propensão" para as Belas Artes, Vd.

**FBAL - Livro 5º de Matriculas** (Ano Lectivo de 1861-1862), fl. 16.

<sup>7</sup> Por exemplo os desenhos de Silva Porto, Marques de

Oliveira, Sousa Pinto, Simões de Almeida, Soares dos Reis, Ernesto Condeixa, Adolfo Rodrigues, Veloso Salgado, Sousa Lopes, entre muitos outros.

<sup>8</sup> Da mesma forma, julgamos pertinente registar as informações sobre o aluno Victor Bastos:

**FBAL - Livro 2º das Matriculas**, Ano Lectivo 1845-1846, fl. 1-1 vº.

"Antonio Victor Figueiredo Bastos, 17 annos de idade, filho de Duarte José Cardôzo (\*), natural de Lisboa, a [sic] provas em 9 de Outubro de 1845, matriculou-se Discipulo Ordinario nas Aulas de Desenho Historico, em 8 de Maio de 1846. Ant.º Victor Fig.do Bastos O Secretario Francisco Vasques Martins

[escrito no lado esquerdo da folha] (\*) O Pai deste Discipulo chama-se Duarte

José Pedro de Bastos, e não o que se acha na matricula. Matriculou-se Discipulo Ordinario na Aula de Architectura Civil em 8 de Maio de 1846. O Secretario Francisco Vasques Martins

Por despacho do Ex.mo Vice-Inspector da Academia, datado de 16 de Abril de 1847, foi este Alumno frequentar a Aula de Gravura Historica do meio dia em diante.

Vasques No concurso do anno lectivo de 1846 a 1847 foi premiado em Estampa com 20\$000.

Vasques No concurso de 1847 a 1848, foi igualmente premiado em Baixo-Relevo, com 20\$000.

Vasques No concurso do anno lectivo de 1848 a 1849 foi premiado em Modêlo vivo, com 20\$000

Vasques Por despacho de 26 de

Outubro de 1849 passou ao estudo superior da Aula de Pintura Historica.

Vasques Consta das informações dos Professores das respectivas Aulas que este Discipulo em todo o tempo que as tem frequentado tem mostrado talento e habilidade, observando uma regular conduta. Vasques"

O desenho que apresentamos deverá ser o trabalho premiado em modelo vivo, datado de 1849, com 20\$000 réis.

<sup>9</sup> Vd. a obra sobre este artista de Maria de Aires Silveira - **João Cristino da Silva (1829-1877)**. Lisboa: Instituto Português dos Museus, Museu do Chiado, 2000 [Catálogo da exposição no Museu do Chiado de 6 de Abril a 18 de Junho de 2000], pp. 167-168.

Por outro lado, a vara, o banco e o plinto sobre o qual se apoia são peças muitíssimo mais escultóricas e tridimensionais do que apenas o modelo copiado pelo pintor Cristino da Silva. Também é possível detectar uma maior apetência pelo tratamento gráfico dado às formas e volumes, num exercício de claro-escuro típico de um futuro escultor.

Os dois desenhos revelam, contudo, um aspecto algo artificial, como se fossem verdadeiras estátuas de gesso, sobretudo o modelo de Victor Bastos.

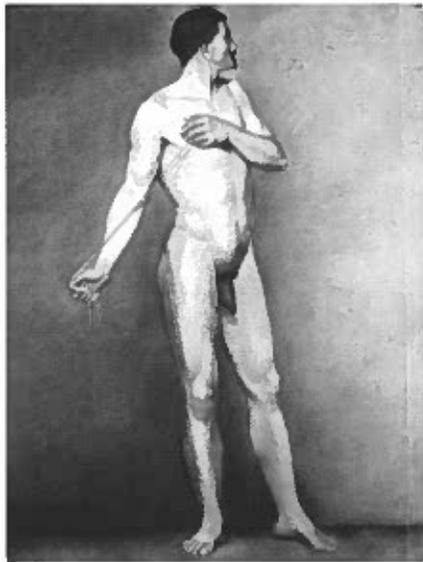
O registo gráfico do futuro escultor que apresentamos é particularmente importante dado que até ao presente apenas se tinha conhecimento de um único desenho da sua autoria. Este, uma composição - de lápis de carvão e giz branco sobre papel azulado - constituída por várias figuras femininas, definindo uma ampla curva de ritmo ascendente, pode ter sido um estudo prévio para um relevo escultórico<sup>10</sup>. O tema, anteriormente identificado como o *Inferno de Dante*, deve ser afinal uma *Cena do Dilúvio*<sup>11</sup>. As figuras de jovens nuas - bastante escultóricas e volumosas, principalmente pelo realce dos seus traços brancos, lembrando as esculturas de Miguel Ângelo - parecem assustadas, não olhando ou escondendo pateticamente os rostos perante uma ameaça invisível, que se adivinha em todo o fundo do desenho, talvez de forma mais intensa no seu lado superior direito. Essa terrível ameaça é possivelmente o Dilúvio. A tempestade de água, que tudo arrasta, ameaça e mata, já havia surgido no romantismo português, numa espécie de versão de sublime dinâmico, com o célebre quadro *Só Deus* de Francisco Metrass (1825-1861), datado de 1856. A temática derivou com toda a certeza de duas das obras maiores do romantismo, a *Jangada do Medusa* de Géricault (1819) e o *Dante e Virgílio* de Delacroix (1822). Mas, se o tema ainda escapa de algum modo a uma identificação concreta, em termos compositivos, formais e técnicos, é por demais evidente o seu profundo classicismo, remetendo inclusive para a grande pintura barroca europeia de, por exemplo, um Peter Paul Rubens. A composição de Bastos serviria também na perfeição para uma pintura de tecto em *trompe l'oeil*. Ironicamente, algo que, recorde-se, é raro em Portugal na época barroca...

Analisando ambos os desenhos, julgamos ainda legítimo concluir da tendência de Victor Bastos para colocar as suas estátuas em poses bastante académicas e estáticas, como aquela que Cristino da Silva representou.

Muito sintomaticamente, a estátua de Camões no cimo do monumento dedicado ao poeta (datado de 1860-67), lembra a pose do modelo que Cristino desenhou. Estamos perante a mesma posição do tronco e dos braços: o esquerdo sobre o peito, segura com a respectiva mão *Os Lusíadas*, como que os protegendo; o braço direito, para trás do tronco, agarra uma espada. Apenas a colocação das pernas na estátua foi alterada em relação à pose do modelo, tornando-se estas mais dinâmicas e flectidas, com uma à frente da outra, como que subindo e projectando-se sobre a própria base. O tema romântico do poeta maior de Portugal, numa postura profundamente académica, do género de poses que Bastos, Cristino e os seus colegas de Academia nunca se haveriam de esquecer...

<sup>10</sup> Do tipo do seu célebre relevo escultórico *Cólera Morbus* de 1856.

<sup>11</sup> Este desenho, *Um Estudo de Composição*, assinado e datado de 1863, pertence ao Museu do Chiado. Foi publicado no **Catálogo da Exposição de Desenhos de Artistas da 2ª Metade do Século XIX organizada pela Academia Nacional de Belas Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1940, desenho 141 e última estampa; e no **Catálogo da Exposição As Belas Artes do Romantismo em Portugal**. Porto: MC/IPM/Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, p. 318, onde é indicado o tema do Dilúvio.



[1]

[Fig. 1] – João Cristino da Silva, Nu Masculino, 1844-1845 (FBAUL).



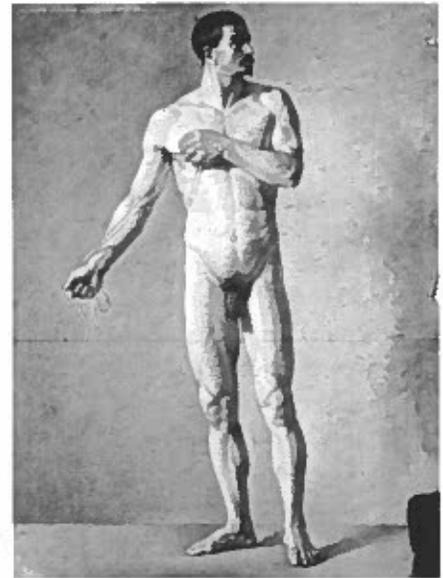
[2]

[Fig. 2] – Victor Bastos, Nu Masculino, 1849 (FBAUL).



[3]

[Fig. 3] – A. Cyro, Nu Masculino, 1863-1864 (FBAUL).



[4]

[Fig. 4] – A. F. da Costa, Nu Masculino, 1863-1864 (FBAUL).

[Fig. 5] – Colaço, Modelo Masculino Sentado, 1849 (FBAUL).

[Fig. 6] – Francisco de Assis Rodrigues, Torso de Laocoonte (Museu do Chiado).

[Fig. 7] – Victor Bastos, cena do Dilúvio, 1863 (Museu do Chiado).



[5]



[6]



[7]

# DA ARQUITECTURA ENQUANTO DESENHO

## APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA GERAL

### DO DESENHO DE ARQUITECTURA *Paulo Simões Nunes*

*Qu'est-ce que l'architecture? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création que constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque.*

Etiénne Louis Boullée<sup>1</sup>

<sup>1</sup> J.-M. Pérouse de Montclos, Boullée. Essai sur l'art. Paris: Hermann, 1968, p. 49.

Ultimamente assistimos a um crescente interesse pelo desenho de arquitectura, isto é, pelo desenho produzido pelos arquitectos como utensílio privilegiado da sua *praxis* projectual. Esta tendência ou motivação verifica-se não só entre os próprios arquitectos como também entre teóricos, historiadores e público em geral. Enquanto os primeiros outorgam ao desenho uma função crítica inerente ao processo criativo a que se encontram vinculados e por isso indispensável à análise e avaliação da obra arquitectónica, quer o público em geral quer os receptores mais especializados, vêm gradualmente descobrindo uma dimensão estética nesta fase conceptual da criação arquitectónica e indissociável do resultado final, isto é, a obra arquitectónica edificada. Por outro lado, e justificando o renovado olhar sobre estas questões, não podemos deixar de registar a progressiva revalorização que a disciplina de «desenho» tem observado no ensino das escolas de arquitectura, enquanto complemento inalienável na formação dos arquitectos.

Ainda que estes não fossem motivos suficientes para sustentar o interesse no empreendimento a que agora nos propomos, o simples facto de tentar entender a Arquitectura a partir do Desenho subjacente à sua concepção, é só por si desafio bastante para não pouparmos diligências.

No processo de concepção do objecto arquitectónico, o desenho surge para o arquitecto como um sistema privilegiado de tratamento da informação espacial e como um meio extremamente eficaz de simulação de problemas e soluções. Durante o projecto, o desenho constitui a materialização de um pensamento operativo, a representação de uma volumetria e de um espaço concretos, e a aproximação gradual à resolução de um problema. Mais do que um simples modo de expressão e comunicação gráficas, o desenho de arquitectura que resulta deste processo é tanto a representação de formas, estruturas, espaços, etc., quanto a apresentação de ideias, estímulos e motivações do arquitecto que referencia o seu exercício a uma ordem do pensamento arquitectónico.

Abrangendo tanto o produto da divagação descomprometida, dos traços livres e espontâneos ou dos esquemas mais conceptuais, como também as perspectivas, as axonometrias ou outros registos mais rigorosos, o desenho de arquitectura apresenta a característica particular de ser feito com o sentido de dar forma a uma ideia a projectar, de ser um discorrer do pensamento arquitectónico, mostrando-se e evidenciando-se ao próprio autor. Para que um objecto «exista» é necessário representá-lo espacialmente e, neste sentido, desenhar é uma apresentação visual de um

objecto em que a expressão e a intenção se confundem no resultado. Entendamos, então: desenhar é um modo de pensar e sentir graficamente. Para um arquitecto, saber desenhar deve entender-se por saber conceber e é a partir desta premissa que formulamos uma ideia genérica sobre o papel do desenho de arquitectura.

Ao longo da história, o uso do desenho na prática arquitectónica assumiu valores, funções e sentidos diversos, mas sempre intimamente associados ao pensamento arquitectónico de cada época. Se bem que só a partir da Idade Média se tenha desenvolvido o desenho específico de notação arquitectónica, fixando um código específico nos finais do século XVI, constatamos que desde sempre o desenho constituiu, com maiores ou menores limitações, um instrumento singular do pensamento, criação e invenção arquitectónicas.

A génese e a evolução do desenho de arquitectura não deixa de estar relacionada com aspectos da história da arquitectura, como sejam a função social, económica e cultural da arquitectura, o estatuto e o reconhecimento social do arquitecto e o enquadramento metodológico do projecto no processo de construção, entre outros condicionalismos. Registemos, então, que o desenho de arquitectura, tal como é praticado hoje, tem uma história relativamente recente, com as suas origens a remontarem ao século XIII e a desempenharem um papel determinante no desenvolvimento da arquitectura gótica. Ao contrário das épocas precedentes, este sistema artístico exigia uma organização racional da obra e uma divisão social e económica do trabalho, estabelecendo uma hierarquia profissional na qual se evidencia gradualmente a figura do mestre ou do arquitecto, responsável perante o encomendador e perante os operários no estaleiro de obra.

Contudo, durante a Idade Média, o desenho manteve maiores afinidades com a pintura ou a escultura, incorporando-se no lote das *artes mechanicae* (ou «artes servís», ligadas ao esforço físico ou ao trabalho do artífice), nas quais se incluía também a arquitectura. Às «artes liberais», elevadas a um estatuto superior, pertenciam disciplinas como a retórica, a poética, a gramática ou a lógica, entre outras, cujas exigências se situavam predominantemente na esfera intelectual. Numa época em que é manifesta a herança de Vitruvius, particularmente através do *Caderno* de Villard de Honnecourt cuja importância e significado abordaremos mais adiante, o desenho de arquitectura confundia-se com a geometria, assumindo-se mais como uma ciência do que como uma arte autónoma.

A responsabilidade pela afirmação do desenho como uma arte superior coube aos humanistas do Renascimento que o adoptaram como uma disciplina de carácter mental, como um modo de pensar plástico, volumétrico e espacial. Como se de uma metáfora ao idealismo neoplatónico se tratasse, estes homens assumiram que o desenho do arquitecto tornava inteligível aquilo que originalmente era do domínio do pensamento. Isto é, correspondendo à fase prévia da criação, puramente espiritual, era através do desenho – linhas, traços e manchas – que a ideia se manifestava antes de corporizar uma forma material. Desde Cennini, que entendeu «o desenho como mãe de todas as artes» (*Tratado da Pintura*, 1398), até Vasari (1511-1574) que o elegeu como «pai das nossas três artes (arquitectura, escultura e pintura)»<sup>2</sup>, ou a Leonardo (1452-1519) que na sua célebre expressão o definiu como *cosa mentale*, foi durante o Renascimento que o desenho adquiriu uma amplitude inédita, ao ser identificado como um processo intelectual que conduzia à experimentação e ao conhecimento.

Estando definidas as faculdades do desenho como uma disciplina com uma identidade própria, faltava enquadrar a sua prática na problemática mais específica da concepção arquitectónica. Foi Léon Battista Alberti (1404-1472) que no *De Re Aedi-*

<sup>2</sup> «Procedendo do intellecto, o desenho, pai das nossas três artes (arquitectura, escultura e pintura), elabora, a partir de elementos múltiplos, um conceito global. Quer se trate do corpo humano ou do dos animais, das plantas ou de edificios, de esculturas ou de pintura, capta-se a relação do todo às partes, das partes entre elas e com o todo. Desta apreensão forma-se um conceito, uma razão, engendrada no espirito pelo objecto, da qual a expressão manual se chama desenho. Este é então a expressão sensível, a formulação explicita de uma noção interior ao espirito ou mentalmente imaginada por outros e elaborada em ideia.» Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florença, 1568.

*ficatoria* (1452), o primeiro tratado da história a ser impresso, definiu a arquitectura como uma disciplina de bases racionais e científicas – traduzindo o pensamento de Vitruvius – e estabeleceu claramente a distinção entre a pintura e a arquitectura, particularmente no que se referia aos métodos de representação: «Enquanto a pintura se esforça, sobre a superfície plana da imagem, por tornar visível o relevo dos objectos com a ajuda das sombras, linhas e pontos de vista, o arquitecto não se deve ocupar das sombras mas deve deixar ver as elevações com a ajuda de planos, como alguém que não quer ver julgada a sua obra pelas aparências da perspectiva, mas sim pela verdadeira *divisio* fundada sobre o *ratio*.»

Alberti estabelecia assim a distinção entre os dois sistemas de representação do espaço: a pintura, fundada na ilusão óptica e no método da perspectiva; a arquitectura, assente na representação das verdadeiras medidas e no sistema das proporções. Neste sentido, o belo na arquitectura seria atingido através da geometria dos traçados, cuja perfeição seria uma questão de harmonia e proporção entre as partes que compõem o todo. Tal como deixou escrito, «a beleza consiste na harmonia racional entre todas as partes de um corpo, de maneira que nada se lhe pode acrescentar, retirar ou alterar, sem a prejudicar.» Neste contexto, o desenho de arquitectura autonomizou-se e inseriu-se numa problemática mais abrangente definida pelo projecto arquitectónico:

*Daí resulta que um traçado (lineamentum) é um desenho determinado que foi concebido no intelecto, executado com o auxílio de régua e esquadro e realizado com o coração e o intelecto de um homem instruído.*<sup>3</sup>

A prática do desenho começava a adquirir um lugar novo no trabalho do arquitecto: servia para a transmissão de um saber e era um dos componentes da aprendizagem de um ofício que abandonava o empirismo para se fundamentar cada vez mais em bases teóricas. Caminhando neste sentido, foi Andrea Palladio (1508-1580), nos seus *I quattro libri dell'Architettura* (1570), que encarnou a figura do arquitecto moderno e enquadrou o desenho de arquitectura como uma *ars liberalis*, como um instrumento de pesquisa quer histórica quer conceptual.

O desenho assume-se cada vez mais como a linguagem privilegiada do fazer arquitectura e, mais do que as palavras, concretiza em forma expressiva e sensível a matéria do seu pensamento. Então, a teoria da arquitectura, formalizada através de tratados, manuais e textos diversos produzidos ao longo da história a propósito da arte de construir, deve debruçar-se tanto sobre o discurso literário propriamente dito, onde se expõem as ideias, as atitudes e os problemas de ordem estética e artística – reflectindo a prática e o pensamento arquitectónico –, quanto sobre o «discurso gráfico» contido frequentemente nesses documentos. A maioria destas obras teóricas incluem profuso material ilustrado (desenhos, esquemas, etc.) que visam complementar a informação escrita e, de certa forma, completar o pensamento teoricamente desenvolvido e assumir uma função claramente pedagógica (é o caso dos manuais, devido ao seu carácter prático e finalidade funcional).

Quer tivesse um papel de complemento ao texto, quer servisse para o seu autor clarificar formalmente as suas opções formais e estéticas, o estudo da evolução do uso do desenho na prática arquitectónica merece um cuidado muito particular. Estando directamente associado ao pensamento e ao fazer arquitectónico nas suas mais diversas formas, o estudo do desenho de arquitectura permite desencadear uma teoria que decorre das características específicas que essas formas foram adoptando ao longo dos tempos. De resto, tratando a arquitectura das questões do espaço, das formas, dos materiais, das técnicas e da edificação no sentido mais lato,

<sup>3</sup> Alberti, *De Re Aed.* I, 1; cit. Hanno-Walter Kruft, *História de la teoría de la arquitectura*, vol. I. Madrid: Alianza Forma, 1990, p. 53.

parece ser inquestionável o lugar determinante que o desenho ocupa no desenrolar do projecto, bem como o papel histórico que desempenhou na evolução estilística, técnica e estética da linguagem arquitectónica.

É pelo desenho que a ideia em gestação se evidencia, é pelo desenho que o arquitecto experimenta e testa as soluções, e é pelo desenho que a obra arquitectónica se manifesta ainda antes de o ser, criando dialécticas, gerando sentidos, desencadeando emoções. Produto de uma natureza indeterminada – já que se refere sempre a um devir arquitectura<sup>4</sup> –, mas manifesto de uma vocação engendradora – pois a obra encontra-se imanente nos traços expressivos e simbólicos do arquitecto –, o desenho de arquitectura situa-se no limiar entre o objecto estético (ao contrário de qualquer outro projecto artístico, o desenho não é um fim em si mesmo) e o objecto funcional (o pensamento arquitectónico opera a passagem da ideia à forma pela mediação do desenho), pois em arquitectura, só à obra edificada costumamos conferir sentido estético.

Se bem que não possamos inseri-lo deliberadamente no universo dos objectos estéticos, devemos admitir que o desenho de arquitectura tem servido aos arquitectos muito mais do que um auxiliar do pensamento arquitectónico e, não raramente, tem adquirido valores plásticos e expressivos tendendo para os limites do território artístico; não raramente, o arquitecto tem «necessitado» de subverter os códigos inerentes à representação da arquitectura (desenhos técnicos e rigorosos destinados à obra) para inventar e apresentar formas e espaços que, se bem que tentem traduzir ideias arquitectónicas, aproximam-se mais dos objectos capazes de desencadear uma emoção e juízo estéticos no observador.

Uma vez admitida esta função complexa do desenho de arquitectura, não podemos mais satisfazer-mo-nos em abordá-lo simplesmente como um «documento» que nos informa sobre a prática a que se refere – a arquitectura –, como se ele não fosse mais do que a sua versão prévia bidimensional. Se bem que, frequentemente, o estudo do desenho de arquitectura se limite à análise das tipologias arquitectónicas e ao método de representação, entendamos o desenho do arquitecto como o resultado de um trabalho mental operado sobre um objecto espacial do qual ele pode evocar determinadas figurações planas.

Sendo o objecto assim criado alheio à realidade a que se refere (a obra projectada pode nunca vir a ser construída), ele possui inequívocas qualidades e propriedades que nos permitem alargar o seu campo de análise. Por exemplo, em termos de estilo um desenho de arquitectura permite, pelo menos, duas interpretações: a do modelo arquitectónico representado e a do estilo gráfico patenteado pelo desenho. Neste caso, o «estilo do desenho» remete-nos necessariamente para referências à pintura e ao desenho de artistas contemporâneos que, sem dúvida, não deixam de contaminar as opções gráficas do arquitecto. Se, por um lado, no seu desenho o arquitecto recorre a convenções estilísticas próprias ao tempo e ao meio em que vive, por outro lado ao formular as suas ideias em representações bidimensionais abstractas, ele situa-se num universo estranho à realidade do que é construído.

Para mais, enquanto aquelas expressões artísticas constituem sistemas de figuração autónomos e independentes da arquitectura, o desenho de arquitectura reporta-se a uma finalidade que lhe é exterior – a obra arquitectónica –, evidenciando, ao longo da história, uma certa dificuldade em encontrar a correspondência exacta entre aquilo que o motiva (o objecto arquitectónico) e a representação gráfica daqui decorrente. A especificidade de um sistema de representação como é o da arquitectura, implicou o estabelecimento de algumas regras de transposição ou convenções

<sup>4</sup> Cf. Ana Leonor Madeira Rodrigues, *O Desenho. Ordem do pensamento arquitectónico*. Lisboa: Estampa, 2000, p. 194.

que pretendiam uniformizar os códigos e sistematizar a linguagem gráfica com vista à circulação dos desenhos e à difusão das formas.

Mas, porque nem sempre o desenho ocupou esse lugar concomitante com a produção arquitectónica, nem sequer se impôs em todos os momentos da história como uma fase essencial do processo de concepção e execução, será interessante esboçarmos uma panorâmica sobre a evolução do desenho de arquitectura, compreendendo as origens, os significados, as funções e o modo como se afirmou indispensável à criação da obra arquitectónica e um meio de ordenar todo o seu pensamento.

Recuemos, pelo menos, até ao primeiro arquitecto de que a história nos dá conta: Imhotep, arquitecto do faraó Zoser (2635-2595 a.C.), que introduziu a pedra na construção no Egipto, inventou a pirâmide como forma tumular e, nalguns aspectos, fixou as bases da arquitectura ocidental. Quer deste, quer de outros nomes de arquitectos egípcios<sup>5</sup> que chegaram até nós, sabemos que ocupavam elevada posição na hierarquia social (sendo reconhecidos como arquitectos-sacerdotes) e que dirigiam em plena obra autênticas legiões de capatazes, artesãos e demais trabalhadores. Da importância conferida ao desenho para a execução da obra pouco se sabe, pois até nós não chegaram mais do que esboços praticados em placas de calcário retiradas da construção – as ostraka – e alguns desenhos realizados sobre folhas de pergaminho, onde se evidenciam tentativas de transpor desenhos para a obra.

Tal como no Egipto, também na Mesopotâmia os edifícios eram concebidos e construídos por reis e sacerdotes. Da Suméria e da Babilónia existem testemunhos de tábuas de argila com inscrições de plantas de edifícios e nalgumas estátuas do rei sumério Gudeia de Lagash (c. 2200 a.C.), exibem-se placas gravadas com plantas de edifícios muito esquematizadas.

Já para os gregos, o arquitecto não só estava longe de ser um sacerdote, como o reconhecimento do seu trabalho o aproximava mais de um artesão, de um homem ligado sobretudo à construção<sup>6</sup> e à direcção da obra. E, apesar de conhecermos os nomes de alguns dos arquitectos mais proeminentes da Grécia Antiga, pouco sabemos das suas vidas, dos seus desenhos<sup>7</sup> ou dos tratados teóricos que Vitruvius (c. 84-c. 14 a.C.) – arquitecto que exerceu ao tempo de Augusto (30 a.C.–14 d.C.) – afirma ter consultado para a elaboração da única obra teórica sobre arquitectura que se conservou desde a Antiguidade. Acompanhando a revalorização da arquitectura e o reconhecimento do estatuto social do arquitecto durante o Império Romano, Vitruvius legou-nos em *De Architectura Libri Decem* (Os Dez Livros de Arquitectura) uma verdadeira súplica do saber arquitectónico da Antiguidade e uma referência inequívoca para a formulação do classicismo quinhentista.

Percorrendo de modo sistemático todos os aspectos inerentes à «arte de construir», a definição da arquitectura como uma ciência<sup>8</sup> adquire um significado especial pois Vitruvius situa-a num universo de erudição, num campo de actividade humana que requer tanto conhecimentos práticos como teóricos, incluindo nesta última vertente o domínio do desenho. Ao enumerar as disciplinas que devem merecer o interesse de um arquitecto, são citadas a literatura, a escrita, a matemática, a música, a medicina, o direito ou a astronomia, entre outras, mas destacado também o desenho, de uma forma que nos parece moderna e familiar: «convém que domine a arte do desenho, a fim de que por meio de reproduções gráficas lhe seja possível formar uma imagem da obra que queira realizar». Seguindo o seu pensamento, que nos parece insinuar aquilo que viria a ser o futuro «projecto de arquitectura», o desenho de arquitectura é assim definido: a *ichnographia*, planos de plantas traçados a régua e compasso; a *orthographia*, desenhos de alçados concebidos como «uma imagem ver-

<sup>5</sup> Por exemplo, de Senmut, arquitecto da rainha Hatsepsut da XVIII Dinastia (1503-1482 a.C.), surgem registos que o referem como «o maior dos maiores do mundo inteiro». No templo funerário de Deir el-Bahari projectado para a rainha (c. 1480 a.C.), encontram-se representações do arquitecto exibindo instrumentos inerentes à sua profissão e inscrições que manifestam a sua categoria hierárquica equiparada à de um sacerdote.

<sup>6</sup> A palavra «arquitecto», de origem grega, derivava de *arkhos* – chefe – e de *tekton* – construção.

<sup>7</sup> Alguns eruditos sugerem que os arquitectos gregos não executavam desenhos de arquitectura no sentido que lhes damos actualmente; antes, concebiam em plena obra em contacto directo com os trabalhadores.

<sup>8</sup> «A arquitectura é uma ciência revestida de numerosos ensinamentos teóricos e com diversas instruções que servem de regras para julgar todas as obras que alcançam a sua perfeição diante das demais artes. Este conhecimento surge da prática e do raciocínio. A prática consiste numa consideração perseverante e frequente da obra que se leva a termo com o emprego das mãos, a partir de uma matéria, de qualquer classe, até ao ajuste final do seu desenho. O raciocínio é uma actividade intelectual que permite interpretar e descobrir as obras construídas, em relação à habilidade e à proporção das suas medidas.» Vitruvius, *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 1997, p. 59.

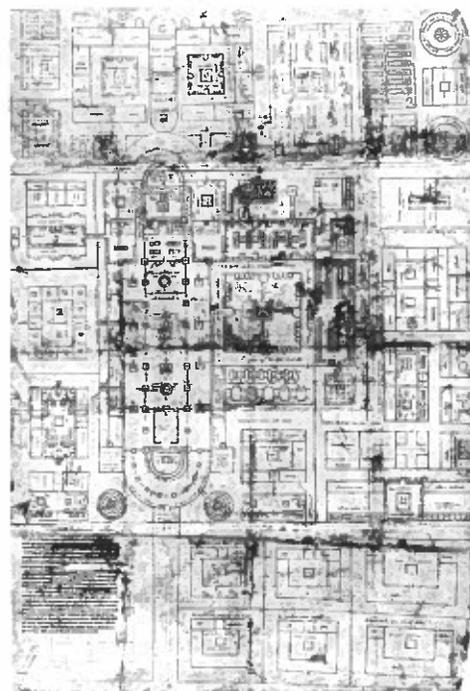
tical da fachada»; e a *scaenographia* ou perspectiva, com sombras e planos laterais que se reduzem para convergir num ponto central.

A influência de Vitrúvio limitou-se às grandes obras do Período Imperial, sendo completamente ignorado durante quase toda a Idade Média. De facto, após o século V a actividade de edificação observou uma enorme recessão na parte ocidental do Império Romano, não voltando a emergir senão após a coroação de Carlos Magno pelo papa Leão III, no Natal de 800. Numa época de expansão do Cristianismo na Europa, o enorme florescimento de comunidades monásticas motivou o imperador a incrementar a construção de mosteiros, catedrais e novas igrejas por toda a Cristandade ocidental. Sabendo que antes da época gótica não deviam existir senão desenhos esquemáticos e que, certamente, os planos das basílicas romanas paleocristãs deviam ser traçados directamente no solo, da primeira arquitectura medieval podemos aceder a um notável documento, desenhado em pele de vaca: o famoso plano para o *Mosteiro de Saint-Gall* (c. 814) na Suíça, destinado a fixar um protótipo para uma abadia beneditina [Fig. 1]. Apesar de esquemático, este desenho representa uma autêntica *civitas sancta*, dispondo em planta uma grande abadia, a igreja e a distribuição funcional de todos os edifícios destinados a albergar a vida quotidiana de uma comunidade religiosa medieval.

Se exceptuarmos este exemplar, antes do século XIII não conhecemos outros desenhos de arquitectura. O estudo do contexto cultural e do pensamento arquitectónico que acompanha o homem até à Alta Idade Média, sugere-nos que o arquitecto passasse da concepção mental do edifício directamente para o terreno, traçando as suas linhas gerais directamente no solo. De resto, e como nos revela *Saint-Gall*, a representação planimétrica adquirira alguma tradição ao longo do período medieval, uma época cujas formas e estruturas arquitectónicas não precisavam de muito mais representações prévias para serem construídas. Ora, a passagem da planta ao alçado (isto é, do plano horizontal para a elevação geométrica) parece ter constituído

o principal problema da arquitectura medieval. Na arquitectura românica, a elevação do edifício, o delineamento das fachadas e dos elementos estruturais podia deduzir-se da configuração da sua planta e era deixada grande autonomia na sua resolução ao mestre, ao canteiro ou ao maçon. Com o desenvolvimento da arquitectura gótica, a superestrutura do edifício complicou-se, passando o desenho a desempenhar um papel na construção do edifício que, até então, era dispensável.

A par da criação de convenções gráficas que permitiam reunir num desenho todo o tipo de informações relativas aos elementos representados (cotas, materiais e recomendações na execução), ganham relevância as questões sobre geometria elementar,<sup>9</sup> já que se tornam imprescindíveis para a resolução de problemas de representação mais complexos. Alguns escritos da época revelam-nos a consideração



[Fig. 1]  
Plano do Mosteiro de Saint-Gall, Suíça, c. 814

<sup>9</sup> O mesmo que geometria dos Antigos, compreendia a «geometria plana» que estuda as figuras formadas nos planos, e a «geometria no espaço» que trata das posições relativas das rectas e dos planos, bem como das propriedades do cilindro, do cone e da esfera.

em que eram tidas tais questões, como é exemplo um *memorandum* do francês Jean Mignot enviado em 1400 às autoridades de Milão, alertando sobre as «insuficiências estruturais» do *Duomo* cuja construção se havia iniciado em 1386 de acordo com a tradição gótica setentrional. Pois, Mignot argumenta com base na «ciência da geometria», afirmando que *ars sine scientia nihil est* – «a arte sem a ciência não vale nada» – entendendo por *ars* a técnica, e por *scientia* o saber teórico fundado nas leis da geometria<sup>10</sup>. A geometria, porque fundamentada enquanto ciência, era recurso privilegiado e único para a projectação do edifício.

É no decurso do século XIII que vemos nascer a figura do arquitecto como alguém que concebe e representa em desenho (isto é, *projecta*) aquilo que deverá ser o edifício. E é através do desenho que deverá simular em representações sucessivas as formas, os espaços e os materiais, por forma a submetê-lo à apreciação do encomendador e, finalmente, entregá-lo para execução da obra. Não deixa de ser interessante verificar que esta valorização da função e significado do desenho de arquitectura acompanha a evolução do estatuto do arquitecto na sociedade europeia deste tempo. Se bem que nalguns textos da época a função arquitectónica surja associada à prática da construção, confundindo o arquitecto com o construtor, algumas fontes fazem referências a um «arquitecto-teórico versado na construção e reparação de mosteiros»<sup>11</sup>, quer dizer, um clérigo versado no conhecimento teórico da arquitectura e capaz de desenhar uma planta.

Estes textos confirmam que as competências, os atributos e as responsabilidades de um arquitecto se encontram em mutação, tendo a sua melhor expressão na divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual. Detentor de um saber teórico que desenvolve paralelamente à sua proficiência prática, o arquitecto torna-se um *ars liberalis* tirando vantagem da posição privilegiada entre uma técnica cada vez mais complexa e um encomendador que lhe é cada vez mais estranho. Do arquitecto espera-se, agora, não só que imagine edifícios, que conceba espaços e forme imagens, como sobretudo saiba traduzir as suas ideias em desenho, saiba comunicar formas visíveis: é o desenho que nos dá acesso «à forma no espírito humano».

O *Caderno* de Villard de Honnecourt (activo entre 1225 e 1250) constitui o mais interessante documento do género que nos chegou da Idade Média: um manuscrito dedicado quase exclusivamente ao desenho de arquitectura com propósitos didácticos. De tal modo é assim que, logo na segunda folha, o autor se dirige aos leitores enunciando objectivamente os seus objectivos:

*Villard de Honnecourt saúda-vos e roga a todos aqueles que trabalharem com a ajuda deste livro que rezem pela sua alma e o recordem. Uma vez que neste livro se podem encontrar bons conselhos para a grande arte das obras de alvenaria (maçonerie) e as construções (engiens) de carpintaria (carpenterie); também encontrareis aqui conceitos básicos da arte do desenho (portraiture) tal como o requerem e ensinam as disciplinas da geometria (iometrie).*<sup>12</sup>

Nascido no Norte de França, Villard começa por aprender o ofício de canteiro e alcança o grau de oficial enquanto trabalha na catedral de Vaucelles. Reflectindo a intensa actividade de edificação em toda a região da Picardia, onde acontece uma autêntica «explosão arquitectónica» com as catedrais de Bourges, Chartres, Reims e Cambrai, Villard regista, entre 1220 e 1240 aproximadamente, os seus testemunhos e as suas experiências em diversas obras num «mostuário ilustrado», sem dúvida destinado a facilitar a informação a outros membros do grémio em oficinas e estaleiros. Como ele próprio deixou escrito, «pode encontrar-se uma grande ajuda para conhecer os princípios da construção e da carpintaria [e] encontrareis

<sup>10</sup> Roland Recht, *Le Dessin d'Architecture*. Paris: Adam Biro, 1995, p. 96.

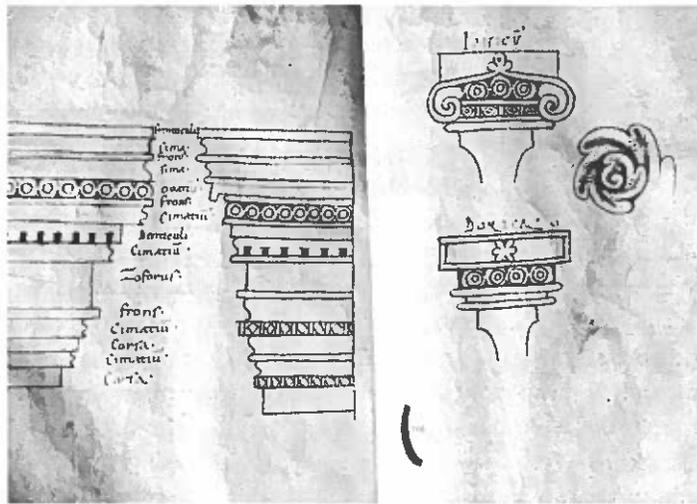
<sup>11</sup> «Une source ancienne désigne Ethelwood of Winchester comme *in fundandis et reparandis monasteriis theoreticus architectus* («architecte-théoricien dans la construction et la réparation des monastères»). Idem, p. 43.

<sup>12</sup> A. Erlande-Brandenburg, R. Pernoud, J. Gimpel, R. Bechmann, *Villard de Honnecourt. Cuaderno Siglo XIII*. Madrid: Akal, 1991.

<sup>13</sup> Ibidem.

também o sistema de representação e desenho, assim como a geometria que rege e ensina»<sup>13</sup>.

Foi nas suas digressões pela Europa e eventuais visitas às bibliotecas beneditinas que Villard se muniu da bagagem suficiente para poder produzir um documento destes. E foi, sem dúvida, numa abadia beneditina que terá descoberto entre outros manuscritos da Antiguidade, o célebre *De Architectura Libri Decem* cuja influência no *Caderno* o arquitecto francês não escondeu. Das diversas cópias do manuscrito clássico que os beneditinos fizeram através dos séculos, sabe-se que havia uma em Monte Cassino (Itália, 529) e que outra terá sido caligrafada no século XI na abadia de S. Pedro de Gante. Das novas cópias que se seguiram – 55 exemplares produzidos entre os séculos X e XV conservaram-se até aos nossos dias [Fig. 2] –, alguma terá chegado ao conhecimento de Villard a avaliar pelos pontos de contacto que

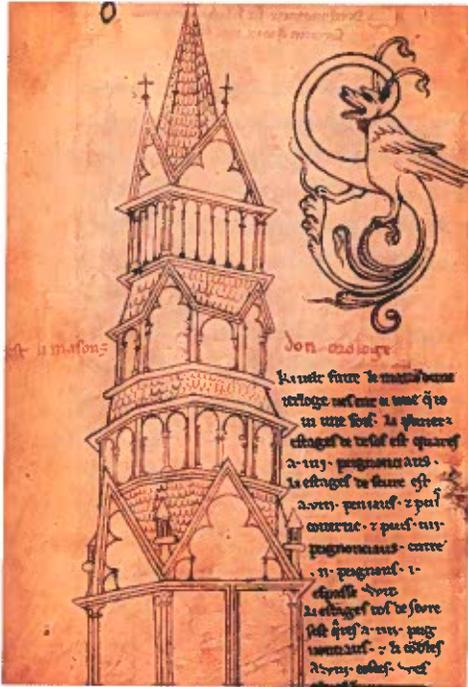


[Fig. 2]  
Cópia de *De Architectura Libri Decem* (Vitrúvio),  
séc. X

<sup>14</sup> A teoria da perspectiva *naturalis*, ou da «visão natural da Antiguidade», foi formulada por Damianos d'Héliodoro no texto *Principios de Óptica* (séc. IV d.C.). Constatando que a superfície ocular não é plana mas curva, e que as imagens percebidas se modificam esfericamente, Damianos estabeleceu que o tamanho de uma coisa observada não dependia da distancia do objecto ao olho, mas da abertura do ângulo visual. Do mesmo modo, entendeu que a *scenographia* vitruviana era sobretudo um método de correcção óptica: designava procedimentos de ilusão óptica com a finalidade de rectificar a percepção «objectiva» do olho, permitindo a representação de um edificio segundo dimensões aparentes.

denota: desde o Capítulo I do Livro III, em que o arquitecto de Augusto trata da simetria e das proporções influenciando o *Caderno* no traçado de homens e animais a partir de formas geométricas, até à descrição de engenhos e rodas hidráulicas ou ao registo de receitas e conselhos médicos, são diversas as inspirações no mestre da Antiguidade.

Apesar de se conservar apenas de forma fragmentária (das 62 folhas que se diz ter tido inicialmente, no século XV apresentava 45, das quais só 33 chegaram até nós) e de evidenciar uma certa desorganização, o *Caderno* apresenta uma sistemática geral: partindo da planta e do alçado estão representados todos os detalhes da igreja até às torres. Cerca de um terço das suas páginas corresponde a desenhos de arquitectura, incluindo plantas, alçados e perspectivas cavaleiras de estaleiros que ele frequentava como Reims, Chartres, Laon ou Lausanne, misturadas com representações figuradas de homens e animais. Não deixando de revelar as limitações naturais de uma obra pioneira, para uma «história geral do desenho de arquitectura» registemos o modo como em Villard a planta surge sob uma forma plenamente constituída, enquanto as vistas cavaleiras reflectem o procedimento corrente na época: um dos lados é mostrado em projecção ortogonal (alçado), enquanto os restantes lados se representam recorrendo a linhas de fuga num processo que corresponde efectivamente à *perspectiva naturalis*<sup>14</sup>, como no desenho da torre da catedral de Laon [Fig. 3].



[Fig. 3]  
Torre do Relógio (folio 6 v), *Caderno de Villard de Honnecourt*, c. 1220-1240

sua natureza eminentemente técnica – contendo informações e procedimentos de execução – determinava, por outro lado, a grande dimensão dos desenhos que não excluía a possibilidade de exposição pública.

Doravante, o desenho terá duas funções: deve comunicar aos mestres a forma definitiva do projecto, dos quais se retiram em seguida os desenhos de moldes destinados aos canteiros; mas, e principalmente, parece que o desenho se destinava a ser submetido ao encomendador que o devia ratificar, assegurando o financiamento da obra. Talvez por isso os arquitectos privilegiassem a representação de fachadas, onde acentuavam um carácter mais eloquente e representativo, por forma a surpreender o destinatário. O que também explica o bom estado de conservação que a maioria destes desenhos apresenta e a razão porque foram tão pouco respeitados pelos construtores; de facto, o escasso manuseamento a que os desenhos eram submetidos justifica a sua função primordial, mais teórica do que prática.

O grande período de desenvolvimento do desenho de arquitectura, os séculos XIV e XV, é pelo contrário o de uma certa estagnação na construção. Se a maior parte dos empreendimentos se encontram acabados, os novos programas apresentam dificuldades financeiras para arrancar. Uma vez que é mais responsável pela concepção do projecto arquitectónico, é ao arquitecto que cabe desenvolver as qualidades de representação e de legibilidade do desenho. De um desenho que expande o seu papel e se revaloriza investindo-se de uma função eminentemente didáctica: é através dele que se ensina e se aprende o ofício da arquitectura.

Em Itália, as confrarias evidenciam uma grande preocupação pelas diversas fases do projecto de arquitectura, acentuando o seu carácter plástico. Ao contrário dos desenhos da Europa setentrional, os desenhos do *Trecento* são coloridos, sombreados e o fundo do suporte escurecido, permitindo destacar o volume arquitectónico. Este interesse em autonomizar o desenho de arquitectura enquanto objecto estético

Também a regra da redução, talvez, a convenção que mais especificamente se refere ao desenho de arquitectura, se encontra aqui bem patente. Ao transpor um objecto tridimensional que solicita a experiência do espaço e do tempo (como é a arquitectura) numa figura plana, reduzindo a escala e as propriedades do referente, o arquitecto faculta a assimilação do objecto arquitectónico através de uma imagem de síntese que não reclama senão a visão. Articulada com a regra da redução, a projecção ortogonal (*orthographia*, segundo Vitruvius) consiste em reproduzir todos os elementos de uma fachada nas suas dimensões reais sobre a superfície da folha, aplicando o princípio da redução de escala. Os desenhos de arquitectura divulgados no *Caderno* segundo estes princípios, não só denotam um domínio particular das regras da representação por parte de Villard, como também reflectem um correspondente conhecimento por parte dos mestres e canteiros que os deviam saber ler e interpretar. A

nota-se, igualmente, no tratamento policromático dos desenhos e no desempenho que a escultura adquire na representação. Normalmente, nos desenhos franceses e germânicos o lugar da escultura era deixado vazio.

Precisamente, um dos desenhos italianos mais interessantes é o de um *campanile* encontrado em Siena que apresenta analogias com o campanário do *Duomo* de Florença [Fig. 4]. Sabe-se que ligados aos trabalhos do *Duomo* estiveram Giotto, que realizou o embasamento da torre (1334-1337); Andrea Pisano, que executou o segundo, terceiro e quarto níveis onde se incluíam os nichos para as esculturas; e Francesco Talenti, que completou o nível superior das aberturas até 1359. Ora, a originalidade do desenho de Siena não é certamente alheia à influência destes artistas. A importância das superfícies em relação à estrutura, a rigorosa geometria do traçado, o valor dos efeitos pictóricos para sugerir a terceira dimensão e a qualidade plástica do desenho, são atributos que o colocam numa linha de pesquisa distinta da seguida pelos desenhos setentrionais contemporâneos. Enquanto nestes a representação se reduz ao traço e o volume só é apreendido através da conjugação da planta com o alçado, o desenho de Siena procura simular o comportamento espacial dos volumes arquitectónicos, ou seja, tenta aparentar-se o mais possível ao objecto acabado.

Esta perseguição pela «autenticidade» do desenho levou os homens do Renascimento a criarem um sistema lógico de representação arquitectónica – a perspectiva geométrica – que transpõe o objecto segundo as suas dimensões aparentes e preserva a globalidade da forma e do espaço. Enquanto as projecções ortogonais (alçados e cortes) reproduziam o edifício segundo uma imagem fragmentada, a representação perspectiva permitia testar ou antecipar o comportamento formal, volumétrico e espacial do objecto arquitectónico na realidade.

Desde Vitrúvio que a regra da *scaenographia*<sup>15</sup> era estudada, ainda que sem uma aplicação muito eficaz no desenho de arquitectura, sendo obtida a partir da combinação da *ichnographia* e da *orthographia*. A tradição atribuí ao arquitecto Filippo Brunelleschi (1377-1446) a fixação do conceito moderno de «perspectiva» (c. 1420), formulado posteriormente por Alberti (*De Pictura*, 1435) e fundamentado cientificamente por Piero della Francesca (1420-1492) no tratado *De prospectiva pingendi* de 1472. A *perspectiva artificialis*<sup>16</sup> concebida no *Quattrocento* florentino reflecte a preocupação em representar a arquitectura nas suas dimensões aparentes, sendo um dos sistemas de transposição mais utilizados desde então. Esta nova visão da realidade, sem dúvida interiorizada no contexto cultural e social que então se vivia, integra a parte no todo, o volume no espaço e o homem no mundo.

Como verificamos, ao longo da história as técnicas de representação evoluíram com o conhecimento dos mecanismos da visão, da concepção do espaço e dos objectivos da representação. Se, por um lado, essas técnicas estão directamente relacionadas com o desenvolvimento científico – especialmente a óptica, a geometria e a matemática –, por outro lado, decorrem dos padrões e valores culturais, condicionados por modos de ver, por concepções de espaço e de tempo, e por uma determinada relação do homem com o mundo, aspectos que são específicos de cada época.

<sup>15</sup> «A perspectiva [*scaenographia*] é a representação da fachada de um edifício e das suas paredes laterais num escorço fazendo convergir todas as linhas para um centro.» Vitruvius, ob. cit., p. 69.

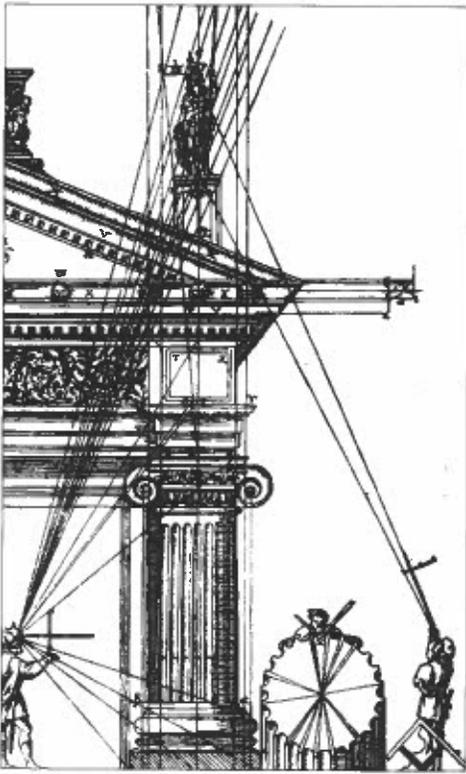
<sup>16</sup> Também conhecida por perspectiva linear, a descoberta das leis da *perspectiva artificialis* ocorre no contexto do processo de renovação cultural e artística operado no *Quattrocento* italiano. A perspectiva linear constitui uma criação mental e abstracta: traçam-se linhas formando uma pirâmide cujo vértice é o ponto de fuga dessas linhas; o eixo da pirâmide une o olho (ponto de vista) com o vértice (ponto de fuga); a base da pirâmide onde se forma a imagem resulta de um corte efectuado por um plano perpendicular ao eixo. Este plano é o quadro onde se simula a realidade que o observador contempla.



[Fig. 4] Desenho semelhante ao campanile do *Duomo* de Florença, Siena, c. 1339

A descoberta das leis da *perspectiva artificialis* decorre da mudança cultural registada no «modo de ver» e no «modo de representar», bem como de uma nova concepção do espaço, de um espaço que se entende equivalente, homogéneo e constante em todas as suas partes e direcções. Assim, a expressão plástica pôde adoptar uma visão do espaço natural, mensurável, construída cientificamente e segundo normas matemáticas, com reflexos imediatos sobre o desenho de arquitectura.

Mas, se a publicação do tratado de Vitruvius foi determinante para a formulação da arquitectura clássica e para o pensamento arquitectónico quinhentista, não menos terá sido a importância das ilustrações que acompanharam as primeiras edições impressas para a evolução do desenho de arquitectura. Mais do que simples ilustrações, os desenhos que acompanham o texto propõem uma autêntica interpretação moderna do texto romano. Após três edições desprovidas de imagens surgidas ainda durante o século XV, a primeira edição ilustrada deve-se a Fra Giocondo (Veneza, 1511), contendo 36 ilustrações, ainda bastante insipientes, seguindo-se uma edição florentina em 1513, à qual De Giunta acrescenta quatro desenhos.



[Fig. 5]  
Edição de *De Architectura Libri Decem*  
(Vitruvius), Cesare Cesariano, Milão, 1521

sobre o papel do desenho de arquitectura na génese e na elaboração da teoria da arquitectura<sup>17</sup>. Neste sentido, a edição de Cesariano marca um momento essencial na história da arquitectura ocidental. Servindo-se do conhecimento que detém da arquitectura antiga e de um franco domínio do desenho arquitectónico, a virtude deste trabalho é, ao limite, a de traduzir visualmente passagens do texto que resistiam a um entendimento mais claro, revitalizando um estilo e uma tradição. O início do século XVI acabou por ser decisivo para a fixação do sistema de representação arquitectónica, sendo nesta época que se define o desenho moderno de arquitectura.

A primeira versão italiana do famoso texto, e que rompe totalmente com a forma e concepção das ilustrações, surge em Milão em 1521 pela mão de Cesare Cesariano. A exactidão na transcrição gráfica das formas arquitectónicas patenteada nas suas 117 gravuras evidenciam um conhecimento profundo da arquitectura antiga pelo editor milanês, actualizando o texto e fornecendo desenhos que constituem «modelos» prontos a serem aplicados [Fig. 5]. Um dos seus objectivos é tornar o texto mais explícito, visualizar as ideias e as formas arquitectónicas apenas descritas, mas num sentido em que a imagem «concretiza» o texto e se autonomiza adquirindo um valor próprio – podendo mesmo substituir o texto –, talvez idêntico ao da escrita. A tudo isto acresce a inserção de legendas junto das ilustrações, num texto, cuja erudição ancorada ao pensamento vitruviano, só vem legitimar o valor arquitectónico das imagens e acentuar a sua emancipação em relação ao texto original.

Se bem que ainda pouco estudadas até ao presente, a questão das ilustrações do texto de Vitruvius (revisitado) é uma das áreas de pesquisa mais fecundas quando nos debruçamos

<sup>17</sup> Numa passagem que afirma claramente a proeminência do domínio do desenho sobre o da geometria, da óptica e da aritmética, entre outros, Vitruvius advertiu-nos no seu tratado (Livro II) sobre a importância do desenho: em primeiro lugar, o arquitecto deve ser «uma pessoa culta e conhecer a literatura para fortalecer a sua memória com as suas explicações», em segundo lugar «convém que domine a arte do desenho, a fim de que, por meio de reproduções gráficas, lhe seja possível formar uma imagem formar uma imagem da obra que quiser realizar». Vitruvius, ob. cit., p. 59.

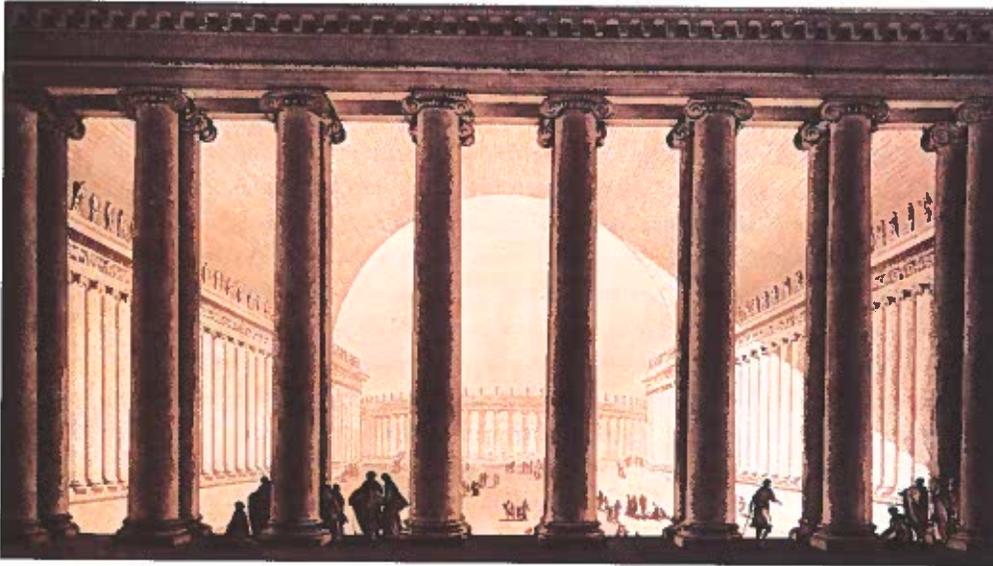
O que também terá contribuído significativamente para a difusão do Classicismo foi o desenvolvimento da imprensa criada por Gutemberg (1398-1468) em 1440-1450. A multiplicação de edições dos tratados de arquitectura, de desenhos e de outros escritos, permitiu levar as ideias e as formas do Renascimento italiano além dos Alpes. E, em 1537, Sebastiano Serlio (1475-1554) começava a publicar os seus *Libri dell' Architettura*, o primeiro tratado de arquitectura com profusas ilustrações a ser impresso. Os seus elementos de geometria, as perspectivas, plantas e alçados, desenhos de ruínas, pormenores de portas, janelas, etc., fizeram deste um dos tratados mais importantes pelo carácter assumidamente didáctico que o marcou. Também o *Regolla delle cinque ordini d' architettura* de Vignola (1507-1573), publicado em 1562, e o *I quattro libri dell' Architettura* de Palladio, já anteriormente referido, tentaram fundamentar e enquadrar a prática e a teoria arquitectónica no seu tempo, estabelecendo como norma o recurso ao desenho de arquitectura.

Por constituir um meio de representação bidimensional de um objecto em três dimensões, o desenho de arquitectura apropria-se gradualmente de técnicas alheias, mais próprias ao desenho ou à pintura, e aproxima-se, por assim dizer, do gosto do público. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, as imensas solicitações para cenografias teatrais acabaram por estreitar as relações entre sistemas de representação distintos mas que concorriam para objectivos semelhantes: a invenção da ilusão teatral que, afinal, não diferia muito da dramatização arquitectónica, da distorção de escalas e do espaço ilusório produzido pela retórica barroca. Também o desenho de arquitectura se propunha surpreender com um projecto no seu aspecto definitivo, inserindo os edifícios em contextos cénicos fictícios e povoados de personagens que davam a impressão de percorrerem espaços verdadeiros, como se um *décor* de teatro se tratasse destinado a deslumbrar o espectador.

Por outro lado, no contexto do Iluminismo, do renascido interesse pelo passado e do impulso arqueológico de meados do século XVIII, desencadeia-se um fascínio pelas ruínas da Antiguidade Clássica cujo reflexo mais directo são as inúmeras gravuras dos principais monumentos de Roma. Artistas como Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) não deixaram de contaminar o desenho de arquitectura com as suas ilustrações de aspecto pitoresco e fantasioso, que eram não só testemunhos de uma civilização passada que servia de modelo para o presente, como também importantes fontes de informação e elementos de estudo para o ensino nas Academias.

Nunca antes se desenhava tanto pelo puro prazer de inventar imagens arquitectónicas. Mais interessados em impressionar a sensibilidade individual do que em representar ideias arquitectónicas, os arquitectos preocupam-se antes de mais em produzir uma «imagem sugestiva», a tal ponto que é cada vez mais difícil discernir se um desenho é um projecto ou um devaneio da imaginação. Certamente inspirados pelas cenografias teatrais e seduzidos pelos seus efeitos pictóricos, arquitectos como Étienne Louis Boullée (1728-1793), Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) ou Jean-Jacques Lequeu (1751-1823), concebem uma «arquitectura de papel» onde a sugestão, a invenção e o pitoresco desempenham um lugar primordial no desenho.

Boullée, por exemplo, ao proclamar-se criador de uma «arquitectura falante», desenvolveu um vocabulário arquitectónico cujo objectivo era aumentar a sua monumentalidade e subverter radicalmente toda a relação de escala entre o homem e o monumento [Fig. 6]. No programa mais anti-vitruviano que algum arquitecto da época terá proposto, em Boullée, o desenho é o objecto arquitectónico ele próprio, é uma obra que aspira à poesia, como afirmou no seu *Essai sur l' art* (Paris, 1781): «Eu creio que os nossos edifícios, sobretudo os edifícios públicos, deveriam



[Fig. 6]  
Projecto de Museu, Étienne-  
Louis Boullée, Paris, 1783

ser, em certo sentido, poemas. As imagens que se oferecem aos nossos sentidos deveriam evocar-nos sentimentos análogos à finalidade à qual esses edifícios são consagrados.»<sup>18</sup> Se, por um lado, o gosto pelas formas novas se confunde com o gosto pelas formas do passado, por outro lado, o critério de invenção arquitectónica traduzido pelo desenho, não é mais o da verosimilhança do projecto mas antes o seu carácter evocativo, o seu poder estimulante.

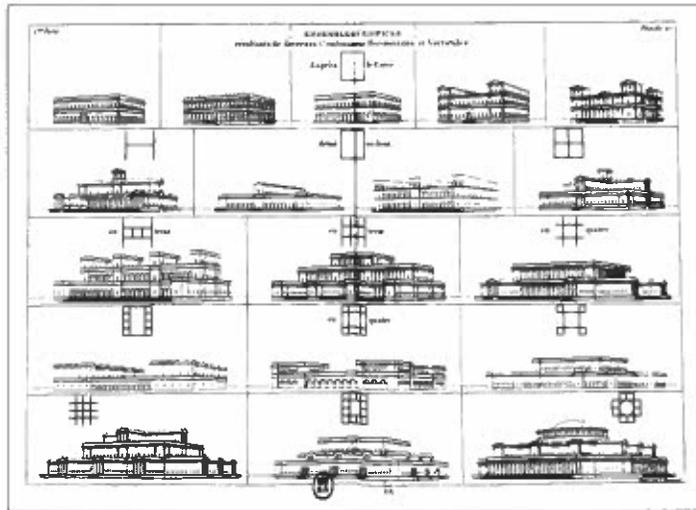
É cerca de 1800 que o debate se incendeia. Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), que havia sido discípulo de Boullée, distancia-se da «ficção arquitectónica» que havia marcado o século das *Lumières* para propor uma utilização racional do desenho de arquitectura reduzindo-o «às formas mais simples». Na sua cátedra de arquitectura na *École Polytechnique* (1795-1830), cujas lições foram reunidas no *Précis des leçons d'architecture* (Paris, 1802), Durand recomendou aos alunos uma utilização contida das aguadas nos desenhos e propôs uma nova leitura do desenho de arquitectura pela utilização de meios que privilegiassem a clareza das formas e a sua legibilidade. Apologista e pioneiro da introdução do racionalismo na concepção arquitectónica, Durand aproximou-se de uma abordagem pragmática e metodológica do projecto:

*L'architecture est tout à la fois une science et une art: comme science, elle demande des connaissances; comme art, elle exige des talents. Le talent n'est autre chose que l'application juste et facile des connaissances; et cette justesse et cette facilité ne peuvent s'acquérir que par une exercice soutenu, par des applications multipliées. [...] Beaucoup d'architectes [...] disent que les règles, les méthodes, sont autant d'entraves pour le génie. Loin de partager une telle opinion, nous pensons au contraire qu'elles en facilitent le développement.*<sup>19</sup>

A introdução do «papel vegetal» como suporte do desenho nos anos 1820, associado ao pensamento arquitectónico de Durand, permitiram a formulação de uma linguagem normativa com base na utilização do papel quadriculado. Os seus desenhos propunham combinações de elementos arquitectónicos a partir de unidades formais simples, preconizando um nível de standardização que estaria na origem da construção pré-fabricada [Fig. 7]. Aqui, o desenho é elevado a um meio primordial de criação arquitectónica, um instrumento de conhecimento, de análise e de investigação formal.

<sup>18</sup> Etienne-Loius Boullée, *Essai sur l'art*, Paris, 1781; cit. Hanno-Walter Kruft, ob. cit., vol. I, p. 206.

<sup>19</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture à l'école royale polytechnique*, 3 Vols., Paris, 1825.



[Fig. 7]  
Lâmina de *Précis des leçons d'architecture*, Jean-Nicolas-Louis Durand, Paris, 1802

Por seu lado, o ensino na Academia defendera a tradição tratadística e, por consequência, uma certa hostilidade ao pitoresco piranesiano na expressão das obras. Se bem que uma tal tendência chegasse a vigorar durante os anos da Revolução sob influência de Julien-David Le Roy (1724-1803), após a reforma da *École des Beaux-Arts* de 1819, foi sob o patrocínio de Quatremère de Quincy (1755-1849) – a maior autoridade da ortodoxia clássica na época – que se estabeleceram as novas orientações do desenho de arquitectura. No seu *Dictionnaire historique d'architecture* (Paris, 1832), Quatremère postula a afirmação do desenho de arquitectura sob o signo da imitação da Antiguidade, fundamentada «no contexto de uma teoria universal da imitação que invoca a natureza». E, neste sentido, tenta conciliar os métodos tradicionalmente associados ao desenho de arquitectura com as contaminações de outras expressões artísticas mais do que consolidadas:

*Bien que l'architecte procède dans son dessin ou circumscription de lignes qui composent les objets d'architecture, à l'aide de la règle et du compas, c'est-à-dire par des moyens mécaniques, [il] a cependant besoin d'être jusqu'à un certain point, dessinateur à la manière des peintres, pour un grand nombre d'objets qui entrent dans l'embellissement des édifices.*<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture*, Paris, 1932.

A régua e o compasso, que na iconografia medieval se encontravam associados tanto ao canteiro como ao maçon e eram atributos do arquitecto enquanto metáforas da invenção arquitectónica, cedem lugar ao pincel, denunciando a sensibilidade de Quatremère a um valor decorativo dos desenhos tão ao gosto de certa clientela.

No século XIX, a proeminência do «desenho dos engenheiros» viria a interferir fortemente no desenho de arquitectura, cavando definitivamente um fosso com um desenho de acentuadas características técnicas. Enquanto a frieza deste tipo de desenho estava em correspondência directa com a insensibilidade das formas e das tipologias que veiculava, já que tinha por objectivo servir a execução em obra – geralmente utilizando os «materiais revolucionários», o ferro e o vidro –, o desenho dos arquitectos insiste na manutenção de uma representação assente na tradição e no valor da história. É ainda a ilustração que vai renovar a linguagem formal e a eficiência da figuração arquitectónica.

Podemos citar duas obras que são elucidativas desta tendência: o *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* de Viollet-le-Duc (1814-1879), uma obra publicada entre 1854 e 1868, e a *Histoire de l'architecture* de Auguste Choisy

(1841-1909), publicada em 1899. Enquanto o primeiro recorre a uma autêntica encenação revivalista sobre a Idade Média e o sistema gótico, dando livre expressão à sua visão eminentemente romântica, Choisy apresenta cerca de 1700 ilustrações na sua obra, enveredando por uma função analítica do desenho no qual combina plantas, alçados, cortes transversais e representações axonométricas de que se pode considerar precursor. Aliás, este engenheiro de formação viria a indiciar a renovação das linguagens arquitectónicas e a estabelecer uma das primeiras aproximações à arquitectura moderna, ao afirmar que a expressão formal da arquitectura não é senão determinada pela tecnologia e que, ao longo da história, os desenvolvimentos estilísticos sempre reflectiram os novos métodos construtivos. Estas e outras ideias, entre as quais a referência ao *esprit nouveau*<sup>21</sup>, terão inspirado Le Corbusier (1887-1965) não só na elaboração do programa funcionalista da arquitectura moderna, como também provavelmente na criação da revista *L'Esprit Nouveau* (Paris, 1920-1925) que representou o ideário purista no contexto das vanguardas parisienses.

O que Choisy preconizava acabaria por desenvolver-se na dobra do século XIX para o século XX com a introdução do conceito de «modernidade» nos projectos artísticos e arquitectónicos. A ruptura com a tradição, a introdução das novas tecnologias e dos novos materiais, a inovação estética e a afirmação do tempo presente foram aspectos que dominaram as diversas tendências da arquitectura nas primeiras décadas do século passado e de que a Arte Nova não foi senão o arranque.

Nas principais cidades europeias e norte-americanas, recebendo as mais diversas designações – *Art Nouveau* em França e na Bélgica, *Modern Style* em Inglaterra, *Moderismo* na Catalunha, *Jugendstil* na Alemanha, *Floreal* em Itália, etc. –, este estilo decorativo com fortes incidências nas artes decorativas e na arquitectura acabou por responder ao gosto da época e constituir a mais viva expressão dos «tempos modernos». Fachadas modeladas, formas orgânicas, articulação imaginativa de materiais e um lugar muito privilegiado concedido ao ornamento, caracterizaram os desenhos de arquitectos como Victor Horta (1861-1947), Henry van de Velde (1863-1957), Hector Guimard (1867-1942) ou Antoni Gaudí (1852-1926), entre outros. Deixando-se invadir pelas formas orgânicas e pelos tratamentos plásticos e expressivos importados das artes decorativas, o desenho de arquitectura investe então em pesquisas paralelas, concorrendo não raras vezes para disputar com outras manifestações artísticas (desenho, cartaz, pintura) valores plásticos que lhes são próprios.

O entusiasmo pelos novos materiais e pelas novas técnicas de construção levam o arquitecto a interessar-se pelo desenho (entendido como acto de projectar) integral de todo o edifício: desde a concepção da sua estrutura e forma globais, até aos espaços interiores, aos equipamentos, mobiliário e demais ínfimos adereços, tudo é pretexto para exprimir uma linguagem efusiva, exuberante e, por vezes, lírica e poética, registados com idêntico fulgor sobre o papel.

Numa inédita revitalização do desenho como uma fase conceptual da criação arquitectónica, assistimos a uma renovação do desenho de arquitectura como o momento por excelência da experimentação e visualização das novas linguagens.

A emergência do racionalismo e do funcionalismo como bases programáticas das linguagens da arquitectura nas primeiras décadas do século passado teve como consequência imediata a revisão dos códigos do pensamento e da concepção arquitectónica. A relação intrínseca entre forma, função e técnica passa a reger todo o acto de criação que, naturalmente, já não pode prescindir do projecto. A industrialização da construção e a standardização da maior parte dos seus elementos e materiais obriga, entre outros aspectos, a uma clivagem entre o designado desenho de arquitectura e

<sup>21</sup> «Para Choisy, la Revolución Francesa significa una ruptura: *une société nouvelle s'est constituée, qui veut un art nouveau*. Para expresar el *esprit nouveau* se requiere un nuevo lenguaje formal. La base para esto radica según Choisy en la arquitectura de hierro. [...] Las leyes de la estática de los materiales son para él el origen de un nuevo sistema de proporciones: *désormais un système nouveau de proportions s'est fait jour; où les lois harmoniques ne seront autres que celles de la stabilité...*» Hanno-Walter Kruft, ob. cit., Vol II, p. 505.

um tipo de desenho de características técnicas destinado exclusivamente à execução, às licenças administrativas, às estimativas orçamentais e financiamento da obra, às iniciativas promocionais e toda uma série de finalidades até então inexistentes.

Se, por um lado, assistimos durante as primeiras décadas a uma grande liberdade criativa e conceptual com a contaminação de várias propostas arquitectónicas por parte das vanguardas artísticas que se desencadeiam na Europa até à I Guerra Mundial, por outro lado, registamos uma cada vez maior especialização do desenho técnico – traçado rigorosamente nas verdadeiras dimensões e com a aplicação de escalas de redução ou ampliação – ao qual compete simular graficamente todos os elementos da construção, dimensionar a sua escala real, identificar espaços, técnicas e materiais, e informar sobre todos os detalhes da execução por forma a reduzir todo e qualquer estado de incerteza ou indefinição. O desenho de notação rigorosa, ao formular um sistema codificado e padronizado, constitui o estágio extremo do desenho como instrumento de trabalho e o meio mais objectivo e exacto de representar o objecto a construir. Podemos dizer que este desenho de carácter técnico – o projecto – quando terminado, é verdadeiramente a «obra arquitectónica» no seu estado virtual.

Agora, o desenho de arquitectura – aquele que sai das mãos do arquitecto e que é a materialização bidimensional das suas ideias arquitectónicas – encontra-se remetido ao que designamos de esboços, esquisos ou «croquis»<sup>22</sup>, realizados na fase prévia do projecto. Mas, é nestes estudos preparatórios, nestes esquisos experimentais, nestes rascunhos, umas vezes lúcidos outras vezes delirantes, que o arquitecto elabora a sua linguagem, define o seu estilo e se afirma expressivamente, tanto pelas formas e pelos espaços que pretende conceber – e que constituem o devir arquitectónico –, como pelo traço, pela expressão e pelo valor plástico que o desenho só por si pode sustentar.

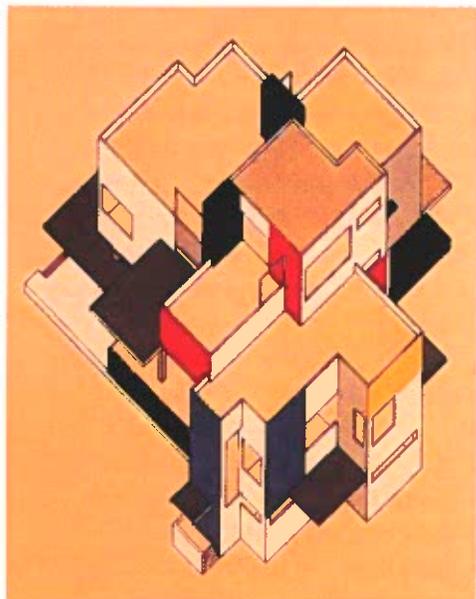
É, sem dúvida, nesta fase de labor inventivo e imaginativo que o arquitecto melhor liberta as suas ideias, revela as suas intenções e desencadeia as suas emoções. É nesta fase do processo criativo que ele define o seu estilo, a sua maneira de representar ilegível senão para ele próprio, num perfeito monólogo gráfico. Por isso é que, de certa forma, estes desenhos não podem negar um certo carácter autista, pois, se por um lado se destinam apenas ao próprio arquitecto criador como meio de revisão, correcção e procura da «forma ideal», por outro lado, por se tratarem de escritas muito personalizadas, de «caligrafias» muito estilizadas e complexas, essas representações adquirem uma aparência abstracta (na maior parte dos casos) que as tornam quase indecifráveis para o observador comum. Digamos, contudo, que se trata de uma ilegitimidade relativa. Se é um facto que perdemos a relação entre o desenho e o seu referente directo (a obra arquitectónica), também é inegável que estes objectos se autonomizam e adquirem um valor estético próprio a não desprezar.

Os primeiros exemplos que se nos oferecem, situam-se no início do século XX e referem-se às generalizadas contaminações das vanguardas plásticas contemporâneas, num tempo de grande permeabilidade artística e conceptual alastrada a toda a Europa. Referimo-nos, entre outras, à obra do alemão Erich Mendelsohn (1887-1953), explorando deliberadamente uma poética expressionista tributária da estética kandinskiana com base na deformação dos volumes e na ductibilidade dos materiais, traduzindo essa energia sensível nos traços rápidos e emotivos dos seus desenhos; a obra do russo Constantin Melnikov (1890-1974), ancorada ao construtivismo russo e com clara filiação nos objectivos ideológicos e estéticos de Vladimir Tatlin; o italiano Antonio Sant'Elia que em *La Città Nuova* (1913-1914) expôs uma obra utópica no seio do futurismo italiano; e a vertente arquitectónica do movi-

<sup>22</sup> O «croquis» é um desenho esquematizado e simplificado no qual o arquitecto selecciona a informação disponível de um determinado problema, enquanto o vai tentando resolver, desenhando.

mento holandês *De Stijl* através dos desenhos de Gerrit Rietveld (1888-1964), Jacobus Oud (1890-1963) e Théo van Doesburg (1883-1931), vinculados aos fundamentos da poética geométrica e abstracta do neoplasticismo teorizados por Mondrian [Fig. 8].

A via do racionalismo na arquitectura fora aberta por Adolf Loos (1870-1933) através do seu documento *Ornamento e Delito* (Viena, 1908), ao proclamar a conten-



[Fig. 8]  
Estudo para uma casa unifamiliar,  
Theo Van Doesburg, 1922-1923

ção decorativa, a sobriedade formal e a geometrização compositiva, mas foi Le Corbusier que na revolucionária *Casa Domino* (1914) reduziu a expressão arquitectónica ao seu mínimo essencial: um esqueleto de betão com duas lajes e seis pilares, concedendo total liberdade na distribuição dos espaços interiores e no arranjo das fachadas. Na continuação, as pesquisas conduzidas *Vers une architecture* (embrião do funcionalismo, publicado em 1923), estabeleceram as relações intrínsecas forma-função e casa-máquina de acordo com fundamentos subjacentes à apologia da industrialização, culminando com o famoso texto *Os cinco pontos para uma nova arquitectura* (Paris, 1927) onde o arquitecto suíço expôs as novas orientações que deviam determinar a concepção dos edifícios.

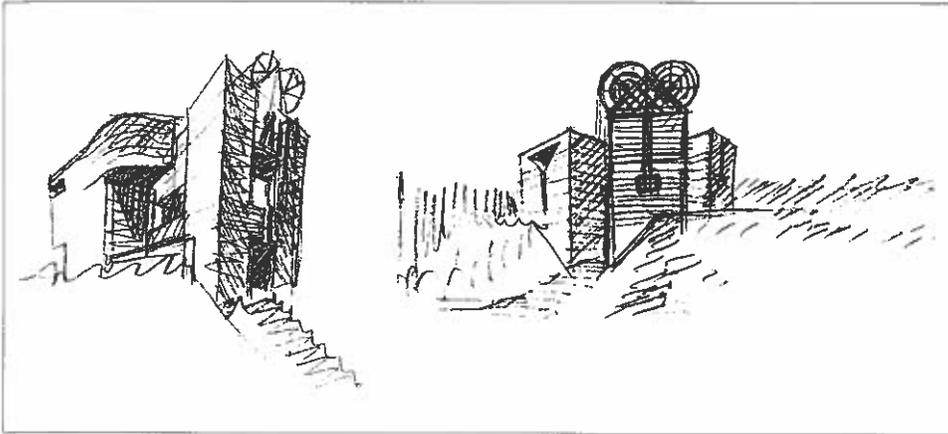
Se, por si só, estes conceitos eram suficientes para uniformizar a linguagem arquitectónica e subordiná-la a padrões esquemáticos

e geométricos, que eram os critérios que melhor respondiam à racionalização e à standardização da construção, após a II Guerra Mundial aquelas teses encontraram um contexto político-económico favorável para se desenvolverem segundo modelos referenciados ao epíteto de *International Style*<sup>23</sup>. As novas formas urbanas, o pragmatismo das soluções, as ideias racionais, as novas tecnologias e o internacionalismo das abordagens pareciam suficientes para acolher propostas, por vezes, muito distintas. Na concretização de tais objectivos, o desenho foi remetido para o mero exercício de traçados geométricos de formas paralelepípedicas e figuras planas, na busca das soluções funcionais mais simples, das relações proporcionais mais harmónicas e das estruturas mais racionais. As pesquisas plásticas e estéticas expressas nos desenhos dos arquitectos dos anos 1920, haviam sido substituídas pela prevalência da técnica e do rigor metódico e racional.

A massificação da produção, da cultura, do consumo e da comunicação que caracterizou as sociedades urbanas ocidentais até aos anos 1970, mobilizou os arquitectos em torno do ideário do progresso e do desenvolvimento, para o qual deviam contribuir com os seus desenhos de edifícios em altura e com as suas composições de estruturas reticuladas em ferro, betão e vidro, todos diferentes, mas todos iguais. Erguendo-se na paisagem urbana como símbolos da nova era, democrática, industrializada e universal, os arranha-céus evocavam o triunfo da tecnologia sobre a natureza, numa consagração da modernidade internacional.

<sup>23</sup> *The International Style: Architecture since 1922* foi a designação atribuída pelo historiador de arquitectura Henry-Russell Hitchcock e pelo arquitecto Philip Johnson à exposição que organizaram no MOMA de Nova Iorque em 1932. A exposição reunia algumas das obras mais significativas de tendências recentes, pretendendo revelar os aspectos mais proeminentes na nova arquitectura, tais como a estética racionalista, o programa funcionalista, a regularidade das composições, a subordinação aos materiais, a ênfase da técnica e o rigor das proporções.

linguagens alternativas que procuram novas relações, novos sistemas e novas ordens de pensamento arquitectónico. Uma característica comum a estas pesquisas, por mais díspares que sejam as fontes onde vão encontrar os seus fundamentos, é o valor que concedem ao desenho como instrumento privilegiado do pensar e conceber arquitectura [Fig. 9]. Emancipado relativamente a quaisquer conotações estéticas com outras práticas artísticas, e fixando em definitivo a sua vocação e natureza – o devir arquitectura –, o desenho de arquitectura afirma-se como essência própria do objecto arquitectónico, como a obra em estado latente.



[Fig. 9]  
Estudos para uma casa  
unifamiliar, Breganzona, Itália,  
Mario Botta, 1984

Associado à *praxis* arquitectónica, o desenho de arquitectura desenvolve-se na mesma medida em que vai determinando directa ou indirectamente as linguagens arquitectónicas. A partir dos anos 1980, a evolução das tecnologias de informação e a vulgarização dos computadores e dos programas direccionados para o desenho de arquitectura, introduziram não só novas facilidades e possibilidades gráficas, como também a rapidez de processamento de imagens e a simulação das soluções em realidade virtual, fenómenos que vieram transformar significativamente os modos de pensar e os métodos de projectar arquitectura.

Porém, e por mais que evoluam os recursos tecnológicos de que o arquitecto dispõe para facilitar e incrementar a simulação gráfica do projecto, a sua actividade continuará intrinsecamente associada à relação com o acto de desenhar. Sejam quais forem os desígnios das tecnologias e da informação, os cursos da história e da sociedade, o devir da arte e da ciência, a arquitectura não será, como não é, senão o resultado da maneira de projectar, ou seja, de desenhar. Traduzindo a inquietação permanente em que o arquitecto tenta preencher o vazio que antecede o início de toda a criação, os traços que rompem o silêncio da folha branca são as marcas de uma escrita pessoal, de uma sintaxe cuja lógica se encontra na estrutura, no corpo e no espírito do desenho que aos arquitectos pertence.

CY TWOMBLY

O TRACO COMO TRILHO DO PENSAMENTO

*Paulo Rito*

O DESENHO INSURRECTO LÓGICAS DA VIOLÊNCIA

7 PARÁFRASES A PARTIR DE WEIL, DERRIDA, ARTAUD

*Carlos Couto Sequeira Costa*

DESENHO TÊXTIL PRÉ-INDUSTRIAL

CICLO DO LINHO NA ALDEIA DE LIMÕES

*Hugo Ferrão*

O DESENHO PORTUGUÊS E O CLASSICISMO: PENSAR E FAZER

*José Fernandes Pereira*

A IMPOSSIBILIDADE DO DESENHO

NA CONCEPÇÃO ONTOLÓGICA DO PORTUGAL DO SÉCULO XVI

*Sandra Artines*

FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES

OU O MAL ESTAR DE UM CLÁSSICO ENTRE ROMÂNTICOS

*José Fernandes Pereira*

O TRACO PRIMORDIAL OU O DESENHO COMO REVELAÇÃO

*Teresa Pereira*

SOUSA LOPES: A SÉRIE DE ÁGUAS FORTES SOBRE A I GUERRA

*Helena Simas*

SUSANA E OS VELHOS. DESENHO, PINTURA E NARRATIVIDADE

*Sofia Leal Rodrigues*

A IMAGEM COMO TEORIA DO RADICALMENTE NOVO

*Pedro Pousada*

CINCO DESENHOS DE COSTA MOTA TIO

*Elsa Belo*

PERMANÊNCIAS CLÁSSICAS NA CONCEPÇÃO DE DESENHO DE DENIS DIDEROT

*José Carlos Pereira*

DESENHOS ESCOLARES DE ARTISTAS ROMÂNTICOS

*Eduardo Duarte*

DA ARQUITECTURA ENQUANTO DESENHO

APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA GERAL DO DESENHO DE ARQUITECTURA

*Paulo Simões Nunes*