

ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº4. Ano 2003



ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº4. Ano 2003

ArteTeoria I nº4

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

Director

José Fernandes Pereira

Colaboradores

Ana Leonor Madeira Rodrigues, Prof. da F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

Carlos Couto Sequeira Costa, Prof. do Dep. de Filosofia da F. Letras de Lisboa

Elisa Maria Gaudêncio Soares, Mestre em Teorias da Arte

Elsa Belo, Mestre em Teorias da Arte

Helena Simas, Mestre em Teorias da Arte

Hugo Ferrão, Prof. da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

João Valverde, Mestre em Teorias da Arte

Maria Fernanda Carvalho, Mestre em Teorias da Arte

Paula Rito, Mestre em Teorias da Arte

Pedro Craveiro, Mestre em Teorias da Arte

Sandra Antunes, Mestre em Teorias da Arte

Sofia Leal Rodrigues, Assistente da FBAUL

Teresa Capucho, Mestre em Teorias da Arte

Vitor Silva, Prof. da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Capa

Joaquim de Vasconcelos no alpendre de sua Casa de Veia (Águas Santas) em 1908

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: 213427635

Produção Gráfica

Facsimile, Lda

Tiragem

500 exemplares

ISBN

972-98505-6-9

Depósito Legal

196292/03

6	DA MÚSICA EM SI <i>Carlos Couto Sequeira Costa</i>
18	BIOGRAFIA E IDENTIDADE <i>Ana Leonor Madeira Rodrigues</i>
27	ABY WARBURG, 1866 – 1929: PROJECTO DE UMA CARTOGRAFIA DA HISTÓRIA, DA ARTE E DA CULTURA <i>Vitor Silva</i>
44	O PENSAMENTO ARTÍSTICO DE JOAQUIM DE VASCONCELOS <i>Sofia Leal Rodrigues</i>
58	TEÓFILO BRAGA E O SEU PENSAMENTO ESTÉTICO <i>João Valverde</i>
73	ROCHA DE SOUSA, SER SEM HETERÓNIMOS <i>Hugo Ferrão</i>
100	ENTREVISTA COM EDUARDO BATARDA <i>Paula Rito</i>
116	QUE CONCEITO DE ARTE EM ALEXANDRE HERCULANO? <i>Pedro Craveiro</i>
133	JOAQUIM CORREIA, VIDA E OBRA ESCULTÓRICA <i>Maria Fernanda Carvalho</i>
151	ANTÓNIO AUGUSTO DA COSTA MOTA TIO <i>Elsa Belo</i>
165	PAULA REGO – O DESENHO <i>Teresa Capucho</i>
179	MANUEL BERNARDES (1644-1710) BIGARRURE E SACRA LEXICOLOGIA PLÁSTICA <i>Sandra Antunes</i>
200	A POESIA E A ARTE EM AFONSO LOPES VIEIRA <i>Helena Simas</i>
213	RICARDO BENSAUDE <i>Elisa Maria Gaudêncio Soares</i>
230	SI <i>Carlos M. Couto S. C.</i>

DA MÚSICA EM SI

INTRODUÇÃO A UMA FILOSOFIA DA *ID-ENTIDADE* MUSICAL

Carlos Couto Sequeira Costa

À memória de minha mãe

«S'il y a quelqu'un qui doit tout à Bach, c'est bien Dieu» _ Cioran

«[Trata-se de pensar] o desdobramento do "mesmo" (...), a correlação entre "si" e o "diverso do si"» _ Ricoeur

"À escuta, não de mim, mas do Logos" _ Heraclito

Abertura: Autobiografia do *Em-Si* musical?

O_

Georges Steiner, culturalista e filósofo da música, teórico das literaturas comparadas, no final do seu artigo nuclear *What is Comparative Literature?*,¹ não sem um certo tom de nostalgia, insta-nos a "escutar o pensamento da música". Isto é tão exacto e pertinente quanto o rol de questões daqui decorrentes nos deixa perplexos e duvidosos. Será que a música *pensa*? Para além de fruir, e dar a sentir, pensa e "dá muito que pensar"? Haverá um pensamento da música? Uma *ideia musical*?² E o que dizer de uma *música do pensamento*? Será igualmente possível, a limite, uma *filosofia da música*? Um horizonte *transcendental* da música? Um "si-mesmo como outro" da música? Que *Id-entidade(s)* para a música? Ou haverá uma música como *dispositivo filosófico* (a metafísica do último Schubert, do último Beethoven, de Takemitsu, de Ligeti)?³ Eros musical e/ou a música como "metáfora absoluta"?⁴

Que nos "diz" afinal o ser (o Si) da música, *bene modulandi scientia*?

O que seria uma autobiografia do Si da música, da sua mesmidade latente, da ipseidade musical?

Convém sublinhar, desde já e tendo presente todas estas interrogações, que o actual campo semântico de pesquisa filosófico-musical corresponde a um domínio vastíssimo, e riquíssimo, o qual poderá compreender registos múltiplos. Exemplificando, mencionem-se uma fenomenologia da temporalidade musical ou uma matemática da música, uma semiologia musical e uma psicanálise da música; mais especificamente, impõe-se uma *investigação heurística* que poderá ir desde a relação entre música e pintura num Mondrian ou num Klee, e do espaço musical em Luigi Nono, até à concepção de música de Leibniz e Bach, desde Serres e Xenakis às relações entre linguagem e música e à hermenêutica da improvisação num Jarrett ou num Taylor; outros registos versam a noção de ópera-obra de arte total como espaço privilegiado do *comparatismo* ou, no quadro de exegeses clássicas, a filosofia da música em Jankélévitch, Guiomar ou mesmo Ernst Bloch.⁵ Uma filosofia da música, a ser possível, incidirá finalmente quer na epistemologia da análise musical e na relação entre filosofia e música, música e ideia, quer nas implicações filosóficas da análise musical e na delimitação das "estruturas do universo dos sons".⁶ Perante a multiplicidade, o problema reside agora numa escolha e selecção, críticas e aprofundadas.

Ora, da mesma forma que o filósofo Gilles Deleuze define o Barroco não através da sua "essência" mas através da sua "função operatória", o "traço" (ou o Si) do bar-

¹ NPS- 158. Sobre todas as siglas e referências completas Vide Biblio. final.

² Cfr. IM-L'idée musicale-155: "l'idée, pour Schoenberg(...) crée un climat sonore" (E.Andreani, "Dans l'idée musicale"-143-s.). Sobre a música como modalidade de pensamento Vide IM-passim.

³ Cfr. Os nossos *Blue & Brown Notebooks/Estética e Filosofias Comparadas*, Fenda 2000, passim, e Conferências de Roma/1999 (a convite de M.Perniola) sobre o dispositivo cognitivo- musical.

⁴ D.Charles, "La musique comme "metaphore absolue", *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Puf 2001.

⁵ Cfr.Biblio.final. Vide Carlo Migliaccio, *Musica e Utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*, Guerini e ass., Milano 1996 ; e Giovanni Piana, *Mondrian e la musica*, Milano 1995.

⁶ Cfr. Giovanni Piana, *Filosofia della Musica*, Guerini e ass., Milano 1991. Vide Dufrenne/L'Oeuvre musicale I-314s.

⁷ Pl. 5.

⁸ Cfr. *Infra* no texto. Sobre o par imanência-transcendência V. *Infra*.

⁹ Vide ainda P. Criton, "À propos d'un cours du 20 mars 1984-La ritournelle et le galop", in Gilles Deleuze-*Une Vie Philosophique*, Col. Lers empêcheurs de penser en rond, 1998, pp. 513-s. A expressão *rizôma musical* [poderia ser a obra para piano *ArchipeHV* de Boucoureschliev] é nossa. Apesar disso, em certos pontos distanciamos-nos criticamente de Deleuze. Cfr. *Infra*.

¹⁰ Deleuze/CC-11.

¹¹ Cfr. Nancy-12. Vide *Infra* nota 108.

¹² Cfr. *Infra* Biblio. Final.

¹³ Cfr. *Infra* Biblio. final. Vide Deleuze, "Boulez, Proust et le temps: occuper sans compter", in *Éclats/Boulez*, éds. CGPompidou 1986, pp. 98-100.

¹⁴ Aurora 250. Vide Biblio. final Nietzsche/*Oeuvres*.

¹⁵ Aurora 142 e 172.

¹⁶ Aurora 531.

¹⁷ N-T - 284/*La Naissance de la tragédie*, idées-Gallimard, 1976, p. 284.

¹⁸ Cfr. Pautrat/A-S - 59-s. E 73-s.

¹⁹ Quignard-230, cfr. 219, 226 e 239 (citando Simon Laks, Primo Levi e Gabriel Fauré).

roco designado por *dobra* [pli]⁷, nós apontamos uma filosofia musical não pela via *substancialista* da procura de uma suposta e mirífica essência, mas pela pesquisa do seu traço imanente, da sua pregnância ou *plano de imanência musical*.⁸

É neste sentido que o presente ensaio procura, em Si, fios de ariana críticos, mais do que lineares respostas, a tal conjunto de questões e interpelações propedêuticas, compondo, por assim dizer, um *díptico musical*, subseccionado em sete blocos: um **ponto I**, introdutório, coloca a questão, no global, em termos de Música e Filosofia (a demanda do Si); um **ponto II**, local e singularizado, debruça-se sobre Deleuze e a hipótese inédita do *rizôma musical*⁹, como sua *id-entidade* imanente. Em Deleuze, a obra é sempre uma "passagem de Vida", e a escrita, como a pintura e a música, são inseparáveis do devir: devir-outro, devir-mulher, animal ou vegetal, até ao devir-molécula e o devir-imperceptível.¹⁰ Haverá um *devir-música* da obra deleuziana? E existirá um devir-musical, na sequência de uma nietzscheana *música do devir*?¹¹ E o que dizer do Si-musical?

I Música e Filosofia — Breve Introdução à Id-entidade musical

1_

Façamos o historial, breve.

De Pitágoras e Platão a Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche e Jankélévitch, de Rousseau a Adorno, de Barthes a Serres, de Nattiez a Michel Schneider,¹² os filósofos não deixaram de reflectir, umas vezes timidamente, outras mais intempestivamente, *sobre* a música, ora escrevendo sobre música, ora mesmo, em alguns casos (raros e nunca muito bem sucedidos), escrevendo música. Do mesmo modo, existem músicos que escreveram sobre música e que inclusivamente intentaram, como são os casos de Xenakis e Boulez, na escrita de uma filosofia da música.¹³ No quadro de uma estética romântica, como princípio ontológico fundamental, a arte musical é eleita enquanto *organon* da filosofia (Schopenhauer, Nietzsche). A música é a afirmação dionisíaca por excelência, afirmação de uma metafísica estética legitimada na existência como obra de arte. Como por um passe de prestidigitação, a música é concebida por Dioniso ou Zaratustra, filósofos-artistas, filósofos trágicos: *arte da noite e da penumbra*, poderia ser o emblema nietzscheano da música.¹⁴ Mas também: expressão de uma potência dionisíaca, expressão eufórica e «força demoníaca»,¹⁵ suprema afirmação do jogo, da festividade do ser, da dança, da afirmação do riso do artista diti-râmbico. A música devora-nos e encanta-nos, ela é *traço de uma criança, de um mendigo, de um louco*,¹⁶ da mesma maneira que constitui a irrupção primitiva da vontade de poder criar. Irrepresentável e infigurável, ante-predicativa, a sua figura radical, ou *topos*, é a da linguagem dos sentidos, uma espécie de «magia, diz Nietzsche, que resiste a toda a análise». ¹⁷ Viajante sem sombra, Fausto ou criança do devir, por um lado, e ventríloquo do Absoluto por outro, Nietzsche erra sobre o significante musical compondo dramas e escrevendo peças para piano, diferindo de um Wagner-apolíneo ou «apóstolo da castidade» — *Nietzsche Contra Wagner* demarca a diferença ontológica entre Apolo e Dioniso e o *diferendo* entre a provocação de Zaratustra e a metafísica *parsifálica* da pureza, entre a *Gaya* e o *Caso Wagner*, doença ou neurose.¹⁸

Mas o que significa a música, de mais fundo? O seu caminho penetra e faz vibrar nervosamente o corpo, *desencarnando-o*, como veremos.

A música, "hipnose do ritmo", "precipita para o fim", para um "intervalo de morte" e, como escreve com acuidade Pascal Quignard, a "música está ligada ao outro mundo".¹⁹ Não deixa de ser insólito verificar que a música, *estranho atrator*,

sôma e sêma em simultâneo, carnal e cerebral, reconhece-se por último em ritmo e ritornelo, "onda e nervosismo" como sublinhará Deleuze. Pensamento do dom, a música "traça signos", sulca trilhos, "mistura com o corpo a energia incorpórea da razão".²⁰ Como afirma ainda Steiner, a música "não mente", contrariamente à linguagem, e pode curar ou enlouquecer, constituindo o «mistério supremo» (Lévi-Strauss) da humanidade do homem.²¹ A resposta ao ser-quididade e à instância suprema da música escapa-se-nos, refugiando-nos ora na metaforização contida, ora na excessiva evidência do *je-ne-sais-quoi*.

O que é a música? *Ela é*. Expressão, entresspressão de mundos possíveis (realmente possíveis), inferno barroco da potência (Agamben). Como acentua Steiner: «Todavia, nós sabemos o que é a música».²² Mas como falar, escrever, discursivamente, sobre ela? Ouvindo-a? Como pensar musical, ou pictórica — ou esteticamente? Como escutar a «voz interior» ou essa «harmonia invisível escondida sob as harmonias visíveis» (Jankélévitch sobre Schumann²³)? Como aponta por seu turno Adorno, na obra *Mahler — Uma Fisionomia Musical*, a música tem «um laço mais estreito com a lógica dialéctica do que com a lógica discursiva»,²⁴ pelo que, também ela, criticando o princípio de identidade, procura a verdade no Outro, «no que não é imanente e todavia surge da imanência».²⁵ É o próprio Mahler quem dialectiza confessando que a «música deve conter sempre uma aspiração, uma aspiração que vá além das coisas deste mundo».²⁶ Desdobrando-se, umas vezes, num *imagético caleidoscópio sonoro*, descendo e precipitando-se, outras, nas regiões intersticiais de um nocturno musical (a primeira *Nachtmusik* da Sétima, em dó maior, na sub-dominante do relativo de mi menor, sol maior, tem o seu Scherzo que desce vertiginosamente no tom relativo da sub-dominante, de dó a ré menor, dialectizando sempre),²⁷ a música é como Euridice arrancada ao reino dos infernos e mortos.²⁸ Espaço mistérico, topos musical. Podemos falar, em Mahler, de uma «teologia gnóstica» (como em Kafka), de um saturnismo, presentes nas últimas obras, também nos *Lieder*, nas alegrias tristes dos *Wunderhornlieder* ou da Quarta Sinfonia. «Que tudo se desperta até à alegria» (*das alles für Freuden erwacht*), permanecendo, no entanto, «inacessível»: a única «transcendência» possível, diz Adorno, é a da nostalgia,²⁹ o «olhar da obra», a melancolia do *Canto da Terra*.³⁰ «As obras de Mahler, como as de Kafka, comunicam todas entre si através de laços subterrâneos comparáveis aos corredores do edifício descrito por este último».³¹ O «espaço musical» é interiorizado, surgindo nas partituras, por diversas vezes (por exemplo no Scherzo da Sétima e no primeiro andamento da Nona), a indicação de execução *Schattenhaft* (misterioso).³² «Le mystère est la chose de la musique», não deixa de repetir Jankélévitch em *Debussy et le mystère*.³³ Mas que *misteriologia é essa*? De Orfeu a Dioniso, a música agencia-se como potência mágica, da harmonia pitagórica à harmonia-«síntese dos contrários»,³⁴ incessantemente a música interroga o seu *daimon* próprio.

A ideia de que a filosofia «era a música mais excelsa» é platónica,³⁵ todavia a música compreende em si uma *sophia* e sabedoria metafísicas. A música é «scientia bene modulandi», refere Agostinho Aurélio no início do *De Musica*, ciência pensante e «operação da alma».³⁶ O que nos diz a música, *efectivamente*? Na obra do quatrocentista Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musicus*,³⁷ enumeram-se vinte efeitos provocados pela música, dos quais salientamos alguns: «*Deum delectare* (Agradar a Deus)(...) *Animos ad pietatem excitare* (estimular os ânimos à piedade), *Tristitiam depellere* (debelar a tristeza), *Duritiam cordis resolvere* (abrandar a dureza do coração), *Dya-bolum fugare* (pôr em fuga o diabo), *Extasim causare* (provocar o êxtase), *Terrenam mentem elevare* (elevar a mente terrena), (...) *Aegrotos sanare* (curar os enfermos),

²⁰ Gioseffo Zarlini cit.p. Steiner/PR-28.

²¹ cit.p. Steiner/H-63-64.

²² Steiner/H-65, 81.

²³ Jankélévitch/Bergson-41.

²⁴ Adorno/M-29, 70.

²⁵ Id.Ib.

²⁶ Adorno/M-33.

²⁷ Adorno/M-47.

²⁸ M-90.

²⁹ M-92.

³⁰ M-211.

³¹ M-86.

³² M-109.

³³ Debussy et le Mystère-11; Cfr. «Plotin dit que la musique sensible est créée par une musique antérieure au sensible [Enn. V, 8, II] - MI 18 874 -; «La Musique dit en hiéroglyphes sonores ce que le logos, occulte ou non, dit avec les mots» - MI 25; «La musique (...) nous rappelle que la raison n'a pas pour fonction de représenter, mais d'actualiser la puissance(...)» / «[La musique] est à la fois l'amour intellectuel d'un ordre et d'une mesure supra-sensibles, et le plaisir sensible qui découle de vibrations corporelles» Deleuze, Périclès et Verdi -26/ Le Pli-174, cfr. Biblio. final.

³⁴ De Anima 407b. Cfr. Biblio. final.

³⁵ Phed. 60 e 61^a. Cfr. Biblio final.

³⁶ DM-501.

³⁷ IV-193 cit.p. Fubini -122-123.

³⁸ Cit. p. Fubini-129-131.

³⁹ Cfr. Zarlino *Istituzioni harmoniche* (1558): «Todas as coisas que Deus criou foram ordenadas mediante o Número (...) [como] principal modelo na [sua] mente (...)» – cit. p. Fubini-149-s.

⁴⁰ Sobre música e androginia cfr. Nattiez/Wagner *androgyne*, V. Biblio. final.

⁴¹ Sobre Leibniz e a música/Cf. Biblio. final.

⁴² Debussy- 63-66: «L'impression d'immensité résulte chez Debussy non seulement de ces sonorités "quasi corni", mais encore de l'espacement des parties: les pianissimo de Brouillards, de la Terrasse des audiences et de L'Étude Pour les sonorités opposées, occupent toute l'étendue du clavier; (...) limites extrêmes (...); (...) plages infinies de l'atmosphère (...). E conclui/ Debussy et le mystère-73: «La poésie du mystère ontime n'est pas, chez Debussy, une réflexion subjective à propos de ce mystère: la musique parle directement, c'est-à-dire sans médiation symbolique, la langue des oiseaux et des sources [tal como o Logos filosófico desejaria poder fazer falar, de imediato, essoutra *lingua originária*, fundante e fundamental]».

⁴³ Jankélévitch/MI-5

⁴⁴ MI-25-s.

⁴⁵ MI-7.

⁴⁶ Fauré-270-s.

⁴⁷ MI-5; cfr. MI-6: «...Mais la dérisoire contradiction renaît, insoluble entre les pouvoirs de la musique, et l'ambiguïté de la musique! Le charme que la musique exerce est-il une imposture, ou le principe d'une sagesse? Nous aurons à rechercher si le mot de ces contradictions n'est pas précisément dans l'opération

(...) *Animos ad proelium incitare* (incitar os ânimos ao combate), *Amorem allicere* (atrair o amor), (...) *Animas beatificare* (santificar as almas).» Os efeitos são múltiplos: a música é tanto prazer (*delectatio*), e relembremos o Descartes do *Compendium Musicae*,³⁸ como harmonia e *numerus*,³⁹ terapia e santificação. Ora, a música-andrógina⁴⁰ está presente ainda no oxímoro romântico do espiritual-sensível. Do pitagorismo racionalista à «expressão dos afectos», da *mathesis* barroca ao infinitismo romântico, a música oscila assim entre uma tópica simbólica de expressão de «sentimentos» e uma matemática arcana,⁴¹ sobressaindo ou dela relevando sempre o enigma do *presque-rien* e essa impressão de *imensidade* que aponta Jankélévitch a propósito de Debussy.⁴²

2_

Importa insistir na exemplificação. Haverá uma *ontologia da música*?

Sabemos que, do seu lado, Gabriel Fauré parte na *demande* do «point intraduisible», num tempo em que procura forjar o segundo andamento do seu primeiro *Quinteto*, dizendo ou sabendo não o que é a música mas, sequer, *se ela é alguma coisa*.⁴³ Linguagem (*de*) *cifrada*, mistério e hieróglifo, o que dizer do «expressivo» inexpressivo⁴⁴ ou da sua potência agenciante? *Die Macht der Musik*⁴⁵ ou «mystère de la nuit et l'espace»?⁴⁶ Toda a arte de inventar (ou de *compor*) jankélévitchiana se joga na *tópica do paradoxo* apontando umas vezes a potência encantatória do fenómeno musical e outras a *inevidência* ontológica do mesmo.⁴⁷ A música contém mais de «magia» do que de «ciência demonstrativa»,⁴⁸ tratando-se de um fantasma sonoro ou de um evanescente «perfume [que] não é um argumento». ⁴⁹ A música «penetra no interior da alma», enuncia Platão,⁵⁰ impregna e age imediatamente sobre o sistema nervoso.⁵¹ Mas a *anfibia* permanece, entre a harmónica e apolínea lira e a satírica e orgiástica flauta dionisíaca, ou entre a sagesa e a febre passional.⁵²

Certo é que «ouvindo música e enquanto a ouvimos, alcançamos uma espécie de imortalidade», relemos numa das *Mythologiques* de Lévi-Strauss, outro filósofo musical.⁵³

II Deleuze e o Rizôma Musical

3_

Regressemos a Gilles Deleuze, para testá-lo criticamente. Em *Logique de la Sensation*,⁵⁴ o filósofo interroga o sentido da música, em contraponto com o da pintura. A música *perpassa o corpo*, reconhecendo-se, repetimos, em «onda e nervosismo»,⁵⁵ e reconhecendo-se também nas «forças que vêm do de-fora», na «vida nas dobras».⁵⁶ Enquanto a pintura «descobre a realidade material do corpo», a sua presença material __donde a «essência histórica da pintura»__, a música, começando justamente

impalpable du charme et dans l'innocence d'un acte poétique qui a le temps pour seule dimension». Cfr. MI-10: «La musique n'est pas seulement une ruse [uma má astúcia] captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit (...) ».

⁴⁸ MI-7-8.

⁴⁹ MI-8.

⁵⁰ Rép. III 401 d, cit. MI 7.

⁵¹ MI -7-8.

⁵² MI-17 ; cfr. MI-11: «à la flûte des orgies et des indignes ivresses s'opposent

la phorminx d'Orphée et la cithare d'Apollon».

⁵³ Lévi-Strauss/Cru-24.

⁵⁴ LS-seguido das pp.

⁵⁵ LS-38 .

⁵⁶ Deleuze /F-119, 163.

onde a pintura termina, “instala-se sobre linhas de fuga que atravessam os corpos”, *desembarçando-os de sua inércia* e por fim *desencarnando-os*.⁵⁷ “É por isso, conclui, que a música não tem por essência clínica a histeria, e se confronta mais com uma esquizofrenia galopante”.⁵⁸ No seu dimensionamento histórico ou melancólico, esquizofrénico ou depressivo,⁵⁹ a música não deixa de fascinar o campo semântico deleuziano, o seu plano de imanência, como um diagrama, um ponto-catástrofe, um caos latente, uma “dança de moléculas sonoras”.⁶⁰

Não existindo especificamente uma filosofia musical, melhor dito, uma filosofia da música em Deleuze,⁶¹ existem no entanto considerações e até mesmo algumas *iluminações* (ou obsessões?) sintomáticas relativamente à música, corroborando o desejo de se debruçar autonomamente sobre a sua significância, do mesmo modo que soube fazê-lo paradigmaticamente nos casos do cinema e da pintura.⁶²

Em *Le Pli*,⁶³ já referido, na esteira de uma estética barroca leibniziana, a essência da música é desvelada e compreendida como “simultaneamente o amor intelectual de uma ordem e de uma medida supra-sensíveis, e o prazer sensível que decorre de vibrações corporais”.⁶⁴ Constituindo-se como uma arte combinatória e uma *ars-inveniendi* (Serres lembra-nos que o *De Arte* leibniziano foi encontrado no leito de morte de Bach⁶⁵), Leibniz define a música como a *alegria de um cálculo infinitesimal*,⁶⁶ *Lingua e Mathesis Universalis*, universalmente legível e por todos compreensível.⁶⁷

Ao lado de Leibniz (e Bach), Beethoven, Wagner, Proust e a *petite phrase*, o “estilo sonoro” e os “pequenos ritornelos” de Bartók e Mahler, o canto e os “gritos de música e filosofia” (*Wozzeck*, *Lulu*, Aristóteles e Spinoza),⁶⁸ a “imagem cristal sonora”,⁶⁹ Nietzsche ou John Cage, Verdi, Bellini ou Rossini, Berg ou Boulez, são *personagens* conceptuais e musicais assíduos no *corpus deleuzianum*⁷⁰ e na sua definição de um plano de imanência *musical*. Mas não é também fortuitamente que a referência concreta a Schumann percorre insistentemente a sua obra.

O que seria, ou como funcionaria tal plano, e em particular relativamente a Schumann, é a questão?

4.

É o próprio filósofo quem indicia e sugere uma resposta possível, *transversal* (diria Guattari), e vale a pena insistir na longa tradução, ainda que invariavelmente datada (quanto à linguagem⁷¹): “Afirmamos que existe um agenciamento de desejo cada vez que se produzem, sobre um campo de imanência ou plano de consistência, contínuos de intensidades, conjugações de fluxo, emissões de partículas com velocidades variáveis. Guattari fala de um agenciamento-Schumann. (...) Quais são as dimensões de um tal agenciamento? Há a relação com Clara, mulher-criança-virtuosa, a linha Clara. Há a pequena máquina manual que Schumann fabrica para o médio e para assegurar a independência do quarto dedo. Há o ritornelo [tema constante em Deleuze-Guattari], os pequenos ritornelos que assombram [*hantent*] Schumann e

⁶⁴ *Pli*-174. Cfr. nota 31 Supra.

⁶⁵ Serres/H III-passim.

⁶⁶ Cfr. *Bach*-Silences-3.

⁶⁷ Leibniz/Dutens III-437 e Serres/L-111: «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi», reflectia Leibniz enquanto Schopenhauer acrescentava que «Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi». Nele se conjugam, tal como no monadologista, Mathesis e sensibilidade, «Schémas combinatoires de cette multiplicité» e ainda «Plaisir de la musique, plaisir de la peinture [Leibniz le dit souvent] (...) c'est plaisir des nombres des proportions et de leurs lois, c'est volupté d'harmonies particulières» /Serres/L-111 e 269-270. Cfr. Beierwaltes- 29-s.

⁶⁸ Deleuze/ O-Opera, *Abécédair*e. Cfr. *Infra*.

⁶⁹ Deleuze cit. p. Pascale Criton -514.

⁷⁰ M-P pp.325-s.

⁷¹ Dir-se-ia que existem “agenciamentos” e “linhas” a mais. Cfr. A nossa *Tópica estética*, passim, sobre o propósito crítico de nos afastarmos de Deleuze.

⁵⁷ *Id.* lb.

⁵⁸ *Id.* lb.

⁵⁹ cfr. Sarah Kofman, *Mélanco*lie de l'art, Gallilée 1985 e Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Macula, 1982.

⁶⁰ Deleuze/Verdi-25.

⁶¹ Haveria que escrever, como atrás se referiu, à semelhança das suas *Logique du Sens* e *Logique de la Sensation*, uma *Lógica da Música*.

⁶² LS cit. e *L'Image-Mouvement* e *L'Image-Temps*. Cfr. *Biblio*.

⁶³ *Pli*-cit.; Vide Couto S.C., *O Problema Estético em Leibniz/ Paradigmas & Barroco*, Lisboa 1985.

atravessam toda a sua obra, como outros blocos de infância (...). E existe essa utilização do piano, esse movimento de desterritorialização que o ritornelo transporta (...) sobre uma linha melódica [um cluster, ou um bloco harmónico], através de um agenciamento polifónico original capaz de produzir relações dinâmicas e afectivas de velocidade ou lentidão, de retardamento ou de avanço, a partir de uma forma intrínseca simples ou simplificada. Há o *intermezzo*, ou melhor dizendo só existem *intermezzi* em Schumann, fazendo passar a música *por entre* [*au milieu*], impedindo o plano sonoro de vacilar sob uma lei de organização ou de desenvolvimento”.⁷²

E não é certamente por acaso que o Schumann de Barthes é referenciado por Deleuze, a propósito de Rasch e de *Aimer Schumann*.⁷³ Sublinhe-se que tanto Barthes como ulteriormente o musicólogo e psicanalista Michel Schneider,⁷⁴ este último em *La tombée du jour-Schumann*, como que *redescobrem* o fenómeno-Schumann e a potência exuberante do seu jogo (e pensamento) musical, jogo de luto (um verdadeiro *Trauerspiel*, para utilizar o termo benjaminiano) e teatro de máscaras, de cenas infantis, sonatas dos espectros e lancinantes peças nocturnas como *Nachtstücke* ou os dois *Carnavais*, experiência dos limites sem retorno nem opus possível. Efectivamente, escreve Barthes, referindo-se ao “corpo schumaniano”, citado por Deleuze: “O intermezzo [é] consubstancial a toda a obra.(...) O corpo schumaniano só conhece bifurcações: não se constrói, antes diverge perpetuamente(...). O batimento [*battement*] schumaniano é enlouquecido[*affolé*]”.⁷⁵ Isto significa que a obra se traduz ora na violência dos “estampidos” sonoros (o início da *Kreisleriana* interpretada por Giseking), ora no “corpo pulsional” que “explode: é um big-bang contínuo”, um corpo enraivecido.⁷⁶ As figuras do corpo não são *mitemas* musicais (a música é, para Barthes, mais do que língua e espírito, é corpo e carne): Barthes fala em “somatemas” [*somatèmes*], agenciamentos pulsionais das células musicais, que perfazem a tessitura da obra; o corpo vive no desejo, na luz e na angústia, na “timbralidade” [*timbralité*] ou reticulado das cores do timbre, corpo em estado de graça ou “corpo em estado de música”.⁷⁷

E Schneider, por sua vez, referindo-se à “escrita invisível”, “ilisível” e fragmentária, às “melodias brancas” e à semiótica convulsiva (marcada pela pulsão de morte), à “linguagem musical feita de elementos disjuntos”, conclui que Schumann “está para-além de toda a sintaxe”.⁷⁸ A música habita em surdina, na sua coloração depressiva e obsediante, constituindo-se como “o limite da linguagem: um pensamento sem palavras”.⁷⁹ Limite ou i-limitado?

A música é pois um país, uma singular linguagem ou universo *estrangeiro*, longínquos, cósmicos, uma experiência ora de intimismo e secretismo ora de separação e distanciamento. Em Schumann, a *quididade* musical vacila entre um Carnaval negro e abissal e o *Leid* schumanniano presente num *Lied*, na «Fantasia dos cadáveres» ou ainda nas harmonias-ritmos depressivos dos graves de *Albumblätter*. É uma dor inimaginável e da ordem do *im-pensado*, a dor que o piano faz ouvir, é um «mal sem nome, sem rosto», e até mesmo uma luminosa alegria: a «alegria não é senão uma forma mais intensa da dor», lembrava o poeta Tieck.⁸⁰ «Aimer Schumann», repete Barthes, é então penetrar o intimismo (mais do que o virtuosismo) do seu piano, a volúpia do *melos*, o carnaval como «teatro desse descentramento do sujeito», a nostalgia e o inactual, a dor como «elemento puro» e «terrivelmente imóvel».⁸¹

5_

É impressionante como, quase imperceptível e inconscientemente (?), Deleuze vai traçando e mesmo *cartografando* um possível *rizôma musical*,⁸² a partir dos seus filo-

⁷² Dialogues-117-118.

⁷³ Barthes/Cfr.Infra Biblio. final.

⁷⁴ Cfr.Biblio. Final.

⁷⁵ M-Plateaux 365.

⁷⁶ Barthes-266-269. Cfr. Richter e as *Novelletten*, Nat. Horowitz, as *Kinderzscenen*, Rachmaninov e Cyffra interpretando o *Carnaval*, ou Kissin os *Estudos Sinfónicos*.

⁷⁷ Barthes-274-277.

⁷⁸ Schneider-25, 29, 47, 176.

⁷⁹ Schneider-136.

⁸⁰ Vide Schneider-44. Cfr. ainda Schneider-105, 139: “Umnachtung, folie, enténébrement”, *Stimmung* e *Stimme*, a voz sem voz ou sob a voz, surda voz ou sotto voce, que, em surdina, vai doendo e dilacerando até à loucura final do compositor.

⁸¹ Barthes-259-s., 260-s.

⁸² Daniel Charles refere-se a *Musiques Nomades*, éd.s Kimé 1998. Como referimos, o termo “rizôma musical” é adiantado por nós. Cfr.Supra.

sofemas recorrentes,⁸³ fluxo e desejo, devir e potência, territorialidade e linhas de desterritorialização, nomadismo, velocidades e afectos, minoridades, partículas e secretos movimentos, ritmo e ritornelo, enfim ecciedades e plano de imanência. Em contraponto (também musical) a um *plano de organização*, composto de formas e formação de sujeitos, ou a um plano orgânico de transcendência ou de lei, o filósofo insiste num *outro plano*, o de consistência ou de imanência. Neste último, é conhecido, apenas acontecem velocidades e relações de movimento/repouso, entre potenciais actantes, moléculas e intensidades, forças e não formas⁸⁴ (o famoso CsO-Corpo sem Órgãos⁸⁵). O próprio tempo, substância imanente da música, é dobrado e redobrado, retomado como: “tempo flutuante, linhas flutuantes do Aion, por oposição a Chronos”.⁸⁶ É precisamente esta *pregnância* do tempo que convém agora articular.

O espaço musical é percorrido por Chronos e Aion. No seu seminário de Vincennes *Sur la Musique*,⁸⁷ o filósofo discerne entre Chronos, o tempo pulsado [*temps pulsé*] e Aion, o tempo não pulsado de que fala Boulez. O seu interlocutor, o musicólogo Richard Pinhas, refere-se a Philip Glass (a referência é qualitativamente muito discutível) frisando a *sedução* da sua “música metálica” repetitiva e o *diagrama* de interferências, ressonâncias e sequências musicais, enquanto Deleuze avança com os nomes (mais consensuais) de Schoenberg, Berg e Messiaen. No diálogo entre Deleuze e Pinhas, o filósofo sublinha que “Chronos é um tempo dos corpos”, um tempo *pulsado* e “territorializado”, enquanto “Aion é um tempo do incorporel”, um movimento de desterritorialização.⁸⁸ Em suma, a forma mais simplificada de Chronos é o que Deleuze designa obsessivamente por ritornelo [*la ritournelle*], lengalenga, refrão, cantilena, estribilho ou “essa coisa que ainda não é música, o pequeno ritornelo”... Existe o ritornelo da criança com a sua “metrologia irregular” designando quer uma forma sonora quer a marcação de um território, mas existe igualmente o pequeno ritornelo do *Wozzeck* de Alban Berg, o *catálogo dos pássaros* de Messiaen, a voz de Bogart, Piaff, os ritornelos de Wagner, Bartok, Berio, ou ainda Mozart.⁸⁹ Na linguagem *estilística* do pensador, com Mozart “a música advém [ou devém, no sentido do devir deleuziano] pássaro, o pássaro advém outra coisa que não pássaro, há aí um bloco de *devires*, dois devires dissimétricos: o pássaro advém outra coisa na música, ao mesmo tempo que a música advém pássaro”.⁹⁰ Com Schumann, o ritornelo (o famoso lá musical do diapasão que o persegue até ao limite) é também um devir-criança (as já referidas *Cenas Infantis* op.15), um devir cósmico.⁹¹ O que significa isto?

A música revela-se no tempo (o tempo “encantado” de que falava Jankélévitch), traduz-se e *batalha-se* com o tempo, *mas também para nos libertar do mesmo*, também para nos *desterritorializar*, produzindo no final *variedades caoides e não simplesmente caóticas*.⁹² Que forças, nomadismo de forças, variáveis e potências, se libertam da música? Forças, afecções, ritornelos e *galopes*, velocidades, linhas de fuga: “a música é a operação activa, criadora, que consiste em desterritorializar o ritornelo”.⁹³ A música funciona através de “devires e potências de devir”, tornando (como em Klee e na

⁸⁸ Musique II – 5. Cfr. Musique I – 11: “[Aion é] um tempo não pulsado, por oposição ao tempo pulsado do desenvolvimento da forma e da formação do sujeito. Um tempo flutuante, uma linha flutuante”.

⁸⁹ Musique III, *passim* e *Abécédaire*/ O-Opera;

⁹⁰ Musiquell – 5.

⁹¹ MP 433: “Produire une ritournelle déterritorisée(…), la lâcher dans le Cosmos, c’est plus important que de faire un nouveau système. Ouvrir l’agencement sur une force cosmique.(…) beaucoup de dangers surgissent: les trous noirs, les fermetures, les paralysies du doigt et les hallucinations de l’ouïe, la folie de Schumann, la force cosmique devenue mauvaise, une note qui vous poursuit, un son qui vous transperce. Et pourtant l’une était déjà dans l’autre, la force cosmique était dans le matériau, la grande ritournelle dans les petites ritournelles, la grande manoeuvre dans la petite manoeuvre. Seulement on n’est jamais sûr d’être assez fort, puisqu’on n’a pas de système[será apenas isso?], on n’a que des lignes et des mouvements. Schumann”.

⁹² Cfr.QLPH- 192.

⁹³ Deleuze cit.p.Criton-516.

⁸³ Filosofemas de moda___ou modos de ser? Cfr. o próprio Deleuze/Abécédaire-S (Style) e T (Tennis).

⁸⁴ Cfr. Spinoza-164-s. e MP 598 e 600;

⁸⁵ MP 58: “(…)le plan de consistance ou le Corps sans Organes, c’est-à-dire le corps non formé, non organisé, non stratifié ou déstratifié, et tout ce qui coulait sur un tel corps, particules submoléculaires et

subatomiques, intensités pures, singularités libres(…)”.

⁸⁶ Dialogues 110-111.

⁸⁷ *Sur la Musique I e II*, 8 de Março e 3 de Maio de 1977. Vide *Infra*;

⁹⁴ Deleuze/O-Opera, *Abécédairre*, cit. Cfr. Biblio. É preciso reconhecer que Deleuze não é propriamente um "connaissanceur" quer de musicologia quer de história da música, donde a repetição dos exemplos.

⁹⁵ Criton-517.

⁹⁶ QLPH-45.

⁹⁷ QLPH-44.

⁹⁸ *Dialogues* 34.

⁹⁹ MP 15.

¹⁰⁰ Schneider/Gould-107, cit. Gould: "Ce n'est pas avec les doigts, mais avec le cerveau qu'on joue du piano" "Schneider/Gould-176: «La musique, semble dire Gould [no seu angelismo] sur tous les tons, je ne sais pas ce que c'est. La "moins substantielle des substances", comme il la nomme, la forme sans forme (non formata sed formans) (...)».

¹⁰¹ Cfr. Denis Laborde, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould*, L'Harmattan, 1997, pp.83-84 (Sobre Gould).

¹⁰² Pensamos quer na velocidade do pensamento gouldiano ao longo das três versões das *Variações Goldberg* (uma delas ao vivo, em Salzburgo), quer na metafísica gouldiana ao longo das variações do pensar: cfr. Couto /O Problema estético em Leibniz e Mondadori/"Leibniz's Goldberg Variations". Vide Biblio. final.

¹⁰³ D-Laborde (op.cit.) – 83.

¹⁰⁴ PP-265: Cfr. Steiner/ /PR-193 [um outro ponto de vista]: "A música e a metafísica(...) foram virtualmente inseparáveis. É na e através da música que acedemos mais imediatamente à **presença dessa energia do ser**,

pintura) "audível as forças que não são audíveis" e "sonoras as potências da Terra [novamente o *Canto da Terra* de Mahler]".⁹⁴ A "música faz passar forças "não-sonoras": forças do cosmos, forças da terra, forças do tempo, afectos e potências, em devires-guerreiro-animal-mulher-criança-máquina".⁹⁵ Tal como o "problema da filosofia", dir-se-ia que o *problema da música*, como cognição sensível, "é o de adquirir uma consistência sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha(...). *Dar consistência sem nada perder de infinito*".⁹⁶ Um plano de imanência ou de consistência musical é finalmente um agenciamento alegre, livre na produção do fluxo do pensar. Pensar é criar, "é seguir sempre uma linha de feiticeira. Por exemplo, o plano de imanência de Michaux, com os seus movimentos e as suas velocidades infinitas, furiosas".⁹⁷ Mas também o plano de imanência-Gould. Pensar é "fazer rizôma, não raiz, fazer a linha, e não o ponto",⁹⁸ o que corrobora o argumento deleuziano segundo o qual não há "pontos ou posições num rizôma, como se podem encontrar numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem apenas linhas. Quando Glenn Gould acelera a execução de um excerto, não o faz somente enquanto *virtuose*, ele transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto".⁹⁹ Uma vez mais, a referência ao pianista-compositor-escritor canadiano não é decerto ingénua e aleatória, dado que Gould é um imenso filósofo através do suporte pianístico musical, e Deleuze pressente-o (como de resto em Godard e Resnais, no caso do cinema, só para citar dois exemplos).¹⁰⁰ "O piano, insiste Gould, não é um instrumento em si pelo qual sinta particular afecção. [Digo simplesmente que] me fornece o melhor veículo para exprimir as minhas ideias, visto que é extremamente cómodo".¹⁰¹ Expressar, fazer *encarnar a Ideia* (Proust) através do suporte-piano ou traduzir o som na ecceidade de puro som "desencarnado", tal é o fito.¹⁰² "Tenho a impressão que Gould__reflete o pianista Zoltàn Kocsis__não estava apaixonado pela música, mas mais pelos sons. Não é tanto a música que interpretava mas os sons que nela se encontram, dito de outro modo: a ideia que [Gould] fazia desses sons".¹⁰³

Breve Conclusão

6 –

«A filosofia é semelhante à música, que tão-pouco existe, que tão facilmente se dispensa: sem ela faltaria algo, embora não possamos dizer o quê». ¹⁰⁴ O que resta? Qual o traço da música? Imanência, transcendência? No final, "toda a música tem por Ideia a forma do Nome divino", afirmava Adorno em *Quasi una Fantasia*.¹⁰⁵ A Ideia, a forma, a força, o nome divino: o que constitui, institui e instaura a música? Medusante, a música *fixa vertigens* (no dizer do poeta), e faz transitar, de *situs* em *situs*

lógica e verbalmente inexprimível, mas plenamente sensível, que comunica aos nossos sentidos e ao nosso pensamento o pouco que somos capazes de apreender da maravilha nua da vida. A música(...) é o que nomeia aquilo que nomeia a **vida**. "[Sublinhamos].

¹⁰⁵ Cit.p.Mallet-519.

(neste sentido, trata-se de uma verdadeira *analysis-situs*), de espaço em espaço. Como Penelope, tece o que não é de todo susceptível de se ver tecido, quer dizer a tessitura que entretece mundos possíveis com mundos im-possíveis. Como Euridice, a música desenreda-nos, porque o inferno de Euridice é também o paraíso da criação, onde mergulhamos vezes sem conta, fiando e desafiando, compondo e decompondo o Abismo. A Música convoca ainda, na notação do oxímoro, a sábia morada dos mortos, a álgebra sensível ou a pulsão inteligível, o paradoxo, a fuga-liberdade livre, o infinito (dizia Vieira da Silva que o Infinito é ainda um cárcere). Joga obrigatoriamente com a temporalidade, sobrevoando-a na imanência, para dela, repetimos, nos “desobrigar” enfim. A Música traduz-se numa *geometria do virtual*, atualizada em cadência de brilho e evidência, em vibração sonora, a par da *sonoridade dos conceitos*, essa soberba “mecânica neuropsíquica-muscular”, no dizer oracular dos fragmentos de Valéry sobre música.¹⁰⁶ Filosofia da música — ou música como filosofia?

¹⁰⁶ Valéry-961.

7_

Finalmente, não sabemos o que é a música, nada sabemos do ser da música, mas sabemos que *funciona*, vivendo-a, tocando-a, experimentando-a: nela se escuta e traduz o soberbo efeito do rizôma musical, no seu traço imanente,¹⁰⁷ ressonância da escuta *originária* ou da reverberação de um soi e de um *pour soi*...¹⁰⁸

No derradeiro diálogo entre o barroco Marin Marais, rendido à corte hollywoodesca de Versailles, à volúpia, ao luxo e à glória, e o seu mestre jansenista, o Senhor de Sainte Colombe, nesse belíssimo romance de Quignard — *Tous les Matins du Monde* —, ulteriormente traduzido em obra fílmica por Alain Corneau, há palavras que se cruzam, que se calam, silêncios que despontam, lágrimas e lamentos, interpelações suspensas de uma última lição, a “promessa de felicidade que não se chega a cumprir” (Stendhal): “a música está aí para falar apenas daquilo de que a palavra não pode falar”; a música poderá ser (e não ser) para Deus, para o ouvido, para o ouro, para o silêncio, para o amor, poderá ser para um “biscoito dado ao invisível”, para “a sombra das crianças”, para “os estados que precedem a infância”, ou...

A Música poderá ser para o SI?

No final, o Senhor de Sainte Colombe diz algo mais de espantoso: “Vou morrer dentro em pouco, e comigo a minha arte. Só as minhas galinhas e os meus gansos me lamentarão. Vou confiar-vos uma ou duas árias que podem acordar os mortos(...). Vou dar-vos a ouvir as Lágrimas e a Barca de Caronte(...), o Túmulo dos Lamentos”...

E ambos tocaram, e tocaram, enquanto “as lágrimas lhes corriam lentamente pelos narizes, pelas bocas”, sorrindo um para o outro.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Falamos, passo novamente o oxímoro, de uma **transimanência musical**, divergindo aqui de Deleuze: a música é sensível-inteligível, imanente-transcendente. Cfr. Supra nota 104.

¹⁰⁸ Cfr. J.-L. Nancy, “Ascoltando”, in Szendy, P., *Écoute- Une histoire de nos oreilles*, Minuit 2001. Vide Supra cit.

¹⁰⁹ Quignard/TMM-97-100.

BIBLIOGRAFIA/SIGLAS

- AAVV, *Rév. Chimères* /Félix Guattari, 21, 1994;
 AAVV, [IM-] *L'Idée Musicale*, PHS, Puv 1993;
 Abromont, Claude, *La théorie de la Musique*, Fayard 2001;
 Adorno, [M-], *Mähler_ Une physiologie musicale*, tr.fr.Minuit 1976;
 Agamben, Giorgio, *Bartleby ou la Création*, Circé 1995;
 Agostinho, [DM-] *De Musica*, ed. Bil. Lat. Ital., G.Marzi, Firenze, Sansoni 1969;
 Aristóteles, *Oeuvres*, Éd.Belles-Lettres;
 Barthes, Roland, [Barthes-], *L'Obvie et l'obtus*, Seuil 1982;

- [Beierwaltes-], Beierwaltes, Werner, "Musica exercitium metaphysics occultum", in *Philosophie* 8, Minuit 1985;
- Butor, Michel, *L'Arc 39* /Butor, s/d;
- De la Croix, Thierry [Bach-Silences-], "Bach + Dieu = 3", *Silences* n°2 / Bach, Différence, Paris 1985;
- Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Seuil-Tel Quel 1966;
- , *Le Pays fertile- Paul Klee*, Gallimard 1989;
- Cage, John, *Silence*, WUPress 1961;
- Charles, Daniel, *Gloses sur John Cage*, 10/18 1978;
- , *Musiques Nomades*, Kimé 1998;
- , "La musique comme "métaphore absolue"", *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Puf 2001;
- Charrak, André, *Musique et Philosophie à l'âge classique*, Puf 1998;
- Cohen-Lévinas, *Des Notations Musicales*, L'Harmattan 1996;
- Couto Sequeira Costa, Carlos, *O Problema Estético em Leibniz/Paradigmas & Barroco*, Lisboa 1985 (edición rev. em publ.);
- , "Leibniz e o fantástico musical", *O Fantástico*, CAM/Gulbenkian 1986, 1992;
- , *Tópica Estética / Filosofia Música Pintura*, INCM 2001;
- Criton, Pascale, [Criton-], "À propos d'uns cours du 20 Mars 1984- La ritournelle et le galop", *Gilles Deleuze-Une Vie Philosophique*, Col. LEDPER 1998;
- Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Puf 1968;
- , *Logique du Sens*, Minuit-Critique 1969;
- , [MP-], *Mille Plateaux*, Minuit-Critique 1980;
- , [LS-]Francis Bacon- *Logique de la Sensation*, Différence 1981;
- , [Spinoza-] Spinoza- *Une Philosophie Pratique*, Minuit 1981;
- , *L'image-mouvement/Cinéma I*, Minuit-Critique 1983;
- , *L'image-Temps/Cinéma II*, Minuit 1985;
- , "Boulez, Proust et le Temps: occuper sans compter", in Cl.Samuel (éd.), *Éclats/Boulez*, EGPompidou, Paris 1986;
- , [F-] Foucault, Minuit, tr.port. Vega 1987;
- , [Pli-] *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit-Critique, 1988;
- , [Verdi-], *Périclès et Verdi*, Minuit 1988;
- , *Pourparlers*, Minuit 1990;
- , [CC-] *Critique et Clinique*, Minuit 1993;
- , *Dialogues*, Flammarion 1996;
- , [Musique-II-], *Sur la Musique*, Vincennes 8 Mars et 3 Mai 1977, Deleuze
- Web/www.imaginet.fr./deleuze/ bibliography pp.1-54;
- , [QLPH], *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Minuit
- Descartes, *Compendium Musicae-Abrégé de musique*, Puf 1987;
- Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'Hystérie*, Macula, 1982;
- Drillon, Jacques, *Schubert et l'Infini*, Actes Sud 1996;
- , *De la Musique*, Nrf-Gallimard 1998;
- Dufrenne, Mikel, "L'oeuvre musicale", *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique I*, Puf 1967;
- Kahn, Douglas, *Noise Water Meat, A History of Sound in the Arts*, Mit Press 2001;
- Fubini, Enrico [Fubini-], *Les Philosophes et la Musique*, LHC, Paris 1983;
- , *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Música, Madrid 1994;
- Guattari, Félix, "Le temps des ritournelles", *L'Inconscient Machinique*, Encre 1979;
- Guimar, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, José Corti 1967;
- Hanslick, Eduard, *Do belo musical*, tr.port. Ed.s 70, Lisboa 1994;
- Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*, Puf 1959;

- , [PP-], *Philosophie Première*, Puf 1954;
- , [MI-], *La Musique et l'Ineffable*, Seuil 1983;
- , [Fauré-] *Fauré et l'inexprimable*, De la musique au silence, Plon 1974;
- , [Debussy et le mystère], *Debussy et le mystère*, Nèuchatel, la Baconnière;
- , [Debussy-] *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon 1976;
- , *La musique et les heures*, Seuil, 1988;
- Kofman, Sarah, *La mélancolie de l'art*, Galilée 1985;
- Laborde, Denis, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould- Magie des sons et spectacle de la passion*, l'Harmattan 1997;
- Lévi-Strauss, Claude, [Cru-] *Le Cru et le Cuit, Mythologiques*, Plon 1964;
- Lohmann, Johannes, *Mousiké et Logos*, tr.fr. TER 1989;
- Migliaccio, Carlo, *Musica e Utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*, Guerini e ass., Milano 1996;
- Mallet, Marie-Louise, [Mallet-], "La musique et le nom", *Le Passage des frontières-Autour du travail de Jacques Derrida*, Cerisy, Galilée 1994;
- Martin, J.- P., *La Bande Sonore*, José Corti 1998;
- Mondadori, "Leibniz's Goldberg Variations", "Solipsistic Perception", in *Leibniz Critical and Interpretative Essays*, Univ.Minnesota 1982;
- Merquior, J.-G., *A Estética de Lévi-Strauss*, BTU, Brasília 1975;
- Nancy, Jean-Luc, "Ascoltando", in Szendy, Pierre, *Écoute- Une histoire de nos oreilles*, Minuit 2001.
- Nattiez, J.-J., *Wagner Androgyne*, Cbourgois 1990;
- , *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18 1975;
- Nietzsche, *Le Gai Savoir et Fragments Posthumes, Oeuvres Philosophiques complètes de Nietzsche* [OPCN], tr.fr.P.Klossowski, Gallimard, 1964;
- , *Fragments Posthumes*, OPCN, tr.fr.P.Klossowski, Gallimard 1976;
- , [N-T-] *La Naissance de la tragédie*, tr.fr. idées-gallimard, 1976;
- , [Gaya/Aurora] *Oeuvres Philosophiques Complètes*, Ed. G.Colli / M.Montinari, Galimard 1965 sqq.;
- Piana, Giovanni, *Mondrian e la musica*, Milano 1995;
- , *Filosofia della Musica*, Guerini e ass., Milano 1991;
- Pautrat, Bernard, [Pautrat-], *Versions du Soleil*, Seuil 1971;
- Platão, *Oeuvres*, Éd.Belles-Lettres;
- Quignard, Pascal, [Quignard-], *La haine de la musique*, Calmann-Lévy 1996;
- , [Quignard/TMM-] *Tous les matins du monde*, tr.port. Quetzal 1992;
- Ricoeur, Paul, *O Si-Mesmo como um Outro*, trad.brasil.Papirus s/d;
- Scriabine, Alexandre, *Notes et Réflexions, Carnets Inédits*, Klincksieck 1979;
- Schneider, Michel, [Schneider-], *La Tombée du Jour- Schumann*, Seuil 1989;
- , [Schneider/Gould-], *Glenn Gould-Piano Solo*, Gallimard 1989;
- Schoenberg/Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente*, Residenz Verlag, Salzburg 1980;
- Serres, Michel, [H-III-] *Hermès III-La Traduction*, Minuit 1974;
- , [L-] *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Puf 1968;
- Steiner, George, [NPS-], *No Passion Spent*, Faber & Faber, London 1996;
- , [PR-] *Real Presences*, tr.port. Presença 1993;
- , [H-] *Martin Heidegger*, Albin Michel 1981;
- Takemitsu, Toru, *Confronting Silence*, Berkeley, FLPress 1995;
- Valéry, Paul, [Valéry-] *Cahiers II*, Pléiade, Gallimard 1974;
- Vidler, Anthony, *Warped Space, Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Mit Press 2000.
- Xenakis, I., *Écrits, Vers une philosophie de la musique*, L'Arche 1994;
- , *Musiques Formelles*, Stock 1981;
- , *Musique. Architecture*, Casterman, 1976.

POÉTICA-APÊNDICE

*Entfremdung, deuil joyeux da música: a noite do mundo
Vem sobre Si pousar, experimentar o Si*

*A experiência é prova do perigo, a ameaça paira, música-wunder
A música: o que escapa ao Poder, o outro do ser*

*"à escuta, não de mim, mas
Do Logos": o ouvido pensa o objecto in-objectivo da música
Música libertina (Kierkegaard/D.Giovanni), vagabunda, fuga enlouquecida*

*Agora o ritmo-fluxo é recalcado pelo vil metron
A música: fúria em con-tensão, hipnose do melos,
Trauerspiel, o dom do Si que silencia e que somos*

Pelo oximoro é que vamos

BIOGRAFIA E IDENTIDADE

Ana Leonor M. Madeira Rodrigues

Prólogo

A propósito da maneira como estuda as obras que executa ao piano, ouvi Maria João Pires fazer a confidencia iconoclasta e genial, e que era mais ou menos isto: "...sabe, eu vou estudando uma peças na minha cabeça, e sou capaz de estar a lavar a loiça enquanto experimento a maneira como as quero tocar".

Pergunto-me se alguma biografia sua, lembra que ela lava a loiça ou que realiza outro tipo de tarefas domésticas que de uma maneira ou de outra acabam quase sempre por ser feitas por mulheres, e sobretudo, se algum biógrafo terá a coragem de desmontar o paradigma de artista que a sociedade aprecia, e falar de tal afirmação tão pouco respeitadora da imponência que acompanha a ideia generalizada da criação artística.

Biografia e Identidade

O termo identidade no dicionário de filosofia de Cuvilier é definido como: a propriedade da pessoa permanecer igual a ela própria; porém a definição metafísica para o mesmo vocábulo indica: carácter do que é idêntico, e um pouco mais adiante, na lógica e então citando do Lallande: se o princípio de identidade permanece a pedra angular do pensamento é enquanto ele declara a superioridade do Mesmo sobre o Outro.

A definição, mesmo sucinta, da palavra, toca desde logo nos dois aspectos fundamentais da construção da identidade no sujeito: a propriedade e capacidade de permanecer igual a si próprio, isto é, fiel à sua caracterização como ser humano, semelhante aos outros mas único no que o particulariza, e mantendo uma unidade psicológica e mental que o identifica como aquela pessoa determinada e não outra, e a capacidade de identificar no Outro a semelhança, isto é aquilo que nele é idêntico e de reconhecer e aceitar a diferença.

Assim, o Outro, é uma entidade indispensável na formação do Eu quer enquanto semelhante, pela identificação quer enquanto diferente pelo reconhecimento disso mesmo e da alteridade que me define os limites.

O outro meu semelhante e meu estrangeiro, que compreendo da proximidade e admiro ou estranho ou abomino enquanto outro, mas que é a própria imagem da fronteira ondulante entre o Eu e o Outro entre mim e o Mundo.

Nesse processo de aproximações e afastamentos aos outros na construção da identidade, existe um conceito que contém esta identificação admiradora, que é a ideia de modelo.

Os modelos que nós vamos tomando, ao longo da vida, evoluem da situação mais simples de imitação directa dos pais ou figuras paternas, para sucessivos Outros cuja afectividade nos desencadeia o desejo de imitação e posterior comparação competitiva.

Sou tão bom como? Chegarei ao nível do meu herói, do meu modelo?

O modelo estabelece uma relação que contém a dualidade da própria relação sublimada e consciente do Eu com o Outro: por um lado a semelhança, os pontos

em comum entre mim e quem admiro, o que permite que se estabeleça um primeiro elo, e por outro as diferenças e variantes, que vão definir depois, a relação afectiva/admiradora.

Se o Eu e a identidade se esclarecem pela “capacidade de permanecer igual a si mesmo” é da dialéctica do Eu com o Outro, e da sucessiva e alternada primazia do Um e do Outro que continuamente aparece a identidade. Assim a ideia de Nietzsche, e de Deleuze do ser como um devir, da identidade como continuidade, na medida em que é dialéctica, aparece ao sujeito e aparece-nos também da constante comparação/imitação/repúdio, aos/dos modelos.

A figura que se escolhe ou que nos é imposta como modelo, pode existir e ser uma pessoa real, ou pode ser uma construção a partir de pistas que criaram uma entidade imaginada e mitificada. O efeito que o modelo tende a produzir sobre o sujeito admirador varia consoante as situações: a primeira, já referida, é o facto dessa figura nos ser imposta ou pelo contrário escolhida por nós mesmos, a segunda relaciona-se com a distância que a figura modelo terá do sujeito agora em hipótese.

Um modelo pelo qual apenas existe a admiração e o apreço, mas com quem as possibilidades de identificação são diminutas, torna-se um elemento castrador e não exponenciador das potencialidades do Eu, e por isso tende a encerrar as possibilidades de constante devir numa espécie de movimento ilusório e autista sobre si mesmo.

A distância ao sujeito vai apenas apresentar-lhe em reflexo a sua incapacidade de o igualar. Se tal resulta de um modelo escolhido pode talvez ser educador, isto é, eu sou grande mas sou pequena, na medida em que essa imposição se torna desafio e controle, e então, repõe a dinâmica do devir numa espécie de constante aceleração e desaceleração; mas pode também, tender a reduzir, quem admira, à sua pequenez de incapaz, e então a uma ausência de continuidade dialéctica.

Estas variantes vão ser fundamentais na utilidade ou inutilidade do papel do modelo na construção da identidade, uma vez que modelos impostos ou modelos impossíveis de aproximar, têm um efeito destruidor na medida em que minam a auto estima, e frustram toda a libido que nos permite a acção.

Tudo é inútil, tudo é desnecessário, sou pouco capaz, sou menor, etc.

Os modelos que nós tomamos aparecem-nos porque os conhecemos ou porque nos contam as histórias deles, enfim porque através de linguagens várias nos vêm a ser contados.

Na formação e invenção de modelos quer para o sujeito quer para o grupo, existe um tipo de texto que participa directamente nessa construção, a biografia.

Uma biografia é, literalmente, a história escrita da vida de uma pessoa, de alguém cujos feitos ou obras justifiquem a lembrança dos vindouros. É frequentemente um texto literário, que muitas vezes foi e ainda é utilizado como fonte histórica. Existem biografias desde a antiguidade e é a ideia de ser excepcional, de herói, no sentido da cultura greco-latina, que permanece durante muito tempo associada a própria ideia de biografia.

Embora ao longo do tempo a definição do que deve ser uma biografia se vá alterando, é mais recentemente que encontramos biografias em cujo rigor documental podemos de algum modo confiar, existiu muitas vezes, da parte de quem escreve a tendência para ignorar ou adoçar os aspectos mais mesquinhos ou negativos da pessoa de quem se conta a vida, enaltecendo e heroicizando os seus feitos.

Lembro, a celeuma que, ainda há pouco tempo geraram os textos biográficos sobre o antigo presidente francês François Mitterrand, em que muitas pessoas se indignaram por determinados factos, verídicos, terem sido tornados públicos.

Se a existência de biografias alimenta a necessidade de modelos heróicos ou sublimos que iluminem o nosso próprio percurso, também se conclui que a manipulação dessa necessidade de extraordinários, pode facilmente ser abusada por qualquer poder que deseje impor modelos de comportamento ou outras ideias ficcionadas de nós mesmos.

Não indo muito atrás no tempo, podemos observar o fascínio que o Estado Novo tinha pelas vidas dos heróis que geraram a “raça portuguesa”, utilizando tais biografias e ficções para construir uma ideia de portugueses e de Portugal que lhes interessava, radicando nesse mito, por exemplo, a justificação de um colonialismo paternalista, provinciano e ultrapassado. Os nossos heróis teriam criado esse Portugal pelo mundo, e quem éramos nós, no hoje de então, para destruir tal feito.

O resultado foi uma situação de identidade de grupo estagnada, movendo-se dentro de medos e angústias para os quais não se encontrava maneira de os nomear.

O perigo evidente nessa mistificação da realidade histórica é que tudo se transforma numa falsidade na qual apenas se acredita como acto de fé, sem discussão, ou da qual se desconfia sempre e radicalmente. As duas atitudes resultam de uma reacção emotiva, sem objectividade e assim, até aspectos positivos e talvez excepcionais que possam ter existido nas histórias que tais biografias contam, desaparecem na insegurança que essas manipulações produzem sobre a nossa de grupo identidade.

Existem muitos géneros de biografias, a própria epopeia é uma espécie de biografia de um herói ou de um povo tornada obra literária (e aqui, vale a pena frisar a função de modelo que tais textos tendem a adquirir) e o género mais comum é o do texto literário e/ou histórico que também conta uma história verdadeira. Esta definição permite, por outro lado, a criação de invenções biográficas de criaturas que não existiram, mas a quem o texto inventa uma veracidade imaginada.

Por vezes são as próprias pessoas que contam a sua história, se auto-biografam.

Se a biografia pode ter o carácter de documento, é também um elemento interessante para entender a identidade de um grupo, que opta por determinados tipos de modelos e de comportamentos, em detrimento de outros, e que deste modo permanecendo os escolhidos, no legado comum da sua memória e das suas tradições.

No entanto, independentemente da relação Edipiana do grupo com os seus modelos e os seus heróis, existe uma outra manipulação do documento histórico, mais subtil, e muitas vezes parcialmente involuntária, que vai estabelecer os parâmetros culturais de uma realidade determinante das suas evoluções posteriores.

Lembro dois aspectos curiosos da cultura ocidental, observados à luz da contemporaneidade plena de informação escrita e visual: o primeiro amplamente tratado por Malraux¹, da falta de oportunidades de ver e poder comparar obras e, estilos e expressões artísticas diferentes, porque apenas era possível uma experimentação directa (uma formular de juízos por defeito de informação visual) e que B. Franklin² refere ao invés, considerando a possibilidade de reproduzir através de meios técnicos obras de arte como um modo de democratização da obra, de anulação do que ele nomeia como aura, esse carácter único mas que, segundo Franklin, a afasta da maioria das pessoas (um formular de juízos com informação profusa e acessível a um vasto grupo de pessoas). A reprodução, ao matar a aura conseguiria um nivelamento que generalizaria o objecto único, a uma simplificação acessível à quantidade de observadores, de certo modo matando o autor, matando a própria possibilidade de biografar.

O tema do carácter excepcional e único da obra de arte é recorrente na teorização do problema da relação da obra de arte com o seu fruidor.

¹ Malraux, André, “Le musée imaginaire”, 1947, ed. Folio/essais, 1965, “Gautier viu a Itália (sem ver Roma), com trinta e nove anos; Edmond de Goncourt, com trinta e três; Hugo, criança; Baudelaire e Verlaine, nunca. (...) Baudelaire nunca viu as obras capitais do Greco, nem de Miguel Ângelo, nem de Masaccio, nem de Piero della Francesca, nem de Grünewald, nem do Ticiano, nem de Hals – nem de Goya, embora a Galerie d’Orleans... Os seus Phares começam no século XVI. O que é que ele tinha visto? O que tinham visto até 1900, aqueles cujas reflexões sobre a arte permanecem para nós reveladoras ou significativas, e de quem supomos que falam das mesmas obras que nós; que as suas referências são as nossas? Dois ou três grandes museus, e as fotografias, gravuras ou cópias de uma pequena quantidade das obras primas da Europa.”p15/16.

² Franklin, Benjamin, “Sobre arte, técnica, linguagem e política”, Ed. Relógio de Água, Lisboa, 1992, (o texto de 1036-39) “A obra de arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, onde Benjamin aborda o problema da reprodução técnica, por oposição à reprodução manual ou cópia, como uma quase nova expressão artística caminhando num sentido oposto ao da cultura de elite, na medida em que anula a aura da obra. O objecto único da obra-prima diluir-se-á na possibilidade de reprodução, permitindo uma difusão e um acesso “democrático” aos objectos da cultura que acabaria com a obra de arte como ele considerava ser entendida por uma cultura de elite.

³ Embora pontualmente contrariada pelas propostas de Franklin.

Nesta relação está implícito o reconhecimento da existência de uma equivalência ao mesmo carácter único de cada ser humano, isto é diferente do Outro, e por isso criando obras que potencialmente são únicas na medida que são sempre diferentes.³ Contido neste problema está também a relação com um alguém específico cuja condição aparecerá reinventada e reterritorializada na obra, e assim um autor e uma potencial biografia.

Porém o ponto em que Malraux toca é precisamente na discrepância entre a presunção de uma teoria e uma Cultura que se pretende universal, e a perplexidade perante o número restrito de objectos que serviram de assunto de análise “daqueles cujas reflexões sobre a arte permanecem para nós reveladoras ou significativas”.

As biografias e a crescente construção de um conceito de autor vão sendo um elemento fundamental da criação de uma ideia de arte que por vezes acaba por ter que se restringir aos dados informativos existentes.

É interessante observar como as biografias de artistas e a caracterização quer dos artistas, quer de uma ideia de artista são durante bastante tempo modeladas pela obra de Giorgio Vasari sobre as “Vidas dos Melhores Pintores, Escultores e Arquitectos”. Texto que, embora contendo bastante informação sobre os autores que nomeia, e sendo uma obra importante como documento, revela também as opiniões do próprio Vasari que hierarquiza os diferentes artistas em função da sua ideia de magnitude artística e do seu próprio juízo de gosto.

No entanto, é neste contexto da biografia de autores que são artistas, que vai ser interessante observar o objecto biografia. Por vezes aquilo que for sendo dito pode generalizar-se a todo o texto biográfico, (por vezes é considerada a biografia de uma maneira alargada quer como monografia quer como textos variados com características biográficas), outras vezes tal não acontece uma vez que a relação que um político tem com os seus actos é completamente diferente e levanta problemas de relação com a acção diversa da de alguém que opta utilizar a sua mente na criação de objectos artísticos.

A obra de arte e o seu/a autor/a estabelecem um âmbito especial de comunicação que constrói uma entidade particular da qual decorre uma identidade específica que refere ao entretecer do autor e da obra.

Existe alguém que cria uma obra artística, existe o objecto criado no qual o seu autor está já contido, não de modo autobiográfico, mas enquanto “pessoa conceptual” da obra, e existe a própria noção de autor que nem sempre foi necessária à obra mas que é fundamental para a criação da biografia.

A “pessoa conceptual” é um conceito criado por Deleuze-Guattari⁴ que tem como antecedentes quer a ideia do eu mítico, quer a de super ego, mas que os ultrapassa como conceito esclarecedor da relação do artista com a obra.

Assim, enquanto o super ego resulta, segundo Freud, do complexo de Édipo, sendo uma construção que se sobrepõe ao Eu por sublimação, o conceito do Eu mítico está aparentemente mais próximo das “Conceptuales Personae”, na medida em que não acontece por sublimação mas por recriação do sujeito/obra.

A propósito de J. S. Bach, Boris Schloezer (1949) apresenta a ideia do “eu mítico”⁵ uma entidade que se desdobra do criador na obra, sem nunca se remeter de novo para ele. Existe, como o fingidor de Pessoa⁶, que nada é nem sente daquilo que diz sentir, e que afinal é quem verdadeiramente sente.

O conceito de Deleuze-Guattari vai mais longe neste distanciar criativo de uma entidade, que é obra e também autora, definindo esta última a partir da ideia de território.

⁴ Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, “What is Philosophy?”, 1991, ed. Verso, Londres, 1994

⁵ Souriau, Etienne, “Vocabulaire d’Esthétique”, ed. PUF, França, 1990. O termo - *Moi Mythique*.

⁶ “O poeta é um fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente” F. Pessoa

É na medida em que o sujeito criador se desterritorializa e assim também se despersonaliza, que se torna capaz de se reterritorializar-se na entidade da obra, e ao ser obra é então o seu autor tanto quanto Dionísio é Nietzsche, e o fingidor o Poeta. A pessoa que é, não sendo, para poder ser.

Esta identidade particular do autor, enquanto autor e por outro lado referida à obra e, por isso mesmo, desdobrada da pessoa material, vai tocar em dois problemas do que pode ser a biografia de um criador:

O primeiro é o da mitificação desse mesmo criador observado não enquanto sujeito comum, mas visto através da obra que criou. Uma espécie de criatura/criadora, idealizada próxima quer da ideia clássica de herói, quer da ideia divina (católica) de confluência no tempo de concepção e acção.

Final é neste conceito de criador mais ou menos católico ou cristão que Foucault⁷ faz radicar o conceito de autor, através da possibilidade de atribuição, e a sua função controladora da "liberdade de acção" da obra artística.

Segundo Foucault, embora o criticismismo contemporâneo não esteja preocupado com a autentificação das obras, continua a definir o autor como "um princípio de uma determinada unidade de escrita", entre outras coisas através da biografia.

Num sentido contrário ao da própria identidade que nos aparece como uma entidade dinâmica, esta desejada unidade de escrita ou de identidade autoral, caminha numa direcção oposta da própria liberdade criativa quer da identidade do sujeito quer da realidade da obra, transformando-se num controle das instituições (isto é os poderes estabelecidos) sobre o sujeito e sobre a obra.

O segundo aspecto é o do próprio carácter supérfluo da biografia em relação à experimentação estética da obra desse autor.

Importa pouco saber do alcoolismo e de alguma misantropia de Pessoa, ou dos bordéis que Turner frequentava ou das desventuras amorosas mais ou menos elevadas de Camões que lhe fazem dizer "que não se esqueça aquele amor ardente/ que já em olhos meus tão puro viste", que importa para o verso da pureza verdadeira desse amor, que importa até o nome do autor, mas tudo isto importa, seguramente, para a biografia.

Apenas num certo momento a biografia de um artista começa a ter algum sentido e sobretudo uma biografia verdadeira e objectiva, que é quando nos mostra essa criatura próxima de mim mesma, mas também autor/a da pintura que vejo e do poema que leio.

Porém nem sempre essa verdade e objectividade acontecem no texto biográfico.

São variadas as razões porque este se pode afastar daquilo que realmente aconteceu. A mais comum e compreensível, é que não existam registos do que foi a vida do biografado, ou os registos são dispersos e episódicos e assim, acontece muitas vezes, que a própria obra seja utilizada como fonte e documento. Isto remete-nos de novo para a diferença entre a identidade da pessoa que é o autor e a identidade do autor na obra.

Não é raro, também, que alguns criadores desapareçam completamente por trás da sua criação, ou que sejam os próprios a mistificar a ausência de dados e de identidade, para que sobre, no final, apenas aquilo que fizeram.

É o caso de Balthus, que detestava que se soubessem coisas de si, ou de Isidore Ducasse que inventou a sua obra e a sua identidade como conde Lautréamont, e de quem apenas em 1977 se descobriu a verdadeira cara por uma fotografia que teria sido tirada cento e dez anos antes.

Ou ainda de Santa-Rita Pintor, que transformou a sua biografia numa obra mítica em torno da sua identidade.

⁷ Foucault, Michel, "What is an author?" pp.324-332, "Aesthetics: the big issues", antologia, ed. Blackwell, USA, 1998. "São Jerónimo propõe quatro critérios (para determinar se se está a tratar com obras de um ou de vários indivíduos) (1) se de entre os vários livros atribuídos a um autor um é inferior aos outros, este deve ser retirado da lista das obras do autor (o autor é assim definido como um nível constante de valor); (2) o mesmo deve ser feito se certos textos contradizem a doutrina exposta nas outras obras do autor (o autor é assim definido como um campo de coerência conceptual e teórica); (3) também se devem excluir trabalhos que estejam escritos num estilo diferente, contendo palavras ou expressões que habitualmente não são encontradas na produção do escritor (o autor aqui é concebido como uma unidade estilística); (4) Finalmente, passagens que citem ou mencionem afirmações que foram feitas ou mencionando acontecimentos que tenham ocorrido depois da morte do autor devem ser observadas como textos interpolados (o autor aqui é visto como uma figura histórica no cruzamento de um determinado número de acontecimentos)."

Se por um lado a biografia nos mostra a pessoa próxima de nós mesmos, por outro a sua ausência por impossibilidade, deixa-nos sobretudo o Eu mítico da própria obra, indiferente ao autor, e ao qual ele pouco importa.

Paradigmático da desmultiplicação biográfica e a melhor demonstração da ideia deleuziana das “pessoas conceptuais” é Fernando Pessoa, cuja biografia pouco explica da desterritorialização absoluta que realiza através da sua pulverização em identidades, potencialmente sem fim.

Pessoa desdobrava-se, construindo as identidades dos outros ao detalhe da hora de nascimento e do signo astrológico. Considerava-os também como a manifestação em si de identidades que possuíam o seu espírito, embora deixasse sempre pouco claro se realmente acreditava ser tomado por outro espírito ou de ter inventado outro eu, ou finalmente acreditava nas duas coisas, no fingimento da realidade que é a própria realidade. Afinal, a sua multiplicidade é a mais fiel demonstração da impossibilidade de ser reduzido e simplificado a um caminho linear.

Mas se não se pode reduzir um sujeito à expressão mais simples, com o risco de perder o que o caracteriza, também é verdade que a vida é precisamente esse movimento final de redução de todos a elementos mínimos, e a quase nada. “...e aqueles que por obras valorosas/ Se vão da lei da morte libertando...”, é menos no sentido da biografia, e mais como os bocados da sua identidade tornados obra.

Porém a relação malabarista com a identidade aflora uma quase despersonalização, por vezes difícil para a estabilidade mental mas cuja tentação é frequente nas pessoas que exploram artisticamente a sua imaginação criadora.

Porém se o autor/criador com uma identidade definida, pode decidir iniciar um jogo destruidor consigo mesmo, em que se faz e refaz infinitamente, o contrário adquire um sentido diferente, quero dizer, antes de existir alguma estabilidade na construção interior que é a identidade de cada um, factores que possam vir a interferir activa e destrutivamente nessa formação.

Manipular e dirigir, activa, passivamente ou por anulação, a identidade de uma pessoa, vai perturbar (para bem ou para mal) directamente aquilo em que essa criatura se vai tornar, minimizando a sua liberdade de acção e o seu livre arbítrio. Não é impossível que a pessoa ou o grupo sujeito a manipulações variadas sejam elas modelos impostos, cânones estranhos, valores desajustados, não venham a ser capazes de se libertar dessas baias e refazer a própria identidade com o território envolvente que decidam querer usar.

São disso exemplo as pessoas que se libertaram das imposições várias a que estiveram sujeitas e fizeram e foram como o quiseram ser. No entanto o processo não é fácil ou simples, quer porque os modelos, valores ou cânones impostos aparecem-nos subtilmente e ainda antes de termos capacidade de os criticar já os adoptámos e interiorizamos, quer porque das pessoas que conseguiram libertar-se, e talvez porque as suas histórias se tornam subversivas de uma certa ordem, existem poucos documentos ou biografias, e quando existem são revistos ao gosto do que o poder cultural ou outro decidem.

Características de raça, sexo e um pouco menos, mas também de origem de classe, são aspectos que podem vir a tornar-se constrangimentos na relação com o poder, mas que no entanto definem vastos grupos geradores de pessoas capazes de obras de excelência.

Um pintor negro, uma escritora mulher, um músico analfabeto e pobre, são antes de mais pessoas que, pela sua acção, criam obras passíveis de ser apreciadas pelas suas características de objecto artístico.

Mas isto é verdade idealmente. Na realidade começam por ser a adjectivação que segue o substantivo, negro, mulher, pobre.

Vivemos inseridos num paradigma cultural criado pelo homem, branco, de cultura ocidental, e todos os afastamentos dessa entidade tendem a interferir no juízo que é feito à hipotética obra resultante de pessoas diversas.

E para demonstrar que grupos "inferiores" têm dificuldades em igualar o paradigma proposto, são realçados detalhes ridículos e redutores que se transformam em elementos biográficos sérios e muitas vezes considerados quando a obra é observada.

É o caso da frigidez ou desinteresse ou virgindade de Virgínia Wolf, que afinal pouco importa à sua obra, mas que recorrentemente aparece como caracterizador da sua personalidade. Da hipotética ninfomania e tendências incestuosas de Florbela Espanca que envolve numa ligeira névoa crítica a apreciação da excelência da sua poesia. Ou a loucura de Camille Claudel, abandonada e desconsiderada pelo próprio irmão, cuja obra é sempre depreciada numa comparação menorizante com a obra de Rodin.

Ou a tendência para considerar folclórica e étnica a obra de autores de outras culturas ou ignorar influências cuja origem seja pouco clara. Como em Portugal é sempre lateral a importância da cultura árabe na nossa própria cultura, e como a origem negra do Fado⁸ foi rapidamente esquecida e completamente ignorada, tornando o género como um tipo de canção de raízes desconhecidas e misteriosas.

Ou a frequência, como autoras e artistas mulheres, são referidas sob a apreciação de autoras de género, e no caso o género é o de fazer coisas de mulheres, que tendo um charme próprio permanece algo de menor.

E sempre aspectos que só no caso das mulheres são referidos como o facto de terem sido mães ou não, isto é, sentimento maternal frustrado ou não; tendo parceiro sexual (conhecido), isto é frustração ou histeria.

Neste âmbito de autoras de género lembro por exemplo Mary Cassat de quem se considera a pintura uma pintura feminina, antes de se considerar sequer pintura, obviamente inferior e menor.

Quando a qualidade ou o carácter da obra se impõe de maneira incontornável, então acontece um fenómeno estranho, mas familiar, assiste-se a uma masculinização da pessoa, no caso de uma mulher, ou a um branqueamento, no caso de outras raças, em que o facto de ser ou não mulher, ou negro ou cigano, ou ..., deixa de ser considerado como importante, por outras palavras, deixa de ser olhada como mulher, ou negro ou ... etc. e ascende à situação superior de ausência de sexo e raça conferida em atenção à sua originalidade, qualidade, genialidade, etc. (por outras palavras tão boa como um homem branco).

Tal como o faraó egípcio, quando era mulher, tinha que se mascarar de homem com uma barba postiça e os respectivos atributos simbólicos masculinos, assim, as biografias de outros, não-homens-brancos, normalmente escritas por homens ou por mulheres numa mentalidade masculina, transformam-se num travestimento de identidade mal definida, mas sempre, e apenas, quando numa perspectiva muito particular, os feitos deles/as o mereçam⁹.

O assunto é tão pouco interessante aos olhos de uma cultura oficial masculina, branca e ocidental, que rapidamente se é ridicularizado ou menorizado por abordá-lo, como se descêsemos de categoria ao falar disto, como se realmente de uma coisa pequena se tratasse. É um exagero de feministas ou de anti-racistas, ou de detalhes menos importantes. O argumento mais recente, do nosso tempo de igualdades, costuma considerar que hoje mulheres e homens existem numa comunidade de inte-

⁸ Tinhorão, José Ramos, "Fado, Dança do Brasil Cantar de Lisboa", ed. Caminho, Lisboa, 1994.

⁹ Pollock, Giselda, "Differencing the canon - Feminist desire and the Writing of Art's Histories", ed. Routledge, London, 1999. "As feministas mostraram como os cânones criam activamente uma genealogia patrilinear de sucessão pai/filho e se replicam em mitologias patriarcais de criatividade exclusivamente masculina". p.5

resses e ação, numa irmandade de direitos em que tais situações se tornaram dado histórico. Ou no caso do constrangimento da raça diferente, o de afirmar que não existe, no âmbito da cultura uma segregação racial, “não somos racistas por isso não descriminamos ninguém”.

Mas se pensarmos que uma jovem artista, mulher, por exemplo, estrutura a sua identidade artística através de modelos que a podem impressionar e que admira, mas onde um ligeiro desacerto permanece, percebemos até onde este tipo de manipulação pode ser perturbador. Eu não gosto menos do Van Gogh ou do Braque por terem sido homens, mas em coisas específicas do meu estar no mundo, onde é que encontro ressonância? Talvez a liberdade da afirmação de M^a João Pires abra um caminho por desbravar...

Pela escassez de modelos e de cânones o Outro, essencial na formação da identidade aparece com características intransponíveis e a uma distância que o torna quase estrangeiro. Todavia o outro é também outra e outras...

Então se a criatura feminina ou negra está sempre em país estranho, talvez seja aqui que encontra a sua força e genialidade, filha de ninguém, de país nenhum, gerando-se em si, de si.

O espírito humano tem uma capacidade de entendimento que pode ultrapassar sucessivamente todos os constrangimentos e se não me posso identificar ao modelo que me propõe valores não familiares, posso por interposta das pessoas próximas, dos homens brancos e cultos próximos, encontrar alguma identificação e foi muitas vezes a maneira possível a todos/as que não cabiam no modelo proposto. Claro que o farei ou à custa das minhas características de raça ou sexo ou então, reconstruo a minha identidade, à deriva de modelos e com os valores que invento de novo a cada pensamento.

Na mensagem da não existência ou da menor importância de autores femininos, ou de outras raças, não está implícita a liberdade de se construir a própria identidade, mas está explícito ora, que os grupos são inferiores, pois não foram capazes, ao longo do tempo, de tanto tempo, dos feitos dos seus pares masculinos, ora que, para fazer alguma obra que valha e que o mundo admire e considere, os modelos a seguir são os que a sociedade nos apresenta como válidos, numa construção que é falseadora da realidade, mas agradável ao modelo de cultura generalizado.

O que começa por ser uma dificuldade quase intransponível, pode a breve prazo transformar-se num elemento libertador dos constrangimentos dos poderes instituídos, e a criatura que antes está à deriva de modelos, descobre uma possibilidade sem fim de se inventar de se fazer nascer, a sua própria autora, a mãe de si mesma.

Se a pessoa conceptual da obra nos fala, numa super comunicação de mentes, num ideal de relação entre entidades humanas que finalmente é a obra de arte, para quê espertilhar uma identidade numa autoria que agradará a poderes ou contra poderes, restringindo a avalanche significativa e imaginadora da obra de arte?

Talvez seja interessante retomar a ideia de Foucault sobre o sentido da existência de um autor para uma obra, bem como a ideia, recorrentemente abordada nos estudos feministas sobre o conceito de génio e afinal interligada à ideia de posse de uma obra.

As definições de genialidade variaram ao longo do tempo, por vezes sendo uma “identidade com o sublime” – Kant – (vedada à mulheres seres apaixonados e pouco clarividentes) outras vezes como uma empatia e uma intuição visionárias – romantismo – (mas então características habitualmente associadas à personalidade feminina tornam-se “nela” inimagináveis).

Battersby, conclui que “Para ver a significância de uma mulher criadora individual, é necessário situá-la dentro de um colectivo (ou melhor uma série de colectivos) de tradição.

“O autor é o princípio de economia na proliferação de sentido”, segundo Foucault, ao contrário da ideia generalizada que considera o autor como “...alguém diferente de outros homens, e tão transcendente no que respeita às linguagens que, mal fala, começa a proliferar sentido, a proliferar indefinidamente. (...) O autor é, então, a figura ideológica pela qual marcamos a maneira como tememos a proliferação de sentidos.”¹⁰

¹⁰ Foucault, Michel, *idem*, p. 331.

Estaríamos perante uma epifania da obra pelo o desvanecimento do autor?

O que afinal é mais verdadeiro do que pode começar por parecer. Grande parte das obras existentes no hiperespaço da net, perderam-se dos autores, ou resultam da criação de muitas e de muitos.

Como se biografa o murmúrio desses textos?

Epílogo

A relação de autoria, aquilo que quem faz sente pela sua obra, uma relação particular de realização que é independente de qualquer reconhecimento, em nada tem a ver quer com a situação legal da autoria, quer com a pequena vaidade do apreço feito pelo mundo.

Há pouco numa entrevista em que a Lurdes de Castro falava de flores, (a propósito dos seus trabalhos mais recentes) dizia de como não é preciso saber-lhes os nomes para as apreciar em toda a sua plenitude.

A imagem é bonita, e diz sem precisar de mais explicações, da inutilidade em ir deixando nomes apensos às obras. O tempo tenderá a apagá-los se a obra ficar, ou a inventar uma história que lhe sirva de autor.

A única coisa desagradável, porque é mesquinha e inferior, é alguém usar os louros de outro, receber os elogios pelo que não fez e a admiração pelo que não é. Mas no fim de tudo pouco interfere com a verdadeira natureza da obra, e da sua ou suas “Pessoas Conceptuais”.

Lisboa, Fevereiro de 2003

ABY WARBURG, 1886 - 1929:

PROJECTO DE UMA CARTOGRAFIA DA HISTÓRIA, DA ARTE E DA CULTURA.

Vitor Silva

«Warburg costumava dizer de si mesmo que era “o tipo de homem feito para criar uma bela recordação”»

Gerturd Bing

¹ GOMBRICH, Ernest H.
- *Aby Warburg. Uma biografia intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
(1ª Londres: Ed. Warburg Institute, 1970), com textos e documentos inéditos de Warburg. Ver quadro de ilustrações n. 1.

² Em 1929, poucas semanas antes de morrer, Warburg apontava no seu diário: «Muitas vezes, vem-me ao espírito que, enquanto psico-historiador, procuro estabelecer a esquizofrenia da civilização ocidental a partir das suas imagens por meio de um reflexo auto-biográfico: a ninfa extática (maníaca) por um lado, e o deus fluvial melancólico (depressivo) por outro» citado por GOMBRICH - *Op.cit.*, p.280,, (nossa tradução).

³ «O fascínio exercido pela herança de Warburg pode interpretar-se também como o sintoma de um certo descontentamento, entre a nova geração de historiadores de arte», GOMBRICH, *Op.cit.*, p.9 (nossa tradução); «Warburg, notre fantôme: quelque part en nous, mais en nous insaisissable, inconnu», DIDI-HUBERMAN, Georges - «Notre “Dibbouk” - Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire» *Part de l'Oeil*, 15-16, 1999-2000. DIDI-HUBERMAN - *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, passim.

1. A memória.

Há uma dimensão autobiográfica no pensamento de Aby Warburg¹, uma dimensão reflexiva e crítica que consiste em declarar a experiência do tempo, da memória, enquanto movimento e expressão vital da arte e da cultura, mas também enquanto movimento subjectivo, integrante do indivíduo e das suas ideias. Esta experiência do tempo, reflexiva e crítica, talvez mesmo *intemporal*, observa o modo como o entendimento da «carga fóbica» das imagens, do símbolo, da cultura e das próprias fórmulas de investigação, se conecta e combina na formação e na investigação do historiador².

A dimensão autobiográfica manifesta-se com clareza no abalo (*seismos*) que o seu pensamento compreende e continua a suscitar, abalo intrínseco à dinâmica interpretativa que o contacto com as imagens desde sempre soube criar e de cuja ressonância Warburg soube extrair consequências complexas e duradouras que persistem em perturbar como *fantasmas* a sua experiência metodológica, mas também o sentido disciplinar da actual história da arte³. Este abalo, que põe à prova a capacidade de orientação diante do mundo das imagens e dos símbolos, diante dos seus próprios fantasmas e modelos interpretativos é a expressão de um modo de captar e de pensar as formas do passado num limite onde se confunde no presente a sua experiência subjectiva.

O território e a geografia do historiador não conhece por isso uma fronteira disciplinar e metodológica específica, preexistente, mas sim um campo de análise de intensidades, de fluxos orgânicos e morfológicos que se geram, reproduzem e repetem nas formas da vida e da cultura, compondo novas qualidades e transformações dos saberes.

Para o historiador o território e a geografia são domínios subjectivos do tempo e da memória que tudo se encarrega de transformar. Traçar o mapa destas transformações permite descrever a «vida póstuma»⁴ das formas da cultura e das manifestações artísticas ao mesmo tempo que permite observar uma cartografia subjectiva e pessoal do pensamento. O historiador é neste sentido aquele que persegue os fluxos, a morfologia e as «ondas mnésicas»⁵ do tempo para descrever e montar segundo uma «lei

⁴ Para a noção central de *Nachleben*, «vida póstuma», («survivance»; «survival»; «postvida»; «sobrevivência») cf. AGAMBEN, Giorgio - «Aby Warburg e la scienza senza nome», in «Aby Warburg, Storie di fantasmi per adulti». *Aut aut* n.º 199-200 Milano 1984

(2ªed.1998) pp.51-66;
DIDI-HUBERMAN, G. - *Op.cit.*
pp. GOMBRICH- *Op.cit.* p.;
GUERREIRO, António -
Apresentação de um projecto.
Aby Warburg e os Arquivos da Memória Social
<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm>

⁵ WARBURG, A. - «Burckhardt e Nietzsche» in *Aut aut*, *Op.cit.* pp.46-49

[Fig. 1]
Silhueta de Aby Warburg
recortada e colada
sobre painel, 1925.
Instituto Warburg, Londres.

Nesta colagem a imagem recortada e dobrada joga com a presença, a animação e a espessura temporal das sombras. Este retrato com «aura» sugere tratar-se de um «caminhante e das suas sombras», numa clara alusão a Nietzsche.

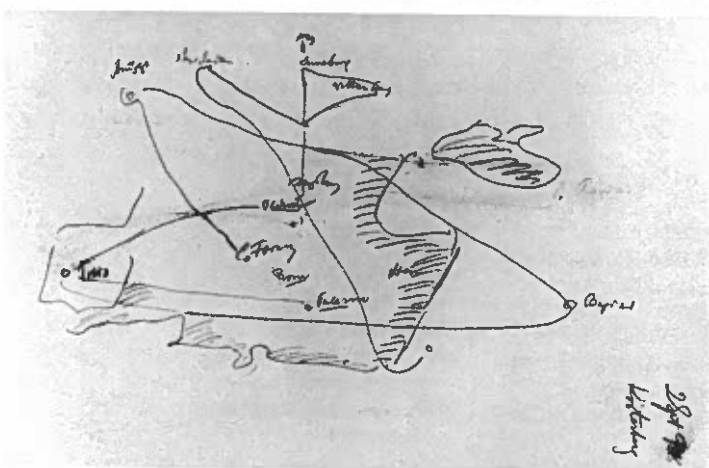
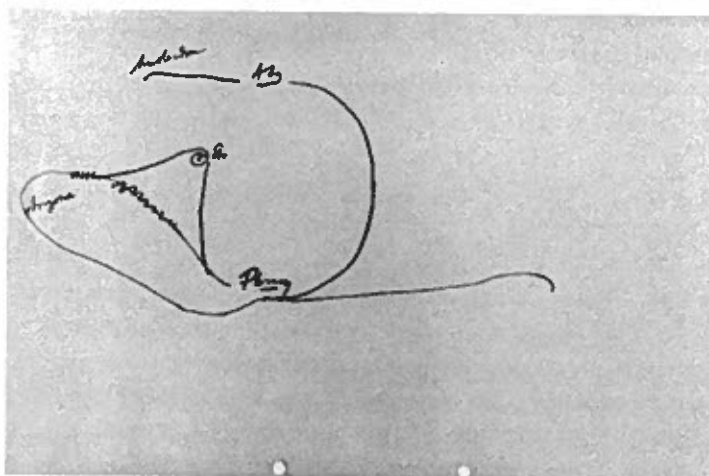


[Fig. 2]
Esquema de uma
geografia pessoal,
desenho de A. Warburg.
Instituto Warburg, Londres.

Warburg compõe a relação dos lugares fundamentais da sua vida. Amsterdão de onde consta a origem da família; Hamburgo a sua cidade natal; Estrasburgo onde obteve o seu doutoramento; Florença onde desenvolveu a maioria dos seus estudos de história da arte; e o Arizona onde em 1885 viajou para conhecer de perto a cultura dos índios americanos. Por fim um segmento da linha dirige-se algures para um lugar não especificado no Oriente, talvez o Japão que segundo Tetsushiro Kato o historiador programava visitar.

[Fig. 3]
Esquema autobiográfico,
desenho de A. Warburg.
Instituto Warburg, Londres.

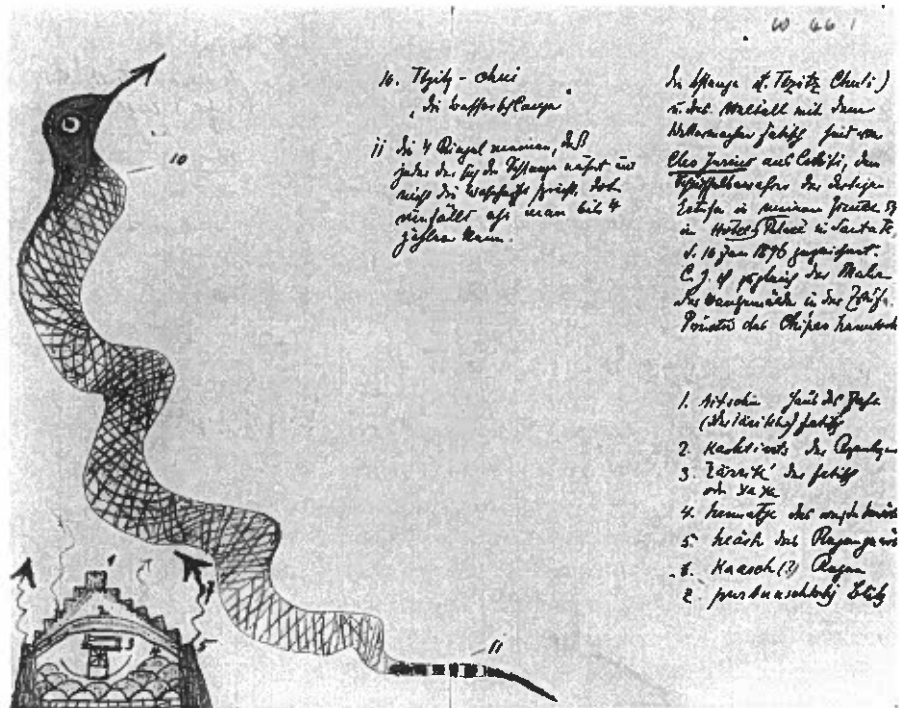
Neste esquema o historiador descreve a emigração dos Judeus desde a Terra Santa a Amsterdão, em ziguezague pelo Norte da Europa, para regressar a Bagdad, onde Foster presume a relação com a astronomia e a astrologia. O percurso culmina em Florença, Roma e Palermo, passando por Toledo, lugares da diáspora.



[Fig. 4]

A serpente sob a forma do relâmpago que traz a chuva, desenho de Cleo Jurino, apontamentos de Aby Warburg, Instituto Warburg, Londres.

Cleo Jurino era um dos sacerdotes-pintores do santuário (kiwa) de Cochiti. O desenho mostra a divindade da chuva sob a forma da serpente-relâmpago. «Os desenho à mão, a cores, que me fez um índio de Santa Fé, Cleo Jurino, fazem aparecer sob uma execução que podíamos qualificar de infantil as representações ao serviço de uma imaginação organizadora, espantosamente idênticas àquilo que encontramos sob a mesma forma nos tempos antigos (de Europa e de Atenas)» Warburg, «Notes inéditas» in MICHAUD - Op.cit. p.257.



[Fig. 5]

Laocoonte. Mármore, altura, 2, 40 m. Museu Vaticano, Roma.

Descoberto em Roma em 1506 «o grupo das dores de Laocoonte, o Renascimento se não o tivesse descoberto, deveria inventá-lo, exactamente pela sua perturbadora eloquência patética», Warburg, A. «The emergence of the Antique as a Stylistic Ideal in Early Renaissance Painting» in The Renewal of Pagan Antiquity. Op.cit., pp. 271-273, citado por PINOTTI, A.- Op.cit., p.119-120.

de boa vizinhança»⁶ a hipótese de uma «iconologia de intervalos»⁷ mais completa capaz de iluminar a condição e a existência do «destino da cultura humana»⁸.

Para o historiador a natureza da memória e do tempo implica a apreensão de uma plasticidade própria, de uma interpretação simultaneamente geológica e genealógica, através da qual se procura conhecer as causas que afectam a expressão e o significado das formas. Neste sentido, a vida e a obra de Warburg correspondem ao trajecto de uma linha de descoberta, de captura e registo, que faz da interpretação da arte, dos fenómenos da cultura e da história, os lugares de exigências metodológicas e de ciências ainda não definidas, «sem nome»⁹, as quais compreendem a relação entre diferentes saberes, como a antropologia, a etnologia, a história das religiões, o estudo da magia e do símbolo, a psicologia, a biologia, a estética, a arte e a filosofia.

Este trajecto corresponde a um vasto processo de investigação e de erudição, cuja atitude, simultaneamente arqueológica e antropológica, procura compreender a sobrevivência¹⁰ das «fórmulas» expressivas do passado nas formas imagéticas e interpretativas do presente.

O fenómeno psíquico das imagens, o poder que se supõe possuírem, de ferir e de curar, constitui necessariamente o circuito das tensões e das fórmulas experimentadas pelo historiador, o qual, consciente e inconscientemente, testemunha na própria pele os efeitos da sua «necessidade biológica».

Esta relação de proximidade, que Warburg elege como *objecto* de estudo, bem como a variedade das metodologias que utiliza e põe à prova, reflecte a alternância da sua própria vida psíquica sujeita à instabilidade e à variação entre mania e depressão, entre visão eufórica e trágica do conhecimento. Esta distinção e relação compreende não só o âmbito da sua «ciência», a qual privilegia o entendimento da luta existente entre as forças da razão e as forças irracionais, como o retrato da sua própria existência social e intelectual¹¹.

A profunda angústia da consciência trágica alimenta e constrói a identidade perturbada do historiador, que Gertrud Bing (1892-1964) afirmava consistir numa inquietude fecunda, numa «sacra insatisfação». Com o tempo esta identidade não desaparece mas antes se confunde no extenso horizonte¹² que constitui a criação da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* e o seu derradeiro projecto de investigação: *Mnemosyne*.¹³

«O historiador escolhe a sua própria história na História» Werner Hofmann

2. O mapa.

Num pequeno esquema traçado em 1928, Warburg¹⁴ desenha numa sequência de breves linhas e inflexões a hipótese de uma cartografia existencial¹⁵. Este mapa esque-

¹¹ Gombrich traça «uma biografia intelectual» de Warburg expugnada de «assuntos pessoais, considerando que «não se pretende (...) que este estudo desvende por completo os conflitos psicológicos que inspiraram o desenvolvimento intelectual de Warburg», GOMBRICH, *Op.cit.*, p.22.

¹² Giorgio Pasquali escrevia em 1930 que Warburg quando vivo já tinha «desaparecido por detrás da instituição que havia criado», a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Cf. DIDI-HUBERMAN; «Notre "Dibbouk" ...», *Op.cit.*, pp.221.

¹³ A *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo («Biblioteca Warburg das Ciências da Cultura», transferida em 1933 para a Universidade de Londres, Instituto Warburg) e *Mnemosyne* (63 painéis que agrupam perto de mil fotografias) constituem, juntamente com o conjunto de textos e ensaios publicadas a partir de 1932 pela mão de Gertrud Bing, hoje em fase adiantada de reedição (também em tradução inglesa), um legado intelectual extraordinário, que há bem pouco tempo permanecia esquecido e agora parece ter despertado para uma nova geração de filósofos e de historiadores.

¹⁴ *Schéma d'une géographie personnelle*, 1928. Lápis sobre papel, Londres, The Warburg Institute, Cf. DIDI-HUBERMAN, *Op.cit.*, p.138. Ver quadro de ilustrações nº 1.

¹⁵ Em 1927 Warburg descreve num breve texto uma retrospectiva sobre a sua vida e obra, o qual serve de legenda ao esquema traçado um ano depois. Cf. «On Planned American Visit (1927)» In MICHAUD, P.-A. *Op.cit.* pp.281-285.

⁶ Sobre a lei da «boa vizinhança» Cf. SAXL, Fritz - «La história de la Biblioteca de Warburg» in GOMBRICH, E. - *Op.cit.*, p.301.

⁷ «A iconologia do intervalo: o material histórico da arte na relação com uma psicologia evolucionista da oscilação entre a projecção de causas como imagens e como signos»

WARBURG - in GOMBRICH - *Op.cit.*, p.237; Para a noção de «iconologia de intervalos» cf., DIDI-HUBERMAN - *Op.cit.* pp.494-505.

⁸ WARBURG, A. - «Introduzione all'Atlante Mnemosyne», *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*. Roma: Artemide Edizioni, 1998, p.37.

⁹ «Il a crée une discipline qui à l'inverse de tant d'autres, existe mais n'a pas de nom». Esta declaração pertence a KLEIN, Robert - *La forme et l'intelligible. Écrits sur l'art de la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1970, p.224.

¹⁰ Cf. Supra nota 4.

¹⁶ Cf. FOSTER, Kurt, W. «Introduction» in WARBURG, Aby - *Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: The Getty Museum Institute Publications Programs, 1999, Fig.s: I-26; I-27, p.41. Ver quadro de ilustrações nº 1.

¹⁷ Cf. WARBURG, Aby - «Burckhardt et Nietzsche» in *Aut-Aut*, op.cit. pp.46-50. Sobre o «auto-retrato do historiador enquanto sismógrafo», WARBURG, A. - «Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "le rituel du serpent"» in MICHAUD; Philippe-Alain - *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998, p.258 e p.282.

¹⁸ *Dinamogramm* é uma forma de tempo, uma forma de energia histórica, cf. DIDI-HUBERMAN, Op.cit., pp.169-190; PINOTTI, Andrea - *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Milano: Mimesis, 2002. pp. 169-175.

¹⁹ A noção de símbolo deriva de Friedrich Theodor Visher: o signo identifica-se com aquilo que significa, tal como a hóstia na comunhão. Compreensão ritual e religiosa do símbolo. «Símbolo de eternidade. A serpente como símbolo de metamorfose» WARBURG, A. - «Notes inédites» MICHAUD, P.-A. - Op.cit. p.275. «Tal como a circunferência - a serpente enrolada - é o símbolo do ritmo do tempo», WARBURG - *Il rituale del serpente*, Milano: Adelphi Editori, 1998 p.26. Cfr. O estudo de RAULFF, Ulrich - «The seven skins of the serpent» in CESTELLI GUIDI, Benedetta; MANN, Nicholas - *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres: Merrell Holberton, 1998, pp.64-74.

²⁰ «A serpente é portanto um símbolo universal, entendido como resposta à questão: de

mático transcreve e configura movimentos sinuosos, abalos lineares, *pentimenti*, pontuados pela nomeação de lugares: Amsterdão, Hamburgo, Estrasburgo, Florença, Arizona¹⁶. Através deste diagrama Warburg regista tal como um sismógrafo¹⁷, as posições, as perturbações e as confluências temporais e espaciais da sua existência. Trata-se de algum modo de um *dinamograma*¹⁸, em cuja síntese imagética Warburg propõe um gesto de auto-reflexão sobre as etapas e os acontecimentos marcantes da sua vida.

Nesta configuração vagamente *arabesca* e «ornamental» que impõe a presença de uma marca, de um estilo e de uma delineação abstracta, o historiador da cultura parece suscitar através da inflexão da linha, a imagem e o símbolo que condensa na sua própria concepção, a fórmula e o *pathos* do tempo¹⁹.

O movimento e a expressão da linha em zig-zague, *serpentinata*, associam-se para evidenciar as relações que através do gesto e do traço, a memória é capaz de simbolizar e de exprimir como percurso de uma vida e como exigência de conhecimento.

A lei cinética do esquema desta «geografia pessoal» suscita uma tensão entre espaço e tempo, cujo motivo *figural* é a serpente, «o animal mais inquietante»²⁰. nas palavras do «psico-historiador»²¹ Na realidade neste breve registo Warburg percorre um território elementar através do qual procura rememorar os lugares das suas próprias reflexões no percurso incerto de uma «ciência da história da cultura».

O esquema traçado sugere de imediato a noção de *engrama*, derivada de Richard Semon (1859-1918)²², a qual nos explica que os efeitos provocados por acontecimentos impressos no tecido da memória uma vez suscitados, se revelam sob a forma do símbolo e da imagem, pondo a descoberto a existência descontínua do tempo e das formas. Assim, as forças sugestivas e ondulantes da serpente, subjacentes a este pequeno «atlas da memória» configuram num instante a imagem de lugares, de conhecimentos e de incertezas que dominaram a vida e o pensamento de Warburg²³.

Os traçados mimam e imitam as oscilações, as «desorientações» da história pessoal às quais se soma a carga psíquica e emocional da rememoração. Os movimentos da linha são excitações, reacções passionais e respostas gráficas, latentes, de uma geografia interior, de um conflito que segundo Gombrich, se procura preservar do lado da razão²⁴.

«A luta com o monstro como germen da construção lógica» Aby Warburg

3. A serpente.

Aby Warburg nunca se teria visto como um observador clínico distanciado de si mesmo. A coexistência entre ética e consciência erudita, entre reflexão e método, era

onde vem a fúria dos elementos, a morte e a dor?»; «símbolo das forças demoníacas da natureza que o homem deve dominar fora e dentro de si», WARBURG, Aby - *Il rituale del serpente*. Op.cit., p.62; p.64 (com Posfácio de RAULFF, Ulrich) (nossa tradução). Cf. o estudo de RAULFF, U. - *idem*, passim.

²¹ Cf. supra nota 2.

²² *Engramma*, considera a

energia de um conflito e/ou conexão entre memória e forma, PINOTTI; A. - Op.cit., pp. 163-168.

²³ *Aalsuppenstil*, sopa de enguias, mas não exactamente como supõe Gombrich, estilo pesado e concentrado, GOMBRICH, Op.cit., pp.26, mas mais como pensa Didi-Huberman, estilo escorregadio e quase indecifrável. Gertrud Bing, assídua assistente de Warburg

traça este retrato: «Warburg sentia a sua tarefa científica como uma missão; falava do "problema que o comandava", e ao qual obedecia sem se revoltar, não obstante a doença, não obstante a incompreensão com a qual frequentemente se confrontava e não obstante as dúvidas sobre si mesmo que o agastavam demasiadas vezes»

²⁴ GOMBRICH - Op.cit. p.15-30.

insuficiente para o historiador lidar com os sintomas, com a afectividade da memória, com a inquietude e a empatia das forças que o perturbavam. Estas tensões sentidas e não resolvidas estão bem presentes no texto da conferência *O ritual da Serpente*²⁵, que em 1923 devolveu a Warburg, sob a forma de um rito de «redenção» pessoal, a capacidade e o reconhecimento da sua sanidade mental. Este é um texto essencial na consideração do objecto e do campo de investigação que Warburg se propunha levar a cabo e no qual sintetiza a necessidade biológica, antropológica e psicológica dos factos da cultura.

Neste estudo a figura da serpente testemunha a existência de estratos profundos do pensamento onde tem lugar a construção «primitiva» do símbolo e da magia, ou seja, o espaço indestrutível da *religio*, compreendido entre ameaça e protecção, entre destruição e salvação; tensões que caracterizam a noção de *polaridade* e o próprio pensamento de Warburg, cindido entre *agone* e *terapia*, entre luta e cura.

A conferência de Kreuzlingen em 1923 é a este respeito a descrição de um combate bem como o manifesto e o programa da sua *auto cura*.

*«Se rememoro a viagem da minha vida, parece-me que a minha missão é a de funcionar como um sismógrafo da alma sobre a linha divisória entre culturas (...) para através dela conhecer a vida na sua tensão entre dois pólos que são a energia natural, instintiva e pagã, e a inteligência organizada»*²⁶

O *ritual da serpente* estabelece de facto uma verdadeira «viagem dentro da viagem»; constituindo um processo de metamorfose de experiências e de saberes em cujo «mapa» se dispõem os impulsos emocionais e irracionais, que do cerimonial pagão à dança, da máscara ao desenho infantil formam a presença viva e oscilante do símbolo e da divindade. Rememorar a viagem e o ritual dos índios Pueblo significou para Warburg despertar para o acontecimento primordial da memória, procurando deste modo na relação com o tempo, reencontrar a razão das causas para a estranheza emocional que se sente diante dos efeitos da cultura, dos seus artefactos e estilos artísticos. Vinte e oito anos após a viagem realizada ao Arizona e ao Novo México, a conferência sobre *O ritual da serpente* declara uma sequência do pensamento da história da arte radicada no domínio da antropologia e da psicologia da cultura, de cujas metodologias Warburg pretende subtrair uma «memória do neutro»²⁷, do «intervalo», ou seja, uma «ciência da cultura» que advém do estudo da espessura das formas, do tempo onde efectivamente residem os contactos e as distâncias, entre os fenómenos do mundo exterior e o indivíduo²⁸.

A serpente, símbolo primordial da experiência do tempo, símbolo temível e pacificador, permite pensar a transformação das forças arcaicas em modelos de *sobrevivência*, em fórmulas *pathos*, em movimentos, gestos e expressões com as quais se molda a temporalidade dos conflitos e dos estilos²⁹. A memória constituiu o lugar de transformação das forças, ao mesmo tempo que revela como as modificações dos lugares reactivam as oscilações de energia que se incorporam e sobrevivem nos conflitos.

O símbolo da serpente evoca no universo de Warburg uma figura de apreensão e de domínio do caos, ela designa uma indissolúvel interacção entre carga emotiva e fórmula iconográfica - *pathosformel* - que perdura nas suas múltiplas e heterogêneas transformações. A linha serpenteada preserva por isso a «energia de confronto» que a constitui na sequência das suas próprias variações e expressões: ela é um acontecimento *expressivo* da história e da cultura, uma medida da sua própria errância e excesso.

²⁵ Warburg - *Il rituale del serpente*, *Op.cit.*, passim e «Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "le rituel du serpent"» in MICHAUD, P.-A. - *Op.cit.*, pp.247-285. Ver quadro de ilustrações nº 1.

²⁶ Sobre o «auto-retrato do historiador enquanto sismógrafo», WARBURG, A. in MICHAUD, P.-A. - *idem*, p.258; p.282.

²⁷ Cf. PINOTTI, A. - *Op.cit.*, passim.

²⁸ «Introduzir conscientemente uma distância entre o eu e o mundo exterior é o que podemos sem dúvidas designar como acto fundador da civilização humana» WARBURG, A. - «Introduzione all'Atlante Mnemosyne», *Op.cit.*, p.37 (nossa tradução).

²⁹ PINOTTI, A. - *Op.cit.* pp. 185-191.

O esquema traçado, como todos os outros diagramas que Warburg desenvolveu, prescreve uma mesma medida: compreender e mostrar a tensão energética que mora no movimento histórico-cultural das imagens, sejam elas obras de arte do Renascimento, um ritual, um vaso dos índios Hopi, uma imagem publicitária, uma carta astrológica ou um «reflexo autobiográfico». Cada esquema, cada «mapa», trata de captar no seio das suas próprias variações uma invariante expressiva das forças e imaginar um espaço de reflexão das *polaridades* e das tensões que estruturam o seu sentido e o seu tempo histórico.

A história da arte não se define no sentido cronológico ou evolutivo da análise estilístico-formal, mas sim através da *involução* morfológica que afecta de anacronismo todos os *modos históricos* e estilos.

Nesta perspectiva um «teatro da memória» combina necessariamente a existência de um «teatro da crueldade», com o qual estabelece a exigência de um espaço de reflexão e de investigação - «Denkraum» - que torne possível o projecto de uma «psicologia histórica da expressão humana». Este teatro, na configuração arquitectónica, deliberadamente elíptica do espaço que se fecha sob o tecto «luminoso» de uma cúpula³⁰, foi construído em Hamburgo entre 1910 e 1926, para albergar a peça fundamental do projecto científico de Warburg, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*.

*«Tenho a impressão de ser um sismógrafo (...) deixo sair de mim os signos que recebi»
Aby Warburg*

4. O Renascimento.

A instabilidade da vida psíquica de Warburg é um aspecto que a *biografia intelectual* de Gombrich (1909-2001) admite para justificar as dificuldades que se encontram diante da leitura dos seus textos e da análise do seu pensamento. Na verdade os conflitos psicológicos andam a par com o desenvolvimento intelectual de Warburg³¹. Há em Warburg uma natural tentação em se sentir implicado nos conflitos, em entrar em empatia com eles. Por isso não há no seu pensamento uma concepção pacificada e feliz dos fenómenos da cultura. Tudo é conflito, cadeia de tensões não resolvidas.

Warburg sente-se efectivamente preso às obsessões, às ansiedades e às depressões nervosas que ele mesmo diagnosticava nas formas da cultura. Nesta luta, onde ele julga reiterar a natureza do próprio combate da humanidade contra a irracionalidade e a força dos impulsos primitivos, encontra um lugar privilegiado de reflexão e de disputa: a cultura do Renascimento.³²

O estudo da *sobrevivência* do antigo na arte do Renascimento, tornou-se para o historiador uma investigação sobre o conflito e a permanência das fórmulas *pathos*, bem como uma investigação sobre si mesmo, sobre a projecção dos seus próprios fantasmas e demónios. Esta investigação compreendida entre o apolíneo e o dionisíaco, noções derivadas de Nietzsche, supõe uma difícil e complexa estrutura interpretativa dos fenómenos da arte, como se existisse uma contradição implícita na medição dos seus efeitos, entre, por um lado, a intenção pedagógica e, por outro, as regras do agradar, a catarse. Há de facto um «sentimento trágico da cultura» que se interpreta na ambivalência existente entre o conhecimento e a terapêutica das paixões, entre a vida e a reflexão das imagens, na oscilação psíquica existente entre mania e depressão.

Na concepção de Warburg a arte do Renascimento não é um universo de formas conclusivas e isoladas na referência ao passado ou à norma da beleza. O passado e o belo são dimensões completamente polarizadas na medida em que fazem despertar o conflito, a contradição e a distância. Os motivos da ninfa (mania) e do deus fluvial

³⁰ A forma da Biblioteca Warburg «imita» a cúpula celeste e a concepção astrológica do universo, cf. GOMBRICH, E. - *Op.cit.*, p.184-193.

³¹ «Warburg voyait dans les forces à l'identification desquelles il avait consacré ses recherches (la tension entre Apollon et Dionysos telle qu'elle s'exprime, historiquement, dans les formes esthétiques) la manifestation d'un conflit intérieur affectant les conditions mêmes de la connaissance» MICHAUD, P. - *A. Op.cit.* p.234.

³² Uma das referências de Warburg sobre o tema «actual» do Renascimento é Burckhardt.

(melancolia), figuras preferidas de Warburg, dão sentido à interpretação destas forças contraditórias existentes na relação entre forma e conteúdo, bem como dão razão à intensidade existente entre transformação temporal e significação estética, na qual assenta a *figuração* e a *sobrevivência* expressiva do antigo.

O tempo que *sobrevive* nas forças das figuras e das representações *antigas* «renasce», não como estereótipo ou forma de reconhecimento, mas como uma «fórmula» de transmissão e de divergências expressivas. A arte «renasce» continuamente como uma experiência que se metamorfoseia, que conecta «no relâmpago da sua aparição»³³, a experiência do passado com a do seu próprio tempo, dando forma àquilo que no presente tende a desaparecer.

«Vida póstuma» -*Nachleben*- é a noção warburgiana que procura caracterizar face aos fenómenos da cultura e da arte, a «imitação da vida» na sua agitada e perturbadora presença.

*«Caracterizar a restituição da antiguidade como resultado da nova consciência factual da histórica e de uma empatia artística da livre consciência, continua a ser um evolucionismo insuficiente se não se ousa ao mesmo tempo procurar descer às profundezas do elo instintivo que liga o espírito humano à matéria estratificada acronologicamente»*³⁴

Para Warburg a escolha do Renascimento não faz parte de uma geografia ideal. A «idade da renascença» constitui um mapa suficientemente controverso, um mapa feito de estratificações, um «armário venenoso»³⁵ de estranhas e inusitadas relações que conjugam num mesmo plano Atenas, Jerusalém e Oraibi no Arizona³⁶. Na arte do Renascimento, aquilo que interessa Warburg é sobretudo da ordem da investigação antropológica, da memória cultural, das tensões psicológicas existentes entre beleza e dor, entre *sophrosyne* e *mnemosyne*³⁷: ou seja, toda uma vasta cartografia de movimentos, de evoluções morfológicas, de «migração dos símbolos», de combinação de disciplinas e de saberes, bem como de imagens, antigas e modernas que convergem no sentido de relevar os confrontos, em vez de assegurar uma suposta vantagem das sínteses.

A arte do Renascimento em cuja aparente beleza se combinam as forças perturbadoras, ameaçadoras e inexplicáveis da vida, é para Warburg a expressão «moderna» do mundo da magia e da superstição, do mito e do símbolo, forças que sobrevivem agarradas aos conflitos e às formas do «antigo».

O que Warburg pretendeu estudar no Renascimento é uma problemática muito mais vasta do que aquela que garantiu o «renascimento» da própria disciplina -a história da arte- assente na visão ideal, «calma e serena» da cultura, decorrente da interpretação de Winckelmann³⁸.

A arte do Renascimento surge ao historiador como uma «reserva» infindável de motivos, de tensões, cujos problemas permitem mobilizar e criar novas metodologias de estudo, fazendo da expressão do movimento, do gesto e das posturas do corpo, da empatia antropomórfica das formas, a reconstituição de um *teatro da imitação*, onde são as forças, as relações instintivas das forças e a afectação das forças humanas, do medo à festa cívica, que animam a representação da vida nas suas múltiplas e heterogêneas manifestações.

Se a cultura do Renascimento supõe uma fórmula daquilo que *renasce* é diante da realidade desta fórmula que o pensamento de Warburg se coloca. O esforço intelectual de Warburg equivale a esta vontade de fazer «renascer» por intermédio da análise das fórmulas *pathos* da arte antiga a própria disciplina da história da arte. Na verdade

³³ A relação entre o pensamento de Benjamin e Warburg tem sido objecto de estudo em particular, RAMPLEY, Matthew - *Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Weisbaden: Harrassowitz Verlag, 2000. DIDI-HUBERMAN, G.- *Devant le temps. Histoire et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

³⁴ WARBURG, A. - «Introduzione all'Atlante Mnemosyne (1929)» In *Mnemosyne*, Op.cit. p.41, (nossa tradução).

³⁵ GOMBRICH - Op.cit. p.127.

³⁶ PINOTTI, A.- Op.cit. p. 115.

³⁷ *Mnemosyne* e *sophrosyne*, memória e distância.

³⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. - *L'image survivante*. Op.cit, pp.11-26.

³⁹ WARBURG - «Notas da conferência: A antiguidade italiana na época de Rembrandt» in GOMBRICH - *Op.cit.* p.223.

o que a arte do Renascimento oferece ao pensador da história não é a síntese ideal ou nostálgica do passado mas a actualidade daquilo que ela mesma põe em movimento enquanto olhar e exigência sobre a sua época. Como afirma Warburg «cada época tem o renascimento da antiguidade que merece»³⁹.

Aquilo que renasce no Renascimento para o pensamento é a evidência dos conflitos; a permanência e a contemporaneidade de diferentes formas de cultura; a persistência de tempos e de símbolos arcaicos, «primitivos», que convivem com a racionalidade da técnica; a disparidade existente entre formas de sentir e de conhecer; a separação disciplinar dos saberes; a difícil relação entre arte e ciência; entre positivismo e pessimismo intelectual. Se existe uma concepção histórica warburgiana ela constitui para o nosso tempo, um domínio de montagem de saberes e de imagens, onde as ambivalências e as contradições do tempo perfazem a exigência de um anacronismo essencial como condição para o «renascimento» da história, da arte e da cultura.

O contributo de Warburg no movimento e na «reserva» que constituiu o seu pensamento coloca-se hoje como o espaço de uma elaboração teórica abrangente que permite não só repensar a história da arte, nos seus princípios metodológicos e disciplinares - na consideração dos seus próprios pressupostos filosóficos e gnoseológicos -, como a própria historicidade dos seus objectos.

A montagem do *Bilderatlas* iniciada em 1926 constitui uma das chaves interpretativas fundamentais de todo este processo, um conhecimento das imagens, com e através das imagens, que não procura explicar ou reduzir a complexidade mas se propõe mostrar e exibir uma nova complexidade de relações, de interações e de sequências do pensamento da história da arte. A relação entre a memória, os saberes e as imagens constitui a intenção de um movimento do pensamento provocado pelo espaço de reflexão da Biblioteca e do *Bilderatlas*. Cabe aos estudiosos uma vez reunidos neste espaço dar continuidade à intenção comum deste movimento: *Mnemosyne*⁴⁰.

«A questão é: que tipo de vidente pode suportar os traumas da sua vocação»
Aby Warburg

5. História.

Nascido em Hamburgo a 13 de Junho de 1866 no seio de uma abastada família de banqueiros, de origem hebraica, Aby Warburg desde muito cedo manifestou o seu interesse pela leitura e pelo estudo da história, bem como uma particular inclinação pela relação existente entre o mundo das imagens e a expressão «patética» da emoção e da dor⁴¹.

O interesse pela história da arte e pelo estudo das imagens, pagãs ou cristãs, não teria sido visto com bons olhos pela família que considerava tal tentação intelectual uma ocupação ociosa e suspeita para alguém destinado a ser rabino, homem de leis ou banqueiro⁴². Aby Warburg desilude as expectativas criadas pela sua família assumindo uma defesa intransigente dos seus desejos e interesses pessoais voltados mais para a leitura e o estudo das imagens⁴³.

A leitura do *Laocoonte* de Lessing terá sido um acontecimento marcante na formação do jovem Warburg, o momento a partir do qual se afirma a sua vocação para o estudo do problema da forma artística e da expressão de estados emocionais extremos.

Quando em 1886 inicia em Bona como aluno de Herman Usener (1834-1905) e de Karl Lamprecht (1856-1915) a sua aprendizagem no âmbito da história da arte e da arqueologia é sobretudo a compreensão dos mitos enquanto problema psicológi-

⁴⁰ Cf. *Mnemosyne. L'Atlante della memoria d Aby Warburg*, *Op.cit.*, passim; *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*. urim: Aragno, 2002; DIDHUBERMAN, *L'Image survivante*, *Op.cit.*, pp.452-505.

⁴¹ Abraham Moritz Warburg filho de Moritz Warburg, banqueiro, e de Charlotte Oppenheim é o primogénito de sete irmãos, dos quais Max, Paul e Félix terão grande sucesso no mundo da Banca e da Finança. GOMBRICH, *idem*, p.31.

⁴² *Ibidem*, p. 34.

⁴³ Com treze anos Aby Warburg renuncia à primogenitura em favor de seu irmão Max, com a condição deste último o apoiar financeiramente na compra de livros. Max Warburg soube honrar este compromisso ao longo da vida. Cf. GOMBRICH - *Ibidem*, p. 33-34. As imagens e os livros como saída de emergência da realidade deprimente. Cf. *Notas para o Ritual da Serpente*, 1923, «Souvenirs de Livres d' Indiens de Warburg» in MICHAUD - *Op.cit.* pp.260-262. pp.16-18.

co que o ocupa. O interesse pelas *sobrevivências* do «antigo» e da tradição arcaica, a atenção pelo «simbolismo» da mente primitiva e o estudo da periodização dos estilos através da psicologia colectiva foram alguns dos temas mais importantes derivados do ensino de Usener. O encontro com Karl Lamprecht permitiu ao jovem estudante apreender a importância do método na investigação da evolução das fases e das transições dos fenómenos artísticos e estilísticos. Com Usener e Lamprecht compartilha o interesse crescente pelo desenho infantil, no qual se julgava reconhecer os traços elementares e imutáveis da percepção humana.

Durante estes anos dedicado ao estudo do pensamento mítico, foi decisiva a influência da obra de Tito Vignoli (1828-1914), *Mito e Scienza*, publicado em Milão em 1879,⁴⁴ onde como nota Gombrich, Warburg encontrou explicação para o papel do medo nos processos de formação das representações.

Ainda na Universidade de Bona, Aby Warburg estuda história da arte com Carl Justi (1832-1912) e Henri Thode (1857-1920), sem descurar as ciências da natureza e a sua aplicação no âmbito da história da civilização.

Dois anos mais tarde em Munique, no Verão de 1888, conhece o historiador August Schmarsow (1853-1936), com quem viaja, realizando a sua primeira estada em Florença. A ele se deve o interesse pelo tema da *empatia*, do gesto e do movimento, bem como a atenção pelo tema da atitude espiritual na relação com a expressão do corpo. Schmarsow defendia uma «ciência da arte» resolutamente aberta à investigação antropológica e psicológica, onde predominava a observação e o estudo dos gestos, da fisionómica e da «linguagem das paixões». A «linguagem» dos gestos e o estudo da empatia corporal constituíam o tema central, de onde derivam as noções *Mimik* e *Plastik*, e a análise dos aspectos formais e expressivos das reacções emocionais mais primitivas, impregnadas na postura e no movimento do corpo humano. O entusiasmo de Schmarsow no projecto de criação de um Instituto Alemão de História da Arte em Florença terá levado Warburg a fazer sua a ideia, antecipando aquilo que mais tarde virá a ser o Instituto com o seu nome.⁴⁵

É neste ambiente de deslocamentos, de viagens, de experiências e de aprendizagens entre o Norte e o Sul da Europa que Warburg concentra a sua própria energia de investigação a qual compreende uma composição ela mesma deslocada e provisória de metodologias, mas não menos insistente e permanente.

Será em Estrasburgo que Warburg, na sequência da recusa de Justi da sua tese de doutoramento, irá encontrar a aprovação e o estímulo de Hubert Janitschek (1846-1893), grande conhecedor do Renascimento, ao qual dedica em 1891, juntamente ao arqueólogo Adolf Michaelis (1835-1910), a sua dissertação de doutoramento, com o título *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli. Estudo dos conceitos de Antiguidade no Primeiro Renascimento Italiano*⁴⁶. Neste estudo pioneiro sobre as relações existentes entre imagens e arquivo, Warburg revela aspectos pouco convencionais da pintura do *Quattrocento*, tais como o estudo do fenómeno do movimento e a sua afectação nos elementos acessórios da figuração.

Após a sua estada em Berlim para cumprir o serviço militar, Warburg parte para Florença onde aprofunda novas perspectivas sobre o estudo do Renascimento. O seu estudo, datado de 1895, sobre os *Intermezzi* compostos em Florença em 1589, para as bodas de casamento do Grão Duque da Toscana, Ferdinand I com Catarina de Médicis, procura de algum modo responder à intuição burckhardiana a qual entendia a festa renascentista como forma intermédia das relações entre vida e arte. Neste estudo Warburg descreve os mecanismos através dos quais a realidade e a dança dos corpos se transformam em representação e em imagens.

⁴⁴ Sobre os autores e os estudos mais influentes da aprendizagem de Warburg cf. *Ibidem*, passim.

⁴⁵ Sobre a criação do Instituto Germânico de História de Arte de Florença, ideia de Schmarsow, a criação da Biblioteca Hertziana de Roma e o Instituto de História Cultural e Universal criado em Leipzig em 1909 por Karl Lamprecht - primeiro Instituto de ensino e de investigação em ciências humanas criado na Alemanha por uma iniciativa privada -, cf. WARNKE, Martin - «Aby Warburg (1866-1929)» *Mnemosyne, L'Atlante della Memoria*, Op.cit. pp.17-20.

⁴⁶ Tese publicada pela primeira vez em 1893 pelo editor Leopold Voss de Hamburgo e Leipzig. Cf. FOSTER, W. - Op.cit. pp.89-156.

47 Cf. MICHAUD, P.-A. - *Op. cit.*, pp.141-167. MICHAUD, P.-A. - «Florence in New Mexico. The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian Rituals» in CESTELLI GUIDI, B.; MANN, N. - *Op.cit.* pp.53-63.

48 Cf. BURKE, Peter - «History and anthropology in 1900» in CESTELLI; MANN - *Op.cit.* pp.20-27.

49 Cf. WARBURG, Aby - *Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: The Getty Museum Institute Publications Programs, 1999

50 X Congresso Internacional de História da Arte. WARBURG, A. - «Italian Art and international Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara», 1912. In FOSTER; K. - *Op.cit.* pp.563-596.

51 Sobre os processos de continuidade e de variação da «iconologia da iconologia» warburgiana até à determinação da disciplina panofskiana, Cf. CIERI VIA, Claudia - *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*. Roma: Carocci Editore, 1998. (1ª. ed.1994).

Em 1896 o noivado de seu irmão Félix propicia uma viagem à América do Norte a qual permitirá desdobrar as suas próprias reflexões metodológicas sobre a utilidade e o destino da história da arte do Renascimento⁴⁷. Em contacto com o Simthsonian Institute e aconselhado pelos antropólogos americanos Cyrus Adler (1863-1940), Frank Hamilton Cushing (1857-1900), James Mooney (1861-1921) e Franz Boas (1858-1942), entre outros⁴⁸, Aby Warburg dá início àquela que será a viagem iniciática da sua vida. Por «repugnância para com o vazio da civilização do Leste da América» e por desgosto para com a análise «estetizante» da história da arte, a viagem na estepe índia irá propiciar um interminável campo de observação bem como um crescente interesse pela antropologia e pelo estudo das relações simbólicas e psicológicas da cultura. A viagem ao Arizona e ao Novo México permanecerá um acontecimento marcante para a compreensão do seu pensamento.

Regressado à Alemanha, e após algumas conferências dedicadas ao tema dos índios, retoma o estudo do Renascimento, fixando-se em Florença em 1898 com a sua mulher, a escultora Mary Hertz. Nos anos seguintes a actividade de Warburg é contínua mas pouco condizente com as exigências universitárias. Com o fracasso da sua candidatura à sucessão de Carl Justi, e com a recusa de uma proposta para a cátedra da Universidade de Brastislava, Warburg adopta definitivamente a sua condição de *Privatgelehrter*, de «livre docente», imerso no turbilhão da «origem» das imagens antigas. Centra a sua actividade no estudo da «sobrevivência» da Antiguidade na arte e na cultura florentina do Renascimento desenvolvendo diversos estudos sobre os intercâmbios e as «oscilações» da cultura entre a Itália e o Norte da Europa⁴⁹.

Em 1912 Warburg surpreende os historiadores de arte reunidos em Roma⁵⁰ com a sua interpretação dos frescos do Palácio Schifanoia em Ferrara. A diversidade da sua atitude analítica torna-se uma medida metodológica que evidencia a complexa rede de relações subjacente às diferentes formas de arte. Neste estudo a argúcia e a erudição enciclopédica mobilizam uma acribia interpretativa através da qual referências e saberes esquecidos se combinam com novas significações e propósitos metodológicos. A consequência imediata do estudo de Warburg consiste na invenção da iconologia⁵¹, mas são outras as exigências metodológicas e científicas que derivam da análise das alegorias astrológicas. Uma dialéctica das imagens e do tempo que estude a relação anacrónica entre progresso e regressão, entre modernidade e «primitivismo»; uma «ciência» transversal do símbolo que estude a transmissão e a sobrevivência do «antigo»; uma «técnica» de montagem que associe a multiplicidade heterogénea da arte e da cultura; por fim, uma disciplina que estude nas *fórmulas passionais* da expressão e do gesto a memória colectiva da humanidade. Esta abertura sem precedentes a metodologias de investigação desconhecidas mostra bem o alcance e o âmbito interdisciplinar do seu estudo.

Entre 1914 -1918 a actividade de Warburg concentra-se obsessivamente na recolha de informações sobre a guerra que entretanto eclodira, deixando para trás um rasto de destruição. O fim do conflito mundial coincide com a grave crise psíquica que o conduz para a clínica Bellevue em Kreuzlingen entregue aos cuidados do eminente e reputado psicanalista Ludwig Binswanger (1881-1966). Durante os cinco anos passados em Kreuzlingen cabe ao seu assistente Franz Saxl (1890-1948) assumir a direcção da biblioteca, transformada desde 1919 em lugar semi-público de investigação e estudo.

A conferência sobre o *Ritual da Serpente* celebra em 1923 a sua total recuperação e o regresso definitivo a Hamburgo onde promove o programa e os objectivos do seu recém criado Instituto. Nos anos que se seguem até à data da sua morte, Warburg

relança com a colaboração de Saxl e de Gertrud Bing os termos da sua derradeira e ambiciosa construção imagética: o *Bilderatlas Mnemosyne*. Com este projecto, expressão de um verdadeiro *work in progress*, Warburg propõe, na relação directa com o projecto da Biblioteca, uma recomposição global do sentido e do significado do seu pensamento: o estudo da expressão do *pathos* antigo na arte do Renascimento.

*«Não tentei encontrar uma solução definitiva mas apresentar um novo problema»
Aby Warburg.*

6. Mnemosyne.

Com o apoio financeiro da família, Aby Warburg dá início em 1909, à construção da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. O novo espaço inaugurado em Maio de 1926 é o resultado de um projecto de ampliação pensado para albergar um «mapa mundo» composto por quase 30.000 livros acumulados ao longo de quatro décadas.⁵²

A transformação da Biblioteca em Instituto já havia amadurecido desde 1914 como iniciativa para promover e estimular o encontro entre estudiosos, eruditos e jovens investigadores. O seu projecto pedagógico procurava divulgar a metodologia warburgiana favorecendo o contacto e o intercâmbio entre estudiosos de diferentes origens e formações disciplinares⁵³.

Na perspectiva de Fritz Saxl que acompanhou e dirigiu durante anos o Instituto, a biblioteca consistia numa vasta «coleção de problemas» colocados à interpretação da história da arte, da antropologia, da ética e da política e exprimia o próprio «pensamento da humanidade nos seus aspectos constantes e cambiantes»⁵⁴. Mas no espaço propriamente dito da biblioteca Warburg teria concebido um princípio de ordem

«os livros estavam organizados em quatro níveis: no primeiro estavam aqueles sobre os problemas gerais da expressão e sobre a natureza dos símbolos, depois passava-se para a antropologia e a religião, e da religião para a filosofia e a história da ciência. O segundo nível continha os volumes sobre a expressão na arte, a sua teoria e a sua história. O terceiro era dedicado à linguagem e à literatura, e por fim o quarto às formas sociais da vida humana - história, direito, folclore, etc.»⁵⁵

A organização interna da Biblioteca supunha uma estratificação de saberes através da qual se modelava uma lógica de «boa vizinhança» na disposição dos seus conteúdos. A Biblioteca não era um simples lugar de acumulação de livros mas sim uma cadeia de intensidades e de descobertas, «atravessada pelo sopro de um mágico» que na intenção de Warburg permitia estudar «a herança espiritual que percorre a cultura europeia de Norte a Sul e de Este a Oeste».

A biblioteca funcionava como um «lugar de acumulação, de conservação e de redistribuição de documentos simbólicos energéticos, assumindo como tal as características de uma central eléctrica que recebe e fornece energia»⁵⁶. Neste caso a biblioteca e a sua equipa eram estações receptoras, instaladas para registar fluxos energéticos e desta forma para mantê-los e distribuí-los sob controlo.

As quatro grandes secções da biblioteca, acção, imagem, palavra e orientação, tinham como propósito restituir tanto os saberes como as possibilidades futuras do pensamento. O dispositivo dos saberes não resultava por isso numa explicação mas sim numa representação empática, num ritual de conhecimento onde, tal como na *Kiwa* - o altar sagrado dos índios Hopi⁵⁷ - os instrumentos de conhecimento e os processos de identificação se confundem.

⁵² *Ibidem*, p.306; SAXL, F. - «Historia de la Biblioteca Warburg, *Op.cit.*, p.304; MANN, Nicholas - «Le Metamorfosi di Aby Warburg» in *Aby Warburg e le metamorfosi degli dei Antichi*, *Op.cit.*, pp.12-19.

⁵³ Friz Saxl, Gertrud Bing, Ernest Cassier, Edgar Wind, Erwin Panofsky, foram alguns dos mais ilustres estudiosos que frequentaram o Instituto nos seus primeiros anos de vida.

⁵⁴ «A biblioteca modificava-se com cada alteração no seu método de investigação e nos seus interesses (...) Warburg transformava-a incessantemente para que ela exprimisse, tanto quanto possível, a sua representação da história e do homem», SAXL, F. - *Idem*, p.301 (nossa tradução).

⁵⁵ SAXL, F. - «La Historia de la Biblioteca de Warburg», *Op.cit.*, p.306.

⁵⁶ «Il suo fondatore stesso l'avrebbe definita nel 1929 "un apparato di raccolta" che opera come "sismografo internazionale per il traffico eredità spirituale dall'Est all'Ovest, dal Nord al Sud", avvalendosi della *kollegiale Energie* dei suoi ricercatori. Parimenti, L'Atlante *Mnemosyne* veniva inteso dal suo autore quale mappa in cui cogliere intuitivamente "il risveglio degli dei pagani nell'età del rinascimento europeo come trasformazione di energia in valori espressivi"» Pinotti, A. - *Op.cit.* 171.

⁵⁷ MICHAUD, P.A. - *Op.cit.*, 224-232.

⁵⁸ MICHAUD, P.-A. - *Op.cit.*, p.232

⁵⁹ «Der liebe Gott steckt im Detail», sobre esta afirmação de Warburg que Gombrich julgava pertencer a Flaubert, cf., Da FORNO, Barbara - *Il diavolo sta nei dettagli. Appunti sulla ricezione italiana di Aby Warburg*. www.egramma.it/rivista/saggio/italiano/febbraio-marzo/saggio.html

⁶⁰ Para um estudo da história da Biblioteca Warburg, cf. SAXL, Fritz - «La história de la Biblioteca de Warburg» in GOMBRICH, E. - *Op.cit.*, p.299-310; WARNKE, M. - *Aby Warburg (1886-1929) Op.cit.* pp.16-20.

⁶¹ GOMBRICH, *Op.cit.*, p.214.

Na realidade, o espaço energético da Biblioteca leva o investigador a dar sentido àquilo que não o tem, não para compreender o seu significado possível mas para reproduzir e comparar no seu próprio espaço o universo fechado, contemplativo e emotivo, das representações.⁵⁸

A concepção elíptica do espaço da Biblioteca propõe-se observar o «cosmos» assim projectado numa constelação de problemas, para compor no horizonte de uma renovada ordem de *visibilidades* e de *legibilidades*, o traçado orbital das fórmulas *pathos* do antigo. Nesta visão «totalizante» ganham sentido as pequenas percepções, as micro análises e as inter-relações, na medida em que «o bom Deus mora nos detalhes»⁵⁹, nos intervalos, na relação existente entre palavra e imagem, entre saberes e *não-saberes*.

*«As imagens e as palavras são concebidas como uma ajuda para os que me sigam na intenção de conseguir clareza e, deste modo, superar a tensão trágica entre a magia instintiva e a lógica discursiva»*⁶⁰

A biblioteca consistia em assegurar este propósito ao mesmo tempo perturbador e protector, que provocava o espanto e o temor dos próprios investigadores⁶¹.

O novo edifício da biblioteca concebido em estreita colaboração com o arquitecto Gerhard Langmaack, fora equipado com a mais moderna tecnologia de apoio, como telefones, correio pneumático, projectores, écrans e elevadores, mas na amálgama de meios técnicos e de temas de estudo, no movimento existente entre a «coleção de livros» e o crescente arquivo de imagens, a Biblioteca recriava o espaço «renascentista» da maravilha e da analogia: a *Kunst und Wunderkammer*.

Numa época em que a disciplina da história da arte dava os seus primeiros passos, a Biblioteca Warburg garantia de pleno direito um lugar único de reflexão no campo das ciências humanas, cujos objectivos estavam definidos:

«Considero como descrição dos objectivos da minha biblioteca a seguinte formulação: uma coleção de documentos sobre a psicologia da expressão humana. A questão é: como tiveram origem as expressões verbais e picturais; quais são as sensações ou os pontos de vista, conscientes ou inconscientes, os quais existem armazenados nos arquivos da memória? Existem leis que governam a sua formação e sobrevivência?»

Ao colocar esta questão Warburg propõe uma visão complementar da sua metodologia e dos seus instrumentos: a produção de um *Atlas* capaz de medir o movimento intrínseco que regula a expressão e o mundo das imagens. Com este *Atlas* o historiador propõe-se criar um novo método de interpretação que considere o estudo da «vida póstuma» das imagens. A experiência desenvolvida desde 1926 compreende, sob a forma de um mosaico de imagens e de diferentes painéis, a montagem de movimentos e de relações imagéticas, a partir da qual se reproduzem, pela força da invocação, da analogia e da composição, efeitos e dinamismos existentes nos próprios dispositivos visuais.

Mnemosyne é o nome do «atlas da memória», o instrumento que faltava para completar o sentido da biblioteca. No circuito dos motivos, dos temas e das figuras estudadas ao longo dos anos, Warburg põe em jogo na confrontação retrospectiva das suas investigações, a relação comparativa entre a citação e a excitação das fórmulas expressivas. Neste jogo que conjuga a livre associação e a lógica compositiva, que considera o enquadramento e o movimento das imagens, tem lugar a fotografia, a montagem e a colagem, enquanto técnicas geradoras de interacções temporais e de

anacronismos, a partir das quais se experimentam novas e inesperadas «lógicas» entre o significado e o sentido das imagens, entre o significado das formas do passado e a designação do seu sentido presente.

Mnemosyne constitui uma vasta cartografia do pensamento, composta por 63 painéis e cerca de 1000 imagens, um mapa no qual se estabelece intuitivamente a transformação da *Memória* em valores expressivos da arte⁶². O projecto *Mnemosyne* («Série de imagens para a análise da função dos valores expressivos estabelecidos desde a Antiguidade na representação da vida em movimento na arte europeia do Renascimento») corresponde à intenção de pensar uma «história da arte sem texto»; uma «história de fantasmas para adultos» onde os «monstros da fantasia se tornam os mestres da vida que decidem o futuro».

Mnemosyne apresenta, através do inventário fotográfico e iconográfico, a identidade destes fantasmas e monstros estabelecendo uma classificação onde se configuram as fórmulas expressivas que impregnam o destino da cultura visual do ocidente⁶³.

Construir esta cartografia equivale a identificar o movimento como vida intrínseca das formas, bem como a identificar o pensamento da história da arte com a força subjectiva que envolve a necessidade das suas imagens.

«A fama póstuma de Warburg está fundada mais sobre aquilo que se ouviu dizer do que sobre o conhecimento dos seus escritos e partilha, até hoje, da sorte daqueles autores que (...) são elogiados com mais zelo do que são lidos»

Gertrud Bing

⁶² Fritz Saxl e Ernest Cassirer foram os primeiros a testemunhar esta estranha sensação da biblioteca.

⁶³ Em 1933, sob a ameaça do Nazismo, Saxl transfere para Londres a totalidade da herança intelectual de Warburg. O Warburg Institute integrado na Universidade de Londres em 1944 e a Hamburg Haus de Hamburgo constituem hoje duas instituições académicas incontornáveis no estudo da história da arte.

⁶⁴ MICHAUD, Ph.-A. - «Zwischenreich». *Mnemosyne*, o l'expressivité senza soggetto in *Aby Warburg e le Metamorfosi degli Antichi Dei*. Op.cit. p. 174-175.

BIBLIOTECA

Esta bibliografia não é exaustiva e compreende os estudos e as traduções disponíveis para além do âmbito da língua alemã.

«Aby Warburg, Storie di fantasmi per adulti», Aut Aut n.º 199-200, Milano, 1984 (2ªed.1998)

Aby Warburg e le Metamorfosi degli Antichi Dei. (Actas congresso org. por BERTOZZI, Marco) Modena: Franco Cosimo Panini, 2002. ISBN88-8290-483-0

Art History as Cultural History. Warburg's Projects. (Editado por WOODFIELD, Richard) Amsterdão: The Gordon and Breach Publishing Group, 2001. ISBN 90-5701-023-2

BUCHLOH, Benjamin - «Atlas/Archive» in *The Optic of Walter Benjamin*. (Editado por COLES, Alex), London: Black Dog Publishing Limited, 1999. ISBN 1-901033-41-4

CESTELLI GUIDI, Benedetta; MANN, Nicholas - *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres. Merrell Holberton, 1998. ISBN 1-85894-067-2.

CIERI VIA, Claudia - *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*. Roma: Carocci Editore, 1998. (1ª. ed.1994). ISBN 88-430-0152-3

DIDI-HUBERMAN, Georges - *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2002. ISBN 2-7073-1772-1

DIDI-HUBERMAN, Georges - *Devant le temps. L'Histoire de l'art et l'anachronisme des images*. Paris: Éditions du Minuit, 2000. ISBN 2-7073-17268-8

DIDI-HUBERMAN, G. - «Notre "Dibbouk" - Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire», *La Part de l'oeil*, 15-16, 1999-2000.

DIDI-HUBERMAN, G. - «L'image survivante - Aby Warburg et l'antropologie tylorienne», *L'inactuel*, 3,1999.

DIDI-HUBERMAN, G. - «Histoire de l'Art, histoire de fantômes - Renaissance et survivance, de Burckhardt à Warburg», MAURON, Véronique; RIBAUPIERRE, Claire de. - *Le corps évanoui - Les images subites*. Lausanne: Hazan, 1999. ISBN 2-85025-714-1

- DIERS, Michael - «Warburg and the warburgian tradition of cultural history» *New German Critique*, 65, vol.22, nº.2 1995
- FERRETI, Silvia - *Il demone della memoria. Simbolo, arte e storia in Warburg, Cassirer e Panofsky*. Casale Monferrato, 1984
- FRATUCELLO, Cinzia; KNORR, Christina - *Il cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche*, Guida alla mostra. Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1998
- GOMBRICH, Ernest H. - *Aby Warburg. Una Autobiografia intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. (1ª ed. Warburg Institute, Londres, 1970) ISBN 84-206-7114-2
- HOFMANN, Werner - «Warburg et sa méthode» *Cahiers du Musée de l'Art Moderne*, Paris: Centre Georges Pompidou, nº3, Janvier/Mars, 1980
- IVERSEN, Margaret - «Retrieving Warburg's Tradition», in *Art of Art History: A critical anthology* (org. por PREZIOSI, Donald) Oxford - New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0-1928-4242-0
- MICHAUD, Philippe-Alain - *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Éditions Macula, 1998. ISBN 2-86589-057-0
- PINOTTI, Andrea - *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Milano: Mimesis, 2002. ISBN 88-8483-028-1
- PINTO, Eveline - «Mécenat familial et histoire de l'art - Aby Warburg et "l'iconologie critique", 1866-1929» *Revue de Synthèse*, IV, 1, 1987.
- PODRO, Michael - *The Critical Historians of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1982. ISBN 0-300-03223-4
- RAMPLEY, Matthew - «Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas». In *The Optic of Walter Benjamin*. London: Black Dog Publishing Limited, 1999. ISBN 1-901033-41-4.
- RAMPLEY, Matthew - *Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Weisbaden: Harrassowitz Verlag, 2000. ISBN 3-497-04299-0
- SOUSSLOFF, Catherine, M. - *Jewish Identity in Art History*. Los Angeles: University of California Press, 1999. ISBN 05-2021-303-3
- SPINELLI, Italo; VENTURI, Roberto - *Mnemosyne, L'atlante della memoria di Aby Warburg*. Roma: Artemide Edizioni, 1998. ISBN 88-86291-19-1
- TROTTEIM, Serge - «Aby Warburg - Esquisse d'une iconologie de l'iconologie». *Urbi*, 7, 1983.
- WARBURG, Aby - *Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. (Introdução de FOSTER, Kurt W.) Los Angeles: The Getty Museum Institute Publications Programs, 1999 ISBN 0-89236-537-4
- WARBURG, Aby - *Essais Florentins*. Paris: Éditions Klincksieck, 1990. ISBN 2-252-02688-X
- WARBURG, Aby - *Il rituale del Serpente*. Milão: Adelphi Edizioni, 1998. Posfácio de RAULFF, Ulrich (1ª ed. Warburg Institute, Londres, 1988). ISBN 88-459-1385-6
- WARBURG, Aby - *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*. Torino: Aragno, 2002.
- WARNKE, Martin - «Aby Warburg (1866-1929)». *Revue Germanique Internationale Histoire et Théories de l'Art. De Winckelmann à Panofsky*, 2/1994. Paris: P.U.F., 1994. ISBN 2-13-046214-6.
- WEIGEL, Sigrid - «Aby Warburg "Schlangenritual" - Reading culture and reading written texts» *New German Critique*, 65, vol 22, nº.2, 1995.
- ZANETTI, Giorgio - «La filologia dell'"Homo non sapiens" - Aby Warburg», *Intersezioni*, V, 1, 1985.

Sites na Net:

Warburg Institute <http://www.sas.ac.uk/warburg/>

Warburg-Haus Hamburg <http://www.warburg-haus.hamburg.de/>

Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale www.engramma.it/matrix.html

Associazione "Warburg Italia" <http://www.unisi.it/ricerca/dip/studclas/ass-warb>

Textos na Net:

Da FORNO, Barbara - Il diavolo sta nei dettagli. Appunti sulla ricezione italiana di Aby Warburg.

www.engramma.it/rivista/saggio/italiano/febbraio-marzo/saggio.html

GUERREIRO, António - Apresentação de um projecto. Aby Warburg e os Arquivos da Memória Social

<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm>

KATO, Tetsushiro - Aby Warburg and the Antropological Study of Art [http://web.kyoto-](http://web.kyoto-inet.or.jp/people/katotk/tkato.html)

[inet.or.jp/people/katotk/tkato.html](http://web.kyoto-inet.or.jp/people/katotk/tkato.html)

KATO, Tetsushiro - Crossing the Border: The Current Significance of Warburg's Iconology

<http://web.kyoto-inet.or.jp/people/katotk/awiaa.html>

«Entre um imaginário tocar com a mão e a contemplação conceptual se coloca o estudo do objecto, manipulando-o, dando lugar a uma especulação plástica ou pictórica a que se chama acto artístico» Aby Warburg.

[Fig. 6]
**A fachada da
Kulturwissenschaftliche
Warburg Bibliothek,
Heilwigstrasse, nº.116,
Hamburgo.**

Projecto concebido pelo
Arquitecto Gerhard Langmaack.
Na fachada estão as iniciais
da instituição: K.W.B.



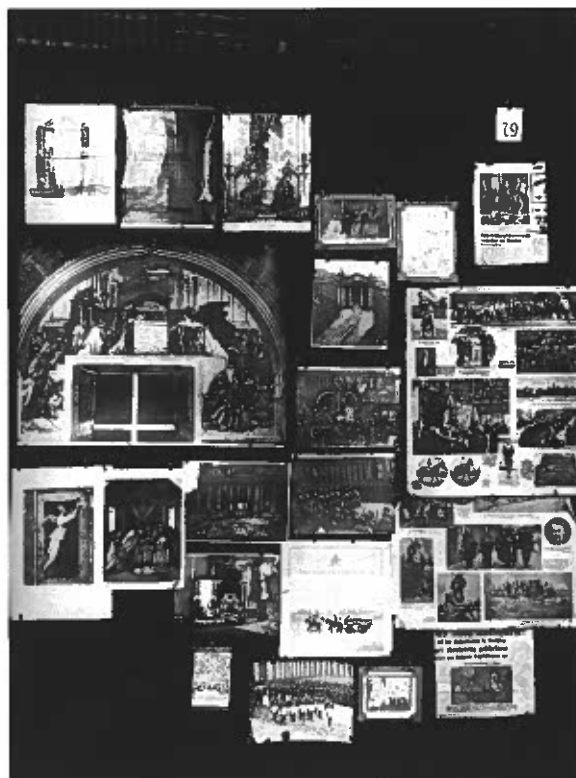
[Fig. 8]
**A entrada da
Kulturwissenschaftliche
Warburg Bibliothek
Hamburgo.**

Bem visível sobre a porta de
entrada do salão da Biblioteca
está inscrito Mnemosyne,
nome emblemático da
orientação dos estudos
sobre a sobrevivência
do pathos antigo na arte
do Renascimento.



[Fig. 7]
**Retrato de Warburg com Índio Hopi.
Instituto Warburg, Londres.**

O antropólogo e o índio Hopi lançam um duplo olhar desafiador, tão confiante quanto ameaçador para a fotografia. Nesta deliberada pose Warburg relaciona a dupla identidade do homem (o civilizado, o colonizador e o índio, o «primitivo») colocando em evidência a sua própria condição humana e subjectiva como objecto de estudo. No peito do índio dois traços semicirculares, serpenteantes, interpenetram-se simbolizando, segundo Cestelli Guidi, a amizade.



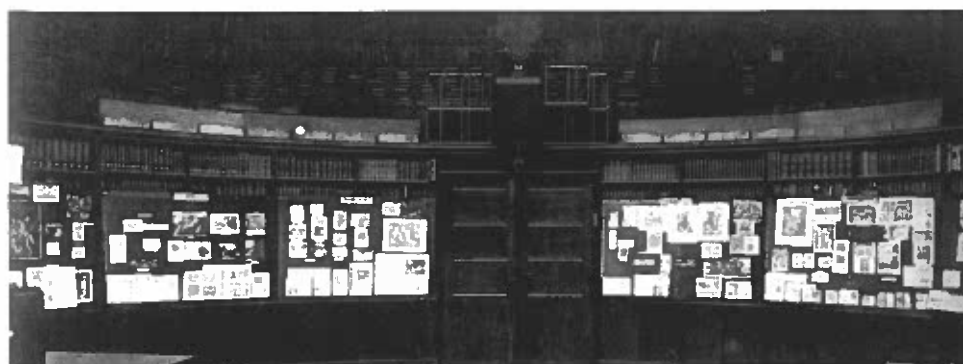
[Fig. 9]
Mnemosyne, painel nº.78,
170 x 140 cm.
Instituto Warburg, Londres.

Neste painel Warburg combina imagens heterogêneas do mundo da arte e da actualidade. Na hipótese de Schoell-Glass trata-se de uma complexa análise do ritual cristão da Eucaristia. O painel aborda representações do dogma, símbolos da transubstanciação, alegorias e interpretações da hóstia. Trata-se de avaliar as transformações energéticas do ritual de comunhão face à preocupação actual e ameaçadora das ideologias políticas e compreender como a paz social pode substituir a antiga ordem fundada no sacrifício. Cf. Schoell-Glass, C. - «La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg: le testimonianze visive del BilderAtlas» in Aby Warburg e le metamorfosi degli Antichi Dei. Op.cit., pp.41-46.



[Fig. 10]
Interior da sala de leitura
da Kulturwissenschaftliche
Warburg Bibliothek

A sala central de leitura, de forma elíptica, foi o espaço mais disputado com o jovem arquitecto Langmcaack.



[Fig. 11]
Sala de leitura da
Kulturwissenschaftliche
Warburg Bibliothek
de Hamburgo.

Imagem da exposição de uma sequência de painéis Mnemosyne no interior da sala elíptica da Biblioteca.

O PENSAMENTO ARTISTICO DE JOAQUIM DE VASCONCELOS

Sofia Leal Rodrigues

Aquele que não sentir essa alegria, que não tem preço – aquele que não souber achar no trabalho a única alegria legítima, a que nasce desse trabalho mesmo – não pegue na pena, porque especula com ela; é um vendilhão – seja expulso do templo.

Joaquim de Vasconcelos

Considerado por uma restrita elite intelectual, como *uma das maiores personalidades da cultura pátria*¹, Joaquim de Vasconcelos², foi um homem de múltiplas facetas, nem sempre entendidas e na maioria das vezes intencionalmente descuradas pelos autores seus contemporâneos. Apesar da indiferença pública que frequentemente o assolou, o seu trabalho revela um pioneirismo incontornável para o estudo e valorização da arte nacional, assumindo um rigor metodológico quase obsessivo, em busca de verdades cientificamente demonstráveis e intrinsecamente inabaláveis.

Nascido no Porto, na freguesia da Cedofeita, na zona norte da cidade, habita o n.º159 da Rua da Cedofeita, descrita em 1964 por Sant'Anna Dionísio no célebre *Guia de Portugal*, como *uma via antiquada e estreita, rodeada de outras ruas sonolentas e sem valores arquitectónicos dignos de menção*. Na rua de Vasconcelos podia avistar-se entre *frondosos arvoredos*, os restos da antiga Quinta da Boavista, datada do século XVI e adquirida no século XIX pelos Condes de Resende. Junto ao extremo norte da rua encontrava-se a Casa das Águas Férreas onde viveu Oliveira Martins, durante os anos em que desempenhou o cargo de administrador dos caminhos de ferro da Póvoa. Nesta *modesta moradia*, escreveu algumas das obras que o celebrizaram, como a *História de Portugal*, o *Portugal Contemporâneo*, recebendo frequentemente a visita de Antero de Quental, também presença assídua na casa de Joaquim de Vasconcelos.

Ponto de encontro de alguns dos principais intelectuais do século XIX, o Porto oitocentista foi palco de importantes revoluções políticas e culturais, acompanhadas de determinantes avanços tecnológicos, que em muito contribuíram para o arreigado regionalismo desse microcosmos universalista. Vasconcelos compartilha inevitavelmente esse profundo afecto portuense, conciliando-o com uma estreita ligação à cultura germânica.

Filho de José da Fonseca de Vasconcelos, um negociante abastado e de D. Rita Maria de Freitas Fischer, Joaquim de Vasconcelos ingressa com dez anos de idade no Colégio *Harms* de Hamburgo, após ter ficado órfão. A educação que aqui recebe, norteada por parâmetros humanísticos, científicos e artísticos foi decisiva para o despoletar de uma curiosidade insaciável, manifestada em torno das mais diversas áreas do conhecimento. Aos dezasseis anos, completados os estudos secundários num *Gymnasio* alemão, regressa de novo a Portugal com um diploma de admissão ao curso de filosofia da Universidade de Berlim. Decidido a ampliar os seus estudos, fixa-se em Coimbra, mas depressa se desilude com os *métodos seguidos* no meio universitário português, indiferentes ao *interesse das fontes* e dominados pelo *apriorismo da ideia-feita*. Impedido de voltar à Alemanha devido ao desencadear da guerra franco-prussiana de 70, acaba por se recusar a completar o curso de filosofia, quer

¹ Carlos de Passos, *Joaquim de Vasconcelos*, Porto, 1950, pag. 6

² Joaquim António da Fonseca Vasconcelos, nasceu a 10 de fevereiro de 1849 e faleceu com 87 anos no dia 2 de Março de 1936. Ver Sofia Leal Rodrigues, *Joaquim de Vasconcelos: o desenho e as indústrias artísticas*, tese de Mestrado (FBAUL) Lisboa, 2001.

³ António Cruz, *Joaquim de Vasconcelos – O Homem e a Obra – com algumas cartas inéditas*, Porto, 1950, pag. 10

⁴ Carolina Michaëlis foi nomeada oficialmente em 1872, intérprete especializada em assuntos peninsulares.

em Lisboa no Curso Superior de Letras, quer em Coimbra, considerando o ensino de ambas as instituições maioritariamente medíocre.³

A famosa polémica que envolveu a tradução do *Fausto* de Goethe, elaborada por António Feliciano de Castilho, marca o início de uma profunda empatia intelectual entre Joaquim de Vasconcelos e a conhecida filóloga berlinesa, Carolina Michaëlis (1851-1925). Amante do rigor e da seriedade, Vasconcelos acusa o texto de Castilho de uma série de devaneios literários, verdadeiras falhas grosseiras, resultantes de uma tradução livre que frequentemente desrespeita a ideia original. Data desta lição o pretexto para a troca de morosas missivas, onde Vasconcelos expõe a sua conhecedora opinião sobre os métodos de tradução da língua alemã, que Carolina rapidamente reiterava.⁴

Casados em Berlim no ano de 1876, decidem fixar residência no Porto. Na nova pátria, la *hada benéfica*, como a classificou Menendez Pelayo, revela-se uma sábia investigadora da cultura portuguesa, dedicando-se ao estudo da nossa língua e literatura, desenvolvendo igualmente algumas incursões no domínio da etnografia. A recompensa que alcançou em vida, pela inestimável obra realizada, valeu-lhe a oportunidade de ser a primeira mulher a ocupar uma cátedra na Universidade de Coimbra, leccionando Filologia Românica desde 1912, até ao ano da sua morte.

Apesar do inegável talento e da extraordinária importância das suas obras, o destino profissional de ambos assume um carácter paradoxal, por vezes dificilmente entendível. Se Carolina viu o seu mérito reconhecido, o mesmo não sucedeu a Joaquim de Vasconcelos, cuja notável aptidão intelectual foi frequentemente votada ao sintomático ostracismo do meio cultural português. Como um inelutável desajuste que trespassa o seu percurso, Vasconcelos ocupa o lugar de professor do Liceu do Porto desde 1883 até 1924, ano em que passa à inactividade, aposentando-se apenas em 1929. Conhecido pela perjuração alcunha de *Joaquim dos Músicos*, o historiador acaba por desenvolver uma profunda revolta pelo tempo empregue a ensinar *meninos de liceu*, responsabilizando-o pela vivência de um certo sentimento de impotência e de insatisfação face à realização das suas verdadeiras ambições: pesquisar e estudar os mais diversos temas.

O modesto lugar de professor de liceu seria apenas interrompido por uma breve passagem pela Escola de Belas-Artes do Porto entre 1913-1917 e pela Faculdade de Letras de Coimbra, para a qual Joaquim de Vasconcelos foi convidado a dar apenas algumas lições, ironicamente quando contava mais de 60 anos.

Carlos de Passos, recorda a presença do douto portuense na universidade coimbrã, quando este foi seu professor de Arqueologia e de História da Arte, no ano lectivo de 1914-1915. Apesar do difícil feitio que o caracterizava, Passos evoca a sua imagem com saudosa memória, insurgindo-se contra a ingrata apreciação do seu mérito, elogiando-lhe a obra plena de erudição e o *lúdimo patriotismo* do seu labor, classificando-o como um dos maiores *Mestres* de Portugal.

Espírito selecto, apreciador de sérias amizades, Vasconcelos confina-se frequentemente ao retiro do seu gabinete de trabalho, onde encontra a satisfação e o equilíbrio necessários às suas múltiplas indagações. Ávido investigador, inicia a sua obra com um estudo sobre os *Músicos Portugueses* (1870), após ter regressado da Alemanha, aos 20 anos de idade. O seu interesse pela música, expresso em conhecidas publicações, como o *Ensaio Crítico sobre o Catálogo da Livraria de Música de El-Rey Dom João IV* (1873), deu posteriormente lugar a uma abrangência de temáticas relacionadas com as mais diversas artes, demonstrando uma especial predilecção pelas designadas indústrias artísticas.

Confrontado com sérias dificuldades para publicar parte das suas obras, usualmente preteridas e ignoradas pelo público, Vasconcelos vê a sua vontade diluir-se perante a adversidade, decidindo cessar algumas investigações, deixando certas edições inacabadas. No entanto, a sua proficiente capacidade de trabalho revela-se inesgotável e edificadora. Incapaz de se deter por motivos alheios, o historiador reforça a sua motivação na salutar alegria espontânea que advém da entrega ao labor intelectual:

*Quem trabalha sinceramente n'um assumpto por amor ao trabalho, e maior amor ao campo que fertiliza com o suor quotidiano do seu rosto, que se importa esse, que o publico não leia? Trabalha-se, e trabalha-se sempre; amontoam-se as notas, que enchem paginas, e paginas que enchem volumes, e sente-se essa intima alegria, que só nasce e arde em secreto no gabinete de trabalho.*⁵

Embora a sua obra reflecta aparentemente uma eventual dispersão de esforços e interesses, é necessário entendê-la como o resultado de uma incomensurável ânsia de saber que projecta o autor num sem número de direcções. Os frutos do seu trabalho, em campos tão distintos como a música, a pintura, a arquitectura, as indústrias artísticas, a arqueologia e a etnografia, representam uma tentativa pioneira de iniciar em Portugal um estudo cabal, sobre áreas até então inexploradas, promovendo um legado teórico passível de fundamentar a história da arte nacional. As suas argutas críticas e investigações, balizadas pelos ensinamentos perpetrados no ambiente germânico, exerceram uma autêntica renovação dos estudos sobre o nosso património artístico, entregue a investigadores estrangeiros e a simples amadores portugueses, que nele intuía alguma importância. Vasconcelos assume a preponderância de exterminar o marasmo da nossa historiografia, revelando ao espírito nacional o valimento da grandeza e originalidade da sua arte, de seus monumentos, tradições e artistas.

Segundo Carlos de Passos, o sábio professor *haveria de iluminar os caminhos da história da arte portuguesa, na qual granjeou as honras de vero iniciador*,⁶ embora Vasconcelos atribuisse provavelmente a consumação desse mérito a Raczyński, cuja obra lhe despertava a mais profunda e sincera admiração. Para tal, contribuiu a oportunidade de o conhecer em vida e de lhe traçar um esboço biográfico e crítico, publicado em 1875, precisamente um ano após a sua morte. O documento representava uma emocionada homenagem à memória do Conde, repleta de rasgados elogios à seriedade dos seus textos e ao arrojo crítico que os caracteriza. A obra de Raczyński, imbuída de um espírito de modernidade desconhecido nos meandros culturais portugueses, demonstrava acima de tudo que o Conde não temia a ousadia de ter ideias, revelando-as com método, ciência e amor à verdade:

*O fidalgo [...] obrigou os sabios verdadeiros, e os que não o eram, os litteratos de talento e os pedantes a sahirem do mar môrto da vida portugueza; trouxe á luz problemas, questões intrincadas, duvidas, opiniões – enfim, chamou todos á ordem, ao trabalho, e desse modo, á vida.*⁷

A identificação com Raczyński, leva-o a adoptar o método da história da arte comparada, e a seguir entusiasticamente algumas pistas já avançadas pelo Conde, sobretudo na área da pintura, na célebre questão do mítico Grão Vasco.

Como historiador, Vasconcelos dedica-se a temas artísticos passados, com o objectivo de trazer a nossa Arte da escura noite em que mal se divisam as suas linhas primordiais, para a luz do dia. Por isso, reclama a necessidade de salvaguardar os antigos tes-

⁵ Joaquim de Vasconcelos, Conde de Raczyński (Athanasius) – *Esboço Biográfico*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1875, pag. 40

⁶ Carlos de Passos, Joaquim de Vasconcelos, Porto, 1950, pag. 5

⁷ Joaquim de Vasconcelos, Conde de Raczyński (Athanasius) – *Esboço Biográfico*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1875, pag. 11

temunhos de um povo, fundamentais para o reconhecimento dos tempos presentes e vindouros:

*[...] para que não havemos nós, pensando na futura Arte, envolta ainda em mysterioso véo, revelar a influência moral, intellectual e scientifica das artes passadas, dando ao nosso público os elementos d'esse processo psychológico, cujo a. b. c. ainda nem sequer aprendeu!? Parece-nos, pois, que é chegado o tempo de olharmos bem pelo que tivemos, pelo que temos e pelo que podemos esperar do futuro.*⁸

⁸ Joaquim de Vasconcelos, *Prólogo-Prospecto da Archeologia Artística*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1875, pags. 3-4

Curiosamente as indústrias artísticas de carácter tradicional, são o tema contemporâneo que lhe merece maior interesse, inserindo-se numa problemática cultural e política muito discutida nos finais do século XIX: a descoberta e fixação das especificidades portuguesas que estabelecem as bases de uma nacionalidade. Na esteira dos ideais românticos, Vasconcelos orienta as suas pesquisas, no sentido de encontrar a genuína expressão artística, portadora do carácter da alma portuguesa.

O seu pensamento sobre esta temática fixa-se em dois textos essenciais. Um datado de 1885, relativo à arte manuelina; outro de 1908, composto por um sumário de quatro conferências que o autor projectava realizar. Antes de nos explanar a sua tese, Vasconcelos começa por rebater cientificamente a insuperável portugalidade do manuelino, colocando as paradigmáticas questões:

*Poderá crear-se um estylo original portuguez na arte? – Existiu algum dia esse estylo? E quaes eram os elementos que o caracterizavam?*⁹

⁹ Joaquim de Vasconcelos, *Historia da Arte em Portugal (Sexto Estudo)*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1885, pag. 5

Os conhecimentos que possui e a possibilidade de comparar a realidade artística nacional com a de outros países, levam-no a argumentar criticamente contra a hipótese do manuelino ser considerado um estilo original português. Na seriação dos seus argumentos, o autor aponta a inexistência de uma consciência estilística no reinado de D. Manuel, evocando que o referido estilo não passa de uma pura invenção oitocentista, promovida por Varnhagen e Almeida Garrett. O manuelino, devia ser simplesmente entendido como uma tardia reacção do gótico contra as formas da renascença, desprovida de inovação e originalidade. Para corroborar a sua teoria, recorda a imprudente falta de estudos comparados entre os monumentos dispersos pelo país e os testemunhos da arquitectura estrangeira coeva, nomeadamente a espanhola. Evocando a supressão de fronteiras literárias e artísticas que durante um vasto período de tempo uniu os dois países, Vasconcelos decide empreender uma série de viagens a Espanha, em busca da ansiada originalidade do manuelino pátrio. A visita ao país vizinho, revela-se concludente :

*Nem em Belem, nem na Batalha, nem em Thomar ha construção manuelina que exceda os primores de Salamanca, Váladolid, Segovia, Toledo e Burgos; a mesma, senão maior riqueza, uma imaginação prodigiosamente fecunda, uma variedade immensa de motivos de ornamentação, e um louvor que desafia a comparação com tudo o que temos de mais perfeito na epocha manuelina.*¹⁰

¹⁰ Idem, pag. 10

Em suma, Joaquim de Vasconcelos opunha-se liminarmente ao mito romântico da propalada originalidade do manuelino e da exclusiva existência das suas formas decorativas em território português. Por outro lado o historiador constata, que a designada arquitectura manuelina não coincidia na sua totalidade com o reinado do Venturoso.

Perante o carácter negativo das suas observações, resta-lhe levantar uma pergunta inevitável:

*Poderá esperar-se um estylo original portuguez no futuro?*¹¹

¹¹ Idem, pag. 16

Vasconcelos apontava seguidamente o reduto, a fonte de inspiração das artes portuguesas, o verdadeiro motivo da sua singularidade:

*A família portugueza conservou na sua habitação rustica uma serie de industrias que nós baptizámos com o nome de caseiras, e que nos mereceram especial estudo durante uma serie de annos.*¹²

¹² Idem, pag. 16

Seria então fora de qualquer contexto da arte erudita, estimulando o regresso às artes populares que poderíamos impor a nossa originalidade e especificidade. O sentimento histórico do autor opera igualmente neste sentido, induzindo-o a retirar do passado as necessárias contaminações entre o popular e o erudito, expresso no exemplo regionalista do românico de Entre-Douro-e-Minho. Com base neste princípio, Joaquim de Vasconcelos elabora as três teses de 1908, demonstrando que a decoração popular foi progressivamente incorporada na construção de grandes monumentos nacionais, muitas vezes *contra a intenção do architecto, suplantado pelo mestre d'obras e seus alveneis*. A persistência desses motivos de carácter espontâneo, provindos de tempos ancestrais, foi assegurada pelo trabalho de artífices, através de processos de transmissão oral e visual, que desde sempre se manifestaram à margem dos modelos artísticos de carácter erudito. Vasconcelos comprovava assim a *intima relação do systema decorativo das industrias caseiras com a ornamentação dos monumentos maiores e menores da região circumvisinha*, concluindo a existência de uma continuidade formal, perpetuada desde a pré-história até à Idade Média, sobretudo nos testemunhos arquitectónicos do Minho central, como se poderá constatar na Citânia de Briteiros e Sabroso.¹³

Estabelecidas as devidas interações entre a arte popular e arte erudita, Vasconcelos conclui:

*Temo-lo affirmado, repetido e provado: o futuro da arte portugueza está na industria popular, nas industrias caseiras, cujos productos ahí estão patentes.*¹⁴

¹³ Joaquim de Vasconcelos, *Elencho de Quatro Conferencias sobre Historia da Arte Nacional*, Typographia Universal, Porto, 1908, pag. 5

Para o historiador, esta forma de criação espontânea e original, alheia à imitação de modelos importados, guarda a essência vernacular da nação portuguesa. Motivado pelas inestimáveis potencialidades do labor artístico do operário popular, Vasconcelos revela-se um autêntico militante da sua produção, exaltando entusiasticamente o carácter das suas obras:

*O oleiro, o ourives na filigrana, o feitor de jugos principalmente, para citar só tres, revelaram-se os mais seguros e fieis adeptos da arte nacional. Elles nos conservam o alfabeto de formas decorativas mais rico, mais variado, mais puro, mais genuino que uma nação pode apresentar. E sem receio de contradição se deve affirmar que ninguem nesse campo nos leva a palma! Salvé pois! Obreiro das aldeias!*¹⁵

¹⁴ Joaquim de Vasconcelos, *Historia da Arte em Portugal (Sexto Estudo)*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1885, pag. 17

O seu desejo de salvaguardar este património, demonstra uma notória influência do movimento *Arts and Crafts*, nascido de um intuito reformista, em prol da reabili-

¹⁵ Joaquim de Vasconcelos, "Arte Decorativa Portuguesa", in *Notas sobre Portugal*, vol. II, pag. 181

tação dos tradicionais métodos de produção artesanal, responsáveis pela criação de objectos esteticamente mais puros, marcados pela incontornável presença da mão humana.

Mas a ambição primordial de Vasconcelos contém simultaneamente uma duplicidade que o distancia da ideologia originária do *Arts and Crafts*. O historiador apela à salvaguarda da tradição criativa dos nossos artistas, com o intento de transformar os objectos caseiros sem fim especulativo, em verdadeiras *indústrias de concorrência*, dando-lhes *em lugar da feição ingenua, primitiva, o carácter recional prático*. Para tal era necessário acreditar no progresso da indústria e no advento da máquina, assumindo-a como uma poderosa ferramenta, capaz de ser manuseada e dominada pelo homem, intervindo na concretização dos seus objectivos.

A possibilidade de alcançar uma unidade linguística em termos artísticos, dependia da capacidade de assegurar a sobrevivência do trabalho de artesãos e operários populares, transformando a sua arte num símbolo da identidade nacional. O desenvolvimento desta indústria, constituía um meio eficaz de rentabilizar a nossa produção, substituindo a prática corrente de imitar e importar produtos estrangeiros.

Com o intuito de divulgar e valorizar o inesgotável manancial das nossas indústrias artísticas, Joaquim de Vasconcelos, participa na organização de várias exposições¹⁶, na sua maioria por incumbência da Sociedade de Instrução do Porto, da qual era sócio fundador. O vasto manancial de espécimes das indústrias caseiras que teve oportunidade de estudar e avaliar, levam-no a verificar a necessidade de desenvolver uma profícua acção pedagógica – baseada no desenho – que assegurasse o desabrochar das tradicionais formas de arte.

As Academias de Belas-Artes e a problemática do ensino do desenho aplicado à indústria.

*A l'Academie, qui devrait s'appeler école de dessin, on enseignerait le dessin, la perspective, et l'anatomie. On ferait dessiner d'après la bosse et d'après le nu. Je supprimerais la classe de peinture à laquelle la réunion de mille circonstances n'est pas pour le mouvement favorable.*¹⁷

A. Raczyński

As Academias de Belas-Artes, criadas por um decreto de 25 de Outubro de 1836, vieram finalmente materializar todas as iniciativas exercidas no sentido de institucionalizar o ensino artístico, sobretudo do desenho. Centro de múltiplas atenções e debates, o desenho reunia desde o classicismo fortes defensores, fascinados com as inúmeras potencialidades inerentes à sua *práxis*. Ainda em pleno século XVIII, o escultor conimbricense Joaquim Machado de Castro, alertava no célebre *Discurso sobre as utilidades do desenho*¹⁸, para as diversas vantagens que uma nação civilizada podia colher da prática continuada e aprofundada do desenho, investindo na criação de condições pedagógicas necessárias à sua aprendizagem.

Para além de reafirmar o incontestável papel do desenho na estruturação das clássicas áreas artísticas, Machado de Castro revelava um pioneiro interesse na aproximação da arte à indústria, ao enunciar a preponderância do desenho no desenvolvimento dos chamados ofícios fabris. Segundo constata, a parca qualidade e competitividade dos produtos nacionais, assumia-se como consequência directa de uma indústria incipiente, votada à indiferença e ao abandono. Reabilitar o sistema industrial passava necessariamente por uma reorganização do ensino ministrado às

¹⁶ Joaquim de Vasconcelos organizou em 1882 a Exposição Distrital de Aveiro, a Exposição de Trabalhos Mecânicos e das Industrias Caseiras e a Exposição de Cerâmica Nacional. Em 1883, dirige a Exposição de Ourivesaria e Joalheria Nacional e em 1884 a Exposição de Fiação e Tecidos Nacionais.

¹⁷ Conte A. Raczyński, "Objects d'art qui se trouvent en Portugal", in *Les Arts au Portugal*, Paris, 1846, pag. 260

¹⁸ O discurso dedicado à Rainha D. Maria I foi proferido em 1787 na Casa Pia do Castelo de S. Jorge, por incumbência de Pina Manique e impresso em 1818 pela Academia das Ciências.

classes fabris, incentivando os estudos do *Desenho*, de grandíssima utilidade e precisão para o *Commercio*, e para o *Estado* todo.¹⁹

As inquietações de Machado de Castro são igualmente partilhadas por Vieira Portuense, autor de uma breve e elogiosa teorização sobre o desenho, onde sublinha a importância do seu estudo e prática, revelando a obrigatoriedade deste género artístico para a *apuração do bom gosto e para a perfeição das fábricas e manufacturas*.²⁰

Ambos os discursos são sintomáticos da emergência de novas preocupações estéticas, formais e funcionais em torno da cultura material existente, às quais as recém criadas Academias, aspiravam dar resposta. Visivelmente influenciado pelo modelo francês, Passos Manuel exprimia os seus intentos para a Academia lisboeta, onde esperava unir em um só corpo de Escola todas as Bellas-Artes, com o fim de facilitar os seus progressos, de vulgarizar a sua prática e de a aplicar às Artes Fabríz.²¹

Orientada essencialmente para as designadas artes eruditas, a Academia intentava estabelecer desde a sua formação, o desejado compromisso entre a esfera artística e a industrial, promovendo uma via de ensino vocacionada para o aperfeiçoamento de determinados trabalhos oficinais. Como asseguram os seus próprios estatutos, surgiam os primeiros, ténues indícios, de uma estrutura pedagógica rudimentar na área do actual design:

*[...] a Conferencia designará certos dias da semana, em que por espaço de duas horas, á noute estejam abertas as Aulas de Desenho e Architectura, ou quaesquer outras que se julgar conveniente, a fim de que possam ser frequentadas, não só pelos ditos Officiaes e Aprendizizes das Artes Fabríz, mas tambem por algumas outras pessoas curiosas, que as não possam frequentar de dia.*²²

Os artífices podiam igualmente frequentar o restante leque de disciplinas leccionadas na Academia, com a única condição de se portarem com a decência e decoro devido, e de não perturbarem de maneira alguma a disciplina, e regularidade dos estudos.²³

Embora extremamente viáveis e salutareis, os esforços em prol das artes industriais revelavam-se pouco consequentes nos seus objectivos, problema que parecia atingir todo o ensino da Academia. Num claro momento de afirmação dos valores românticos, os ensinamentos artísticos da instituição lisboeta revelavam-se claramente desajustados, ao insistir na perpétua adopção dos paradigmas culturais do classicismo.

Francisco de Assis Rodrigues, primeiro director da Academia com formação artística, mantém ao longo da sua prosa uma convicta apologia do modelo clássico, efectuando uma espécie de glosa dos arraigados ideais que nortearam o pensamento do seu velho mestre espiritual, Machado de Castro. O erudito escultor, ciente das reais necessidades de alargar o estudo do desenho a novas áreas, aproveita o discurso de 1852 para enfatizar os benefícios da aplicação deste género artístico às artes mecânicas e aos ofícios fabris. Através da geometria prática e do desenho linear de carácter rigoroso, o artífice poderia verificar a métrica e as relações de proporção, indispensáveis à elegância de seus artefactos. O domínio do desenho permitia planejar antecipadamente a estrutura formal e a aparência estética do produto, em detrimento da sua função, transformando-se num excelente meio de aperfeiçoamento de determinados objectos de uso comum, como os moveis, os utensílios, os trajos, os enfeites, e as mais pequenas cousas do nosso uso domestico e civil.²⁴

Lançadas as bases genésicas de um pensamento sobre design, impunha-se a necessidade de ultrapassar a mera teorização, cumprindo através do desenho a ansiada educação às classes industriais.

¹⁹ Joaquim Machado de Castro, *Discurso sobre as utilidades do desenho*, Lisboa, 1818, pag. 205

²⁰ Vieira Portuense, "Discurso inaugural pronunciado por Vieira Portuense na Academia de Desenho e Pintura em 1803", in Carlos de Passos, *Vieira Portuense*, pag. 97

²¹ Estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Imprensa Nacional, Lisboa, 1843, pag. 5

²² Idem, pag. 23

²³ Idem, pag. 23

²⁴ Francisco de Assis Rodrigues, *Discurso pronunciado na sessão pública e distribuição de prémios da Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Lisboa, 1852, pag. 10

²⁵ Em 1860, o Conselho Superior de Instrução Pública nomeia uma comissão composta por Andrade Corvo, Magalhães Coutinho e Latino Coelho, encarregando-os de examinar o estado da Academia de Belas-Artes de Lisboa e propor melhoramentos ao nível da sua estrutura curricular, de modo a equiparar a instituições análogas estrangeiras. Os trabalhos da comissão nunca chegaram a ser publicados, se algum trabalho houve, como questionava posteriormente Joaquim de Vasconcelos. Em 1862, o Marquês de Sousa Holstein, após ter sido nomeado inspector da Academia lisboeta, sugere a constituição de uma comissão para a elaboração de uma reforma do ensino das Academias. Miguel Ângelo Lupi, António Vitor de Figueiredo Bastos e António Manuel da Fonseca, foram designados para a formação da referida comissão que acabou por se dissolver sem concluir o projecto pretendido. Um decreto publicado a 22 de março de 1870, indigitava a formação de uma nova comissão composta pelo Marquês de Sousa Holstein, Francisco de Assis Rodrigues, Visconde de Menezes, Vitor Bastos, A. T. da Fonseca, Conselheiro J. Palha Faria de Lacerda e o Dr. Tomás de Carvalho. A comissão não concluiu os objectivos a que fora incumbida, devido à ausência de alguns dos seus elementos, obtendo assim resultados infrutíferos.

²⁶ O Marquês de Sousa Holstein era o inspector da Academia Lisboeta e o Conde de Samodães exercia o mesmo cargo na Academia do Porto.

²⁷ A comissão contava com a presença do Conde Valbom, de Carlos Maria Eugénio de

Decorridas quase cerca de duas décadas, marcadas pela sucessão de comissões reformistas com resultados praticamente nulos²⁵, o Governo de Rodrigues Sampaio, nomeia a 10 de Novembro de 1875 a formação de uma ampla comissão, dirigida pelos inspectores das duas Academias²⁶ e secretariada por Luciano Cordeiro. Composta por diversas figuras ilustres da cultura portuguesa²⁷, a comissão estava incumbida de elaborar um plano para a reforma do ensino de Belas-Artes, incluindo um projecto para a organização de museus, propondo *as providencias que julgar mais adequadas á conservação, guarda e reparação dos monumentos historicos e dos objectos archeologicos, de importancia nacional, existentes no reino.*²⁸

A comissão, à qual se sugeria que *atendesse à maior economia de despesas compatível com o pensamento a que têm de responder os seus trabalhos*²⁹, começa o Relatório³⁰ por demonstrar a sua indignação perante o profundo estado de abandono e indiferença que progressivamente atinge o património artístico nacional. Citando o patriótico exemplo de Alexandre Herculano, o grupo reformista assume um papel morigerador, ao enfatizar a necessidade de pôr cobro ao *vandalismo despeado* que ameaça a integridade dos nossos monumentos históricos, envergonhando o *bom senso civico* do país. Pelo meio ficava uma leve alusão à necessidade de reformular o ensino artístico, cujo principal problema parecia residir na parca instrução elementar e preparatória exigida aos candidatos às Academias. Como Andrade Ferreira anteriormente apontara, os aprendizes eram admitidos com apenas dez anos de idade e o simples exame da instrução primária. Para a comissão, começava *logo aqui a impor-se a miserrima situação da arte portuguesa*, patente no insuficiente leque de habilitações ministradas aos futuros artistas.

Os candidatos possuíam apenas alguns conhecimentos rudimentares, encontrando-se totalmente desprovidos de qualquer estudo que pudesse *regular a aprendizagem do desenho*. Tais lacunas poderiam ser superadas, através da criação de um vasto corpo de disciplinas, como a geometria descritiva, a perspectiva e a história, destinadas a complementar o desenvolvimento prático dos que vão fazer-se arquitectos, pintores, escultores e gravadores.

Em relação ao ensino da arte aplicada à indústria – *principio hoje corrente, acceito e cumprido em toda a parte, e tão necessário entre nós, – magôa dizer o que ha.*³¹ Apesar da desoladora conclusão, a comissão estava ciente da crescente necessidade de aproximar a arte à indústria, constatando a progressiva procura das classes industriais, em obter tal ensino.

A este propósito as *Observações* do Marquês de Sousa Holstein eram extremamente concludentes. Para além das cadeiras existentes nos Institutos Industriais de Lis-

Almeida, Francisco de Assis Rodrigues, Dr. Tomás de Carvalho, A. Augusto Teixeira de Vasconcelos, Augusto Filipe Simões, António Tomás da Fonseca, António Vitor de Figueiredo Bastos, Thadeu Maria de Almeida Furtado, A. C. Teixeira de Aragão, J. Possidónio Narciso da Silva e José Nepomuceno.

Artes em Portugal, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. IV

²⁹ *Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretario D'Estado dos Negócios do Reino*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. IV

³⁰ Esta reforma encontrava-se dividida em duas partes distintas. A primeira é constituída por um relatório anexado a um conjunto de

projectos, para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia. A segunda parte inclui as Actas e Comunicações efectuadas pela dita comissão.

³¹ *Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretario D'Estado dos Negócios do Reino*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. XXVII

boa e do Porto, a Academia lisboeta ministrava desde a sua origem aulas nocturnas de desenho às classes fabris. Mas, infelizmente estas disciplinas não constituíam um curso organizado, encontrando-se desprovidas de exames ou de prémios, o que em larga medida provocava uma quebra no estímulo dos seus frequentadores. A existência de aulas nocturnas devia-se exclusivamente ao voluntarismo dos professores da Academia, que sem obter qualquer remuneração, leccionavam desenho de ornato, de arquitectura, de figura e do antigo. Apesar da carência de bases teóricas e da ausência de aulas práticas de modelação, este ensino visivelmente *imperfeito e incompleto*, revelava-se bastante concorrido:

Em onze annos, mais de mil e quinhentos operários têm frequentado as aulas nocturnas da academia de Lisboa; uma aula de desenho creada em Coimbra por uma associação particular³², tem tido em dez annos, cento e noventa e quatro alumnos.³³

³² A Associação dos Artistas

³³ Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretario D'Estado dos Negócios do Reino, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. XXVII

Para dar resposta à ávida necessidade de instrução das classes industriais, era necessário transformar as aulas nocturnas num curso regular de arte aplicada, adaptado às conveniências de cada profissão, de modo a propiciar uma frequência cada vez mais abrangente. A comissão, apelava igualmente à criação de *escolas de desenho applicado e de desenho elementar n'aquellas localidades onde mais se accentuem certas industrias carecidas das luzes d'este ensino*. A necessidade de propagar o ensino industrial, constituía uma medida tão evidentemente necessaria e reclamada de ha tanto, que a comissão se limita a lembrar-a apenas, escusando-se a avançar com qualquer plano fundamentado que viabilizasse a materialização de tal ensino.

O laconismo do Relatório e a superficialidade das medidas propostas, foram decisivas para despoletar a acérrima intervenção crítica de Joaquim de Vasconcelos, que lamenta o triste desígnio das recentes reformas pedagógicas nacionais. O seu comentário era um longo e explícito ataque ao trabalho elaborado pela comissão de 75 que pretendia reformar o ensino de Belas-Artes sem atender à *base indispensavel de todas as reformas: a do Ensino do desenho*.

No opúsculo sobre o *Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal*, publicado como complemento da dita reforma, Sousa Holstein, tenta em larga medida minorar essa falta, recordando a função estruturante do desenho na educação artístico-industrial:

Ha innumeras classes de operarios para quem é indispensavel o ensino do desenho; os canteiros, entalhadores, ourives, fabricantes de louças e de azulejos, marceneiros, e muitas classes ainda, não podem atingir a perfeição dos seus productos, se não acrescentarem noções de desenho á pratica de suas profissões.³⁴

O Marquês constata ainda, a visível apatia do país face ao desenvolvimento do ensino industrial, evocando o emblemático exemplo inglês que rapidamente reformulou os seus projectos pedagógicos, com o intuito de ministrar às classes operárias noções fundamentais de desenho. A instituição responsável pela maturação da produção industrial inglesa – o South Kensington Museum – devia ser assumida como um modelo de ensino válido para as artes applicadas nacionais.

Inspirado nos abundantes fructos, obtidos pelo admiravel museu, Holstein propõe a fundação de um curso de desenho para operários anexo às Academias, incentivando a criação de uma série de escolas junto a pólos de indústrias tradicionais, onde este género artístico pudesse ser leccionado. O Marquês tivera o mérito de estimular o debate em torno do ensino industrial, mas as suas directrizes ficavam vagamente enunciadas, por falta de indicações teóricas estruturantes para a sua aplicação prática.

³⁴ Marquês de Sousa Holstein, Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, pag. 12

Vasconcelos não o poupa a minuciosas críticas, acusando-o de copiar fielmente as disposições orgânicas do *systema inglez do South Kensington Museum* sem estabelecer as alterações específicas que a nossa situação demanda. Omitindo a fonte, Sousa Holstein, limitara-se a transcrever uma informação, cuja iniciativa literária se deve a José Silvestre Ribeiro, que em 1873 expunha em resumo as ideias de Mr. d'Henriet sobre a escola inglesa.

A revoltante superficialidade dos documentos associados à conhecida reforma de 75, levam Joaquim de Vasconcelos a elaborar um volumoso estudo, destinado a colmatar as visíveis falhas pedagógicas, verificadas essencialmente ao nível do ensino do desenho. Para o historiador, os recentes intentos reformistas, pecavam por tratar este género artístico como uma *bagatella*, insistindo na perpétua admissão de estruturas pedagógicas, copiadas dos estatutos de Academias estrangeiras, que em nada se adaptavam à realidade portuguesa.

Munido de um espírito prático e racional, Vasconcelos propõe que se comece *pelos pés e não pela cabeça*, insistindo na criação de uma regulamentação para o ensino elementar do desenho, considerando-o uma questão pedagógica primordial. Segundo observa, o *Relatório* da Comissão estabelecera uma relação errónea entre a arte e a indústria, ao tentar introduzir no ensino académico, um programa que pouco ou nada tinha a ver com Academias. Vasconcelos assumia a necessidade de estruturar o ensino do desenho desde o grau elementar, passando pelo secundário até ao superior, consolidando-o como base indispensável de todo o ensino artístico. Reformar o desenho exclusivamente nas Academias revelava-se uma medida incongruente, elitista, destinada a restringir a prática do desenho às esferas superiores, quando ela deveria estar incluída desde logo na instrução primária de qualquer aluno, possibilitando a expansão do desenho às mais diversas áreas artísticas e fundamentando a desejada aproximação entre a arte e a indústria.

Embora, Joaquim de Vasconcelos não apresente um conceito de desenho propriamente dito, a sua obra patenteia um claro reconhecimento do seu poder artístico autónomo, encarando-o como um eficaz meio de reabilitação das inúmeras e poderosíssimas indústrias de carácter caseiro que proliferam pelo país. Apesar de extremamente rudimentares, os seus produtos podiam ser facilmente transformados numa autêntica indústria, através da implementação de uma via de ensino do desenho que permitisse aperfeiçoar e ultimar a qualidade desses espécimes. O fito de alcançar esse objectivo, transforma o historiador portuense num eloquente interlocutor do inegável valor do desenho:

*Todos os misteres, todos os officios manuais dependem em maior ou menor grau do desenho, e da relação mais ou menos intima d'elles com esta disciplina sahem fructos mais ou menos legitimados. Calcular o que nos custa a nossa inferioridade n'este ramo do ensino seria uma revelação curiosa, mas assustadora; o publico ficaria abismado ao ver que uma cousa aparentemente tão fortuita produz um deficit enorme, não diremos já enquanto ao resultado ideal (a falta de uma grande Arte) mas tão somente ao resultado material, immediato.*³⁵

Possuidor de uma inquebrantável capacidade de trabalho, Vasconcelos vivencia em Portugal uma profunda sensação de inadaptação cultural, motivada sobretudo pela indigência generalizada que submerge a nação numa constrangedora falta de iniciativa. Ciente de que um dos sinais mais relevantes da notória inépcia nacional, reside precisamente na parca especulação teórica existente, Vasconcelos recorre à sua

³⁵ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforma do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 1

capacidade científica e crítica para combater o sedentarismo intelectual através da palavra escrita. Movido, pela vontade de superar o visível abismo que afasta o nosso país dos seus conterrâneos europeus, inicia a pioneira reforma do ensino do desenho, destinada a resgatar a educação artística nacional da falência que a atingira.

O seu documento reformista resulta, como honestamente assume, de uma série de viagens empreendidas ao estrangeiro, onde teve oportunidade de contactar directamente com as primeiras escolas europeias de arte aplicada à indústria. A experiência valeu-lhe a possibilidade de avaliar *in loco* as propostas pedagógicas e os métodos de ensino aí ministrados, com o objectivo de os adaptar às especificidades da situação socio-económica nacional. Para isso, era necessário estabelecer um ponderado estudo comparativo entre dois polos antagónicos: a realidade observada nos pioneiros modelos internacionais, resultante de um apurado ímpeto artístico e industrial, e a placidez bem característica das nossas indústrias ao longo da sua própria historicidade.

As escolas internacionais de arte aplicada: o modelo inglês e austríaco.

A criação de reformas do ensino do desenho acompanhadas da abertura de escolas de arte industrial, foi a medida corrente adoptada pelos países da Europa industrializada, para impulsionar o desenvolvimento económico. Os modelos de implementação das novas estratégias educativas, variaram de país para país, consoante o grau de importância atribuído à questão das artes aplicadas à indústria e à necessidade de descentralizar esse ensino das tradicionais instituições académicas.

A renovação do ensino artístico, a par das mais prementes necessidades suscitadas pela indústria, remonta a Inglaterra, à primeira metade do século XIX. A *crecente consciência da importância do Ensino do Desenho*, leva à criação em 1837 da primeira *School of Design* em Somerset-House, destinada a *instruir a classe industrial na aplicação da arte às várias indústrias*. No entanto, este sistema de aprendizagem, que em 1851 contava apenas com 19 instituições semelhantes, poucos progressos alcançou, revelando os seus *magros resultados* na Exposição Universal de Londres.

Quando em 1851 se materializa o conhecido evento, Vasconcelos recorda a devastadora impressão suscitada pelos produtos ingleses:

[...] a Inglaterra recebeu n'esse concurso mais de uma lição amarga; a sua influencia política, o seu poder monetario, não a salvaram de um revez; a sua potencia industrial, no dominio da machina, serviu apenas para expôr a todas as vistas a sua impotencia na applicação dos processos que dão á obra o cunho do genio do homem; em tudo aquillo em que a mão tinha de continuar o trabalho da machina, nobilitando-o e idealizando-o por assim dizer, se conheceu a inexperiencia quasi infantil, a rotina, o mau gosto, a inferioridade n'uma palavra.³⁶

³⁶ Idem, pag. 2

O elevado apuramento técnico dos artigos expostos, não conseguira mascarar a sua parca qualidade estética, marcada por diversas incoerências estilísticas e por um excesso de decorativismo que usualmente se justapunha à estrutura formal/funcional do objecto, anulando-a. Segundo o historiador, esta situação era reveladora de uma certa inaptidão humana em retirar pleno proveito da máquina, o que se reflectia no diminuto poder criativo e no carácter inexpressivo dos objectos apresentados. Seria então necessário saber pensar antecipadamente o objecto, adequando o seu projecto às vicissitudes das novas ferramentas mecânicas. O desenho surgia no cerne deste contexto como um verdadeiro catalisador do apuramento artístico dos espéci-

³⁷ Estas escolas eram dirigidas pelo Board of Trade (Comissão Central do Comércio e Indústria).

³⁸ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforço do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 6

³⁹ Estas medidas, foram acompanhadas naturalmente de uma série de mudanças, na estrutura administrativa do sistema educativo inglês. Em 1852, na sequência da grande exposição, o Department of practical Art, saído da iniciativa do Board of Trade, produz um plano de reforma do ensino das artes industriais com uma componente técnico-artística e científica. As mudanças exercidas no Department of practical art levaram à sua converção em Department of Science and Art. Em 1856 esta instituição separa-se do Board of Trade associando-se ao Committee of Education, fundado em 1839 por iniciativa do Privy Council. Este conselho que se dedicava exclusivamente à gestão do ensino primário foi fragmentado em dois departamentos: um localizado em Whitehall que continua a dedicar-se à educação elementar, e outro com sede administrativa em Kensington fica responsável pela organização do ensino industrial. Esta última secção ficou com o título de Science and art department of the committee of the council on Education (Repartição científico-artística da comissão do conselho de educação).

⁴⁰ Em 1899, esta instituição adoptaria a designação de Victoria & Albert Museum.

⁴¹ Jovem funcionário civil, Henry Cole (1808-1882) é um importante teórico do design industrial inglês. Motivado pela vontade de superar o baixo nível da produção da

mes industriais, dotando o artífice de um multifacetado poder de representação, preparando-o para a correcta materialização dos objectos imaginados.

Os relatórios elaborados na sequência de diversas sindicâncias pós-exposição, revelavam a misérrima educação ministrada às classes industriais, sobretudo ao nível do ensino do desenho. As várias *Schools of Design* espalhadas pelo país³⁷, incluindo a escola-mãe de Somerset-House não alcançavam os *fructus legitimos*, devido à insuficiente educação preparatória dos alunos que nelas ingressavam.

A Inglaterra, *resolvida a tirar prompta desforra*, depressa atacou o mal pela raiz, estabelecendo uma reforma radical do ensino do desenho em todas as suas escolas. Como Joaquim de Vasconcelos revela, fixavam-se nos finais de 1851, várias medidas destinadas a precaver os futuros aprendizes das artes industriais, de noções introdutórias para o estudo e prática do desenho. A primeira providência, recaía na criação de escolas elementares de desenho, imbuídas da *missão de introduzir os elementos da arte na educação pública, como complemento indispensável da educação nacional*³⁸. Seguiu-se um plano de incentivo das escolas de arte aplicada à indústria, investindo na abertura de novas instituições que estivessem aptas a receber os candidatos, provindos das então criadas escolas elementares. Por último, expressava-se ainda a intenção de fomentar a organização de museus públicos de arte aplicada, com o intuito de educar o gosto e o senso artístico dos seus visitantes³⁹.

Como consequência directa das novas políticas educativas, é fundado em 1855 o Museu de South Kensington⁴⁰, sob a direcção de Henry Cole⁴¹, um dos principais organizadores da consagrada exposição de 51. Localizado no tradicional bairro londrino, este espaço museológico tentava reunir com inteligência, exemplares das artes decorativas presentes e passadas, patentes numa mostra eclética, destinada a sensibilizar o fruidor para as recentes potencialidades artísticas da era do maquinismo. O museu possuía igualmente uma escola de desenho anexa, munida de uma vasta colecção de gravuras, desenhos e fotografias, indispensáveis à orientação dos discípulos na aprendizagem deste género artístico. A escola de South Kensington – a *National Art Training School* – funcionava como uma instituição central, capaz de legislar novas estruturas curriculares para o ensino do desenho, estabelecendo os modelos e os programas que vão ser aplicados nas numerosas *Schools of Art* espalhadas pelo país, onde se leccionava *desenho, desenho aplicado, pintura de ornato e modelação*.

As chamadas Art Classes constituíam escolas elementares de desenho, onde se inicia a prática deste género artístico *desde o mais elementar, pelo desenho de ornato, até ao desenho da figura (cabeça e outras partes do corpo humano)*, preparando os alunos para a admissão às escolas de arte aplicada. Como Joaquim de Vasconcelos reconhece, o ensino do desenho na escola inglesa baseava-se essencialmente na exploração de modelos ornamentais bidimensionais, reconhecendo-se uma nítida predominância

época, Cole tenta canalizar o trabalho de determinados artistas, para o chamado design industrial, promovendo a aproximação entre a arte e a indústria. Responsável desde 1849, pela publicação do "Journal of Design", onde reproduz e critica modelos dos mais variados ramos

da indústria, dedica-se desde de 1850 à organização da primeira exposição universal, dirigindo pessoalmente a construção do edifício, e a disposição dos objectos expostos. Nos seus últimos anos de vida dedica-se essencialmente a problemas didácticos,

reunindo à sua volta um grupo de artistas que deixou o seu contributo directo para a melhoria das artes aplicadas. Entre eles destacam-se Owen Jones (1806-1889), Richard Redgrave (1804-1888) e Gottfried Semper (1803-1879).

do elemento decorativo em detrimento do figurativo. Esta situação, devia-se em parte à influência da célebre obra de Owen Jones⁴² – *The Grammar of Ornament* – adoptada na maioria das escolas de arte inglesas.

Os progressos prodigiosos alcançados pelas indústrias artísticas deste país, foram desde logo observados no evento expositivo de 62, que Vasconcelos relata com entusiasmo:

*A exposição de 1862 foi com relação à Inglaterra uma revelação! A própria França ficou perplexa diante do resultado a que chegaram os ingleses, que ainda em 1851, onze annos antes, tinham sido o alvo de seus epigrammas.*⁴³

O progressivo retrocesso francês, parecia colher justificação numa estrutura pedagógica visivelmente obsoleta, assente no eterno compromisso entre as Academias de Belas-Artes e as escolas de arte aplicada à indústria. O paradigmático exemplo inglês, que apostava na especialização artística das classes industriais através do desenho, depressa se transformou num modelo exequível, prestes a ser adoptado em diversos países europeus.

A Áustria, impressionada com os notáveis resultados obtidos pela Inglaterra na última Exposição de Londres, decide fundar em Viena uma instituição análoga à de Kensington. O recém criado museu, inaugurado em Maio de 1864, possuía um inventário completo dos thesouros artísticos da nação, frequentemente actualizados com novas reproduções em gesso, fotografias e galvanoplastias, realizadas nos próprios ateliers do edifício⁴⁴. O vastíssimo espólio de espécimes das indústrias de arte, organizado em núcleos temáticos, constituía uma mostra abrangente de largo poder educativo, destinada a enfatizar a riqueza cultural e formal da produção industrial, oriunda das mais diversas nações. À semelhança do estabelecimento inglês, o museu encontrava-se munido de uma ampla biblioteca, coordenada especialmente para o estudo do artista industrial, onde se conservava uma preciosíssima colecção de gravuras ornamentais e motivos decorativos, copiosamente utilizados na feitura de objectos de arte industrial.

Anexa ao museu austríaco, encontrava-se a *Escola de arte aplicada à indústria*, cuja inovadora estrutura curricular, parecia reunir o consenso crítico de Joaquim de Vasconcelos. Os seus estatutos demonstravam a necessidade de dotar o artífice de noções de pintura, escultura e arquitectura, pois a arte industrial não é mais do que a essência d'estas tres artes aplicada ás exigencias da vida hodierna. O contacto com as chamadas artes eruditas, através do estudo do antigo e do modelo vivo, revelava-se essencial para elevar o trabalho oficinal, afastando-o da prática mecanicista e aproximando-o da vereda que conduz à grande arte. Mas como Francisco de Assis Rodrigues, sabiamente enunciara no discurso de 1852, era necessário distinguir o artesão do artista, sem baralhar a hierarquia e o saber inerente a cada profissão. O governo austríaco tinha plena consciência dessa cisão natural, apelando à separação da escola de arte aplicada da Academia, desenvolvendo uma ideia pela qual Joaquim de Vasconcelos há muito se debatia.

O Regulamento austríaco, considerado pelo historiador portuense, como um verdadeiro modelo pedagógico apresentava diferenças significativas do exemplo inglês, assegurando a organização e o funcionamento de três espécies de institutos técnicos: as Escolas de officios, as Escolas especiais de arte applicada e as Escolas superiores e geraes de arte applicada á industria. A primeira categoria, incluía cerca de oito escolas subvencionadas pelo Estado, fundadas em grandes polos industriais, destinadas ao ensino técni-

⁴² *The Grammar of Ornament*, publicada em 1856, representa a obra capital do pintor Owen Jones, fiel seguidor dos ideais proclamados por Henry Cole. A obra de Jones, efectua uma série de estudos sobre os motivos ornamentais do estilo gótico e oriental, muito apreciados em Inglaterra. Esta gramática decorativa despertou o interesse de Semper, influenciando o próprio trabalho de Joaquim de Vasconcelos, que realiza uma recolha dos elementos decorativos patentes no românico do norte de Portugal.

⁴³ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforma do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 8

⁴⁴ Para além do atelier de galvanoplastia, fotografia e moldagem de gessos, o Museu austriaco possuía um Instituto experimental químico-técnico em cerâmica, vidro e esmalte.

co do ofício às *classes operárias inferiores*. A segunda categoria englobava as numerosas *Escolas especiais*, disseminadas *profusamente* por todo o país, detinham a *missão de levantar a educação do operário na própria localidade onde floresce a indústria a que elle se dedica*. Nestas instituições, a par do ensino do desenho a olho, de ornato e de figura, leccionava-se *modelação*, indispensável a todas as indústrias cujos produtos contemplam noções de volumetria e tridimensionalidade. As *Escolas especiais*, vocacionadas para determinadas áreas específicas⁴⁵, apresentavam um equilibrado compromisso entre o ensino prático e técnico, baseado essencialmente na manipulação de diversos materiais.

A terceira e última categoria do *Regulamento* abrangia a única *Escola superior e geral de arte applicada á indústria* anexa ao Museu austríaco, responsável pela gestão do ensino do desenho e pela formação de quadros docentes, aptos a leccionar nas diversas *Escolas especiais* do país. Joaquim de Vasconcelos elogia a excelência do ensino artístico professado neste estabelecimento, considerando-o visivelmente superior ao seu congénere inglês, apesar de ambos apresentarem resultados muito semelhantes. A oportunidade de comparar distintos sistemas pedagógicos, leva-o a optar pelo exemplo austríaco, onde se verifica uma política de descentralização dos grandes centros industriais, com o intuito de reabilitar a feição regionalista e vernacular do trabalho popular. Por isso, Vasconcelos preconiza a adopção da estrutura de ensino austríaca em Portugal, justificando nos seguintes termos, a sua convicta decisão:

*Seria errado seguir um modelo que é o resultado de circunstancias muito particulares, por isso aconselhamos antes o modelo austriaco com menos accentuação do alto caracter artistico, e mais insistencia sobre os elementos tradicionais das provincias, sobre as industrias caseiras, ainda latentes entre nós;*⁴⁶

O seu apreço e fascínio pelos produtos oriundos das indústrias caseiras, representativas da pureza artística secular de um povo, encontrava finalmente uma forma inteligente de ser preservado, através da crença romântica na salvaguarda e no desenvolvimento desse património rudimentar.

Os métodos propostos por Joaquim de Vasconcelos nunca chegaram a ser seguidos nas Academias de Belas Artes, detentoras de pressupostos práticos e teóricos do desenho regidos por padrões objectivamente distintos. Por outro lado a própria conjuntura económica e industrial finisecular, que poucas alterações obteve com a chegada da República, inviabilizou no tecido produtivo quaisquer consequências sérias, advindas do esforço efectivo das recém criadas Escolas Industriais. Joaquim de Vasconcelos permanece assim um pensador isolado, preso num monólogo sem interlocutores à sua altura, entregue ao progressivo desencanto existencial e ao exílio interior, transformados numa espécie de traço comum a tantos outros intelectuais de raiz oitocentista.

⁴⁵ Como a cerâmica, os brinquedos, a ourivesaria, escultura em madeira, marcenaria, serralharia, etc, etc ...

⁴⁶ Joaquim de Vasconcelos, *A Reforma do Ensino de Bellas-Artes III – Reforma do Ensino do Desenho*, Imprensa Internacional, Porto, 1879, pag. 120

TEÓFILO BRAGA E O SEU PENSAMENTO ESTÉTICO

João Valverde

Teófilo Braga é reconhecido como uma figura essencial no tecido intelectual português das últimas décadas do século XIX e início do século XX. E embora tenha cultivado polémicas e recebido críticas de diversas e ilustres personagens, a sua produção recolhe interesse unânime, quer pela sua envergadura, quer por qualidades analíticas demonstradas e fundamentadas num sólido sistema envolvente, reforçando a condição de Teófilo enquanto autor incontornável.

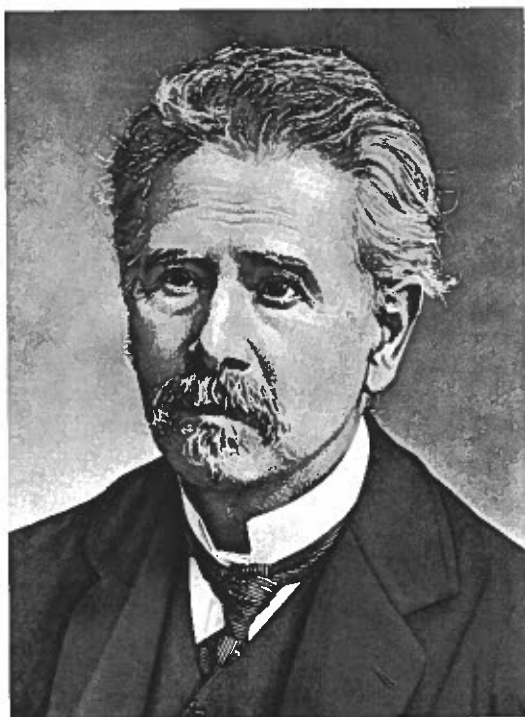
A procura dum núcleo da produção teofiliana não será um projecto viável, a sua obra parece resistir a esta concentração, tendo a diversificação e o cruzamento interdisciplinar como método e objectivo de trabalho. Podemos, contudo, identificar determinados padrões da sua obra, começando pela filiação filosófica no positivismo, que o próprio (e os seus críticos) define como matriz ou síntese de todo o processo especulativo envolvente. Obras decisivas como *Traços geraes de Philosophia Positiva comprovados pelas descobertas scientificas modernas* (1877) ou *Systema de sociologia* (1884), dão mostras disso. Determinado pelo pendor histórico e político do comtismo, Teófilo interessa-se pela história de Portugal, pela história universal, e pela história das ideias e das instituições (*História das ideias republicanas em Portugal*, 1880; ou *Historia da Universidade de Coimbra*, 1892-1902), e afirma-se como figura de proa do movimento republicano. A especialização do seu trabalho concretiza-se ao nível da investigação das manifestações literárias do povo português, com abordagens aos diversos aspectos da cultura nacional, da criação popular à arte erudita, em análises que percorrem todo o espectro histórico, das origens da nacionalidade aos autores contemporâneos (por exemplo: *Questões de litteratura e arte portugueza*, 1881; *Contos tradicionais do povo portuguez*, 1883; *As modernas ideias na litteratura portuguesa*, 1892; *Historia da poesia popular portugueza*, 1902; *Historia da Litteratura Portuguesa*, 1870-1918); elemento essencial nesta pesquisa é a identificação de personagens-chave na história da cultura portuguesa, popularizando o género biográfico na produção teofiliana, com trabalhos sobre Camões, Bocage, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Gil Vicente, Eça de Queirós ou Camilo Castelo Branco. Teófilo para além de investigador, desde novo se dedicou à escrita, abordando a poesia e a prosa, em trabalhos que, tal como a sua restante produção, também geraram agitadas divergências de opinião.

Tendo este edifício em mente, a exposição das concepções estéticas de Teófilo apresenta-se como relevante na apreciação da orgânica interna do seu pensamento, e permite clarificar a interacção deste corpo especulativo com o meio artístico envolvente, que de certo modo não pôde deixar de estranhar a sistematização teofiliana.

Joaquim Teófilo Fernandes Braga nasce a 24 de Fevereiro de 1843, em Ponta Delgada, onde iria permanecer até à sua ida para Coimbra em 1861. Na primeira juventude dá-se a entrada no mundo editorial e livreiro, e o despontar do seu interesse pela poesia e literatura, neste período abordados na primeira pessoa. Ainda estudante em S. Miguel imiscui-se no meio intelectual açoriano, e nos inícios de 1858 publica o primeiro poema, num semanário de Ribeira Grande (*A Estrela Oriental - Folha literária, comercial, agrícola e noticiosa*). Outras publicações surgem, e o jovem Teófilo chega mesmo a participar na fundação dum semanário, *O Meteoro*. A precocidade

acompanha-o na edição do seu primeiro livro de versos, *Folhas Verdes*, numa edição também de 1858 suportada pelo Visconde da Praia, figura que também tutelar os estudos universitários do jovem poeta. Os últimos anos de vida insular são ocasião para a conclusão doutros projectos literários, onde se incluem um drama e um romance histórico; investidas criativas que dão conta do empenho do estudante Teófilo, alicerçado em contínuas leituras e contactos crescentes com a elite cultural açoriana. Com dezoito anos, em 1861, Teófilo Braga parte para o continente.

Após uma breve passagem por Lisboa e Porto, fixa-se em Coimbra onde ingressa em 1862 na Faculdade de Direito. O período que acompanhou o percurso universitário de Teófilo demonstra ser particularmente sugestivo na caracterização do funcionamento do pensamento que se desenvolveu em Portugal nas décadas seguintes: um pensamento (ou um conjunto de pensadores) conseguido, por um lado, pelo funcionamento optimizado da universidade coimbrã, em virtude da estabilização política do país e do fomento das vias de comunicação; e, por outro, matizado pelas tensões originadas no interior da linha de produção universitária, com o intensificar de quezílias entre os diversos órgãos académicos (essencialmente entre os corpos discente e docente), e que resultou na célere promoção de diversas personalidades e no abalar do *status quo* académico e literário: um pensamento que resulta do desenvolvimentos dos meios universitários, onde se forma a elite administrativa e cultural da nação, num claro movimento de academização da sociedade civil, mas paradoxalmente empenhado na crítica das instituições que o sustentam. Esta necessidade de renovação tem



Teófilo Braga, 2º Presidente da República Portuguesa, in *Ilustração Portuguesa*, Maio de 1915, p. 711

como episódio paradigmático a *Questão Coimbrã*, que se afirma como momento iniciático da elite cultural para as décadas seguintes. Episódio único num clima universitário acalentado por tertúlias, sociedades, publicações e polémicas, na sua maioria de importância efémera mas que não deixaram de formar as bases (ainda que de matriz carnavalesca) dum sistema onde a pluralidade se instala. Pluralidade conseguida mais pelo aumento de quantidade de literatos e de meios de publicação disponíveis, e consequente abertura de posições e espaços que alimentariam disputas e combates, do que pela real divergência (e enriquecimento qualitativo) de conteúdos. A *Questão* tem em Teófilo um elemento activo, que deixa a sua marca pela violência de algumas passagens, dirigidas ao poeta Castilho, do seu escrito de Novembro de 1865, *As theocracias literárias*. De resto, a participação de Teófilo na vida colectiva da Universidade não foi particularmente vinculada, embora o mesmo não se possa dizer da *participação* do meio académico na formulação do destino do jovem açoriano. Com efeito, a pluralidade crescente num campo intelectual e artístico em desenvolvimento irá alimentar inúmeras posições contrárias ao ideário teofiliano, fundamental-

mente pela decisão de Teófilo em contestar os valores propriamente estéticos que sustentam o núcleo desse campo voltado para a cultura e para a arte.

Durante a sua permanência em Coimbra, frequentando a Faculdade de Direito, prossegue o seu rumo literário. No Verão de 1863, procura um editor para as suas produções na cidade do Porto, travando conhecimento com José Monteiro Branco (que trabalhava com Camilo Castelo Branco). Editam *Visão dos Tempos* (1864) e *Tempestades Sonoras* (1865), obras poéticas que recebem alguma atenção por parte dos jornais, e que trazem a Teófilo reconhecimento enquanto membro do campo literário. Este é o período onde se esboça o percurso filosófico-literário de Teófilo, e que o próprio tende a identificar com o da própria *Escola de Coimbra*. Salientamos a conjugação realizada entre o elemento estético e o elemento histórico, a qual se manifestará, nos seus trabalhos poéticos, pela superação da poesia individualista fundada num subjectivismo ultra-romântico. A compreensão histórica atenta aos movimentos da humanidade, expande a reflexão sobre arte para domínios mais vastos, o que determinará em Teófilo o fim do isolamento da experiência estética, envolvendo-a por uma panóplia de ciências e métodos de estudo do fenómeno artístico; por exemplo, como escreve em 1892: “para se tornar possível o problema da renovação da Literatura, era necessario, (...) fundar primeiramente a *Historia litteraria*; mas para que essa fundação fosse realizada em condições científicas, deveria a critica explorar as fontes tradicionais e populares da nações.”¹ Um conjunto de autores específico fundamenta estas escolhas. Este conjunto, onde transparece ainda uma orientação metafísica, tem como núcleo a tradição germânica e é disseminado por via francófona, aliás como é comum no Portugal seu contemporâneo: assim, é A. Vera quem lhe apresenta Hegel; Jacob Grimm, Creuzer e Herder chegam-lhe via Michelet, Quinet e Vacherot; e também Schelling e Schlegel que terão chegado por vias semelhantes.² A par de Hegel e Michelet, no plano histórico-filosófico, Teófilo acrescenta o trabalho de Vico no estudo das tradições poéticas. Sobresae ainda, enquanto influências literárias, os nomes de Balzac, André Chénier, Victor Hugo ou Alfred de Vigny, os três últimos essenciais para o interesse teofiliano pelo formato poético duma “epopeia da humanidade.”³ Este caldo de influências, ainda não sente a pressão positivista, pelo que Teófilo permite-se aplicar, no auge da crise de finais de 1865, os seguintes termos de optimismo metafísico: “Ha na natureza do homem o poder de determinar a generalidade das coisas, de descobrir n’ellas o ponto em que a vontade de todos se harmonisa, a força mysteriosa de harmonisar o mundo, o sentimento do bello, o ideal; mas a este dom sublime anda tambem adjunto o poder de dar fôrma, trazer á realidade da vida os sentimentos mais intimos – é a arte.”⁴

Casa no Porto, em 1868, e tenta estabelecer-se nessa cidade concorrendo para uma vaga na Academia Politécnica, na cadeira de Economia Política e Direito Comercial, mas o resultado do concurso não o favorece. No mesmo ano irá doutorar-se em Coimbra. Contudo, permanece sem alcançar a tão desejada estabilidade financeira: publica alguns trabalhos na área do direito; coordena a impressão do *Grande Dicionário Português ou Tesouro da Língua Portuguesa*, de Frei Domingos Vieira; e continua a fazer traduções, onde se destacam algumas obras de Balzac. Em 1871 surge uma nova oportunidade, com um concurso na Faculdade de Direito de Coimbra, mas desta vez também é preterido a favor de outro, numa decisão que recebe como injusta. Em Lisboa, participa no grupo que erige as *Conferências do Casino*. E ainda, no mesmo ano, surge uma vaga no Curso Superior de Letras, em Lisboa. O concurso realiza-se em 1872, onde se encontra em competição com Pinheiro Chagas, seu opositor desde a Questão, Luciano Cordeiro e António Rodrigues Sampaio.

¹ As modernas ideias na litteratura portuguesa, I, 363-364.

² Cf. HOMEM, Amadeu – Teófilo Braga, 28.

³ Cf. p. ex. CARVALHO, Rui Galvão – O génio poético de Teófilo Braga; ou FREITAS, António Maria de – Critica synthetica da Visão dos Tempos de Theophilo Braga.

⁴ As theocracias litterarias, 7-8.

Teófilo concorre com a *Theoria da historia da litteratura portuguesa*, e consegue o cargo, adquirindo a estabilidade profissional que procurava, e que utilizará para garantir o sucesso da sua progressiva filiação no pensamento positivo e materialista. Como vemos, o início da década de 70 é charneira no percurso de Teófilo; por um lado, a sua actividade de docente permite a acumulação de estudos literários e filosóficos, origem da extensa bibliografia do autor e da fidelização dum grupo de discípulos que o acompanham em diversas publicações e revistas (*Era Nova*, *Revista de Estudos Livres* ou *O Positivismo: Revista de Philosophia*); por outro, Teófilo Braga amadurece para a vida política, tornando-se figura de proa do movimento republicano, e por conseguinte envolvendo-se em diversas manifestações culturais de cariz público. Estes dois aspectos coincidem com a consolidação definitiva do pensamento de Comte no aparelho filosófico teofiliano. Durante o período conimbricense o próprio Teófilo reconhece a influência de diversas correntes; contudo, o positivismo de Comte surge como síntese que resolverá a dispersão inicial, encaminhando-o para uma solução que o afastará do decadentismo ou pessimismo de outras figuras nacionais, como Antero ou Oliveira Martins, tanto ao nível da sua actividade académica (nos primeiros anos da sua docência, e regendo a cadeira de Filosofia Transcendental, ensinou Estética positiva) e de publicista, como enquanto linha definidora da sua actuação política.

Não aprofundamos aqui o seu envolvimento na vida política, e na causa republicana, desde logo por se tratar de informação difundida, e por divergir do nosso objecto de reflexão. Lembramos, porém, um evento que conjuga, de forma concreta, política e cultura: as Comemorações do Centenário de Camões, em 1880 (que, no entanto, surgem essencialmente como motivo para a (re)organização partidária, essencialmente do lado republicano). Anotamos ainda que a sua intervenção política directa, se excluirmos os cargos que exerceu nos primeiros anos da república,⁵ cessa em 1891, no rescaldo do fracasso da revolta de 31 de Janeiro; e também a sua influência literário-filosófica se dilui por esta altura, numa actividade reiterativa repleta de edições volumosas, que o acompanha durante o primeiro quartel do século XX, até à sua morte a 28 de Janeiro de 1924, com 80 anos. Outro aspecto que não podemos deixar de fazer alusão, diz respeito a um conjunto de dados biográficos de Teófilo que são efusivamente identificados com as condições espartanas do seu pensamento. A morte da mãe aos três anos, a penúria dos seus tempos em Coimbra, a perda dos três filhos ainda jovens, surgem como elementos determinantes da sua agressividade e frieza perante os outros, numa vida pontuada de polémicas e de cortes de relações. Contudo, o significado biográfico e historiográfico da moldura emotiva de Teófilo não participa com particular contributo na análise que pretendemos levar a cabo.

1. Comte é a influência central do edifício filosófico de Teófilo. Este núcleo é, no entanto, sujeito a diversas intervenções no sentido de o ratificar/rectificar: já que a *filosofia positiva* de Comte deverá ser entendida como um “primeiro esboço de uma *synthese integral do estado de positividade* da consciencia moderna,”⁶ devendo ser ratificada, renovada e alterada de acordo com o progresso científico. As adaptações dependentes da ciência demonstram o entroncar de Teófilo no monismo-materialista, entrando em sintonia com os aditamentos realizados ao legado de Comte, por Littré, Spencer, Stuart Mill, entre outros, em oposição aos seguidores ortodoxos do filósofo de Montpellier, sob a direcção de Pierre Laffitte. Daqui se depreende que Teófilo não seguiu uma interpretação rígida e fechada dos cânones positivistas, antes compensou o extensivo uso que deles fez com diversos outros contributos do pensamento inter-

⁵ Preside o Governo Provisório da República, do 5 de Outubro até Setembro de 1911, e assume a presidência da República, para completar o mandato de Manuel de Arriaga, durante cinco meses, no ano de 1915.

⁶ *Traços geraes da philosophia positiva*, 19.

nacional. De resto, acompanham-no a generalidade dos autores nacionais próximos do positivismo, a quem a inclinação cienticista e, em adequação a esta, o pensamento de Littré foram decisivos para consolidar a superação do positivismo estritamente comtiano. (Podemos salientar na divergência face a Comte: a valorização do estado democrático, que Comte não distinguiu no seu projecto político; o afastamento radical dos resíduos religiosos presentes na formulação do filósofo de Montpellier, herança do pensamento do final do século XVIII e em comunhão com os exemplos do socialismo utópico; ou a complementação do edifício positivista com a atenção prestada à psicologia, que Comte não contemplou.)

Por um lado, confirma-se as exigências comtianas de superação do estado metafísico (procurando instaurar a fase positiva), promovendo a acção social e política a instrumentos essenciais ao projecto filosófico, mas, por outro, salienta-se a centralização (ou delimitação) no papel edificatório da ciência, que reclama exclusividade na composição do pensamento e na emergência de conhecimentos. Adita-se a esta situação o facto das novas correntes, confiantes nos progressos científicos, eliminarem o reduto do incognoscível, abrindo espaço para o conhecimento total por parte do método científico: já segundo proposta de Littré a complementaridade entre religião e ciência perdera toda a validade, esvaziando-se a região incognoscível num mero e provisório desconhecido. Superando o positivismo estrito, o optimismo científico surge como nova etapa epistémica, levantando sérias dúvidas sobre a viabilidade duma segunda complementaridade, esta entre ciência e arte.⁷

Autores como Haeckel ou Buchner contribuem para o entendimento do mundo enquanto mecanismo dinâmico, sujeito apenas a mudanças de estado, afastando irremediavelmente as prerrogativas de qualquer criacionismo.⁸ Os desígnios globalizantes do cientismo monista induzem uma explicação mecanicista da vida, onde o homem surge como um animal com determinadas particularidades, num modelo onde a própria noção de *consciência* é abalada, sugerindo a abolição da fronteira entre espírito e natureza. Na companhia de Júlio de Matos, Teófilo entende a esfera da psicologia ou do espiritual enquanto traduzível segundo a lógica mecanicista dominante. Como está bem expresso em *Traços geraes da philosophia positiva* (onde segue a obra do fisiologista Luys), as faculdades psicológicas humanas são vertidas para problemáticas neurológicas e processos fisiológicos, e a natureza específica do ser humano é essencialmente convertida numa diferença de grau na escala da biologia. Esta predominância da biologia enquanto limite do humano, surge como matriz – assente nos conceitos de raça e de influência geográfica – para o entendimento da história e da sociedade, definindo uma sociologia como a outra margem dum determinismo cerrado.

Neste quadro geral, Teófilo tece determinadas considerações sobre a própria especulação filosófica, defendendo a definição duma filosofia que permita a síntese das concepções humanas reformuladas pela ciência. Teófilo refere a separação entre a filosofia instituída (próxima da teologia e da metafísica) e a ciência; situação que também acarreta prejuízos para o campo científico, justamente, por se dispersar em especializações às quais carece a referida síntese filosófica. Esta síntese permitira a organização e racionalização do campo científico: delimitando o campo próprio de cada ciência (permitindo, por exemplo, o aperfeiçoamento de métodos especiais e particulares); promovendo o cruzamento de informação com ciências “correlativas;” ou definindo um sistema da educação intelectual, apoiado na articulação da pluralidade de ciências (das mais abstractas às mais concretas).⁹

Profundamente relacionada com esta reorganização da esfera científica está a *classificação dos conhecimentos humanos*, a qual postula um dado essencial: “a philosophia

⁷ Para aprofundar este posicionamento, consultar *A heterodoxia do pensamento positivista teofiliano: o enlace do positivismo com o materialismo monista* (HOMEM, Amadeu – Teófilo Braga, 91-132).

⁸ Cf. HOMEM, Amadeu – Teófilo Braga, 109-110.

⁹ Cf. *Traços geraes de philosophia positiva*, 17.

¹⁰ *Traços geraes de philosophia positiva*, 17-18.

¹¹ *Traços geraes de philosophia positiva*, 18.

¹² *Systema de sociologia*, 14.

¹³ *Traços geraes de philosophia positiva*, 121.

¹⁴ *Traços geraes de philosophia positiva*, 128.

¹⁵ *Traços geraes de philosophia positiva*, 129.

¹⁶ *Traços geraes de philosophia positiva*, 129.

¹⁷ Cf. *Traços geraes de philosophia positiva*, 130.

¹⁸ *Traços geraes de philosophia positiva*, 119.

positiva procede do conhecimento dos phenomenos do mundo exterior, cosmologicos e biologicos para se elevar aos conhecimentos psychologicos e sociaes por onde se manifesta o homem.”¹⁰ Assim se instala um pensamento de matriz mesológica. Desta proposta se conclui, que a filosofia se deseja como uma actividade de organização, submetendo “os phenomenos complicados do universo a uma systematização racional.”¹¹ Ainda de acordo com a *classificação dos conhecimentos humanos*, é postulada a subordinação dos fenómenos sociológicos às leis gerais do universo (facto considerado uma inovação de Comte): assim, estabelece-se a transição dos fenómenos biológicos para a sociologia.¹²

A *classificação dos conhecimentos humanos* submete-se ao princípio da *generalidade decrescente*, de inspiração cartesiana, que solicita a organização das ciências de acordo com o grau de complexidade de cada uma, começando com a mais geral, a matemática (“não só a sciencia mais positiva, mas encerra o processo logico com que todas as outras sciencias devem ser constituídas (...).”¹³), e determinando a sociologia como a mais complexa, e assim ocupando o lugar de máxima especificidade. No que diz respeito à sociologia, enquanto o facto *vida* é abordado pela biologia (ciência que antecede a sociologia na *classificação*), a sociologia trabalha sobre um facto mais específico: a *Consciência*. Teófilo define este facto como a “noção racional da propria individualidade,” contudo adverte que “nenhum dos factos por onde primeiro se nos revela o homem como consciente é produzido pelo indivíduo; a concepção mythica da natureza, a criação da linguagem, das formas religiosas e sociaes pertencem a certos grupos ou partes collectivas da especie.”¹⁴ Aqui interessa-nos sublinhar que na sociologia se incluem, a par da moral ou da economia política, a literatura e as belas-artes. Assim, o pensamento que se dedica à esfera estética está sujeito a determinadas premissas também adstritas ao funcionamento da sociologia, das quais destacamos as seguintes: “os phenomenos sociologicos distinguem-se, além da sua extrema particularidade, pelo character individual e sobretudo pelo grão de consciencia;”¹⁵ exige-se um “critério mais alto,” que dê conta da especificidade dos fenómenos sociológicos: o critério de *filiação*, ou de *conexão histórica* (“Nenhum facto sociologico se comprehende isoladamente; são motivados por uma determinação consciente, e realisam mais ou menos perfeitamente uma vontade; por isso qualquer facto é o elemento conhecido, cuja intelligencia ou comprehensão completa só começará quando estiver relacionado com o seu intuito e determinação, e com o seu resultado ou consequencias.”¹⁶); a determinação de dois elementos na pesquisa sociológica: o elemento estático (que se consubstancia nas instituições e pode ser procurado nas tradições e na história), e o elemento dinâmico (resultado dos esforços individuais para o progresso, presente na marcha actual das sociedades); e por fim. As sínteses sociológicas serão dirigidas tanto ao indivíduo (constituindo uma *Psicologia*) como à espécie ou *Humanidade*.¹⁷

Em suma, Teófilo adopta uma solução mesológica, subscrevendo o estudo de elementos exteriores como determinantes das diversas particularidades da actividade humana. Esta exterioridade é apresentada pela ciência, que se assume como veículo exclusivo da verdade (do cognoscível): “o phenomeno é uma *relação*” e “por muito que se estudem só os podemos conhecer na sua *relação* de como se exercem e se derivam, e nunca a sua essencia.”¹⁸ Assim, qualquer especulação filosófica da nossa natureza subjectiva exige um conhecimento preparatório da natureza física ou objectiva.

2. Num artigo que escreve em 1875 para a revista francesa, *La Philosophie Positive*, e divulgado em Portugal em 1879, sob o título de *Constituição da esthetica positiva*, Teófilo lança as linhas gerais do seu projecto estético.

Essencial para o seu modelo positivo duma estética é a compreensão de dois eixos: a *tradição* e a *ciência*. Para tal recorre a Comte: “A Philosophia Positiva, com o seu systema de opiniões fixas e unanimes, só ella poderá offerecer ao largo desenvolvimento das Bellas-Artes uma base verdadeiramente popular e em harmonia com o espirito da civilização moderna.”¹⁹ E como refere Teófilo, é pelo equilíbrio entre estes dois pólos (um dinâmico e o outro estático) que o artista realiza o Belo, garantindo a “nova síntese afectiva:” a base popular como depósito de autoridade artística e a ciência enquanto bitola para o desenvolvimento coerente da potencialidades deste depósito.

No que diz respeito ao relacionamento entre arte e ciência, Teófilo esclarece sobre o contributo da arte, sugerindo um papel complementar à ciência, na participação da síntese filosófica. Na abordagem cognitiva do mundo, que é limitada ao conhecimento das relações detectadas na aparência, algumas relações existem que se distinguem pelo efeito de passividade agradável:

*(...) este grupo de relações, em que a apparencia nos faz como que sentir a miragem da realidade, em que a apparencia nos dá uma impressão total, vem a constituir o objecto da Esthetica.*²⁰

Ora, estas relações complementam o ponto de vista científico, como nos sugere com um exemplo peremptório: “A cutis mais delicada de uma mulher, observada pelas lentes poderosas, mostra-nos papilas e cavidades que destroem toda a impressão de encanto; é preciso a vista geral a distancia para que se restabeleça o effeito do bello.”²¹ Assim:

*A Arte estabelecendo a educação esthetica como uma necessidade da nova crise dos espiritos, restabelece essa distancia harmonica entre a apparencia e a realidade, corrige pela contemplação os habitos de analyse fragmentaria, e sem nos illudir, como nas creações do periodo theologico ou metaphysico, faz-nos sentir toda a verdade da apparencia como apparencia, isto é, como o effeito complexo e consciente da realidade. Esta é que é a Arte positiva, e o estudo d'esta ordem de phenomenos é que forma a Esthetica.*²²

Fazendo uma pausa no discurso de Teófilo, não podemos deixar de anotar dois aspectos no seu raciocínio: por um lado, articula a experiência estética com o projecto científico, sugerido, como veremos, uma complementaridade entre arte e ciência; mas por outro, Teófilo na sua arquitectura não deixa de recorrer a aspectos específicos da experiência estética, que não serão imediatamente articuláveis com o discurso do cientifismo dominante. Por outras palavras: por um lado, Teófilo atende à correcção “pela contemplação” dos hábitos da análise científica fragmentária, ou seja, identifica a importância da arte enquanto instrumento cognitivo complementar; por outro lado, sugere a importância da arte na recuperação dum estado harmónico da consciência, abordando os sentimentos despertados pela experiência estética enquanto factos independentes da esfera cognitiva (refere o “sentir toda a verdade,” e não o conhecer). Verificamos, assim, uma dualidade entre a inclusão da arte num projecto comum com a ciência (e a filosofia), e diversas interferências originárias de especificidades (elementos irreduzíveis à esfera científica, por exemplo) reconhecidas à experiência estética. Podemos seguir esta tensão, em vários momentos da reflexão teofiliana.

No seu projecto geral, Teófilo projecta o contributo da arte para o conhecimento, desenhando um encadeamento arte/ciência/filosofia. Desde logo, define-se a

¹⁹ COMTE, Auguste
– *La philosophie positive*
(condensée par Martineau),
t. II, 262. Citado em
Constituição da esthetica
positiva, 411.

²⁰ *Constituição da esthetica*
positiva, 412.

²¹ *Constituição da esthetica*
positiva, 413.

²² *Constituição da esthetica*
positiva, 413.

exigência de sistematizar em ciências as diversas relações que o homem observa na natureza, de forma a existirem elementos para uma *Filosofia*. E seguindo Comte, esta *Filosofia* será “um processo de unificação mental, uma generalização deduzida de muitas particularidades de relações phenomenales.”²³ E para se completar o conhecimento geral que constitui a *Filosofia* têm de estar reunidas todas as relações, incluindo,

²³ *Constituição da esthetica positiva*, 411.

(...) a relação passiva de bem estar moral, de agrado, de suavidade, que leva o homem a identificar a synergia do seu organismo com a harmonia da natureza. Esta relação descobre-se em todo e qualquer phenomeno da natureza; a arvore, a ceara, a nuvem, mesmo os phenomenos da ordem social (...).²⁴

²⁴ *Constituição da esthetica positiva*, 416.

A estética descobre essa relação que é estranha às outras ciências, e é esse actualmente (a arte tem de acompanhar as evoluções da nova concepção do mundo)²⁵ o seu papel: “contribuir com novos elementos para hypotheses sugestivas e sobretudo com o espirito synthetico para a organização de uma *Philosophia*.”²⁶ Num texto que edita em 1879, *A impressão artística*, Teófilo reitera:

²⁵ Cf. *Constituição da esthetica positiva*, 419.

²⁶ *Constituição da esthetica positiva*, 417.

*A impressão artística é mais de que uma passividade agradável, é uma receptividade sensorial que nos leva a achar novas relações com a natureza cosmica ou moral, e essas relações não são apreciáveis por meio dos processos scientificos.*²⁷

²⁷ *A impressão artística*, 111.

O Belo é reconhecido como um conhecimento especial, e como não deixa de referir, para a constituição da ciência da Sociologia, “é indispensavel que o philosopho penetre o sentido da historia pelo sentimento das creações estheticas.”²⁸ Neste contexto, Teófilo fala da formação da ciência da estética, aliás a última ciência a formar-se, não deixando de referir a sua especificidade relativamente às outras ciências. E esclarecendo as particularidades do subsídio estético para o conhecimento, recorre a Diderot e o seu artigo *Investigações filosóficas sobre a origem e a natureza do belo*, onde identifica que:

²⁸ *Constituição da esthetica positiva*, 419.

(...) ou a relação entre as cousas são expressas com um carácter de necessidade, e então é a lei na sua expressão científica, ou então as relações são expressas pela sugestão de uma imagem característica, e a sua determinação é o que constitue o processo artistico. N’estas duas relações de natureza tão diversa existe comtudo uma certa reciprocidade; a lei scientifica produz pela sua universalidade uma emoção de harmonia, do mesmo modo que a sugestão da imagem artistica é pela sua parte suceptivel de previsão.²⁹

²⁹ *Constituição da esthetica positiva*, 418.

E no trabalho do artista,

[h]a por tanto um conhecimento, que se formula e se transmite: assim como o conhecimento racional se expressa pela relação entre as duas ou mais noções, de natureza concreta ou abstracta, assim o conhecimento esthetico ou sensorial se exprime pela relação entre a imagem e a sensação que se pretende reproduzir.³⁰

³⁰ *Constituição da esthetica positiva*, 418.

Como reitera em *A impressão artística*:

Assim como o trabalho da razão (ratio) consiste em estabelecer a continuidade das sensações recebidas de um modo intermitente ou discontinuo, d’onde resulta o conhecimen-

to, a Arte, exclusivamente *synthetica*, tira das sensações parciais uma impressão total, descobre o efeito geral recompondo os elementos desconexos da *analyse scientifica* na idealização. Se o trabalho racional se faz pelo estabelecimento de relações entre sensações diversas, a concepção artística faz-se pelo mesmo meio buscando relações mais particulares entre a imagem concreta que hade equivaler á sensação e que hade reproduzi-la voluntariamente na impressão. Ambos estes processos conduzem ao conhecimento; um é logico, o outro esthetico; um é o exercicio da intelligencia e o outro da imaginação.³¹

³¹ A impressão artística, 113.

Neste “moderno estado mental” a inteligência e a imaginação “não são antinómicas;” já que “pelos nossos sentidos recebemos a *apparencia*; pelo nosso raciocínio percebemos a *realidade*; a reação entre estes dois extremos do conhecimento é a verdade.”³² Contudo, apesar das sugestões deixadas no sentido da articulação e complementaridade entre arte e ciência, o projecto teofiliano também reconhece a natureza diversas destas actividades, e a passagem entre estes dois aspectos não é esclarecida, apenas é aceite como possível. Esta situação, por frágil que aparente ser, é a base da estética de Teófilo: embora consciente da particularidades dos domínios em questão, promove a comunicação entre os dois, ultrapassando de forma optimista toda a complexidade que a problemática sugere. Se atendermos à desmontagem que faz da actividade estética, esta surge como a síntese das sensações parciais numa impressão total, efeito que é conseguido através duma imagem, a isto acrescenta que essas sensações parciais são fornecidas pela ciência, tendo em vista uma síntese final, onde a estética contribuirá para o conhecimento científico geral. Teófilo acredita numa continuidade (quase circular) entre arte e ciência. A isto se acrescenta, que aborda ambas segundo a mesma perspectiva: uma perspectiva de origem estranha à esfera artística. Ou seja, a perspectiva donde Teófilo analisa a arte não decorre prioritariamente da tradição artística, tal como esta será entendida (e nutrida) pela classe artística. Daí as acusações feitas ao método teofiliano de não reconhecer as especificidades do fazer artístico, reduzindo-se a análises calibradas por uma “disciplina mental” aversa aos valores propriamente artísticos.

³² A impressão artística, 115.

Em *Constituição da esthetica positiva* e em *A impressão artística*, Teófilo delimita a actuação da arte, reconhecendo-lhe potencialidades cognitivas. Potencialidades que apenas se verificam quando articuladas (em complementaridade) com a ciência e a filosofia. E assim, e na esteira do pensamento positivismo, a arte não funda um espaço autónomo. De modo a clarificar os possíveis contributos da arte, Teófilo num outro texto, *A nacionalidade e a litteratura*, entendendo que “a litteratura portugueza é um phenomeno social moderno, resultante do nosso individualismo nacional (...)”,³³ atribui um comportamento triplo à literatura (no seu carácter nacional), que esclarece esse conhecimento especial da arte: “reflecte em si todas as modificações historicas porque passou este povo;” é “um documento ethnico por onde se differencia a originalidade do character portuguez;” é, ainda, “o protesto eloquente por onde se conhece o efeito immediato de instituições abusivas que nos levaram a uma inevitavel decadencia.”³⁴ A participação da arte na comunhão do saber, passará então pelas suas vertentes histórica, étnica e crítica.

³³ A nacionalidade e a litteratura, 7.

³⁴ A nacionalidade e a litteratura, 7.

O outro eixo duma estética positiva é a tradição, que participa de forma activa no desenvolvimento das funções sociais da arte, e como veremos mais adiante na definição do papel do artista.

3. Segundo Teófilo nenhum “acto phenomenal existe independente de uma relação anterior e de uma consequência,” pelo que “tudo é continuo, successivo, ininterrupto,”³⁵ situação que vem reforçar a perspectiva histórica dos fenómenos. A par

³⁵ *Constituição da esthetica positiva*, 415.

disto, reconhece uma distinção entre a impressão artística e impressão puramente psicológica, pois a primeira trata-se de algo da ordem duma construção social ou histórica. Existe algo na *impressão artística* para além da agradabilidade envolvida, e que é o seu carácter de reminiscência, pois esta “é lenta e tanto mais profunda, quanto mais se repete e recorda.”³⁶

³⁶ Constituição da *esthetica* positiva, 420.

*Porque é que os povos amam as suas tradições? porque é que essas tradições seculares nos parecem sempre bellas, senão pelo que ellas têm de reminiscencia, de saudade, e de autoridade de prestigio?*³⁷

³⁷ Constituição da *esthetica* positiva, 420.

Assim, Teófilo Braga recorre à esfera da tradição para estabelecer a função social da arte. Na sua óptica, “o fundo de toda a criação artistica deve ser a tradição;”³⁸ e “as tradições não são mais que as paixões collectivas que a humanidade sentiu, e perpetuou como o typo e norma do seu modo de sentir.”³⁹ Qual será a crença possível, que distinta da ciência “tenha o poder de conciliar em uma grande synthese harmonica todas as paixões humanas?”⁴⁰

³⁸ Constituição da *esthetica* positiva, 421.

³⁹ Constituição da *esthetica* positiva, 426. Paixão difere de tradição: esta é lhe superior, devido à sua vocação colectiva (“(...) onde o homem se liga, e se sente solidário do homem (...)” (426.)

*As tradições são o objecto dessa crença vasta e conciliadora, que já não pode ser explorada pelas religiões, mas que pertence á Arte como o principal agente dinamico do altruismo.*⁴¹

⁴⁰ Constituição da *esthetica* positiva, 426.

E como as tradições são as mesmas em todos os povos, assim:

⁴¹ Constituição da *esthetica* positiva, 426.

*(...) qual não hade ser a grandeza das produções da Arte, quando ellas forem inspira-das pelo sentimento da humanidade, e expressas pelas formas sempre communicaveis e veneradas em que a propria humanidade se sentiu solidaria- as tradições?*⁴²

⁴² Constituição da *esthetica* positiva, 426.

Por conseguinte, a energia social da arte advém desses condensados de humanidade que são as tradições; deste modo, à arte compete:

*(...) propagar a solidariedade humana, narrar as luctas que trouxeram a esta conquista de universal reciprocidade, destruir os antigos simples que sustendo o edificio social se agarraram a elle impondo-se como indispensaveis, e levar á convicção de que o desenvolvimento é uma forma da vida, e que a perfectibilidade é indefinida.*⁴³

⁴³ Constituição da *esthetica* positiva, 426. “O novo organismo Humanidade, para sentir-se, para comunicar-se e ter consciencia, tem de criar uma linguagem; é a Arte no seu momento livre que vem satisfazer este fim.” (426.)

Como esta perspectiva, mais do que revolução, a palavra de ordem parece ser a de *solidariedade*:⁴⁴

*No período positivo é que a Arte se torna plenamente altruista; assim como o individuo e a nação tem a sua lingua, assim essa entidade real que se nos manifesta idealmente, — a Humanidade — tem uma linguagem complexa, universal, intelligivel para todos, que exprime as aspirações do tempo, os esforços para a civilização, emfim a solidariedade entre o homem e o universo: tal é o fim actual da Arte.*⁴⁵

⁴⁴ De forma a completar a proposta de inspiração positivista de Teófilo, salientamos textos de Moniz Barreto e Teixeira Bastos, dois discípulos de Teófilo, que confirmam em abordagens particulares as concepções de Teófilo: *Natureza e funções da arte* (1885) de Moniz Barreto (publicado no ano seguinte na Revista de

Estudos Livres, dirigida por Teófilo Braga e Teixeira Bastos) e algumas passagens dedicadas à arte em *Comte e o positivismo: ensaio sobre a fundação e as bases da*

philosophia positiva (1881) de Teixeira Bastos.

⁴⁵ Constituição da *esthetica* positiva, 420.

Teófilo concretiza estas ideias na proposta da literatura realista, nas páginas a propósito de *Eça de Queiroz e o romance realista*, em *As modernas ideias na litteratura portuguesa* (ratificadas com a sua conferência de 1901, *Eça de Queiroz e a sua obra*, também publicada). Teófilo desde logo se demarca do *realismo* tal como é praticado pelos seus maiores escritores (Flaubert, Zola, Daudet e Eça de Queirós), que “possuem o talento que adivinha, mas nenhum tem uma philosophia que os dirija na comprehensão synthetica dos phenomenos sociaes (...)”.⁴⁶ Contudo, considera que o romance realista terá um fim científico, já que passa pela compreensão dos fenómenos sociais como a continuação dos fenómenos cósmicos e biológicos.⁴⁷

*É necessario crear uma Litteratura positiva, em que, além da renovação dos meios de expressão, tudo sirva para coadjuvar a aproximação do futuro humano ou do seu estado normal.*⁴⁸

Teófilo faz referência a dois aspectos que identifica na obra de Eça de Queirós, uma vertente puramente estética, que identifica com o esforço do escritor em garantir a *originalidade*, e uma vertente crítica, um “negativismo”,⁴⁹ que agitará essa sim o meio social onde a obra desponta:

*A arte e a litteratura terão a sua parte negativa, atacando as instituições anachronicas, e na sua missão positiva definindo o estado normal para que avançamos (...).*⁵⁰

4. Esta dualidade a florada, entre uma vertente puramente estética da obra e uma vertente crítica, no caso de Eça de Queirós estará desequilibrada, dado a não filiação por parte do escritor no projecto positivista, o que o terá deixado vulnerável e “tolheu-lhe o largo movimento das azas.”⁵¹ Encontramos um exemplo de excelência em Balzac, de quem Teófilo foi tradutor, pois cada romance seu “é uma these moral, um problema social proposto ou resolvido.”⁵²

Já vimos, como para completar o conhecimento geral, que constitui a filosofia, têm de estar reunidas todas as relações, incluindo “a relação passiva” que identifica o homem com a “harmonia da natureza.” É necessário, porém, que esta relação seja achada por artistas, “que reproduzem voluntariamente a sensação fatal, e põem em evidencia a relação intima da natureza que só elles acharam.”⁵³ Ao artista compete descobrir uma relação estranha aos outros especialistas. Neste sentido, também Teófilo Braga refere o conceito de génio: quando produção de um génio (onde se inclui uma educação geral e um justo acordo entre as faculdades afectivas e intellectuais), a obra de arte “é o agente activo da observação do homem, é o órgão assimilador dos progressos realizados pela sciencia.”⁵⁴ Mas reclama que:

*A inspiração antiga era produzida pela hallucinação religiosa, o enthusiasmo; a inspiração moderna nasce d'essa profunda convicção da solidariedade humana através da historia.*⁵⁵

No trabalhar do artista, Teófilo reforça a “filiação evolutiva” enquanto condição da arte, e “assim o artista aprende a venerar a tradição primeiramente como um criterio de perfeição e disciplina da sua propria originalidade, e depois como o fundo geral e inexaurível de todos os themas para a criação artistica.”⁵⁶

Bem discriminado este elemento de disciplina sentimental e elaboração creadora, a originalidade consistirá no modo de ser do Eu psychologico do artista incapaz de se confun-

⁴⁶ Eça de Queiroz e o romance realista, 294-295.

⁴⁷ Cf. Eça de Queiroz e o romance realista, 295-296.

⁴⁸ Eça de Queiroz e o romance realista, 300.

⁴⁹ Cf. Eça de Queiroz e a sua obra, 14.

⁵⁰ Eça de Queiroz e o romance realista, 302.

⁵¹ Eça de Queiroz e a sua obra, 13.

⁵² *As modernas ideias na litteratura portuguesa*, I, 338.

⁵³ *Constituição da esthetica positiva*, 416-417.

⁵⁴ *Constituição da esthetica positiva*, 419.

⁵⁵ *Constituição da esthetica positiva*, 419.

⁵⁶ *Constituição da esthetica positiva*, 426.

*dir com qualquer outra individualidade. Elle verá o que todos vêem, mas pelos seus olhos; exprimirá o que todos sentem, mas segundo a modificações de um individualismo seu. É este o nexo que nos liga ás obras de arte, por onde ellas nos impressionam, nos dirigem e nos elevam.*⁵⁷

⁵⁷ Constituição da esthetica positiva, 426.

Teófilo faz comunicar um elemento exterior – a *tradição* – com o “eu psicológico” do artista, e consegue-o articulando o conceito de *tradição* com o de *imitação*: “*Tradição e Imitação* são as duas formas espontaneas e inconscientes por onde a Arte se eleva até á expressão ideal.”⁵⁸

⁵⁸ Constituição da esthetica positiva, 425.

Como já referimos, a consciência enquanto “noção racional da própria individualidade” não é entendida como produção do indivíduo, mas resultado da colectividade e da espécie. No que diz respeito à *imitação*, esta resulta da “necessidade de reproduzir aquillo que nos agradou; provém de uma excitação recebida do mundo exterior, e este primeiro character nos indica a sua procedencia physiologica.”⁵⁹ E sendo “uma propriedade do organismo,” a *imitação* é “o germen das aptidões da Arte.”⁶⁰ E considerando que “a altas manifestações dos grandes génios” provém duma necessidade fisiológica de *imitação*, refere:

⁵⁹ Traços geraes de philosophia positiva, 83.

⁶⁰ Traços geraes de philosophia positiva, 83.

*(...) a imitação não é o objecto da Arte, mas sim a primeira e mais organica manifestação d'essas cellulas nervosas, que, coadjuvando os actos mentaes com o seu automatismo, na longa vida da história produziram este importante facto sociologico.*⁶¹

⁶¹ Traços geraes de philosophia positiva, 84.

E acrescenta que essa natureza fisiológica, é também a origem desse “facto psicológico automático,” que se conhece pelo nome de *inspiração*. Em suma, a *imitação* será um fenómeno análogo à *tradição*, apenas com a particularidade de ocorrer no indivíduo (de natureza fisiológica), enquanto a segunda é já um fenómeno de natureza social.⁶² O papel do artista parece esvaziado de quaisquer resíduos metafísicos, sendo determinado pelas forças biológicas e sociológicas dominantes; e a própria “espontaneidade” desejada ao fazer artístico é encarada segundo uma economia entre *tradição* e *instinto*:

⁶² Embora, de acordo com Teófilo, também a *tradição* seja completamente explicável pela fisiologia, sendo um facto de ordem biológica: é articulável com os processos de “persistência e revivescência da impressão” (grosso modo, memorização), repetição ou referência ao meio, entre outros. (Cf. Traços geraes de philosophia positiva, 82-88.)

*Uma vez disciplinada a actividade artistica, sugerida por estas tendencias [de imitar e repetir as tradições], a obra bella distingue-se sobretudo pela maior espontaneidade, quando se não conhece o trabalho que custou; e o artista só é perfeito, quando, no seu acto consciente o automatismo intellectual submeteu a uma manifestação de instinto a complicada tecnologia material que nos transmite a inspiração e o sentimento de que está possuido.*⁶³

⁶³ Traços geraes de philosophia positiva, 88.

5. Para o esclarecimento da exterioridade do pensamento de Teófilo face aos valores artísticos, é essencial ter em mente determinados aspectos do contexto que recebe – e a quem Teófilo envia – o seu pensamento. No sentido da incisão feita sobre a estética teofiliana, e o seu carácter exterior à esfera artística, podemos avaliar a consistência desta *exterioridade* com uma breve confrontação com outros autores. Os críticos do seu trabalho, motivados por diferentes e variadas razões, ao longo de diversas décadas, de Castilho ou Pinheiro Chagas a Fidelino de Figueiredo, são recorrentes num ponto de acusação: a desproporção entre os elementos filosóficos (e aqui leia-se também científicos) e os elementos poéticos, facto que não deixam de atribuir à *blindagem positivista* do autor. Paradigmática é a análise de Fidelino de Figueiredo, onde se expõem as bases da crítica ao autor açoriano. Nas páginas que lhe dedica em *História da litteratura realista* (1914), inicia por o identificar com “a vítima mais illustre do espírito de sistema,” apontando-lhe a *imobilização* do pensamento e sobretudo, a

limitação da sua sensibilidade, que caem vítimas da filosofia positivista.⁶⁴ Figueiredo refere a aversão de Teófilo a toda a actividade especulativa que fugisse a uma sistematização; e a propósito da edição de *Visão dos Tempos* de 1894, crítica a preocupação excessiva com a exposição doutrinária em detrimento da *poesia*.⁶⁵

Ora neste bloco crítico, exemplificado por Fidelino de Figueiredo, mais do que uma posição fundamentada por argumentos lógicos, interessa destacar o seu posicionamento ideológico que demarca e institui o campo da arte enquanto autónomo, campo este que procura estar sujeito (com maior ou menor grau de exclusividade) a critérios de avaliação que sejam emanados pelo próprio campo. Não sendo este o local para colocar extensivamente a dicotomia entre heteronomia/autonomia da arte, sublinha-se, contudo, o fenómeno de coexistência entre estas duas realidades, que encontram os seus argumentos e capital discursivo na própria realidade do combate que opõe os apologistas de cada uma, situação que obscurece o *significado racional* dessas mesmas argumentações. Assim, quando Fidelino de Figueiredo afirma que “o fim dum poema não é fazer exposição dogmática, é criar beleza e emotividade,”⁶⁶ e se estivermos atentos à filiação deste autor no trabalho de Benedetto Croce, e da sua proposta de arte enquanto independente da moral, do prazer ou do “conhecimento conceitual,” e fundada sobre o conceito de intuição,⁶⁷ é o cariz filiativo da sua posição que está em causa e é este que coordena, de forma significativa, as acusações a Teófilo. Este carácter bélico, que destacamos da análise feita por Figueiredo, não inutiliza ou elimina a sua pertinência ou validade, mas é essencial no esclarecimento da natureza da recepção (neste caso de rejeição) da obra de Teófilo e, simultaneamente, na clarificação dos próprios objectivos deste autor, empenhado em afrontar os redutos autonómicos da estética.

Para além da apreciação da acusação de exterioridade do pensamento teofiliano, enquanto resultado da luta entre heterodoxia e autonomia da arte, podemos ainda lembrar situações onde Teófilo Braga não se encontra, ou não consegue colocar-se, numa posição de radical exterioridade face aos valores artísticos. Desde logo, podemos encontrar na sua obra *resíduos* teológicos ou metafísicos, por certo não reconhecidos pelo próprio, como indicia a aparente identificação com determinados valores cristãos: como testemunha A. do Prado Coelho, “(...) ainda que lamentasse que o cristianismo se haja atravessado no caminho do paganismo, ele [Teófilo] não encontrava, como na tradição cristã, demonstrações vivas da alma da humanidade (...), que introduziu no mundo a lei do amor, o evangelho da caridade, e se identifica com todos os desgraçados, fazendo amar o sofrimento.”⁶⁸ E num aspecto mais próximo da actividade artística, Teófilo reconhece ao artista potencialidades únicas no trabalho de construção cultural da sociedade. Isso o atesta, tanto o valor que atribuiu ao género biográfico, em termos de história literária,⁶⁹ como o significado que reconheceu nas evocações colectivas de personalidades-chave (onde se incluem artistas), nomeadamente pela celebração de centenários “dos grandes homens ou dos grandes sucessos,” veículo da difusão das “noções morais da solidariedade humana,”⁷⁰ funcionando como forma de realização da *síntese afectiva* das sociedades modernas. Outros aspectos há, onde divisamos a resistência de redutos próximos duma metafísica da arte, como a sensibilidade que Teófilo demonstra perante o “facto abrupto” da morte, que reconhece como fio conductor da História e lei comum ao conhecimento e à arte.⁷¹ Por conseguinte, confirma-se as dificuldades em cartografar a sua obra, pois embora a sua perspectiva da produção artística emane directamente da sua concepção geral da actividade e conhecimento humano, tornando-se estranha à tradição artística, a estética teofiliana resiste a uma inclusão pacífica nesse modelo geral.

⁶⁴ Cf. FIGUEIREDO, Fidelino de – *Historia da litteratura realista*, 88.

⁶⁵ Cf. FIGUEIREDO, Fidelino de – *Historia da litteratura realista*, 94-95.

⁶⁶ FIGUEIREDO, Fidelino de – *Historia da litteratura realista*, 95.

⁶⁷ Fidelino de Figueiredo foi divulgador da obra de Benedetto Croce em Portugal, nomeadamente na tradução ou prefaciando obras deste autor: *Breviário de estética*, com prefácio de F. Figueiredo (Lisboa: Liv. Clássica, 1914) ou *A perfeição ou imperfeição: nota de estética*, com tradução e prefácio do autor português (Lisboa, 1918).

⁶⁸ COELHO, A. do Prado – *Directrizes do pensamento de Teófilo Braga*, 55.

⁶⁹ COELHO, A. do Prado – *Teófilo Braga e a História da Litteratura Portuguesa*, 5.

⁷⁰ Cf. *Systema de sociologia*, 17.

⁷¹ Cf. *Proemio*. In *Visão dos Tempos*.

OBRAS CONSULTADAS DE TEÓFILO BRAGA:

- A impressão artística. "O Positivismo: Revista de Philosophia." (Direcção de Teófilo Braga e Julio de Matos) Porto. V. 1. (1878-1879) (Livraria Universal, 1879) p. 110-127
- A nacionalidade e a litteratura. In Questões de litteratura e arte portugueza. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1881. p. 7-17
- As modernas ideias na litteratura portugueza. Porto: Lugan & Genelioux, 1892. I t.
- As theocracias litterarias: relance sobre o estado actual da litteratura portugueza. Lisboa: Typ. Universal, 1865. 14 p.
- Camões e o sentimento nacional. Porto: Lugan & Genelioux, 1891. 324 p.
- Constituição da esthetica positiva. "O Positivismo: Revista de Philosophia." (Direcção de Teófilo Braga e Julio de Matos) Porto. V. 1. (1878-1879) (Livraria Universal, 1879) p. 409-429 [Estudo publicado pela primeira vez em La Philosophie Positive (a. 8, n. 1 (Julho e Agosto de 1875))]
- Eça de Queiroz e a sua obra. (Conferência, Março de 1901.) Lisboa: Typ. Lusitana, 1901. 14 p.
- Eça de Queiroz e o romance realista. In As modernas ideias na litteratura portugueza. Porto: Lugan & Genelioux, 1892. II t. p. 293-322
- Historia da litteratura portugueza: Introdução e theoria da historia na litteratura portugueza. Porto: Livraria Chardon, 1896. 440 p.
- Os criticos da Historia da Litteratura Portuguesa: exame das affirmações dos srs. Oliveira Martins, Anthero de Quental e Pinheiro Chagas. Porto: Imprensa Portuguesa, 1872. 48 p.
- Proemio. In Visão dos tempos: Epopêa da humanidade, I: Cyclo da fatalidade. Porto: M. Lugan, 1894. p. XI-XXI (Obras poéticas completas, I)
- Programma dos trabalhos para a Geração Moderna. In As modernas ideias na litteratura portugueza. Porto: Lugan & Genelioux, 1892. II t. p. 225-512
- Systema de sociologia. Lisboa: Typ. Castro Irmão, 1884. 528 p.
- Traços geraes de philosophia positiva comprovados pelas descobertas scientificas modernas. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1877. 160 p.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

- BASTOS, Teixeira – Comte e o positivismo: ensaio sobre a fundação e as bases da philosophia positiva. Lisboa: Typographia Luso-Hespanhola, 1881. (Biblioteca Republicana Democratica, vol. XVIII)
- CARVALHO, Rui Galvão – O génio poético de Teófilo Braga. P. Delgada: Oficina do Diário dos Açores, 1944
- COELHO, A do Prado – Directrizes do pensamento de Teófilo Braga. In In memoriam do Doutor Teófilo Braga. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929. p. 47-63
- COELHO, A. do Prado – Teófilo Braga e a História da litteratura portugueza. (Conferência realizada em 22 de Fevereiro de 1917.)
- FERRÃO, António – Teófilo Braga e o positivismo em Portugal. (Com um núcleo de correspondência de Júlio de Matos para Teófilo Braga.) Lisboa, 1935. (Academia das Ciências de Lisboa, Separata do Boletim de Segunda Classe, vol. XIX)
- FIGUEIREDO, Fidelino de – A critica litteraria como sciencia. 3.^a ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1920
- FIGUEIREDO, Fidelino de – Historia da litteratura realista (1871-1900). 2.^a ed. revista. Lisboa: Livraria Clássica, 1924. (1.^a ed. de 1914.)
- FONSECA, Tomás da – Teófilo Braga e Littré. In In memoriam do Doutor Teófilo Braga. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929. p. 347-354
- FREITAS, António Maria de – Critica synthetica da Visão dos Tempos de Theophilo Braga. Lisboa: Livraria Moderna, 1914
- HOMEM, Amadeu José de Figueiredo Carvalho – Teófilo Braga: filosofia e pensamento político-social.

- Coimbra: Faculdade de Letras, 1988. Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
- MAGALHÃES, Cruz – Critico de arte. In In memoriam do Doutor Teófilo Braga. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929. p. 165-170
- QUENTAL, Antero de – A dignidade das letras e as litteraturas officiaes. Lisboa: Typographia Universal, 1856. 48 p.
- QUENTAL, Antero de – A philosophia da natureza dos naturalistas. Ponta Delgada: Typo-Lit. a vapor de Ferreira & C.^ª, 1901. 51 p. (Da edição de 1894.)
- QUENTAL, Antero de – Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX. (Inclui estudo de Joel Serrão) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. 141 p. (Texto publicado pela primeira vez entre Janeiro e Março de 1890.)
- RAMOS, Rui – A nação intelectual. In MATTOSO, José (dir.) – História de Portugal. Lisboa: Estampa, 1993. v. 6. p. 43-67
- SUPICO, Francisco Maria – Mocidade de Theophilo: subsidios bio-bibliographicos para o estudo da obra de Theophilo Braga. Lisboa: Instituto Theophiliano, 1920

ROCHA DE SOUSA

SER SEM HETERÓNIMOS

Hugo Ferrão

Rocha de Sousa é uma personalidade multifacetada, e uma referência incontornável como pintor, crítico de arte, professor, investigador e ensaísta, de reconhecida excelência intelectual que marcou gerações de jovens estudantes da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, ao longo das últimas três décadas que tiveram o privilégio de aprender e trabalhar com ele. Nostalgicamente, pressentimos a sua presença nos corredores do Convento de S. Francisco, edifício que alberga as Belas-Artes, desde 1836. Ao pensar-se nele esboça-se um sorriso, deseja-se encontrá-lo na aula, nesse fórum de debate de ideias onde as matérias eram programadas com sentido humanista, poético, recorrendo a materiais audiovisuais, vídeos, diapositivos, acetatos que permitiam ampliar comunicacionalmente os conteúdos, organizados num sistema aberto, gerando atmosferas propiciatórias à descoberta e ao despertar de projectos onde se é «inteiro», enquanto autor, dando significado à existência, e acabando por mudar a própria vida.

Este ensaio é uma aproximação ao «trajecto plural» que caracteriza o estar e obra de Rocha de Sousa, um dos poucos artistas portugueses do século XX, com vasta produção teórica, que sempre entendeu a obra de arte como «espaço do desejo, da comunicação e da revolta - espécie de *mentira* providencial capaz de tornar verosímeis, por instantes que seja, os nossos passos encobertos»,¹ e é contributo para a «história não oficial» negando o esquecimento cultural e institucional a que autores com a dimensão de Rocha de Sousa são votados porque não souberam abdicar da memória ou não foram suficientemente «habilitados» para deixarem de ser testemunhas do seu tempo.

Em Silves está enraizada a sua infância, observamo-lo na janela da casa da vizinha em dias de intensa luminosidade, invadido pela progressiva sensação de destruição das casas e fábricas desactivadas, estranhando a ausência da cadência monótona que caracteriza o ritmo das máquinas, dos espaços vividos agora irremediavelmente desertificados, lentamente demolidos pela força da descrença dos homens, restos de olhares plenos de esperança, sorrisos que se deixaram de ouvir e um imenso esquecimento apenas quebrado pelas fotografias amareladas que nos confrontam com a visibilidade desses momentos intensos em que nos tornamos cúmplices das personagens desconhecidas que questionam e resistem por dentro.

Na Conservatória do Registo Civil de Silves encontrámos no livro segundo do ano de 1938, no registo número 731, folha 366, notícia de que no dia 29 de Agosto de 1938, nasceu na rua Doutor Oliveira Salazar, nº 42, em Silves, João Manuel Rocha de Sousa, filho de Manuel de Sousa (1904-1973) e de Maria Rosa Rocha de Sousa (1912-1987). Do núcleo familiar, para além dos pais, que também são naturais do Concelho de Silves, faz parte um irmão mais velho, José Manuel Rocha de Sousa (1930-)

O imaginário silviense, na década de 30, movimenta-se entre a identidade cultural, algo difusa, ancorada na grandiosidade das diversas civilizações que habitaram Silves e um passado mítico, interrogado pela riqueza da materialidade dos artefactos que se encontram na região, e o presente enfermo de todos os problemas decorren-

¹ Rocha, de Sousa
- Os Passos Encobertos,
1ª Ed, Porto, Figueirinhas,
1986, p. 50

tes da decadência da indústria corticeira e a gestão da desilusão de quem tem visão democrática e não se conforma com a consolidação do Estado Novo que decapita a oposição mesmo que regional.

O passado histórico de Silves é indissociável do intercâmbio comercial que se deve em grande parte ao rio Arade, que liga Silves a Portimão. Este rio é o mais importante curso de água, depois do Guadiana no Algarve. As rotas comerciais da bacia mediterrânica, tanto dos Fenícios, Gregos, Cartagineses e Romanos tinham escala obrigatória no porto de rio de Silves, onde se trocavam as mais variadas mercadorias provenientes de todos os cantos do mundo, pelos produtos locais.

O perfume das flores de laranjeira anuncia a dominação Árabe na Península Ibérica, que se segue à desagregação da Monarquia Visigótica, com a duração aproximada de sete séculos, sendo no século XI que «Chelb» ou Silves, ganha expressão cosmopolita, tornando-se num centro cultural muçulmano irradiante onde confluem poetas, historiadores, artistas, juristas, astrónomos, matemáticos, médicos e filósofos, florescem actividades relacionadas com as artes, das quais destacamos a vidraria, a tapeçaria, a ourivesaria e a cerâmica, é também responsável pela introdução de novas plantas como a laranjeira, alfarrobeira, amoreira, alcachofra, damasqueiro e pessegueiro entre outras. Excelentes arquitectos, constroem fortificações, mesquitas e uma malha urbana notável, ainda hoje visível no Alentejo e Algarve, bem como as redes de irrigação e sistemas de captação de águas, que praticamente chegaram ao século XX, para melhorar a actividade agrícola.

Esta atmosfera de «paraíso perdido» transporece na imagem do pai, Manuel de Sousa, industrial corticeira de média grandeza, funda nos anos 20 um «fabríco»² que se chama «Manuel de Sousa e Cabrita Lda» que se dedica inteiramente à transformação da cortiça, tem um sócio com quem não se consegue entender, pelo que dissolve a sociedade ficando sozinho à frente dos destinos da «Manuel de Sousa». Está habilitado com o Curso Comercial da Escola de Silves, é um homem engenhoso, desenhando e construindo algumas máquinas e melhorando processos de gestão e comercialização, chega a empregar 35 operários. Educado nos valores republicanos e democráticos, mantém uma tertúlia em que figura o republicano Julião Quintinha, (1887-1969),³ natural de Silves, amigo do pintor e desenhador Bernardo Marques (1898-1962), também ele de Silves, que caricatura mordazmente Salazar. Quintinha é escritor, jornalista, viajante incansável, homem actualizado, escreve com regularidade para jornais, publica vários livros, e quando está em Silves encontramos-o com Manuel de Sousa e Garcia Domingues à volta da mesa do café no fim das tardes ou depois do jantar, discutem política, analisa-se a conjuntura internacional, critica-se o regime e admite-se o que de bom se estava a construir.



[Fig. 1] – Manuel de Sousa, à esquerda e Julião Quintinha, à direita, dois homens de forte sensibilidade democrática

A República é revolução da burguesia urbana, feita de jornais através dos quais se chega com facilidade e rapidez a todas as cidades do país, aos leitores citadinos com cultura literária satisfatória que se identificavam com a democracia de elite à Afonso Costa (1871-1937), essencialmente reformista. Mas a forma mais eficiente e com maior impacto comunicacional num

² «Fabríco», regionalismo que significa fábrica de pequena dimensão com maquinaria.

³ Julião Quintinha, é um jornalista e escritor republicano, é autor, entre muitos títulos de: «Assistência à Mendicidade - Tese-Estudo, 1916», «A Solução Monárquica do Senhor Alfredo Pimenta - Comentários Políticos, 1916», «No Fim da Guerra - Opúsculo Literário, 1917», «Terras de Fogo - Novelas, 1923», «Africa Misteriosa - Crónica de Viagem, 1931», «Oiro Africano - Crónicas de Viagem, 1930» «Derrocada do Império Vátua e Mousinho d'Albuquerque - Esboço Histórico, de Colaboração com Francisco Toscano, 1930» e «Terras do Sol e da Febre - Reportagem em Colónias estrangeiras, 1932». Bernardo Marques ilustra livros de Quintinha.

universo de analfabetos que caracterizava a grande maioria dos portugueses do início do século XX, só poderia ser a imagem impressa, devendo-se ao melhoramento das técnicas de impressão e reprodução a massificação do uso da fotografia o que emprestou à notícia o realismo da presença, «alguém esteve lá e foi testemunha», e à tradicional caricatura, desenhos irónicos, mordazes que acentuam e exageram as qualidades e virtudes sempre associadas à «má língua», mas cuja eficácia comunicativa é enorme, os conteúdos são reconhecidos de imediato e funcionam como veículo do ideário republicano ferozmente anti-monárquico e anti-clerical.

Grande parte dos artistas plásticos modernistas passaram pelas caricaturas, pela ilustração, e pelas páginas dos jornais, não deixa de ser curioso o paralelo entre Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), Bernardo Marques (1899-1962) e Vasco (1935), entre o primeiro e último medeiam mais de 100 anos, mas continua-se a parodiar os mesmos problemas.



[Fig. 2] – Caricaturas de Bordalo Pinheiro, «Zé Povinho - Afinal é tudo o mesmo Theatro», Bernardo Marques, «Ferro ao colo de Salazar», e Vasco, «Las Meninas - Governo de Guterres»

Manuel de Sousa é um «democrata por sensibilidade», como o definiu numa homenagem póstuma o seu amigo José D. Garcia Domingues (1919-1989), é elemento activo e participativo, membro da «Sociedade Vilarinho», da «Sociedade Filarmónica Silvense», do «Silves Futebol Clube», é fundador da «Associação dos Amigos de Silves», e da «Associação de Estudos e Defesa do Património-Cultural de Silves», uma organização que se dedica ao estudo da história de Silves e à actividade arqueológica patrimonial. São estas instituições que fazem o «trabalho de campo», misto de paixão, autodidactismo e especialidade, mas que acabam por revelar a importância do legado cultural de Silves, tendo posteriormente, o grande contributo do Arq. Mário Varela Gomes que conduziu durante anos as escavações arqueológicas que estão na base da fundação do Museu Municipal de Arqueologia de Silves, um marco museológico em termos nacionais, e mais recentemente o Museu da Cortiça-Fábrica do Inglês, e o futuro Instituto Superior de Estudos Árabes, projecto de enorme significado que urge concretizar.

Existem espaços que teimosamente não se desagregam porque estão impregnados de memórias tão fortes que necessitamos de os revisitar para nos encontrarmos. Soube Rocha de Sousa criar percursos poéticos e artísticos que interpenetram essa dimensão, pondo-nos em contacto com fragmentos dessa meninice cuja materialidade existe como «prova» de todos os sonhos da juventude. O pintor, realizou um «exercício arqueológico» após a morte de seu pai, mantendo a boa biblioteca, o gabinete de curiosidades onde encontramos artefactos gregos, romanos, visigóticos, fósseis e outros objectos, sempre com a preocupação

historicista de ordenação e catalogação científica. Manuel de Sousa era uma personalidade multifacetada, fascinado pela numismática e pela filatelia, podemos considera-lo especialista, pois possuía à data da sua morte colecções de moedas, que integravam exemplares únicos (fenícios, gregos, romanos, árabes e das dinastias portuguesas - mais de 6.000 peças), não foram raras as vezes que discutiu a classificação das mesmas com o arabista e monárquico José D. Garcia Domingues, impossibilitado de ensinar pelo Estado Novo, devido às suas convicções políticas. Na filatelia tinha cerca de um milhão de selos portugueses entre os quais se encontravam raridades de grande qualidade. Estes traços gerais sobre a personalidade de Manuel de Sousa, são pinceladas rápidas como quem dá uma aguada sobre tela, insuficientes para perceber a dimensão e importância deste homem sensível, culto e enamorado da sua cidade.

As guerras travadas no recreio da escola primária com espadas de pau, ou com o simples braço no ar, entre «mouros» e «cristãos» tendo como pano de fundo as muralhas do castelo de Silves, e os poemas de Al-Mu'tamid sussurrados pelo vento quente, remetem-nos para o tempo da infância. Rocha de Sousa faz o Ensino Primário na Escola Oficial, da sua cidade natal, com a professora D.^a Alexandrina, que se transformará em amiga e admiradora, constatará que o aluno está bem preparado, já sabe as primeiras letras, lê e escreve com facilidade, é tímido, mas desde cedo se mostrou observador atento, esquiçando nos cadernos de duas linhas usados para «domesticar» as letras, mas não os desenhos.

Os livros exerciam sobre si grande fascínio, pois encerravam histórias fabulosas. Este interesse pela leitura é cultivado pelo pai, que leva os filhos a passeios onde se desenha e pinta ao ar livre, lê-se em voz alta, declama-se, representam-se pequenos papeis e devoram-se as histórias aos quadradinhos do «Cavaleiro Andante», das «Obras-Primas Ilustradas do Cavaleiro Andante», do «Condor Popular», do «Ciclone» e do «Mundo de Aventuras», rabiscam-se as primeiras bandas desenhadas, frui-se o espaço protector da casa, banhado pela luz mediterrânea; em cima da mesa encontram-se materiais para a prática da pintura, tintas de óleo, aguarelas, pincéis, lápis de cor, carvão, telas, blocos de papel para desenhar no célebre *cavalinho* com marca de água e o *Ingres* só para momentos especiais. Nas palavras de Rocha de Sousa intuímos a nostalgia de quem se torna ser entre ruínas:

«Na infância que tive, já uma família real havia morrido na via pública. Nascia-se então sob a presença protectora de Salazar e de Cristo. Um sangue clandestino, ou simplesmente encoberto, infiltrava-se um pouco por toda a parte. A figueira do meu quintal, por exemplo, era côncava por dentro, aí só tocada por alguns feixes oblíquos de luz. O meu segredo consistia em ficar lá, esperando a Teresa - e Teresa é um nome falso porque não sou capaz de inventar o verdadeiro»⁴

⁴ Rocha, de Sousa - op. cit, p. 58

A vida corre serena, estável com boas memórias, entre elas as longas férias grandes passadas nas praias da Rocha em Portimão, vai-se a Aljezur ver o Atlântico e os areais imaculados. O ritual dura 12 anos, é instaurado pela mãe, mulher lindíssima, deixando entrever no olhar e no sorriso uma ternura amargurada, «razões» da vida, só compreendidas na idade madura.

Aproxima-se a década de 50, e com ela as «mudanças invisíveis» sob o ponto de vista económico e social como diria Fernando Rosas. A geração do seu pai debate-se com o fim de um ciclo de abundância que teve início na segunda metade do século XIX, devido ao florescimento da indústria da cortiça, que obriga à construção de



[Fig. 3] – Faziam parte do imaginário das crianças no Estado Novo, a banda desenhada como as «Obras-Primas Ilustradas do Cavaleiro Andante», os desenhos dos livros do Ensino Primário, com um rapaz da Mocidade Portuguesa, o «Ciclone» banda desenhada de pequeno formato com as aventuras de «Buffalo Bill», e o livro de «Moral e Educação Cívica - 1ª, 2ª, 3ª, e 4ª classes» de António Figueirinhas.

fábricas e consequente concentração de mão de obra que progressivamente ganha consciência política, devido à «canibalização» que reduz seres a servos com fome de tudo.

A I República, além de trazer modernidade e esperança a Portugal, renova-se através do espírito republicano efervescente que se apossa das elites e do ideário anarco-sindicalista que teve grande expressão na luta dos operários. Não será de estranhar, ao correr a notícia da implantação da República, (1910) que esta seja recebida com grande festividade pelas gentes de Silves. Pensa-se que finalmente passará a haver maior justiça social, e a opulência e o desnível entre ricos e pobres ainda hoje, patente nas casas dos grandes proprietários rurais e industriais, se esbaterá. Mas existem nuvens negras no horizonte, a República, herdada da Monarquia uma situação económica insustentável; é um período de grandes convulsões sociais, de governos frágeis desacreditados e de desarticulação do pequenos núcleos industriais que tem reflexos devastadores na indústria corticeira de Silves.

O golpe militar de 28 de Maio de 1926 perpetrado pelo General Manuel de Oliveira Gomes da Costa, (1863-1931) visa sustentar o desgoverno liberal-democrático em que se caíra, 7 Eleições Gerais para o Parlamento, 8 Eleições para a Presidência da República e 45 Governos, alguns com duração de semanas, Gomes da Costa é recebido triunfalmente em Lisboa, «era preciso» uma Ditadura Militar para se estabilizar o país, que veio a desembocar no Estado Novo, (1933-1974) sistema corporativo representado pela Constituição de 1933 e por António de Oliveira Salazar (1889-1970) que depara com oposição republicana e sindical fragilizada mas que ainda organiza a Greve Geral de 1934. Mas nem a oposição, nem o Estado Novo conseguem arrancar Silves à lenta decadência industrial. São no entanto realizadas no período do Estado Novo algumas obras de fundo como a Barragem do Arade, o Mercado, a Ponte Nova e as Escolas. Existe um preço a pagar, determina-se o retorno à ruralidade, (vendem-se apenas as matérias primas) em vez de se modernizar tecnologicamente e empresarialmente as indústrias, tornando-as «mais competitivas» como se diria hoje, abrindo para novos mercados. Não é de estranhar este «retorno», está de acordo com o controlo férreo a todos os níveis imposto pelo Estado Novo. As fábricas ardem, incendeia-se a cortiça e o mar da desilusão engole a vontade dos homens.⁵

A mitificação do Estado Novo faz-se também, através de propaganda escrita como é o caso do número especial do «Diário da Manhã - Jubileu Ministerial de Salazar - 27 de Abril de 1928 - 27 de Abril de 1953» em que o director, Manuel Múrias (1900-1960) depois de uma introdução onde endeusa Salazar começa por um artigo que

⁵ João Madeira é autor de um artigo intitulado: «Da Alvorada do Século ao Estado Novo, Notas sobre "Silves, a Cidade Democrática..." O Mirante, nº 12, Dezembro 1997, Associação de Estudos e Defesa do Património Histórico-Cultural de Silves. J. Madeira trata a problemática da indústria corticeira integrando-a num conjunto de iniciativas defensivas dos interesses silveses que congregava operários, industriais, negociantes e representantes do poder local. Filipe, Graça - Testemunho da Indústria Corticeira, História, nº 49, Out. 2002, Ano XXIV, (III Série), Lisboa, p. 54-59

se intitula: «Salazar visto por ele próprio através dos discursos, notas políticas e outros textos do eminente homem de estado», passando em «revista» as notícias que fazem do Estado Novo-Salazar um exemplo de governação; sobre Silves encontramos:

«Grémio do Comércio de Silves. Organismo corporativo do comércio dos concelhos de Silves, Lagoa e Albufeira, tem a sua sede na cidade de Silves - Rua José Estevão, 19, foi criado ao abrigo do decreto-lei nº 24.715, de 3 de Dezembro de 1934, alvarás de 15 de Junho de 1940, e 27 de Setembro de 1943. Tem actualmente cerca de 1.500 firmas inscritas, de comércio diferenciado.

Além de várias funções de ordem corporativa que a lei lhe confere, criou na sua secretaria há alguns anos, para benefício dos seus agremiados uma Secção de Informações, onde se trata de registos comerciais legalização de alvarás e ainda de todos os documentos relativos às actividades por ele representadas.

A actual direcção composta pelos srs. Francisco de Sousa Correia, Anibal d'Avó Duarte e Francisco Luís Baião, secundada pelo chefe dos Serviços, sr. Joaquim Gonçalves, pensa criar à semelhança do Grémio dos Retalhistas de Merceria do Sul, um Serviço de Assistência Clínica para os seus agremiados, para isso, está a colher os elementos indispensáveis.»

«Deus, Pátria e Família», são os três pilares do Estado Novo, concebendo uma «política do espírito» de visão futurista,⁶ à imagem italiana encarnada por António Ferro (1895-1956) que arquitecta de 1933 a 1950 uma imagética para consumo internacional que aliasse tradição e modernidade sendo capaz de representar vanguarda, força, «máquina-energia» património civilizacional. Participa-se nas Exposições Mundiais, como a Ibero-Americana de Sevilha (1929), Antuérpia (1930), Paris (1931 e 1937), Nova Iorque (1939), e S. Francisco (1939) e para consumo doméstico a empolgante Exposição do Mundo Português em 1940. Foi criado o S.P.N., Secretariado da Propaganda Nacional, que em 1944 se passará a chamar S.N.I., Secretariado Nacional da Informação, disponibiliza-se espaço (Palácio Foz) para se expor, atribuem-se prémios como o «Columbano», «Silva Porto» e o «Amadeu» (tradição e modernidade na sua melhor qualidade...), reforçando a estratégia de legitimação dos «artistas de estado» feita através da exclusão dos artistas não colaboracionistas, e da entrega de encomendas de grande significado ideológico e económico a «certos» artistas. Este *modus operandi*, «contaminou» tão profundamente o meio artístico que ainda hoje a atribuição das encomendas de estado mais significativas é feita «estruturalmente» da mesma maneira, isto é: ao «conjunto» de artistas simpatizantes deste ou daquele quadrante político, pouco tendo a ver com a qualidade das obras em causa.

Após terminar o Ensino Primário, faz as Provas de Admissão à Escola Industrial e Comercial de Silves, onde lecciona o pintor José Ricardo Júdice de Samora Barros (1887-1986) uma personagem marcante na vida cultural de Silves; a pintora Maria Keil (1914), também natural de Silves, recorda-o como figura romântica; Samora Barros fez o curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, sendo influenciado por Carlos António Rodrigues dos Reis (1863-1940) e José Veloso Salgado (1864-1945), professores nas Belas-Artes de Lisboa. Carlos Reis, é uma figura artística destacada do seu tempo, para além de pintor e professor, também foi Director dos Museus de Arte Antiga e Arte Contemporânea. A influência sobre Samora dá-se ao nível da paisagem (Carlos Reis), e do retrato (Veloso), porém Samora Barros pouco progrediu, transformando-se num pintor local fechado sobre si, mas com

⁶ Esta proximidade artística entre Futurismo Italiano e Futurismo Português é significativa, o Arq. José de Almada Negreiros, filho do pintor José de Almada Negreiros (1893-1970) e da pintora Sarah Affonso (1899-1983), com a participação da sua filha, Arq. Rita de Almada Negreiros têm incentivado o intercâmbio cultural entre os dois países. Foram concretizadas duas exposições «Modernismo in Portugal 1910-1940, Arte e Società nel Tempo di Fernando Pessoa» no Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, em Florença, 1997, com o patrocínio do Instituto Português de Museus, Embaixada de Portugal em Itália e o Instituto Italiano de Cultura de Lisboa e a Provincia de Florença, mostra essa complementada com a edição do catálogo: «Modernismo in Portugal 1910-1940. Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa, Curatore Stefano De Rosa, Leo, Firenze, S. Olschki Editore, 1997, ISBN: 882245245. A outra exposição foi realizada em Lisboa em 1999, no Palácio das Galveias, e intitulou-se «Futurismo e Aeropintura, Arte em Itália 1909-1944», com o contributo do Ministério dos Negócios Estrangeiros de Itália, Embaixada de Itália, Instituto Italiano de Cultura em Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, foi editado o catálogo: «Futurismo e Aeropintura, Arte em Itália 1909-1944» Comissário Stefano De Rosa, Lisboa, C. Municipal de Lisboa, 1999.

sólida formação plástica. Tanto ele como a professora do Ensino Primário, D.^a Alexandrina e seu pai reconheceram a vocação de Rocha de Sousa e orientaram-no para as Belas-Artes.

Era vulgar os candidatos à Escola Superior de Belas-Artes serem preparados para as provas de admissão, por professores das próprias Belas-Artes nos seus ateliers, ou por outros artistas. Estas provas eram constituídas por dois conjuntos eliminatórios, as «provas de carácter artístico» e as «provas de carácter literário e científico», no regulamento em vigor à data da candidatura (vulgo, «Reforma de 1932»), está prevista a dispensa das «provas de carácter literário e científico», no artigo n.º 22, se o candidato tivesse o diploma do Curso Geral dos Liceus, o que obrigava a realizar os exames necessários no Liceu Nacional de Faro, para que fosse dispensado das referidas provas. Este problema tinha solução, mas passava pela realização dos exames liceais, o que veio a acontecer.

Sabendo da necessidade dos candidatos se prepararem para as provas de admissão, Rocha de Sousa encontra-se com Samora Barros para que veja uma pasta de desenhos e alguns trabalhos de pintura, e lhe dê uma opinião sincera. Perante a qualidade do trabalho, Samora chega a suspeitar da autoria do mesmo, atribuindo-o ao pai do pintor, pois sabe que este também pinta, mas acaba por perceber que é o jovem Rocha de Sousa que havia realizado os desenhos e pinturas. Considera-o mais do que preparado para as «provas de carácter artístico», todavia aconselha-o a treinar-se pelo que lhe fornece um conjunto de estampas para se exercitar e um gesso de uma folha.

Faz parte do seu processo de candidatura ao Curso Especial de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, uma certidão emitida pelo Liceu Nacional de Faro, onde se diz que João Manuel Rocha de Sousa:

«concluiu neste Liceu, no dia 28 de Julho do ano corrente (1955), o exame do Segundo Ciclo (Quinto Ano) e foi aprovado com a classificação final de ciclo de 12 (doze) valores, e deficiência em matemática», segundo consta no Livro de Termos de Exame, n.º 48, folhas 180/V, do Liceu Nacional de Faro, pelo que ficou automaticamente dispensado das «provas de carácter literário e científico»

Com 17 anos de idade Rocha de Sousa reside no Bairro de S. João, n.º 9, 1.º esquerdo, à Estrada da Luz em Lisboa. Vem cheio de sonhos realizar as provas de admissão ao Curso Especial de Pintura, nas quais obtém aprovação. Contrariamente ao que se costuma escrever, estas provas de admissão funcionavam como plataforma mínima de conhecimentos e prática artística, e não como um filtro com um grau de exigência enorme; aliás não existia um número limite para ingresso pelo que grande parte dos candidatos entrava. Toda a regulamentação dos cursos de Arquitectura, Escultura e Pintura, encontra-se no Diário do Governo, I Série, N.º 214, de 12 de Setembro de 1932, Ministério da Instrução Pública, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, decreto n.º 21:662, cujo propósito geral é «reorganizar o ensino das artes plásticas em Portugal», tendo ficado para a história como mais uma «reforma de papel», conhecida como a «Reforma de 32».⁷

Mas quem é este jovem que vem de Silves para Lisboa? O que pensa? O que escreve? O que vê? São perguntas que nunca poderão ser totalmente respondidas, embora tenha tido a oportunidade de passar longas horas em conversas com Rocha de Sousa, permitindo-me «viajar» até esse tempo. Sabemos que debatia com o seu pai o «Kardecismo», corrente espírita que teve grande impacto e divulgação na década de

⁷ Para termos ideia mais precisa dos Exames de Admissão às Escolas Superiores de Belas-Artes, ver no «Capítulo II, Da admissão se regulamenta», os artigos 12.º, 13.º, e 14.º.

20 e 30, diz a este propósito Mário Melo (1906-1989), editor e redactor de «O Kardecista», propriedade e órgão do Grupo Espirita Esperança e Caridade de Beja, em 1929, sobre Allan Kardec:

«Mas quem é Allan Kardec?

Denizard Hippolyte Léon Rivail, (1803-1869) bacharel em letras e em ciências, e doutor em medicina, discípulo querido e afamado professor Pestalozzi, poliglota distinto e professor de renome, nascido na cidade francesa de Lyon, foi o homem que na Terra usou o tão conhecido pseudónimo de Allan Kardec.»



[Fig. 4] – Fragmento do Jornal «O Kardecista», que era distribuído gratuitamente em Beja e Algarve, com o objectivo da maior divulgação

Em Silves na rua da Havaneza, velhos amigos do seu pai reuniam-se para antecipar a «escrita automática» do Dadaísmo, registavam poemas recebidos por via mediunica, o onírico, o inconsciente fundiam-se, encarnavam momentaneamente e nas folhas brancas apareciam palavras ao sabor do bom café de saco cujo aroma Rocha de Sousa tantas vezes pressentiu na solidão das matas em Angola durante a Guerra Colonial.

Dão-se discussões acaloradas sobre o Espiritismo, entendido como a «espiritualidade positivista», comparam-se os diferentes sistemas religiosos, à luz da Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) fundadora da Teosofia e da Sociedade Teosófica Americana, (1875) tendo publicado «A Doutrina Secreta» (1888) obra determinante para as Sociedades Teosóficas que entretanto se disseminaram por toda a Europa e que se dedicavam ao estudo comparado das religiões.⁸ Não ficam de fora temáticas como o regicídio (1908) e o envolvimento da Carbonária, uma facção da Maçonaria que encarna os ideais da Revolução Francesa e que tem como objectivo a destruição das monarquias absolutistas, e o «escaldante» atentado de Sidónio Pais (1872-1918) também «obreiro» do Grande Oriente Lusitano, maçom da ala conservadora após a cisão de 1914 - o «Presidente-Rei», parafraseando o poeta Fernando Pessoa (1888-1935), e a profunda ligação entre a democracia e a maçonaria que se pretendeu destruir através da célebre lei n.º 1901 de 1935, sobre «Associações Secretas», que só será revogada pelo decreto-lei n.º 594/74.⁹

Nas prateleiras da biblioteca de seu pai encontramos autores como, Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Antero de Quental, Florbela Espanca, Ferreira de Castro, Júlio Dinis, António Nobre, Guerra Junqueiro, Tolstoi, Dostoiévsky, Vítor Hugo, Júlio Verne, Balzac, Hemingway, John Steinbeck, Pearl Buck, Gorki, Anton Tchekoff, Thomas Mann, e Somerset Maugham, entre muitos outros, mas seria tremendo esquecimento se não se referisse a colecção «Biblioteca Cosmos», sob a direcção do professor Bento de Jesus Caraça (1901-1948), com um verdadeiro programa de modernidade, bem como, a ficção científica, as aventuras de Emílio Salgari e os contos policiais da colecção «Vampiro» com autores como Edgar Allan Poe, William Faulkner, Raymond Chandler, Sapper, Frank Kafka, Agatha Christie e Sax Rohmer.

⁸ A Sociedade Teosófica Portuguesa em quase todas as publicações sintetiza os seus objectivos desta maneira: «1ª - Formar um núcleo de Fraternidade Universal da Humanidade, sem distinção de raça, crença, sexo, casta ou cor. 2ª - Estimular o estudo comparativo das religiões, artes, filosofias e ciências. 3ª - Estudar as leis ainda não explicadas da Natureza e os poderes latentes do homem.»

⁹ Lei Nº 1901 «Associações Secretas» - Diário do Governo, nº 115, 1ª série, de 21 de Maio de 1935. Decreto-Lei N.º 594/74 «O Direito à Livre Associação», Diário da República, 1ª série, de 7 de Novembro de 1974.

Mas existe tempo para ser adolescente, ouvir no rádio a «BBC», ler a «Life» fazer o reconhecimento dos destroços dos aviões de guerra alemães que se despenharam, colocar com grande concentração os aviões, barcos, tanques e submarinos num tabuleiro de jogos de guerra que um piloto alemão abatido sobre Aljezur deixara em casa da sua tia, colaborar com o irmão na construção de belos aviões, enormes com estrutura em balsa, que eram largados na praia com grande cuidado e precisão para que o elástico da hélice não se partisse, e quando já estavam bastante danificados o irmão mais velho com grande autoridade, pois era ele que os comprava em Lisboa para onde viera estudar, fazia-os voar largando-lhes fogo.

Ver, vendo cinema no Teatro Mascaranhas Gregório, «estar» com Federico Fellini feito às «postas» pela censura, ou «vestir» a gabardine do durão Humphrey Bogard em «Casablanca», namorar Ingrid Bergman, entender os movimentos de câmara de Michael Curtiz, Orson Welles em «Citizen Kane», Elia Kazan «A Leste do Paraíso», vestir a pele de detective perante Alfred Hitchcock, e rir no «Grande Ditador» de e com Charles Chaplin e sempre presentes os magníficos «contadores de histórias» italianos, Luchiano Visconti, Bernardo Bertolucci e Roberto Rossellini com a inesquecível «Roma Cidade Aberta».

No Mascaranhas Gregório eram recebidas as companhias de teatro nas suas *tour-nés*, o que deixava Rocha de Sousa empolgado sentindo-se impelido a «colar-se» à fascinante máquina de escrever portátil «Remington», teatralizando palavras, dando corpo às peças de teatro em que é autor, director, actor e cenógrafo. Será muito anos depois, no fim da década de 60, em plena Guerra Colonial, ao regressar a Angola que o Teatro Experimental de Luanda representa na Rádio Oficial de Angola uma peça da sua autoria intitulada «Amnésia»¹⁰, que havia sido publicada em Lisboa em 1962. Contudo, durante o «cumprimento imperioso do dever» que vai de 1961 a 1963, consegue durante o curto período em que a sua unidade permaneceu em Luanda integrar-se no Teatro Experimental de Luanda como cenógrafo. Os «dias de chumbo» da Guerra Colonial vinham longe, inspirava-se longamente o ar fresco das manhãs de Silves, parecia que nunca poderia acontecer. No presente, os deuses iam morrendo nos debates com o padre Oliveira, assistia aos concertos da Sociedade Filarmónica Silvense e namorava uma adolescente que o encanta e com quem virá a casar, «Mami», Maria Sequeira Cabrita Carneiro de Sousa (1937) companheira de toda a vida.

¹⁰ Sousa, Rocha de - Amnésia, 1ª Ed., Lisboa, E. Fernandes de Matos, 1962. Julião Quintinha faz o prefácio dizendo: «Amnésia», peça dramática em três actos, é obra plena de originalidade e emoção, onde se conta a história de um pintor que perdeu a memória de tudo, da esposa, da própria arte, e sobre o qual descem, ameaçadoramente, as trevas da loucura. Como que rolando no espaço, sem controle, perdida a noção da sua origem, do seu destino, da sua presença, através do rompimento com as praxes e conveniências sociais, este homem triste, entretanto, ainda vai soltando tremendas e irónicas palavras de acerada crítica e sagaz filosofia.»



[Fig. 5] – Ficha de aluno na Escola Superior de belas-Artes de Lisboa em 1955, fotografia enquanto aluno, fazendo parte do catálogo da exposição de pintura na Galeria Judite Dacruz, em 1973, com texto introdutório de Rui Mário Gonçalves.

A 22 de Outubro de 1955, Rocha de Sousa matricula-se no primeiro ano do Curso Especial de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, é aluno da «Reforma de 32»; contudo será surpreendido pela reestruturação de 1957, outra «reforma de papel» como diz:

«As reformas do ensino artístico anteriores a 1957, desde o início da República até 1932, alcançaram sempre maiores objectivos no papel do que verdadeiras alterações no terreno. Os decretos de 1957, instituindo e regulamentando as Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto chegaram proporcionalmente mais longe, porque cobriram outro tempo, porque se fizeram para fins de outra amplitude, porque tentaram anunciar um futuro novo, de maior receptividade ao espírito da época.

*Cinco anos após a reforma promulgada, e mesmo depois dos professores de maior graduação haverem sido escolhidos, por concurso de provas públicas, entre assistentes primeiramente admitidos, as velhas instalações do Convento de S. Francisco continuavam velhas e atravancadas de apetrechos didácticos obsoletos. Nem um simples boato, tão característico dos nossos hábitos, se desenrolou em torno desta importante questão»*¹¹

Quando chega a Lisboa, vive-se um clima de «eminências pardas» que tentam manter o regime, fundamentalmente proteger os interesses económicos instituídos, consequência, em larga medida, do papel de neutralidade assumido por Portugal durante II Guerra Mundial, que permitiu fornecer aos beligerantes, toda a espécie de mercadorias e matérias primas, provocando a aceleração e algum desenvolvimento industrial, mas fortalecendo os principais grupos económicos nacionais que vão ver na Guerra Colonial uma forma de reinvestir e ampliar mercados. Salazar sabe capitalizar a sua posição política perante o triunfo dos Aliados, os dividendos políticos devem-se à sua influência sobre o General Francisco Franco (1892-1975), no sentido do não alinhamento às forças do Eixo, quando a Alemanha Nazi parecia imparável, o que teria significado geoestrategicamente o fecho do Mediterrâneo e do Atlântico Sul, e muito provavelmente a derrota dos Aliados. O «Brasil da II Guerra Mundial» faz com que as reservas de ouro do Banco de Portugal atinjam uma dimensão nunca igualável, mas as senhas do racionamento para a aquisição de bens essenciais aplicam-se à população, que nunca deixou de viver tempos duros. Nas impressões de viagem do Algarve para Lisboa o jovem Rocha de Sousa deixa entrever amargura e desilusão:

*«A primeira viagem que me trouxe a Lisboa desfez em cacos os modelos frouxos de uma vida de província - adolescências coincidentes. Aprendi a natureza de cada depressão, coisas ocultas, inibições demoradas. Três vezes por ano atravessava a planície no desconforto de uma terceira classe a vapor. Havia homens na paisagem, no écran da janela, isolados pela extensão da terra, impossivelmente longe das casas rasteiras. E havia sobreiros que se deslocavam com majestade na linha ilusória do horizonte. Silhuetas irreais, os camponeses eram gente suspensa que fitava o comboio, gente que se afastava para o fundo da marcha, gente anónima até doer sabê-la na distância.»*¹²

Em Portugal, assiste-se à divisão do mundo entre Americanos e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, e perante outro holocausto atómico devidamente testado (1945) em Hiroshima e Nagasaki, apenas porque os Alemães se haviam rendido incondicionalmente antes das bombas estarem prontas, dá-se início à «Guerra Fria». A ideologia comunista no pós-guerra ainda seduz a intelectualidade, um pouco por todo o mundo. As palavras democracia, descolonização e autodeterminação ainda não fazem parte do léxico dos jovens portugueses. Durante o conflito e devido à neutralidade, acolhem-se e transitam personalidades de todos os quadrantes, Lisboa transforma-se em local de embarque para destinos mais prometedores. Toda esta actividade era vigiada pela P.I.D.E., Polícia Internacional e de Defesa do Estado,¹³ com longa tra-

¹¹ Sousa, de Rocha - Deriva do Ensino Superior Artístico em Portugal, ou as Reformas de Papel, Depoimento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Licença Sabática, 1995/96, p.6

¹² Sousa, Rocha de - Os Passos Encobertos, 1ª Ed., Porto, Figueirinhas, 1986, p. 43

¹³ P.I.D.E., Polícia Internacional e de Defesa do Estado, é uma adaptação da Gestapo da Alemanha Nazi, que originariamente se chamava P.I.P., Polícia Internacional Portuguesa, (28 de Julho de 1931, diploma 20125), transforma-se em P.D.P.S., Polícia de Defesa Política e Social (23 de Janeiro de 1933, decreto 22151), passando a P.V.D.E., Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (29 de Agosto de 1933), e em 22 de Outubro de 1945, pelo Decreto-Lei, n.º 35046 cria-se a P.I.D.E., que passará a designar-se D.G.S., Direcção Geral de Segurança em 24 de Novembro de 1969 (Decreto-Lei n.º 49401), já com Marcelo Caetano. Esta instituição tenebrosa será extinta após o 25 de Abril de 1974, que permitiu o restabelecimento da democracia.

dição de «exterminar» toda a oposição que ganha novo folgo perante o «sagrado dever» de travar os ideais comunistas e das «democracias para lá dos Pirenéus». Salazar está progressivamente a desfazer-se da realidade política, social e económica quer nacional quer internacional; a prová-lo está «O Meu Depoimento», (1949) em que além dos ataques habituais ao comunismo soviético, «multiforme na sua identidade doutrinal, perfilha o nacionalismo na Ásia e o internacionalismo na Europa», na parte final do seu discurso em «O Regime e a sua Evolução Futura» profetiza relativamente à oposição:

«A Oposição vai fazer a sua campanha eleitoral, pregar nos termos mais pacíficos, já se vê, a sua guerra civil. Suponho que pouco dirá de questões concretas e instantes da Nação, porque não lho permitem a heterogeneidade dos seus elementos constitutivos, as divergências ideológicas e o cuidado de não pôr a descoberto o apoio dos comunistas. Vai por isso insistir especialmente na campanha da Liberdade, como único ponto possível de acordo, aliás provisório. Da Liberdade esperará que desabrochem depois espontaneamente a ordem, a prosperidade, as soluções práticas dos problemas. Sendo assim, revelar-se-á que está ultrapassada pelas ideias e realidades do nosso tempo e pertence ainda - sombras vagas, errantes - a um passado que não pode ressuscitar. E nós? Nós o que prometemos? - Nada senão, partindo do muito que fizemos, realizar o muito mais que temos ainda que fazer. E, sacrificando aos caprichos dos homens algum tempo precioso, esperamos que passe o aguaceiro, para continuar.»¹⁴

¹⁴ Salazar, Oliveira – O Meu Depoimento, Discurso de S. Ex.^a o Presidente do Conselho, na Sessão Inaugural da II Conferência da União Nacional, no Porto, em 7 de Janeiro de 1949, Lisboa, Ed. Secretariado Nacional da Informação, 1949, p. 25

Salazar, P.I.D.E. e M.U.D., Movimento de Unidade Democrática, formam outra triologia que teve forte repercussão no campo das artes. Rocha de Sousa ao chegar a Lisboa, vive a «ressaca» das EGAP, Exposições Gerais de Artes Plásticas, que se realizam anualmente na Sociedade Nacional de Belas-Artes entre 1946 e 1956. Estas mostras de artes plásticas, são policiadas e censuradas pelo regime, no entanto têm uma grande afluência de público, que cada vez se revê menos no regime. O conceito de artes plásticas começa a ser percecionado como sistema integrador de subcategorias como a escultura, a pintura, a arquitectura, a cerâmica, a fotografia, o cinema, ou a tapeçaria, reforçando o internacionalismo da arte, evocando modernidade e actualidade.

As EGAP, são o contraponto das exposições do S.N.I., e ao «colaboracionismo artístico» com António Ferro e a crescente oposição democrática que culmina na candidatura do General Humberto Delgado (1914-1964). O «general sem medo» unificou todas as tendências oposicionistas na sua candidatura às Eleições Presidenciais de 1958, sendo posteriormente assassinado pela P.I.D.E. em terras de Espanha, aliás este procedimento era prática comum, não se debatiam as ideias, eliminava-se fisicamente ao adversário, o mesmo aconteceu com o escultor José Dias Coelho¹⁵ (1923-1961).

O M.U.D., faz ressurgir a esperança democrática no pós-guerra, este movimento está fortemente intervencionado artisticamente pelo Neo-Realismo associado ao Partido Comunista Português, fazendo parte do «núcleo duro» pintores como Júlio Pomar (1921), Cipriano Dourado (1921-1981), Rogério Ribeiro (1930) Álvaro Cunhal (1913), e no âmbito literário Alves Redol (1911-1969), Fernando Namora (1919-1989), Soeiro Pereira Gomes (1910-1949) Mário Dionísio (1916-1993). No entanto, não existe um «programa» nem liderança. Encontramos nessas exposições José-Augusto França, (1922) António Pedro (1909-1966), Fação Trígoso (1879-1956), António Quadros (1933-1994), Fernando de Azevedo (1923-2002), Lima de Freitas (1927-1998) Querubim Lapa (1925), Frederico Jorge (1915-1994), Abel

¹⁵ José Dias Coelho foi um escultor ligado ao Partido Comunista Português, que participa na organização das EGAP, pertence ao M.U.D. Juvenil (1946) e à Frente Académica Anti-Fascista, frequenta Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa/ /Escultura desde 1944 sendo expulso desta em 1952, pelo que passa à clandestinidade, anteriormente havia estado preso e é assassinado pela P.I.D.E. em 1961.

Manta (1888-1982) João Abel Manta (1928), Maria Keil (1914), Júlio Rezende (1917) e Fernando Lanhas (1923).

Para o aluno da Escola Superior de Belas-Artes, em 1955 existiam duas realidades distintas, a «mumificação» operada no contexto da escola com direcção «vitalícia» à arquitecto Paulino Montez seguido do escultor Joaquim Correia, e a realidade exterior do pequeno atelier improvisado onde se dava asas à criatividade e à enorme expectativa de uma «frente unida», uma efervescência «afrancesada» que clamava por actualidade, modernidade e democracia. No «Boletim» n.º 1 da Escola de Belas-Artes de Lisboa, de 1959 inteiramente dedicado à «Reforma de 57» por palavras do Director da Escola Prof. Arquitecto Paulino Montez, dirigidas em forma de agradecimento ao Ministro da Educação Nacional, Francisco de Paula Leite Pinto, diz:

«Contém a nova orgânica regulamentação referida, apenas, a um sector do ensino público; mas nela se condensa precioso fermento, capaz de repassar, em grande parte, toda a cultura nacional.

Sabe V. Ex.^a, Senhor Ministro, que assim é. Se o sentimento do Belo existe em todos os indivíduo, sem distinção de idades e de culturas; se, numa perfeita educação, não deve esquecer-se o valor pedagógico da cultura de tal sentimento; e se aos criadores de beleza se impõe, primeiro de tudo, servirem a sociedade a que pertencem (dado que a obra artística é expoente da civilização dos povos e, na sua essência, um fenómeno de sociabilidade) - não poderá duvidar-se da importância do ensino formativo dos artistas, nas suas relações com os diferentes ramos da educação e da própria vida nacional.»¹⁶

¹⁶ Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Boletim n.º 1, 1959, p. 37

A versão «oficial» adocicada, é contradita pela crueza da realidade, Rocha de Sousa, que viveu do lado dos alunos, dissecou a situação com enorme clareza:

«Embora alargada com novos professores, surdamente adeptos de uma nova didáctica, a orientação do regime, por certo assumida pela Direcção Geral e pelo Director da escola, criava guetos intransponíveis, repressões pedagógicas, a impossibilidade (pelo menos) de agregar assistentes a uma formação de maior consistência, eventualmente representada por Primeiros Assistentes e alguns Professores. E assim, sem a menor alteração logística perante um leque de cadeiras novas, a Escola de 1957 conservava-se mais próxima de 1932 do que de si mesma.

Os primeiros passos na pintura limitavam-se à representação de um torso de gesso sobre cartão cinzento, usando apenas óleo branco, ocre, sépia ou preto. E havia quem, nestas condições de menoridade total, quase sem comentários da parte do professor, lograsse obter trabalhos surpreendentes - sobretudo alunos vindos da Escola de Artes Decorativas Antónino Arroio e alguns talentos natos, como se costuma dizer, com olhos e mãos capazes de darem virtudes estéticas insofismáveis à forma plástica. Forma plástica que também tinha a sua complementar em barro, não na moldagem de cabeças imperiais mas para copiar «pantograficamente» ornatos em gesso, volutas, folhas estilizadas. O desenho não saía deste corredor de imitações e simulações grotescas, a Vénus do Milo e outras estátuas assim, de novo em gesso, tudo feito na maior das objectividades sobre o sagrado papel Ingres, no uso estrito de carvão de pau e pão amassado que servia idealmente de borracha»¹⁷

¹⁷ Sousa, de Rocha - Deriva do Ensino Superior Artístico em Portugal, ou as Reformas de Papel, Depoimento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Licença Sabática, 1995/96, p.6

O fraco orçamento mensal de que dispunha para frequentar o curso foi complementado por uma bolsa de estudo atribuída pelo Centro Universitário de Lisboa, da Mocidade Portuguesa. A situação económica do seu pai havia estabilizado «em baixa», mas manter dois filhos a estudar em Lisboa não era tarefa fácil. «Bica singela», no café

Chiado, desenhos de chavenas, papéis amarrutados, escritos com caneta de tinta permanente «azul royal», leituras «divergentes» de Albert Camus, Saint-Exupéry, Ernest Hemingway, Henry Miller, Jean-Paul Sartre, Aldous Huxley, Fernando Namora, Barquinho da Fonseca, Herberto Helder, Mário Dionísio, Jorge de Sena, Cardoso Pires, Bernardo Santareno, José Régio, «Em Torno da Expressão Artística», Herbert Read, «A Arte e a Sociedade» e «A Filosofia da Arte Moderna», Pierre Francastel «Arte e Técnica» com introdução de José-Augusto França e tradução de Adriano de Gusmão, Umberto Eco e a «Obra Aberta», Ernst Fischer, «A Necessidade da Arte», Lionello Venturi, Henri Focillon, André Malraux, René Huyghe, Rudolf Arnheim mais tarde Roland Barthes e Gillo Dorfles. Mas inventava-se o futuro, discutia-se sobre a possível viragem política no café Monte Carlo, os olhares tentavam identificar alguma atenção «excessiva», não fosse algum «bufo» estar por perto, acompanhados por «bicas singelas» e por «Mami», que também viera estudar para Lisboa; comentava-se o estado de «mumificação» da Escola entre amigos, como José Cândido, Marcelo Moreira de Sousa, Edgar Sardinha, Daciano da Costa, Gil Teixeira Lopes, e Conceição Veloso Salgado, figuras desenhadas ao sabor das ironias, habitantes dos «diários gráficos» de quem tem o «vício» de viver.

Entre 1956 e 1957 três grandes acontecimentos estão relacionados com o meio artístico: realiza-se a décima e última EGAP na Sociedade Nacional de Belas-Artes (1956), acentua-se a clivagem entre as «castas» de artistas, torna-se possível agrupá-los pela sua proveniência social, os Neo-Realistas, os Surrealistas e os Abstractos, que se segregam mutuamente. Nasce a Fundação Calouste Gulbenkian, (1956) que logo no ano seguinte realiza a I Exposição Gulbenkian¹⁸ com o significado e importância cultural que permitiu abrir a Europa aos artistas portugueses através de bolsas de longa e média duração nos principais pólos culturais da Europa e dos Estados Unidos; existe uma «dívida» de gratidão tanto artística como científica em termos nacionais, para com a visão e política cultural desenhados por José Henriques de Azeredo Perdigão (1896-1993), que se materializa nas múltiplas exposições de artes plásticas, nas bolsas de estudo, nas conferências da maior actualidade, no museu, na excelente publicação «Colóquio Artes» dirigida por José-Augusto França, fundador do Departamento de História da Arte na Universidade Nova de Lisboa, com a colaboração de Artur Nobre de Gusmão, revista esta que contará com a colaboração de Rocha de Sousa. Por último, o terceiro momento, a Reforma do Ensino das Belas-Artes,¹⁹ é inevitável referir que Azeredo Perdigão, ao visitar a Escola em 1957 constata o estado caótico da instituição, disponibilizando uma verba de 32.000 contos para novas instalações, provavelmente no campus da Cidade Universitária em parceria com o Ministro da Educação, Galvão Teles, que avançava com 50.000 contos para a concretização de instalações modernas e de raiz; mas as habituais incapacidades da direcção da Escola, na pessoa do arquitecto Paulino Montez, inviabilizaram esta magnífica oportunidade sonhada «no papel» para a reforma de 1957, «petrificou-se» a instituição condenando gerações de alunos e professores a uma visão «miope» do lugar e função da arte, da crescente integração interdisciplinar ao nível da formação e de uma nova relação com a comunidade.²⁰

Como aluno, revela enorme facilidade no cumprimento programático das cadeiras, com excepção da «1ª Cadeira, 1ª Parte - Elementos de Geometria Descritiva», que se dava no 1º ano, onde obtém a classificação de 11 valores; mas se compararmos com a informação para concessão de bolsa de estudo, dos Serviços Administrativos, percebemos o que é a existência do «cadeirão da geometria», diz-se:

¹⁸ Rui Mário Gonçalves (1934), enquanto ensaísta e crítico de arte teve um papel extraordinário de resistência e actualidade em: Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980, 1ª Ed., Lisboa, Inst. De Cultura Portuguesa, Col. Biblioteca Breve, Vol. 44, 1980, p. 76-77, refere aos equívocos estéticos da exposição: «a I Exposição Gulbenkian mantém equívocos estéticos, principalmente no critério de admissão, misturando propostas vanguardistas e concepções oitocentescas», passando a exemplificar através dos prémios atribuídos.

¹⁹ Reforma de 1957 - Lei n.º 2043 - Promulga a reorganização das Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e Porto, Decreto-Lei n.º 41362 - Fixa os quadros e vencimentos do pessoal das Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e Porto, Decreto n.º 41363 - Aprova o Regulamento das Escolas Superiores de Belas-Artes. (14 de Novembro de 1957)

²⁰ Rocha de Sousa resolve intitular este momento crucial na vida da Escola como «A Torre de Babel» - Deriva do Ensino Superior Artístico em Portugal, ou as Reformas de Papel, Depoimento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Licença Sabática, 1995/96, p.9-11

«Conclui no ano lectivo de 1959/1960 as provas escolares do Curso Superior de Pintura, desta Escola, para o que realizou concursos de emulação em que obteve os 31 pontos necessários. A sua média geral é de 18 valores.

Já não carece de matricular-se, mas o curso só estará concluído quando obtiver aprovação na prova da Carta de Curso Superior de Pintura a que se refere a alínea b) do Art. N.º 6 do decreto n.º 21662, de 12 de Setembro de 1932»

Estava prestes a dar-se a «amputação» de parte da interioridade deste jovem de 22 anos, pleno de sonhos, mas nem ele nem toda a sua geração o sabia:

«Em 4 de Fevereiro, elementos armados do M.P.L.A., organização clandestina terrorista de carácter marxista, atacam, simultaneamente, a Casa de Reclusão Militar, a Esquadra da Companhia Móvel da P.S.P. e a cadeia de São Paulo, todas em Luanda, numa tentativa frustrada para libertar os seus correligionários ali detidos. Nos funerais dos guardas e graduados mortos na luta verificam-se novos incidentes, com alarmantes características raciais.

Em 15 de Março, rebenta em grande escala o terrorismo por todo o Norte de Angola; para o enfrentar dispunha-se em toda a província (1300000Km), por falta de providências dos ministérios responsáveis, de cerca de 8000 homens, dos quais 5000 eram tropas nativas!»²¹

A Guerra Colonial devorou gerações de jovens de 1961 a 1974, e quem não foi capaz de sair de Portugal na mira do asilo político nos países nórdicos, ou procurar exílio em Paris, com a mesada dos pais, ou alguém influente que o «divrassse», inevitavelmente foi colocado no «teatro das operações» nas múltiplas frentes de combate. Mas estas eram estratégias tecidas depois dos primeiros anos de guerra, dos mortos, dos embarques, dos lenços brancos a esvoaçar, e da solidão avassaladora que se apossou daqueles que se confrontaram com a morte de um «irmão de armas» que deu a vida para que outros continuassem a viver na companhia 166, no batalhão 158.

Para a grande maioria desses jovens, o serem mobilizados, significava arrancá-los às rotinas asfiantes, urbanas e rurais a que estavam condenados, era partir no cumprimento do dever para com a «pátria mãe», restando a suspeição apaziguadora de que se contribuiria de alguma forma para um propósito que escapava, apenas uma minoria politizada, minimamente esclarecida, entendia esta nova fase do regime, anunciava-se uma «morte», que teimosamente não se queria enfrentar; todos que vivenciaram esse tempo, transportam o lastro da «decomposição» que se presenciou directa ou indirectamente..



[Fig. 6] – «O Morro», pintura, técnica, óleo sobre madeira, e fragmento, sendo com esta prova que conclui em 1961 o Curso Superior de Pintura.

Requer Prova da Carta do Curso Superior de Pintura, sabendo que já está mobilizado para Angola, apresentando o programa para o quadro a realizar no seu atelier, na Avenida Elias Garcia, 130, 4º em Lisboa e trata-se de uma pintura a óleo subordinada ao título: «O Morro», de «ficção realista». O quadro obedecerá às dimensões regulamentares, ao alto, conforme o esboço prévio a apresentar em duplicado com este

²¹ Pinto, Jaime Nogueira - Portugal, os anos do fim. A Revolução que veio de Dentro, 1ª Ed., Lisboa, Sociedade de Publicações, Economia & Finanças, Lda, 1976, p. 100

programa: «O Morro» - Cena de costumes brasileiros», influências das leituras de Jorge Amado.

Integrado nos primeiros batalhões para Angola, decide casar e enfrentar as reprovações familiares de se estar «virtualmente morto» de 1961 a 1963, porque numa cultura de «sacrifício» desejar viver os dias que nos restam intensamente e com quem se ama é uma agressão; no mato a sonoridade da palavra «Mami», transporta-o para os dias em que se está «de bem com a vida». Testemunha com memória fotográfica:

«Transportava comigo uma máquina de escrever, com a qual dialogava ou passava a limpo centenas de notas que escrevia, em pequenos cadernos, quase em directo, frequentemente à noite, tardíssimo, sob as candeias a petróleo, mesmo quando já dispunha de luz eléctrica. São esses materiais que se encontram especialmente tratados nesta crónica²² – narrativa sobre factos reais, sobre pessoas concretas, sobre contextos vividos, apesar de ter optado, através da natureza da escrita e de acordo com limites éticos, pela alteração de três ou quatro nomes, desfoque de retratos, abreviatura de variadíssimos detalhes de cala- ra desnecessidade literária.»

²² Ao referir «crónica» remete para o livro da sua autoria «Angola 61, uma crónica de guerra ou a visibilidade da última deriva», 1ª Ed. Lisboa, Contexto, 1999, ISBN: 972-575-237-6

Os «mortos que não soubemos merecer» como alguns diziam, pairam como se tratassem dos seres das pinturas de Marc Chagall (1887-1985), por dentro vivia-se nas paisagem desérticas e silenciosas de Giorgio de Chirico (1888-1978), algo se liquefez irremediavelmente, uma «penumbra» depressiva feita no confronto directo de quem vê nos olhos brilhantes aqueles que estiveram lá e se reconhecem como sobreviventes pela generosidade do acaso e dos «deuses».

Regressado do Ultramar, já é outro homem, é indicado pelo professor pintor Gil Teixeira Lopes (1936), como potencial Assistente para a área de pintura, sendo proposto pelo director arquitecto Paulino Montez, acabando por ser contratado em Janeiro de 1964 como 2º Assistente fazendo a regência das cadeiras de índole tecnológica, «Iniciação à Pintura» e uma nova cadeira «Tapeçaria». Inicia-se um novo ciclo na vida, denso de actividade pedagógica, científica e artística.

Na então Escola Superior de Belas-Artes, virá a realizar as provas públicas que lhe permitem aceder ao título de Professor Agregado em 1970, apresentando como lição: «Mobilidade Visual, Aparência e Representação», obtém aprovação por unanimidade, passando a exercer as funções de Primeiro Assistente, integrado no quadro conforme previsto na Reforma de 57. O seu «programa de acção» não se confina apenas à Escola, é multifacetado, abrangendo áreas como a comunicação visual, a problemática da imagem tecnológica, a imagem pictórica, o cinema, a televisão, a fotografia, a crítica da arte, o ensaio e a ficção, é um autor que vem «de fora» dos clãs instituídos, mas cuja excelência intelectual e artística é reconhecida.

O golpe militar do 25 de Abril de 1974, põe fim à «Primavera Marcelista» (1968/1974), às «conversas em família» e ao Império; tudo que parecia impossível acontecer, torna-se de um dia para o outro realidade; dá-se a descolonização devastadora, que hipocritamente alguns dizem ser a «possível», libertam-se os presos políticos, regressam os exilados, «nem mais um soldado para as colónias», surgem os objectores de consciência, a liberdade religiosa, proliferam as seitas que disputam cotas de mercado espiritual à Igreja Católica, desembarcam Gurus da Índias, não se julgam os Pides, liquida-se a censura, surgem nos ecrãs de televisão a preto e branco oficiais do M.F.A, Movimento das Forças Armadas, Zeca Afonso canta-nos utopias, cravos nos canos das armas, carros de combate nas ruas, tiros no quartel do Carmo, todos são momentaneamente «camaradas», vivas ao General António Spínola

(1910-1996) na Graça, pintam-se paredes com «frescos» revolucionários, formam-se partidos, surgem «educadores da classe operária», as escolas param, foge-se para Espanha e Brasil, o anti-comunismo primário instala-se, do alto do púlpito os padres fazem «avisos à navegação», incendiam-se sedes de partidos indesejáveis, assassina-se, pensam-se banhos de sangue em praças de touros, saneia-se e reintegra-se, mas no primeiro 1º de Maio em liberdade, o tempo parece ter parado para se saborear um dia único, em que nos sentimos irmanados, democraticamente, sem sabermos para que servia a democracia, tão longe tinha sido levado o esquecimento da cidadania.

Vivem-se «tempos «heróicos», «surrealistas» de grande festividade na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, manifestações, R.G.As., Reuniões Gerais de Alunos, que mais se assemelham a tribunais, infundáveis, em que os rancores por vezes justificados estão à flor da pele, sem ordem de trabalhos; quer-se «reestruturar» tudo, inventam-se comissões, a melhor forma de nada funcionar, fazem-se acordos «políticos» em cada esquina do Convento de S. Francisco, as associações de estudantes são tomadas por juventudes partidárias com «cartilha» e «mandamentos», o recrutamento dos docentes torna-se partidário, colocam-se os «militantes» nos pontos chave, a competência passa ao lado, a palavra de ordem «reformatar», é transversal a todo o ensino universitário, o estado geral é caótico, mas resiste-se à desagregação.

Num esforço colectivo titânico com o contributo de discentes e docentes cria-se um projecto de reestruturação onde se faz um correcto enquadramento do ensino superior artístico, tendo como base posições assumidas no estudo crítico, repudiando a superficialidade como esta matéria é equacionada, estudo este da autoria dos professores pintores Luís Filipe Abreu, José Cândido e Rocha de Sousa, ao Projecto de Reforma do Sistema Educativo Português apresentado pelo professor Veiga Simão, que canalizava o Ensino Artístico Superior para os Institutos Politécnicos em vez de para as Universidades.

No Boletim «1974», da ESBAL - Para uma Nova Escola, inteiramente dedicado à reestruturação da nova Escola diz-se sobre «Reestruturação», da responsabilidade de um dos muitos grupos formados por professores e alunos, neste caso o 4º grupo, em Julho de 1974, demonstra a «candura dos ideais», a esta distância parece um «exercício de arqueologia»:

«Princípios Orientadores e bases de Esclarecimento do Anteprojecto de Estruturação da ESBAL.

1. Como base de estruturação da ESBAL enuncia-se um princípio de democratização do ensino, estando a Escola nova organizada de maneira que pode dar respostas imediatas, apesar do sistema capitalista não Ter sido ainda destruído, às solicitações dos alunos. A Escola abre as portas a todos os jovens a partir das capacidades por eles demonstradas, sem distinção de cor, sexo, raça, religião, convicções políticas, origem social, etc. A estrutura de fruição aberta pretende chegar à criação de uma Escola verdadeiramente popular, contribuindo de uma forma concreta para alterar uma sociedade de exploração e concorrências desleais. Estas são as bases de fundo do anteprojecto estudado pelo grupo 4, numa proposta que se transforma à medida que se experimenta e que precipita uma nova noção de sociedade»²³

Conceptualmente ressalta da reestruturação de 74, o conceito de interdisciplinaridade, e o abandono do «paternalismo pedagógico» que permitiria estabilizar a individualização do percurso académico, feita de escolhas e acentuações curriculares, opção amadurecida pelo aluno, nunca perdendo de vista a especificidade das Belas-Artes, que

²³ Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Boletim 1974, Para uma Nova Escola, 1974, p.17

²⁴ Viadel, Ricardo Marin
- Planes de estudio de
Escuelas de Bellas Artes
Europeas: Bruselas, Lausana,
Lisboa, Nápoles y Toulouse,
Madrid, *Iconica*, n.º 10,
1987, p.37-55

se traduzia num conjunto de cadeiras nucleares, complementares obrigatórias, complementares facultativas e as áreas de índole tecnológica ampliadas e actualizadas. Finalmente conseguiu-se colocar a Escola num patamar universitário de enorme interesse curricular e de grande actualidade. A prova-lo está a comparação feita na revista *Iconica*, Revista de Artes Visuais, Didáctica e Investigação, onde Ricardo Marin Viadel, compara os planos de estudos das Belas-Artes Europeias tendo como referência Bruxelas Lausane, Lisboa, Nápoles e Toulouse.²⁴



[Fig. 7] – «Boletim de 74», onde se dá conta dos trabalhos dos diferentes grupos e comissões envolvidos na reestruturação da Escola. «ArteOpinião» revista da Associação de Estudantes da ESBAL, participam professores, alunos e artistas de dentro e fora da Escola, procura-se dar visibilidade à instituição. Revista «Iconica» de grande divulgação sendo neste número que se compararam os diferentes planos de estudo de Belas-Artes Europeias.

²⁵ Em 1980 é conferida posse à Comissão Instaladora da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Frederico Jorge em comunicação agradece ao Reitor da Universidade Técnica, Eduardo Romano de Arantes e Oliveira, pelo seu contributo para a concretização da integração da Arquitectura na Técnica. Ver pelo Desenho Frederico George, Lisboa, C. M. de Lisboa, Livros Horizonte, 1993, ISBN: 972-24-0851-8 p. 217-219

A ESBAL, renova-se, apresenta-se com o Departamento de Arquitectura e com o Departamento de Artes Plásticas e Design, uma palavra «estrangeira» pouco compreendida pelos sucessivos Ministros da Educação. Na fundação dos cursos de design em Portugal, estão os pintores Rogério Ribeiro, José Cândido e o então escultor Miguel Arruda, articulados em duas licenciaturas Design de Comunicação e Design de Equipamento, mas acentua-se a clivagem entre os arquitectos e os artistas plásticos e designers, sempre considerados como «casta inferior» e personalidades como Frederico George²⁵ (1915-1994) e Manuel Lapa (1914-1979), que tiveram uma influência decisiva na formação académica da geração de Rocha de Sousa, funcionando como autênticos «respiradores» afastam-se porque se espera uma rápida integração da Arquitectura na Universidade Técnica, facto este que vem a acontecer com custos que têm repercussões até ao presente.

Rocha de Sousa, neste novo contexto académico, é responsável pela cadeira de Pintura II, Tapeçaria e Introdução às Artes Plásticas e ao Design, é considerado a figura tutelar da cadeira de Fotografia e de Audiovisuais, participou de forma decisiva para que a reforma pedagógico-científica de 1974/79 fosse homologada em Diário da República, Decreto n.º 38/83, em 1983; foi membro dos diferentes Conselhos, destacando-se a sua participação como Presidente do Conselho Científico (1983, 1984 e 1986)

Fora da Escola reestrutura e organiza o Curso de Formação Artística na Sociedade Nacional de Belas-Artes, da qual é membro da Direcção e do Conselho Técnico, (de 1968 a 1980) ensaia com o escultor Helder Batista (1932) novos métodos e estratégias pedagógicas; esta experiência tem continuidade, e será desenvolvida no AR.CO, Centro de Arte e Comunicação Visual, como «Iniciação à Pintura», resultando num livro cuja edição é apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, intitulado «Para uma Didáctica Introdutória às Artes Plásticas» de forte pendor estruturalista, que sistematiza a linguagem plástica nos seus elementos essenciais, propondo formas de aproximação aos conceitos através da sugestão de práticas/exercícios bi e tridimensionais; este livro é um marco no ensino da Educação Visual em Portugal, adaptado posteriormente para a disciplina de Desenho do Ano Propedêutico (1979/1980); também são planificados e gravados guiões da sua autoria para 14 lições em vídeo, sendo reorganizado como «IV volume de Desenho – área de Artes Plásticas», textos pré-universitários (1979), tem longa participação a convite da

Direcção Geral do Ensino Secundário na elaboração dos programas da disciplina de «Tecnologia da Expressão e Práticas de Representação», faz conferências e acções de sensibilização para o professorado em Lisboa, Porto e Funchal.

É convidado pelo então Reitor da Universidade Aberta, Armando Rocha Trindade (1937), com quem já havia colaborado por diversas alturas, como no Núcleo de Tecnologia do Instituto Português de Ensino a Distância (1982) e no ano Propedêutico, agora, na Universidade Aberta, (1990) é regente da cadeira de «Tecnologia e Discurso Vídeo», do «Mestrado em Comunicação Educacional Multimédia», coordenado pela Maria Emília do Carmo Ricardo Marques, sendo orientador de dissertações do Mestrado, entre elas: «A Imagem na Comunicação Educacional» de Luís Filipe Ramos e «Ciberespaço como Matéria do Sonho, Tribos e Territórios Virtuais» de Hugo Ferrão. Cria a cadeira de «Didáctica da Educação Visual», também para a Universidade Aberta, formando e coordenando uma equipa mista de professores e assistentes, maioritariamente da Faculdade de Belas-Artes e da Universidade Aberta que realizaram um manual para esta cadeira, vem a fazer parte do Conselho Científico desta instituição, a partir de 1989.²⁶



[Fig. 8] – Conjunto de publicações da autoria de Rocha de Sousa, relacionadas com a didáctica da educação visual.

um passo fundamental com a passagem da ESBAL para Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1992,²⁸ pois a possibilidade de se organizarem Mestrados, e Doutoramentos em todas as áreas, bem como projectos de investigação, vivificaram a instituição provocando a instauração de uma cultura universitária mais real, traduzida no aumento qualitativo a todos os níveis. Rocha de Sousa concluirá a sua longa carreira académica na Faculdade de Belas-Artes, realizando as Provas de Agregação Universitária com aprovação por unanimidade em 1996; porém ainda continua a orientar teses de Doutoramento na área de Pintura, e mantém-se activo na Universidade Aberta.

«Ser vários sem o recurso metafórico dos heterónimos», é desta maneira, no sentido da narratividade permitida pelas diferentes linguagens, que Rocha de Sousa se conta, elaborando «expedições» poéticas, construindo, tornando visíveis mundos insuspeitados, exorcizando as danações, suportando a depressão de todas as guerras vividas no corpo, fazendo arrancamentos à matéria do indizível. Como «operador plástico», para utilizar terminologia da sua preferência, nunca necessitou de «apresentadores instituídos», subtilmente deixa-nos reconhecer a dimensão de reflexão que se configura na «miscegenação» plástica que caracteriza a sua obra artística. O seu pensamento plástico está ancorado nas palavras «dizer a visibilidade», e é esse o seu principal «projecto-objecto», este «dizer a visibilidade» adquiriu diferentes lugares, ou configurações, palavra escrita na forma de ficção ou ensaio, crítica da arte, teatro, pintura e cinema, somos refnetidos constantemente para «estratégias de recollecção», que diluem a significação acética, «cientificada», lançando-nos na descoberta de outros olhares.

²⁶ Na Universidade Aberta realiza vários vídeos didácticos ligados à cadeira de «Didáctica da Educação Visual», que têm sido utilizados na formação de professores com grande impacto e sucesso.

²⁷ Sousa, Rocha de Belas-Artes na Universidade de Lisboa, Dados para a História Secreta do Ensino Superior Artístico, Lisboa, Artes Plásticas, n.º 7, 1991, p. 44-47

²⁸ Integração da ESBAL na Universidade de Lisboa - Ministério da Educação, Despacho Normativo nº 144/92, Diário da República, Série IB, N.º 189, (Agosto 1992).

A sua obra plástica, desde cedo faz recurso de técnicas pouco usuais, (1950-60) como a colagem, desenho, processos de impressão e reprodução das artes gráficas, utilização de trocação fotográfica, projecção de diapositivos, máscaras, inclusão de objectos, manipulação de diferentes matérias e materiais como o spray, pistolas de pintar, aerógrafos, construção de instrumentos não usuais na prática artística que «evitassem» a sua habilidade em «fazer bem feito» e deixassem transparecer o incontroado, o acidente, aquilo que nos escapa, extravasa a imagem pictórica passa para o campo de experimentação e realização na fotografia, no diaporama, no filme com o formato «super 8» e no vídeo.

Apreve-mos a ironizar, num tempo em que se desmatrizou o «fazer», se eclipsou o atelier, como local de longas esperas, confrontos e descobertas, passando o «dizer e a conceptualidade tardia» a imperar, escreve-se sobre algo vago, que já ninguém faz ou sabe fazer, no sentido da mais elementar materialidade. Rocha de Sousa, no seu curriculum artístico conta várias exposições individuais, embora seja do domínio comum, e segundo José-Augusto França, «não há em Portugal uma tradição de coleccionar arte»; as galerias, com ou sem programa, pensadas como local de exposição e venda, são raras, é actividade arriscada e recente, nesta perspectiva o panorama era bem mais desértico nos anos 50 e 60. Relembramos alguns locais em Lisboa, onde se conseguia mostrar e vender obras, a Galeria de Março (anos 50), a Sociedade Nacional de Belas-Artes, a Cooperativa de Gravadores Portugueses, a Galeria do Diário de Notícias, Galeria 111, Galeria de S. Mamede, Quadrante e a Galeria de S. Francisco (anos 60), mas será na «primavera Marcelista» que o mercado de arte «exercita» tácticas de valorização (Almada Negreiros, Eduardo Viana e Vieira da Silva) surgem nestes anos aparentemente prometedores, as Galerias Quadrum, Diferença, Grafil, Módulo, Judite Dacruz, Codilivro, mas com o 25 de Abril dá-se o inevitável «arrefecimento» e a «retorna» chega nos fins de 70, Galeria Leo, Tempo, Ana Isabel, Altamira, Metrópole, R75, Arcano XXI, Ether, Almada Negreiro (Ministério da Cultura), quando entrarmos nos anos 80 e 90 existe alguma euforia, devido à integração na União Europeia, é preciso dinamizar, abrem e fecham espaços que se assemelham a Galerias, dá-se a partir do meio dos anos 80 a instalação das Galerias Municipais, Museus Regionais, e Bienais, megamostras de artes plásticas, finalmente tem-se a percepção que algo mudou.²⁹

Existe «contaminação» POP-Arte, no discurso plástico de Rocha de Sousa, os aspectos aleatórios da sociedade de consumo são evidenciados, reconhecidos numa óptica internacional, o contexto nacional é distante está isolado, mas para quebrar essa distância trazem-se de Paris, Madrid e Roma, livros de bolso às escondidas, discos nunca ouvidos, visitam-se sofregamente Museus, Galerias, Exposições, Livrarias, e espaços de cultura que só a Fundação Calouste Gulbenkian pode igualar, mas nunca se deslumbrou, não assume o papel de «importador cultural», não se «estrangeira»; no entanto, não deixa de ter como referências Jean Baudrillard, Claude Boudet, Herbert Marcuse, Aldous Huxley, o eterno rochedo de «sísifo» de Albert Camus, as «Mitologias de Roland Barthes, realizadores como Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Michel Angelo Antonioni, fascinam-no, filmam como pintores, sente que é possível «exigir o impossível» quando os estudantes se revoltam no Maio de 68, Paris, Quartier Latin, Sorbonne, e Daniel Cohn-Bendit, as barricadas, os intelectuais como Jean-Paul Sartre presentes, De Gaulle e a prudência de François Mitterrand; não se surpreende com a sequência de assassinatos nos Estados Unidos, John F. Kennedy, Robert Kennedy, Martin Luther King e Malcom X, com a guerra do Vietnam em que Joan Baez canta ao som dos bombardeamentos em Saigão abrem-se feridas que não

²⁹ Isabel M. Martins Moreira, que trabalhou com Rocha de Sousa faz um estudo interessante sobre galerias e mercado de arte em Portugal intitulado: *Galerias de Arte e o seu Público*, 1ª Ed., Lisboa, Inst. Português de Ensino a Distância, Col. Temas de Cultura Portuguesa, nº 7, 1985

são cicatrizáveis, Marshall McLuhan e a «Galáxia de Gutenberg», o significado das «extensões cerebrais» e o papel dos média nas sociedades desenvolvidas, Nixon anuncia as futuras guerras do petróleo, os «heróis românticos» com um mundo novo como, Ghe Guevara, Ho Chi Min e Mao Tsé-Tung de quem se lê o «livro vermelho», espécie de missal, cuja primeira edição para português data de 1967.

A Pop-Arte eliminou o tradicional estatuto do sublime na representação, devastou o carácter redentor e moralista da obra de arte, e anulou a instauração da significação a partir do objecto sobre a imagem, passou-se a funcionar com «vestígios» recombinaíveis, apropriando-se dos mecanismos e estratégias de produção e reprodução da imagem industrial, massificante aleatória, os conteúdos são «vampirizados», amontoados como coisas sem sentido. Dá-se a «implosão» dos aspectos mais «sagrados» da pintura, a que estão associados os altos desígnios atribuídos ao artista e à obra, coloca-se a ridículo a imagética de poder. A Pop-arte exclui a transcendência, anuncia a solidão de uma pós-humanidade confrontada com uma existência feita de errância. Andy Warhol (1928-1987), Claes Oldenburg (1929), Roy Lichtenstein (1923), e David Hockney (1937), são o melhor rosto da Pop internacional, mas cá dentro, e graças ao papel das bolsas de estudo atribuídas pela Fundação Calouste Gulbenkian e da futura reposição da democracia, o contacto com Paris, Londres e Nova York contribuem para «acertar» o passo pelo que de mais actual se realiza em todo o mundo, podemos nomear alguns artistas contemporâneos de Rocha de Sousa, em que a influência da Pop-arte é declarada: Joaquim Rodrigo, René Bertholo, José Escada, Lurdes Castro, António Costa Pinheiro, António Areal, Carlos Calvet, António Palolo, Paula Rego e Álvaro Lapa.

Rocha de Sousa expõe colectivamente e individualmente com regularidade desde 1967, circunscreve «personagens» reportando-se à realidade social, política e económica e artística nacional, recorta, monta, cola, apropria-se das imagens da imprensa, elaborando, espécie de arquétipos, identificando as alienações e mitologias do quotidiano lisboeta. Sobre as «Personagens Ilustradas» das quais desenvolve 3 séries até 1994, Rui Mário Gonçalves escreve texto introdutório à exposição de pintura realizada na Galeria «Judite Dacruz» em 1973:

«Não é um dado sem importância o facto da forma interrogativa permanecer...A pintura de Rocha de Sousa apresenta-se para mim, actualmente, como uma actividade interrogativa pluri-direccional. Em primeiro lugar, parece-me que os quadros são para ele o lugar do confronto de sinais de diversa ordem. Sucessivamente, os diversos sinais vão

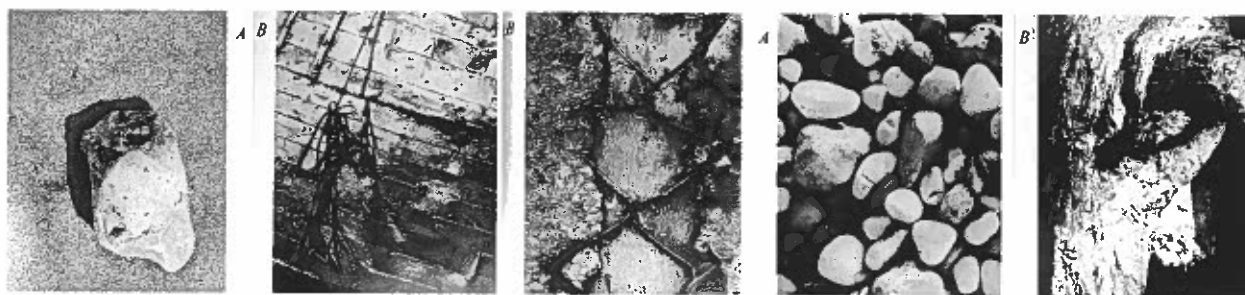


[Fig. 9] – Pinturas apresentadas na Gal. Judite Dacruz em 1973, a da esquerda tem a título – «Trafego» e a da direita «Estrada Nacional N.º 5» ambos com a dimensão 70x50cm, em têmpera sobre cartão e datam de 1972.

passando pelos processos de alusão pictóricos. O simulacro incluso em toda a arte de pintar, tanto quanto investiga, é nele investigado também. Analisa o próprio sentido da ordenação das sensações visuais e, bruscamente, sai do laboratório das experiências individuais para saber o que se vê e o que se dá a ver no mundo que o rodeia. E as suas composições tudo conjugam, num cromatismo tão abafado quanto é em surdina e discretamente que vão sendo recolhidos e propostos os elementos com que venha desenvolvendo a teia da sua interrogação. Porque é uma interrogação séria, demorada como um vasto inquérito que tem que ser feito, e que começa por apurar os seus instrumentos.»

Em «As Coisas e as Palavras», é apresentada na Galeria de Arte Moderna, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (1983) em co-autoria com a pintora Maria João Gamito (1956) esta mostra tenta relacionar texto, fotografia e desenho, Rocha de Sousa faz aproximações às «coisas e às palavras»:

« De facto ao artista não basta a descoberta solitária. Há sempre um dia em que ele se interroga com os outros: «Estas são as minhas palavras. Quais são as palavras dos outros?» A meio da encosta, entre dois recomeços, a solidão pensa-se assim em termos de solidariedade - e a aventura de cada nomeação, embora mais difícil, torna-se mais fecunda. A urgência da fala passa pela soma do esforço (hoje sobretudo): trata-se de saber o valor das individualidades na consonância possível das reflexões, a par dos individualismos trágicos que a História nos aponta (esplendorosamente) após cada recomeço na ficção do futuro.»



[Fig. 10] – Imagens da exposição «As Coisas e as Palavras» (1983), em co-autoria com Maria João Gamito, a letra «A», refere-se às coisas «sem nome», descritas no texto poético, também ele matéria da mostra, a letra «B» apresenta desenhos a grafite de enorme subtiliza.

A partir de fins dos anos 80 surgem as pinturas «Histórias da Guerra ou o Real Impossível», algumas delas são expostas na Galeria «Quadrado Azul» no Porto em 1991. Rocha de Sousa divaga sobre esta nova temática e da insustentabilidade de se «ser vários com um único rosto, sem máscara, sem nomes de empréstimo»:

*«-vivi sempre num sentimento de urgência perante o alarme em redor, fricção aliás patente nas peças desta exposição. Suspenso da memória e da revolta contra os desastres principais, a minha passagem pela oficina é um acto extremamente doloroso: porque, ao manipular as **matérias** e podendo escolher o brilho aleatório do seu espectáculo descontinuado, fico preso à ética do **dizer**, à indignação desesperada logo a reflectir-se nos **materiais** produzidos, metáforas e alegorias, **ilustrações** indesejadas pelos modos da moda, conteúdos **intertextuais** num espaço inicial (deserto) hoje tão pouco propício a esse esforço, à necessidade do discurso e do convívio com o processo técnico-expressivo de outras linguagens.»*

A última exposição individual intitula-se «A Urgente Representação dos Desastres Principais», na Galeria «CeutArte» em Lisboa, 2002. Baseia-se numa outra realizada na «Galeria 111» em 1999, obras requintadas de pequeno e médio formato, elaboradas em suporte de papel, técnica mista, desenho, colagem e montagem fotográfica, porém nas pinturas, acrílico sobre tela apresenta obras das «Personagens Ilustradas», e das «Histórias de Guerra ou o Real Impossível», com montagem impecável, estas obras confrontam-nos com os «restos» de uma humanidade destruída, tal como os inesquecíveis corpos rasgados por estilhaços de granadas, ou balas perdidas que



[Fig. 11] – Pinturas da série «Histórias de Guerra - O Real Impossível», em cima à esquerda, uma das obras que Rocha de Sousa considera das mais conseguidas, «Histórias de Guerra - Acto Irreal» (119x119cm-1987); «Personagens Ilustradas» (97x130cm-1989); «A Marcha dos Humanóides» (119x119cm-1987). Em baixo à esquerda, «Homem Invisível II» (100x120cm-1988); «Histórias de Guerra-O Real Impossível» (79,5x91,5cm-1987); «O Homem Invisível I» (8100x120cm-1988)



interrompem abruptamente a vida, ou as demolições prolongada das fábricas de Silves na sua meninice, os desperdícios, as memórias diluídas nos silêncios cinzentos das burocracias, as liturgias políticas acéfalas, os «desastres principais» de que é testemunha:

«Vejo o colossal espectáculo do mundo contemporâneo, os seus desastres principais e a nostalgia que se estende, como névoa, sobre tantos destroços em volta, e sinto a escassez daqueles manejos - porque, entre a matéria inicial e o trabalho dilacerado com os materiais plásticos, já sequência de uma frase, já ressonância de um primeiro grito, começa a acontecer o imperativo testemunho da minha consciência, uma linguagem mista, transposta dos lixos, dos olhares perdidos, e apontada, enfim, ao grave movimento da morte. Sinto uma raiva boa quando corto ou rasgo fotografias do quotidiano e dos seus protagonistas, quando reinvento papéis ainda mal esquecidos, quando multiplico as rasuras ou as cópias de cada fragmento, porque encontro, dessa maneira, um novo corpo significativo, um novo formar capaz de não abandonar de todo a identidade estética fundamental da obra de arte e aberto à urgente representação da tumultuosa sensibilidade aos desastres em volta.»



[Fig. 12] – Obras recentes da série «Desastres Principais» que estiveram expostas na Gal. Ceutarte em 2002, na mostrade pintura intitulada: «A Urgente Representação dos Desastres Principais», à esquerda, «O Nicho» (79x79cm-1998), «Corpos e Almas» (79x79cm-1997) e «Lambrança Branca» (79x79cm-1998), todas estas obras foram realizadas técnica mista sobre papel.

O «ser vários» revela enorme paixão por aquilo que significa a existência; a crítica da arte é outro sector em que Rocha de Sousa tem um papel determinante no panorama nacional. É membro da Secção Portuguesa da AICA, Associação Internacional de Crítica da Arte, tendo colaboração como crítico de arte na imprensa, publicando ensaios, artigos e nunca fugindo ao debate de ideias. Tem participação regular nos jornais «Diário de Lisboa, Suplemento Literário», «Expresso», «Dia», «Jornal Novo» e «Jornal de Letras Artes e Ideias», nas revistas «Opção», «& ETC», «Sema», «Seara Nova», «ArteOpinião», «Artes Plásticas», «Colóquio Artes - F. C. Gulbenkian» e «ArteTeoria». Nunca se furtou à defesa dos seus pontos de vista como em polémicas com José-Augusto França, «Os Astros e o Ensino Artístico» no Diário de Lisboa - Suplemento Literário, (nº 657) ou a Ernesto de Sousa a propósito da «Alternativa Zero» com o artigo «Acertar na Cabeça do Prego, Eis a Questão» no Diário de Lisboa - Suplemento Literário, (nº 663) e no jornal Expresso (1981) resposta ao arquitecto Frederico George, com «Universidade Técnica Arquitectura e o Resto» e também no mesmo jornal e no mesmo ano, sobre imagética e ideologia rebate Leonel Moura e Cerveira Pinto em «Uma Crise de Perfil Ideológico ou as Ideologias em Crise». Mas nada melhor do que deixar Rocha de Sousa falar:

« Sempre me situei contra os críticos que procuram impor um comportamento criativo aos artistas, dizendo o que devem fazer e como; sempre procurei, por isso mesmo, não me confundir com a crítica das «palmatoadas» e dos «prémios»; sempre sublinhei as atitudes de intervenção, a desalienação das actividades artísticas, a sua extensão social e portanto política, advogando até a recorrência às nossas realidades «provincianas»; sempre consegui ler o sentido efêmero de certas obras (ou intervenções) quer do ponto de vista dos materiais precários e perecíveis utilizados, quer em relação ao momento que solicitava tais intervenções; nunca pretendi que só a permanência física do objecto pode garantir a permanência do seu significado estético, ético e filosófico»



[Fig. 13] – Revistas da especialidade como «Colóquio Artes», (1977), da Fundação Calouste Gulbenkian, «Artes Plásticas» (1991), número onde publica o artigo «Belas-Artes 'Versus' Universidade de Lisboa», e «ArteTeoria» (2000), publicação do Mestrado Em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Para estarmos conscientes do volume de informação tratada para a elaboração deste ensaio, e simultaneamente termos a percepção da dimensão da obra de Rocha de Sousa no campo da crítica de arte e do ensaio citaremos apenas os artistas plásticos para quem foram feitos textos introdutórios para catálogos: Miguel Arruda, Gonçalo Duarte, Isabel Laginhas, Hilário, Gil Teixeira Lopes, Luís Gonçalves, Lagoa Hentiques, Luis Pinto-Coelho, Manuela Pinheiro, Justino Alves, Bartolomeu Cid, Teresa Gancedo, Manuela Justino, José Cândido, José Reis, Pedro Chorão, Graça Antunes, Matilde Marçal, Lima Carvalho, Maria João Gamito, Luis Dourdil, Mário Roseira, Nelson Dias, João Paulo, Menez, Alice Jorge, Margarida Cepêda, Marília Viegas, Helena Sampayo, Mário Dionísio, Hugo Ferrão, Margarida Lino, Fátima

Mendonça, Pedro Sobreiro, Jorge Pinheiro, Teresa Pais, Germano Santo e Rogério Ribeiro.



[Fig. 14] – Catálogos com textos introdutórios de Rocha de Sousa de Gil Teixeira Lopes para exposição «Opus», Pintura. Escultura. Gravura. no Palácio Galveias, 2002-2003 e de Hugo Ferrão, exposição de pintura, «Constelações do Silêncio», Casa da Memória, 1990.

A fotografia esteve para a sua geração como hoje está o computador para nós, utiliza-se a mítica «Nikon F», é com entusiasmo que adere ao «Festival Nacional de Diaporama de Portalegre» (1981) estimulando Eduardo Sérgio então professor de Fotografia na ESBAL a envolver-se, mas a atracção que a imagem em movimento tem sobre si leva-o a desenvolver pesquisa cinematográfica em «super 8», hoje em desuso, posteriormente substituído pelo vídeo. Produz alguns filmes de curta duração: «Por um Cidadão Desconhecido» (1977), «Encontro no Século XXI» (1977), «Semearam Ventos» (1978), presente no 1º Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra, «Peregrinação» (1978), «A Casa Revisitada» (1979), foi mostrado no 1º Encontro Internacional de Cinema Experimental do Funchal, 2º Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra - 1982, e no Festival de Lisboa em 1984, «O Prisioneiro» (1980) participa no 3º Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra, «O Véu Dentro da Cidade» (1980), recebe menção honrosa no 4º Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra, é também exibido no Festival de Lisboa 84, e em 10 Anos de Super 8 no Mundo, sendo seleccionado para o Rencontre Mondiale des Cineastes Non Professionnels em Saint Nazaire, e por último mostrado na Cinemateca Nacional em 1984, «O Corpo Inútil», (1981) divulgado na ESBAL, «Ruptura no Interior» (1981), visto 2º Festival Internacional de Cinema não Profissional de Coimbra - 1982, «A Palavra Encoberta» (1981), «A Morte de Ana Orwell» (1984) seleccionado para 10 Anos de Super 8 no Mundo, e Cinemateca Nacional - 1984, «Memória e Ficção» (1986), «O Mundo Ausente (Ensaio para um Olhar)» (1986), «De Passagem, Entre Memórias» (1986).

Podemos considerar que também é pioneiro nas experiências realizadas no domínio da vídeo-arte, mas com menor impacto e expressão, todavia existe um reticulado temático, que interliga ensaio, ficção, pintura e filme, senão vejamos como se intitulam: «Memória» (1987), «A Pedra» (1987), Triologia «A Carta, A Hora Zero, O Fim do Cenário» (1988), «A Praga» (1988), «Missa Negra» (1989), «A Máscara» (1989), «O Túnel» (1989), «Memória de Quase Nada», «A Paixão», «Projecto K», «A Tempestade», «Ensaio de Outono», «Névoas em Abril», «Lírica do Desassossego» (1992), e por fim «O Pó» (1992).

Na RTP, Radiotevisão Portuguesa encontra o realizador José Elyseu, com quem virá a ser co-autor de séries de programas (pesquisa, texto e guião) dos quais destacamos: «Artistas Portugueses» (1983/84), «Portugal Contemporâneo: A Arte Possível» (1985), «Almada, Português e Mito» (1985), e «A Mão: O Homem em Projecto»

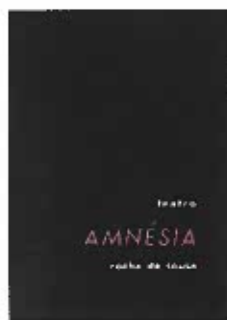
(1986/87), série de 12 programas de grande qualidade, com enquadramento artístico, antropológico, sociológico, e etnográfico, alertando para os contrastes produtivos entre tradição, modernidade e pós-modernidade.



Em 1997, Rocha de Sousa é submetido a uma intervenção cirúrgica grave, recupera lenta-

[Fig. 15] – Imagens dos filmes, «O Vêu Dentro da Cidade» (1980), com Lurdes Robalo à esquerda e «O Prisioneiro» (1980) com Lima Carvalho.

mente mas sobrevive, passa a pertencer ao clube dos «ressuscitados», mais do que nunca saboreia um dia de cada vez, escreve, pinta, dialoga e orienta teses de Douto-ramento na área da Pintura, vai à Universidade Aberta, visita exposições, continua com a mesma independência que sempre o caracterizou como crítico de arte. Encontramo-lo em Campo de Ourique, onde tem casa e atelier, com uma boquilha sem



[Fig. 16] – Livros da autoria de Rocha de Sousa, de 1962 a 1999

cigarro, sobre a mesa do café uma «bica singela», as inseparáveis folhas de papel onde escreve e desenha a sua deriva, publica «Angola 61, Uma Crónica de Guerra»,³⁰ em 1999 no qual identificamos pontes com o romance «Os Passos Encobertos», nega a conveniência de certos «esquecimentos», as palavras dessas memórias são pintadas, dizem a visibilidade testemunhada, com movimentos de câmara, descrição gestual dos planos cinematográficos, e a manipulação temporal semelhante a uma mesa de montagem em que se podem encadear acontecimentos da vida, desenhados com a materialidade escultórica da luz que impressionou a emulsão, deixando vestígio do perfume que inalámos nesse momento em que por breves instantes nos pareceu sentir a vida, quando nos olha nos olhos esboça um sorriso transmitindo a serenidade de quem vê, vendo.

³⁰ Rocha de Sousa tem publicados para além dos livros citados no âmbito das Ciências da Arte: Pedro Chorão, 1ª Ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, 1983. Luis Dourdil, 1ª Ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, 1984. Eduardo Nery, 1ª Ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, 1986.



[Fig. 17] – Fotografia de Rocha de Sousa no seu atelier em 2003

BIBLIOGRAFIA

Baudrillard, Jean

- A Sociedade de Consumo, 1.ª Ed., Lisboa, Edições 70, Col. Biblioteca 70, n.º 12, 1975

- América, 1.ª Ed., Viseu, João Azevedo Editor, Col. A Terra Toda, 1989

Calinescu, Matei - As 5 Faces da Modernidade, Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo, 1.ª Ed., Lisboa, Veja, Col. Arte e Ensaio, 1999, ISBN: 972-699-675-9

FinKielkraut, Alain - A Humanidade Perdida, Ensaio sobre o Século XX, 1.ª Ed., Lisboa, Edições Asa, Col. Sinais, 1997, ISBN: 972-41-1881-9

Foucault, Michel

- O que é um Autor, 4.ª Ed., Lisboa, Veja, Col. Passagens, n.º 6, 1997, ISBN: 972-699-303-2

- A Ordem do Discurso, 1.ª Ed., Lisboa, Relógio D'Água, Col. Filosofia, 1997, ISBN: 972-707-353-6.

Gonçalves, Rui Mário - Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980, 1.ª Ed., Lisboa, Inst. de Cultura Portuguesa, Col. Biblioteca Breve, Série Artes Visuais, Vol. 44, 1980

Harrison, Charles & Wood, Paul - Art in Theory, 1900-1990 Na Anthology of Changing Ideas, 1.ª Ed. Oxford/Massachusetts, Blackwell Published Ltd, 1992, ISBN: 0-631-16575-4

Jenks, Chris - Visual Culture, 1.ª Ed., London, Routledge, 1995, ISBN: 0-415-10623-0

Lopovsky, Gilles - O Crespúsculo do Dever, A Ética Indolor dos Novos tempos Democráticos, 1.ª Ed., Lisboa, Publ. Dom Quixote, Col. Bibliot. Dom Quixote, n.º 10, 1994

Madeira, João - «Da Alvorada do Século ao Estado Novo, Notas sobre "Silves, a Cidade Democrática..."» O Mirante, n.º 12, Dezembro 1997, Associação de Estudos e Defesa do Património Histórico-Cultural de Silves, Web 1-10

Moreira, Isabel M. Martins - Galerias de Arte e o seu Público, 1.ª Ed., Lisboa, Inst. Português de Ensino a Distância, Col. Temas de Cultura Portuguesa, n.º 7, 1985

Nogueira, Franco

- Um Político Confessa-se (Diário: 1960-1968), 1.ª Ed., Porto, Liv. Editora Civilização, 1986

- Salazar, A Mocidade e os Princípios, (1889-1928) 1.ª Ed., Coimbra, Atlântida Editora, Vol. I, 1977.

- Salazar, Os Tempos Áureos, (1928-1936) 1.ª Ed., Coimbra, Atlântida Editora, Vol. II, 1977.

- Salazar, As Grandes Crises, (1936-1945), 1.ª Ed., Porto, Liv. Civilização Editora, Vol. III, 1978.

- Salazar, O Ataque, (1945-1958), 1.ª Ed., Porto, Liv. Civilização Editora, Vol. IV, 1980.

- Salazar, A Resistência, (1958-1964), 1.ª Ed., Porto, Liv. Civilização Editora, Vol. V, 1984.

- Salazar, O Último Combate, (1964-1970), 1.ª Ed., , Vol. V, 1985.

Pereira, Paulo (Direcção) - História da Arte Portuguesa, 1.ª Ed., Lisboa, Circulo dos Leitores, Vol. III, 1995, ISBN: 972-42-1225-4.

Pinto de Almeida, Bernardo - Pintura Portuguesa no Século XX, 1.ª Ed., Porto, Lello & Irmão-Editores, Col. Bibliot. Lello -Artes & Letras, 1993, ISBN: 972-48-1655-9

Pinto, Jaime Nogueira - Portugal, os anos do fim. A Revolução que veio de Dentro, 1.ª Ed., Lisboa, Sociedade de Publicações, Economia & Finanças, Lda, 1976

Portela, Artur - Salazarismo e Artes Plásticas, 1.ª Ed., Lisboa, Inst. de Cultura Portuguesa, Col. Biblioteca Breve, Série Artes Visuais, Vol. 68, 1982

Quintinha, Julião - Terras do Sol e da Febre, 1.ª Ed., Lisboa, Ed., Nunes de Carvalho, 1932.

Sousa, Rocha de

- Amnésia, 1.ª Ed., Lisboa, E. Fernandes de Matos, 1962

- Os Passos Encobertos, 1.ª Ed, Porto, Figueirinhas, 1986

- Angola 61, uma crónica de guerra ou a visibilidade da última deriva, 1.ª Ed. Lisboa, Contexto, 1999, ISBN: 972-575-237-6

- Deriva do Ensino Superior Artístico em Portugal, ou as Reformas de Papel, -Depoimento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Licença Sabática, 1995/96

-Belas-Artes, "Versus" Universidade de Lisboa, Artes Plásticas, Lisboa, n.º 7, 1991, p. 44-47.

- O Real Impossível, Ontem e Hoje, ArteTeoria, Lisboa, F.B-A, Univ. Lisboa, n.º 1, 2000, p. 132-135
- O Fotógrafo e as Coisas, Colóquio Artes, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, n.º 42, 1979, p.22-29.
- O Objecto Estético e o Objecto Quotidiano, Arteopinião, Lisboa, Ass. Est. ESBAL, n.º 2, 1979, p.2-4
- (Coordenador) - Didáctica da Educação Visual, 1.ª Ed., Lisboa, Universidade Aberta, Col. Textos de Base, n.º 83, 1995
- Batista, Helder - Para uma Didáctica Introdutória às Artes Plásticas, 1.ª Ed., Fundação Calouste Gulbenkian/Subsidiada, s.d.
- Desenho, (Área: Artes Plásticas), 1.ª Ed., Lisboa, Ministério da Educação, Col. Textos Pré-Universitários, tpu 19, s.d.
- Belas-Artes na Universidade de Lisboa, Dados para a História Secreta do Ensino Superior Artístico, Lisboa, Artes Plásticas, n.º 7, 1991, p. 44-47
- Pedro Chorão, 1ª Ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Colecção Arte e Artistas, 1983.
- Luís Dourdil, 1ª Ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Colecção Arte e Artistas, 1984.
- Eduardo Nery, 1ª Ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Colecção Arte e Artistas, 1986.
- Decreto-Lei N.º 594/74 «O Direito à Livre Associação», Diário da República, 1ª série, de 7 de Novembro de 1974
- Lei N.º 1901 «Associações Secretas» - Diário do Governo, n.º 115, 1ª série, de 21 de Maio de 1935.
- «Modernismo in Portogallo 1910-1940. Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa», Curatore Stefano De Rosa, Firenze, Leo S. Olschki Editore, , 1997, ISBN: 882245245.
- «Futurismo e Aeropintura, Arte em Itália 1909-1944» Comissário Stefano De Rosa, Lisboa , C. Municipal de Lisboa, ,1999.
- Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Boletim n.º 1, Lisboa, 1959
- Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Boletim 1974, «Para uma Nova Escola», 1974
- Salazar, Oliveira - O Meu Depoimento, Discurso, Sessão Inaugural da II Conferência da União Nacional, no Porto, Lisboa, Ed. Secretariado Nacional da Informação, 1949.
- Sartre, Jean-Paul - A Imaginação, 2.ª Ed., Lisboa, Difel, Col. Documento e Ensaio, 2002, ISBN: 972-29-0585-6
- Ver pelo Desenho Frederico George, Lisboa, C. M. de Lisboa, Livros Horizonte, 1993, ISBN: 972-24-0851-8
- Viadel, Ricardo Marin - Planes de estudio de Escuelas de Bellas Artes Europeas: Bruselas, Lausana, Lisboa, Napoles y Toulouse, Madrid, Icónica, , n.º 10, 1987, p.37-55

ENTREVISTA A EDUARDO BATARDA

Paula Rito

Eduardo Batarda nasceu em Coimbra em 1943. Terminou o curso na ESBAL em 1968, estudou no Royal College of Art em Londres enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, obteve o diploma de Marca e os prémios "Sir Alan Lane" e "John Minton", ilustrou livros e fez crítica de arte no semanário *Sempre Fixe*. Está representado no CAM da Fundação Calouste Gulbenkian, no Museu Nacional de Arte Moderna e em colecções institucionais da Europa e U.S.A..

Esta entrevista foi realizada em 20 de Março de 2000 e integrada na Tese «Teoria de arte portuguesa nos escritos dos artistas plásticos».

Paula Rito - *Selecionei alguns textos seus publicados no «Sempre Fixe», podemos começar por conversar sobre os artigos.*

Eduardo Batarda - Fui contratado para o jornal num bar onde estava por acaso o chefe da redacção, namorado de uma amiga minha, dona do bar, nos tempos festivos de 74. Os tempos não eram bons para a pintura e aceitei o trabalho com alguma ingenuidade: não era rentável nem como crítico de arte, nem como trabalho, pois implicava andar pela rua, passar três dias só a visitar as galerias, tirar apontamentos, ir a todas pelo menos duas vezes e ficar o resto da semana em casa a pensar e redigir os artigos. Muitos deles foram tratados e cortados a granel, cortados ao acaso, para cumprir o espaço do jornal. Para a publicação, um quase favor, pagavam-me um conto de reis por semana, passando depois a quinhentos escudos. Cheguei a propor à redacção mais de um artigo por semana, às tantas houve mesmo alguns problemas aparentemente ideológicos, a redacção chegou mesmo a escrever um texto no qual não se solidarizava com o meu artigo. Os escritos manuscritos, dos quais não tenho originais, tornaram-se arqueologicamente inacessíveis e desapareceu muita coisa. Aquando da exposição retrospectiva do meu trabalho, foram publicados os textos no catálogo com ligeiras diferenças relativamente ao jornal. Não havendo originais para comparar, eu e o Alexandre Melo fizemos a revisão possível, em termos de bom senso. Sabendo haver hiatos enormes ou pelo menos essenciais entre as partes publicadas, tentei a reconstituição do sentido atendendo aos cortes. Esta revisão foi também problemática, porque ocorreram problemas com as disquetes.

- *Interessaram-me especialmente os textos sobre os autores cujos escritos constituíram a base da minha investigação, e artigos onde desenvolveu um olhar retrospectivo.*

- Fui acusado de pôr o Álvaro Lapa pelas ruas da amargura, no entanto eu não o conhecia e o texto até era um elogio. Chegado dois meses antes de Londres, desconhecia o meio português de 71 para 74. Em 68 entrara para a tropa. Na ausência de Lisboa não podia seguir com a mesma intensidade os acontecimentos, a especulação do tempo do Marcelo Caetano, o efervescer do mercado de arte, a euforia. Escapou-me o tipo de ambiente cultural determinante entre os artistas mais interessantes, escapou-me a existência de leituras da *Arte Povera*, apetites e assinaturas, na circulação internacional, feita por três pessoas, muita coisa passava despercebida. No caso do Lapa, as experiências com substâncias controladas e o interesse por leituras da geração *beat*.

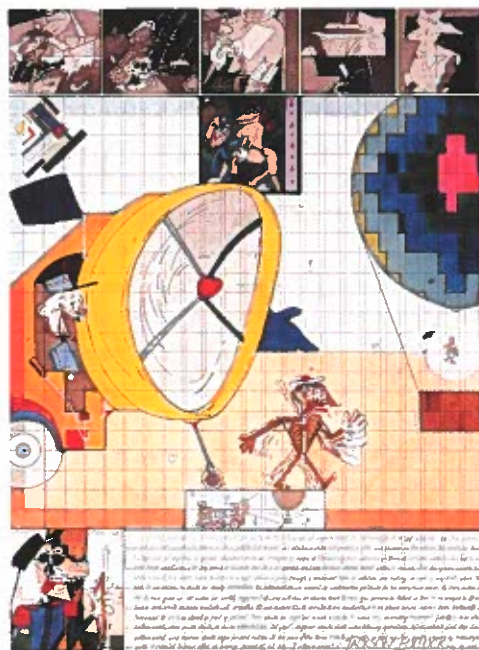
– O debate registado em Portugal foi superficial em muitos aspectos, talvez também porque existia o diálogo sem chegar ao papel e a censura?

– Antes do 25 de Abril a crítica do dia a dia era mais ou menos promocional. Hoje em dia, há uma leitura extremamente simplista e “simplificadora” de coisas acontecidas nessa época, de quais eram os dados das questões. Pode dizer-se da versão oficial actual que é quase uma caricatura, ou seja, não havia nada, nada, antes de 77, e passou a haver graças à acção de um semi-deus, etc.,etc.. Uma leitura que entre outras coisas retiraria a longo prazo os possíveis méritos não deixados de ter por Ernesto de Sousa, mas falseando muitas coisas. Ele era certamente um protagonista, oriundo salto após salto, de vários discursos. Existe mesmo a recusa de ver as coisas do mal ou do menos mal, a sofrerem, ou melhor, a passarem, muito mais por uma continuidade do que por um renascimento ou uma nova vida. Basta ver quem foram as pessoas, ou seja, ou se reciclaram ou foram nomeadas, de certo modo armadas cavaleiras da nova coisa, só que a nova coisa tinha adquirido um empresário generalista, etc.,etc.. E não estou a falar isto pelo facto de ter sido o único, virtualmente, por ele deixado de fora, porque alguém tinha de ficar fora. Pode observar três ou quatro vezes, até onde ele era capaz de actuar com uma má fé tremenda, ou seja, mentir descaradamente a escrever para jornais, quer em relação a assuntos escritos por outros, quer em relação ao caso da minha exposição de 75.

O processo é antigo, quem está a ler não lê aquilo sobre quem nós estamos a escrever, e se o assunto sobre o qual estamos a escrever foi publicado uma semana ou quinze dias antes, ou publicado num catálogo mais ou menos inacessível, sendo necessário ir a um museu ou galeria para o descobrir, podemos então dizer tudo. E se colocarmos uma mentira na boca do adversário e arranjarmos essa mentira como um argumento a dar-nos jeito de contrapor, evidentemente, isto torna-se o jogo mais fácil deste mundo.

– Ernesto de Sousa veiculou um determinado conceito de vanguarda...

– Eu não tenho visões de vanguarda, mesmo os teóricos de vanguarda não tinham exactamente essa noção. Mesmo tendo em conta as pessoas cuja visão era uma visão de rupturas, de esperanças, de analogias com vanguardas políticas... suponho isso outras tantas confusões, outras tantas ilusões históricas que fizeram o seu tempo, tiveram a sua vida. A renovação, a mudança acontece sempre, em qualquer altura vemos as novas gerações fazerem troça das gerações anteriores, em qualquer altura podemos diferenciar de forma absoluta, perfeita, pelo menos nos trabalhos ou obras de arte de bandeira, mudanças. (Entre um desenho à pena de 1520 e um desenho de 1565, de um discípulo de um discípulo, pode haver confusão, mas um quadro realizado por ocasião importante, ou para um lugar importante, de um determinado artista ou seus discípulos, quatro ou cinco anos depois, no mesmo século XVI, permite hoje em dia conhecer e encontrar mudanças e continuidades.) Cada vez mais



Great Moments in Conceptual Project #12 (1973)

Tinta da china e aguarela s/papel, 78x59 cm

Col. Galeria 111

Exp. - Lisboa, FCG, 1975



podemos designar diferenças para estabelecer, o radicalmente diferente ou fundamentalmente oposto em relação à geração anterior, ou distanciação, ironia, crítica, ou ruptura, e o que nas rupturas coincide com continuidades, com herança, com aquilo a que se chamava influência. Tudo isto existiu no século XX, mas houve posições um tanto ou quanto mais ingénuas, porque não havia uma cultura ordenada, organizadora, não existia um sistema organizado; havia as esperanças, as “fêzadas”, permitindo por outro lado as mudanças a 180°.

Voltando a essas mais ou menos irónicas acções, eu diria subversivas, prosaicamente ou de forma desonesta, no desentendimento do Ernesto de Sousa estiveram em causa os títulos dos meus trabalhos. Sempre usara títulos um bocado longos, complicados, literários; os da exposição resultante do contacto ocorrido em Londres, do trabalho lá realizado e obrigado a expor como bolsheiro da Gulbenkian, tinham muitas alusões políticas, referências políticas convenientemente entre aspas. As bernardas do tempo da 1ª República, às quais aludi mal começou a “cheirar” a 25 de Abril (e isto chegava se calhar mais depressa a Londres, desde Outubro do ano anterior, desde o início das movimentações e desde o livro do Spínola), a política imediata, a política do dia a dia, a subversão fácil presente nos meus trabalhos e títulos. Realizados em Inglaterra, não pensando necessariamente regressar a Portugal, encontrava-me mais à vontade politicamente e tão à vontade que fazia uma quantidade de tipos políticos, entre aspas, para assuntos políticos, entre aspas, podendo parecer menos do que progressistas. Ou seja, as rábulas das possibilidades da arte contra o mundo, da arte politizada, fazendo brincadeiras com isso e usando muitas vezes, suponho, o grau zero da ironia, uma imagem que ninguém no seu juízo usa a sério. Esses graus de ironia podiam coexistir com ilusões, apartes, sobreposições, imagens múltiplas ou fracturas destas, justaposições. Disjunções de imagens eram coisas comuns e uma maneira de abordar as figurações, a literatura na arte, e a Pop, entre atitudes “popularescas” ou europeias ou americanas. Tudo isto existia e era um vocabulário como outro qualquer. Fui acusado de oportunismo, porque tinha até temas da guerra colonial, uma aparência de coisas muito directas, mas na verdade outras, ou embutidos implicados em outros assuntos. Em causa estiveram «Os tripés da classe operária», obra baseada em ilustrações de um livro muito na moda, uma espécie de sociologia romanceada ou romance sociológica, *Os filhos de Sanchez*, de um homem chamado Óscar Lewis, obviamente no sub-proletariado mexicano era-lhe dado um grande lugar. Uma vasta área de coabitação e promiscuidade entre vizinhos, o machismo latino-americano, católico, etc., levaram-me a representar os tripés da classe operária, não a classe operária, sob a forma de uns bípedes, sempre em estado erecto, quase sempre muito decentes debaixo das calças, e esses tripés ligavam-se a outras alusões, entre as quais o México da minha história de arte, o Diogo Rivera e o seu papel nas conspirações stalinistas anti-Trotsky, a junção de artistas, jornalistas mexicanos, alguns manifestos com esse mesmo Trotsky e com o André Breton. Havia uma associação por via dos tripés com a obsessão das touradas, com o símbolo mediterrâneo “picassesco” do Minotauro, figurando como o cornudo, ou o corno das anedotas, enfim, passando por isto, os tripés eram também postos sobre a forma de símbolos, da Mercedes-Benz, do MDP/CDE, também com o pé de galinha e obviamente o símbolo dos meus anos de formação, de adolescente, do CND (Comity for Nuclear Disarmament), o emblema da paz, usado pelos Hippies. Portanto, estes eram os tripés, talvez não tivessem muita graça, juntos a outros tripés, de fotógrafos a apanharem as protagonistas em cenas menos edifi-

cantes. Mesmo aí o uso da expressão *classe operária*, embora irónico e inadequado (e começava por ser irónico por ser inadequado), foi retirado, porque tinha decidido retirar todos os títulos dos trabalhos anteriores ao 25 de Abril, e avisava disso num textozinho a antecipar a lista do catálogo. Infelizmente o artista gráfico, ou mesmo a tipografia, à falta de uma descrição, ou de instruções minhas, acabaram por escrever no catálogo, Nº1 a Nº 75, por exemplo, pinturas realizadas antes do 25 de Abril (talvez repetido em outras exposições à custa da Gulbenkian, como a Bienal de S. Paulo de 75). Ficou um bocado ridículo, sobretudo aplicado individualmente – Nº3, pintura realizada antes do 25 de Abril – embora houvesse aí um indício, um dado, o de eu chamar àquilo “pinturas”.

Apareci também com três ou quatro peças substancialmente diferentes, uns objectos de facto indefiníveis, entretanto deitados fora. Na altura não foram levadas a sério como obras de arte e se calhar foi uma maneira de escolherem uma carreira para mim.

– *As pinturas sobre as quais escreveu – punha-lhes um cordel e chamava-lhes Bobi?*

– Essas mesmo, acabaram por ser perdidas na exposição, não apareceram mais.

– *Não existem imagens desses objectos?*

– Não. Às vezes as organizações prezam e estimam muito as nossas carreiras, tomam cuidado para ela não ser afectada por obras menos ortodoxas, em função daquilo que a nossa carreira deve ser.

Voltando ao Zé Ernesto de Sousa... por causa do aviso dos políticos, entre aspas, ele escreveu uma crítica a dizer muito mal, achou aquilo tudo muito perfeito e acabadinho, mesmo tudo o que houvesse de potencialmente subversivo, na minha opinião, ele considerou absolutamente e linearmente académico. A ideia de distância ou a ideia de alguém operar, quanto mais não seja, em cima de e a partir da actualidade (ou porque a actualidade era assim eu realizava aquilo), não o fiz por ser um aguarelista, um ilustrador ortodoxo, se o fosse... a pretensão do que queria dizer seria de anedota, não apresentaria aquilo como arte. Ignorando estes aspectos, ele quis também falar das minhas pretensões políticas, quando na realidade tinha tentado um afastamento modesto das interpretações políticas ao retirar os títulos, a partir daí entrou em reflexões sobre a arte verdadeiramente política e achou que se revolveriam na tumba este ou aquele senhor.

Uma outra ocasião, a respeito de Álvaro Lapa, representado no Museu Nacional de Arte Antiga numa exposição organizada pelo nosso Porfírio nacional, uma coisa muito bem intencionada, porque deu aos artistas a hipótese de aparecerem, num ano sem oportunidades, e sendo o Museu de Arte Antiga, o mote eram as tentações de Santo Antão. O meu artigo falava genericamente das exposições colectivas da altura, dizendo que os melhores ficavam valorizados pela presença dos piores, mas os piores não eram elevados com a presença dos bonzinhos. Atravi-me a dizer, (poucas semanas depois de ter escrito sobre o Lapa e partindo do princípio que estava a falar para um público lembrado da exposição, sobre a qual e no meu entender tinha “dito boas coisas”, achando-o interessante), como era relativamente difícil compreender a sua obra. Não sei se arrisquei, é possível, que a obra fora de contexto não se apresentava com a mesma qualidade, ou perdia intensidade ou leitura, dando-o como exemplo dos melhores não ganharem com as misturas. No dia seguinte, na *Vida Mundial*, com fotografia da peça do Lapa, o Ernesto de Sousa atirou-se a mim como gato a bofe (eu não lhe tinha respondido duas ou três vezes), falou de vários vícios como os que eu tinha demonstrado, ao fazer a crítica da exposição, tão bem intencionada. Os artistas e as tentações, as tentações e os vícios, as tentações e os críticos.

– *Transparecem nos periódicos da época questões de ordem pessoal subjacentes aos textos, a colagem de polémicas pessoais a assuntos em debate. Por vezes escreveu-se mais em direcção à pessoa do que ao tema por ela abordado, como se os territórios estivessem divididos...*

– É possível. Eu não estava muito consciente de invadir terreno. O semanário era um tanto ou quanto especial, irregularíssimo, não estava a tirar o lugar a ninguém e procurava dar a minha versão dos acontecimentos. Até no interesse dos artistas, de certo modo a ajudá-los, estavam a precisar de ser lembrados, havia muito poucas exposições e havia galerias a fechar.

– *Acha que os artistas participavam pouco no debate?*

– O Ernesto de Sousa era um interventor e criador artístico, o Rocha de Sousa era artista. Em Portugal, apesar da raridade das coisas, sempre houve artistas a escrever sobre arte e a fazer crítica de arte. O Níkias teve sempre intervenção crítica, o Lima de Freitas, do Areal nem é preciso falar, o Dacosta escreveu também. Jornalistas profissionais a fazerem crítica de arte seria mais difícil.

– *Falava-se em torno da crítica de arte profissional...*

– Não me considerava de todo um dador. Tinha muita confiança, porque tinha trabalhado, estudado, viajado, visto as obras, como todos aqueles que se sentiam seguros. Na altura combinado com as esperanças pós Abril. Falava-se na altura de existir receptividade, as pessoas querem saber, haver aceitação; e dominar alguns assuntos tornava-se preferível a escrever coisas nebulosas. Eram ilusões. Mais do que isso, a ilusão de eu saber alguma coisa útil às pessoas como a possibilidade de aceitação. Mais ainda, presumi os assuntos abordados ou as experiências referidas e usadas como dados adquiridos do pequeno ou pequeníssimo público, o qual nunca duvidei ser o meu. Ou seja, não estava, nem nunca estive, embora tivesse havido conflito com a própria redacção, a escrever para mais do que o grupo habitual, mesmo não sabendo na altura situar com precisão esse grupo habitual. Sentia-me capaz e preparado como sentia profundamente o problema de ser um macaco a falar para outros macacos.

– *E escreveu sempre os textos das suas exposições?*

– Para despistar pretextos menos interessantes. Faz parte do meu trabalho e explica-o, acho eu, explica a minha formação e também aquilo que qualquer um pode ver, por exemplo, entre 74 e 75 eu, era entre aspas, um “aguaralista da treta” ou “caricaturista de meia tigela”, nem defensor nem propagandista das aguarelas, da arte figurativa ou da pintura tradicional, suponho, tanto quanto as exposições em Lisboa o podiam permitir e de modo explícito. Era para mim assunto corrente e arrumado o das artes visuais terem um infinito em termos de possibilidades de meios de expressão, meios de escolha, pelo menos os permitidos pela tecnologia da época. Não tinha precisado de qualquer espécie de estágio ou diploma em Londres para saber isso, mesmo nos anos 60, só quem não queria estar informado não o estava.

– *Relativamente aos problemas na circulação de informação, esta tinha de ser procurada?*

– Relativamente à escassez de informação especializada, há coisas verdadeiras, mas em minha opinião e pela minha experiência as pessoas não se davam ao trabalho ou então não tinham dinheiro e tinham de fazer sacrifícios. A *Art Forum*, iniciada em 69, era muito pouco conhecida cá, mesmo nos anos oitenta emprestei-a a jovens artistas, plenamente satisfeitos com as pilhas da revista. As coisas funcionavam um bocado assim, se o outro tinha, tinha de se ter, se o outro folheava era de folhear, mas nem todos liam. Era, como se diz agora, uma questão de disponibilidade e de acesso à informação. Naquele tempo a *Art Forum* consistia numa referência,

mas havia outras revistas inglesas de referência e algumas revistas francesas, não tão pouco respeitadas como alguns quiseram fazer supor. Também circulavam revistas da treta de informação corrente, publicações de duração limitada. Havia coisas e se os jovens viajavam pouco ou não podiam viajar de todo, alguns conseguiam e faziam circular materiais, ou lia-se o livro emprestado, ou o amigo enviava-o de Paris. Saber coisas em terceira mão, inevitavelmente, mas não nos podíamos refugiar no não existente.

– *Poucas reproduções das obras?*

– Poucas reproduções e poucas viagens. Nem todos eram proibidos de viajar, era chato, muito desagradável, mas estando na tropa, havia a hipótese de desertar, resolvia tudo, não se podia voltar. Estando na tropa em África estava-se na guerra, estando na tropa cá havia uma conciliação com o regime. Tinha uma ficha de suspeito não grave (como mais tarde vim a saber, o bastante para dentro da tropa me impedirem uma quantidade de serviços), mesmo assim pedi para fazer a minha viagem enquanto esperava ir para a tropa e tive autorização, depois como militar concederam-me viajar no período de férias.

– *Esteve em África?*

– Não. Se lhe interessar o resto da anedota, nem toda a gente sabe disto. Fiz quase quatro anos de tropa por não ter sido mandado para África, porque fui colocado na artilharia anti-aérea, com poucas mobilizações para lá, visto haver poucos aviões nos movimentos de libertação. Fui para aí, certamente, porque algures num serviço importante tinha um amigo ou mais do que um amigo. Eles descobriram que, nos tais serviços, administração, contabilidade, alta responsabilidade ou coordenação, onde não existia perigo, eu não podia ser colocado devido à tal ficha, daí a artilharia anti-aérea. Quando já tinha dois anos de serviço, surgiu uma legislação, não pública, onde era alargado para quatro anos o prazo para os oficiais das armas combatentes não enviados para as colónias (algo assim, 1- cumprem mais tempo de serviço, 2- serão alargados para a vida civil, 3- na vida civil depois de alguns anos são chamados de novo, 4- durante um ano fazem curso para comandante de companhia e com isto são promovidos a capitães, formam batalhão e cumprem três anos nas colónias).

– *Isso para fazerem carreira?*

– Não, não. Oficiais milicianos eram quaisquer uns com o 7º ano do Liceu. Havia uma necessidade muito grande de oficiais não do quadro. Os oficiais milicianos de armas combatentes, o meu caso - artilheiro, ou infantaria ou cavalaria, não mobilizados, eram uma espécie de reserva, porque o quadro de oficiais tinha falta de capitães, ninguém queria. Por ironia descobriram nas pessoas em reserva a possibilidade de um altamente especializado atirador de infantaria, porque era o primeiro do curso, este constituía uma excepção entre os que ficaram, de um modo geral a reserva eram as pessoas dos serviços de meia-tigela. Portanto era esse o meu destino. Nos



Doctor B (1996/7)
Acrílico s/teia, 98,2x118 cm
Galeria 111
Inédito

dois últimos anos, no meu quartel vi alguns serem chamados aos 37 anos, pais de família, destroçados, desorientados. Desertar era uma estupidez porque já tinha cumprido dois anos e meio, mas tinha tudo a meu favor em teoria, julgava eu, um bom curso com diploma, podia ser aceite, como fui, no *Royal College of Art*, podia ter uma bolsa da Gulbenkian (parece que não era bem para eu ter a bolsa, mas acabei por tê-la), com a condição de oficialmente cumprir a tropa. Por isto lhe disse não contar necessariamente voltar de Londres, mesmo na véspera de Abril eu não tinha contactos nem sabia o que ia fazer quando se acabasse a bolsa, meses depois. Tinha uma vaga possibilidade de uma escola onde poderia dar aulas, o meu *life stile* iria mudar substancialmente, mas o 25 de Abril ajudou a não acontecer isso. Daí também estar relativamente à vontade nos temas políticos, pseudo-extremistas ou do género, pois não eram sequer destinados a serem mostrados cá.

– O debate *Abstracção versus Figuração* prolongou-se por dentro dos anos 60...

– Engraçado, ainda há pouco, a propósito de uma questão de desacordo, o Angelo de Sousa perguntava se me lembrava das quezílias *Abstracção/Figuração*. Vou dizer uma coisa chata. Não é que não lesse ou comprasse a *Seara Nova* e como sou de Coimbra e os meus pais universitários, lá andava a revista cultural *Vértice*, o Joaquim Namorado era figura quotidiana do café frequentado e desse tipo de debates fui testemunha antes mesmo de ser artista. Quando entrei para a Faculdade ainda assisti a conferências contra a pintura de cavalete em nome do Design ou contra a pintura de cavalete em nome dos Muralistas mexicanos, conhecidos através de publicações e de exemplos sobre os quais se generaliza, não chegados cá e não estávamos propriamente a contar com eles nos anos 60. Em Coimbra era amigo de 3 ou 4 alunos de Direito, 3 ou 4 de Medicina e lembro-me da Biblioteca Geral da Universidade, de irmos folhear os livros de arte de todas as épocas, particularmente do século XX, o panorama não era muito bom, mas havia o bastante, conseguíamos informação pelo menos até depois do Surrealismo e das primeiras coisas americanas do pós-guerra (numa estação de comboio perto da Figueira da Foz comprei em 57 ou 58 a *Time* com as fotos do Pollock pintando). Entre a informação geral, a assinatura de uma revista, os amigos da minha idade, os mais velhos e os vizinhos, não sei se por sermos de Coimbra, aquando das lutas académicas, temos de tomar posição e tomamo-la obviamente contra o regime, mas não estamos, já nessa altura, coordenados nem em sintonia com o que em Coimbra, em nossa opinião constituía um movimento cultural do tempo da outra senhora, intimamente dependente do Fascismo, ou seja, os baluartes locais do Neo-realismo, seus descendentes e por aí fora. Ora, era sobretudo próximo dessas pessoas ou desses grupos que havia as tais opiniões favoráveis à arte figurativa e contra a arte não sei quê, ou favoráveis à arte não de cavalete mesmo não sabendo muito bem qual era a arte sem ser de cavalete. As mesmas pessoas olhavam-nos de esguelha por andarmos com uma história da Surrealismo debaixo do braço ou do Breton, ou contemporânea, ou os livros do Jack Kerouac, ou seja, tudo o que não fosse o cânone perfeitamente estipulado. Também líamos os nossos heróis do mundo soviético, o permitido pelo cânone e aquelas coisas “grandes romances do século”, Proust não muito mas o Joyce era consentido e Kafka, evidentemente.

– E liam Camus, Brecht?

– Camus era um reaccionário perigoso. Ou ler o Jorge Luis Borges, eram coisas um bocadinho mal vistas. Camus líamos em segredo, sobretudo depois dos seus pronunciamentos políticos e da polémica com o Sartre, quem estivesse próximo da esquerda era mal visto com o autor debaixo do braço. O Brecht era obrigatório porque era de forma evidente o mais cínico dos materialistas, entre aspas. E como era

relativamente simples de entender, a ideia simplificada da noção de “distanciamento” etc. e até do teatro épico. Com muitos de nós ligados a grupos de teatro universitário o Brecht era popularíssimo e eventualmente acabou por ser, suponho, mesmo indirectamente, o mais influente. Líamos também o Beckett.

Está claro, o ambiente cultural era frouxo, era feito, mas de certo modo nós sentíamos de uma forma tão forte a perseguição e o perigo, com a Academia de Coimbra dividida em três. A maioria, possivelmente, está hoje medíocre e próspera, os vivos, cerveja Cristal e Topázio, algumas abordagens a sexo, a minoria ultra fascista, salpicada de católicos ultra e depois toda a gente que se achava de esquerda, também uma minoria. Conforme as crises, cada uma destas minorias arrastava consigo uns quantos votantes ou umas pessoas para a rua, os tradicionalistas com as capas e batinas atrás dos outros, os mais moralistas, chamados modernos, agora teriam vergonha do chamado “cinzentismo” do Estado Novo, lá iam atrás das pessoas de esquerda. Mas, no meio disto, a luta cultural já se nos afigurava outra, saber se gostava ou não gostava disto ou daquilo, não pertencente às tais normas, tida como arte decadente pequeno-burguesa, lembrar ou criar interesses sobre as próprias coisas. Se o Camus denunciava, nem toda a gente estava na altura pronta a reconhecer, os massacres, os julgamentos. Éramos miúdos e por ingenuidade tínhamos ido parar à esquerda, e por ingenuidade teríamos, suponho eu, ido quantas vezes fosse preciso, não havia outro sítio para onde ir, a culpa era do Salazar, está claro. Mas, mesmo assim e apesar da ingenuidade víamos que culturalmente não havia ali grande futuro, as discussões eram estéreis, ou aberrantes ou ante diluvianas, para dizer o mínimo. Portanto não tínhamos a mínima dúvida, e repare, refiro-me a uma geração de artistas, estou a falar de uma geração onde há muitos mortos, muitos frustrados, onde uns quantos emigraram, uns quantos desertaram, uns quantos alcoólicos. Estou a falar de uma geração ou de um grupo, haveria outros, os sobreviventes, eram médicos ou advogados, não brilhantes, profissionais, não eram supostos ter uma vida das artes ou das literaturas. Não víamos as discussões das artes e das literaturas como nossas, não éramos necessariamente estrangeirados, mas líamos e tínhamos as referências estrangeiradas.

– E, referências nacionais, em termos de pensamento?

– Mesmo não sendo nós estrangeirados, eram muito poucas. Em termos de pensamento éramos ignorantes, eu estava na Medicina, mesmo os meus pais não exigiam muito mais aos filhos do que serem excelentes na escolaridade oficial. O resto não interessava, possivelmente era treta. Esse resto ia-o buscar com os amigos, pelos vistos éramos interessados na chamada cultura e por uma questão de acaso ou de coincidência a cultura oficial, a do contra ou do revirinho, não era a nossa. As nossas referências foram obviamente as referências de muita gente, a colecção 10/18, os livros *des poches*, *Press Universitaire de France*, *Penguin Books*, o formato de bolso. Basicamente e certamente, um mês jurávamos por uma coisa e no mês seguinte pelo seu inverso, isso é natural e assim foi. As referências nacionais indiscutíveis, metiam um bocado de tudo e as desorganizações das cabeças, sem uma educação programada, desde os textos Vicentinos para os ligados ao teatro universitário, às traduções portuguesas de clássicos gregos. Certamente o Alexandre O’Neil, o qual mais tarde vim a conhecer e de quem fui muito amigo, era uma referência, o Cesariny nos seus slogans mais conhecidos, pessoalmente e no nosso pequeno grupo, nos anos seguintes à sua estreia, Herberto Helder foi certamente marcante, o Ramos Rosa e poucos mais nomes. Toda a nossa cultura musical era gravada, um bocado da boca ao ouvido importavam-se discos, assinava-se o *Jazz magazine*, lembro-me do Lopes Graça. Repare, os textos tornavam-se mais acessíveis, a informação indirecta, os livros por

baixo da mesa, um boletim de uma editora. Os artistas plásticos (mais do que os textos, poemas ou livros), as reproduções das obras portuguesas, não estando disponíveis, naturalmente como referência vinham de fora. Os portugueses eram alusão porque faziam parte do dia a dia, havia coisas conhecidas e outras conhecidas sobre as quais não havia a maior das recepções, a título de exemplo, o Almada, por razões óbvias. O desconhecimento do Amadeu de Sousa Cardoso era tão grande ou o mesmo de agora, ou seja, obra pequena, nem sempre de primeira água e descoberta em circunstâncias... Os valores nacionais eram à partida para desconfiar, só os valores simultaneamente próximos de nós, vivos e do contra, mereciam confiança, esses naturalmente eram mais visíveis. Por exemplo o Pomar em 1960 era um artista Neo-realista, e como tal era respeitado, os poetas Neo-realistas, tão respeitados quanto necessários. Pintores havia menos, a imagem realista figurativa facilmente se confundia com outras imagens, um bocado mais complicado e não chegado a reflectir, mas em Itália, arte de qualidade com imagens de militantes fascistas e ultra fascistas.

– *Quais os aspectos válidos do debate do Neo-realismo?*

– Quando muito chamar a atenção para a situação. Nas artes plásticas não o segui, o debate foi antes ou ao lado. As nossas referências em artes visuais foram quase sempre históricas, antológicas, dos livros, calhamaços, revistas, fazendo a história do século XX. Evidentemente e se calhar até com vício de nome, eram influências porque faziam figura de liberdade contra a coerção do realismo e porque bastava dizer a um Neo-realista a palavra Surrealismo para ele ficar irritado. A influência de um certo tipo de liberalismo associada a um certo tipo de libertarismo, a um certo tipo de tradição surrealista, era essa pequena contrariedade, a par do Jazz, das músicas de vanguarda, dos *beat nicks*. Venho para Lisboa com essa bagagem fundamentalmente diferente da de muitos colegas meus, no entanto, no primeiro trabalho livre para o professor Gil Teixeira Lopes, pinte uma sucessão de trabalhadores para irritá-lo e chatear os colegas. Nunca tive dúvidas sobre a necessidade de procurar informação acerca de arte, mesmo recorrendo aos órgãos de informação, informação não relativamente actual, nem actuante, e aí, por volta de 1964, quando começo a sentir-me minimamente autónomo, tanto quanto um aluno pode ser e as ilusões de um aluno de Belas Artes, senti as oportunidades de usar algumas vantagens tidas, tudo em termos relativos, ler muito e saber línguas, importantes no confronto com algumas pessoas da minha geração. Sentia francamente como arte oficial e arte instituída, a Vieira da Silva, a Abstracção da Segunda Escola de Paris, ou o Tápies. Era o que achava louvado, respeitado ou tornado respeitado.

– *A «Nova-figuração» ligada à emigração serviu para arrumar essas conversas?*

– Quando se iniciou a «Nova-figuração» as pessoas estavam mais informadas sobre a Pop Art americana e os tempos heróicos e mais radicais da dita Pop Art. Diziam-se algumas asneiras e chavões pré-programados. Depois de passar pela escola conseguimos um atelier para 5, do qual saímos pouco depois por falta de dinheiro, um dia recebemos um grupo de jovens do género Mocidade Portuguesa a quem respondemos acerca da Pop Art, porque nos permitia meter uma ferroada mesmo não sendo essa a nossa convicção, ter um lado de homenagem ao sistema capitalista que pouco nos agrada. Era a possibilidade de colocarmos um ferrão num órgão de propaganda fascista, usando obviamente um subproduto ou uma versão imaginável da possível crítica de pessoas próximas do Partido Comunista à Pop Art, se ela não fosse criticável antes disso por ser decadente, burguesa e proto-abstracta.

Houve tentativas de transpor, traduzir a Pop desde muito cedo, em 66, *frotages* e descolagens de fotos dos “eusébios”, a saltar na grande área, das “futeboladas”, a ali-

enação. Nós com uma formação académica e figurativa íamos para casa ou para o atelier realizar o vedado na escola, como o Rocha de Sousa não terá deixado de lhe dizer, isso só seria admissível nas cadeiras subsidiárias, mas na pintura de composição a sério, “era só o que faltava!”. Como figuração iniciei uma série de trabalhos misturando uma série de influências, certamente aplicadas à primeira vez que determinamos: isto sou eu, este é o meu trabalho e nem que amanhã vire o bico ao prego, este é o meu trabalho. Foi em reacção a algo e esse algo eram as abstracções oficiais.

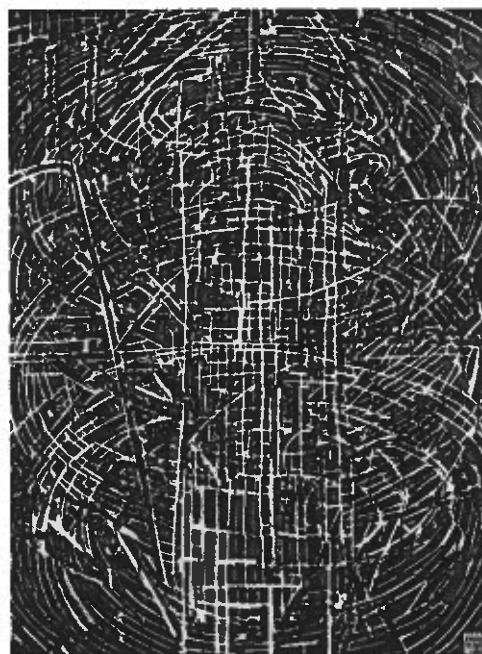
– Na formação das Belas Artes, em termos de história ou estética, quais eram os autores lidos?

– O Professor Nobre Gusmão leccionava História de Arte em Portugal. Tinha um programa muito restrito, lá chegava ao Manuelino ou Renascimento, implicava algumas coisas úteis como reconhecer obras de arte, saber da sua existência, aprender sobre elas e permitia-nos alguma sistematização para observar as coisas ao vivo e compará-las. Na outra História de Arte tive uma sorte especial, aos outros era dado o René Huyghe, alguns obtinham à socapa o Harnold Hauser como quem descobre a pólvora, eu consegui algo melhor, um professor capaz de animar, estimular, interessar os alunos, chamava-se Pedro Rio de Carvalho. Era uma pessoa extraordinária, capaz de associar à história da arte a da cultura ou da música e era capaz de sair com os alunos, jantar com eles, organizar coisas, sem ser para se tornar popular. Realizei com ele a minha primeira viagem a Paris, pedindo à Pide – por favor – acompanhado também do Professor Manual Baptista. Lá íamos ver três peças de teatro, quinze exposições. O Pedro Rio de Carvalho, já falecido, era um bom professor, diferente, guiado pelo René Huyghe, tinha outros conhecimentos e entusiasmava-se com noções de ambiguidade, leitura múltipla, etc., não comuns no tempo.

A teoria tinha um papel menor e ocupava muito poucas horas do curso, o entendido hoje por teoria não existia, era uma história de arte menos desenvolvida, ignorando muitas descobertas realizadas, assumindo generalidades não aceites hoje em dia e a estética era uma cadeira só de um ano. Por acaso eu tinha realizado o 7º ano, com dois anos de filosofia e algumas abordagens de psicologia e estética, mas a maioria das pessoas entrava com o antigo 5º ano. Algumas colegas, as meninas das melhores famílias iam de blazer, kilt e soquetes. Podia-se entrar com 14 anos.

– René Huyghe torna-se alusão para a nova geração mas, por exemplo, deixa de se falar em Malraux?

– Para mim Malraux foi absolutamente fundamental porque aos 12 anos oferecem-me *L'espoir* de presente e mais uma vez isso mudou a minha vida. Uns anos depois, os escritos sobre arte e os museus imaginários surgem quando ele realizou as inflexões à direita, a colagem ao DeGaulle pós 58, e logo aí o alfinete de lapela que ele pudesse ter ainda da panóplia dos partidos comunistas, estava tratado e arruma-



O meu estilo é a minha força (1986)

Acrílico s/tela, 120x88 cm

Col. C. M. Martins Oliveira

Exp. - Porto, 1986; Lisboa, 1987

do. O Malraux era um “reaças” e como tal estava despachado. As coisas eram tratadas também assim, não se esqueça que por maioria de razão a coisa se torna mais grave ao falarmos de gente com 20 anos, não tem tempo para tudo mas tem tempo para estar horas a fio à volta de uma mesa de café a deitar nomes, às vezes bastava saber os nomes. Se o autor era um reaccionário, iam para casa um bocado aliviados porque escusavam de o ler.

– *Transparecem nos escritos as oposições à estética idealista...*

– Espelham também como toda a gente tinha uma deficiente formação filosófica, nos mais novos passava-se pela filosofia no 6º e 7º ano, pegada com cuspo, e não muito mais aprofundada. E, por outro lado, o peso dos vários marxismos de carregar pela boca, que entre outras coisas nos faziam, a essa geração, ser materialistas. Não era necessariamente comportarmo-nos como, escrever ou analisar as coisas como o materialismo dialéctico, era mais parecer positivista. Fazer caracterizar essa abordagem realista mais ou menos cínica, sobretudo através da sua rejeição, isso era a coisa mais simples de exibir, do idealismo, ligado a quaisquer formas de sentimentalismo, suponho, o máximo de exibição ou exibicionismo de poses próximas do materialismo dialéctico, coisa que ficava bem parecer, era suportada em fingimentos de materialismo, materialismo, na realidade e de modo simplificado coisas que não cheirassem a romantismo, não cheirassem a academismo, coisas que não cheirassem a discussão abstracta. Daí, materialismo. Portanto uma atitude essencialmente positivista e próxima do Marxismo.

– *Ao longo dos anos 60 o discurso era por vezes circular e você saiu de referências repetidas e de posições muito semelhantes tidas por muitos, posições passando pela própria visão da arte na época ou da arte servir para alguma coisa, mudar a vida ou o mundo. Cedo começou a escrever sobre não ser bem assim e se calhar não mudar nada...*

– Origens disso... possivelmente eu era menos anti-americano primário. Muita da minha formação tinha sido feita na língua inglesa com leituras muito diversificadas.

– *Havia uma estreita ligação a Paris?*

– Lembro-me, ainda nos anos 70, de ser citada a necessidade de contrariar o gigantismo americano, num texto evocando por sinal certos prazeres do *Museu do Louvre*, por acaso as salas com as grandes telas Neoclássicas, isto foi um aparte. Por mim tinha isso, não se trata de mérito nem deixa de ser, são acasos as vias pelas quais fui informado, convém lembrar a carga das vias francesas na altura.

– *Acreditava-se no progresso, no novo, na descoberta, no contributo da arte para mudar o mundo ou a vida, ou no conhecimento veiculado pela arte poder ter aproveitamento político, algo de militante?*

– Acreditava-se no próximo passo inevitável, acreditava-se na mudança como também é inevitável. Acreditava-se talvez na arte poder mudar o mundo, mas não propriamente no progresso.

A utilidade política da arte era uma crença por muitos partilhada. Foi manifesto eu não a partilhar, visto que comecei a realizar arte assumindo muitas vezes aspectos pseudo-políticos, francamente e abertamente oposicionistas, porque isso não custava nada. O mais que podia acontecer era ir-se preso, por isso nunca fui. Mas suponho patente, patente hoje em dia, o meu alvo, o objectivo eram precisamente essas crenças e superstições.

– *Existiu teoria de arte portuguesa dentro da teoria de arte ocidental?*

– Houve muitas coincidências. Jamais a arte portuguesa foi mais parecida com a arte internacional, há quem diga, porque jamais a arte internacional foi tão estúpida. Tem sido a arte internacional a aproximar-se (isto é uma brincadeira).

– *Uma das coisas por si gozadas consistiu no muito que se falava de literatura em arte...*

– Isso relacionava-se com as interpretações vindas de origens várias, das teorias da forma significante, justificando a necessidade de liquidar: o tema, o título, o assunto, e portanto a literatura. Nessa altura o Clemente Greenberg nem sequer era conhecido ou citado. O academismo era uma má coisa porque tinha assunto, o assunto era literário e o literário não pertencia à linguagem das cores e das formas. O ponto, a linha, o plano pertenciam a uma linguagem específica das artes visuais com a qual seria possível trabalhar eternamente. Para além disso seria mesmo possível determinar qual a arte em cada momento histórico do passado e do futuro, de qualidade em termos dessas linguagens, detectadas depois do Wölfflin na linguagem das formas abstractas na «Assunção de Nossa Senhora de Poussin», como tal analisável em termos de justaposições de azul, cinzento, encarnado. Por aqui também passou o exagero e convém lembrar as origens ideológicas dos artistas a escreveram sobre isto, com todo o interesse histórico.

– *Kandinsky e Klee são citados repetidas vezes...*

– Existiam em livros de bolso e também eram dados nas Belas Artes, em nome de um ensino mais moderno. Funcionaram como uma cartilha. Basta lembrar alguns dos “respeitabilíssimos” e principais inventores modernistas iniciaram a sua educação e a criação das suas faculdades mentais e intelectuais à volta de mesas de pé de galo.

– *Alguns escritos ainda falam de intuição e razão.*

– A intuição, não sei bem o que é, permite-nos fazer as coisas. Se ninguém a sabe definir, o que facilita muito, também ninguém sabe se se opõem. Toda a gente sabe mais ou menos em que se está a pensar quando se fala disso. Sabendo nós quais as energias em causa sabemos também que há actos, acções e sobretudo muitas das micro-acções componentes das acções de certos processos de criação ou de certas disciplinas, sendo uma delas a pintura, muitas vezes não necessariamente explicáveis e no entanto não necessariamente intuitivas. Torna-se mais possível falar de acções racionais perante meios e tecnologias ao nosso serviço que não se prestem, como o acrílico, a emendas, sentir a necessidade de colocar um bocado mais de escuro além não é necessariamente uma intuição, talvez seja uma intuição muitas vezes falhada quando não existe a experiência. Em condições normais, dizendo respeito à pintura, acabamos por condensar ou transpor sob a forma de acções rápidas, quando as coisas correm bem, portanto aparente intuição, coisas que são de facto um repositório de experiências racionais.

– *Os escritos apelam à interpretação ainda antes de se dar a “alteração do lugar do espectador”.*

– Alguma arte dos anos 60 foi aleatória, lidou com o acaso como tema. Deixar ao espectador a interpretação - isso seria e extremidade leste ou oeste de uma linha admitindo várias gradações, a pertencer no outro extremo aos artistas com a presunção de todo o realizado, dado e afirmado ser programado e compreensível só de uma maneira. Coitados desses, qualquer pessoa pode chegar e ver qualquer coisa. Um artista dos anos 60, como dos 80, quaisquer outros anos ou séculos, sabe, faz parte da educação artística, a consciência da infinidade de sentidos, da ambiguidade, a consciência de cada coisa ser o seu reverso, o seu inverso e o seu contrário, e cada artista pratica isso, cada artista sabe estar a trabalhar com o inverso, o reverso e o contrário. É uma questão de tonalidades, de insistências de nuances.

Sei qual é a minha responsabilidade a pintar, tenho a obrigação de me esforçar ao máximo, para usar o máximo do meu conhecimento e da minha consciência, a atenção a essa consciência, para estar em controle, controlar mesmo os aparentes fingidos e simulacros, acasos etc.. Atento às conotações eventualmente fornecidas pelo

trabalho, as interpretações possíveis, etc., dentro do possível no interior da civilização ocidental. Mesmo assim esse meu máximo tem que ser localizado, na condição de “Portuga” mais ou menos mal servido de meios de comunicação, tenho de dar o meu máximo.

Uma vez, de regresso à pintura nos meus primeiros trabalhos no Royal College, realizava aguarelas por perceber nelas algo de manifestamente e estrondosamente retrógrado, pintura quando a pintura estava fora de moda, e aguarela, uma forma supostamente baixa de pintura, servida sob a forma de ilustração, ainda por cima uma arte menor. Alguns professores encorajaram-me a fazer umas telas. Lembro-me de iniciar uma espécie de Pop, coisa alegórica muito brutalista, com a imagem recorrente para português de um animal esquartejado, aberto, a sangrar, um porco, muito “salsichas Aveirense”, esse tipo de linguagem, berrando crucificado e mais isto e mais aquilo e a um dos cantos, no meio da composição, com montes de cangalhada, um trevo de quatro folhas, trevo como emblema internacional de sorte. Talvez isto fosse um bocadinho menos crú e menos básico, mas era um bocado básico, e vem um dos professores e comenta: “Ah! Ah! Estamos a pensar na Irlanda hoje?”

– *Não lhe passava pela cabeça...*

– O porco, animal nacional e o trevo, embora de quatro folhas, a um inglês lembravam mais depressa o trevo, emblema da Irlanda. Isto foi uma chamada de atenção, porque já nessa altura eu dizia exactamente o que digo agora, o máximo de atenção, o máximo de conhecimento. E, por vezes, quando damos o máximo somos os primeiros a ser apanhados. Portanto o mais que podemos fazer consiste em termos o conhecimento de cada um perceber da sua maneira, cada um perceber de acordo com o que sabe, saber que não há pintura pura, não há arte ou objectos visuais neutros.

Há uma dificuldade nisto, penso-o muitas vezes e disse-o várias vezes, senão deste modo de outros parecidos. Vou fazer 57 anos, vou perdendo a memória, e se calhar agora tenho este ponto de vista, mas por questão de amor à coerência ou mania dela, acho, ou se calhar gosto de achar que sempre pensei assim, é a absoluta sensação tida (tirando as “idiotias” só para teimar contra, como o tal quadro dos mineiros para irritar o Gil Teixeira Lopes e o Pedro Morais, colega do lado), nunca tive dúvidas, se alguma coisa temos a investir no nosso trabalho, somos nós, não em termos de sentimento intraduzível ou indefinido, mas certamente a nossa informação, a nossa cultura, o sentido em relação a tudo, em relação à arte e às artes, às coisas da cultura, importante quando estamos a lidar com cultura, é um jogo cultural.

As pessoas tendem a centrar as opiniões dos acontecimentos em si próprias. O meu trabalho não se prestava nada a uma análise formalista de formas e cores. A interpretação ou pelo menos a descrição ou interpretação apressada de mais, ou seja, cair em determinadas esparrelas por mim colocadas, foi sempre aquilo que eu vi acontecer sobre mim. O corpo de textos sobre arte em Portugal nos anos 60 resume-se a críticas e crónicas curtas, não se prestando quase nada a uma análise mais aprofundada.

– *Reclamar o lugar cultural das artes plásticas e dos artistas como intelectuais atravessa os escritos... por outro lado prolonga-se o mito do artista silencioso...*

– Como estudante e quase estrangeirado eu participei pouco nos debates da época. As tais conferências assistidas foram no meu primeiro ano, ainda com o entusiasmo todo de recém chegado a Lisboa. A partir daí as coisas desinteressam-me, corto com as associações académicas em 64. Lia muito mais artigos de fora, os formatos dos jornais e periódicos portugueses da época não permitiam análises aprofundadas, O Fer-

nando Pernes era um homem interessado e estimável, mas enfim, podia escrever uma meia coluna ou assim. Depois havia essa coisa, o mal de muita gente, ser “do contra” era ser culto, ser culto era ser criativo, ser da cultura era ser artístico, ser artístico era ser “do contra”. Havia uma “pescadinha de rabo na boca” cobrindo toda a gente, sendo difícil aparecer algum artista, mesmo fascista, havia um ou dois, era o que valia, o facto de sermos todos da malta, de estarmos todos mais ou menos tesos, de irmos todas mais ou menos à Brasileira (eu não ia, entrava na livraria Garrett enquanto era estudante), de estarmos todos submetidos às mesmas leis nos salões das Belas Artes, tudo isso fazia um “unanimismo” muito facilitista. As pessoas eram muito mais dadas ao humor, mesmo com uma certa causticidade, a crítica fazia-se muito mais na cadeia das cotoveladas e das conversas de restaurante, et., etc.. Sempre foi o acto mais generoso da crítica esquecer ou colocar uma nota só de passagem. Caso contrário, numa colectiva, aí de quem não escrevesse os nomes todos de uma só forma entre todos. Todos.

– *Não se produziram manifestos num tempo de retorno das vanguardas?*

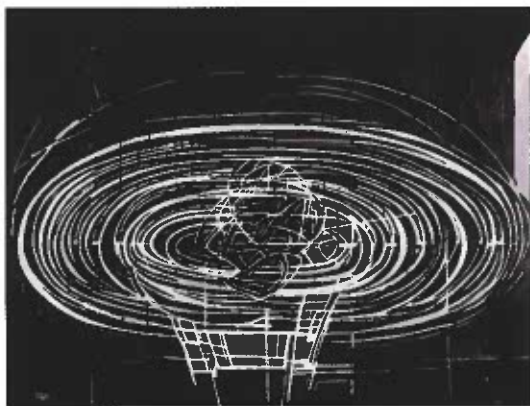
– A cultura era tão subsidiária, tão estagnada...

Não seria possível existir uma tentativa de fuga ao debate ou pseudo-debate do Neo-realismo, ou seja o Neo-realismo era feito definitivamente para acabar com a liberdade, entre outras coisas com a liberdade de criação. O Salazarismo entretanto nem coloca a questão, não é permitida a criação, a liberdade de criação. Se para muitos artistas a aparelhagem teórica não foi prioritária, e se calhar se o fosse passariam o resto da vida a estudar em vez de pintar, e em quase todos os casos com outro emprego, não restou outra coisa senão continuar a fazer e continuar a realizar sem grande suporte teórico.

– *A prática liderava o trabalho teórico?*

– Os debates realizavam-se para resolver as questões, para liquidar, marginalizar, proibir, fazer fulano tomar juízo, etc., etc.. A politização era um aspecto principal, ou se era uma coisa ou se era outra. Os artistas não tinham voz para além das poucas condições materiais.

Em 1968, quando realizei a minha primeira individual, a galeria iniciara-se em 67, e existiam a 111 e a Buchholz, qualquer delas apoiada numa livraria e eram as primeiras a não cobrar, alugar o espaço aos artistas. Anteriores a D.N. e a SNBA. A novidade acontece em três galerias, um ano e meio a dois anos antes da primavera das artes e do Boom dos investimentos. Constitui um mundo contraditório porque estamos na mesma década. De 1960 a 65, um mundo. Estamos perante todos os arrastamentos desse mundo, nesses cinco anos há gente a envelhecer e talvez uma nova geração a aparecer, quem tem meia idade continua a ter meia idade e no fim da década já houve praticamente muita gente que teve de mudar de personalidade, mudar de discurso, mudar de agulha, de justificar entre outras coisas estar a ganhar a vida ou a ter alguma prosperidade. Portanto a primeira metade da década foi de miserabilismo, de puritanismo, de politização extrema. Dois anos depois das eleições do Delgado e do Santa Maria, em 64 em Lisboa, ainda tinha alguma ligação às



O Ilusionista (Grande momento Elíptico) (1984)

Acrílico s/tela, 147x200 cm

Col. Laura e Nuno Cintra Torres

Exp. - Lisboa, 111, 1985

associações de estudantes e tive desavenças ou tive de desligar-me de certas organizações pelo simples facto de brincar com certas coisas. Havia gente com educação, preparação literária, capaz de responder à pergunta – o que é o humor? – de acordo com uma definição livre ou mesmo uma conclusão, mas perante a mínima viragem do humor...

– *Rocha de Sousa atribuiu o silêncio de alguns artistas ao sentir da formação não sistemática, das leituras desorganizadas...*

– A minha opinião é simples, excesso de teoria não há, há excessos de simplificação. Excessos de facilidade na transmissão, excessos de “unanimismo”, aí facilmente se chega a uma voz na qual todos dizem o mesmo da mesma maneira, e o dito não é grande coisa nem nada de especial. Mesmo a própria teoria já acautelou em boa parte este simples facto, dizendo ser esse precisamente o melhor dos mundos, aquele no qual ninguém diz nada de especial, onde todos da mesma maneira se preocupam com as mesmas coisas, estas serão eventualmente e também grosso modo uma desmistificação e também uma desmontagem, uma análise lúcida do funcionamento da nossa sociedade, interações pessoais ou sociais e da cultura em geral, a desmontagem da cultura sempre dominante etc., etc.. Não vou afirmar esse tipo de atitude agora a dominante, há quinhentos mil reacçãoários de serviço a dizer isso neste momento, mas suponho existir uma coisa que todos os debitadores de pastilhas de teoria terão de ter pensado ou estarão a reflectir neste momento, os efeitos são perigosos, porque nas escolas de arte pelo mundo fora encontram-se as pessoas com as formações menos teóricas, mais infelizes e por vezes genuinamente privadas. A teoria possivelmente ou certamente contesta a própria noção de gente educada, de gente culta, refiro-me às pessoas que não constróem a sua própria cultura, que não constróem a sua própria informação, que não arranjam modos, graças ou algo que não seja apenas as aulas ou o cânone escolar.

– *Possíveis contributos dos escritos dos artistas ?*

– Especificamente os portugueses, primeiro, não li todos, segundo, há ordens diferentes ou pelo menos muito diferenciadas de escritos. O Lapa tem escritos a colocar em conexão com a obra plástica dele e, suponho, escritos literários a deixar noutra gaveta. Os escritos primeiro, fornecem o entendimento da pessoa e o entendimento da obra, segundo, ajudam a circunscrever as pessoas culturalmente, elas são diferentes e a importância deles ocorre diferente de pessoa para pessoa, por exemplo há escritos importantes dos Surrealistas que foram indiferentes artistas plásticos. Os escritos do Areal, creio eu, são marcantes e importantes. Os escritos do Níkias são importantes, são significativos da época e para a época, porque normalmente são esclarecedores. Os meus apenas acompanham as exposições e limitaram-se logo, desde uma primeira pseudo-entrevista, reproduzida nas publicações Europa-América, a pôr de forma absolutamente franca, que em relação a um certo número de programas e pré-programações eu já tinha dado e não estava preparado para ter mais, isso queria dizer alguma coisa, suponho ser o que todos nós diríamos. Claro que são raros os artistas a escrever, entre artistas e críticos, que não se contem entre as pessoas mais lúcidas e informadas. Talvez isto seja verdade noutros sítios. Foi isto que comecei por dizer e se calhar é isto que acabo a dizer. Não consigo assim de repente lembrar-me de um grupo de críticos profissionais, que como grupo seja em termos de quantidade e de acção e de consequência, marcante, tanto quanto o conjunto de artistas da mesma década. E, ainda mais a interpenetração era grande, com um grande número de artistas a escrever regularmente crítica de arte, o Rocha de Sousa, o Eurico Gonçalves, etc..

– *Especificamente sobre o seu trabalho e para terminar-mos peça-lhe o comentário a algumas referências.*

George Grosz e a pintura da república de Weimar constituíram referência ocasional para a situação política “decadente” de 74-75. A Arte Marginal, a Arte Bruta ou a Pop foram referência entre outras. Existiu um paralelo surpreendente relativamente ao grupo de imagistas Hairy Who, eles e particularmente o Jim Nutt, começaram tal como eu pela via da banalidade e da Pop, a interessar-se não tanto pelos emblemas do consumo, como pelos emblemas da banalidade. Eles têm uma influência da Arte Marginal e da Arte Bruta como eu tenho a mistura, até, se quiser, sem reivindicações, da Rosa Ramalho e dos bonecos Pin Pan Pun, e cheguei a ter uma ou duas chatices, por demora exagerada, nas WC, por ir copiar os bonecos sexuais feitos por homens, sem o mais pequeno jeito, corpos com os troncos em V, mulheres então... com corpos quase indescritíveis. Usei mapas políticos ou pseudo-mapas e “usei” o “Krazy Kat”, o Fahlstrom “usou” colagens mesmo.

Falando de coincidências ou paralelismos, diziam-me que estava a fazer coisas parecidas com o James Natt, mas não senti grande necessidade de fugir e depois rapidamente cada um de nós seguiu o seu caminho. Mas, o Terry Winters desde há uns anos para cá pinta como eu pinto, quem tem a obrigação de tentar afastar-se sou eu e não ele, ele é mais conhecido. Nós estamos condenados a parecer sempre influenciados pois nós é que estamos sempre na periferia.

– *Não tem que ser necessariamente assim ...*

– Há tempos estavam a ver o meu catálogo da retrospectiva em NY e o último comentário foi – “You paint like Terry Winters”. Ao olhar para uma reprodução dele e pensar que é minha a sensação é apavorante. Ao vivo não somos tão parecidos, ele procura leituras tridimensionais e eu faço mais a arqueologia da pintura.

Voltando aos meus trabalhos de 60, tudo se juntava à Banda Desenhada razoavelmente antiga, o Hergé, os sobrinhos da capitão, que leio desde miúdo e a uma certa altura da minha vida, pelos 11 anos puseram-me colega de rapazes de 18 e 19 e tive de fazer pornografia para eles, com uma grande elasticidade, aguareladas e tudo.

– *Para além de ilustrações realizou Banda Desenhada?*

– O «Peregrino Blindado», com o jogo de palavras entre o inglês e o português, “pinguim cego”, e a alusão aos três volumes da biografia de Leão Trotsky, o profeta armado a andar lá pelo meio. Não se esqueça que quando fiz a minha aprendizagem tudo era uma linguagem simbólica. Talvez a assunção das ambiguidades, o sentido de que tudo tem de valor de diversas maneiras e para vários lados tenha também esse aspecto que era essencial no tempo do salazarismo. Entre peregrino e pinguim, entre blindado e cego também existiu algum sentido, na certeza de sermos inatacáveis estamos blindados ou estamos cegos.

QUE CONCEITO DE ARTE EM ALEXANDRE HERCULANO?*

Pedro Craveiro

O título da nosso estudo, *Que Conceito de Arte em Alexandre Herculano?*, traz, desde logo, alguma luz sobre o nosso propósito. Trata-se de ressuscitar um dos vultos que habitaram o pensamento português oitocentista à luz de um enfoque que, até à data, não mobilizou grande teorização. Com efeito, Alexandre Herculano (1810-1877) tem sido, para os estudiosos, predominantemente um homem da História, da Literatura e da Política. Poucos o apresentam como um pensador, isto é, como um homem que cogita a Vida, o Homem e a Arte.

Neste contexto, partimos da interrogação acerca do lugar e da compreensão da arte nos escritos de intervenção sócio-político-cultural de Herculano. Entendemos por *conceito de arte* todo um pensamento filosófico-histórico-artístico que, interligado, origina uma formulação teórica singular. A teorização do conceito de arte em Herculano implica assim que em todo o seu conteúdo residam ideias e princípios que mutuamente convirjam para um pensamento uno e portador de uma significação.

Pretendemos realizar ao longo deste estudo um discurso que contenha em si uma ideia de arte não limitativa nem na forma nem no conteúdo, dando-se, pelo contrário, uma primazia a um conceito de arte mais generalista que englobe nas suas premissas fundamentais o próprio conceito de vida, não se querendo aqui, portanto, tratar unicamente de uma "artisticidade"¹ mas sim de uma *unidade cultural* interdisciplinar e convergente.

Esta *unidade cultural* encontra as suas raízes, por motivos da ordem temporal e cultural em que Herculano se insere, numa teoria da arte romântica, pelo que serão invocados nomes e conteúdos relacionados com aquela teoria, ainda que para a construção da mesma seja necessário a inserção de outros conteúdos do saber anteriores ao romantismo no sentido de uma maior universalidade de pensamento.

Os escritos de Alexandre Herculano, sem excepção, justificarão *per se* o conceito de arte que justamente pretendemos criar, ainda que esta criação seja por lógica primária, não propriamente uma criação *ex novo* mas uma descodificação teórica do pensamento do escritor. Esta descodificação teórica tem por base textos literários e jornalísticos do autor, a grande maioria dos quais reunida nos seus *Opúsculos*.

Este estudo pretende ser um olhar, seguido de uma reflexão, acerca dos fundamentos e descodificações existenciais inerentes ao pensamento de Herculano, reflectidos na arte. Partindo deste propósito tentaremos demonstrar de que forma o escritor manifesta e defende o seu próprio conceito de arte. Referimo-nos à construção de uma ideia geral que, quando observada à lupa, se identifica com uma preocupação primeira: a defesa de uma arte como forma de Vida.

Neste sentido, importa questionar o que é arte para Herculano e para que serve.

Esta será uma pergunta que era já formulada pelos pré-socráticos encontrando séculos e séculos mais tarde o mesmo tipo de dúvida em Kant quando este indaga: "Que é propriamente afirmado a priori de um *objecto* num juízo de gosto?"² Consequentemente, esta reflexão kantiana sobre o conceito será, pois, ancestral. Desde sempre questionamos o verdadeiro sentido da arte: para que serve, o que é. Como nos diz Heidegger: "A arte encontra-se na obra de arte. Mas o que é e como é uma

* O presente estudo corresponde, com adaptações, a um capítulo da nossa dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, intitulada *O Conceito de Arte em Alexandre Herculano*.

¹ A expressão é de Dino Formaggio. FORMAGGIO, Dino, *Arte*, Porto, Editorial Presença, 1985, p. 12.

² KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 191 (o itálico é nosso).

³ HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 12.

⁴ FORMAGGIO, Dino, *Arte*, op. cit., p. 9.

⁵ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos III*, Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 127.

⁶ Para Herculano, tudo o que faz parte da memória colectiva (entenda-se neste aspecto as obras de arte) constitui uma obra de arte. Nas suas palavras: "Onde houver isto [memória] há monumento: o livro e o templo, o obelisco e a estátua, palácio e a campá (...). O objecto lembrado, repito, é a condição exclusivamente absoluta de um monumento." HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos III*, op. cit., p. 127.

⁷ Do "Espírito Absoluto" segundo Hegel.

⁸ Para Hegel as obras de arte seriam uma espécie de elo, de ligação do terreno a um pensamento puro. Neste sentido compreende-se que este filósofo fale no fim da arte, coincidente com a arte romântica, no sentido de ser este o capítulo na arte que verdadeiramente assume um carácter idealista, portanto, afastado da realidade sensível. O mesmo pensamento está presente em Herculano ainda que este não fale no fim da arte, esse perecer não lhe interessa porque para Herculano a arte será sempre representativa do espírito humano e, conseqüentemente, jamais terá um fim como entidade ontológica.

⁹ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos V*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 111.

obra de arte?"³ Dino Formaggio daria a resposta: "A arte é tudo aquilo a que os homens chamam arte."⁴

E para Herculano, que sentido dar à arte? Herculano trata desde logo de detectar um princípio que seja unitário, isto é, que possa constituir um corpo de pensamento bem formulado no sentido de definir conteúdos e parâmetros de análise. Assim, um primeiro aspecto é o questionamento do autor sobre o que é a arte. Ora, Herculano define o conceito como sendo "(...) o lembrar."⁵ O escritor dá assim um sentido terreno ao objecto como parte integrante e participativa do devir histórico. Temos aqui um primeiro encontro com o objecto de arte, como um conceito mundano, terreno, porque concreto e material, mas, por outro lado, portador de uma morfologia espiritualista, idealista, conquanto se apresenta como factor unificador e ordenador de um determinado devir histórico: como memória⁶. Trata-se de uma observância do objecto artístico como entidade reveladora do espírito⁷ inserido num processo de devir histórico, um princípio divino que participa, segundo Herculano, no próprio objecto artístico. Será este princípio que irá dar verdade e valor à obra de arte, assumindo assim esta posição um verdadeiro sentido hegeliano⁸. Esta concepção da arte associada à verdade está intimamente ligada a um ideal de modificação social: a uma transformação das mentalidades, das instituições, da moral, numa palavra: da civilização como motor físico da verdade e da arte. Esta será parte fundamental no devir de todas as atitudes e competências humanas, neste aspecto Herculano comunga das ideias de Schelling para quem a arte seria uma espécie de cúpula de todos os saberes, posição de certa forma diferente da de Hegel que colocava a arte num plano inferior à filosofia e à religião. Assim, o que importa verdadeiramente é que a arte tenha como que uma espécie de vocação social que alimente os espíritos de energia construtiva e crítica, e não apenas de vazios sentimentais. Aqui encontramos nitidamente uma espécie de desvio do nosso escritor em relação a um pensamento e uma estética tipicamente romântica que veiculava uma arte desformalizada dos conceitos ético/morais da existência humana. Trata-se pois, de uma moralidade que reivindica universalidade no juízo de gosto. Isto é, há em Herculano, mais do que uma preocupação com a sensação desinteressada kantiana proveniente de um qualquer entusiasmo no comprazimento, um entendimento incondicionado visando uma causa final. A arte deve pois ser uma mediação; uma modalidade aristotélica de pesquisa causal apontando os seus conceitos estéticos e extra-estéticos para uma causa final ou teológica. Herculano encontra assim na arte a revelação de um ideal universal que deve elevar os espíritos ao que eles têm de mais sagrado e verdadeiro e não, pela negativa, uma redução dos mesmos ao ininteligível.

A obra de arte aparece, em suma, ao lado de outras manifestações intelectuais, como espelho e explicação histórica do próprio Homem, pois este aparece como:

*[expressão] de um série continua e eterna de ideias, grandes porque vêm de Deus, o progredir humano revela o elemento intelectual de cada um das nossas transformações sucessivas em todas as fórmulas da vida. Nas instituições, e nos costumes, na ciência, e na arte, lá está escrita (...) pela mão do senhor (...) o brado do género humano.*⁹



Herculano sentado num cesto de vindima, em Vale de Lobos. Gravura com base numa fotografia de Dulac, tirada em 1876(?).

A arte surge, portanto, como um princípio revelador e unificador do devir histórico e de Deus.

Será este princípio que configurará um sentido de eticidade à própria obra de arte como parte integrante do devir histórico; ela é aquilo que verdadeiramente é capaz de explicar o *porquê* do nosso espírito apreender o Belo Físico nos objectos sensíveis; uma apreensão que será sempre, segundo Herculano, uma justificação ontológica da arte porque proveniente do espírito como universo de uma razão universal divina.

Este pensamento acerca do conceito de arte como objecto sensível é reflexo de uma linguagem universal que atribui a este um sentido valorativo (no sentido que todos nós temos a capacidade de formular juízos de gosto) que possibilita ao sujeito apreender o belo no mesmo, ainda que este, por imperativos estéticos, assuma um carácter iminentemente diferente de indivíduo para indivíduo. Ou seja, o objecto artístico, segundo Herculano, não pode ser testado de forma aristotélica, por critérios bem definidos que no seu conjunto possam fornecer ao sujeito um Belo Formal. Noutras palavras, com conceitos científicos ou com regras; e é contra este sentido da arte que se insurge Herculano quando se refere à nossa Arcádia pois esta:

*(...) matou a nacionalidade e a vida íntima da poesia: a arte converteu-se em ciência e erudição.*¹⁰

¹⁰ *Id.*, p. 196.

O atribuir à arte o epíteto de ciência natural, ou seja, um sentido *fisicalista*, é destituído de razão (empregamos aqui a palavra razão num sentido explicativo artístico e não científico, isto é, na própria lógica e sentido de ser da obra de arte) uma vez que esta ou, segundo a designação herculaniana, o Belo Físico, não é quantificável, não é uma questão de cientificidade. Este não é o resultado de uma observação rigorosa perante a qual eu detecte ou não o Belo Físico nos objectos. Consequentemente, Herculano chega à conclusão de que aquele não é detectável, não é alvo de medida quantificável, não é mensurável, concluindo assim que o Belo Físico nos objectos não existe. Nas suas próprias palavras:

*Do que temos dito concluímos que o belo das imagens, o belo chamado físico não existe nos objectos porque a unidade e a necessidade da sua existência seriam destruídas; mas sem estas duas condições o espírito não o admite.*¹¹

¹¹ *Id.*, p. 33.

Logo, o Belo Físico é apenas uma espécie de *tradição histórica* da História da Arte, uma prática teórica, uma *afirmação sensível* de que aquele existe apenas e só como ponto de partida para a proposição teórica de que a arte é arte porque esta afirmação se torna num imperativo para a minha consciência de ser pensante, isto é, ela existe porque necessária para uma tomada de consciência de que o Belo, na verdade, existe; uma espécie de demonstração material num mundo de ideias como prova concreta da sua existência. A nosso ver, o *Belo Físico* para Alexandre Herculano será, assim, em linguagem kantiana, um imperativo categórico *a priori*. Esta posição determina que o mesmo conceito seja por natureza subjectivo, sendo, por outro lado, também agregador de uma intersubjectividade como valor fundamental da exemplaridade na arte. Para Herculano:

*[o] europeu, o chinês, o hotentote sentirão igualmente que o Apolo de Belvedere é belo.*¹²

¹² *Id.*, p. 32.

Será desta cogitação herculaniana que terá que partir a nossa fundamentação, com o propósito de entender o seu conceito de obra de arte enquanto objecto sensível.

¹³ Ainda que essa mesma imitação possa ser considerada como, seguindo a expressão de Dennis Huisman, uma imitação correctiva.

Esta compreensão, segundo Aristóteles, daria à obra de arte um carácter não divino, uma vez que o belo formal para este filósofo seria a imitação do belo natural¹³, resultando na primazia da matéria em detrimento do espírito. Ora, esta posição afasta-se, na essência, do pensamento de Alexandre Herculano, para quem, a obra de arte é, em último termo, um reflexo da transcendência, o mesmo não significando, todavia, que a mesma não integre em si alguma verdade. É que todos os valores podem e devem ser exaltados pelos homens sob as mais variadas formas, mas certamente que esses valores por serem primeiro que tudo de ordem espiritual quando materializados, por exemplo, em obras de arte, dificilmente atingem o *númeno* das coisas, eles apenas são sintomas, sombras de uma realidade, porque divina, impossível de materializar. São apenas formas que como tal materializam a substância mas não a evidenciam como verdades absolutas. Deste modo temos em Herculano um conceito de forma que se aproxima de Leibniz e de Platão.

Como nos diz poeticamente o nosso Alexandre Herculano referindo-se à arquitectura e à poesia, a primeira como sendo uma:

*(...) poesia de mármore, que só busca nas prescrições da ciência o mesmo que a poesia verbal procurava nas regras dos gramáticos – as condições da arte na sua encarnação terrena.*¹⁴

¹⁴ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos V*, op. cit., p. 238-239.

Este princípio da revelação de algo superior e transcendente na arte resulta na assunção por Herculano do devir histórico como manifestação divina, que levará o escritor a afirmar que a arte é “uma manifestação superior de inteligência”¹⁵. O que nos leva à seguinte formulação do conceito de obra de arte em Herculano: a arte é divina porque expressão de um espírito absoluto, logo, a arte é divina porque o homem toma consciência do espírito divino através dela. É deste princípio idealista que Herculano parte para explicar tal sentido espiritualista da arte, que, aliás, se aplica a todas as coisas. A este respeito, ouçamos as próprias palavras do escritor, referindo-se ao renascimento como um período negativo em várias áreas:

*Vós sabeis, senhores, que durante a primeira metade do décimo sexto século uma grande revolução se operou (...). Toda a vida das nações anterior desabou (...). (...) [M]udou tudo: socialismo, ciência, arte, carácter religioso. (...) [O] platonismo cristão e espiritual fugiu (...) ante o aristotelismo argumentador e materialista: as artes plásticas seguiram de longe os destinos de suas irmãs de Itália, onde as iluminuras desapareciam diante o pincel terreno e correcto de Rafael e as catedrais misteriosas e simbólicas se desmoronavam ao alhear do templo de S. Pedro, substituído à luz por Miguel Angelo.*¹⁶

¹⁶ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos V*, op. cit., p. 112.

Estas palavras sustentam em si claramente um princípio base do pensamento de Alexandre Herculano em relação à arte: a arte deve ser uma manifestação espiritual. Só este princípio poderá verdadeiramente explicar o Homem e, consequentemente, o devir histórico das civilizações. Herculano crê assim na arte como algo onde se cruzam elementos físicos (formas) mas também e sobretudo símbolos espirituais (essência) que a definem como orientadora e verdade de um povo. Herculano é assim um idealista da arte quando diz o seguinte:

*[n]a poesia [na arte] há essência e formas: estas devem convir àquela, ou, diremos melhor, dela devem partir.*¹⁷

¹⁷ *Id.*, p. 30.

Tais considerações levam-nos a analisar a questão sobre dois prismas diferentes: sob um ponto de vista formal/material e, antagonicamente, sob ponto de vista espiri-

ritual, idealista. Ambos os conceitos comportam em si uma carga de definição ambígua, ou seja, como podemos nós definir onde começa um e onde se inicia outro. Herculano tem essa noção e, por isso mesmo, refugia-se nas afirmações acima referidas como duas verdades numa só: arte é forma mas porque conteúdo. Mas ao proferir este pensamento caímos no erro de considerar que a arte é para Herculano ambas as coisas o que, em bom rigor, não será verdade. O que importa para o autor é a anulação da construção das formas (da arte) como efeito das regras clássicas e fundamentar as mesmas através de pressupostos metafísicos que as justifiquem e construam, isto é, só existirá arte se:

(...) a poética [estiver] fundada em princípios metafísicos(...).¹⁸

Esta questão afasta a teoria herculaniana da arte de aspectos clássicos para concluir que a arte é resultado não de regras previamente formuladas que possam ser apreendidas e aplicadas pelos artistas, mas da construção das formas em conformidade com o génio estruturante do artista. O Belo Físico consiste, para Alexandre Herculano, na consumação material desta equação. E aqui temos a arte como sendo uma manifestação sensível unicamente perceptível quando em contacto com a razão.

Para Herculano estar em contacto com a arte é o mesmo que dizer que se está perante uma manifestação do espírito divino e, portanto, de um marco civilizacional: de um monumento¹⁹. Com efeito, o monumento deve ser entendido como algo que é estruturante na sociedade, uma vez que um dos seus principais papéis é deixar registado nas pedras o *pensar* de uma geração e, de um outro modo, preparar as vindouras que o observam para a criação dos seus próprios monumentos. Isto significa dizer que deve haver uma preocupação da sociedade – enquanto entidade cultural – para legar aos seus descendentes uma forma de pensamento mediante o qual estes possam significar a arte do seu tempo sem que tenham, por necessidades políticas ou sociais, de descaracterizar o *tempo cultural* que os antecedeu: se existir continuidade de referências culturais existe, sempre, por imperativo civilizacional, coerência de culturas.

Neste contexto, o monumento surgirá sempre como uma concreta manifestação, material mas também espiritual, de uma sociedade, podendo, desta forma, assegurar um natural desenvolvimento cultural e moral do indivíduo que o visita como parte integrante e reflexo do motivo da sua visita. Neste sentido, o alcance do pensamento de Alexandre Herculano atinge verdadeiramente um patamar transcendental que nos leva a colocar a seguinte questão: porque sinto eu um encontro comigo próprio e com os outros quando estou perante uma obra de arte?

herculaniana, de Poesia. Neste sentido, Herculano demonstra-nos em que consistiram em termos artísticos e históricos a suas cinco fases dos monumentos: "No berço, na infância e na juventude nas nações modernas a ideia predominante e característica da vida social foi o pensamento religioso.(...) O cristianismo era para essas épocas a civilização (...) Os templos foram os padrões postos à memória dos indivíduos eminentes e dos sucessos gloriosos. [Depois] o egoísmo tinha sido o sentimento que absorvera todos os sentimentos e ideias da vida decadente, ou antes do lento morrer do império, e por consequência os seus monumentos haviam sido essencialmente egoístas, isto é, essencialmente inúteis. [Seguidamente] modificado pela ideia capital da sociedade os da Idade Média foram prolíficos e civilizadores: (...) porque no mosteiro e na catedral progrediu a inteligência humana até que apareceu a imprensa. Depois as nações envelheceram, e a luta do povo e dos nobres, do clero e dos reis que era vida, crescimento e liberdade, seguiu-se o pacífico triunfar da monarquia, a sonolência do repouso doméstico, que era decadência. Então começaram a surgir de novo os motes do exarca, os monumentos com estátua [Herculano refere-se ao Absolutismo]. Após isto veio a renovação. (...) A analogia entre a nossa época e a meia idade é maravilhosa e completa sobre o aspecto de transformação social. (...) Os elementos mudaram mas a sua acção é idêntica. (...) A escola tem hoje de preencher a missão que o templo desempenhava á quatro para cinco séculos." HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos III, op. cit.*, p. 132-133.

¹⁸ 18 *Id.*, p. 30.

¹⁹ A este respeito Alexandre Herculano fala-nos de cinco fases que nós designaremos por *Filosofia dos Monumentos*. O que importa referir como tese desta filosofia é o seu carácter imutável e existente em todas as fases da arte, dos monumentos, que segundo Herculano seriam cinco.

Neste sentido consideramos pertinente deixar aqui escritas algumas das principais ideias que constituem esta filosofia dos monumentos para Herculano: "Um monumento não é uma invenção moderna: desde a origem das sociedades a árvore solitária se plantou para a recordação dos homens (...) Todos os tempos e todas as gentes deixaram mais ou menos subtilmente escritas, mais

ou menos completas estas memórias de si. Os monumentos tem portanto uma historia e logo uma filosofia." Que fique pois claro a valorização de todos os monumentos no seu sentido mais profundo em todas as épocas e não, ao contrário de Hegel, uma caracterização deficiente da arte antiga porque incapaz de conter em si mesma a ideia, para utilizarmos uma linguagem

O que temos vindo a dizer ao longo do nosso discurso, relativo ao conceito de Belo Físico/arte em Herculano, refere-se a um aspecto dicotómico que este escritor dá à obra de arte: ela é sensível, porque terrena; espiritual, porque provida da razão. E é precisamente no capítulo da razão que se torna necessário realizarmos considerações com o objectivo de melhor compreendermos o conceito em análise.

O raciocínio herculaniano é, na verdade, bastante claro: primeiro temos a percepção do real, como natureza concreta, depois o espiritual, ou seja, aquilo que está para além dos sentidos. Ora, Platão já falava desta dualidade do mundo dos sentidos e do mundo das ideias (*dianoia* e *noesis*, respectivamente). Seria uma primeira abordagem a essas duas realidades bem distintas, a essa relação entre matéria e espírito. Aliás, será esta relação, esta dicotomia, que estará na base de muitas discussões filosóficas ditas positivistas e metafísicas. Pelo que alguns justificarão as suas teorias com base num empirismo agudo e inconsequente, outros encontram na razão absoluta e dogmática a fonte de todos os ensinamentos na arte. O que é certo é que esta visão radicada em dois mundos diferentes como justificação da arte também estava presente no espírito de Alexandre Herculano.

Esta problemática, onde reside o Belo, se na natureza dos próprios objectos, se no intelecto de quem os vê, começou a ser teorizada por duas correntes de pensamento na antiguidade que representavam essa tal separação de valores existenciais, espírito/físico, como filosofias de vida: o Estoicismo e o Epicurismo, respectivamente. Em virtude da vasta erudição de Herculano acerca da poesia greco-latina, seria impossível não detectar nos seus escritos bem expressas aquelas duas correntes filosóficas, cujos intelectuais fundadores foram, para cada uma delas, Zenão de Chipre²⁰ e Epicuro, como alicerces fundamentais para um melhor entendimento do conceito de Belo Físico no escritor.

Carece pois justificar em que posição filosófica, relativa às correntes filosóficas expressas acima, se encontrava Alexandre Herculano.

Herculano não põe em causa a natureza rousseauiana do Homem²¹. Assim, para Herculano existe uma espécie de ordem divina que tudo estabelece no sentido final da "perfectibilidade"²², em que a razão, neste processo, adquire uma componente essencial. Isto é, cabe à razão realizar uma justa adequação ao progresso natural do Homem no sentido de uma evolução humana que se quer em todos domínios boa. Consequentemente, se o homem por natureza é bom, e se o mesmo realizar uma boa adequação aquela através de um bom uso da razão, certamente que se dará um avanço natural no sentido da tal "perfectibilidade"; mas, para que esta se dê é necessário que o indivíduo seja virtuoso, ou seja, que cumpra com a ordem natural das coisas e, neste pensamento, Herculano é um estóico porque acredita que o mundo é governado por uma espécie de providência divina, ou "Divina Razão"²³, que o encaminha para a felicidade. Aliás, se para os Estóicos "o saber é uma condição necessária para alcançar a felicidade, e ser sábio é ser feliz e ser virtuoso", e se "[o] homem sábio está livre de afectos e de paixões e é temente a Deus"²⁴, então, só à razão é permitido a condução do devir histórico porque só nesta se encontram verdadeiramente todas as

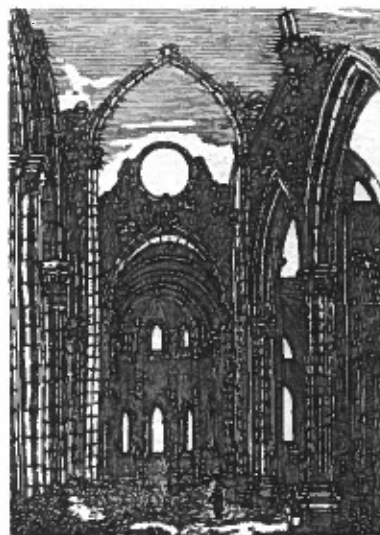
²⁰ Embora o verdadeiro teorizador do Estoicismo tivesse sido Crisipo.

²¹ Sobre Rousseau diz-nos Herculano: "Rousseau tinha uma alma religiosa: considerou o christianismo como Jesus-Christo o estabeleceu e como os séculos e as paixões dos homens o tinham transfigurado, e não ousou amaldiçoá-lo, nem sacudir o pó dos seus sapatos na raiz do calvário; (...) Rousseau se nascera cinquenta annos mais tarde, fôra a mais forte columna do christianismo: aquella alma formosissima seria hoje como um anjo de Deus." HERCULANO, Alexandre, *Composições Várias*, Lisboa, Allaud, Alves, Bastos e C.ª, Editores, (s.d), p. 189.

²² Como refere Chateaubriand: "(...) o sistema da perfectibilidade (...) longe de ser [o] do materialismo, conduz às mais mysticas idéas da espiritalidade." CHATEAUBRIAND, *O Genio do Christianismo*, Vol. I, 8.ª ed., Porto, Lello & Irmãos, 1945, p. 85.

²³ A expressão é de Maria Helena da Rocha Pereira. PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990, p. 96.

²⁴ *Id.*, p. 97.



Vista interior da Igreja do Carmo em Lisboa
In "O Panorama", vol.I (1837),
p. 3, fig. 3.

faculdades para tal progresso: entendimento e imaginação. Assim, toda a estética de Herculano está baseada num estoicismo que conduz aquela para uma imperfeição existencial porque sensível, pois o autor só compreende e admite o *sensualismo estético* como uma realidade material necessária para a apreensão daquela, vendo, consequentemente, o epicurismo como o mal de todos os males. O que leva o escritor a ter como imperativo categórico o seguinte:

(...) o Belo Físico não existe nos objectos(...) só “no mundo das ideias que o devemos buscar.”²⁵

²⁵ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos V*, op. cit., p. 33.

Esta proposição indica-nos onde se encontra o Belo, mas não nos diz como o mesmo se atinge ou de que forma/formas é revestido.

Para Herculano o belo da arte tem formas, não é uma abstracção. Porém, é-o porque não reside na natureza em forma de matéria, mas em “nós como formas de inteligência”²⁶. Serão, pois, essas formas de inteligência que terão, ou não, capacidade para criar arte através do génio humano. Quando este parte para o conhecimento da realidade da arte, dos objectos artísticos, parte com conceitos *a priori* que conduzem as forma apreendidas ao *númeno* do indivíduo. Esta teoria da arte, de que a arte é um espelho sensível das nossas ideias e reflexo do progresso da humanidade, é uma fundamentação que privilegia a forma *Bela* como devendo ser universalmente accite porque materialidade de uma ideia universal de *Belo Ideal*.

²⁶ *Id.*, p. 33.

Cumpre-nos, por conseguinte, tentar avaliar através de obras de arte quais aquelas que, segundo Herculano, constituem tais modelos, ou seja, referências desse mesmo Belo.

Neste sentido, procuraremos uma abordagem concreta a obras de Escultura, Pintura e Arquitectura que de alguma forma possam denunciar o *gosto estético herculaniano*.

De acordo com o que temos dito resulta claro que quando falamos de Herculano falamos de uma postura de pensamento tipicamente idealista. O idealismo como uma corrente subjectivista que não se identifica com um quadro de regras ou normas como factores essenciais para definir um obra de arte.

No entanto, esta corrente, bem estruturada pelos filósofos alemães de finais do século XVIII e princípios do século XIX, muitas vezes se converteu unicamente num mundo de ideias sem qualquer pertinência e incidência social, o que, aliás, viria a ser denunciado posteriormente pelo realismo. Ora, importa referir que, na concepção de objecto artístico para Herculano, o homem, como sujeito histórico que é, desempenha um papel fundamental na construção daquele, ou seja, a obra de arte não nasce desenraizada do mundo que habita porque ela é acima de tudo um símbolo de pensamento de uma época.

Nesta concepção a pessoa humana tem uma espécie de relação directa com Deus, é Este quem fornece àquela as sementes do pensamento para o progresso da humanidade²⁷. Na hierarquia dos seres, Deus aparece como o pleno do espírito absoluto: puro e perfeito, *A Máxima Pessoa*, ficando todas as restantes criaturas de alguma forma como simples participantes num determinado grau de perfeição. Esta ideia de Deus leva Herculano a dizer em 1871 que:

*Deus, que compôs os quadros do nascer e do pôr do Sol nesta região de colinas coberta de árvores esparsas, é hoje o meu único pintor.*²⁸

Mas é claro que não foi Deus o único pintor para Alexandre Herculano; na mesma altura o escritor dizia ter admirado, nos tempos da sua infância Martin, pin-

²⁷ Nas próprias palavras do escritor: “(...) o progredir humano revela o elemento intelectual de cada um das nossas transformações sucessivas em todas as fórmulas de vida. Esse elemento, essa ideia prolífica, busquemo-la em todos os aspectos da civilização, que em todos a havemos de encontrar. Nas instituições, e nos costumes, na ciência e na arte, lá está escrita – escrita pela mão do anjo do senhor que deixa cair sobre a terra um lágrima de dó, quando a mão de algum louco crê que pode apagá-la, ou a voz do insensato se ergue para a desmentir, e nela desmentir o brado do género humano.” HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos V*, op. cit., p. 111.

²⁸ Apud Vitorino Nemésio no Prefácio à obra HERCULANO, Alexandre, *Cartas de Vale dos Lobos*, Ao 3.º Duque de Palmela e a José Cândido dos Santos, Lisboa, Livraria Bertrand, (s.d), p. VII e VIII.

²⁹ *Id.*, p. VIII.

tor que Herculano definia como “pintor do espaço”²⁹. Assim, temos em primeiro lugar um mundo espiritual, que Herculano identifica na sua plenitude com Deus. Este é para o escritor a melhor definição de pintor. E aqui temos verdadeiramente O Pintor. Num outro sentido, encontramos o homem, portador de limites inerentes, porém, também ele pintor; o escritor dá-nos o exemplo concreto do pintor Martin. Em síntese, o homem assemelha-se a Deus porque portador de um espírito capaz de criar ainda que não na perfeição, mas em última análise, no sentido da “perfectibilidade”.

Portanto, o homem como criador que é e como imagem de Deus, é, por consequência capaz de criar o Belo Físico na arte, através do qual Herculano distingue uma hierarquia de valores que constituem também, por outro lado, uma hierarquia de verdades conducentes à perfeição naquela. Esta formulação da verdade na arte é-nos descrita e explicada num artigo da revista *O Panorama*, de 17 de Novembro de 1838, intitulado *A importância da verdade nas obras de pintura*. Este artigo é fundamental para continuarmos o nosso raciocínio acerca do que é mais espiritual no objecto artístico, o que é mais verdadeiro numa obra de arte.

Nele, Herculano regista três verdades que podem estar presentes numa obra de arte: a simples; a ideal; e, por último, uma composta da simples e da ideal.

Considera o escritor que a primeira é uma simples imitação dos objectos que são alvo do pincel de um pintor, isto é, cópia perfeita da natureza e dos movimentos e objectos que a compõe. Acerca desta verdade diz-nos Herculano:

*Cumpra advertir que na idéa de verdade simples não devem entrar as perfeições de que ela pode ser armada pelo génio do artista, ou pela Theoria da Arte.*³⁰

³⁰ HERCULANO, Alexandre, «Bellas Artes», *O Panorama*, Vol. I, N.º 81, 17 de Novembro de 1838, p. 362.

Segue-se a “verdade ideal” Para o autor trata-se de uma composição de diversas perfeições que, no conjunto, resultam num modelo ideal. É, pois, o contrário da simples, porquanto:

*(...) compreende a abundância de pensamentos, a riqueza das invenções, a conveniência das posturas, a elegancia dos contornos, a escolha das belas expressões, a nobre simplicidade das roupas; enfim tudo o que pode sem alterar a primeira verdade, fazê-lo mais aprazível, e mais conveniente.*³¹

³¹ *Id.*, p. 362.

³² *Id.*, p. 362.

³³ A respeito de uma imitação servil na arte, ouçamos o que Alexandre Herculano nos diz em relação aquilo que o autor considera como fundamental na criação de um obra de arte: “Hoje que a arte começa a deixar de ser entre nós imitadora, pagã, e falsa; hoje que a poesia se torna nacional; hoje, (...) é uma necessidade literária o desenterrar das crônicas, dos diplomas e de toda a espécie de monumentos a arqueologia portuguesa na mais vasta significação desta palavra.” HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos IV*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 345.

Por último, Herculano indica-nos uma verdade, acima das duas anteriormente referidas, como sendo um tipo de verdade na pintura caracterizada pela conjugação da verdade simples e da verdade ideal. Esta é, obviamente, a mais difícil de alcançar por parte do artista: é um “bello verosimil”³².

Herculano considera, portanto, a verdade na obra de arte o resultado, por um lado, de uma imitação da natureza e dos seus movimentos bem como dos objectos naquela contidos, este será um modo de verdade numa obra de arte. Por outro, aquela verdade contém formalmente o mais elevado grau de perfeição pictórico mas também um sentido espiritual substancialmente forte. Neste sentido, Herculano preconiza um tipo ideal de beleza na arte que se afasta de uma clássica definição da mesma; ao fazê-lo rejeita, assim, uma imitação servil³³ do objecto ou do tema de pintura por parte do artista, pois neste caso o artista não passaria de um primeiro grau de *verdade artística*.

O sentido do conceito de Belo Físico numa obra de arte caminha assim em Herculano para aquilo que nós pensamos ser a de uma *perfeição ontológica*, na medida em

que a obra de arte só o é se composta de uma realidade e de um *essencialidade* com conotações quase divinas (aqui o sentido de *quase* pela formação espiritual de Herculano, assume um carácter semelhante ao divino; a obra de arte como desenho de Deus). A obra de arte é assim o efeito de uma causa que terá de ser sempre uma operação de racionalidade embebida em imaginação³⁴, esta última aparecendo como a alma do objecto artístico.

Importa então indicar concretamente que obras constituem um modelo de arte e de verdade (de verdade possível, entenda-se) para Herculano, enquanto objectos portadores de um Belo Físico. Bem sabemos que este conceito, aliás como já o demonstrámos anteriormente, é destruído pelo escritor para quem aquele não pode existir nos objectos. Mas também é verdade que Herculano evidencia o seu particular gosto estético por obras de arte que o autor assume, por necessidade, como exemplos concretos de Belo Físico.

Neste contexto, revela-se interessante a sua posição a respeito da arte clássica. Rejeitando frontalmente o autor os moldes do pensamento literário clássico, já o mesmo não preconiza em relação à escultura e à pintura, mantendo, antagonicamente, um total desinteresse e mesmo uma crítica feroz no que diz respeito à arquitectura clássica, nomeadamente à do renascimento e barroco portugueses. Por outro lado, não será de mais lembrar que as premissas filosófico-estéticas em que assenta o pensamento herculano se baseiam quer no pensamento estético kantiano (como harmonia das faculdades do espírito), quer no pensamento de Schiller no sentido de uma necessária libertação do espírito humano e ainda no pensar de Schelling no que concerne à ideia, para Herculano incontornável, acerca do importante papel a desempenhar pela filosofia num melhor e mais profundo conhecimento da teoria da arte³⁵.

Geralmente constrói-se um pensamento artístico coerente em função de critérios coincidentes com um estilo artístico que define e orienta aquele mesmo pensamento. Ora, este critério cai quando observamos o gosto estético de Herculano relativo aos diferentes géneros artísticos que constituem, por sua vez, um estilo artístico. Isto é, Herculano evidencia um gosto clássico pela escultura e pela pintura não o fazendo, porém, em relação à arquitectura. A este respeito o escritor diz-nos que no renascimento só a "(...) estatuária e a pintura" foram "as únicas artes que ganharam porventura no estudo dos antigos."³⁶ Nesta perspectiva, uma primeira ideia conduz-nos a um conceito de arte clássica que abarca no seu conteúdo dois aspectos importantes: um que tem a ver com a expressão de um gosto clássico naquelas duas áreas; outro, por lógica de pensamento, por uma não aceitação da arquitectura clássica. No entanto, não devemos interpretar dogmaticamente esta posição pois a mesma carece de melhor explicação.

Com efeito, existe em Herculano um sentido de arte que ultrapassa, como vimos, a própria materialidade do objecto artístico conferindo-lhe assim um carácter divino: a arte é uma manifestação de um espírito superior. Ora, se é esta a concepção de arte em Herculano dela teremos que partir se quisermos entender verdadeiramente o porquê da sua pluralidade de pensamento estético.

Ao referir-se à arte clássica o escritor toma pois dois sentidos de apreciação bem distintos no que concerne aos géneros. Cumpre-nos, em consequência, identificar a causa intelectual para tal posição.

Veja-se, em primeiro lugar, o papel da escultura clássica. Esta aparece definida pelo escritor como algo que é universalmente aceite. Isto é, no plano da escultura o escritor não encontra (ou pelo menos não refere) um outro tipo de arte que igua-

³⁴ No fundo esta ideia resume de alguma forma o conceito de arte para Hegel: arte é técnica mas também talento.

³⁵ A este respeito diz-nos Alexandre Herculano: "Sem levar o facho da poesia ao seio das artes, sem examinar a essência destas, as teorias formais ficam sem fundamento." HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos V*, op. cit., p. 30.

³⁶ *Id.*, p. 191. Alexandre Herculano defende que o renascimento funcionou, de facto, como um processo intelectual de estancamento de todas as artes (com excepção para a escultura e da pintura). Esta ideia está bem expressa nas seguintes palavras: "Quando no XV século ressurgiram as letras, e os monumentos literários da Grécia e de Roma começaram a ser estudados, a formosura quase constante da sua execução e mesmo o grandioso que às vezes aparecia na sua traça, arrebataram o espírito dos povos da Europa, ainda atrasados na senda das letras. As formas clássicas se prenderam logo à poesia e dentro em pouco às artes plásticas. Perderam-se em breve todas as feições nacionais em literatura. As paixões reveladas pelos nossos poetas ou indicadas pelos nossos monumentos foram em geral ignóbeis, ou positivas e compreensíveis. Aquela fonte insondável de sentimento profundo, que o génio cavalheiresco dos povos do norte, a esplêndida imaginação dos árabes, e mais que tudo o cristianismo rico de ideal, de esperanças e de sustos, tinham aberto nos corações, já por si ferventes, dos povos do sul, estancou-se progressivamente na república dos poetas e dos artistas, se fizemos um excepção na estatuária e na pintura, únicas artes que ganharam porventura no estudo dos antigos." HERCULANO, Alexandre, *Opúsculo V*, op. cit., p. 191.

le em dimensão universalista a escultura clássica. Esta é verdadeiramente a única capaz de produzir em quem a vê um sentimento de *Belo Ideal*. A este respeito Alexandre Herculano é bem claro quando diz que "[o] europeu, o chim, o hotentote sentirão igualmente que o Apolo de Belvedere é belo."³⁷ Apolo de Belvedere aparece aos olhos de Herculano como uma escultura que assume, portanto, um carácter *transcultural*; ela constitui em si o Belo Ideal porque resultado de uma composição escultórica que reúne elementos corporais compostos num sentido de perfeição.

Para este encontro com o sentimento do belo na escultura, Herculano encontra facilmente uma explicação, a mesma é reforçada quando o escritor indica algumas obras escultóricas da estética clássica como importantes factores justificativos da sua ideia do belo em escultura. Interroga-se Herculano em relação ao porquê do encontro do *eu* com o Belo escultórico: "Será este tipo resultado de experiência? Cremos que não."³⁸ Assim, para o escritor o Belo Físico traduzido na escultura existe previamente nas ideias do artista que o compõe, e, consequentemente, o mesmo não pode existir na natureza. Questiona argumentativamente Herculano:

*Onde existe o tipo de Vénus de Medicis, de Laocoonte, ou de Marco Sexto? Quem se pode gabar de o ter encontrado na natureza?*³⁹

e conclui que

*[e]le [unicamente] existia na mente dos artistas.*⁴⁰

O sentido desta explicação parece tornar-se bem claro quanto à sua intenção: a escultura é um monumento mas, como adiante demonstraremos, esta não assume para o escritor o mesmo carácter ético/moral que a arquitectura ou a pintura. A escultura é, aliás, unicamente referida pelo escritor como explicação concreta de uma determinada tipologia sensualista do Belo Físico; ela é o resultado das sensações⁴¹. Isto é, Herculano concede à observação, tal como Kant, que existem certos objectos que nos agradam e outros que desagradam. A questão complica-se quando esses mesmos objectos são conduzidos através de um juízo intelectual que em concordância ou não com uma ideia de belo superior, determinará, consequentemente, a harmonia ou desarmonia desse mesmo objecto com as nossas ideias. Uma ideia de belo no que concerne à escultura que começa por ser sensualista e empírica elevando-se, posteriormente, a um sentido espiritual mais profundo, pois este determinará, ou não, o Belo Físico do objecto artístico. O que nos leva a afirmar que o belo escultórico em Herculano é apenas uma questão de forma que consiste numa justa proporção dos objectos representados no sentido da criação de um corpo perfeito, não podendo este conter em si nada mais do que o referido, resulta que o mesmo seja, portanto, desprovido de qualquer tipo de beleza de acção (honestidade, virtude, bem) o que significa dizer que se trata apenas de um objecto artís-



Sé de Lisboa

Gravura de Fonseca Filho segundo desenho de Pedro Alexandre Cavroé.

In "Jornal de Bellas-Artes ou Mnemosine Lusitana", 1817, nº 6, fig. 7.

³⁷ *Id.*, p. 32.

³⁸ *Id.*, p. 34.

³⁹ *Id.*, p. 34.

⁴⁰ *Id.*, p. 34.

⁴¹ Como nos diz o próprio Herculano: "A imitação supõe o belo em a natureza moral ou física, e qualquer delas existente fora de nós. Os actos humanos serão na primeira, digamos assim, o *abstractum* da imitação: na segunda sê-lo-ão os corpos, e o belo nos será comunicado por meio das sensações (...)." *Id.*, p. 32.

tico desocupado de um sentido de Belo Superior, ou seja, de Belo Moral, que em última análise terá como única função "o lembrar".

Ao aplicarmos o raciocínio realizado anteriormente para nos referirmos à pintura na perspectiva de Alexandre Herculano chegaremos a uma diferente conclusão. Se para Herculano a escultura corresponde a um jogo entre a nossa imaginação e as nossas faculdades intelectuais no sentido da criação de um belo ideal, a pintura assume uma disposição de apreensão pelo sujeito diferente daquela. Ou seja, se para o escritor a pintura é igual à natureza porque verdade revelada na tela, logo, contrariamente à escultura, a pintura não necessita para ser apreendida como bela de um jogo da nossa imaginação com outras faculdades, isto é, a pintura é apreendida como o é a natureza: como parte integrante de nós próprios, não necessitando de um jogo da imaginação para se tornar bela⁴². Este pensamento herculaniano está bem expresso nas seguintes palavras do escritor relacionando o génio de Miguel Ângelo com as paisagens naturais que abraçam o Douro:

*porque em desenhar as paisagens do Douro a natureza empregou um pincel semelhante ao de Miguel Ângelo: foi robusta, solene e profunda.*⁴³

⁴² A organização do pensamento de Herculano acerca do belo na natureza é baseada em Kant, é certo, mas quando lemos um e outro somos tocados por duas modalidades de pensamento, apesar de irmãs, não gémeas monozigóticas. A questão que importa referir como representativa do pensamento em ambos é a da colocação do problema sobre o que transporta a natureza como sendo superiormente Bela – e a forma de alcance, para o comum mortal, desse estádio. Ora, desde logo num e noutro pensador existe uma premissa intelectual que lhes é comum: um elevado sentimento moral. A questão reside em saber como o mesmo se atinge; como realizar esse processo no sentido de uma elevação espiritual superior. Se em Kant encontramos uma possibilidade de demonstração que uma alma é moralmente boa quando a mesma realiza um juízo de gosto puro acompanhado de reflexão sobre a observação da natureza, isto é, quando um indivíduo sente comprazimento e gosto na observação da mesma, em Herculano o sentimento moral

não é somente denunciado pelo gosto, ou melhor, pela apreensão do Belo na natureza, mas também pelas belas artes. Assim, temos que em Kant o Belo da Natureza é unicamente Belo em favor de uma moralidade. Uma espécie de porta que só se abre aos espíritos em conformidade com os verdadeiros preceitos morais. O Belo aparece como concordante com esses mesmos princípios, não havendo, portanto, espaço, para a sua constatação em espíritos avessos aqueles mesmos preceitos. Aquilo que Herculano exalta é também uma moralidade na observação do Belo da Natureza todavia não necessária, ou seja, o escritor não diz directamente que a apreensão do Belo da Natureza só possa ser realizado por uma alma boa uma vez que o mesmo está convicto da multiplicidade de culturas e formas de pensar nos vários povos o que resultaria em múltiplas moralidades. O belo natural é, e deve ser, propriedade individual e cultural de uma determinada sociedade; ele não é universal porque se resume e sintetiza toda uma existência de um grupo; a

moralidade de uns pode não ser a de outros, ainda que muitas vezes ela possa coincidir no que resultaria um Belo da Natureza Universal. Se o interesse imediato pelo Belo da Natureza em Kant é uma categoria semiológica da moral e estando esta longinquamente situada (ou não existindo sequer) na consciência do indivíduo porque desenraizado do bem, em Herculano a relação com o Belo da Natureza entre o sujeito e esta estabelece-se de uma forma directa, segundo a qual a própria natureza parece estar, *a priori*, presente no espírito do indivíduo sem a necessidade de um conceito moral: no que resulta numa sensação do Belo; a natureza como espelho da consciência, e não como propõe Kant, como espelho de uma moral universal, categoria esta que tornaria o Belo da Natureza num conceito ético e não estético. Sabemos que o juízo estético foi trabalhado por Kant, mas se remetermos o mesmo juízo para uma análise herculaniana facilmente perceberemos que se trata de um paradoxo causal. Se para Kant existem objectos na natureza que nos

estimulam os sentidos e que, consequentemente, nos presenteiam com uma experiência estética, segundo a qual sentimos prazer ou desprazer, como compreende que os mesmos sejam, na sua essência, éticos? Ao querermos intelectualizar, *a priori*, a sensação, sob a forma de verdade moral, não estaremos nós a destruir o próprio conceito estético tal como ele deve ser encarado, ou seja, uma manifestação de afectividades sobre o sujeito; concordância entre sujeito e objecto de uma forma desinteressada? Kant justificaria o interesse pelo Belo da Natureza não só pelo gosto das formas da mesma, sensualidade, mas também pelo amor à própria existência da mesma. Já em Herculano encontramos uma fundamentação do Belo da Natureza como algo de aparência mais sensível porém mais elevada (perdoem-nos o paradoxo); existe no escritor uma ideia de Belo: o ideal, e neste sentido o mesmo é intelectualizável, é certo, mas antes de o ser, por si só, já o é porque verdade sensível do ideal e não, como em Kant, verdade moral. O que importa no conceito em análise em Herculano é que o sujeito é ele próprio um mundo real e, naturalmente, assimila a natureza que o rodeia com a sua idiosincrasia o que, automaticamente, causa uma diferente percepção sobre a realidade. Em todo o caso essa mesma percepção será sempre para o sujeito que a realiza universal, porque está em conformidade com a sua própria natureza. Herculano vê o sujeito como um mundo; eu sou o universo e naturalmente eu revejo-me na natureza, isto é, não necessito de a pensar porque a sinto como verdadeira.

⁴³ HERCULANO, Alexandre, *Lendas e Narrativas*, Tomo I, Lisboa, Bertrand Editora, 1992, p. 136.

Se nos detivermos um pouco nas palavras do escritor facilmente reconhecemos nas mesmas uma dimensão ética e moral como princípios estruturantes existentes no pensamento do escritor. O que é interessante é que esses princípios sejam também aplicados à pintura contrariamente à escultura, dando, assim, àquela um carácter mais profundo e a esta uma qualificação mais terrena.

O que não significa dizer que Herculano não encontrasse o belo na escultura mas certamente nos podemos questionar se nela encontrava Arte. Aliás, esta ideia está implicitamente expressa no supramencionado artigo *Importância da verdade nas obras de pintura* de Alexandre Herculano, quando este refere o seguinte:

*é certo que, entre todas as Bellas Artes, a pintura é aquela em que a verdade se deve achar mais visível.*⁴⁴

⁴⁴ HERCULANO, Alexandre, «Bellas Artes», *O Panorama*, Vol. I, N.º 81, 17 de Novembro de 1838, p. 363.

Pois:

*[a]s outras não fazem mais do que despertar as idéas das cousas ausentes, ao mesmo tempo que a pintura as supre inteiramente, e as faz presentes pela sua essência (...).*⁴⁵

⁴⁵ *Id.*, p. 363.

A Arte surge assim como algo que não é fácil, e mesmo em pintura ela por vezes não encontra espaço para uma manifestação corpórea da sua mais íntima verdade. Partindo de uma análise rigorosa e crítica ao artigo mencionado de Alexandre Herculano concluiremos que nem mesmo na pintura existe a Verdadeira Arte. Em última análise apenas poderão existir as duas primeiras verdades, simples e ideal, mas nunca o que o escritor designa por uma *terceira verdade*:

⁴⁶ *Id.*, p. 363.

⁴⁷ *Id.*, p. 363.

⁴⁸ Esta ideia da dificuldade de transposição de uma verdade perfeita para a arte foi também salientada por Hegel nas seguintes considerações: "Concedemos à arte um lugar bastante elevado, mas é preciso também recordar que a arte - nem pelo seu conteúdo nem pela sua forma - não é o meio mais elevado para trazer à consciência do espírito os seus verdadeiros instintos. Justamente devido à sua forma a arte está limitada a um conteúdo estreito." E conclui que: "Só um certo círculo e um certo grau de verdade são capazes de ser expostos no elemento da obra de arte: ou seja, uma verdade que possa ser transportada para o sensível e parecer aí adequada (...)." Apud HUISMAN, Denis, *A Estética*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 47.

*composta da simples, e ideal (...) e que verdadeiramente faz o complemento da arte (...).*⁴⁶

Ao contrário dos crédulos na existência da *terceira verdade* na arte Herculano manifesta, assim, a sua incredulidade e diz mesmo que:

*[a] terceira verdade é um alvo, aonde ainda ninguém acertou.*⁴⁷

Ainda assim, a pintura é para Herculano, manifestamente, podemos concluir, um campo privilegiado para o pulsar de ideias, de verdades, ainda que a *última* destas (a *terceira verdade*) não tenha ainda sido revelada⁴⁸.

Seja como for, o escritor não se inibe de elencar os pintores que se integram nas duas primeiras verdades. Assim, como dinamizadores da primeira verdade em pintura, ou seja, a "simples", Herculano referencia cinco pintores e uma escola: Jordão, Ticiano, Pordenon, o Palma o velho, os Bassanos, e toda a escola veneziana; no que diz respeito aos pintores que conseguiram atingir a segunda verdade em pintura, a ideal, o escritor nomeia Leonardo de Vinci, Rafael, Julio Romano, Polidoro e Poussin.

Ora, de todos os pintores referidos acima aquele que segundo Herculano mais se aproximou à terceira verdade foi Rafael:

*Rafael, além allem das bellezas ideaes, possui uma parte considerável de verdade simples, pelo qual motivo se aproximou á verdade perfeita mais que nenhum outro da sua nação.*⁴⁹

⁴⁹ HERCULANO, Alexandre, «Bellas Artes», *O Panorama*, Vol. I, N.º 81, 17 de Novembro de 1838, p. 363.

Esta aproximação de Rafael reside na sua capacidade de transpor para a tela não só uma idealização do real mas também o próprio real, o que o transforma na opinião

de Herculano “ num inimitável pintor”⁵⁰. Pelo que o conceito de pintura adquire assim um sentido clássico, porquanto Herculano não nega o desenho⁵¹ como factor fundamental para a beleza das obras, e, de um outro modo, uma lado romântico, porque deve existir um certo idealismo em todos os pintores.

O segredo da pintura encontra-se portanto na perfeita relação daqueles dois factores: na sua harmonia no sentido da criação de uma arte verdadeira, isto é, que ao invés de afastar o modelo pintado da sua própria verdade o aproxime o mais possível desta. Esta noção de liberdade artística por parte do pintor – é claro que se eu quero representar a verdade de um retratado numa tela o resultado só será único e singular se ao fazê-lo eu não reconhecer *a priori* nenhum modelo clássico que possa conduzir os meus traços – está bem expressa, como algo de positivo e revelador da genialidade do artista, quando Herculano aceita o maneirismo como essência da individualidade artística:

*[h]á contornos exagerados que agradam, por serem mui superiores à baixeza aparente do natural ordinario, e terem um ar de liberdade, e uma certa ideia de magistério, que agrada á maior parte dos pintores que por isso dão o nome da grande maneira a esta sorte de exagerações.*⁵²

Ora, esta passagem permite-nos entender o conceito de pintura em Herculano: o que para o escritor é fundamental não é só a verdade do modelo retratado mas também a própria verdade do pintor que retrata. Por outras palavras, a pintura é e deve ser o resultado de um livre exercício por parte do pintor tendo em vista a liberdade da sua pintura, situação que não teria existência se o pintor baseasse o seu trabalho em modelos unicamente clássicos. E é neste sentido, ou como paradigma deste conceito, que Herculano nos fala do pintor Apeles, pois:

*Apeles fazia os retratos tão verdadeiros, e tão semelhantes no ar, e em todas as partes do rosto, que um certo phisionomista em os vendo dizia qual era o génio e caracter da pessoa retratada. Este grande pintor punha pois mais cuidado em observar a verdade dos seus retratos do que em os alterar para os favorecer.*⁵³

Em conclusão, diríamos que a pintura resulta assim de duas visões que tentam concorrer e criar uma visão geral, a que Herculano chama de verdade perfeita. Uma é realista, porque proveniente da observação dos factos e das pessoas: da realidade. A outra, idealista: nem tudo existe na natureza. Sem dúvida que para que estas duas verdades possam concorrer para “a terceira verdade”, isto é, possam transpor o real, é necessário que a imaginação do artista intervenha, para que este não corra o risco de simplesmente revelar a realidade. Assim, a arte seria para Herculano, tal como para Kant, o resultado de uma harmonia das faculdades do entendimento e da imaginação. No fundo a essência do artista (do poeta) será a de traduzir na tela a sua própria interpretação do mundo em que habita, sendo que nessa operação se vêem também envolvidos, naturalmente, factores de ordem pessoal determinantes para a criação de uma obra original. Assim, a primeira qualidade que Herculano diz caracterizar o artista na sua relação com o mundo e consigo próprio, é a de verdadeiramente conseguir conciliar o seu *sentir* e o seu *pensar* com a realidade que o agita e o faz cogitar. Trata-se de uma vocação que determina, substancialmente, o existir do artista e a sua relação com o meio social. Esta revolução existencial do poeta como necessidade ontológica é assim determinante para a evolução dos povos, num senti-

⁵⁰ *Id.*, p. 363.

⁵¹ A este propósito consideramos pertinente transcrever aqui uma citação que Herculano realiza no seu artigo escrito n' *O Panorama*, denominado «Pontuação». Fazêmo-lo porque o escritor, ao longo deste artigo, considera importante e fundamental uma boa utilização da pontuação na linguagem escrita ou oral tal como se torna imperativo que o escultor, antes de realizar a sua obra, deva resumir a mesma num bom desenho. Neste sentido, ouçamos as palavras do Padre António Vieira citadas por Herculano no referido artigo: “Arranca o estatuario uma pedra dessas montanhas, tosca, dura, bruta, informe; e depois que desbastou o mais grosso, toma o maço e o cinzel na mão, e começa a formar um homem; primeiro membro a membro, e depois feição por feição, até a mais miúda: ondea-lhe os cabelos; alisa-lhe a testa; rasga-lhe os olhos, afia-lhe o nariz; abre-lhe a boca; avulta-lhe as faces; tornea-lhe o pescoço; estende-lhe os braços (...): e fica um homem perfeito, e, talvez, um santo, que se pode pôr no altar”. HERCULANO, Alexandre, *Opúsculo V*, op. cit., p. 139. Pelo exposto, ainda que indirectamente pela voz do padre António Vieira, conclui-se pela precisão e harmonia que na opinião de Alexandre Herculano devem constituir todas as esculturas. Clássico? Romântico?

⁵² HERCULANO, Alexandre, «Bellas Artes», *O Panorama*, Vol. I, N.º 81, 17 de Novembro de 1838, p. 363.

⁵³ *Id.*, p. 364.

⁵⁴ Este é o pensamento base de Schelling em relação à arquitectura. Trata-se de uma interpretação romântica deste género artístico sendo o mesmo representado como portador de uma musicalidade que transporta o observador para um sistema transcendental; isto é, o homem tem necessidade do orgânico – matéria e forma – como forma de representação do inorgânico, do espírito. V. SCHELLING, F. W. J., *Filosofia del Arte*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1949, p. 205. Este enunciado é também, podemos afirmá-lo, herculaniano, porquanto o mesmo traduz a arquitectura como um sistema artístico reflector de uma realidade espiritual. Desta forma temos também uma visão hegeliana da arquitectura em que o seu principal objectivo seria o de transmitir através das forma uma realidade espiritual superior.

⁵⁵ Neste caso existem sempre determinados elementos arquitectónicos que transitam do um estilo artístico para um outro.

⁵⁶ Julgamos pertinente reforçar esta ideia de uma natural e necessária continuidade da arquitectura com o pensamento de Victor Hugo. Trata-se uma exaltação da originalidade romântica em detrimento de um processo mimético conducente à repetição artística. Esta ideia é bem expressa pelo autor no prefácio de *Cromwell* quando diz: "L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement (...). HUGO, Victor, [Prefácio] *Cromwell*, Paris, Librairie Chapentier et Fasquelle, 1927, p. 35. É pois neste sentido que Herculano encara também a evolução do espírito humano e, consequentemente, de uma sua manifestação artística, a arquitectura.

do mais estrito, mas não menor, da arte original. É nesta construção do mundo que é determinante a intervenção da criatividade, o que, a não acontecer, determinará a paralisação do devir social e uma consequente estagnação de todas as actividades artísticas e culturais entendidas de forma não mimética.

Original é também para Herculano a arquitectura como símbolo dos povos em todos os tempos. A arquitectura será porventura o género artístico mais referenciado nos escritos do escritor. Trata-se de uma arte que é de difícil apreensão quando entendida como verdade dos povos. Com efeito, a arquitectura, segundo Herculano, nem sempre é propensa a uma interpretação no sentido de revelação do espírito dos povos, na medida em que se apresenta muitas das vezes sob a forma de estruturas artísticas provindas de aspectos clássicos ou de preceitos contraditórios que consequentemente contribuem para uma dissolução da sua própria identidade. Esta ambiguidade na arquitectura será o principal fundamento que está na base de todo o pensamento herculaniano respeitante a esta modalidade artística. A arquitectura é portanto para além de um sistema corpóreo uma identidade imaterial, num sentido schellinguiano podemos entender este género artístico como "uma forma de arte inorgânica" ou, de um outro modo, como "a música na plástica é a arquitectura"⁵⁴.

Como primeiro princípio que devemos estabelecer num conceito mais vasto de arquitectura em Herculano é aquilo que nós denominaríamos por *segmento arquitectónico*. Trata-se de um conceito que não privilegia uma *arquitectura de circularidade*, segundo a qual o renascimento teria todo o sentido, mas que fundamenta todo o seu discurso num percurso existencial e espiritual humano onde não há, ou não deveria haver, lugar para *repetições estilísticas*. É claro que esta fundamentação implica um processo histórico arquitectónico em que todas as partes que para ele contribuam sejam, necessariamente, diferentes entre si, o que, com exactidão, nem sempre acontece⁵⁵. Mas, seja como for, se olharmos para a história da arquitectura veremos que efectivamente predomina uma prática arquitectónica que justifica o conceito herculaniano que designamos por *segmento arquitectónico*, ou seja, uma continuidade⁵⁶.

Esta tese suscita de facto alguns problemas, mesmo a existir a aplicação do princípio acima definido.

É comum que o historiador de arte encontre os mais variados exemplos de obras arquitectónicas reveladoras de uma pensar artístico de um povo em que se vejam inseridos certos elementos arquitectónicos de um outro. Aliás, o exemplo do nosso país é nesta sede paradigmático. Em virtude da nossa própria história e da nossa posição geográfica, chegaram ao nosso território ao longo de muitos e muitos séculos as mais variadas influências vindas de todo o mundo. Mas este raciocínio também encerra em si um outro que de forma alguma anula o primeiro: porque não pensar então que, por hipótese, muita da arquitectura portuguesa resultou da confluência de vários estilos provindos de outros territórios o que, em síntese, daria ao nosso património um carácter único e universalista? Pelo que, o conceito de *segmento arquitectónico* ganha sentido uma vez que se torna quase impossível que para a construção de



Mosteiro da Batalha (fachada ocidental)
In "Jornal Encyclopedico", vol. I, nº 1,
(1836), fig. 2.

um determinado monumento possam concorrer os mesmos elementos estilísticos mais do que uma vez na História, a não ser que a participação destes naquele seja forçada como aconteceu, de facto, no Renascimento. Não querendo com isto dizer que todas as obras realizadas neste período devam ser desvalorizadas porque cópias estilísticas do passado clássico, greco-romano, apenas queremos fazer notar, parece-nos justo e coerente, a sua falta de originalidade pois, efectivamente, não encontramos nenhuma obra deste período que não registe uma espécie de equivalência objectiva com os modelos do passado.

Este pensar herculiano poderá parecer descontrutivo e impeditivo de uma avaliação estética e espiritual da arquitectura renascentista⁵⁷, mas por outro lado, ele é altamente impulsionador de uma defesa artística que privilegia a originalidade em detrimento de uma *mimesis* que em nada, segundo o escritor, contribui para o tal *segmento arquitectónico*, mas que, pelo contrário, torna o trajecto artístico numa mera circularidade. Referindo-se, precisamente a obras do renascimento português, Herculano tece as seguintes considerações que de forma alguma tentam menosprezar a arquitectura clássica⁵⁸, simplesmente vão no sentido de a não a considerarem genuinamente portuguesa:

*Fora o renascimento; fora a admiração dessas tradições, até certo ponto justa, mas exagerada depois (...) Não só a regeneração literária e a política, mas também a da arte devia consistir considerar o renascimento, não como fase, mas como lacuna na vida das nações cristãs, das sociedades novas (...).*⁵⁹

Desta forma o escritor tende a eliminar o renascimento da História, mas unicamente no que dizia respeito à literatura e à arquitectura. Aqui, o próprio conceito que o escritor tem de arquitectura não corresponde à ideia deste género artístico como verdade revelada de todos os povos; o renascimento é assim considerado como um acidente infeliz que nada mais fez do que retardar naquelas áreas a evolução de muitos daqueles. Não seria pois de estranhar as seguintes palavras do escritor inseridas no contexto da sua própria contemporaneidade romântica:

*Hoje que a arte começa a deixar de ser entre nós imitadora, pagã, e falsa, (...) é uma necessidade o desenterrar das crónicas, dos diplomas e de toda a espécie de monumentos a arqueologia portuguesa na mais vasta significação desta palavra.*⁶⁰

Estas afirmações levam-nos a um segundo princípio que deve permanecer inattingível na arquitectura de todos os povos segundo Alexandre Herculano, que nós denominaremos por *síntese arquitectónica*. Referimo-nos a determinados componentes e elementos arquitectónicos capazes de organizarem um discurso estético e ético que traduzam em conjunto a verdade histórica de um povo. Assim, a *síntese arquitectónica* seria o resultado de três ordens de factores: forma, circunstâncias e motivos. A primeira determina o estilo de um monumento, permite ao historiador avaliar os componentes particulares que em conjunto determinam um estilo artístico. As *circunstâncias* regem a construção da forma (maior ou menor envergadura da obra, por exemplo, e sua utilidade). Por último, quanto aos *motivos*, estes concorrem ou não para a construção do monumento e determinam ou não a sua ascese a património artístico. Assim, segundo Herculano, é necessário realizar uma distinção entre:

*a ideia absoluta de qualquer monumento e as condições variáveis dele: provei que (...) a forma, as circunstâncias, os motivos que o faziam erguer eram accidentais em relação a ele (...).*⁶¹

⁵⁷ O que em bom rigor este pensamento herculiano destrói é apenas a arquitectura do renascimento e não da antiguidade clássica greco-romana.

⁵⁸ Pensamos mesmo que Herculano, apesar de uma nítida inclinação para o gótico, não subscreveria o seguinte princípio ruskiniano: "a decoração gótica é mais nobre que a decoração grega." Apud BAYER, Raymond, *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 356.

⁵⁹ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculo I*, op. cit., p. 190.

⁶⁰ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculo IV*, op. cit., p. 345.

⁶¹ HERCULANO, Alexandre, *Opúsculo III*, op. cit., p. 134.

Seguindo estas ideias podemos estabelecer os condicionantes que em conjunto devem concorrer para a construção de um monumento. Trata-se aqui da possibilidade de estarmos ou não perante um monumento. Neste sentido é mais importante admitir que um monumento o seja se nele se encontrarem definidos não meros procedimentos académicos de repetição mimética – estes, como vimos não possibilitariam o tal *segmento arquitectónico* mas contribuiriam apenas para uma circularidade artística (antiguidade clássica, renascimento-antiguidade clássica...) – mas um registo artístico espontâneo e próprio de um determinado povo, que por si só consiga, mesmo que empiricamente, fixar e construir as suas legítimas e fieis manifestações culturais. Deste modo, não nos parece possível que, tal como aconteceu no renascimento, possam existir *a priori* certas determinações estilísticas dadas como superiores que como tal determinem os destinos artísticos de todos os povos, o que seria o mesmo que tornar a arquitectura numa espécie de *medicina* em que a descoberta de um novo medicamento determinasse imediatamente o seu uso, por motivo de rigor científico, por todo a humanidade no combate a uma doença. Pelo que a imposição de um estilo (greco-romano) arquitectónico como verdade revelada da arte na arquitectura é, por si só, sinónimo de destruição ilegítima e atrofiante de todos os outros estilos que um povo, por vezes inconscientemente, aceita como seus, o que seria uma espécie de ditadura da *Unidade Clássica* sobre a *Diversidade Romântica*, que no campo da arquitectura encontra maiores motivos de discussão.

Assim, a *síntese arquitectónica* resume, na verdade, aquilo que existe de mais universal em todos os povos (veja-se o exemplo das Igrejas góticas como importantes locais de manifestação religiosa) mas ao mesmo tempo torna possível particularizar aquilo que, em cada país, tornou possível a construção e a objectividade social de um monumento e, consequentemente, dar ou não um carácter de maior ou menor originalidade.

A *síntese arquitectónica* funciona portanto para Herculano, como o reflexo artístico de uma época, de um povo. Neste caso compreende-se o gosto de Alexandre Herculano pelo Gótico⁶² como sendo um estilo congregador de uma unidade espiritual religiosa cristã, porém, com as suas próprias particularidades e *sínteses arquitectónicas* que revelam a originalidade e o espírito de cada povo. De facto esta é uma possibilidade própria de cada nação europeia no processo da sua formação.

Manifestamente a arquitectura seria assim, para Alexandre Herculano, um resumo das sociedades, que de *síntese* em *síntese* contribuisse, de uma forma universal, para um *segmento arquitectónico* e não para uma mera circularidade artística, mimética.

Em súpula, o que em tese Herculano defende enquadra-se numa teoria da arte romântica que preconiza uma valorização da verdade do espírito em detrimento de uma reprodução da realidade de uma forma mimética: aquela como potencialidade reveladora da vida, esta como pura manifestação de fidelidade sem energia propagadora de verdade (simples reprodução de uma ideia mil vezes já reproduzida ou, por outras palavras, existências copiadas de outras existências (circularidade de clones)). O mesmo não significa dizer que o alvo imitado não foi, na primeira vez em que foi criado, logicamente em tempos, uma criação. Neste caso jamais poderemos afirmar



Convento da Pena em Sintra
Desenho de W. Burnett, gravura de
Manuel Maria Bordalo Pinheiro.
In "O Panorama", vol.II (1838), p. 7.

⁶² Referindo-se à Igreja de Santa Maria da Oliveira, em Guimarães, diz-nos Herculano que: "(...)Jera um dos mais belos monumentos de arquitectura ogival. (...)além disso, as bem proporcionadas arcarias, os capiteis adornados de esculturas adornadas e subtilezas, as três naves majestosas divididas por elegantes colunas, inspiravam em subido grau aquele respeito melancólico e saudoso que é um segredo das igrejas chamadas góticas." HERCULANO, Alexandre, *Opúsculo I*, op. cit., p. 207.

que Herculano não admirava as obras clássicas; aquilo contra o qual o escritor se insurgia não eram estas mas a imitação destas, que consequentemente, por um critério académico de unidade, atrofiavam ou não deixavam emergir um sistema artístico variado e original, isto é, o de cada povo (num sentido mais individualista o de cada indivíduo).

Neste sentido, em abstracto, a defesa de Herculano é pela criação, pelo génio, pela manifestação da arte de todos os povos sem detrimento de nenhum, numa verdadeira manifestação do seu universalismo.

JOAQUIM CORREIA

VIDA E OBRA ESCULTÓRICA

Maria Fernanda Carvalho

Oriundo de uma família tradicional de velhos mestres vidreiros, Joaquim Emídio de Oliveira Correia nasceu a 26 de Julho de 1920 na Marinha Grande, distrito de Leiria, à época, um dos centros industriais mais importantes do País. A Marinha Grande tem uma história rica de tradições laborais, sociais, culturais e humanas e são essas tradições que correm no sangue de Joaquim Correia e das quais nunca se desligou.

Seu pai, João Pereira Correia casou com Matilde de Oliveira Correia, igualmente filha e neta de mestres vidreiros, com a qual teve dois filhos: Guilherme Correia (pintor) e Joaquim Correia (escultor).

João Pereira Correia (1883-1949), homem culto, vocacionado para o desenho e pintura, que foi sempre o que mais o apaixonou e ao que dedicou grande parte da sua vida. No teatro Nacional de S. Carlos, trabalhou conjuntamente com Augusto Pina, onde aprendeu cenografia sob a direcção do grande artista "Manini". A habilidade para o desenho valeu-lhe um convite por parte do Sr. Adolfo de Burnay, irmão do Conde de Burnay, accionista da Empresa da Fábrica de Vidros em Braço de Prata, para ir trabalhar para a referida fábrica onde se evidenciou na arte de pintura aplicada no vidro.

Em 1903 vai para a Marinha Grande, depois de transferência dos serviços industriais da Empresa, para a então Real Fábrica de Vidros. Mais tarde a convite, transitou para a Fábrica Nova, então Companhia Industrial Portuguesa, onde dirigia como chefe a oficina de pintura aplicada.

Em 1927, João Pereira Correia visita os grandes centros fabris de França e da Bélgica onde colhe alguns ensinamentos. De natureza empreendedora, no campo profissional organizou e desenvolveu a criação de modelos de vidro e a pintura no vidro, formando uma escola de artistas, pintores e criadores de modelos que muito contribuíram para o prestígio da produção vidreira marinhense, na primeira década do século.¹ Participou com igual empenho na vida cultural da Marinha Grande, como actor, cenógrafo e fotógrafo amador, entre outras actividades de interesse cultural. Deixou obra notável, constituída por peças de vidro pintadas.²

Se aqui fazemos um breve resumo biográfico do pai do escultor, é apenas para, ao situar Joaquim Correia no ambiente familiar em que nasceu e foi criado, melhor compreendermos o sentido da sua obra e de que é feita. Parafraseando Fernando Guedes:³ *«De tudo isto tradição, arte e oficina se veio formando, ao longo de mais de meio século esta obra sedutora, (...)»* Não é pois de estranhar que a sua obra traga uma mensagem particular, que a sua comunicação penetre facilmente em nós e a sua linguagem se expresse num passado vivido.

1. Nascimento — Ambiente Familiar

Para o desenvolvimento da personalidade e para o processo de aprendizagem na aquisição de uma das aptidões reveladas desde a infância por Joaquim Correia, acentuamos o papel interactivo revelado por João Pereira Correia em relação a seu filho, tornando possível um sistema de transmissão de saberes tanto do ponto de vista prá-

¹ CORREIA, João Pereira – *Exposição Retrospectiva João Pereira Correia 1883-1949 – desdobrável*, Marinha Grande: Edição da Câmara Municipal da Marinha Grande, 2001

² *Ibidem*, «Contém excertos de notícia publicada no Jornal da Marinha Grande, de 28.8.1970 – "Vultos da Indústria Vidreira".» - «Consta escrito, que esta obra de arte alguns anos depois foi parar não se sabe como, a uma barraca de comes e bebes na feira anual de Abril e que mais tarde o tempo e a inconsciência dos homens destruíram. Quando o Professor Pereira Dias, então Director – Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, encarregado das reliquias de S. Carlos, teve conhecimento, ficou desolado, pois aquela obra incomparável deveria figurar num museu.»

³ GUEDES, Fernando – in *Catálogo – Museu Joaquim Correia – Marinha Grande*: Edição da Câmara Municipal da Marinha Grande, 2001

tico como teórico e estético através da revista *Studio*. A ideia mais recuada que Joaquim Correia tem de seu pai é a de estar sentado à mesa, depois do jantar, à luz de um candeeiro de petróleo, consigo ao lado, desenhando pequenas coisas como: um olho visto de lado, depois visto de frente, mãos, nariz, boca, que depois copiava ao lado cuidadosamente. No fundo, diz Joaquim Correia, *ia tomando conhecimento das formas*.

Resultante deste processo de repetição, por cópia dos tipos isolados, sempre de acordo com os princípios da experiência por tentativas, foi fazendo uma progressão normal no desenvolvimento da aquisição das normas do desenho, conseguindo superar as dificuldades, adquirindo técnicas pela diversidade de materiais disponíveis, correspondentes a um comportamento cada vez mais evoluído.

As considerações do ambiente têm, no processo da tentativa experimental, muito maior relevância do que se pensa, considera Freinet. «São elas que constituem definitivamente as verdadeiras condições determinantes da educação.»⁴

O clima de liberdade e segurança, sentindo-se à vontade, por meios próprios, pode realizar aos seis anos de idade um desenho, que no seu entender deve ter impressionado de tal modo seu pai a ponto de o trazer cuidadosamente guardado na carteira. Por morte deste, o mesmo retrato transita depois para a carteira de sua mãe que o guardava com o mesmo carinho e admiração, vindo depois a herdá-lo o próprio Joaquim Correia.

O pequenino retrato de meio corpo, inserido num rectângulo de formato, 55x45 cm, foi realizado num suporte de cartolina, com a apresentação de uma figura humana com características femininas. Recorrendo ao processo de extrema economia, delimita o contorno do rosto, pontua os olhos, assinala o nariz, a boca e acrescenta-lhe o cabelo. Curiosamente, ao reduzido grafismo, opõe-lhe uma extensa coloração saturada de negro através de uma caneta. Trabalhando o quadro em várias tonalidades de negro, confere ao retrato vários planos que sobrepostos, dão-nos a sugestão de relevo e profundidade.

Este é o único testemunho «artístico» que chega até nós, realizado na infância de Joaquim Correia. Ele representa, em nosso entender, a sistematização dos seus primeiros triunfos, a sua repetição nos patamares do automatismo e a sua consecução final.

2. Formação Básica e Secundária

Na Marinha Grande, concluiu os estudos da instrução primária, graças à generosidade e qualidades pedagógicas de Leonor Gândara, senhora de grande formação moral e *uma paciência infinita!*, que gratuitamente o preparou. Com a senhora D. Leonor Gândara aprendeu com estímulo a matéria que lhe permitiu uma passagem com distinção na admissão ao Liceu, isto quando o professor confessara a sua mãe não o levar a exame, por o considerar *criança irrequieta e desatenta*. Aprendeu também o Francês, porque no entender da referida professora, que reconhecia o valor e a finalidade atribuídos à cultura, isso era necessário. Nas horas vagas – para manter os seus alunos ocupados aprendeu ainda a fazer caixinhas para os produtos farmacêuticos, já que a referida senhora era proprietária de uma farmácia local.

Através desta maneira lúdica de ensinar, Joaquim Correia foi tomando contacto com as formas, foi tendo noção dos volumes e do comportamento das formas tridimensionais; foi adquirindo sensibilidade e destreza manual tão necessária para as práticas oficinais.

⁴ FREINET, Celestin
– *O Método Natural II*
– *A aprendizagem do*
desenho. Lisboa: Editorial
Estampa, 1977, p. 22

Concluído o ensino primário e porque a senhora D. Leonor Gândara reconhecesse no jovem aluno capacidades promissoras, aconselha seus pais a deixarem-no prosseguir os estudos. Posta a questão, familiarizado desde a mais tenra idade a mexer em tintas e pincéis, cedo se decidiu pela via das artes e entre a Música e as Belas-Artes se levantou o dilema, uma vez que ambas lhe interessavam igualmente. Por outro lado, punha-se o sentido prático da escolha, segundo Joaquim Correia era uma das qualidades que reconhecia em seu pai mas, sobretudo, em sua mãe, Matilde de Oliveira. Ambos consideravam que nesse tempo, viver da escultura ou da música era um pouco difícil, por essa razão o filho teria que optar por um curso prático. Ponderada a situação em termos práticos, seus pais decidem o seu ingresso na Escola Comercial e Industrial da Marinha Grande.

Mas se por um lado, o método do ensino do Desenho integrado nas escolas primárias, vinculado ao sistema da cultura tradicional, não respondiam aos interesses e necessidades sentidas por Joaquim Correia: *Na escola primária o desenho não tinha interesse nenhum!* Também na Escola Comercial e Industrial da Marinha Grande, se depara com um método condicionado, tendente de maneira a que os desenhos se assemelhassem entre si, «o que leva por vezes a supor uma influência autoritária e exagerada do mestre.»⁵ O desenho aí praticado de modo algum lhe podia permitir um estilo pessoal de expressão, marca de uma originalidade e sensibilidade exclusiva: *O professor queria que eu desenhasse e que copiasse muito bem os objectos que punha encima da mesa: jarras, vasos, etc.,... para em seguida eu os copiar e ficar muito igual de um lado e do outro e eu, com certeza, não gostava nada daqueles desenhos e fazia o desenho como eu queria.* Ao ouvirmos Joaquim Correia não podemos deixar de pensar no que afirma Freinet: *«No homem do povo, como na criança e no poeta, a imagem é como que pré-verbal: é a forma natural de pensar.»*⁶

A despeito da resistência a este método de ensino e às expectativas criadas pelo professor em relação a Joaquim Correia, testemunha: *Um dia, o professor estava tão furioso comigo por fazer o desenho como eu queria, que me disse: Tu nem pareces filho do teu pai, és o pior a desenhar no meio disto tudo...* Estamos em crer que esta sanção expiatória foi o pior do que qualquer espécie de castigo.

Somos levados a crer que Joaquim Correia tinha já a sua meta e os seus objectivos direccionados para o prosseguimento de uma via artística e por essa facto gostaria de ter-se visto respeitado e incentivado por certas originalidades gráficas mesmo que isso representasse ir contra as leis do desenho.

A comparação estabelecida pelo professor, entre as qualidades de bom desenhador de seu pai e as sistemáticas depreciações e injustas censuras dirigidas aos desenhos realizados por Joaquim Correia, levam-no a crer, terem sido os factores decisivos para seus pais acatarem definitivamente o conselho da senhora Gândara.

3. Leiria — 1933-38

Assim, no início do ano escolar, Joaquim Correia parte com sua mãe para Leiria, lugar mais próximo para o prosseguimento de estudos e instalam-se numa casa alugada.

A iniciação e aprendizagem decorrem de uma predisposição orientada para o mundo das formas. É a fase de formação em que inicia as primeiras experiências e tenta os caminhos da criação no domínio das artes plásticas formação liceal e técnica estudos secundários.

Mas optar por Belas-Artes, requeria pelo menos uma preparação específica e alguns conhecimentos, mesmo que fossem no mínimo elementares, do ponto de

⁵ Ibidem — «O que é o Desenho?», p. 71

⁶ Ibidem — «O que é o Desenho?», p. 106

vista do Desenho, da Composição, da História da Arte e da Estética. Por outro lado, o ingresso nas Belas-Artes, à época, exigia que o aluno tivesse pelo menos o 5º ano dos Liceus.

A Escola Comercial e Industrial Domingos Sequeira era, na altura, a única escola do concelho vocacionada para o ensino artístico. Pela descrição de Joaquim Correia, a Escola estava vocacionada para o ensino das artes e ofícios, ou melhor dizendo, para as artes como ofício. Funcionando em regime nocturno, recebia alunos tendo em vista uma formação profissional orientada no sentido das necessidades e capacidades de cada um.

Tendo herdado o sentido prático dos seus progenitores, uma vez em Leiria, ingressa simultaneamente, no Colégio Académico onde faz o ensino secundário (5º ano do Liceu), em regime diurno; na Escola Comercial e Industrial Domingos Sequeira, em regime nocturno, onde aprende as disciplinas relacionadas com as artes plásticas, nomeadamente a escultura, uma vez que, para além das aulas de Desenho e de Modelação estava igualmente equipada com uma oficina de canteiro.

Segundo Joaquim Correia, era uma escola 100% preparada e vocacionada para a escultura e na sua opinião a única que existia no país com essas condições, com equipamento adequado e um leque de professores artistas de excelentes qualidades humanas e pedagógicas. No aspecto mais positivo, havia um sentido de envolvimento profissional no bem-estar entre alunos e professores, e também, por parte dos mesmos, aquela compreensão dos valores humanos básicos que para Joaquim Correia eram as características mais encorajantes.

O ingresso na Escola Técnica, tratava-se de um acordo entre Joaquim Correia e seus pais, pessoas práticas que não viam num curso de artes, quer fosse a Música, a Pintura ou a Escultura, um futuro para seu filho. Contudo, confrontados com esta ideia e adiantada esta hipótese, o curso técnico amadurecê-lo-ia e prepará-lo-ia para a vida prática ou, caso obtivesse bons resultados, contribuiria para a entrada num nível de ensino superior.

É nesta Escola que vai encontrar os professores artistas, homens que lhe irão ensinar e estimular o gosto pela aprendizagem da escultura. Com o escultor Luís Fernandes, que segundo Joaquim Correia era um professor com uma vasta cultura sendo as suas aulas suportadas por uma grande informação teórica, recebe a preparação de escultor no que se refere à disciplina de Desenho. Simultaneamente é obrigado a frequentar aquilo que mais lhe interessava, as aulas de Modelação dadas pelo professor Narciso Costa, entre outros professores, que se renovavam entre si.

Do nome do mestre canteiro que ensinava na oficina, Joaquim Correia não se recorda. Recorda, isso sim, que era um excelente canteiro e que na altura estava a fazer o restauro das esculturas das fachadas da Batalha. Com este homem diz ter recebido, naquela escola, uma preparação muito objectiva para a escultura, do ponto de vista técnico.

Um outro testemunho, é a recordação da escola como uma espécie de oficina de comunidade na qual tanto professores como alunos aprendiam juntos através da experimentação e do exame crítico dos resultados. Os professores contribuíam com o seu saber e experiência, incentivando os alunos a contribuírem igualmente com a sua experiência e saber, considerando-os potencialmente tão pertinentes uns como os outros.

Hoje, sente-a como um organismo, ao tempo, capaz de incluir nos seus objectivos tanto aspectos de formação psicológicas e sociais como académicos contribuindo deste modo para a formação de muitos jovens para a cidadania e para a vida activa.

No atelier do escultor e pedagogo Luís Fernandes inicia o grande contacto com o mundo da escultura, com trabalhos que aí ajuda a realiza, a convite do Mestre.

Parte deste período, 1933-38, na sua opinião, da preparação e motivação dada pelos professores, a decisão consciente da sua verdadeira vocação – ser escultor.

Datam, efectivamente deste período, de iniciação e aprendizagem no âmbito da modelação, os retratos de *Meu irmão Guilherme* (1936), e de *Minha Avó* (1938), realizados em sua casa, na Marinha Grande, durante os períodos de férias escolares.

Na criação destes dois trabalhos, que começam por ser exercícios de modelação da forma mas onde se pode ler já uma forte expressão pessoal, Joaquim Correia põe a juventude em contraste total com a decrepitude. Inspira-se na beleza humana directamente ligada ao culto familiar de acordo com a sua sensibilidade e os seus valores estéticos, já nessa altura vinculados com a vida. Ao contrapor a juventude à velhice mostra-se observador da natureza. Os estudos dos dois retratos, em nosso entender, são tratados com um realismo que lhes dá um carácter quase expressionista.

Jovem ainda, cedo se apercebe que a beleza não está, necessariamente, nas formas graciosas de um rosto juvenil, mas também a fealdade não está na sua decrepitude. E qualquer estágio de desenvolvimento da vida, por aquilo que representa, pode tornar-se digno e belo a ser esculpido. Terá por ventura, o jovem aprendiz do ofício, escutado Rodin quando dizia?:

*«Tudo é belo para o artista, porque em todos os seres e em todas as coisas o seu olhar penetrante descobre o carácter, quer dizer, a verdade interior que transparece da sua forma. E esta verdade é a própria beleza. Estudai religiosamente: não podeis deixar de encontrar a beleza, porque encontrareis a verdade.»*⁷

⁷ MENDES, Manuel – Rodin, Lisboa: ARS Editorial, s.d., p. 14

O retrato *Meu irmão Guilherme*, é de um jovem em contenção. Estaria contrariado pela imobilidade a que o modelo está sujeito nos momentos de pose? Na composição do retrato Joaquim Correia soube captar o sentido do acontecimento sugerido pela ligeira inclinação da cabeça para baixo, vincada contracção das sobrancelhas, olhar em direcção indefinida e lábios unidos. No tratamento plástico da matéria em que inicialmente é feito – o barro – Joaquim Correia confere-lhe forte expressividade na modelação e marcação dos volumes, no equilíbrio das massas e no contraste do claro/escuro demarcado sobretudo, na zona da cabeleira revolta.

No retrato da *Minha Avó*, que pacientemente se prestou para modelo, Joaquim Correia comunica-nos uma intimidade e uma visão poética ao apresentar-nos um rosto provido de vida interior, com sinais que o tempo pouco a pouco foi sulcando. E é sobretudo o tema associado à resignada doçura e serena tranquilidade que nos impele para o retrato e nos leva a interrogá-lo: Será esse olhar dirigido, enquanto pose, para o jovem escultor? A expressão que sentimos, terá de algum modo a ver com a admiração, orgulho pelo seu neto? Estamos em crer que as respostas seriam positivas.

Na composição do retrato, Joaquim Correia recorre à acentuação de certos valores plásticos no tratamento do rosto: sulcadas rugas na testa e na zona das sobrancelhas; uma expressão de olhar de quem sente mais, do que vê, pele envelhecida e flácida que escorre e cai do rosto como bolsas sobre o maxilar superior protuberante; duas acentuadas rugas que limitam o queixo e o lábio inferior.

No tratamento plástico da cabeça soube tirar partido dos efeitos da luz/sombra, na demarcada transição da testa com o cabelo deixando completamente lisa a zona superior da cabeça de modo a sugerir-nos os cabelos brancos da doce anciã.

A velha senhora de olhar mortiço, semicerrado pelo peso das pálpebras enrugadas que se continuam nos sacos lacrimais flácidos e dilatados, fixa igualmente com resignada doçura e serena tranquilidade todos aqueles que hoje dela se aproximam, no Museu da Marinha Grande, com o nome do seu neto.

Num crescimento assinalado por uma vocação que despontava tendente para as artes, nem por isso o jovem estudante teve momentos de incertezas e hesitações, sendo preciso escolher entre a música e a escultura que ia praticando, opta por enveredar pelo curso de escultura. Assim, concluídos os estudos secundários no ano lectivo de, 1937-1938⁸ e com uma preparação na componente artística – Desenho, Modelação, Pintura e Escultura – Joaquim Correia reúne as condições necessárias para prestar provas de admissão à Escola Superior de Belas Artes e com esse objectivo se dirige a Lisboa em busca daquilo que lhe parecia ser a sua demanda pessoal.

⁸ *Certidão* – Leiria: Escola Industrial e Comercial de Domingos Sequeira, 1938

4. Formação Superior – Entre Lisboa e Porto

Joaquim Correia vem para Lisboa, a fim de requerer prestar provas de exame de admissão⁹ à Escola de Belas-Artes¹⁰ – Curso especial de escultura¹¹. Tendo realizado no ano lectivo 1938-1939 o exame de admissão, viu-se reprovado nas disciplinas de português e de francês. No mesmo ano lectivo, requer novamente o exame de admissão e outra vez se vê excluído,¹² mas agora nas disciplinas de desenho geométrico e elementos de projecções, nas quais, anteriormente havia obtido a classificação de 12 valores. Da preparação complementar específica, que levava no domínio das artes, ninguém fez reparo, apesar das excelentes classificações obtidas nas provas. Requerida a matrícula, esta foi-lhe negada, por alegada exclusão.

⁹ *Diário do Governo* nº 116, de 30 de Maio de 1931

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

¹² *Requerimento* – Director Geral do Ensino Técnico de Leiria. Leiria, 1939

Mas este incidente não o desanima, antes pelo contrário, apenas lhe altera o destino que tinha programado: O poeta Afonso Lopes Vieira, nascido em Leiria e amigo pessoal de seu tio, ao tomar conhecimento da exclusão e sentindo de algum modo o jovem marinhense injustiçado,¹³ convida-o a morar na sua residência, no Largo da Rosa, na Costa do Castelo. Esta atitude dará início a uma longa amizade fortalecida no convívio diário e que em Joaquim Correia se manifestará no reconhecimento e admiração pelo seu protector.

¹³ *Diário do Governo* nº 116, de 30 de Maio de 1931

Afonso Lopes Vieira, como sentisse perigar o futuro do seu protegido, procura informar-se junto de pessoas entendidas sobre o caminho a seguir. Assim, aconselha-o a matricular-se no próximo ano, na Escola de Belas Artes do Porto. Ouvida a opinião de seus pais, estes não só acataram a decisão como o incentivaram a não desistir, apesar do transtorno que tudo isso ocasionava nas suas vidas.

Os desaires académicos não o desmotivam na realização do seu objectivo: a prática e a aprendizagem da expressão escultórica. Sem o ingresso na Escola, sem que contudo quisesse regressar à Marinha Grande, convicto a dar rumo certo à sua vida, Joaquim Correia manifesta a Afonso Lopes Vieira o interesse em começar a praticar com um escultor. Deste modo, é apresentado a Mestre Francisco Franco (1885-1955), com quem passará a trabalhar a partir de 1938. Assim foi preenchendo o seu tempo enquanto aguardava o momento de se dirigir ao Porto para então, se matricular no ansiado Curso de Escultura.

Jovem activo e empreendedor, aproveita igualmente, o tempo livre deste inter-regno, para procurar trabalho de modo a não sobrecarregar os pais, uma vez que a

¹⁴ FRANÇA, José-Augusto – «(...) convém igualmente incluir outro tipo de trabalhos, de pesquisa e de síntese, que só nos anos 40 foi possível realizar: histórias gerais da arte portuguesa ou em Portugal, e dois professores universitários da especialidade, Aarão de Lacerda (1890-1947), do Porto e de Coimbra, e João Barreira (1866-1961), de Lisboa, este aliás médico de formação. As dos dois últimos autores são obras que, por morte de um ou por decisão tomada por outro, acabaram por sofrer variada colaboração; mal programadas e e irregulares na qualidade das partes, depois delas se poderá repetir aquilo que o próprio Aarão de Lacerda escreveu em 17: «a arte portuguesa ainda está longe de possuir uma obra de conjunto que caracterize, num honesto e profundo estudo crítico» – estudo que mentalidades valiosas embora, mais ignorando os valores estéticos do seu tempo (Lacerda) ou contra eles reagindo (Barreira), não poderiam certamente assegurar, na altura em que se exprimiam.»; «A especulação estética, por seu lado, objecto da atenção de alguns ensaístas, produziu nos anos 20 obras sem interesse, banais e um tanto trôpegas, denunciando amadorismo. Aarão de Lacerda colaborador de «A Águia», foi um pouco mais longe, em «O Fenómeno Religioso e a Simbólica» (1924), que em certa medida mereceu o elogio de V. Correia: «o mais notável livro de filosofia da arte que se tem publicado em Portugal» e apesar da sua pouca densidade cultural, que citações de Durkheim, Freud e Maé só superficialmente justificavam.»; in *A Arte em Portugal no século XIX* e volume II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967, p.p. de. 337 a 338

mensalidade que recebia, provia, sem largueza, aos gastos essenciais. Consegue um lugar no Hospital do Trabalho, onde dedica algumas horas a desenhar fracturas de ossos. Entretanto, toma aí conhecimento com o médico ortopedista, Dr. Joaquim Gamboa, que lhe encomenda o retrato, *Dr. Joaquim Gamboa*, (1940), figura como primeira encomenda particular. Segundo Joaquim Correia, eram depois, os trabalhos que ia realizando fora do horário da Escola que lhe permitiam suportar a escultura.

No ano lectivo, 1940-41, requer o exame de admissão, à Escola de Belas Artes do Porto, no Curso Especial de Escultura e como tivesse aproveitamento em todas as cadeiras, matricula-se no 1º. ano.

A capital nortenha era-lhe completamente desconhecida. Longe dos amigos e da família, refugia-se no seu trabalho, consciente das obrigações que ali o levaram e dos objectivos a atingir. Contudo, estamos em crer que o Porto, cidade intimista, granítica e cinzenta sem distrações exteriores, mas com o apelo forte da natureza, terá estimulado os anseios da sua aprendizagem. Esse era no fundo o objectivo que ali o levava.

O ensino artístico tinha regras académicas impostas pela Escola nas quais a escultura se ia definindo. Contudo, Joaquim Correia reconhece ter encontrado na Escola do Porto professores de elevada actuação pedagógica. Recorda do conjunto de professores que teve na capital do Norte, aquele que era o Professor Doutor Aarão de Lacerda,¹⁴ director da Escola de Belas Artes e seu professor, na disciplina de História de Arte.¹⁵ Joaquim Correia refere-se ao Professor como *um homem muito especial no trato que tinha com os alunos e no interesse sempre revelado pelos seus trabalhos*. Grande amador de música, Aarão de Lacerda acompanhava alguns estudantes aos concertos e segundo Joaquim Correia: *la para a geral connosco e no decorrer dos concertos ia-os comentando connosco. Era de facto um director muito especial*.

Nessa altura conheceu também o escultor Teixeira Lopes, de uma forma muito particular, no parecer de Joaquim Correia: Tendo-lhe sido encomendado um medalhão com o retrato de seu padrinho para ser colocado num cine-teatro, que este mandara construir na Marinha Grande, Joaquim Correia dirigira-se à fundição Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia, para acompanhar de perto o andamento da realização do trabalho. Lá chegado, o fundidor disse-lhe ter Mestre Teixeira Lopes manifestado interesse em conhecer quem era e quem tinha realizado aquele traba-

¹⁵ Ibidem, «A mesma suposição formalista ao analisar os organigramas de ensino de belas-arts que só veremos começar a sofrer transformação, em Lisboa, nos princípios de 60 (e alguns anos mais cedo no Porto), depois da reforma irrelevante de 1957, mas sem verdadeira relação com ela, tudo dependendo do material humano em acção – professores de formação antiga ou moderna, restos ainda, das gerações naturalistas, ou gente

mais aberta a uma nova problemática estética. A lista dos professores que ocuparam as cadeiras de Pintura, Escultura, Arquitectura e História da Arte, durante quase todo o período inquirido – (1880-1910) – até ao consciencioso Varela Aldemira ou Paulino Montês, os últimos a jubilarem-se em Lisboa (1965-67), mostra claramente a inevitabilidade dum ensino passadista. Homens como Marques de Oliveira, José de Brito, Condeixa, Carlos Reis, Acácio Lino, Salgado, Luciano Freire, Carneiro, Joaquim Lopes, ou Teixeira Lopes e Simões de Almeida Sobrinho, ou Marques da Silva e João Piloto, ou Aarão de Lacerda, João Barreira e Macedo Mendes e que haviam eles de ensinar que não fosse o que tinham aprendido, dentro dos mesmos esquemas e das mesmas necessidades que em vão os alunos sentiriam diferentes?», p. 341

lho. A casa do Professor escultor era ao lado da referida Fundação, ao que Joaquim Correia bateu à porta, sendo amavelmente atendido por ele. Foram horas de convívio gratificante as que passou com Teixeira Lopes – o homem sabedor – mas foram também palavras de incentivo que o jovem de vinte anos escutou da boca do ilustre Mestre – experiente Professor Escultor – a de nunca desistir do nobre exercício da escultura.

Joaquim Correia ao fazer o balanço desses anos confessa ter tido uma boa integração social, ter estabelecido relações cordiais com colegas e professores. Considera ter sido um ano importante, em termos de reflexão e de amadurecimento pessoal realizado através de novos lugares, novas mentalidades, no estabelecimentos de relações e no encontro com algumas personalidades das artes.

Concluído com aproveitamento o 1.º ano do Curso,¹⁶ Joaquim Correia regressa a Lisboa, convicto das suas capacidades, as quais nunca pôs em causa, para empreender mais uma caminhada ano longo percurso da sua aprendizagem.

Pede transferência para a Escola de Belas Artes de Lisboa, para iniciar o ano lectivo 1941-42, Escola onde faz a sua formação básica no Curso Superior de Escultura, para a qual o ia preparando a convivência com:

«... Afonso Lopes Vieira, em cuja casa morou enquanto tirou o curso de Belas Artes. Isso, permitiu-lhe conviver com nomes famosos da arte, da literatura, do teatro, do jornalismo e de vários sectores políticos.»¹⁷

Faz parte dos alunos abrangidos pela reforma de ensino regulamentado e publicado em Diário do Governo de 1932¹⁸, a qual discrimina o conjunto das cadeiras correspondentes ao curso especial e ao curso superior de escultura, entre outros cursos.

Sabemos que Joaquim Correia foi aluno de Leopoldo de Almeida que, desde 1934, regia a cadeira de Desenho na Escola de Belas Artes e de quem, «(...) ainda nos corredores desta Escola existem ecos do que foi o seu ensino autoritário, da imposição dos cânones clássicos, da glória que era conseguir fazer-lhe frente.¹⁹ Há ainda presenças vivas na memória de Joaquim Correia que vêm da lonjura desse tempo, como sombras que passam por ele na lembrança do que foi, com efeito, esse ensino autoritário, da imposição dos cânones clássicos, da glória que era conseguir fazer-lhe frente... levando, muitas vezes, o aluno a pagar por essa ousadia um preço muito elevado, no modo como se via classificado.

Convidamos Joaquim Correia a conduzir-nos numa viagem através das suas memórias aos seus tempos de estudante da Escola de Belas-Artes²⁰, no velho Convento de S. Francisco, edifício do Largo da Biblioteca Pública, citado por Margarida Calado como «sendo exteriormente de aparência banal e inestético, interiormente é um tumulto envolto em sombras fúnebres, onde tiveram há longos anos a ideia de sepultarem o talento e a mocidade dourada dos nossos estudantes de Belas-Artes.»²¹

No regresso ao passado, reconstitui de memória a sala de aula, as condições de trabalho e o método utilizado pelo professor, mestre Leopoldo de Almeida no ensino da prática do desenho. Segundo recorda: *A sala de aula era muito fria de inverno, com um aquecimento precário, muito quente no verão, sendo as salas dos mestres Simões de Almeida e de Leopoldo de Almeida aquelas que reuniam melhores condições de iluminação. Com um equipamento muito antigo, não requeriam por isso, boas condições de trabalho.*

No método utilizado, os alunos eram dispostos, sentados em semi-círculo, à volta do modelo nú ou da estátua. Na aula de Desenho do modelo vivo, Leopoldo de Almeida marcava as poses do modelo em posições académicas: *o modelo subia para um*

¹⁶ Certidão – Porto: Escola de Belas Artes do Porto, em 2 de Setembro de 1941

¹⁷ VALDEMAR, António – in catálogo *Joaquim Correia – Escultura*. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991, p. 19

¹⁸ CALADO, Margarida – O Ensino do Desenho – 1836 – 1987, in: «...o risco inadiável» – O Caderno do Desenho. Lisboa: Edição Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1988, p.107

¹⁹ Ibidem, p. 103-107

²⁰ Ibidem – O Ensino do Desenho – 1836 – 1987. «Da Academia à Escola de Belas Artes – A reforma virá finalmente em 1881, consagrando a separação entre a Escola e a Academia. (...) Em 1882/83, o professor de Desenho de Figura é António José Nunes Júnior e Victor Bastos é professor substituto. Em 1896, Victor Bastos é substituído por José Simões d'Almeida Jr. / Segundo Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida, o desenho melhorou graças à acção pedagógica de, J. Simões d'Almeida, que durante 15 anos se encarregou da cadeira, antes de conseguir vaga na Escultura. O mesmo Fialho de Almeida aponta a necessidade de uma "reforma completa no Ensino das Bellas-Artes, atendendo-se o mais possível ao estudo do desenho, tão descuidado em S. Francisco, e chamando-se à regência dos cursos mestres conhecedores da sua arte, muito embora contratados no estrangeiro.», in: «...o risco inadiável» – O Caderno do Desenho. Lisboa: Edição Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1988, p. 93 a 95

²¹ Ibidem, p. 103

22 PEREIRA, José Fernandes
 «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.», in, *Arte Teoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, n.º 3. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2002, p.51

23 *Ibidem*, p. 151

24 CATÁLOGO - VER DESENHO 1 – A Aula de Desenho – *Academias dos Sécs. XIX e XX das Escolas de Belas Artes*. Almada: Galeria Municipal de Arte, 1989 p. 7

25 ESFUMINHO – s. m. DES. Pequeno cilindro de pele ou de papel absorvente que serve para espalhar o sombreado num desenho feito a lápis, vulgar, ou de pastel. Com ele é possível dar às superfícies da obra uma uniformidade que só dificilmente se pode conseguir por outro processo. Com o seu auxílio se fundem as várias tonalidades do claro-escuro, apresentando certa perfeição técnica, aliás de conveniência bastante limitada. O exagero da sua aplicação na técnica do desenho pode conduzir o trabalho ao perigo de falta de vigor, dando-lhe, ao mesmo tempo, uma desagradável aparência, a que se chama

*estrado, seguidamente, com um giz branco fazia a marcação dos pés, para se poder certificar com segurança da imobilidade, que era exigida ao modelo, e deste modo poder comprovar o rigor do registo no desenho. Depois... seguia-se a cópia naturalista, tão fiel quanto fosse possível, segundo os cânones enunciados na cultura clássica,*²² segundo a opinião de Joaquim Correia. De referir que, embora se tratasse de um modelo vivo, pouco deferia na imobilidade da estátua, porquanto o modelo deveria manter-se estático até que de algum modo indicasse cansaço. Aqui o modelo era convidado a descansar retomando ou não a pose inicial.

Segundo Francisco de Holanda, citado por José Fernandes Pereira:

*«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.»*²³

Começavam primeiro por realizar desenhos de pequeno formato, regra geral, em folhas A3, da marca *Ingres* ou *Canson*, pelas suas qualidades de textura. Estes desenhos eram normalmente realizados numa prancheta, assente sobre o colo. Mantendo-se os alunos na mesma disposição e com o mesmo rigor académico, passavam à ampliação do desenho para grande formato, realizados em cartões fixados nos cavaletes de pintura, articulados.

Os materiais eram os tradicionalmente utilizados nas velhas academias: o carvão como material actuante ou riscador e a borracha de miolo de pão que o aluno ia amassando continuamente com a mão, a fim de lhe conferir maior plasticidade e com a qual podia eliminar pequenos traços no desenho e um pano branco, limpo, (o trapo) para apagar o desenho todo ou em parte e voltar a riscar por cima.

Um outro acessório, tornado indispensável, era o fixativo. Dada a vulnerabilidade do desenho a carvão, que num simples roçar por outra folha se podia e pode apagar, quando finalizado o acto de desenhar, o desenho teria e tem que ser fixado com um liquido, solução aquosa feita de goma laca dissolvida em álcool. Esta solução aquosa era depois guardada num frasco por onde Joaquim Correia introduzia uma canícula metálica, articulada, com que, a sopro, pulverizava o seu desenho, findo o qual, o poderia dar por concluído.

O estudo da Anatomia na prática do desenho era uma regra estritamente seguida no ensino do desenho, pois segundo testemunha Joaquim Correia, Leopoldo de Almeida fazia sempre questão de indicar ao lado do desenho, as anotações dos músculos, dos ossos etc., que depois o aluno interpretava.

Afim de estimular os alunos na aquisição de um perfeccionismo técnico na elaboração do desenho, as aulas faziam-se acompanhar de mostras de academias realizadas nas Escolas de Belas-Artes do Porto e de Lisboa e de bolseiros em Paris e Roma. *«Alguns destes alunos vieram a contribuir de forma decisiva para a imagem que a arte portuguesa, na viragem do século, teve como rosto e importância na nossa cultura.»*²⁴ Eram modelos considerados exemplares a serem imitados, alguns mesmo realizados com a técnica do «esfuminho»,²⁵ que segundo Joaquim Correia diz, nunca ter realizado essa técnica.

É discípulo de José Simões de Almeida Sobrinho, (1880-1950), homem da geração naturalista, da primeira geração de escultores estatuarios, com quem aprende a arte de modelar: *Excelente modelador este Mestre!* na consideração de Joaquim Correia.

Era um homem que modelava com uma expressão muito grande e fazia-nos entender a expressão da modelação.

É com este excelente modelador que Joaquim Correia continuará a exercitar a modelação e a estruturar os elementos plásticos com que vai dando forma aos modelos representados nas suas composições.

Na prática da modelação do fragmento do modelo vivo, na qual, à falta de modelo contratado os próprios alunos serviam, Joaquim Correia realiza dentro da sala de aula dois trabalhos de estudo, os retratos dos colegas *Alice Jorge* (1942) e no ano imediato do colega *Manuel Raposo*, este último adquirido pelo Estado por proposta de Diogo de Macedo, destinado ao Museu Nacional de Arte Contemporânea,²⁶ em Lisboa. O gosto e a apetência levam-no a prosseguir nesta modalidade e de 1943-1944 vai-se expressando em bustos de individualidades: Professor Doutor *João Cid dos Santos*, Professor Doutor *João Barreira* e Doutor *João Falcato*.

De regresso a Lisboa em 1941, Joaquim Correia retomada os trabalhos no atelier de Mestre Francisco Franco como complemento da sua formação: *Eu vi nascer a primeira estátua equestre que se realizou em Portugal, depois de Machado de Castro*. Com efeito, a estátua de D. João IV, para o terreiro do Palácio Ducal de Vila Viçosa,²⁷ é no parecer de José-Augusto França: «(...) a primeira do género que um português fazia desde Machado de Castro (...)»²⁸

Começa a expor no Salão da Primavera da SNBA realizada a 15 de Abril de 1943 – XL Exposição de Pintura e Escultura, expõe um retrato – Cabeça – tratado dentro de uma estética naturalista.²⁹ E no SPN/SNI em que participa, de 44 até 46. São-lhe atribuídas várias Menções Honrosas e a terceira Medalha de Escultura.

Colabora igualmente com Mestre Franco, em 1943, na realização da escultura de *D. Dinis*.³⁰ Com isso, começa a obter uma prática oficial muito grande nos trabalhos que ajuda a realizar, com aquele que «a partir início dos anos 40, (...) será o protagonista da estatutária oficial».³¹

E será também para Joaquim Correia, o seu Mestre de eleição, de quem procura seguir com afinco as suas lições, bem como os amigáveis conselhos com que frequentemente ia refreando os entusiasmos do jovem aluno: *Não tenha pressa! Siga o seu caminho, mas não tenha pressa! Pedagogia experimentado, ia-o estimulando: O caminho é, procurar-se... insista e procure-se!*

Deste convívio, estabelece-se uma forte ligação:

2 de Outubro de 1945

«Meu caro Joaquim Correia

Em primeiro lugar a sua grande amabilidade em notificar-me a sua morada e dizer-me que está disposto a ajudar-me.

Muito bem (...) venho dizer-lhe para me telefonar quando chegar a Lisboa a fim de combinarmos o nosso encontro na minha oficina de Belém.»³²

Amigo obrigado

Francisco Franco

Joaquim Correia vai-se dando a conhecer e cedo atrai a atenção da crítica pela qualidade expressiva do seu trabalho. Pelo retrato da actriz *Maria Lalande* (1945), exposto no Salão da Primavera da SNBA, em 1945, o crítico e Historiador de Arte, Adriano de Gusmão descobre:

efeito algodoadado», in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. 10 de (1 a 36). Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia. Limitada, p. 138 a 139

²⁶ GAMBOA, Joaquim – *A Escultura de Joaquim Correia*. Lisboa: Editorial Verbo, Edição Patrocinada pelo Instituto Português do Livro, 1982, p. LIII

²⁷ SAIAL, Joaquim – *A inauguração da estátua de D. João IV, inicialmente preparada para 6 de Novembro de 1940, foi adiada para 17 e só se concretizou em 8 de Dezembro de 1943*, in: *Estatutária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 238

²⁸ FRANÇA, José – Augusto – *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974, p.256

²⁹ Catálogo – XL Exposição de Pintura e Escultura – Salão da Primavera. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1943, p. 37

³⁰ SAIAL, Joaquim – «Uma estátua de D. Dinis, cuja inauguração se previa para 14 de Maio nos terrenos da Universidade Técnica (?) só teve descerramento em 1943...em Coimbra», in: *Estatutária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 238

³¹ PORTELA, Artur – *Francisco Franco e o «Zarquismo»*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa, ISBN 972-27-0856-2, p. 26

³² Joaquim Correia, in Catálogo – Museu Joaquim Correia. Marinha Grande: Edição Câmara Municipal da Marinha Grande, Setembro 2001

³³ GUSMÃO, Adriano de
– Seara Nova – Artes
Plásticas – Salão da
Primavera. Revista n.º 923.
Lisboa: 1945, p. 278

³⁴ Correia, Joaquim de
– (adquirido pela Fundação
Calouste Gulbenkian), in
*A Escultura de Joaquim
Correia*. Lisboa: Editorial
Verbo, Edição Patrocinada
pelo Instituto Português
do Livro, 1982

³⁵ Ao abrigo do decreto
n.º 21662 de 12 de Outubro
de 1932

³⁶ Requerimento datado
de 22 de Junho de 1950

*«Um novo, cujo nome é preciso agora fixar: Joaquim Correia. O seu retrato da actriz Maria Lalande é a cabeça mais expressiva de todo este Salão. Não se confunda a expressão psíquica do modelo, tão característica e que só é de admirar não tenha sido há mais tempo descoberta e estudada pelos nossos artistas – com a expressão puramente plástica da modelação. Esta última expressão é que denuncia a personalidade do artista».*³³

O reconhecimento público do seu valor, logo se fez acompanhar pelo prémio com que o SNI distinguia os jovens promissores da modernidade. Com o retrato da actriz **Maria Lalande**³⁴, é-lhe atribuído o Prémio Soares dos Reis. O retrato é adquirido e passa a fazer parte da colecção Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Em 14 de Setembro de 1945, concluído o Curso Especial de Escultura, requer a inscrição no Curso Superior de Escultura,³⁵ que conclui, em 1948,³⁶ na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa com a classificação de dezoito valores. Apresenta como prova para a avaliação do Júri na conclusão do Curso a estátua **O Orfeu**, (1947). É-lhe atribuído o Prémio Rui Gameiro-Maria Helena, destinado ao aluno mais classificado.

6. Bolsas de estudo

A atribuição deste Prémio leva-o a concretizar o sonho de todo o artista daquela época – ir a Paris – respirar o ambiente artístico, sentir-lhe os lugares, descobrir-lhe o mistério. Sempre ambicionara tirar proveito das lições dos grandes Mestres na leitura directa das suas obras, conhecê-los de perto, uma vez que fizera a sua formação teórica, como aprendiz do ofício, através dos livros que estudou e pelos quais foi vendo e admirando aqueles que de algum modo o iam influenciando e orientando o gosto para uma determinada expressão plástica. No desejo forte de crescer, Joaquim Correia foi elegendo os seus ídolos, foi-os imaginando à escala da admiração que sentia por eles. Urgia agora, completar essa mesma formação tão necessária e indispensável para o entendimento da escultura no seu todo.

A oportunidade surge-lhe com a atribuição do prémio. Este mérito leva-o à concretização do seu sonho, ao encontro, há muito marcado, com aquele que fora nos seus tempos de aluno de Belas Artes um dos Mestres admirados e estudados, Auguste Rodin (1840-1917). A tal ponto o fora que, em 1968, Joaquim Correia já então director da Escola Superior das Belas Artes de Lisboa, lhe promoverá aí, uma exposição evocativa.³⁷

A exemplo de seu Mestre Francisco Franco, que fora bolseiro, primeiro em Paris e depois em Roma como pensionista do Estado, ambicionava agora, também ele, sentir-se perante a sabedoria de Rodin, seguir no material os vestígios dos gestos imediatos do Mestre, escutar-lhe os ensinamentos no silêncio e na quietude das formas impregnadas da sua aura, compreender a fundo todo o sentido da sua obra.

Consciente do pouco tempo que dispunha para o muito que gostaria de ver, o jovem escultor começou por, antecipadamente, seleccionar algumas obras para depois as estudar no local com maior pormenor. No caderno de intenções acrescenta mais dois nomes: Bourdelle e Despiau. Assim, de Rodin **A Porta do Inferno**, **Os Burgueses de Calais** e **o Balzac**; de Bourdelle, o monumento a **Mickiewicz** e os **baixos-relevos** do Teatro dos Campos Elísios; de Despiau dois ou três dos seus belíssimos retratos:

Foi com esta disposição que me apeei, num belo dia de fim de Setembro, na Praça da Concórdia. Os primeiros passos foram para a Rua de Varenne, rumo ao Museu Rodin.

³⁷ Ferreira, Carlos Antero,
in catálogo – *Joaquim Correia*
– Escultura. Lisboa: Escola
Superior de Belas Artes
de Lisboa, 1991, p.11

*Depois, na Place d'Alma, admirei o monumento a Mickiewicz; mais tarde, sossegadamente, contemplei e estudei os retratos de Despiau no Museu de Arte Moderna.*³⁸

³⁸ Gamboa, Joaquim
– A Escultura de Joaquim
Correia. Lisboa: Editorial
Verbo, Edição Patrocinada
pelo Instituto Português
do Livro, 1982, p. VII

Estávamos de tal modo habituados a ter acesso à obra de arte através de livros, revistas e catálogos, que não imaginamos qual seria em nós, o impacto da sua presença física. O estudo feito através de imagens reproduzidas, leva muitas vezes, a que sejamos traídos por elas, no caso específico da escultura, por não nos permitir que todos os elementos que a constituem possam ser vistos. Mas estamos em crer também que não só a reprodução de uma imagem pode falsear uma realidade mas, em muitos casos, o endeusamento da pessoa admirada, pode afectar em larga medida as nossas expectativas e consequentemente o modo como a obra em presença nos impressiona. Disso se apercebeu o jovem escultor quando confrontado com a obra do Mestre:

*No Palácio Biron, devo confessar, senti, de princípio, um certo desapontamento, como que uma certa frustração, sobretudo no que respeita à dimensão das peças criadas pelo grande mestre. Sempre imaginara algumas das esculturas em grandes dimensões e apareciam-me, traindo a minha expectativa, de formato reduzido.*³⁹

³⁹ Ibidem, p. VII

Mas é com Rodin que aprende o conceito de monumentalidade. A monumentalidade não advém da escala, mas do modo como a escultura se nos apresenta, da expressão que ela toma. Por isso:

*Só depois entendi o erro: para serem monumentais, não tinham de ser de grandes dimensões. Na sua convivência entendi que a monumentalidade lhes vinha muito simplesmente de terem sido concebidas por um homem de génio.*⁴⁰

⁴⁰ Ibidem, p. VII

Os dias passados no Museu de Rodin foram dias de grande aprendizagem, no que se refere à leitura das obras expostas, bem como pelo conhecimento da metodologia utilizada para a realização daquela que foi uma das suas obras mais emblemáticas, *Balzac*. Pôde constatar quantos estudos foram requeridos para que Rodin transferisse na obra a vida de Balzac.

Através de Rodin, descobre os seus discípulos: Bourdelle e Despiau. Embora em algumas obras Bourdelle esculpisse à semelhança do Mestre, Joaquim Correia constatou:

*Comecei a encontrar-lhe uma acentuada diferenciação em relação a Rodin. Os meus ídolos, afinal, eram personalidades bem diferentes. Poderei mesmo adiantar que, a certo passo, me pareceu que a obra de Bourdelle, não só consolidava as descobertas de Rodin, mas as levava mesmo mais adiante. Um foi mestre do fragmento enquanto que o homem de Montauban concebia as suas peças na totalidade.*⁴¹

⁴¹ Gamboa, Joaquim
– A Escultura de Joaquim
Correia. Lisboa: Editorial
Verbo, Edição Patrocinada
pelo Instituto Português
do Livro, 1982, p. VII

No entanto, embora curta a estada em Paris, com um programa de estudo muito direccionado, mas rica em experiências e emoções vivenciadas (...) deu-me oportunidade de ver as belas obras que a França guarda. Refiro-me não só às peças do românico e do gótico mas também à escultura contemporânea e moderna, considera Joaquim Correia.

Tinha encontrado em Rodin e nos seus discípulos, Bourdelle, Maillol e Despiau, o começo da sua procura, servindo-me naturalmente, daquilo que cada um tinha descoberto como expressão pessoal. No seu entender com eles não era possível senão aprender o que de melhor se fez em escultura nas primeiras décadas deste século.

Com o entusiasmo de quem descobre um caminho e no vigor dos seus 28 anos Joaquim Correia regressa a Lisboa e ingressa na vida profissional.

Em 1951, Joaquim Correia viaja para Itália com uma bolsa de estudo concedida pelo Instituto de Alta Cultura. Tinha estudado os grandes mestres do Renascimento – Ghiberti, Donatello, Cellini, João Giovanni Bologna, Miguel Ângelo, entre outros:

*Pensava, ao chegar a Itália, que conhecia a escultura italiana. Tinha estudado as suas imagens nos mais belos álbuns fotográficos, mas tudo foi ultrapassado. O contacto directo é qualquer coisa que não se pode substituir. Os temas, a colocação das peças, os materiais, tudo era magnífico. A integração era perfeita.*⁴²

⁴² Ibidem, p. VIII

Só então, compreendeu a admiração de Rodin pelas obras dos mestres da antiguidade. Também Ingres perfilha da mesma admiração. Reconhece-lhes a disciplina e aconselha a consultar os clássicos, utilizando os mesmos meios que eles:

*«Pretender passar sem o estudo dos antigos e dos clássicos, ou é loucura, ou é preguiça. Sim, a arte anti-clássica, se chega a ser arte, não é mais do que uma arte de preguiçosos. É a doutrina dos que querem produzir sem trabalho, saber sem ter aprendido; é uma arte sem fê, como sem disciplina, aventurando-se nas trevas privada de luz, e pedindo apenas ao acaso que a conduza onde não pode progredir senão à força de coragem, de experiência e de reflexão. É preciso copiar a natureza sempre e aprender a ver bem. É para isso que é necessário estudar os mestres antigos, não para os imitar, mas, ainda uma vez, para aprender a ver. A natureza, é o conhecimento íntimo e a expressão acabada, filosófica, da beleza e da forma. Não há escrúpulos em copiar os antigos. As suas produções são um tesouro comum em que cada um pode tomar o que lhe agrada, elas tornam-se nossas, quando nos sabemos servir delas: Rafael, imitando sem cessar, foi sempre ele próprio. É preciso, diz-se, ser original a todo o custo. É falso. É preciso estar acima de tudo na via do bem e do belo, e ser original se puderes, mas dentro deste limite.»*⁴³

⁴³ INGRES, Dominique
– ÉCRITS SUR L'ART, Textes
recueillis dans les carnets
et dans la correspondance
de Ingres, préface de
Raymond Cogniat. Paris:
La Jeune Parque, 1947
– (tradução livre)

Se em Paris pode admirar a escultura e os grandes Mestres na valorização das suas obras, Itália abre-lhe os horizontes de cidade ordenada, na perspectiva da arte como um todo, de integração perfeita:

*Nunca mais poderei esquecer a esplêndida impressão que me causou a colocação da estátua de Marco Aurélio na Praça do Capitólio, a unidade conseguida entre a escadaria, o espaço, os palácios e a estátua.*⁴⁴

⁴⁴ Gamboa, Joaquim
– A Escultura de Joaquim
Correia. Lisboa: Editorial
Verbo, Edição Patrocinada
pelo Instituto Português
do Livro, 1982, p. VIII

Admite, na contemplação do **S. Jorge** de Donatello, ser uma lição de composição inescutível. O que encontrou em Donatello, foi sobretudo o construtor da escultura na sua totalidade – ideia, matéria e forma. Segundo Joaquim Correia, Donatello integra perfeitamente as suas obras no meio envolvente e ali as faz viver para sempre.

Comove-se profundamente na presença dos escravos de Miguel Ângelo e sobre a estátua de **David** dirá: Só essa obra nos explica a perenidade da escultura greco-romana no Renascimento, depois traduzida para o francês com Rodin. Miguel Ângelo é monumental na forma e na dimensão da sua escultura e nem vale a pena repetir o que está universalmente reconhecido.

Nesta reflexão sobre os problemas da arte, considera ainda: Mas as influências em arte nunca são lineares e não podemos deixar de recuar um pouco mais, até à escultura das catedrais francesas do românico e do gótico, que Rodin estudou com tanto empenho que lhes dedicou um estudo intitulado exactamente Catedrais de França.

Joaquim Correia conclui: *todos estes escultores e as suas obras foram e são a base da minha aprendizagem*, refere Rodin, também ele atentou nas obras destes grandes Mestres, *a começar por Donatello, a charneira fundamental entre o gótico e a renascença*⁴⁵ Itália foi assim, a janela que se lhe abriu para o mundo da arte e da escultura por excelência. As obras dos grandes escultores que estudou e viu *são de tal maneira fundamentais que nenhum escultor minimamente modesto poderá passar por eles sem um profundo sentimento de admiração*. Porque no parecer de Joaquim Correia, o **S. Jorge**, de Donatello *não é só uma obra de extraordinária beleza, é um autêntico trabalho de escultura, e o que digo de Donatello poderia também dizer de muitos mestres italianos*.

⁴⁵ Ibidem, p. VIII

Ainda no que respeita a estas obras, considera: *É tal a sabedoria revelada e a autenticidade que encontrei!* E com isto recorda as palavras de Francisco Franco numa conversa tida, antes de partir para Itália:

*«Você já conhece Paris; eu, como sabe, vivi lá alguns anos e posso dizer-lhe que em Paris vemos obras magníficas mas aprendemos também algumas manhas. Em Itália, perdemos as manhas todas, ao contemplar as obras dos grandes mestres.»*⁴⁶

⁴⁶ Ibidem, p. VI

Sob o efeito deste encantamento pela arte italiana, Joaquim Correia acrescenta: *Mais recentemente, eu diria que são de novo os italianos, como Martini, Giacomo Manzu, Marino Marini, Emílio Greco ou Francesco Messina, que mantêm viva a Excelente qualidade da escultura italiana*.

Depois da estada de Joaquim Correia em Itália, em termos do entendimento da escultura, a sua obra vai ganhar um valor acrescentado... em síntese. Roma é ainda superior a tudo, como terá dito Ingres e como julgamos ter sido esta também a opinião de Joaquim Correia.

7. Ingresso na vida profissional

Instalado novamente em Lisboa, depois da curta permanência em Paris, no início da sua carreira e sem recursos financeiros, embora já com atelier próprio onde vai realizando os seus trabalhos, Joaquim Correia continua a colaborar nos ateliers dos escultores Barata Feyo e António Duarte, em trabalhos para os quais ia sendo solicitado.

Nesta fase, planeia agora e empreende os seus projectos pessoais. E em 1948, em homenagem ao poeta e seu dilecto amigo, realiza o retrato de **Afonso Lopes Viera**.

Mas se o reconhecimento artístico e a divulgação do artista se processam através das exposições em que o escultor participa, o reconhecimento profissional e a divulgação do escultor e da sua obra, manifestam-se através do número de encomendas e do prestígio dos encomendadores.

As encomendas particulares eram escassas, e de modo algum poderiam garantir a sua subsistência. As encomendas do Estado eram feitas, quase sempre, aos artistas já consagrados, aos artistas premiados nos Salões e aos alunos de Belas Artes.

Recordamos, neste contexto, que Joaquim Correia recebera o prémio, como mérito da elevada classificação no final de curso. Esta distinção depressa se fez acompanhar da sua primeira encomenda oficial: a **estátua de João de Paiva** (1948), para a ilha de São Tomé, encomendada pelo Ministério das Obras Públicas de Lisboa.

Este era, na época, o marco ansiado por todo o escultor no início da sua carreira: *A partir daí, nunca mais parei e comecei a ter outras encomendas e comecei a fazer propriamente os meus trabalhos!*

Com efeito, no mesmo ano realiza um Baixo-relevo em granito **O Martírio dos Jesuítas**, para a fachada da igreja do Sagrado Coração de Jesus na Covilhã.

Está em marcha o futuro, estimulado pela aceitação do seu trabalho e acolhimento público. O futuro anunciava-se-lhe risonho, embora a doença vitimasse seu pai e o privasse da sua companhia, em 26 de Maio de 1949. Hoje evoca na saudade a admiração e o respeito a sentida e dolorosa ausência daquele que fora, com afecto, o seu primeiro e dilecto Mestre. Contudo, Joaquim Correia não se deixa abater, nem como homem nem como artista pela crise emocional porque passou e procura ligar-se inteiramente ao trabalho com o sentido mais profundamente criador.

De regresso a Lisboa em 1951, retoma os trabalhos de atelier, sempre fiel às suas convicções – quanto ao sentido da arte – e o respeito pela tradição oficial na formação do artista.

Alimentado pelo fervor e o entusiasmo dos momentos de emoção vividos no convívio com as obras dos grandes Mestres da escultura italiana. Se a Escola de Paris o tinha estimulado numa linha de conduta em determinado momento do seu percurso escultórico, é a linha de conduta italiana que lhe confere força para prosseguir na procura de si mesmo. Joaquim Correia afirma: *Quando venho de Itália, venho estonteado e Donatello é o padrão*. Contudo, focaliza ainda a sua atenção para outros que igualmente o tocam: *Depois, Artur Martini, a grande figura da sequência da escultura Moderna e que vem a influenciar a Europa toda, surge-me como segundo padrão*.

A sua coerência prossegue na autenticidade a que se comprometeu e compromete no seu dia-a-dia, cada vez mais produtivo na privacidade do seu atelier, como um “operário” da escultura, no sentido mais elevado e mais nobre que esta palavra encerra, vai realizando obra que lhe é encomendada. Já com um saber acumulado, inventor da sua linguagem própria, vai tratando o tema do retrato com a coerência dessa prática e dessa vocação, na década de 50 realiza o retrato: do **Eng. Duarte do Amaral** (1952); de **Madalena Santos Cardin** (1956); retrato esculpido da **Sofia** (1956), pertencente à colecção da Fundação Calouste Gulbenkian; e o busto de **Joaquim Oliveira e Silva** (1956).

Entretanto, em 1956, participa na Exposição da Vida e da Arte Portuguesas, em Lourenço Marques, Moçambique e ainda no mesmo ano numa colectiva na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa.

Em Junho de 1957, participa na 1.ª Exposição Nacional de Escultura e Desenho de Escultores, em homenagem a Francisco Franco, na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, com o busto do Professor Doutor **D. Fernando de Almeida** (1952); **Torso de mulher** (1950) e **Cristo Crucificado** (1956). Joaquim Correia exporá três Desenhos intitolados – Estudo. Em Dezembro do mesmo ano, participa na I Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Gulbenkian na Sociedade Nacional de Belas Artes, ao lado de outros igualmente premiados nas suas respectivas modalidades, Eduardo Viana; Barata Feio; Dórdio Gomes e Abel Manta; António Duarte; Júlio Resende e Guilherme Camarinha; Jorge Vieira; Bernardo Marques e Santiago Areal; Júlio Pomar e Teresa de Sousa; Almada Negreiros. A Joaquim Correia é-lhe atribuído o 2.º Prémio de Escultura, com o retrato esculpido **Rita** (1956), intitolado na exposição **Cabeça de Menina**, (colecção do Dr. Azeredo Perdigão). Exporá igualmente o busto do Dr. **Manuel Coelho Cid** (1955), e um Desenho nú – de modelo feminino (1957) – de traço vigoroso.

Vê-se representado no Museu Nacional de Sores dos Reis, no Porto com o grupo escultórico **Três Raparigas Sentadas** (1957). Por esta obra é-lhe atribuído o 2.º Prémio de Escultura na Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian.

Em 1958, expõe individualmente na Galeria Diário de Notícias, em Lisboa. Ainda no mesmo ano participa na Exposição Internacional de Bruxelas, com o busto do Dr. **Manuel Coelho Cid** (1955). É galardoado com a Medalha de Ouro.

Voltará a expor na II Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Gulbenkian, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1961.

Mas se a década de 50 marca o início da sua projecção no estrangeiro, vamos encontrar Joaquim Correia na década de 60 nas Exposições Internacionais: Rio de Janeiro, Brasil, em 1965; de Bruxelas, em 1967; de Madrid e Paris, em 1968.

A década de 50 é também o momento de síntese dos saberes e afirmação da sua expressão pessoal bem patente nos retratos esculpidos de **Amparo Molina Sanches** (1957), Madrid; no busto de **Eça de Queiroz** (1957) para a Universidade dos Andes, Venezuela; no busto de **Luís de Camões** (1957), Toronto, Canadá; e no busto do Poeta **Bocage** (1965), Rio de Janeiro, Brasil.

Entretanto continua a executar bustos de personalidades destacadas da sociedade portuguesa e em 1964 o retrato do padre **Brendel**; cabeça de **Gil Vicente** (1966); o retrato esculpido de **Isabel Espírito Santo Silva** (1967); o busto do Dr. **Joaquim Macedo de Barros** (1969); retrato esculpido da **Jovem Senhora** (1970); busto de **José Lúcio da Silva** (1972). Nesta modalidade se vai expressando e em 1982 realiza dois retratos esculpidos, de **Maria Júlia Guedes**; e o de **Catarina**. Em seguida os bustos do Dr. **Gama Pinto** (1985); do Dr. **Fernando Guedes** (1986); do Professor Dr. **Ribeiro da Silva** (1987); do Dr. **António José de Almeida** (1988); este para o Átrio e Escadaria Nobre do Palácio de São Bento, e no mesmo ano o busto do Padre **Joaquim Duarte Pedrosa**. Com delicada modelação, os retratos esculpidos da actriz **Eunice Muñoz** (1993); **Bia** (1994); **Margarida** (1994); e **Joana** (1995); entre outros.

Na sua actividade criativa, Joaquim Correia vai intercalando outras realizações igualmente encomendadas ou realizadas para sua satisfação pessoal. Entre o retrato e a estatuária se vai desdobrando em obras que o representam no país e no estrangeiro.

Na estatuária, como já referimos, modalidade que iniciara com Francisco Franco em 1948, seguindo-lhe a técnica e os padrões do figurino, estátua de **João de Paiva**, (1948), para a ilha de São Tomé, Joaquim Correia vai patenteando a síntese dos conhecimentos assimilados pelos grandes Mestres, na reformulação de uma linguagem plástica e na capacidade da resolução no domínio da arte monumental, cuja afirmação vê reconhecida na Estátua de **Diogo Gomes** (1956), para a cidade da Praia em Cabo Verde, com que obteve o 1.º lugar em concurso público. Mas já em 1952 realizará a estátua de **S. João de Brito**, para a fachada da Igreja de S. João de Brito em Lisboa.

Para a capela do antigo Hospital do Ultramar, Joaquim Correia trata a figura de **Cristo Crucificado**, (1956), o grupo escultórico **Três Raparigas Sentadas**, (1957), Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto e **Santa'Ana**, (1959), (estudo).

A década de 60, é para Joaquim Correia uma fase fecunda. Realiza a estátua da **Justiça**, (1960), para o Palácio da Justiça em Guimarães.

Em 1961 realizará, numa sábia captação do momento efémero, **O Salto**, São Pedro de Muel; a estátua do **Conde de Arnoso**, Guimarães; e a de **Gil Vicente**, Biblioteca Nacional, em Lisboa.

A peça escultórica a **Dança**, (1964), Museu Marinha Grande, apresentada para o concurso para Professor efectivo do Curso de Escultura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e ainda no mesmo ano executará a estátua do **Padre Brendel**, Museu Marinha Grande; e a estátua do **Papa Paulo VI**, (1967) para o Santuário de Fátima.

Em 1970 Joaquim Correia concebe o grupo escultórico, *Uma Medida no Meio dos Homens*, para o Palácio da Justiça de Lisboa. No mesmo ano realizará a estátua de *D. José Correia da Silva*, para o Santuário de Fátima; *Pastor Peregrino*, (1972), os monumentos aos poetas, *Francisco Rodrigues Lobo*, (1973), e *Afonso Lopes Vieira*, (1978), ambos em Leiria.

Os anos 80, serão anos igualmente produtivos, numa prática continuada com temas diversificados, a escultura de Joaquim Correia vai-se definindo igual a si própria e em 1981 realiza o bloco escultórico *Sagrada Família*, Igreja Paroquial de Paço d'Arcos e a estátua da *Justiça*, (1982) Palácio da Justiça, Figueiró dos Vinhos.

O tema do operário fabricante do vidro, foi e continua a ser o tema que sempre o apaixonou e que Joaquim Correia sempre soube tratar com profunda admiração e que em 1981 renderá homenagem na estátua *O Vidreiro*, Vieira de Leiria. Dois anos depois, realizará o Monumento evocativo da revolta de 18 de Janeiro de 1934, em homenagem ao movimento operário do 18 de Janeiro.

Concebe em 1985, para a Praça da Misericórdia de Proença-à-Nova, a estátua do *Doutor Pedro da Fonseca*; o monumento ao *Actor José de Castro*, (1986), Paço d'Árcos, e no mesmo ano, ainda *Ícaro*. Para a Câmara Municipal de Oeiras, *Marquês de Pombal*, (1988).

A estátua do *Vidraçeiro*, (2002), Marinha Grande, talvez seja o resultado dessa procura, aquilo que procurou encontrar ao longo do tempo – a síntese.

Dentro da modalidade escultórica Joaquim Correia executa baixo-relevo e alto-relevo, para integração de fachadas arquitectónicas, quer esta se trate de um espaço profano ou sagrado. Em 1948, para a fachada da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, na Covinha, executa um baixo-relevo, *O martírio dos Jesuítas*. Para uma das paredes exteriores do Hotel Ritz, em Lisboa, *As Cinco Partes do Mundo*, (1950); um alto-relevo, para a fachada da Capela de São Pedro de Muel, *Nossa Senhora da Piedade*, (1955) e ainda no mesmo ano e para o interior da mesma Capela, uma *Via Sacra* em baixo-relevo, policromada. Em 1965, dois baixo-relevos, *Egas Moniz e a Justiça*, para a fachada do Palácio da Justiça em Guimarães e *Diogo Gomes*. Para a fachada do Palácio da Justiça, *Justiça*, (1966), Águeda e no mesmo ano o baixo-relevo *Os três Poderes*. Em 1967 *Os cantares Alentejanos*, Évora. Em 1983 o baixo-relevo *Assunção de Nossa Senhora*; O baixo-relevo *A Justiça*, para a fachada do Palácio da Justiça, na Lousã; Homenagem a *Nuno Gonçalves*; 1993 o baixo-relevo *A Justiça e a Senhora de Vagos*; baixo-relevo *Doutor João das Regras*.

França e Itália tornam-se as suas duas grandes referências. E de todos os movimentos artísticos do século XX que estudou e acompanhou retira aquilo que está de acordo com o seu propósito de vida, tanto como homem como escultor – coerência, na procura da verdade.

Põe à disposição daqueles com que se cruza o seu saber, feito de experiência e de reflexão. Joaquim Correia teve o privilégio de trabalhar com os grandes Mestres da estatutária portuguesa da primeira metade do século XX. Estes mestres não só o ensinaram como lhe provaram a sua amizade e apreço pela sua obra que então começava.

Apesar da sua formação clássica, podemos verificar que a sua obra estabelece um compromisso válido entre a obra desses Mestres e a das gerações já ensinadas por Joaquim Correia. Ele como escultor, é um elo indispensável numa cadeia de realizações sistemáticas e escultóricas no panorama da história da escultura do século XX em Portugal.

Cada uma das suas obras, distantes ou próximas no tempo, reflectem um estudo profundo anterior à concepção da ideia e reflectem ainda um método de trabalho,

em que podemos observar o saber pensar, o saber recriar e o saber fazer. Em 2002, ano em que elaboramos este estudo e que o escultor Joaquim Correia entra na década dos oitenta anos, activo, e em plena pujança das suas faculdades criativas, ficamos gratos e enriquecidos por poder tomar conhecimento e reflectir sobre um percurso de vida, onde realizou uma obra notável e cuja viagem ainda não terminou e se nos afigura nos anos mais próximos fecunda, quer do ponto de vista da criação, quer do ponto de vista da reflexão teórica, tão rara e tão necessária à escultura em Portugal.

Joaquim Correia continua a trabalhar em vários campos de actividade. Resta-nos esperar e estar atentos à sua produção actual e futura.

ANTÓNIO AUGUSTO DA COSTA MOTA TIO

Elsa Belo



António Augusto
da Costa Mota Tio

A escultura de Costa Mota e de tantos outros artistas da sua geração localiza-se exactamente entre duas fases, num existir entre uma corrente que persiste ainda num último fôlego e numa nova forma de entender e conceber a arte. Integra-se então num período da História da Arte de profunda transição, primeiro na passagem do romantismo para o naturalismo e depois, deste para o modernismo. Originária de uma fase de transições na arte nacional é por vezes difícil encontrar balizas para a sua produção e defini-la especificamente no romantismo, no naturalismo ou mesmo no modernismo.

Nesta coexistência encontram-se inúmeros artistas que, filhos ainda de uma formação romântica, avançaram para uma produção já naturalista, para mais tarde serem ultrapassados por uma arte que se reclamava moderna e verdadeiramente originária do seu tempo. O modernismo impõe-se em Portugal, quando o naturalismo tentava ainda quebrar definitivamente os laços com o romantismo e é neste contexto que Costa Mota, e não se trata de um caso isolado, realiza a sua obra independentemente dos novos “ventos” que já se faziam sentir na arte.

Se na pintura, o naturalismo conheceu ‘terreno’ para a sua expressão, principalmente na paisagem, o mesmo não aconteceu com a escultura, cujas representações enraizadas ainda numa tradição clássica e em temas românticos, tardavam em assumir a nova tendência, sequer alguma vez a adoptou por completo. A escultura de final de século XIX, assume-se verdadeiramente romântica, tanto ao nível do tema, como ao nível do tratamento. Surgem contudo algumas excepções, adoptando já no início do século XX, uma expressão naturalista essencialmente no tratamento dado às figuras, realizando-as numa quase generalidade, sob temas românticos.

A preparação como escultor – Coimbra e a Academia de Belas-Artes de Lisboa

António Augusto da Costa Mota, nasce a 12 de Fevereiro de 1862 em Coimbra, cedo demonstra vontade de se desenvolver na área do desenho, e principia assim os estudos de arte, inicialmente na Associação dos Artistas, que providenciava instrução aos filhos de artistas¹, onde se matriculou na aula de Desenho e Escultura Decorativa.

Ainda na cidade natal, continua os seus estudos, desta vez na Escola Livre das Artes do Desenho, estudos que realiza sob a direcção do mestre de Coimbra, António Augusto Gonçalves

O relacionamento com o mestre não termina quando Costa Mota sai de Coimbra, a amizade que os uniu, permitiu a realização de algumas obras como *O Trovador*, no Palácio-Hotel do Buçaco, ou o grupo escultórico da Quinta da Regaleira, em Sintra (c.1910), locais onde António Augusto Gonçalves realiza várias obras, em parceria com João Machado.

A realização de alguns trabalhos enquanto aluno ainda em Coimbra fazem-no sobressair; foi sugerido então que prosseguisse os seus estudos na área das artes, e desta forma, o júri desta escola:

¹ Francisco da Costa Motta, pai do escultor, foi carpinteiro.

... em presença de trabalhos do sócio sr. António Augusto da Costa Motta resolveu interceder os poderes políticos para que lhe facilitasse o acesso aos estudos superiores da Escola de Belas-Artes de Lisboa.²

² In Relatório de Contas (desde Abril de 1881 a Maio de 1885), Coimbra, op. cit.

Com o intuito de prosseguir a sua formação artística, que havia iniciado em Coimbra, entra para a Academia de Belas-Artes de Lisboa, com os estudos pagos pelo Conde Ameal, o Dr. João Ayres de Campos, para quem em 1895 realiza o mausoléu de família, no cemitério da Conchada em Coimbra, segundo uma estética revivalista manuelina.

No ano de 1883, Costa Mota entra para a Academia de Belas-Artes já com vinte e um anos, o que para a época fazia deste estudante um dos mais velhos da sua classe, isto quando a entrada para a Academia se realizava cedo na vida dos futuros artistas, cerca dos quinze anos. A partir desta data Costa Mota muda-se definitivamente para Lisboa, realizando toda a sua obra na capital.

Antes de ingressar no Curso de Escultura, a entrada na Academia implicava a frequência do Curso Preparatório de Desenho, curso este que compreendia quatro anos



Costa Mota no Atelier

de ensino. Estes anos decorrem para o futuro escultor sem grandes sobressaltos, tempo de ensino onde Costa Mota teve a oportunidade de ter como professores entre outros; António Thomaz da Fonseca – professor de desenho de ornato do relevo à aquarela –; António Carvalho da Silva Porto – professor de desenho de paisagem –; José Simões de Almeida Jor. – professor de desenho do antigo –; Sousa Viterbo, docente da primeira cadeira auxiliar do terceiro ano –; e António Victor de Figueiredo de Bastos –

docente de desenho de modelo vivo e panejamento. Sousa Viterbo, José Simões de Almeida Jor. e Victor Bastos viria a encontrá-los novamente como docentes no decorrer dos seus estudos, já no Curso de Escultura.

Apesar de só haver registo de matrícula no terceiro e quarto ano deste curso³, António Augusto da Costa Mota completa o Curso Preparatório de Desenho sem se revelar um aluno brilhante; a avaliação destes anos não passa dos quinze valores, sendo que a média dos exames finais se encontra nos doze valores.⁴

Se o Curso Preparatório de Desenho acontece sem que seja marcado por acontecimentos relevantes, que o fizessem sobressair dos demais colegas, o mesmo não sucede no decorrer da sua carreira enquanto aluno do Curso de Escultura.

Ainda no primeiro ano lectivo, 1887-1888, é distinguido com a medalha de bronze pelo exame final da sexta cadeira, cadeira esta leccionada pelos professores: Victor Bastos, Alberto Nunes, e Simões de Almeida, onde obtém vinte valores. No ano lectivo seguinte segue-se a medalha de prata que recebe pela aprovação no exame de passagem em que alcança os dezoito valores.⁵

É contudo no terceiro ano que o aluno Costa Mota se revela e são lhe atribuídas duas medalhas, a de cobre pelo primeiro exame de frequência com vinte valores e a de prata pelo exame de passagem da sexta cadeira⁶ em que alcança igual valor. Esta aprovação com distinção é-lhe conferida por ter adquirido idêntico mérito nos três momentos de avaliação (modelo vivo, cabeça e esboceto). Para além destas duas atribuições recebe um prémio pecuniário de incentivo e de auxílio no valor 30\$000 réis, prémio ainda relativo ao exame de passagem desse mesmo ano.

³ No livro de Registo dos Diplomas dos alunos desde 1885, é referida a entrada na Escola em 1883.

⁴ Valor encontrado através da avaliação registada nos livros da Faculdade de Belas Artes Universidade de Lisboa Livro dos Exames Curso Preparatório 1882-1892 op. cit. e Registo dos Exames Extraordinários 1882-1915. op. cit.

⁵ Cadeira leccionada pelos mesmos professores já citados: Vitor Bastos, Simões de Almeida e Alberto Nunes.

⁶ Cadeira leccionada pelos mesmos professores já citados: Vitor Bastos, Simões de Almeida e Alberto Nunes

⁷ Cadeira leccionada pelos mesmos professores já citados: Vitor Bastos, Simões de Almeida e Alberto Nunes - Costa Mota revela-se então como escultor na sexta cadeira de escultura e estatuária de cada ano, cadeira essencialmente prática.

⁸ Entre 1887 e 1891, anos em que Costa Mota foi aluno da Escola de Belas Artes, não há registo de ter sido ser atribuída a medalha de ouro. Sendo por isso a medalha de prata o mais alto prémio honorífico então concedido.

⁹ In "exposição do Grémio Artístico" IV parte, *O Occidente*, 1 de Maio de 1891, 14^o ano, vol. XIV, n.º 445, p.102 (A terceira obra não citada neste artigo é o busto *Uma velha*, já anteriormente referida e que surge no Catálogo da Exposição do Grémio Artístico de 1891, op. cit.)

¹⁰ Cf. Carta de António Augusto da Costa Mota a António Augusto Gonçalves, Lisboa, 25 de Novembro de 1891

¹¹ In Reynaldo dos Santos, *História da Arte em Portugal*, op. cit. p. 550

A carreira de sucesso como estudante prossegue, e no quarto - e último ano do Curso -, que decorre no ano lectivo de 1890-1891, Costa Mota recebe mais uma vez um prémio pecuniário de idêntico valor ao primeiro, para além de ser distinguido, com medalha de prata pelo exame final da sexta cadeira⁷ em que obtém novamente vinte valores.⁸

O número de prémios que marcaram os últimos quatro anos, referentes ao Curso de Escultura, num total de oito que perfazem a passagem pela Academia de Belas Artes de Lisboa - fazem deste escultor o mais premiado aluno da sua época, com um total de cinco medalhas e dois prémios pecuniários destacando-se assim em todos os anos do Curso Especial de Escultura.

A frequência do curso decorre com sucesso, e em 1891, com vinte e nove anos Costa Mota termina-o com a apresentação da obra *Uma Velha*, o que lhe valeu, nesse mesmo ano uma primeira encomenda, *A Vólta da Fonte do Castanheiro*, por parte do eborense Dr. Eduardo Barahona Fragoso, que ao longo da carreira do escultor virá a adquirir mais duas obras. Esta primeira encomenda constará do catálogo da Exposição do Grémio Artístico de 1893, já com a referência de pertença a este coleccionador.

É ainda como aluno da Academia, que em 1891 participa na primeira Exposição do Grémio Artístico de Lisboa. As suas obras são alvo das primeiras, de muitas linhas que a revista *O Occidente* lhe dispensará:

*O sr. Motta apresenta três trabalhos, sendo o melhor, na nossa opinião, o Busto de um árabe, que tem muito carácter e é bem modelado. O n.º 202 Busto da ex.ma sr.ª D. Maria Roquette embora mais fraco do que o antecedente, é contudo feito com muito mimo, e talento.*⁹

Nos primeiros tempos, após a finalização do curso, valeu-lhe, para poder trabalhar e assim obter sucesso com as suas obras a ajuda do escultor Alberto Nunes, que lhe emprestou a maior parte do material necessário.¹⁰

Grémio Artístico e Sociedade Nacional de Belas-Artes

Contrariamente ao que seria de esperar, e depois do sucesso alcançado durante o Curso de Escultura, e imediatamente após este, Costa Mota não foi estudar para fora de Portugal, tal como acontecia com a maioria dos artistas que se destacavam no panorama artístico nacional. A permanência no país em nada veio prejudicar o escultor face à arte que se produzia em Portugal, tanto em relação aos que com ele permaneceram, quer mesmo relativamente àqueles que foram pensionistas.

*Apesar de muitos destes artistas terem sido educados em Paris, recebendo naturais influências da arte francesa, logo que regressaram a Portugal readquiriram independência, ingressando no espírito tradicional e na doçura própria do nosso naturalismo.*¹¹

A escultura de Costa Mota acaba, talvez devido a esta permanência, por não ser vincadamente tocada por um lirismo próprio da época, tantas vezes marcado por um saudosismo, - próprio dos que se ausentavam da terra lusa - e que senão verdadeiramente sentido, possível de retratar e interpretar. Este tipo de lirismo marcadamente representativo de um romantismo português toca o escultor logo no início da sua carreira, no único nu masculino que se conhece na sua arte: *O Remorso*, obra datada de 1891 e, a que não se fica alheio face à semelhança com a obra de Soares dos Reis, *O Desterrado*, obra emblemática de um lirismo próprio da arte nacional do Norte.

O – Remorso –, de António Mota¹², bello assumpto, ainda que um pouco cansado por muitos escultores. É boa figura de Mota, a anatomia tratada com cuidado, principalmente no jogo dos músculos.¹³

O sucesso do escultor não termina no fogo do primeiro ano de finalista da Academia de Belas-Artes de Lisboa, pelo contrário, as obras destacam-se em todas as exposições em que participa, tanto no Grémio Artístico, onde recebe já em 1892 a



Pormenor da obra "O Remorso", 1892.
Fotografia de Elsa Belo

medalha de 3ª classe, com a apresentação de *Remorso*, ou em 1895 quando lhe é atribuída a medalha de 2ª classe pelos meios-relevos para o monumento a Afonso de Albuquerque.

Costa Mota participa pontualmente nas Exposições do Grémio Artístico, entre 1891 e 1900, contando a sua presença em cinco exposições – de 1891 a 1895 e em 1898. A participação nas exposições torna-se mais regular na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Assim, logo no segundo ano da Sociedade Nacional de Belas Artes, (SNBA) na exposição de 1902 recebe a medalha de 1º classe¹⁴, quando expõe os meios-relevos para o monumento a Afonso de Albuquerque, em gesso. É ainda na Sociedade Nacional de Belas Artes que recebe em 1904 a Medalha de Honra¹⁵ ao expor, o *Busto de Francisco Manuel do Cenáculo Villas Bôas*, arcebispo de Évora, e o *Busto do Ex.mo Sr. Conselheiro Dr. António Cândido*, obras

em mármore pertencentes a Eduardo Barahona Frago. Em 1909, volta a ser homenageado com a Medalha de Honra quando expõe *Bernardim Ribeiro*, o *Busto do Ex.mo sr. Luiz d'Almeida e Albuquerque*, e o *Busto do Ex.mo sr. J. J. Da Silva Graça*, todas estas obras executadas em bronze.

A participação de Costa Mota na Sociedade Nacional de Belas Artes manifesta-se não só como artista nas exposições que se realizavam regularmente, – em que num total de vinte e seis que se efectuaram entre 1901 e 1929, Costa Mota apenas não se faz representar em cinco delas, nos anos de 1903, 1905, 1923, 1924 e 1928 – mas também como elemento do júri de admissão das obras nesses mesmos eventos, cargo que desempenhou nos anos de 1901 a 1910, mais tarde de 1916 a 1919 e 1921, 1922 e em 1926. Cabia aos participantes da exposição eleger este júri, seleccionado entre todos os sócio efectivos da SNBA. O que explica o facto de apesar de em 1903 o escultor não ter exposto na SNBA, participar contudo, como membro do júri de admissão.¹⁶

A acção na SNBA passou pela participação na direcção desta instituição, logo no primeiro ano, em 1901 como tesoureiro, quando José Malhoa foi presidente, e assumindo o cargo de vogal de 1903 a 1905, nos três anos em que António Ramalho assumiu a presidência. Costa Mota repetiu a participação na SNBA em 1913 e em 1916, anos da presidência de Veloso Salgado e Sousa Pinto respectivamente¹⁷. O escultor

¹² António Augusto da Costa Mota, assina em 1891, António Mota

¹³ In *Arte e Artistas Contemporâneos*, vol. 1, op. cit. p. 244.

¹⁴ Medalha atribuída a dois artistas em cada uma das artes representadas por cada exposição. (Cf *Estatutos da Sociedade Nacional de Bellas Artes*, 1901, op. cit.)

¹⁵ Medalha atribuída a um artista em cada uma das artes representadas por cada exposição. Prémio máximo atribuído pela Sociedade Nacional de Belas Artes. Um artista não poderia receber em exposições posteriores prémio de valor inferior ao anteriormente atribuído. (Idem)

¹⁶ Cf. *Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes*, 1903, op. cit.

¹⁷ Informações prestadas pela Sociedade Nacional de Belas-Artes e Catálogos destas mesma Sociedade

¹⁸ Compõem a direcção os elementos: Lobo da Silveira, Alves Cardoso, Conceição Silva, Benvindo Ceia e Carlos Parente, Informações prestadas pela Sociedade Nacional de Belas-Artes

¹⁹ Compõem a direcção os elementos: Arnaldo Cardoso Ressano Garcia, Benvindo Ceia, Rozendo Carvalheira e José Alexandre Soares.

²⁰ Compõem a direcção os elementos: Armando Lucena, Alberto de Sousa, Costa Mota (sobrinho), Francisco dos Santos, Tertuliano de Lacerda Marques e Raúl Aboim.

²¹ Cf. Cartas de António Augusto da Costa Mota para Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 4 de Novembro de 1906 e 7 de Novembro de 1907.

²² Cf. Livro de Correspondência com Diversos 1882 - 1930/4, op. cit. ofício 598 e 599

²³ In Carta de António Augusto da Costa Mota a António Augusto Gonçalves, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1911.

chega mesmo a candidatar-se e a ser eleito para a presidência desta Instituição o que aconteceu nos anos de 1912¹⁸, 1915¹⁹ e 1917²⁰.

No segundo ano de presidência de Costa Mota são aprovados novos Estatutos para a SNBA, estatutos esses que não se traduzem em grandes mudanças de fundo para a Sociedade, mas que vêm introduzir algum esclarecimento sobre o funcionamento da própria Instituição, quer mesmo sobre a que se propõe a SNBA.

Assim, em 1915 os estatutos vêm reforçar a ideia de que a SNBA deveria estar mais aberta à sociedade portuguesa e exercer uma acção pedagógica através do ensino da arte e da divulgação da arte nacional.

Para além das exposições nacionais, Costa Mota participa em algumas exposições fora de Portugal, como a do Rio de Janeiro, em 1908, onde recebe uma medalha, ou ainda, na mesma cidade, a que se realizou em 1922. Integra também o grupo de artista que se fez representar em Sevilha em 1929, onde aliás vem a receber a medalha de ouro.

Entre 21 de Agosto de 1922 até ao fim de Março de 1923, Costa Mota esteve ausente de Portugal, deslocando-se para o Brasil, Rio de Janeiro, com o seu sobrinho para a realização da Exposição Internacional nesta cidade. Para além das decorações nesta exposição, Costa Mota assumiu o cargo de presidente da secção artística do Comissariado.

"... - Ou o caso Costa Mota e a cadeira de Escultura"

A vida de Costa Mota dedicada à arte passou pela actividade pontual como professor, ainda na Sociedade Nacional de Belas Artes, o escultor lecciona no início de 1908, a disciplina de desenho. Anteriormente, em 1906, o escultor havia recusado um convite para assumir a direcção dos trabalhos escolares dessa mesma Sociedade.²¹

Enquanto vogal efectivo do Conselho de Arte e Arqueologia, é convidado em 23 de Março de 1912 para substituir Ernesto Ferreira Condeixa, enquanto este se encontrava doente, para leccionar temporariamente a cadeira de desenho na Academia de Belas-Artes de Lisboa.²²

Apesar de pontualmente ter dado aulas, ou na Sociedade Nacional de Belas-Artes ou na Academia de Belas-Artes de Lisboa, Costa Mota vive essencialmente da sua arte, tal como fica claro em algumas cartas dirigidas a António Augusto Gonçalves no período de execução da obra a Joaquim António Aguiar. Neste período por várias vezes o escultor pede adiantamento das prestações, mesmo até com alguma angústia.:

*Por cousas que não val a pena recordar, não recebi d'ahi a tempo a minha prestação para poder pagar essa letra no dia 30 de Novembro último. (...) É por este motivo que eu peço ao meu amigo, o favor de me saber d'esses suvinas que teem as massas - que n'unca souberam o que era trabalhar de dia para comer à noite, se posso contar com o resto da prestação para satisfazer este meu encargo alguns dias antes do vencimento.*²³

Em 1915, numa tentativa de entrar como regente para a Academia de Belas-Artes de Lisboa participa no concurso para a regência da 10ª cadeira de Escultura, do Curso Especial de Escultura, depois de Simões de Almeida Jor., se aposentar e deixar assim a "cadeira" livre. A este concurso concorreram mais dois escultores, Simões de Almeida (sobrinho) e Arthur Gaspar Anjos Teixeira. Segundo o programa do concurso, para além de uma avaliação do merecimento artístico, as provas práticas, divididas em três momentos, consistiam em realizar uma figura em barro com 1m de altura, a partir do natural; uma composição histórica ou mitológica, em tamanho natural; e a realização do esboço desta obra realizado em oito horas. A avaliação

destas provas competiria a um júri composto por um pintores e um escultor. Contudo o júri não fica completo, e nunca chega a integrá-lo um escultor, mesmo depois de várias tentativas por parte da Academia de Belas-Artes de Lisboa em encontrar quem quisesse ou pudesse ocupar o lugar.²⁴

Assim, o júri que foi possível reunir, num total de nove elementos da Academia e nenhum escultor, deliberou vencedor, e desta feita professor da cadeira, o escultor Simões de Almeida (sobrinho). Costa Mota, numa carta a António Augusto Gonçalves dá a conhecer a participação no concurso, para além de revelar ao amigo o facto de não ter ganho e de estar a recorrer da decisão, alegando irregularidades, como a ausência de um escultor no júri:

Creia que estes senhores da escola foram mais do que indecentes comigo. Não há dúvida que ninguém estava à espera da minha prova de concurso para reger a cadeira. Pois bem; pois apesar disso e de todas as provas públicas e dos serviços que tenho prestado à arte e ao paiz – sem ganhar ventura, – puseram-me na rua.²⁵

A injustiça sentida por Costa Mota, foi igualmente sentida pela revista *Os Burros*, que dedica ainda em 1915 um longo artigo intitulado “*La trampa de los concursos - Ou o caso Costa Mota e a cadeira de Escultura*”, trata-se efectivamente de um artigo panegírico ao escultor e à sua obra, onde se refere o escultor como Mestre, como legítimo merecedor do cargo, por talento e largas provas dadas à arte. Assim, e ao longo de cinco páginas, refere-se claramente que o concurso foi ganho por Simões de Almeida Sobrinho, devido ao seu nome. Verdade ou não, o certo é que, a 16 de Novembro de 1915, Simões de Almeida Sobrinho, assume oficialmente a regência interina da cadeira de Escultura, terminando assim a possibilidade de Costa Mota assumir o cargo.²⁶ Costa Mota recebe apenas dois votos, contra nove, sendo esses dois votos de Carlos Reis e de Columbano Bordalo Pinheiro.²⁷

A Arte de Costa Mota

Costa Mota entra para uma carreira artística, pela *porta* mais visível e por isso mais sensível à crítica, entra então através da obra pública, adoptando uma fórmula *institucional*, adoptando uma fórmula que lhe permitiria uma aceitação imediata tanto por parte do público, mas principalmente por parte das Comissões que definiriam os resultados dos concursos. Tratando-se de obras de rua estas estão expostas ao olhar, expostas à crítica conservadora, que entende obra evocativa de uma forma clássica.

Costa Mota é um dos escultores de final do séc. XIX, principio de XX, que mais obras encontra lugar em espaços públicos da cidade de Lisboa. A sua obra percorre espaços de alguns dos mais conhecidos locais da cidade, desde o Chiado, a Av. da Liberdade, passando por Campolide, ou S. Pedro de Alcântara entre outros.

Assim, deste escultor encontra-se obras como *monumento a Afonso de Albuquerque* (Lisboa, 1902), *monumento a Sousa Martins*, *monumento a Eduardo Coelho* (Lisboa, 1904), *monumento a Pinheiro Chagas* (Lisboa, 1908) *O cavador* (Lisboa, 1911), *Maria da Fonte* (Lisboa, 1920), e *Poeta Chiado* (Lisboa, 1925). Ainda como obra em espaço público encontra-se em Coimbra o *monumento a Joaquim António Aguiar* (1912).

A lista de esculturas que compreende obras de rua do escultor, faz perceber uma crescente procura pela expressão pessoal do artista, quando este no início, e respeitando o gosto vigente, movia a sua arte para um cunho mais *institucional*.

Cada umas destas obras revelam-se essenciais para uma compreensão do que, em cada tempo, se entendia por escultura enquanto memória, e a forma como esta per-

²⁴ A Escola de Belas-Artes de Lisboa convidou em primeiro lugar o escultor e professor do Porto, Teixeira Lopes, que recusou, os escultores aos quais dirigiu em seguida o mesmo convite, acabaram também por recusar, quer por motivos de saúde, ou de trabalho, foram eles: Tomás Costa, Moreira Rato e Fernandes Sá. Cf. Livro de Correspondência com o Ministério da Instrução Pública (8) – 1905 a 1923., op. cit. ofício 2068 e 2073, (1915) – faculdade de Belas-Artes de Lisboa

²⁵ In Carta de Costa Mota a António Augusto Gonçalves, de 10 de Novembro de 1916.

²⁶ Cf. Livro de Correspondência com o Ministério da Instrução Pública (8) – 1905 a 1923., op. cit. ofício 2091, (1915)

²⁷ Cf. *Os Burros*, Lisboa, sexta-feira, 10 de Dezembro de 1915 n. 1 ano 1, p. 8

cepção sobre a arte de rua foi-se transformando. *Afonso de Albuquerque*, *Sousa Martins*, e *Joaquim António de Aguiar* aproximam-se de um gosto próprio de uma época de valorização dos heróis nacionais, cumprindo uma fórmula conhecida, (base, coluna, e figura em bronze e em pé).

Apenas dois anos decorridos sobre o final do curso das Belas Artes, Costa Mota participa no concurso público para a realização de um monumento a Afonso de Albuquerque. Este concurso valeu-lhe o 1º lugar, vitória esta que legou para segundo plano o seu mestre Simões de Almeida, ficando em terceiro lugar Teixeira Lopes, entre outros escultores já de renome. A realização desta obra e o sucesso que lhe esteve associado, valeu, a Costa Mota em 1902 (data da inauguração do monumento) a atribuição por parte do rei D. Carlos, da ordem de Santiago.

Muito próximo da data em que concorre para o monumento a Afonso de Albuquerque, já em 1895, Costa Mota concorre para a execução de dois túmulos, para a Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, obras destinadas a acolher Luís de Camões e Vasco da Gama, duas das mais importantes figuras para a cultura portuguesa. Obras que se encontram hoje, no sub-coro da referida igreja de Lisboa.

A obra emblemática de Costa Mota, é sem dúvida o *monumento a Afonso de Albuquerque*, sendo a primeira das suas grandes obras, ela acaba por marcar toda a sua carreira, tornando-se numa clara referência para os críticos e mais tarde mesmo para a História da Arte Portuguesa. Contudo, reduzir toda a escultura de Costa Mota a uma só obra, torna-se limitativo, mesmo porque, o escultor mais tarde, ao alcançar uma maior maturidade, largamente se distanciou desta forma de entender a escultura e o monumento.

Mesmo nove anos mais tarde da sua primeira grande obra – o *monumento a Afonso de Albuquerque* – esta surge ainda como referência, apesar de se tratar de um texto sobre uma obra tão díspar como *O Cavador*, onde num artigo da revista *O Occidente*, de 1911, um autor que não assina, afirma:

*Costa Mota de ha muito que evidenciou seus trabalhos de escultor por uma serie de obras que tem vindo sucedendo-se desde a primeira obra de vulto, o monumento a Affonso de Albuquerque.*²⁸

²⁸ In "Duas Esculturas", *O Occidente*, 10 de Agosto de 1911, 34º ano, XXXIV vol. N.º 1174, p. 170

Nenhum texto sobre Costa Mota Tio, ou sobre alguma das suas obras posteriores, esquece o referido monumento, a referência a esta obra surge como forma de situar o escultor, ao mesmo tempo que presta homenagem à sua primeira grande obra.

Por outro lado, e afastando-se já de uma forma profundamente clássica de entender o monumento, os *monumentos a Eduardo Coelho* e a *Pinheiro Chagas* permitem, devido às dimensões um contacto mais directo, estabelecendo desta forma uma maior proximidade com o espectador ao mesmo tempo que a figura homenageada sai do pedestal e se coloca mais ao nível do olhar do indivíduo. Os monumentos ficam marcados pela presença de uma obra que faz a ligação à figura verdadeiramente homenageada. *Eduardo Coelho* e *Pinheiro Chagas* pertencem à categoria de obras públicas de Costa Mota que, aproximam-se do indivíduo, através do tratamento dado, e à atenção prestada a uma primeira figura que surge num primeiro plano e que acaba por marcar a composição. Trata-se de duas obras que valem por si próprias, independentemente do contexto de obra de rua.

Assim, em *Eduardo Coelho*, encontra-se a figura de um jovem ardina e em *Pinheiro Chagas*, a figura de Morgadinha de Valflor, uma personagem de uma das obras deste



O Ardina, pormenor do monumento a Eduardo Coelho, 1904.
Fotografia de Elsa Belo

escritor. Esta figura feminina surge como uma mulher do século XVIII, tal como acontece na peça de teatro com o mesmo nome, deste autor. A figura do ardina destaca-se pela capacidade de captar o momento, por uma procura de representação fiel ao real, tratando-se então de uma escultura naturalista tanto ao nível do tratamento, como, e principalmente ao nível do tema.

A arte de Costa Mota conhece, a partir da segunda década do século XX uma maior possibilidade plástica e uma maior possibilidade de representações livres de conceitos clássicos de monumento. Assim, surge *O Cavador*, *Maria da Fonte*, e *Chiado*, obras que se distanciam da forma primeira de entender um monumento.

O escultor, através destas obras demonstra estar consciente do efeito que a escultura tem, e das suas várias possibilidades enquanto escultura de rua, ao mesmo tempo que não perde a noção de obra evocativa

O Cavador não se trata de uma encomenda, mas de uma compra feita pela Câmara e Lisboa. Esta escultura não corresponde aos requisitos de uma obra encomendada. *O Cavador* não se integra numa fórmula evocativa, mas sim numa representação livre sobre um personagem tipo.

O Cavador, é uma escultura que se filia na escola moderna como na antiga, pois se o assunto é de flagrante realismo, a execução é corretíssima de escultura clássica.²⁹

Maria da Fonte, nome referente a uma mulher de luta, é representada em pose ativa e não delicada, como era usual representar o feminino. Esta personagem de força surge ao nível do olhar, surge mesmo sem qualquer base. Sem um ponto elevado, ela é



Pormenor da obra
'Maria da Fonte', 1920.
Fotografia de Elsa Belo

²⁹ n.º "Duas Esculturas", *O Occidente*, 10 de Agosto de 1911, 34.º ano, volume XXXIV, n.º 1174, p. 169 e 170

representada com os pés na terra, como se efectivamente caminhasse segura, não pela *verdura*, mas para a vitória. A escultura é uma imagem viva, de uma mulher referência para o século XIX.

Da mesma forma *Chiado*, é uma representação de forte realismo no tratamento do corpo ou do que se percebe dele e da postura que toma, e principalmente ao nível do rosto. Trata-se de uma obra que se torna surpreendente, por se tratar da estátua a um poeta do final do século XVI. Marca a surpresa de ser uma personagem da cultura do século XVI, o facto de a figura estar representada, enquanto sentada num pequeno banco, que ainda hoje se encontra nas aldeias junto às lareiras, - longe do que se poderá entender por pedestal.

Costa Mota acaba por fazer um percurso desde o formal (institucional) e de certa forma impessoal até encontrar na sua obra a dimensão humana, e com ela a sua própria dimensão. Assim, segue em sentido de uma arte pessoal, de uma arte onde se sente o cinzel sensível a uma vontade de representação do real, a vontade de realizar uma arte cada vez mais próxima do indivíduo.

A sua carreira vai então no sentido da expressão e não da figuração. Sentido que percorre também a arte do seu tempo, a arte de início de século XX. E que, sem olhar a causas ou consequências se poderá definir como um percurso que passa desde a afirmação da instituição até à expressão livre do artista.

A obra de António Augusto da Costa Mota caracteriza-se por um forte cunho naturalista, talvez mesmo o escultor que mais características recolhe do naturalismo, para a sua arte. Na procura da verdade nas suas representações, na atenção aos pormenores que devem ser reveladores de uma identidade. Mesmo, no rigoroso traço intencional, de cada marca deixada.

A escultura de Costa Mota revela-se na adequação dos temas às suas representações, numa forma de integrar a arte no seu tempo, procurando os temas a que a Escultura se havia habituado, sem esquecer contudo a sua própria interpretação, sem negar o seu próprio traço.

Se Costa Mota permite, pelo seu rigor de pormenor, pela forma como estuda essencialmente a figura humana, integrar-se no contexto da arte de princípio de século XX, afasta-se contudo por não cair numa obra demasiadamente intimista, por não chamar às suas pedras os mesmos temas a que a sua época foi habituando a arte. Revela-se Costa Mota como um escultor naturalista, quando, sem cair em lirismos próprios da sua época, trabalha o corpo humano, com um cuidado especial dispensado a todos os pormenores, sem descurar a verdade das suas representações.

A dedicação e perfeccionismo que o escultor emprega, - porque sabe fazer - nos pequenos pormenores de uma obra, permite perceber o 'génio'³⁰, isto quando esses pormenores são de facto relevantes para o entendimento desta.



Pormenor do monumento ao Poeta,
Chiado, 1925.
Fotografia de Essa Belo

³⁰ 'Génio', *Genio: He a tendencia natural que tem qualquer individuo, para tal aplicação ou exercício: e a elle se entrega como arrastado pela própria natureza.* Joaquim Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, op. cit., p. 4

³¹ In Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista*, op. cit. p. 114

*São duas forças que se equilibram: saber não é criar, mas sabendo-se cria-se melhor. A educação científica aperfeiçoa e fortalece o génio criador, do mesmo modo que a imaginação que tanto se distancia da fantasia, pode ser vantajosamente aproveitada pelo sábio.*³¹

A arte de Costa Mota, não se destaca por uma demarcação evidente face à arte do seu tempo, face ao romantismo do seu tempo. Se esta integração se realiza ao nível de alguns temas como, *Bernardim Ribeiro*, *Abandonada*, *Remorso*, *Pastorinha*, (1917) ela afasta-se, para 'abraçar' o naturalismo em *O Cavador*, *Maria da Fonte*, ou *A Dança* (1915).

Se algumas obras acabam pelo seu tema, por se integrar numa estética romântica, tal como já referido, elas revelam quase sempre, contudo, um tratamento naturalista. Uma expressão real e presente.

Costa Mota permite-se interpretar e actualizar linguagens plásticas revivalistas, permite-se 'chamá-las' para a sua arte sem desvirtuar o sentido da sua própria arte, sem por isso esquecer a forma como trabalhar o naturalismo nas suas representações. Esta actualização da estética neomanuelina sente-se no grupo escultórico da Quinta da Regaleira, quando Costa Mota associa o retrato naturalista a elementos decorativos neomanuelinos.

O escultor revela-se então conhecedor de outras estéticas de outras possibilidades plásticas, exercício que já havia realizado em *monumento a Afonso de Albuquerque*.

Costa Mota assume-se como um escultor naturalista, recorrendo em algumas das suas obras temas próprios do romantismo. Sem nunca explorar lirismos próprios da sua época, trabalha o corpo humano, com um cuidado especial dispensado a todos os pormenores, sem descurar a procura da verdade das suas representações, como em *Bernardim Ribeiro* (1907) ou *Meditação* (1918).

Costa Mota realiza alguns nus, recorrendo apenas aos seus conhecimentos da anatomia humana. Assim, o corpo vale enquanto possibilidade de estudo das formas na sua verdade. A representação de um nu implica um completo conhecimento da anatomia humana, um profundo entendimento das formas, volumes e proporções do corpo. Se em qualquer representação do corpo é necessário esta compreensão, a sua inexistência torna-se mais evidente quando o corpo se apresenta sem roupa. Assim, o escultor 'despe-se' de subterfúgios na representação de um corpo, onde o não entendimento deste, pode anular o efeito de um tema. O próprio tema algumas vezes serve de pretexto para a representação de um corpo humano nu. Facto que se verifica na representação de *A Abandonada*, (1920), obra que actualiza e interpreta no corpo feminino o tema anteriormente tratado pelo escultor como *O Remorso*, uma das primeiras obras e igualmente um nu como já referido.

Não se assumindo como um nu, surge em 1908 a obra *A Ciência*, uma representação de um corpo feminino, que para além da figura do corpo, parcialmente despido, pretende ser a imagem da ciência. Obra que, segundo projecto da obra *Sousa Martins*, surge associada a este monumento em 1902, contudo o resultado final conta com a figura da Mocidade.

A escultura de final do século XIX, princípio de XX, conhece inúmeros bustos, obras de encomenda, ou obras que partem da vontade pessoal do artista em representar alguém, ou de retratar um género de rosto, um tipo específico de feições. É neste contexto que surge um dos rostos mais marcantes da arte de Costa Mota, o busto de João Relvas, filho de José Relvas (1901).



Pormenor da obra
"A Ciência", 1908.
Fotografia de Elsa Belo



O retrato na arte naturalista adquire uma dimensão quase fotográfica ao nível exterior, mas não se limita a esta possibilidade. A escultura apresenta-se neste género como uma forma de, através da arte, representar não apenas os traços característicos que individualizam os indivíduos, mas representar acima de tudo o que não surge a um primeiro olhar, a verdadeira personalidade do retratado. Desta forma, em João Relvas, a obra manifesta frescura e juventude, no tratamento prestado ao rosto e ao cabelo, mas também pelas roupas que a figura apresenta, camisa e suspensórios, forma própria de vestir um jovem rapaz de princípio de século. A boca permite perceber um sorriso aberto que, bem definido deixa mesmo ver os dentes, uma parte do corpo que muito raramente é representada, consistindo mesmo numa surpresa:

*Jamais, du reste, ou presque jamais, les bouches antiques ne laissent voir les dents, même dans les figures qui, par exception, expriment le rire ...*³²

³² In Charles Blanc, *La Sculpture*, op. cit., p. 84

Costa Mota realiza vários bustos, entre eles o de D. Carlos (1905), Professor Miguel Bombarda (1911), João de Deus (1913), José Malhoa (1927), entre tantos outros que permanecem sem se conhecer o seu 'rosto' e dos quais apenas ficou o registo os catálogos das exposições na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Algumas obras de Costa Mota pode-se encontrar em locais tão díspares como cemitérios, onde se pode descobrir a alegoria à *Arquitectura* (1904) integrado no Mausoléu de Visconde Valmor, localizado no cemitério do Alto de S. João. Este mausoléu é de autoria do arquitecto Álvaro Machado, com quem o escultor trabalhou por diversas vezes, nomeadamente na execução de obras como *Sousa Martins* e *Eduardo Coelho*. Ainda deste escultor, e igualmente num cemitério de Lisboa, desta feita, no dos Prazeres, encontra-se uma obra que desde a data do seu projecto sobressai pela sua criatividade:

*Tudo aquilo é simples, mas de uma belíssima harmonia de linhas, de uma feliz concepção simbólica e com um interessante cunho de originalidade particularmente difícil de obter em trabalhos escultóricos deste género, sempre escabrosos para o artista que os tem de executar.*³³

³³ In "O mausoléu ao Dr. Magalhães Lima", *Diário de Notícias*, 24 de Maio de 1929, p.1

Trata-se então do túmulo do Dr. Sebastião Magalhães Lima que, para além de ser uma marca de um local onde um corpo foi enterrado, trata-se efectivamente de um prestar homenagem, trata-se acima de tudo de marcar a memória de uma vida.

Obra datada de 1929, o mausoléu enquadra-se já no final da carreira, contando o escultor 67 anos de idade, e cerca de 38 anos de vida dedicada à arte. Tratando-se de uma das suas últimas obras, - senão mesmo a sua última grande obra, uma vez que, à data da sua morte realizava o medalhão do túmulo do Dr. António José de Almeida, - revela grande maturidade enquanto artista, avançando para uma solução original enquanto estudo de túmulo-monumento.

Filho de uma forte tradição de trabalho em barro, na cidade de Coimbra, Costa Mota apresenta-se essencialmente como um modelador,



Pormenor do Mausoleu de Dr. Sebastião Magalhães Lima, 1929.
Fotografia do Sr. Manuel Mega





Pormenor do
'Busto de João de Deus', 1913
Fotografia de Essa Belo

passando as suas obras por um estudo inicial em barro. Sente-se, quando se observa a obra deste escultor, que apesar da pedra, apesar do bronze, o trabalho de escultura passa por uma modelação, mais do que por esculpir a ideia directamente na pedra. Em algumas obras, como em *Busto de João de Deus* (1913), sente-se fielmente o trabalho de mãos do escultor, o toque dos dedos dado aos pormenores, as curvas que foram delineadas por mãos experientes.

Costa Mota trabalha algumas vezes com o seu sobrinho, escultor, e que tem o mesmo nome, mesmo porque, dividem durante alguns anos o mesmo atelier, na Rua da Lucta n.º 18³⁴, espaço que o escultor ocupa desde Março de 1911 até à data do seu falecimento, em 1930. O escultor teve contudo o seu atelier em vários locais, na Calçadinha de S. Miguel 18, 2º, logo nos primeiros tempos de actividade, de 1891 a 1893, sendo que em 1895 o atelier localizava-se na Academia de Belas-Artes de Lisboa.

Segundo o que vem referido nos Catálogos das Exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes, nos anos de 1901 até cerca de 1904 o atelier encontra-se na Rua Duque de Bragança e a partir de 1905 sensivelmente até 1911 o escultor executava as suas obras, na Cerca de Jesus, mais propriamente no Largo de Jesus, nas obras do liceu que aí se localizava. Local que o escultor foi obrigado a deixar, quando o referido liceu ficou concluído.

Para além de trabalhar, o mármore, o gesso e o barro, Costa Mota executou alguns trabalhos em madeira, alguns desaparecidos como a mobília de quarto que ele próprio desenhou e executou, talvez a partir de conhecimentos transmitidos por seu pai, que tinha como profissão a carpintaria.³⁵

Mas o trabalho em madeira não se restringiu à realização desta obra, passou por uma participação activa no restauro do Cadeiral do Coro-Alto do Mosteiro dos Jerónimos, pelo menos desde 1919, quando se propõe restaurar uma das faces da Pilastra grande do lado Sul. Em 1922, mais precisamente até 21 de Agosto desse ano, data em que o escultor se desloca até ao Brasil, realiza ainda trabalho para o referido restauro. A realização das cariátides do Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos, o seu rigor e adequação estética renascentista, permitiu que, ao longo dos vários estudos realizados, se insuspeitasse da verdadeira autoria destas figuras.

Assim, o trabalho de restauro prossegue dois anos depois, e em carta de 10 de Abril de 1924 Costa Mota propõe-se executar o retoque e acabamento da obra de restauro no Mosteiro dos Jerónimos.³⁶ As partes retocadas apresentam uma cor diferente, significativamente mais clara, face ao conjunto da obra, sendo assim identificável o que sofreu a acção do escultor.

A participação no restauro de Monumentos Nacionais, não termina com o Mosteiro dos Jerónimos, é ainda em Lisboa que o escultor executa trabalhos para a Sé Patriarcal de Lisboa. Obras que realiza entre, aproximadamente Junho de 1920 a Maio de 1921. Obras estas realizadas sobre a direcção do arquitecto António do Couto Abreu, o mesmo arquitecto com quem trabalhou no restauro do Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos. O escultor contou também com a colaboração do seu sobrinho escultor António Augusto da Costa Mota.

³⁴ Rua da Lucta 18, (antiga R. Duque de Bragança, onde Costa Mota já havia instalado o seu atelier)

³⁵ Informações cedidas pelo neto do escultor, o arquitecto Pelágio Freire da Costa Mota.

³⁶ Cf. *Mosteiro Belém Jerónimos 19-1944*, op. cit. — Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais.

Se o percurso artístico se apresenta um pouco difícil de reconstruir, passados mais de setenta anos após a morte do escultor, mais difícil se torna perceber como este homem viveu, ou mesmo o que o moveu. Contudo, em alguns momentos, e através das cartas que escreveu ao seu mestre de Coimbra, demonstra algum descontentamento face à vida que leva:

Tenho andado bastante preocupado. Uma vida inteira a trabalhar, procurando fazer-lo com a maior honestidade e chego ao fim desta grande luta – não arrependido de o ter feito mas – desgostoso de ter errado caminho. Enfim, já não posso voltar a tras. Procurarei acabar com isto de qualquer forma.³⁷

³⁷ Carta de António Augusto da Costa Mota a António Augusto Gonçalves, em 1 de Outubro de 1927

À data da sua morte, a 26 de Março de 1930, Costa Mota tinha em mãos a execução de uma lápide para o túmulo do Dr. António José d'Almeida, inauguração a que o escultor já não iria assistir.

António Augusto da Costa Mota, deixa atrás de si uma vasta obra, dispersa pelos mais variados espaços, desde de ruas da cidade, museus ou mesmo colecções particulares. Percorrendo cerca de 39 anos de carreira, desde o ano de finalização do curso em Lisboa até à data de sua morte, a obra de Costa Mota passa pelos mais diversos temas, tocando o romantismo em alguns deles ou afirmando-se como peremptoriamente naturalista, tanto no tema como na sua execução.

Entregue à arte, a vida deste escultor encontra-se na procura de uma representação próxima da verdade, procurando imprimir em cada obra, desde *Afonso de Albuquerque*, até a *Maria da Fonte* passando por *Bernardim Ribeiro* ou *A Dança*, um cunho pessoal, que passa por uma forte atenção de pormenores.

BIBLIOGRAFIA

Fonte Manuscrita

Casa da Cultura – Câmara Municipal de Coimbra

46 Cartas de António Augusto da Costa Mota a António Augusto Gonçalves

Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

Mosteiro – Belém Jerónimos, 1919-1944, L 11 06 32 005 Lisboa 1225

Sé de Lisboa vol. L 11 06 52 004, Sé Patriarcal de Lisboa 1917-1921 DSID 1215

Secretaria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Curso de Escultura e Estatuária

Livro dos Exames – Curso preparatório 1882-1892

Livro de Correspondência com Diversos 1882-1930/4

Livro de Correspondência com o Ministério da Instrução Pública (8) – 1905-1923

Registo dos Diplomas dos alunos desde 1885

Registo dos Exames Extraordinários - 1882-1915

Registo dos Exames dos Cursos Especiais – 1883-1893

Sociedade Nacional de Belas-Artes

10 cartas de António Augusto da Costa Mota para a Sociedade Nacional de Belas-Artes

Bibliografia específica

ARTHUR, Ribeiro, Arte e Artistas Contemporâneos, vol. 1, Lisboa, Livraria Ferin, MDCCC XCVI.

BLANC, Charles, La Sculpture, Paris, H. Laurens, Éditeur, (s.d)

CASTRO, Joaquim Machado de, Dicionário de Escultura, Lisboa, Inéditos de História da Arte, Imprensa Moderna, Depositário Livraria Coelho, 1937.

- Estatutos da Sociedade Nacional de Bellas-Artes, (aprovados em sessões da Assembleia Geral de 28 de Agosto, 25 e 30 de Outubro de 1915) Lisboa, Typ. Do Anuário Comercial, 1916.
- Estatutos da Sociedade Nacional de Bellas-Artes, Lisboa, Typ. Lallément, 1902.
- FERREIRA, R. Laborde, e VIEIRA, V. M. Lopes, Estatuária de Lisboa, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa e Tranquilidade Seguros, 1985.
- PINTO, Júlio Lourenço, Estética Naturalista, introdução de Guilherme de Castilho, (s. I.), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- Relatório de Contas (desde Abril de 1881 a Maio de 1885), Coimbra, Escola Livre de Artes do Desenho, 1885
- SANTOS, Reynaldo dos, História da Arte em Portugal, vol. III, Porto, Portucalense Editora, 1953.

Catálogos

Grémio Artístico

- Exposição de Bellas-Artes do Grémio Artístico em 1891, Lisboa, G.A., 1891
- Sociedade Nacional de Belas-Artes
- Sociedade Nacional de Bellas-Artes, Terceira Exposição, Lisboa, SNBA, 1903

Periódicos

Diário do Governo

- Sexta-feira, 7 de Maio de 1915, IIª série, n.º 105, pp. 1371 e 1372

Diário de Notícias

- 24 de Maio de 1929, p.1 "O Mausoléu ao Dr. Magalhães Lima"
- 27 de Março de 1930, p. 1 e 6 "Costa Mota (Tio) – Faleceu ontem o ilustre escultor"
- O Ocidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro, editor Caetano Alberto
- 1 de Maio de 1891, 14º ano, vol. XIV, nº 445, p. 102 "exposição do Grémio Artístico" IV parte
- 10 de Agosto de 1911, 34º ano, volume XXXIV, nº 1174, p. 169 e 170, "Duas Esculturas"

Os Burros

- Lisboa, sexta-feira, 10 de Dezembro de 1915, nº 1 ano 1, pp. 3-8 "La trampa de los concursos – ou o caso Costa Motta e a cadeira de Escultura"

PAULA REGO – O DESENHO

Teresa Capucho

O texto que apresentamos sobre Paula Rego, é um olhar sobre o desenho, quanto a nós o elemento mais importante da sua expressão plástica, pois consideramos ser ele o ponto de partida e também o factor de mudança que define o resultado plástico nas obras finais da artista.

Para Paula Rego o desenho tem um alto significado conceptual, que nos deixou bem claro, nos momentos iniciais da entrevista que nos concedeu, fazendo questão de esclarecer o seu pensamento.

*Há duas espécies de desenhos. Os desenhos ou são feitos de cabeça ou são feitos á vista. São todos uma maneira de olhar. Desenhos da cabeça está-se a olhar para dentro da nossa cabeça, e, com a mão, desenha-se o que a gente vê lá dentro. Desenho á vista, olha-se para o que está á nossa frente, e a mão é que põe o traço á volta, acompanha o que a gente vê...*¹

¹ Ver Teresa d'Orey Capucho, Tese de mestrado, *Paula Rego, o desenho como ponto de referência, o desenho como factor de mudança*, 2001, anexo 1, *Entrevista a Paula Rego* p.1

Como se verifica, a visão está no centro das preocupações da pintora, existindo para ela duas realidades distintas que o desenho capta: a realidade visível para todos, no fundo o espectáculo da natureza, e outra realidade que depende do indivíduo, um espectáculo que cada um estrutura para si próprio e que “vê”. Estas duas modalidades de ver permitem-lhe construir dois tipos de desenho: o desenho à vista e o desenho de cabeça. Em todo o percurso de Paula Rego estes dois tipos de visão vão estar presentes, isoladamente ou completando-se e articulando-se entre si.

Para a pintora, o desenho é a génese de toda a sua obra plástica. O desenho estrutura a narrativa pictórica, servindo uma larga gama de funções que irão definir as diferentes formas com que se apresenta, para finalmente se separar da obra final sob a forma de desenhos preparatórios. Cada novo ciclo pictórico, parte de uma nova função do desenho, implicando um resultado formal diferente. Esta permanência do desenho deve-se a um conjunto de factores dos quais se destacam quatro: o ensino e contacto com o desenho clássico na *Slade School of Fine Art*, a prática do desenho à vista dos artistas conotados com *A Escola de Londres*, o meio cultural londrino e, sobretudo, a presença forte da narração na obra plástica de Paula Rego.

Paula Rego nunca deixa de afirmar, mesmo quando utiliza a metodologia clássica de desenho, a sua condição contemporânea. A actualidade, os dias de hoje estão sempre presentes, apesar dos temas por vezes clássicos, revelando-se na liberdade ou estranheza das atitudes que selecciona para os modelos, das roupas, lugares e adereços. É evidente que estes factos se relacionam com a pessoa, com a artista, mas nunca poderiam exprimir-se com a mesma liberdade, noutra época. A total liberdade de expressão e a abertura da arte a temas do quotidiano actual caracterizam a arte do nosso século.

No desenho, como na pintura, abandona cânones de beleza do desenho clássico, atitude comum a outros artistas figurativos. A definição da realidade a partir de planos estruturantes, transformando a perspectiva numa perspectiva cinematográfica, a utilização da luz artificial que torna o contraste entre as zonas iluminadas e as zonas

de sombra mais forte, constitui também característica das filmagens em estúdio no cinema e claro do teatro. Nicholas, seu filho realizador de cinema reconhece *...She paints in technicolour, and the lighting is cinematic.*² O jogo livre entre as escala das figuras e o uso de uma técnica de desenho afirmativa, estão na base de características formais do desenho da pintora.

Paula Rego, quando expõe os desenhos preparatórios, não retira os elementos matéricos que os relacionam com a pintura e que reforçam o seu carácter oficial, numa opção estética pelos materiais adjacentes ao desenho: vegetais com quadrícula sobreposta e apresentando reforço gráfico de alguns detalhes, as fita colas que os prendem, os acrescentos de papel quando o desenho da figura exigia uma escala de papel superior ao original e mesmo o corte do perfurado da folha do bloco. Esta presença de materiais não nobres, apesar de tratados com grande requinte, constitui uma opção de Paula Rego com alto significado plástico e conceptual. Para além do valor plástico, reforça-lhes o carácter oficial tratando-os como obras de arte autónoma.

1. A aprendizagem

Os anos cinquenta foram os anos em que tudo começa. Em 1952, Paula Rego entra para uma escola de Artes, *The Slade School of Fine Art* em Londres e prepara-se para iniciar a sua educação artística. Não é estranha a escolha de uma escola Inglesa, pois seu pai era engenheiro electrónico na Marconi, uma companhia de comunicações Inglesa. O cargo na Marconi, obrigava-o a frequentes estadias em Inglaterra, dando-lhe a oportunidade de conhecer a educação Inglesa, especialmente a educação artística³. A aprendizagem artística segundo um método baseado na prática do desenho e a influência da cultura Inglesa, foram marcantes. Paula Rego, mesmo não abandonado as suas raízes portuguesas, sempre presentes nas figuras, temas e paisagens, absorve a possibilidade que Londres lhe proporciona ao nível das exposições espectáculos: toda uma vivência cultural que Portugal nunca lhe poderia proporcionar.

... Na escola de arte eu tinha dezassete anos quando fui para lá. Aprende-se á maneira tradicional. A gente começava a aprender a desenhar de estátuas, nem da pessoa era permitido, de estátuas. Então passava-se meses a desenhar aquilo. Depois ia-se para o modelo vivo e só depois disso é que nos deixavam pintar. Era tudo á base de medida, media-se, anatomia, essas coisas todas.... É uma coisa clássica, é um ensino clássico... O desenho que nós aprendíamos era a medir com uma linha, que se chamava plum line (fio de prumo). Punha-se assim e depois media-se onde é que se via as coisas, e muitas vezes com o lápis, media-se o tamanho do braço, do ombro até ao cotovelo, e depois copiava-se a ver o tamanho das coisas, a relação entre as coisas..., essas coisas...⁴

Em Outubro de 1952, Paula Rego, com dezassete anos de idade, foi aceite na Slade School of Fine Art⁵, como aluna externa. Partilha em 1954 o primeiro prémio com o mais tarde famoso romancista e dramaturgo, David Storey, com a pintura *Under Milk Wood*, o seu projecto de verão. Em 1983, é convidada pela Slade como *Visiting Lecturer* em Pintura⁶. Nessa época o ensino na Slade baseava-se essencialmente na primazia do desenho. Os alunos despendiam longas horas observando e copiando meticulosamente modelos de gesso e modelo nu. Naturezas mortas também eram dispostas nos estúdios para desenhar. Usando um lápis duro em vez de um médio mais mole, como carvão, que não era permitido por encorajar contornos imprecisos, os alunos eram convidados a copiar os modelos com a máxima precisão

² Cit. por John McEwen in Paula Rego, Phaidon, Londres, 1992.

³ Nos anos 1945-51, frequentou St. Julian Anglican School, Carcavelos, única escola Inglesa em Portugal, de seguida para uma *finishing school*, em Inglaterra para raparigas, The Grove em Kent, Sevenoaks, saindo logo no ano seguinte para ingressar na Slade School of Fine Art.

⁴ Ver Teresa d'Orey Capucho, op. cit., anexo 1, *Entrevista a Paula Rego*, p.2.

⁵ A Slade School of Fine Art abriu em 1871. A fundação original deve-se ao legado de Felix Slade, um conhecido patrono das artes e, apesar dos edifícios terem sido aumentados em 1889 e em 1994, a escola ainda ocupa o mesmo lugar na zona norte do quarteirão da UCL (University College of London). Nos anos setenta do século XIX o College não só conseguiu fundos para completar o edifício, mas também evoluiu na sua pioneira visão pessoal sobre o que deve ser a base dos estudos de arte. Desde então a Slade é reconhecida como a mais avançada instituição Inglesa no ensino de artistas plásticos, diplomando com os graus de *Undergraduate*, e vários *Graduate* da universidade de Londres. Os estudos de *Postgraduate* começaram formalmente em 1966 com o *Higher Diploma in Fine Art*: a Escola oferece actualmente dois mestrados (M.F.A. e M.A.) e um M.Phil/Ph.D. Homepage Slade@ucl.ac.uk.

⁶ John Mc Ewen, Paula Rego, op. cit., 1992, pp. 230, 231

⁷ Judith Collins, *Paula Rego drawings*, in Cat. Expo. Paula Rego, Tate Gallery, Londres, 1997, pp. 121-140

⁸ Judith Collins em *Paula Rego's Drawings*, menciona o "secret sketchbook" e publica duas folhas do caderno no seu texto *Paula Rego's Drawings*, pp. 122-123. Seis páginas estão distribuídas nas primeiras e últimas folhas de capítulos e catálogo, pp. 1, 3, 4, 6, 118, 154. Cat. Expo. *Paula Rego*, da Tate Gallery Liverpool, Liverpool, 1997.

⁹ No *Cabinet des Dessins* do Louvre, pode-se consultar entre outros, o álbum *Au Maroc* de Eugène Delacroix (1798-1863).

¹⁰ Leonardo da Vinci (1452-1519), foi um precursor sobre todos os domínios. Os seus desenhos marcam o princípio da investigação científica do mundo.

¹¹ O antropomorfismo irá ser explorado mais tarde, principalmente nos anos 80, nomeadamente na série *Red Monkey*, e *Óperas*.

¹² Ver Teresa d'Orey Capucho, op.cit. anexo 1, pp.1-2

possível. Também tinham que desenhar séries de estudos preparatórios antes de pintarem composições de maior escala. De entre os estudos feitos, o mais apropriado era quadriculado para transferência num formato maior⁷.

Paula Rego, paralelamente à sua aprendizagem na *Slade School of Fine Art.*, desenha numa *Sebenta*, desenhos que a pintora data dos anos cinquenta. A *sebenta*, ainda não desaparecida das papelarias, fazia parte obrigatória do material escolar o que hoje não acontece. Tinha o mesmo formato e escala dos cadernos quadriculados, de linhas e lisos, que serviam para a matemática, o português e o desenho, respectivamente. Enquanto estes cadernos eram de papel fino, branco, a *sebenta* era de papel pardo e utilizado como um caderno de rascunho, ou borrão, para depois ser passado a limpo para os outros cadernos, esses sim sujeitos à avaliação do professor. Era na *sebenta* que se fazia todo o trabalho inicial para as diferentes disciplinas, e claro, muito utilizado para desenhar livremente.

A *sebenta* de Paula Rego, a que chama "*secret sketchbook*"⁸, acompanha o trabalho de desenho escolar da *Slade*. Esta actividade pessoal de desenhar num caderno só serve o autor, como apontamento de ideias para um eventual uso. No espírito do diário gráfico estão os cadernos de viagens⁹, e blocos de apontamentos. Todos eles servem para registar ideias, assuntos e técnicas.¹⁰

O *sketchbook*, de Paula Rego é uma *sebenta* escolar portuguesa, usada nas escolas e liceus, de papel pardo e baixa gramagem, de escala rondando um A5, tendo a palavra *Sebenta* escrita na capa em diagonal.

O desenho de Paula Rego no *sketchbook*, é um desenho autónomo, "de cabeça" criando personagens em situações que demonstram, da parte da artista, um agudo poder de observação, e uma capacidade de transpor, rapidamente para o papel, situações do quotidiano. As figuras estão caracterizadas tanto pelas posturas, como também pelas expressões faciais. Os desenhos retratam assim, as atitudes ligadas ao nosso ser físico, o comer, beber, defecar, urinar e dormir, assim como poses que mostram consequências dos nossos excessos como o vomitar, mas também poses e expressões representativas de uma grande variedade de emoções: cansaço, desprezo, venalidade, vaidade, gula, desdém, indiferença. Essas personagens, homens e mulheres, por vezes assumem características animais, macacos ou cães.¹¹

As figuras estão desenhadas de forma solta, rápida, a lápis *conté* preto, com grande economia de meios. São desenhos fortes, o riscar do lápis é decidido, e as personagens são contornadas, tendo as roupas definidas a traços que as preencham. O processo de contorno e traços negros, e a utilização do lápis preto, duro, é uma escolha que se coaduna com as características expressivas dos seus desenhos: a firmeza das figuras e a clareza das atitudes. As figuras ficam assim francamente isoladas na folha de papel [Fig. 1].

... O lápis é o mais, [hummm] o mais difícil, é o mais puro, e é o mais austero. E é o que dá talvez mais precisão do que qualquer outra coisa, porque não se pode estar a folgar nem para um lado nem para outro. Tem que se tentar fazer tal e qual. Portanto o lápis é a base de tudo. O lápis - lápis, não é verdade? O carvão é outra coisa. O carvão não é nada preciso. O carvão é uma espécie de plasticina, nunca ficam as coisas no seu lugar. Esborrada tudo, borra tudo ...¹²



[Fig. 1]
Desenho no *Sketchbook*,
1953, lápis s/papel,
escala das folhas, 210x150
mm, col. da Artista.

O equilíbrio e a proporção das figuras do caderno, mesmo quando assumem características antropomórficas, não se perde. Paula Rego explica este facto na sua entrevista, mencionando uma grelha (*grid*) mental, interiorizada, que funciona inconscientemente.

... Depois a gente aprende assim e depois isso entra para a cabeça, e tem-se uma espécie de "grid", na cabeça, uma espécie de...uma grelha, dentro da cabeça. Mesmo sem querer, quando se está a desenhar, isso funciona automaticamente, não é?, para dar um certo acento. Nós estamos sempre a dar um certo balanço àquilo que vemos, como se fosse um cronómetro com a música, há sempre uma espécie de um balanço, balanço, balanço, e dum equilíbrio ...¹³

O *grid* de que Paula Rego fala, resulta da interiorização do cânon da figura, que permite estabelecer o equilíbrio das proporções dos corpos desenhados e também definir o movimento. O desenho das figuras é balanceado nos movimentos da mão que risca, sem hesitações nem perda de ritmo.

Analizando atentamente os desenhos, podemos reconhecer os temas que serão recorrentes na obra de Paula Rego ao longo do seu percurso. Eles contêm o embrião de muitos desenhos de modelo que, mais tarde, irão ser utilizados como estudos preparatórios para pinturas. Tanto na minimalização das figuras do *sketchbook*, como no realismo dos desenhos de modelo dos últimos anos, é evidente a crueza da emoção no seu estado puro, sem nos ser dada a conhecer a razão. Mais tarde, Paula Rego mascara as personagens, acrescenta-lhes objectos que transportam significados precisos e coloca-as em encenações espaciais. Todo este acumular servirá para clarificar as emoções que as personagens representam, acrescentando narrativas que se tornam mais complexas e completas.¹⁴

Muitos exemplos de evolução gráfica destes desenhos se podem observar na obra de Paula Rego. Judith Collins refere as *Dog Women*, uma série de grandes pinturas a pastel executados em 1994, quase quarenta anos depois, como exemplos da retoma desses desenhos.¹⁵ Para as *Dog Women* alguns desenhos preparatórios foram publicados. Dois desses estudos foram presentemente expostos na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, *Estudo para Rage* e *Dog Woman Mary*, dois trabalhos a lápis sobre papel de 27,9 x 42 cm. O *Estudo para Rage* apresenta a quadrícula para ampliação.¹⁶

O que Paula Rego irá aprender na *Slade School* e desenvolver ao longo da sua carreira é o que os franceses chamam *métier*. O *sketchbook* é Paula Rego em "bruto", a *Slade School* o "polimento".

Enquanto Victor Willing, seu marido, aluno da *Slade* e pintor, teve dificuldade em se libertar da influência da *Slade* ... *Imagination was anathema to Slade thinking, which was based in factual observation ... but as soon as I left I became a slave to its prescriptive ways. It took me twenty years to recover ... In the interim I painted stodgy pictures of nudes and figures*¹⁷, Paula Rego pelo contrário, não lhe pesou o tipo de ensino clássico da *Slade*, sempre desenhou livremente utilizando processos diferentes ao longo da sua carreira. Quando sai da *Slade* desenha livre e informalmente, e irá utilizar as técnicas de desenho sempre que sentir necessidade delas. Nunca foram as técnicas que se impuseram, mas sempre a narrativa que as exigiu.

2. A profissão

Quando fui para Portugal em 1967, o meu pai morreu e eu fui para lá. O meu marido esteve a tomar conta lá da fábrica e aquilo foi um sarilho horrível. Quando eu estava no Estoril a fazer de dona de casa, sabe como é, se calhar não sabe, oxalá que não. Bom eu estava em Portugal na casa da minha mãe no Estoril, que é uma casa grande,

¹³ Ver Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, p.2

¹⁴ A tradução da emoção pelo representação facial, a representação do phatos, está patente nos últimos desenhos apresentados na exposição *Só desenhos, Paula Rego*, na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, 2001. Os desenhos a lápis sobre papel, de pequena escala, rondando os 30 x 42 cm, são desenhos de modelo, onde o trabalho da atitude e especialmente a expressão facial foi especialmente cuidada. Os desenhos intitulados *Disgust*, *Embarassment*, *Disdain*, *Scorn* e *Repugnance* são exemplos. A exposição foi inaugurada quando da atribuição a Paula Rego do prémio Celpa/Vieira da Silva Artes Plásticas. Este prémio procura realçar a importância do papel assim como homenagear um artista de mérito reconhecido. Os 30 desenhos apresentados, são na sua maioria estudos para quadros e algumas academias que segundo Paula Rego executadas à maneira do século XVIII. Quanto a nós, estas academias estão mais próximas do século XVII, por expressarem fortemente as emoções através do profundo trabalho de desenho da expressão facial, assunto que os artistas da época se interessavam.

¹⁵ Cfr. Judith Collins, "Paula Rego's Drawings" in Cat. Expo 1997, op. cit., p. 125

¹⁶ Ver Cat. Expo. *Só Desenhos, Paula Rego*, Phaidon, Londres, 1997., pp. 11 e 7, respectivamente.

¹⁷ Victor Willing cit. por John Mac Ewen, in *Paula Rego*, 1997, op. cit. p. 52.

*tinha criadas e mulheres a dias, e essas coisas todas, criadas não, tinha lá um casal. E a fazer de mulher de homem de negócios, está a ver que horror, a coisa pior que me aconteceu na minha vida. Diabo seja surdo, cego e mudo.*¹⁸

¹⁸ Ver Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, pp. 9 e 10.

Nos anos sessenta e setenta Paula Rego viveu entre Londres e Estoril. Foi um período em que expôs com regularidade em Portugal tanto em exposições colectivas como em exposições individuais. Em Lisboa expôs individualmente na Sociedade Nacional de Belas Artes, na Galeria S. Mamede, na Galeria da Emenda, na Galeria 111 e na Módulo. No Porto expôs na Módulo do Porto e na Galeria Alvarez. Em 1962 a Fundação Calouste Gulbenkian concede-lhe uma bolsa por dois anos em reconhecimento do seu trabalho, e em 1978 obtém outra bolsa da Fundação para pesquisar ilustração de contos infantis. Em Londres, expôs esporadicamente nas exposições colectivas anuais do *London Group* a partir de 1962 e, em 1965 é escolhida por Roland Penrose, crítico de arte e responsável pela escolha dos artistas na exposição *Six Artists* no prestigiado *Institute of Contemporary Art*.

Com o nascimento da sua primeira filha Caroline, em 1956, e a sua instalação definitiva no Estoril em 1967, o seu modo de vida modificou-se, passando de estudante numa escola de artes para mulher de homem de negócios em Portugal. A compra em 1962 de uma casa em Londres com seu marido Victor Willing, permitiu-lhe dividir o seu tempo entre Londres e Estoril, mas a sua situação alterou-se com a sua instalação definitiva em Londres em 1976, podendo a artista dedicar-se inteiramente ao seu trabalho.

¹⁹ Sobre a proximidade de Paula Rego ao surrealismo, ver de Fernando Pernes, "Entrevista com Paula Rego: a minha pintura não é neodada", in *Jornal de Letras*, 5 de Janeiro de 1966

²⁰ Sobre o informalismo de Dubuffet ver de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi*, capítulo "non à l'informel", op. cit. pp. 130-135

2.1. O desenho "surrealista"

Marcando já uma actividade profissional, Paula Rego utiliza o desenho sob diferentes perspectivas. Surge uma tipologia de desenho de carácter surrealista¹⁹, (rótulo que apenas usamos para facilitar uma classificação), mas que na verdade é sobretudo libertador, como se observa nos desenhos *Quarto dos Deveres*, *O Sonho de*



[Fig. 2]
Moradia no Alto do Estoril,
1970, tinta da china e acrílico
s/papel, col. da Artista.



[Fig. 3]
Sr. Vicente e sua esposa,
1961, óleo e colagem s/tela,
905x905 mm, col.
FCG/CAMJAP, Lisboa, n.º inv.
83P448.

Vic ou *o Passeio em Cascais*. Nestes casos, como em muitas das suas gravuras, a figuração é traçada com muita clareza, em traço afirmativo, numa só linha, sem hesitações nem ambiguidades, riscando com pequenos traços finos as texturas que pretende apontar, e utilizando as aguadas cinzas para as zonas de sombra. Por vezes a cor intervém como é o caso do desenho *Moradia no Alto do Estoril* [Fig. 2]. Os temas e a interacção dos personagens em cena constituem a caracterização surreal pela estranheza e fantástico das situações, como se a pintora representasse os seus pesadelos e os dos outros.

Paralelamente a pintora também se dedica ao desenho informal. A obra de Jean Dubuffet (1901-1985)²⁰, que Paula Rego teve a oportunidade de ver em Londres em 1959, teve como consequência a legitimação do que já pertencia ao seu vocabulário gráfico. *O Senhor Vicente e a sua Esposa* [Fig. 3], pode referenciar-se como um bom exemplo desta tipologia de desenho. Os títulos adquirem um carácter irónico em relação à sociedade. Quanto à figuração nota-se um abandonar dos valores clássicos

da representação, e uma composição aberta à colagem, à mancha de cor e a toda uma gama de experimentação que enriquecem estas imagens tornando-as muito apelativas.

...Então descobri Dubuffet ... Eu escrevia... estas cartas para Caroline (A filha mais velha que tinha ficado no Estoril), com pequenos desenhos infantis no fim das folhas para ilustrar o que estávamos a fazer. Então vi Dubuffet e pensei: este faz em grande o que eu faço em pequeno no fim das cartas... "and for real". Então comecei a fazer os meus desenhos infantis em grande. Trouxe-me de volta o ser criança outra vez, no chão, de facto comecei a trabalhar numa mesa, e brinquei - brinquei.²¹

Pequenos desenhos a óleo sobre papel documentam expressivamente esta fase lúdica da pintora, sentada a trabalhar numa mesa, como quando era criança. Tratam-



[Fig. 4] – Viva o Ding Dong, 1961. óleo s/papel, 240x350 mm, col. da Artista.

se desenhos de escalas reduzidas, variando entre 20 e 40 cm de altura e 25 e 47 cm de largura, por vezes ironicamente intitulados, onde pequenas figuras firmemente contornadas a preto representam pessoas animais e objectos. Manchas de cores definem espaços, criando alguma profundidade ou um sentido de atmosfera. Em alguns dos desenhos a pintora inclui colagens de papel de jornal. Veja-se o *Viva o Ding Dong*, [Fig. 4] como exemplo significativo desta série.

Esta fase deve ter sido muito gratificante para Paula Rego, por conseguir, enquanto desenhava, esquecer as responsabilidades de mulher adulta, com marido e filhos, e voltar a ser a criança absorvida a desenhar. A mãe de Paula Rego lembra-se da alegria que a pintora sentia quando em pequena desenhava no seu quarto.

2.2. O desenho como matéria da pintura

... Começamos de 61 até 79 colagens, colagens não se podem chamar desenho apesar das colagens terem muitos bocados de desenho. O desenho era utilizado para depois ser cortado e aplicado na tela. Ficando cada vez mais figurativo, as figuras eram utilizadas por vezes completas...²²

...e depois comecei a rasgar papeis, e a colar e a fazer histórias da menina dos quadros que estão na Gulbenkian. Isso foi tudo feito, as histórias coladas, ... Mas o desenho nessa altura era um desenho tipo grafite, em que tinha a ver com ... pôr o contorno á volta de uma coisa que também existia, mas muitas vezes riscar e magoar essa própria coisa...

...O lápis era usado, por exemplo, para picar os olhos, para fazer mal. Nessa altura era uma coisa como se eu fosse outra vez uma criança, queria fazer mal ás coisas, não é?...²³

Paula Rego reinventa o processo “do fazer” das colagens. É ele que irá definir a história: desenha em papel as suas personagens, humanas, animais, plantas, em escalas diferentes, e depois recorta-as e passam a constituir o material plástico das pinturas²⁴. As colagens de Paula Rego mutilam os desenhos, e são os pedaços que são remontados segundo composições que de certo modo confundem e escondem a narração implícita nos desenhos iniciais. O modo como a artista trabalha as colagens

²¹ “Paula Rego em Conversa com John McEwen”, Paula Rego, Cat.Expo. Serpentine Gallery, Londres, 1988, p. 48

²² Ver Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, p.7.

²³ Idem, p.4.

²⁴ Sobre o processo de colagem e na sequência das colagens apresentadas na Galeria S. Mamede em 1971, Ver Eurico Gonçalves, “Paula Rego, não é a cola que faz a colagem”, *Flama* 4 de Junho de 1971.

²⁵ Victor Willing cit. Fiona Bradley, in *Paula Rego, Cat. Expo*, Tate Gallery Liverpool, 1997, p.9.

²⁶ Revistas espanholas, do virar do século, que seu avô tinha na sua biblioteca em dois volumes. As páginas destes magazines são profusamente ilustradas com desenhos de vários tipos, dos humorísticos a românticos.

foi descrito por Victor Willing como *orgiastic manner*²⁵ de pintar, cortar, reconhecer, nomear, deitar coisas fora e guardar outras.

A técnica de colagens utilizada por Paula Rego, começa sempre por desenhos, a tinta e acrílico, das personagens e objectos intervenientes da história que pretende contar. Os desenhos são executados num estilo gráfico que pode derivar de obras conhecidas de Picasso, Miró, de artistas catalães primitivos, mas preferencialmente a partir de artistas gráficos anónimos, particularmente os das revistas *Pluma Y Lápiz* e *Blanco y Negro*²⁶ e também de fontes *Art Deco*. Caricaturistas Ingleses do século XVIII, James Gillray e Thomas Rowlandson, Sir John Tenniel de *Alice in Wonderland*, Gustavo Doré, Arthur Rackham e Benjamin Rabier, também fazem parte do processo de investigação da pintora.

As imagens desenhadas a partir dos desenhos de ilustradores e caricaturistas pouco conhecidos do grande público, permite-lhe uma maior liberdade na elaboração da história que conta, evitando assim quaisquer conotações do ponto de vista iconográfico. Uma grande quantidade de desenhos são executados, mais que suficientes para preencher a tela. Depois a tela é pintada com uma cor que será a cor do fundo. Em seguida segue-se o corte dos desenhos em pedaços, e montagem de todo o material sobre a superfície da tela, com acetato poly-vinyl. Neste processo muitos dos materiais sobrepõem-se em sucessivas camadas, e são repintados. A pintura colagem, *Retrato de Grima*, de 1964-65, [Fig. 5], documenta bem esta fase de trabalho de Paula Rego, vendo-se entre a complexa figuração, vestígios dos desenhos iniciais, não repintados, constituindo finalmente uma das matérias usadas no processo de pintar.

A colagem das peças sobre a superfície é um processo que requer grandes qualidades compositivas por parte do artista, pois o equilíbrio pretendido e a própria junção das tintagens e redefinição de contornos levantam questões plásticas que



[Fig. 5]
Retrato de Grima, 1964-5, técnica mista s/tela, 91x122 cm, col. FCG/CAMJAP, Lisboa, nº inv. 65P263.

ultrapassam a mera colagem dos elementos na superfície. A colagem é um processo que se faz por etapas, não é um processo directo:

... In collages you are doing it in stages, so you're not actually doing it right there. You first of all draw it in a paper, then you cut it up, then you paste it down, then you change it, then you shove it about, then you may paint bits of it over – so actually you're not making the picture there and the you're making it through a process, so it is not so spontaneous....²⁷

O próprio processo de cortar, é em si mesmo um processo de desenhar. O cortar, desenha no material utilizado uma forma, delimita um contorno. Em Paula Rego, esse processo de desenho/corte é um processo de destruição da fase anterior do desenhar, é um novo desenho que cria novas identidades.

A inclusão de desenhos feitos previamente e usados como material para a composição das colagens, é um processo que Dubuffet utilizou constantemente nos seus desenhos e mesmo nas suas pinturas. A história nem sempre é clara na imagem, sendo necessário o título para a descodificar, e então a tela torna-se como um *puzzle*, que temos de decifrar.

À medida que Paula Rego prossegue com as colagens, os fundos tornam-se lisos de cores uniformes que a utilização de tinta acrílica em vez de tinta de óleo permite mais fácil e rapidamente, colando livremente pedaços de pessoas, animais e objectos das figuras/montagens contornadas expressivamente, perdendo a referência com a realidade, mas ganhando em ambiguidade na representação de imagens mais sugestivas.

...Depois abandonei a colagem, abandonei. Porque o que acontece é que se tornou num exercício académico. Era uma chatice, porque aquilo era só colar, e o que é que eu vou fazer agora, e lavava aquilo tudo, e depois aquilo já não tinha sentido, não tinha sentido...²⁸

²⁷ Paula Rego, citada por John MacEwen in *Paula Rego*, 1992, op. cit. p. 104. Paula Rego também expõe o seu processo de trabalho nas colagens, numa entrevista dada a Eurico Gonçalves. Cfr. op. cit. nota 23.

²⁸ Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, p.4.



[Fig. 6] – *Cena Doméstica com Cão Verde*, 1977, colagem, guache e acrílico s/papel, 153x102 mm. Col. da Artista.

A diferença que existe entre as colagens dos anos sessenta e dos anos setenta está precisamente na suposta “academia” em que elas se tornaram. As colagens que Paula Rego considerou académicas, representam uma fase em que o recorte e montagem das figuras assim como o tratamento dos fundos se modificou lentamente, dum processo instintivo para um processo mais elaborado e racional, transformando os fundos em áreas de cor lisa que se contrapõem dinamicamente com as formas. A paleta de Paula Rego passou a acompanhar o gosto pelos tons abertos e contrastantes da *Pop*, e mesmo a montagem resultava em composições equilibradas mais próximas do cartaz. Um exemplo elucidativo está na colagem *Cena Doméstica com Cão Verde* [Fig. 6].

De facto, Paula Rego está, nestas décadas de 60/70, próxima do movimento da terceira vaga da *Pop* britânica, representada por Hockney, R.

²⁹ Patrick Caulfield, assim como Michael Andrews e Allan Jones, artistas proeminentes da cena Londrina, são amigos de Paula e Vic, e visitas de sua casa em Portugal como testemunha John McEwen, *Paula Rego* Phaidon, Londres, 1992. p.63

³⁰ Ver Cat. Expo. *Patrick Caulfield*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1999.

³¹ John McEwen, "Letter from London", in *Colóquio*, nº 23, Setembro, 1981, p.58-59.

³² Cfr. McEwen, Cat. Expo. *Paula Rego*, 1992, p.117 e Ruth Rosengarten, Cat. Expo *Paula Rego* Tate Gallery Liverpool, 1997.

B.Kitaj (1932), Allen Jones (1937), Peter Phillips (1935), e Patrick Caulfield (1936)²⁹, todos eles estudantes em Londres, na mesma altura de Paula Rego. Patrick Caulfield, esteve representado no verão de 1999, na Fundação Calouste Gulbenkian, com uma retrospectiva.³⁰

2.3. O desenho na pintura

Na década de oitenta, o trabalho de Paula Rego vai registar uma grande viragem, em que o desenho ganha nova autonomia, como veremos. Vários factores contribuem para este facto, prendendo-se não só com o processo de trabalho da pintora e de modo não menos relevante, com a nova situação da pintura na Arte Ocidental.

De facto, nos anos de 1979 a 1986 o desenho de Paula Rego está englobado na pintura, não existindo um desfazamento processual entre o desenho e a pintura, as duas acções são simultâneas. O desenho é executado directamente na superfície, fazendo parte do acto de pintar, permitindo o total aproveitamento da qualidade gráfica do gesto e uma grande rapidez de execução das obras. Esta metodologia contribui para que o ritmo de trabalho se acelere, sendo-lhe possível executar uma notável quantidade de desenhos a acrílico nesta década.

Estes anos foram um período de grande produção para Paula Rego. O papel do desenho, nos seus trabalhos, funciona, numa primeira fase, como processo de construir na superfície as imagens da história que pretende contar, seguidamente aplica as manchas de cor. O resultado final é pintura. Pincel e tinta acrílica servem ao mesmo tempo para desenhar e colorir. Este uso simultâneo da linha e da cor representa uma das características de Paula Rego, de grande valor expressivo, retomando-o, mais tarde, nos anos noventa, ao utilizar o médio pastel, como veremos adiante.

Em 1981, a exposição individual na *Arts Council* em Londres, sponsorizada pela *AIR Gallery*, lança definitivamente Paula Rego na cena londrina³¹. Nesta exposição apresentou os seus primeiros trabalhos a acrílico sobre papel, ao lado das últimas colagens.

A espontaneidade e frescura destes trabalhos de escala comparativamente pequena (76 x 56 cm), contrastavam vivamente com a complexidade gráfica e temática das grandes colagens (200 x 200 cm). Enquanto as colagens são difíceis de decifrar, precisando dos títulos para descodificar, nos acrílicos a história é clara, o desenho não foi mutilado, está inteiro, completo. A máscara atrás da qual Paula Rego ainda se esconde, revela-se na utilização irónica do antropomorfismo das personagens que representa.³²

Os primeiros trabalhos, dos anos oitenta e um e oitenta e dois, que inclui a série do *Red Monkey*, contam histórias da sua vida quotidiana, mas as personagens são representadas sob a forma de animais e por vezes plantas. O despoletar dos temas, foi, mais uma vez, sugerido por Vic quando lhe falou da existência de um teatro de brincar, que teve quando era criança, e que só tinha três personagens, um macaco, um urso e um cão só com uma orelha

A técnica destes acrílicos parte do desenho das figuras, a pincel, sobre um fundo de cor uniforme. Depois da cor ser aplicada, o trabalho gráfico de texturas, como o pelo dos animais, ou os caracóis das cabeleiras, são desenhados. Nestes primeiros trabalhos não existe perspectiva, tudo se passa sobre um só plano horizontal que define um fundo uniforme. As escalas reduzidas das figuras menos importantes dão a necessária profundidade. Por vezes uma mancha de cor diferente estabelece um plano horizontal.

Se o trabalho da série *Red Monkey*, que encontramos anteriormente, estava muito próximo da pintura, porque a cor tinha sido aplicada sobre o desenho, cobrindo mui-

tas vezes o contorno das figuras, em *The Operas*, por outro lado, o desenho nunca se perde e a cor é dada em aguadas, nos fundos, segundo uma paleta muito restrita. Existe portanto uma fractura nítida entre estas séries, na opção pela plasticidade nua do desenho que se afirma francamente. Paralelamente, surge uma grande novidade em relação ao ordenamento das personagens no suporte, como vimos: a estruturação do suporte em camadas, a utilização das figuras como escrita ideográfica, utilizando mesmo a ordenação da esquerda para a direita como sequência de trabalho e obviamente como sequência de leitura.

Em 1984, *The Proles Wall*, um trabalho sobre papel, de grande escala, como um mural, revela a grande síntese desta metodologia. Hoje, esta peça, pertence ao acervo da Fundação Calouste Gulbenkian. *The Proles Wall* é o resultado de uma encomenda para a exposição *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, celebrada para comemorar a famoso romance de George Orwell³³, no Camden Arts Center.³⁴

O método que utilizou para desenhar numa tão grande escala, foi o de *tricotar*³⁵, termo que utilizou, desenhando como um diário, mas mantendo sempre a noção de um padrão que dá a unidade plástica a este trabalho. Para podermos decifrar e apreciar a história não nos devemos colocar numa posição de recuo em relação à obra, é necessária a aproximação. O recuo só nos dá uma ideia do padrão. Quando nos aproximamos e percorremos fisicamente o *Proles' Wall*, é que nos podemos aperceber da riqueza e vitalidade detalhada nesta obra.

Depois dos trabalhos em grande escala, Paula Rego, volta para os seus desenhos numa escala de *sketchbook*, desenhando heroínas de amores medievais, cujas histórias a fascinavam, *The knight, the Priest and the Lady*. Os trabalhos resultaram em desenhos a acrílico sobre papel de tamanhos que variavam entre 61 e 76 cm de altura, e 55 e 77 cm de comprimento. A mudança da sóbria paleta anterior, onde o desenho das figuras a preto, sobressaía sobre um fundo uniforme, foi mudada para uma paleta muita rica de cores vivas.

À medida que os seus desenhos progrediam, as heroínas lembravam-lhe as *Vivien Girls*, desenhos de Henry Darger (1892-1972), que tinha visto na exposição "Outsider Art"³⁶, na Witechapel Art Gallery, em 1979. O interesse que demonstrou por Henry Darger e os seus desenhos, levou a que lhe fosse enviado um artigo sobre o desenhador e as histórias. Depois de o ter lido, Paula Rego decidiu abandonar o tema do amor cortês, e começar uma série de trabalhos sobre as aventuras das *Vivien Girls*.

Nestes trabalhos, Paula Rego introduz novamente uma larga gama cromática. A escala das telas variando entre os 200 x 100 cm e os 240 x 280 cm, testemunham a vivacidade e energia que as aventuras das *Vivien Girls* proporcionaram. Um número considerável de figuras vão crescendo em escala e quantidade de trabalho para traba-

seus trabalhos a um grupo de patronos. Apesar não terem a intenção de representar um movimento ou escola, entre 1907 e 1911, esta associação criou um facto artístico no panorama de arte Inglesa que foi conhecido por *Camden Town Painting*. As pinturas eram tendencialmente de pequenas dimensões, e os temas favoritos eram: nus e retratos informais de amigos, representados em interiores pobres, naturezas mortas de bric-a-brac sobre parapeitos de lareiras. Também pintavam paisagens londrinas, praças, ruas e jardins. As pinturas tinham em comum o tratamento honesto e objectivo dos temas, influenciados essencialmente por Lucien Pissarro, um impressionista tardio Francês, no interesse na análise da cor e no desenvolvimento da *broken touch*. Cfr. *The Grove Dictionary of Art, "From expressionism to Post-Modernism, Styles and Movements in the 20th century Western Art"*, Jane Turner for Groveart, London, 1996, pp.89-91.

³⁵ John McEwen, op.cit 1992, p. 126

³⁶ *Outsider Art*, é uma definição dada aos trabalhos de criadores que não têm escola nem produzem para serem vistos por outros. Desenhos pintam ou esculpem para seu próprio prazer. É um termo que de certa maneira corresponde ao termo de Dubuffet "Art Brut", que só pode ser utilizado para as obras da sua colecção presente no Museu de Lausanne. Esta colecção de Dubuffet, foi formada com os trabalhos de doentes mentais e crianças. Não se pode confundir *Outsider Art* com *Art Naif*, *Folk* ou outros termos que classificam os trabalhos produzidos por a dos circuitos artísticos estabelecidos. www.geocities.com/sunsetstrip/1482/

³³ Autor Inglês nascido em 1903 em Indian Village Bothary, na Índia perto da fronteira do Nepal, de nome Eric Blair. Escreveu documentários ensaios e críticas. Tornou-se um escritor proeminente nos finais dos anos 40 com duas brilhantes sátiras, tornando-se uma das vozes mais influentes do século XX. Morre em 1950 na

costa escocesa, Ilha de Jura, para onde se mudou em 1946. O clima húmido de Jura não foi benéfico à sua tuberculose, morrendo em 1950. Foi Jura que escreveu *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. www.angelfire.com/pa3/ericblair/

³⁴ "Exhibition Society" de 16 pintores Ingleses que

floresceu entre 1911 e 1914. O núcleo duro de artistas frequentava reuniões de sábado à tarde em 1907 num estúdio arrendado em Fitzery Street, n.º 19 em Londres. De entre eles destacaram-se os pintores, Sickert, Harold Gilman, Lucien Pissarro, Spencer Gore, Harold Gilman e Robert Bevan. Nesses reuniões eram mostrados os

lho. Nos primeiros, ainda é clara a colocação dos fundos quer dividam a superfície em retângulos de cor diferentes, quer se coloquem de forma a dar uma ilusão dos planos horizontal e vertical, mas, de quadro para quadro, as figuras vão ocupando anarquicamente a superfície. Os fundos não estão uniformizados segundo uma cor, mas vários fundos de cores diferentes preenchem os espaços livres entre as figuras, e são por vezes pintados ou repintados depois das figuras estarem desenhadas, notando-se que a cor do fundo não encosta ao desenho das figuras, deixando pequenos espaços brancos. O contorno das figuras é feito geralmente a preto, a cor serve para além de separar os fundos das figuras, também preenche as formas. Os detalhes são desenhados a cor sobre as figuras. Mostramos em anexo o acrílico *The Vivien Girls with Windmills* de 1984, [Fig. 7]. Neste exemplo, a parte inferior da superfície foi pintado com um fundo castanho avermelhado, enquanto que na parte superior os fundos são mais claros, menos densos de cor e de tonalidades azuladas.

As *Vivien Girls* apesar de pinturas, são trabalhos onde o desenho é claramente a base estrutural, mantendo-se portanto o desenho ainda “dentro da pintura”.



[Fig. 7] – *The Vivien Girls as Windmills*, 1984, acrílico s/tela, 242x179 cm, col. FCG/CAMJAP, Lisboa, nº inv. 86P589.

2.4. A entrada das sombras. Primeiros estudos preparatórios.

Em 1986 e 87 surge uma nova série na obra pintora: o tema *Girl and Dog*. Tratam-se acrílicos sobre tela que hoje pertencem a colecções particulares e institucionais.

*...e depois apareceram as sombras, aquela coisa que das meninas com os cães, ... mas aquilo ainda é feito da minha cabeça ... utilização do modelo novamente, com desenho, não desenho de modelo. Eu punha as pessoas em posições que depois utilizava para as pinturas, como “A Pequena Assassina”, como “A Presa”, como essas coisas todas a gozar as pessoas...”*³⁷

³⁷ Idem, *ibidem*

Paula Rego reduz o número das personagens envolvidas nas histórias, duas ou três, no máximo, o que levou naturalmente a uma ampliação de escala das figuras, levantando, esse facto, vários problemas de construção das imagens. As questões espaciais, de definição do espaço já não a satisfaziam com a utilização anteriormente feita de preenchimento de fundos uniformes ou de estrutura espacial dividida em diagonal ou horizontalmente e preenchidos com a colocação de elementos mais pequenos. A escala destas figuras exigiam o trabalho do volume, da terceira dimensão, da profundidade, da definição clara do “chão”. De facto, nas outras séries, a construção estrutural do espaço dependia do jogo entre forma e fundo, neste momento surge a necessidade da definição do plano que representa o suporte físico das figuras.

Estas importantes questões foram explicadas por Paula Rego:

...Para fazer as figuras com três dimensões, tinha que "ground them"³⁸, e isso implica luz e sombra. [Recorre a Vic que lhe aconselha]...desenhas o objecto (a coisa) e ao desenhares a sombra dele, desenhaste o chão ³⁹

³⁸ Termo sem tradução à letra, significa "pôr no chão", neste caso "pô-las num chão".

³⁹ Citado por John McEwen, in Cat. Expo, *Paula Rego*, Serpentine Gallery, Londres, 1988 p.48.

Vic, como pintor e professor na Slade, possuía uma bagagem artística e prática de desenho na qual Paula Rego confiava. Possuía sobretudo um entendimento profundo, não só do imaginário como também das capacidades plásticas de Paula, dando-lhe a segurança que precisava.

Neste momento, Paula Rego inicia o seu trabalho com estudos a caneta e aguada. Tratam-se de desenhos independentes da obra final, realizados como metodologia de estruturação das pinturas. Pela primeira vez, na obra da pintora, surgem desenhos preparatórios, com maior ou menor grau de independência do resultado final. Os desenhos estabelecem o enquadramento espacial e definem as personagens; aguadas mais escuras indicam a direcção da luz, tingindo as zonas de sombra. Paula Rego manterá ainda uma estrutura espacial simples; uma linha horizontal, por vezes oblíqua, separa o "chão" do fundo, dando maior relevo às personagens que ocupam e centralizam o espaço pictórico da tela. Estas meninas, desenhadas de modo muito "realista" requerem um trabalho específico que se prende com as poses, as atitudes e

muitas vezes de representação de escorços. Também as roupas, visto Paula Rego optar por as apresentar usando grandes saias rodadas, exigem estudos de claro-escuro, próprios dos estudos de panejamento.

Study for "Two Girls and a Dog", [Fig. 8], é um bom exemplo de estudo preparatório, feito a caneta e aguada, onde se define a figura, a definição do espaço, o enquadramento de personagens, a luz e sombra.

Nos anos finais da década de oitenta surgem na obra de Paula Rego, temas que se reportam exclusivamente a memórias da pintora

A Tate Gallery possui na sua colecção um conjunto de dez desenhos de Paula Rego. São os desenhos preparatórios para a pintura *The Dance*, também do acervo da Tate. Nos desenhos para *The Dance*, várias hipóteses espaciais são experimentadas, dos penhascos altos e o pequeno forte/capela á direita num desenh-

⁴⁰ João Penalva pintor português, trabalha e reside em Londres desde 1976 quando foi estudar para a *Chelsea School of Arts*. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian nos anos 80/81. O seu trabalho incide sobre a pesquisa e desempenho temporário de situações profissionais que lhe são alheias, e que através da sua actividade, as artes plásticas, analisa e documenta. Representa Portugal na Bienal de Berlim de 2001. Na XLVII Bienal de Veneza ocupou um palácio do século XVIII Palazzo Vendramin dei Carmini com uma instalação com projecção de vídeos, "esculturas", fotografias, desenhos e textos. Este conjunto de médios representam o tema dum concurso de canto, emprestado do enredo de Wagner *Die Meistersinger*. Com este trabalho, Penalva aborda noções de competição, regras e juizes, o conceito de representação nacional e o inevitável fracasso dos que não estão conformes ao standard do contexto deliberado ou por incompreensão.

www.VeneziaBiennale.com



[Fig. 8] – *Study for "Two Girls and Dog"*, 1987, caneta e aguada, 3020x3620 mm, col. da Artista.

nho, noutro à esquerda, uma praia que muda para adro enfeitado, um poço que aparece e desaparece. A roda da dança, faz-se e desfaz-se. Os grupos de pessoas que dançam vai mudando também de desenho para desenho. Uma varina dança sozinha, com o lenço amarrado à cabeça, e uma menina de chapéu, passa solitária.

Esta viagem de desenho para desenho, onde as personagens, paisagens e mesmo a luz se modifica, ficando algumas pelo caminho e reaparecendo outras, constitui finalmente um método de trabalho de Paula Rego. A mesma metodologia existia noutras épocas, conforme nos relata João Penalva⁴⁰, mas nunca nos será dado a ver, pois era executado e depois absorvido, durante a execução da pintura final.

Com o uso do desenho preparatório, independente da superfície da tela, a sequência da "viagem" fica registada nos estudos preparatórios.

Um dos aspectos mais elaborados desta metodologia refere-se aos diferentes estudos sobre a colocação da luz. Esta vai rodando, desde de baixo, como se viesse de uma fogueira que não se vê, mas que o desenho sugere. Em outras situações, o foco de luz é colocado ao centro, mas ainda fora do desenho ou muda para a direita, criando sombras oblíquas. Finalmente surge a presença da lua na tela, criando um segundo foco de luz, com dois tipos de sombras oblíquas da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. Esta ambiguidade resultante dos dois focos de luz é apenas criada na pintura.

Conhecem-se os desenhos para outras obras desta época: os *Estudos para "The Maids"*, de 1986 e os *Estudos para "The Family"*, de 1987. Tratam-se de temas que apresentam uma certa proximidade com *The Dance*, pelo facto de aí também se reconstruírem memórias vividas em Portugal pela pintora. A metodologia de construção das imagens através da obra gráfica, é bastante semelhante à que encontramos nos estudos para *The Dance*. De desenho para desenho, Paula Rego vai experimentando várias soluções para a obra final, em termos de personagens e de ambientes. No entanto, pensamos que não se aprofunda o tema da luz, como o faz nos desenhos para *The Dance*, apesar de utilizar a mesma tipologia de materiais actuantes, tais como lápis, caneta e aguadas.⁴¹

⁴¹ Cfr. Paula Rego, in Cat. Expo, 1992, op. cit. p.41 e 43, respectivamente.

2.5. O Método Clássico

Os anos noventa irão cimentar, no processo de trabalho de Paula Rego, o recurso ao método clássico. Já na década anterior a artista utilizou desenhos preparatórios: os *primi pensieri*, nos estudos para *The Dance*, e os *abbozi* nos estudos para a série *Girl and Dog*. Mas foi nesta década que o desenho de Paula Rego irá abarcar todo o método de trabalho clássico.

A partir de 1993, a artista muda de médio nas suas obras, larga a tinta acrílica e passa a pastel. Este novo médio, que se situa na área do desenho, tem fortes ligações à pintura, na medida em que desaparece totalmente o branco do papel, permitindo a sobreposição de camadas umas sobre as outras, num processo semelhante ao da pintura, em que as correcções e arrependimentos se anulam. No entanto, a artista não abandona o trabalho preparatório de desenho anterior à obra final.

O convite feito a Paula Rego para primeira Artista Associada da National Gallery, em 1990, marcou a entrada dos anos noventa, que vai provocar uma nova atitude por parte de Paula Rego em relação ao seu estatuto de artista. Este convite implicava a produção de obras a partir da colecção de pintura clássica existente no Museu. Foi-lhe atribuída uma remuneração fixa e um estúdio nas caves da Museu que lhe possibilitou o contacto constante com as obras e mesma o transporte de algumas peças para o seu estúdio.

O papel da encomenda de trabalhos partindo colecção da National Gallery e o estúdio dentro do próprio Museu permitindo o contacto quotidiano com as obras, irão marcar a mudança de atitude em relação ao trabalho preparatório já iniciado na década anterior, mas agora assumindo uma clara apropriação do método clássico, cobrindo todos os as funções do processo.

Para o mural *Crivelli's Garden*, na Cafeteria da nova Sainsbury Wing, encomenda feita pelos *Trustees* da National Gallery em 1990, a pintora, completa um percurso circular de desenho, onde retoma os processos de desenho aprendidos na Slade, e que foi utilizando sempre que a complexidade formal do seu trabalho lhe ia exigindo. No entanto, com esta encomenda, vê-se na necessidade de utilizar todo o método clássico de trabalho percorrendo os caminhos do desenho preparatório, nas

diferentes tipologias identificadas por Vasari: os primeiros pensamentos, os estudos de composição, desenhos de modelo, desenhos com quadricula para transferência e os estudos para apresentação do seu trabalho ao encomendador. A residência oficial da Embaixada Inglesa possui dois *modelli* de Paula Rego, para o *Crivelli's Garden*, de 1990-91, intitulados: *Study for The Visitation*, [Fig. 9] e *Study for Crivelli's Garden*.

2.6. O pastel

Nos anos noventa, a partir de 1994, Paula Rego adopta o médio pastel, técnica que terá novas implicações no seu discurso artístico. O pastel, pelas suas características plásticas, permite desenhar e colorir simultaneamente, num trabalho directo sobre a superfície papel. Segundo a artista, interessa-lhe particularmente a aproximação entre a mão e o material, sem mediações.

Esta dupla função do pastel, desenhar e colorir, não exclui, no entanto, o trabalho preparatório de desenho anterior. A adopção deste novo médio no trabalho de Paula Rego coincidirá com a presença cada vez mais forte do desenho de modelo vivo. Ao fazemos uma leitura do percurso de Paula Rego, temos a noção de que a cada novo tema, ou nova série de trabalho, corresponde um fase prévia de desenho autónomo, por vezes com a adopção de novos médios, como é o caso do pastel.

*[O pastel] é a coisa mais importante, no sentido em que foi a maior volta que eu jamais dei. Agora estou a desenhar á vista. Faço pessoas, faço histórias, mas muitas vezes também estou a desenhar da minha cabeça, faço coisas, bonecos, bonecos, bonecos, pronto e acabou-se. Acabou-se não, espero que não se acabe. É assim a história...*⁴²

⁴² Teresa d'Orey Capucho, op.cit., anexo 1, p. 10.



[Fig. 9]
O *Study for The Visitation*, 1990-1, acrílico s/tela, 80,5x100 cm, col. Embaixada Inglesa, Lisboa.

MANUEL BERNARDES (1644-1710)

BIGARRURE E SACRA LEXICOLOGIA PLÁSTICA

Sandra Antunes

Menosprezado pelas Histórias da Literatura do século XIX, partidárias de uma ideologia que caracteriza toda a produção teórica do período de entre o século XVI ao início do século XVIII como degenerante ou decadente. Agraciado, em outros casos, mas como inexpugnável autor de cariz clássico, num *período de morte das artes em Portugal*, Manuel Bernardes, afigura-se-nos como um dos mais eloquentes mestres na procura do entendimento e explicitação da especificidade do trabalho plástico, por relação à especificidade de fruição pretendida, que se praticou em Portugal, desde o Concílio de Trento até aos augúrios do classicismo.

Almeida Garret e Alexandre Herculano, ele próprio um Oratoriano, fruto do *espírito liberal, que os Oratorianos ajudaram a implantar*¹, não se referiram particularmente a Bernardes nas suas resenhas de literatura. Teófilo Braga, pela ideologia republicana e anti-clerical, condena de forma mais radical que qualquer outro a cultura de entre 1580 à expulsão dos Jesuítas. Camilo Castelo Branco, no seu *Curso de Literatura Portuguesa*, 1876, propor-se-á reparar a iniquidade a que foram votados muitos autores de entre o fim do reinado de D. João III e D. João V, contudo, define Bernardes como um bom escritor que merece ser reabilitado, uma vez que sempre se manteve dentro dos padrões do classicismo, entrando, raras vezes, em sintonia com as mudanças defeituosas do Barroco. As restantes Histórias da Literatura alternarão entre uma e a outra posições. Na primeira metade do século XX pouco ou nada se alterou, apenas em 53 Maria de Lurdes Belchior e posteriormente Maria Lucília Gonçalves Pires o entenderam, justamente, como barroco.²

Como regente, procurou mecanismos que conduzissem o fruïdor a vivenciar a obra em acordo com os conceitos ontológico-culturalmente requeridos. Conhecedor do sistema clássico, argumentou por um modo de representação “real” do corpo humano, necessariamente diverso àquele que os anatómicos concebiam; pela necessidade de um pensamento complexo, quer na concepção do mundo, quer no usufruto da obra de arte segundo uma via sensorial total; pelo *vivismo* como modo representacional consentâneo à busca de um estado de mudança do espectador *sumamente propenso à comoção sensível*; por um espaço real de fruição da obra que, aliado ao valor de signifiante em si dos materiais, como num acto performativo, catapultasse o espectador a rever-se na situação que lhe era presentificada; na representação humana, pela negação da verticalidade e pela explicitação do tempo do corpo, para lá da forma.³ Uma concepção da qual decorrerão o sentido, a conveniência e a tipologia da imaginária policroma peninsular.

Foi a proficuidade do seu pensamento, em termos plásticos, que nos moveu a deixar aqui expresso o nosso testemunho sobre Bernardes.

1. Manuel Bernardes e o Oratório

O padre Manuel Bernardes, escritor da Congregação do Oratório de S. Filipe Neri em Lisboa, asceta exímio, faleceu a 17 de Agosto de 1710 com a idade de 66 anos. [Fig. 1]

¹ Cf., Eugénio Francisco dos Santos, «Oratorianos», in, *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, pp. 328-334.

² Cf., Mafalda Ferin Cunha, pp. 42-59.

³ Vd. nosso artigo «Sagração da Carne, O corpo na concepção do Cristianismo da Contra Reforma», in *Arte Teoria*, II, pp.37-59.



[Fig.1] - Gravura retrato de Padre Manuel Bernardes, conforme à série de retratos existentes nas Necessidades, hoje em posse da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Os dados biográficos de que dispomos referentes a este autor e consentaneamente aceites por aqueles que se detiveram no seu estudo, têm como matriz um manuscrito redigido pelo Padre Bernardo Lopes na segunda metade do século XVIII, encontrado na Torre do Tombo por Ebion de Lima.⁴

Segundo o cronista, o Padre Manuel Bernardes terá nascido em Lisboa, em 20 de Agosto de 1644, conste embora no livro de Baptismos da Freguesia da Encarnação o dia 27 de Agosto.⁵ Os seus pais, João Antunes e Maria Bernardes, são descritos como *peças opulentas e abastadas*⁶ com o exclusivo intuito de nobilitar a origem pessoal do congregante. Na verdade, João Antunes seria certamente artífice de ourives em Lisboa e Maria Bernardes oriunda de humilíssima descendência. Quando em 1658 Manuel Bernardes se submeteu, com o seu irmão, ao regular processo de inquirição de gèneses afim de tomar ordens menores, foram dados ambos como cristãos velhos. Contudo, duma inquirição posterior, resulta a denuncia de que seria adulterino, filho do judeu Manuel de Mezas.⁷

Em 1653, com nove anos de idade, Manuel Bernardes iniciou estudos de Filosofia no Colégio Jesuíta de Santo Antão de Lisboa, passando logo à Universidade de Coimbra, em virtude da sua excelência na defesa de conclusões públicas, onde se formou em Artes e Filosofia fazendo-se ainda bacharel em Teologia⁸, Direito Pontifício e Jurisprudência Canónica.⁹

Em 1674, a 14 de Julho, sendo já sacerdote, professou em Lisboa na Congregação do Oratório de S. Filipe Néri que o padre Bartolomeu de Quental trouxera para Portugal seis anos antes. Faleceu na mesma congregação, na quinta de Campolide, em 17 de Agosto de 1710¹⁰ mas não sem antes abraçar a ordem dos Carmelitas.

Verdadeiramente integrado nas necessidades de reforma que se apresentavam à igreja pós tridentina, conjuntura em que radicavam aliás os próprios princípios do Oratório fundado por Bartolomeu de Quental, Manuel Bernardes constituir-se-ia autenticamente um tridentino militante. A par da visão pessimista do homem, da manifesta tormenta perante a incerteza da salvação, de uma visão angustiosa do mundo e da vida que percorrem toda a sua obra — auxiliáveis por via da oração afectiva — o seu pensamento, a sua concepção do mundo, são verdadeiramente regidos pelo milagre e pela indeterminação. Foi de dentro de um tal espírito que vivenciou e “transpirou” as obras que constituem o seu legado, publicadas na seguinte ordem: *Exercícios Espirituais* (2V) – 1686; *Direcção Para os Nove Dias de Exercícios Espirituais*¹¹; *Pão Partido em Pequeninos* – 1696; *Luz e Calor* – 1696; *Armas de Castidade* – 1699; *Nova Floresta* (5V), tomo I – 1706; *Meditações Sobre os Principais Mistérios da Virgem Santíssima* – 1786; *Nova Floresta*, tomo II – 1708; *Nova Floresta*, tomo III – 1711; *Sermões e Práticas* (2V), parte I – 1711; *Direcção para Ter nos Nove Dias de Exercícios Espirituais* – 1725; *Nova Floresta*, tomo IV – 1726; *Os Últimos Fins do Homem* – 1728; *Nova Floresta*, tomo V – 1728; *Estímulo Prático* – 1730; *Sermões e Práticas*, parte II – 1733; *Paraíso dos Contemplativos* – 1739 e *Vários Tratados* (2V)¹²

Na verdade, Manuel Bernardes, refere-se frequentemente à morte como *a passagem deste século miserável para a terra dos vivos*; a S. Filipe Néri como seu *padre* e a S. Inácio de Loyola como *Patriarca*¹³; ao teatral Fei António das Chagas, reprovado pelo Padre António Vieira, como *insigne missionário*¹⁴ para além do recurso frequente a exemplos retirados das obras de Santa Teresa ou S. João da Cruz.

⁴ Para a vida do p. Manoel Bernardes da nossa Congregação do Oratório de Lisboa Escritas pelo Padre Bernardo Lopes da mesma congregação In., *Notícias para a Biografia dos Padres do Oratório*.

⁵ Cf., Ebion de Lima, *O Padre Manuel Bernardes, sua Vida, Obra e Doutrina Espiritual*, nota 4 in Apêndice I. João David Pinto Correia, confirma a mesma data de 20 de Agosto de 1644 como a do nascimento de Bernardes. Cf., João David Pinto Correia, *Luz e Calor do Padre Manuel Bernardes...*, pp. 24.

⁶ Cf., Ebion de Lima, op. cit., na nota 5 in, Apêndice I.

⁷ Cf., o processo que se encontra na torre do tombo — Inquisição de Coimbra, maço 13, n.º 373.

⁸ Cf., João David Pinto Correia, op. cit., pp. 24.

⁹ Cf., Padre Manuel Bernardes, *Pão Partido em Pequeninos para os Pequeninos da Casa de Deus*, pp. 7.

¹⁰ Cf., João David Pinto Correia, op. cit., pp. 24.

¹¹ Em 1695 Manuel Bernardes já trabalhava nesta obra, mas cerca de 1698 ainda a não havia terminado. Cf., J.S. da Silva Dias, *A Congregação do Oratório de Lisboa, regulamentos primitivos*, p. 82.

¹² Cf., Ebion de Lima, op. cit., pp. 20, ou António José Saraiva e Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, pp. 509.

¹³ Cf., Padre Manuel Bernardes, *Exercícios Espirituais*, pp. 449.

¹⁴ Cf., Padre Manuel Bernardes, *Paraíso dos Contemplativos*, pp. 202.

São recorrentes na sua obra as citações de autores vários: da sagrada escritura aos comentadores bíblicos, dos santos padres a ascetas aos místicos do norte, passando por autores jesuítas, carmelitas ou franciscanos. Tal erudição contribuiu sobremaneira para a admiração daqueles que nele quiseram ver — o espírito de um verdadeiro expoente do humanismo devoto — e na sua obra — um exemplo característico da metódica do humanismo cristão. Contudo, é também comumente aceite a constatação de que Manuel Bernardes passou longe do espírito do humanismo e de que, quer pelos seus processos, quer pelas suas fontes de inspiração, insere-se na cultura *anti-modernista* e *anti-secularista* da península ibérica¹⁵. Um autor em que são notórias a *incidência activa nas soluções e preocupações teológicas da época da contra reforma*¹⁶. J.S. da Silva Dias afirma mesmo que à medida que as suas pesquisas foram avançando, tornou-se cada vez mais notória a falta de rigor nas citações produzidas pelo congregado, e a imprecisão frequente das cotas marginais; que nem uma só das alegações de S. Francisco Sales se comprova original ou textual, ou ao menos localizável com certezas e que muitas das dos padres ou doutores da igreja comprovou-se serem infieis ou inexactas¹⁷. Um resultado, que estende a quase todos os livros que examinou, com origem possível na leitura de textos de exemplos ou de compilações várias. Na senda das intertextualidades confluentes nos *Exercícios Espirituais* de Manuel Bernardes, cujo núcleo radica nos de S. Inácio de Loyola, Maria Lucília Pires, alude precisamente ao facto de as citações de Bernardes não haverem sido coligidas dos textos originais, ou daqueles textos nem sequer aparecerem citados¹⁸, mas estabelece um paralelo que poderá elucidar-nos — o facto de que também no caso de S. Inácio se não deva admitir uma influência literária¹⁹. Isto é, um trabalho erudito de cariz livresco ou enciclopédico. Mais, obras que não assumem um tal cariz quer à partida quer à chegada, havendo sido elaboradas com o mesmo intuito que manuais práticos da reforma por via afectiva, não como textos de teologia erudita.

Seguindo o mesmo princípio, parece-nos que Manuel Bernardes não tenha pretendido a produção de obras literárias como um fim em si, mas de uma parenética afectiva e moralizante, fundamentada super-autorizada na autoridade das entidades que cita. Obras que, contrariando influências meramente livrescas ou eruditas, perseguem e descendem de centelhas divinas ou vivências espirituais, da assimilação das doutrinas apreendidas em livros de exemplos ou, tantas vezes, da memória das leituras meditadas.

Silva Dias sublinha dois factos acima de todos na espiritualidade de Manuel Bernardes: o seu *horizonte inaciano* e a abundância de citações em língua portuguesa ou castelhana dos espirituais espanhóis, falando mesmo na *persistência de uma verdadeira comunidade cultural peninsular, neste ponto, ainda para além da restauração e durante as primeiras décadas do século XVIII*.²⁰

Manuel Bernardes era jesuíta de formação, primeiro em Santo Antão de Lisboa e posteriormente em Coimbra, um verdadeiro produto do ambiente pós tridentino peninsular. Talvez por isto tenha professado a venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo dois anos antes do seu falecimento²¹, mais precisamente em 24 de Agosto de 1708²². Uma ordem de costume mais rígido, regida ainda pelo sentido ontológico da regra de Santa Teresa quando ao Oratório chegavam já laivos de modernidade e de um pretensão excesso de crédito na razão.

2. Antigos e Modernos

Fundada em Roma por S. Filipe Néri em 1565, a Congregação do Oratório de S. Filipe Néri foi instituída em Portugal pelo padre Bartolomeu de Quental²³ e firma-

¹⁵ Cf., J.S. da Silva Dias, *A Congregação do Oratório de Lisboa, regulamentos primitivos*, pp.345.

¹⁶ Cf., idem, *ibidem*, pp.343.

¹⁷ Cf., idem, *ibidem*, pp.346-347.

¹⁸ Cf, Maria Lucília G. Pires, *Para uma Leitura Intertextual dos Exercícios Espirituais*, pp.15-16.

¹⁹ Cf, idem, *ibidem*, pp. 25-26.

²⁰ Cf., J.S. da Silva Dias, *A Congregação do Oratório de Lisboa, regulamentos primitivos*, pp.359.

²¹ Cf., António José Saraiva e Oscar Lopes, *op. cit.*, pp. 509.

²² Cf., Padre Alberto Lopes Rodrigues, «Introdução», in. *Obras do Padre Manuel Bernardes*, p. XXXV.

²³ Bartolomeu de Quental (1627-1698) nasceu numa quinta de Fenais da Luz, perto de Ponta Delgada, cursou Filosofia, Artes e Teologia entre os jesuítas em Évora e Coimbra. Era há muito uma figura ligada ao novo poder instaurado em Portugal por D. João IV e foi confessor da Casa Real e pregador de D. João V.

da a 16 de Julho de 1668. Reunia clérigos sem qualquer obrigação de votos, norteando-se pela difusão da nova espiritualidade e pela assistência aos sectores mais carentes da população²⁴. O conhecimento da obra de Filipe Néri na Península seria aliás anterior à data da firmação da congregação²⁵. A aceitação e interesse pelas biografias de S. Filipe Neri, como por tantas outras obras de literatura piedosa e doutrinal, são descritas como entusiásticas — um facto ligado ao crescente desejo de reforma que estava em marcha. Uma reforma dirigida por um clero renovado mas desejada e coadjuvada pelos restantes grupos sociais.

No ambiente da inter-influência entre Roma e Espanha, S. Filipe tratou familiarmente com espanhóis de diversos campos do saber e das artes, incluindo Frei Luís de Granada ou o próprio S. Inácio de Loyola. A prática dos *Exercícios Espirituais* estava consignada nos estatutos da Congregação com carácter de obrigatoriedade²⁶. Existem inclusivamente referências ao facto de que no período da guerra da independência e posteriormente, desde que em 1654 Bartolomeu de Quental foi nomeado capelão-confessor e pregador da Capela Real por D. João IV, assistiu-se ao considerável aumento da afluência da população aos *Exercícios Espirituais*.²⁷

Filipe Néri constituía um modelo do clérigo pós-tridentino, conseguiu patrocinar um espírito de religiosidade autêntica e esclarecida tendente à verdadeira catequização do povo, mas sem objecto exclusivo aos leigos.²⁸ Bartolomeu de Quental, que do curso em Évora e Coimbra terá igualmente adquirido formação jesuítica, dirigia *Exercícios Espirituais* com a mesma intenção de reforma de vivências e atitudes.

A filiação do Oratório português, questão em relação à qual o grupo mais numeroso de investigadores subscreve o oratório italiano, de modo embora ajustado à realidade nacional, é sintomática da espiritualidade portuguesa da época. Foi vastíssima a acção que exerceram sobre todo o território nacional, nomeadamente, por via das missões para o interior do país, de carácter obrigatório, à imitação dos discípulos de Cristo, face ao grande descuido de salvação em que se vive²⁹, um aspecto fulcral da actividade oratoriana ao longo do último quartel do século XVII e ainda durante todo o século XVIII.³⁰ Referem aliás os estatutos primitivos que devem os que entram na Congregação entender que o fazem para dois fins: tanto para a reforma de suas pessoas, aspirando a maior perfeição para tratarem com todo o cuidado da salvação como para o aproveitamento espiritual dos seus próximos.³¹ Era a encarnação plena do espírito tridentino.

O Oratório português é, em larga medida, tributário da espiritualidade jesuítica que arranca nos *Exercícios Espirituais* e se exprime nas obras dos muitos autores que beberam neles.³² A influência do Oratório francês confinar-se-ia apenas à forma de governo desejada.³³ Em Portugal triunfava a corrente austera, rigorista, pós-tridentina. Insiste-se na superioridade do espírito sobre o corpo. Toda a ostentação é banida. Faz-se a apologia da dignidade do culto mas condena-se o fausto ou a simples manifestação exterior de espectáculo.³⁴ A magnificência é contudo admitida em termos plásticos.³⁵

A acção dos Oratorianos continuará posteriormente no âmbito das contradições do século.

do Oratório de N. Senhora da Assumpção, in., J.S. da Silva Dias, *A Congregação do Oratório de Lisboa, regulamentos primitivos*, Primeyra parte, n.º9.

²⁷ Cf., Francisco Contente Domingues, op. cit., pp.15.

²⁸ Cf., Eugénio dos Santos, *O Oratório no Norte de Portugal*, pp.13.

²⁹ In., *Estatutos da congregação dos Clerigos do Oratório de N. Senhora da Assumpção*, in., J.S. da Silva Dias, op. cit., 2ª parte, n.º15.

³⁰ As missões, constituíram aliás um dos traços mais característicos da renovação católica pós tridentina, Jesuítas e Franciscanos, sobretudo, haviam precedido os Oratorianos. Catequizando e moralizando, pretendiam provocar uma ruptura na cultura e psicologia das gentes. Cf., Eugénio dos Santos, *O Oratório no Norte de Portugal*, pp.245-246 e 254

³¹ Cf., *Estatutos da congregação dos Clerigos do Oratório de N. Senhora da Assumpção*, in., J.S. da Silva Dias, op. cit..

³² Cf., Maria Lucilla, op. cit., pp. 25-26.

³³ Cf., Eugénio dos Santos, *O Oratório no Norte de Portugal*, pp.57-59.

³⁴ Cf., *Estatutos da congregação dos Clerigos do Oratório de N. Senhora da Assumpção*, in., J.S. da Silva Dias, op. cit., Primeyra parte, n.º3 e Terceyra parte, n.º 18 e Cf., Padre Manuel Bernardes, *Armas de Castidade*, pp. 201-202.

³⁵ In., Padre Manuel Bernardes, *Paraíso dos Contemplativos*, pp. 214.

²⁴ Cf., Francisco Contente Domingues, *Ilustração e Catolicismo - Teodoro de Almeida*, pp.16.

²⁵ Conhece-se uma tradução

castelhana da sua segunda biografia, dedicada a Gregório XV entre 1621-1623. Uma biografia que terá despertado o interesse dos leitores peninsulares desde o início

do século XVII. Cf., Eugénio dos Santos, *O Oratório no Norte de Portugal*, pp.7.

²⁶ Cf., *Estatutos da congregação dos Clerigos*

³⁶ Cf., Manuel Bernardes, *Luz e Calor*, Doutrina VIII: «Da oração adquirida e Oração de Fé».

³⁷ In., Ebion de Lima, *op. cit.*, pp. 192-194.

³⁸ Cf., José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia* (sécs. XVI a XVIII), pp. 138-139.

³⁹ Francisco Contento Domingues, *op. cit.*, pp. 33.

⁴⁰ A patrocínio de quem, em 1742, tomavam posse da quinta, casa e ermida de Nossa Senhora das Necessidades, onde o Rei determinou construir um convento, que doou à congregação por decreto de 8 de Fevereiro de 1745, juntamente com uma biblioteca com uma dotação anual de 220 mil réis para o seu incremento, meios para a actividade editorial e sobretudo um excelente gabinete de física experimental. Apoiado ainda financeiramente por D. José I, em 1782 possuía cerca de trinta mil volumes. Com a extinção daquele instituto, em 1834, o referido acervo de livros foi transferido para a Biblioteca da Ajuda, onde ainda subsiste, assim como o *Catálogo da Biblioteca das Necessidades*, Congregação do Oratório por Autores. B.A. 51-XIII-16 a 19

⁴¹ Cf., *Apontamentos Sobre a História da Biblioteca das Necessidades*, B.A. 52-XIV-35⁴⁶

⁴² Cf., José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia* (sécs. XVI a XVIII), pp. 146-147 e 157.

⁴³ Sita no local dos antigos armazéns do Chiado. Cf., Mário Costa, *O Palácio Barcelinhos e o seu Antecessor, o Convento do Espírito Santo da Pedreira*.

⁴⁴ Cf., José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia* (sécs. XVI a XVIII), pp. 147-149.

Por um lado tomam parte nas correntes místicas e teológicas do século XVII, simpatizando com uma corrente ascética muito própria devida sobretudo ao cardeal Bérulle e ao padre Condren. Teocentristas e interioristas opor-se-ão no entanto ao quietismo de Molinos. Uma posição corroborada por Bernardes quando em 1696, justamente no ano da morte de Molinos, refuta publicamente em *Luz e Calor*³⁶, nomeadamente, dois pontos da doutrina quietista: a inércia abstencionista no acto da oração mental e a possibilidade que um tal abandono deixa ao desvio moral, a que o acto místico possa aproximar-se da acção luxuriosa. (...) *as últimas e mais torpes e externas abominações contra a castidade admitidas voluntariamente*.³⁷

Por outro lado, começa a denotar-se, no Oratório do período pré-pombalino, uma crescente simpatia para com a ascética e a moral do Jansenismo (um movimento anti-escolástico, adepto do cartesianismo, para o qual a filosofia peripatética teria desempenhado um papel nefasto na história) pela sua admiração pelo neoclassicismo, pelo interesse activo na reforma do ensino, pela procura da estruturação da fé religiosa em bases sólidas — na busca de um equilíbrio entre o método especulativo e o positivo no estudo da teologia³⁸. Enquanto a Europa discutia Galileu, Descartes ou Kepler, em Portugal, por obstáculos políticos e religiosos, uns insistiam na recusa do heliocentrismo enquanto outros empenhavam-se ainda na defesa intransigente da escolástica com comentários a Aristóteles³⁹. Apoiado logística e financeiramente por D. João V⁴⁰, a cobro da obrigatoriedade do ensino público das primeiras letras, Gramática Latina, Retórica, Filosofia e Teologia Moral⁴¹. O Oratório reunia condicionalismos logísticos/financeiros a par da nova ideologia que lhe possibilitaram uma posição de vanguarda na quebra com a tradição do século XVII. Possivelmente numa acção política tendente a reformar aquela outra incitada por D. João III com a entrega do colégio das artes à Companhia de Jesus, porventura porque o monarca desejasse instituir com a doação do Auspício das Necessidades uma espécie de Port-Royal português de onde irradiassem os novos métodos de ensino e as novas concepções do mundo físico.

As publicações que abriam o caminho à filosofia moderna por oposição à prevalência da escolástica⁴², surgiram somente na década de 1740 com o padre João Baptista que em 37 introduziu o ensino da Física Newtoniana na casa do Espírito Santo⁴³, mas o caminho da modernidade estava irreversivelmente traçado. Será dentro desse esforço de combinação da metafísica aristotélica com a física moderna que João Baptista redigirá a *Philosophia Aristotelica Restituta*, manifesto de que o aristotelismo autêntico muito pouco teria em comum com a filosofia dos chamados peripatéticos.⁴⁴ Azevedo Fortes partilhará da mesma opinião. Seguir-se-ão Teodoro de Almeida, na senda de uma atitude conciliatória entre o ideário das Luzes e a espiritualidade católica, para quem a razão deverá prevalecer na compreensão das estruturas do real, mas sempre rematada pelo domínio do espiritual⁴⁵ ou Francisco José Freire (Cândido Lusitano) que em 1748 publicou uma *Arte Poética*, inspirada na do *insigne Boileau*, a qual, carecendo de valor relativamente à originalidade das ideias, recebeu o mérito de primeira apologia do bom gosto e do neoclassicismo publicada entre nós.

No final da vida de Bernardes a Congregação integraria desta forma, por um lado o espírito conservador de quase todas as congregações religiosas, afectas à escolástica

⁴⁵ Francisco Contento Domingues, *op. cit.*, pp. 159-160.

e à oração mental estabelecida e por outro, os augúrios das novas correntes do pensamento, o *cartesianismo na filosofia*, o *classicismo na arte*, o *jansenismo anti escolástico na religião*, o *criticismo em quase tudo*.

O entendimento começava agora a reger-se apenas pela luz da razão, procurava, à custa da experiência, retirar da natureza *uma luz que o alumie para caminhar seguro*⁴⁶. Reside aqui, segundo cremos, o âmago das divergências de Bernardes com o Oratório. Antagonismos que resultariam, no final da sua vida, no desfaldar da bandeira do ideário tridentino-carmelita. Num momento em que, embora fiel aos seus primeiros ideais, na procura de um equilíbrio entre a tradição e a nova visão cosmológica, o Oratório tomava decididamente o partido pelos modernos.

3. A Suspensão do Pensamento Intelectivo

A Via da Mística

Manuel Bernardes acreditava na ascese como a via mais perfeita para chegar à "convivência" com a divindade.

Estritamente racional, a via da ciência constituir-se-ia um perigo, não somente por desvirtuar o conhecimento de si *como criatura*⁴⁷, determinantemente necessário à salvação do homem, como ainda por eleger, a termo de exclusividade, uma metodologia inadequada ao trato com a esfera supra humana da divindade, por compadecer-se exclusivamente com uma vivência conceptual, demasiado restritiva, da realidade e da existência humanas. Em virtude da sua extrema limitação, a concepção da ciência, apresentar-se-ia mesmo como um impedimento à consideração do meio e dos entes tal como Bernardes o concebia. Bernardes descreve o mundo com o pendor de um místico, como um teatro de constantes prodígios miraculosos, uma realidade para lá do descritível. Um mundo cuja complexidade ultrapassa os limites do mero pensamento racional operando sobre a forma. Um mundo que se não deixa enformar ou apreender pela *logia*. Um mundo, assim descrito, inapreensível na sua totalidade pelo simples facto de ser o manifesto vivo da divindade, e com isto, passível apenas de ser fruído, de ser sentido ou vivenciado, num modo mais verdadeiro que o dos artificialismos do mundo constructo da razão, passível apenas de ser fruído pela via do *coração*.

(...) *corpo frágil, sumamente propenso ao deleite sensível, no meio de mil criaturas que lhe alienam e enfeitam os sentidos* (...) ⁴⁸

Pareceu-nos acto significativo do pensamento da época a constatação, de Roland Barthes, de que no século de Inácio de Loyola, que Manuel Bernardes cita como *Patriarca*⁴⁹, acontece um facto que originará uma modificação no que concerne ao exercício da imaginação — uma mudança na hierarquia dos cinco sentidos. Enquanto que na Idade Média o sentido por excelência, *medium* entre o Homem e o mundo, seria o ouvido, aparecendo a vista apenas em terceiro lugar depois do tacto, agora o autor aponta uma inversão, tornando-se os olhos nos órgãos principais da percepção⁵⁰. Anástrofe que, a nosso ver, traz implícita a mesma optimização da via sensorial (de um sensorialismo que extravasa a mera fisicidade) face à via conceptual.

De facto, é o próprio Manuel Bernardes quem abaliza a *oração mental*, aquela que se faz somente com o coração (considerada que era já nos estatutos da Congregação, aliada ao exame de consciência, como o fundamento de toda a reforma pretendida⁵¹) com o mérito de via óptima de acesso à divindade.

A Oração Mental (...) uma elevação, ou subida da alma a Deus, em que se fala e trata com este Senhor familiarmente. Chama-se mental para diferença da outra Oração Vocal, que se faz não só com o coração, senão também com a boca (...) e esta, de que tratamos, se faz somente com o coração, espírito ou mente (...).⁵²

⁴⁶ Cf., José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (sécs. XVI a XVIII)*, pp. 137, 144-145.

⁴⁷ Cf. Padre Manuel Bernardes, *Exercícios Espirituais*, § VI e XIII.

⁴⁸ In., idem, *Estímulo Prático*, XXXII, p.419.

⁴⁹ In., idem, *Exercícios Espirituais*, pp.449.

⁵⁰ Cf., Roland Barthes, *Sade, Fourier, Lolita*, pp. 67.

⁵¹ Cf., *Estatutos da congregação dos Clerigos do Oratório de N. Senhora da Assumpção*, in., J.S. da Silva Dias, op. cit., Primeyra Parte, *Do que pertence à reforma particular, & interior dos Congregados*, n.º1.

⁵² In., Padre Manuel Bernardes, *Exercícios Espirituais*, parte I, § I.

É verdadeira a circunstância de que já Leão Hebreu, ele próprio um seguidor da via da mística, havia estabelecido a mesma destreza, em termos conceptuais, entre os órgãos dos sentidos da visão e do ouvido:

Filon- Só a vista é o conhecimento de todos os corpos. O ouvido ajuda ao conhecimento das coisas, não tomando-o das mesmas coisas, como o olho, mas tomando-o de outro cognoscente mediante a língua. (...)

Daqui resulta que o antecessor do ouvido é a vista, e comumente o ouvido supõe o olho como a origem principal para o conhecimento intelectual. Os outros três sentidos são todos corporais, feitos mais para o conhecimento e uso das coisas necessárias ao sustento do animal que para o conhecimento intelectual.⁵³

De alguma forma, estabelecendo uma relação entre os conceitos assim descritos de “olho” e de “coração”, porquanto entidades ou vias da ordem do sensível, enquanto a audição, na dependência da linguagem, pertença já ao domínio dos entes cognoscentes, ao âmbito do raciocínio operante por via dos mecanismos do entendimento, por via de conceitos, e logo assim, apenas de entidades estritamente cognoscíveis. Vislumbramos, desta forma, implicações várias para a compreensão do sentido, da intencionalidade e da necessidade prática da especificidade da linguagem plástica de que Bernardes é também comissário teorizador. Um dos mais eloquentes a nosso ver.

São a descrições ópticas, ou da ordem dos sentidos, que estes Homens recorrem por forma a dar menção daquilo que de mais profundo vivenciam na experiência mística. É, segundo o mesmo princípio, a uma imaginação de carácter óptico/sensorial, *verista* no sentido de não idealizada⁵⁴, que Manuel Bernardes como S. Inácio de Loyola, nos seus Exercícios Espirituais, recorrem. Uma via da imaginação que, aliada a uma escrita na primeira ou segunda pessoas, a imperativos dirigidos a um *eu* ou a um *tu*, dão menção, não só de que cada uma das situações descritas foi por si vivenciada, foi experimentada no seu corpo sensível; como também de que será essa a única forma de potenciar alguma “compressão” do sagrado – transcendental e inexpressável conceptualmente. Será esta igualmente a via a seguir pela arte, dada a sua missão salvífica.

Não constituirá também acaso que Frei Bartolomeu dos Mártires⁵⁵, o místico Dominicano representante de Portugal no Concílio de Trento, aludindo a Dioniso Areopagita acerca das Hierarquias Celestes, defenda a mesma não proficuidade de uma via meramente científica, aliada à necessidade de uma vivência pessoal, interna e sensitiva do sagrado.

Há muitas coisas que tu ainda ignoras, enquanto não passares da Teologia especulativa à Teologia afectiva, da ciência à sabedoria, do conhecimento à devoção.

Esta Teologia, e com toda a razão, chama-se mística, isto é, oculta, porque é conhecida de muito poucos. Consiste na excelsa contemplação, no afecto ardente, em arroubos e êxtases. Podemos chegar mais facilmente ao conhecimento de Deus com tudo isto do que pelos estudos humanos. Trata esta Teologia secreta do conhecimento experimental de Deus; os Santos dão-lhe diversos nomes, porque, na realidade, são várias, a saber: contemplação, êxtase, arroubo, fusão, transformação, união, exultação, júbilo, entrada na divina escuridão, sabor de Deus, abraço ou ósculo do Esposo.

*Tudo isto jamais poderá ser conhecido por aqueles que nunca o experimentaram, (...). Acerca destes disse o senhor: «Escondeste estas coisas dos sábios e revelaste-as aos pequeninos».*⁵⁶

⁵³ In., Leão Hebreu, *Diálogos de Amor*, 2º volume, Diálogo Terceiro, pp.17 (Iniciados entre 1501/1502, a 1ª edição italiana data de 1535).

⁵⁴ No caso dos referentes terrenos.

⁵⁵ Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590) cursou na escola Dominicana de S. Domingos de Lisboa.

⁵⁶ In., Frei Bartholomeu dos Martyres, *Do opúsculo sobre os sete graus da contemplação*, in., «Compêndio de Doutrina Espiritual Coligido em Grande Parte de sentenças dos Santos Padres», Capítulo XXVI, pp. 199 — 200.

Composto de corpo e alma, em cada momento *paisagem do mental*, o próprio Homem integra em si algo de indeterminado. Nem mesmo a anatomia⁵⁷ ou a biologia se manifestaram adequadas a descrevê-lo – um facto com implicações extremamente significativas ao nível do entendimento do corpo e consequentemente da sintaxe plástica com que então haveria de ser escrito.⁵⁸

Internamente, a alma racional compõe-se de três esferas: esfera primeira ou *Ceo aereo* – o sentido; esfera segunda ou *Ceo sidereo* – a razão e esfera terceira ou *Ceo empirico* – o espírito. O sentido humano é constituído pelas faculdades cognitivas dos sentidos exteriores e pelas quatro faculdades cognitivas dos sentidos interiores (fantasia, imaginativa, estimativa, memória e reminiscência). Todos estes sentidos, com excepção da reminiscência (que alguns julgam pertencer já aos actos do racional) são materiais – neles, o homem é semelhante aos brutos.⁵⁹ Será por recurso a qualquer destes, por via do coração, uma vez que excede toda a possibilidade do entendimento racional, será somente mediante a suspensão de toda a vigília, de todo o acto do entendimento, que se tornará possível ao Homem o contacto, com a divindade.

(...)deyxar a alma a estreito de meditações, & fabrica de discursos, & pintura de imagens, & fantasias, & minima locução de palavras interiores, fem dar lugar a que também delas falle, & a escutallo, (...)por-fe em simples apprehensão de Deos, ou de qualquer verdade por elle revelada, atentando por acto de contemplação àquele mesmo objecto(...), & alli inclinar por modo de peço o coração ao seu centro, que he o mesmo Deos, deyxando-fe penetrar da divina influência que a iffo o conduz.⁶⁰

A contemplação adquirida de S. João da Cruz ou Frei Antônio das Chagas⁶¹, Ocio Santo segundo Santo Agostinho, Sono Vigilante conforme S. Bernardo.

(...)conforme define S. Thomás, são elevações da alma daquillo que he segundo a sua natureza, para aquillo que he sobre a sua natureza, por força de superior natureza, [...].⁶²

A força desta superior natureza pode-la-à de alguma forma “simular” paralelamente a arte – a imaginária – que na qualidade de despertador extrínseco de consciências⁶³ com fim à salvação individual, único fim do Homem⁶⁴, deterá um papel importante, quer na composição e na inerente metamorfoseação do espaço vivencial humano, quer na própria *paisagem do mental* com que se vislumbrará (seja no esboçar de uma dada essência constitutiva do Homem, seja no acto de torna-lo sensitivamente permeável à visão imaginária proposta). Com um tal fim, especular-se-à e efectivar-se-ão *mediums* expressivos próprios. *Mediums* estes dos quais Manuel Bernardes parece possuir já plena consciência, dando mostras de um conhecimento sabedor do modo como cada um dos elementos base da linguagem plástica – a forma ou a transposição dela, a matéria exposta ou o cristalino (a sua dissimulação), a cor ou a sua ausência, a disposição de determinado corpo no espaço – operam por forma a obter-se uma calculada resposta constitutiva do espectador. Censurando, consequentemente, como má, toda aquela que incapaz de mover os afectos à piedade ou aquela que se não adequa ao fim pretendido de conhecimento de si enquanto *criatura*.⁶⁵

A própria fruição deverá assim acontecer em cada momento como num acto formativo, como um rapto.⁶⁶ Por isto, descendo do pedestal ou do espaço perspectico, dirigindo-se ao homem na sua totalidade sensitiva, a obra ocupará agora o espaço vivencial do espectador. Obra de arte total, transformar-se-à em meio ambiente. Longe da mera contemplação intelectual, cada um dos seus componentes materiais adquirirá uma significação em si próprio.

⁵⁷ In., Padre Manuel Bernardes, *Nova Floresta* – tomo I, pp. 287.

⁵⁸ Vd, nosso artigo, «Sagração da Carne, O Corpo na Concepção do Cristianismo da Contra Reforma», in., *Arte Teoria*, n.º2, pp. 37-59.

⁵⁹ Cf., Padre Manuel Bernardes, *Luz e Calor, Doutrina III, Anatomia natural do homem interno, isto he, das faculdades principaes da Alma, & seus actos*, pp. 21– 37.

⁶⁰ In., Padre Manuel Bernardes, *Luz e Calor*, pp. 157.

⁶¹ Cf., idem, *ibidem*, pp. 155.

⁶² In., idem, *ibidem*, *Doutrina III*, pp. 37.

⁶³ Vd. idem, *Exercícios Espirituais*, Exercício II, Da consideração das misérias da vida humana e das vaidades do mundo.

⁶⁴ Cf., idem, *Pão partido em Pequeninos para os Pequeninos da Casa de Deus*, pp. 13-14.

⁶⁵ Cf., idem, *Exercícios Espirituais*, pp. 166-167 e 179; *Armas de Castidade*, pp.200 ou *Estímulo Prático*, pp.118- 123.

⁶⁶ Cf., idem, *Luz e Calor, Doutrina III, Anatomia natural do homem interno, isto he, das faculdades principaes da Alma, & seus actos*, pp. 37.

*Para que o Exercitante avive mays a preferença daquella tremenda hora, ferá confelho util, que, fe tem oração retirada no seu aposento, ufe de alguns despertadores extrínsecos, como (por exemplo) pondo hua caveyra diante de si, ou compondo os membros como já defuncto, ou pegando de hua vela azeza, & de hum Crucifixo; fazendo representação, que as ultimas areas do relógio são os ultimos arrancos da alma. Mas não convem fazer ifto muytas vezes, porque a natureza, ou não cobre horror demafiado, ou o não perca totalmnte. (...).*⁶⁷

⁶⁷ In., idem, Exercícios Espirituais, EXERCICIO III, Da consideração da morte, primeyro novíssimo do homem. Para que o homem se conheça a si mesmo no que concerne à condição, & miséria de fer mortal. Pp. 378.

⁶⁸ Cf., Albert Wellek, Renaissance und Barocksynästhesie: Die des Doppelmdfindens in 16. und 17. Jahrhundert e Guillermo Diaz-Plaja, El espíritu del Barroco, apud., Helmut Hatzfeld, Estudos Sobre o Barroco, pp. 14 e 21.

⁶⁹ In., Padre Manuel Bernardes, Exercícios Espirituais, EXERCICIO III. Pp. 377 - 479.

⁷⁰ Cf., idem, Nova Floresta, Tomo IV, Confirmação e Exemplos ou Nova Floresta, Tomo IV, Título XV – Culto divino, CXXXV.

⁷¹ Cf., J.S. Dias da Silva, A Congregação do Oratório de Lisboa, regulamentos Primitivos, Segunda Parte, De como hão de tratar com os proximos em ordem a seu aproveitamento espiritual, n.º 15.

⁷² Cf., Padre Manuel Bernardes, Exercícios Espirituais, pp. 166, 167 e 179.

⁷³ Cf., idem, Estimulo Prático, Exemplo XV, pp. 118-123, pp. 326 ou Armas de Castidade, pp. 200.

De notar, neste sentido, que autores há que chamam a atenção precisamente para a sinestesia como peculiaridade do barroco literário em toda a Espanha. Aquele onde, pela primeira vez, a cor é apresentada como um fenómeno percebido pelos ouvidos, em oposição ao Renascimento, no qual, no máximo, podiam ser “ouvidas” as formas, porém não as cores. Acrescentando-se ainda: O “sensualismo” substitui então o “idealismo neoplatónico”, e um suposto novo princípio passa a reinar: “a beleza do Horrível”.⁶⁸

Confidera ultimamente, & pinta na imaginação hua cova aberta, & hum cadavere de outo ou dez dias defenterrados. Oh que horror, que fealdade! aqueles olhos, por onde entrão, & faem tantos bichos, são os que offenderão a Deos cõ tanto número de peccados? Aquella lingua, que já não tem fôrma de lingua, é a que já jactou, mentio, jurou, murmurou, lifongeuou, blasfemou? Aquellas entranhas, fragua de tãtos odios, secreto de tantos fingimentos, agora são hum enxame de favandijas asquerosas? Poys no rosto, quehe da fermosura (...).

*Os proveitos que nafcem da memória da morte(...)o homem que era pó e pó se tornaria, (...).*⁶⁹

4. O Drama e o Espelho

A teoria estética de Bernardes, se é que assim lhe possamos chamar, não tem existência como fim em si mesma. Manuel Bernardes não reconhece à arte qualquer valor material, por não a conceber como um mero exercício de virtuosismo, manifesto do génio criador humano.⁷⁰ Contudo, não descarta o valor do trabalho do artista, na medida do mérito que lhe reconhece como motor activo de vivências determinadas. A validação da arte, concebida assim como *médium*, rege-se segundo o princípio pelo qual o objecto da vida humana se salda, única e exclusivamente, na conquista da salvação eterna, conseguindo na necessidade de despertadores extrínsecos de consciência profícuos. É grande o descuido em que se vive, por falta destes despertadores, afirmam os estatutos da Congregação a respeito da urgência de levar a cabo missões para o interior do país.⁷¹

Tendo em conta que a meditação e visão/vivênciação da humanidade de Cristo é factor fundamental neste processo⁷², a questão da encarnação, aliada ao desencadear do sentimento de piedade, assumirão agora particular importância. Bernardes coloca mesmo a tónica do valor artístico da obra, não só na sua condição moral, falta em relação à qual dever-se-ão queimar a pintura e o pintor por moverem a vontade e a imaginação de quem vê ao pecado⁷³, mas ainda na proporção directa do mover à comoção, referindo mesmo como *nocivas à contemplação* todas aquelas obras que não inflamem o espírito:

(...) das imagens vans, que vão, e vem vagamente, mas fem inflammar, ou accender defordenadamente o espirito; e estes, suposto que não fazem grande damno, quanto ao peccado, fazem-no todavia ao recolhimento.(...) Se queres que as tuas imagen te aju-

*dem a contemplar, cuida fô naquellas coufas, que te ajudão a dar graças, louvor e amar a Deos, e a imitallo nos exemplos, que te deo(...), cortando toda a investigação curiosa, e inutil, da qual te não vem o fahires della melhorada, exercitando-te antes em affectos, e defejos amorosos, do que em meditar pontos, e difcorrer fubtilezas, e fublimidades.*⁷⁴

⁷⁴ In., idem, *Paraíso dos Contemplativos*, pp. 258.

Reside aqui justamente o valor da forma de expressão plástica que Bernardes apologia, a procura da *comoção* sensível.

É o próprio facto de não se pretender aqui uma “reprodução” do real como um fim em si, mas a exegese de determinado mistério bíblico em termos sensoriais, a condução do espectador/crente a um determinado estado sensível, que consiste numa “arte”, se assim se possa designar, que procurará, para além do léxico plástico do classicismo, aspirante a um sistema de representação do real, uma pesquisa em torno dos mecanismos internos à própria linguagem plástica. Uma “arte” com espaço de manobra para indagar as possibilidades do signo plástico como vestígio de identidades não substantiváveis do sagrado, ou para inquirir acerca das suas próprias possibilidades e condições de recepção. Será mediante esta possibilidade, mediante esta mesma necessidade que – conhecedor do léxico plástico de Alberti⁷⁵, de todas as restrições e nivelamentos que uma arte do conceito aporta, indignado com o facto de os pintores do seu tempo considerarem que a arte devota lhes não inspire as musas – Bernardes pede-lhes que meditem, mas não como Alberti. Que não se cinjam à observação do aspecto superficial da natureza; que o não desejem somente, sentindo-se dessa forma frustrados em relação às possibilidades da arte devota, mas, pesquisando num eixo diferente, que olhem para dentro; que procurem dentro de si as possibilidades de representação afectiva do contacto com a divindade; que pintem ou imaginem aquilo que apreendem no mais íntimo de si, quer em relação à divindade quer à representação da própria condição de ser humano como criatura. Aqui, o pintor, o imaginário não deverá estudar a natureza como algo que lhe seja exterior, matéria enformada pela razão, não deverá fiar-se nas ciências da *logia*, mas proceder como um místico, meditar, isto é, procurar os sentimentos a representar e uma linguagem plástica que lhes seja adequada. Desta forma já o espírito devoto lhe não secaria as veias da musa, mas procuraria em si um nova plástica que não cabe em conceitos – em lugar de objectos da ciência encontraria totalidades de que também ele faz parte – desembocaria numa arte rica de Signos plásticos pensados teologicamente.

⁷⁵ Cf., idem, *Exercícios Espirituais*, pp. 457-458.

A poesia tambem he pintura, conforme o adagio antigo: Poefis pictura loquens, pictura poefis tacita. A que hoje fe ufa pela mayor part merecia tambem o mesmo cadafalso. Com razão louva Santo Agostinho a Plataõ de ordenar na fua Republica, que femelhantes Poetas foffem defterrados, como corruptores publicos dos bons cofumes, e conftituhia cenfores, que examinaffem as Poefias. Oh quanto haveria, que examinar, e defterrar no noffo feculo, e na noffa Hefpanha! E o mayor erro he, cuidaõ seus autores, que a materia que não he profana, não he taõ accommodada para efta arte campear; e que o efpirito devoto fêca as veas da Mufa. Enchem-fe as paginas de conceitos, e equivoocos, e certames e delirios, sobre descrever as feições de huma mulher, e os affectos de uma; e se lhes propuzeffem por materia alguma acção heoica, de que as vidas dos Santos estaõ cheas, algum de tantos fuceffos raros, e memoraveis de que os fagrados livros abundaõ: aqui fe murchou o feu louvor, e fe fêcou a Cabalina; aqui não fabem levantar conceitos, nem fervir com seu officio á religião, e piedade; e razão difto he, porque não podem

⁷⁶ In. Idem, *Estímulo Prático*.

*pintar fóra as idéas, que não tem dentro, e não costumáráo a fua fantasia a conceber pensamentos fantos.*⁷⁶

No âmbito de uma estética da recepção, uma das questões que mais terão preocupado os teólogos da época seria a da representação da divindade em figura humana – a questão da encarnação. Com o fito expresso de se constituir como um dos mais exímios factores de conversão, a imagem de Cristo homem deve justamente instar à piedade. Manuel Bernardes procura nas escrituras e dentro em si, na sua totalidade sensorial e existencial, uma resposta constitutiva a esta mesma questão que tenha como ponto de chegada uma resposta também ela constitutiva do espectador, capaz de penetrar dentro em si, abalar os axiomas que sustentem o ser humano na sua segurança existencial de entidade criadora (algo a que, pela justificação inversa o léxico plástico do classicismo não se mostraria passível de dar resposta)⁷⁷, fazê-lo prostrar-se diante do verdadeiro criador e exercer uma translação tal que ele próprio se veria incarnar afectivamente o acto ali presente. Após uma tal meditação veicula finalmente, na seguinte fórmula, os signos plásticos passíveis de operar uma tal resposta existencial, em toda a sua dimensão sensitiva, do espectador.

⁷⁷ Vd., nosso artigo, op. cit.

*(...)erão efragos da impiedade humana, e demonstração da valentia do amor divino, e da fealdade dos noffos peccados. As mãos, e pés, estivão esburacados, as junturas desloçadas, os nervos rigidos, e estendidos, o corpo todo riftado de fangue, e em alto baixos dos vergões dos açoutes, e pizaduras das pancadas, o ventre fumido, exaustio, o peito levantado, e as grades delle mui fahidas, os labios roxos, as faces denegridas, a garganta esfolhada das cordas; e o cafo crivado das feridas dos espinhos, e ainda tirada a coroa, as pontas de muitas quebradas, entranhadas nelle: o lado boqueaberto, com a grofura, a força da partazana, que o arrombára.*⁷⁸

⁷⁸ In., Padre Manuel Bernardes, *Paraíso dos Contemplativos*, pp. 304.

Aristóteles, o grande mestre da retórica do programa jesuíta, assinala justamente os dois factores que acima se identificam como conducentes ao desencadear do sentimento de piedade no ser humano: o drama e o espelho. A via da mística, o trágico, o sensorial e a representação *verista* ou *vivista*.⁷⁹ Uma retórica da recepção, aplicada à figuração humana de Cristo ou dos mártires, por forma a que o Homem se pudesse rever neles como num espelho. Uma transformação, uma transposição afectiva do sujeito para o seu objecto de contemplação.

⁷⁹ Conceito empregue por Santa Teresa em *Moradas*, VI^a, cap. IX, 13 e S. João da Cruz, *Monte Carmelo*, XXXV ou Frei António das Chagas, *Cartas*, Tomo I, carta LXVIII para designar a propriedade óptima da obra da obra que move à devoção.

*Let pity then, be a certain pain [...] occuring to one who does not deserve it, which the pitier might expect to suffer himself or that one of his own would[...].*⁸⁰

⁸⁰ In., Aristotle, *The Art of Rhetoric*, pp. 162-165.

Um sentimento localizado no sujeito mediante determinada percepção, que tem como condição necessária precisamente a semelhança, por forma a permitir justamente o transporte da sensibilidade do sujeito. O transporte para fora de si e a identificação com aquele que sofre, *se sentir dans ses semblables*⁸¹, *le sentiment du semblable*.⁸²

⁸¹ Def. de Rousseau, apud, Michel Guérin, *La Pitié* pp. 185.

⁸² In., Michel Guérin, *ibidem*, pp.161-162 e 188.

⁸³ Cf., Gilles Deleuze, *Le Pli*, pp. 170.

Procurando uma possibilidade retórica, e com ela estética/plástica, que faça o homem submergir-se no desconhecido do mundo como totalidade, como num acto de ascese, Manuel Bernardes parece manifestar o desejo pela pesquisa das vias que Gilles Deleuze define como o próprio do barroco, não tombar no ilusório, mas antes realizar qualquer coisa na ilusão, comunicar-lhe uma presença espiritual. Tornar a própria presença alucinatória⁸³, o mesmo intento que verificámos introduzido a res-

peito da composição de lugar e do espaço real Inaciano; da oposição da “Performatividade” à Perspectiva. Aspirar-se-ia igualmente a que a “arte” ocupasse o espaço real e existencial do espectador, ambicionando-a como entidade imaginária/sensitiva, não conceptual, do espaço vivencial do espectador.

(...) *S. Vicente Ferrer no tratado que escreveo de Vita Spiritali, diz affim; (Quem quizer fugir, ou romper os laços do demônio nas tentações, há-de sentir de si duas cousas. A primeyra, que se repete com hum corpo morto, cheyo de bichos, asquerofo por extremo; de modo que os que paffão por junto delle, apartem os olhos pelo não ver, & tapem os narizes, porque os não obrigue tão pestilencial cheiro a vomitar). (...) Agora importa amigo, que o sintamos assim eu, & tu; mas eu muyto mays que tu, pois toda a minha vida he fetida, & afquerofo, & todo eu cheyro maliffimamente. Meu corpo, & alma, & tudo o que em mim há, efiá muy feyo, & muy asqueroso, com as fezez da podridão de minhas maldades, & peccados. E o peyor he, que cada dia reconheço, que se augmenta, & cresce este mau cheyro em mim). Eyfaqui como o Santo, que foy Virgem no corpo, & na alma (...), & difcorreo quarenta & tres annos (...). Eyfaqui digo como hum tão grande Santo Affirmou de fi fer peyor que os outros, contraindo efiã comparação à fealdade dos peccados, que fazião fer afquerofo.*⁸⁴

Assim sendo, com aquele fito, de forma dramática e dirigida à totalidade dos sentidos, como um espelho, *verista*, a imagem duplica o corpo do espectador/crente.

*Confidera-te já como morto, e como fe tu mefmo foras outra differente peffoa viva; poete a olhar para o teu corpo defunto. Adverte como fica feyo, palido, e desfigurado [...]. Vês, alma minha, o q he o mundo? Vês o que he o teu corpo? Pois para que adoras o regalo, e comodidades do teu corpo? para que idoláteras na estátua fantastica do mundo? Á vista de tão horrendo espectáculo, e defengano tão palpavel[...]. Não ves que he pó, e bichos, horror, e podridão? Não fabes que te não hade paffar esses obséquios fe não com tormentos?*⁸⁵

5. Ut Poesis Pictura Loquens – Materia Picturae Loquentem est

A poesia é pintura eloquente, os materiais, extravasando as formas, instituir-se-ão também como eloquência sensível do ente em que tomem parte.

A fórmula retórica empregue por Manuel Bernardes possui, como temos vindo a aferir, um paralelo na linguagem plástica que professa conscientemente, como óptima por relação ao fim pretendido. Bernardes nutriria algum respeito pela pintura. Incluindo-a embora no âmbito das artes servis, *que maneirão os officios mecanicos*⁸⁶, refere-se-lhe como ofício de nobres cavaleiros, forma de fuga à ociosidade e uma das armas da castidade – um dos degraus para ter menção e amar à divindade, um despertador extrínseco para a salvação do Homem.

(...) *Sejam estudiosos da arte da pintura, que ocupa muito os sentidos, abstraindo-os de cuidados menos honestos, e juntamente recreia; porque o pintor tem uns longes de criador, enquanto pela sua mão e ideia dá aquele ser exterior e umbrátil ás coisas que pinta. Outra boa parte do tempo pode levar a curiosidade das flores no jardim, buscando, plantando e cultivando as várias e esquisitas espécies delas que o Criador fez, para que da sua variedade, utilidade e formosura formássemos degraus por onde subir a conhecê-Lo e amá-LO. A poesia, que também é um género de pintura e cultura de outras flores, leva mais inocentemente as horas do que o jogo(...).*⁸⁷

⁸⁴ In., Padre Manuel Bernardes, *Nova Floresta* – tomo I, Título II. Alegria e Tristeza, pp.264.

⁸⁵ In., idem, *Meditação Sobre os Quatro Novissimos do Homem*, Terceiro Ponto, pp. 13, 15-16.

⁸⁶ In., idem, *Paraíso dos Contemplativos*, pp.188-189.

⁸⁷ In., idem, *Armas de Castidade*, Pergunta VIII, Como se põe em praxe o remédio de fugir da ociosidade?, pp.46-50.

⁸⁸ In., idem, *Meditação Sobre os Quatro Novíssimos do Homem*, Meditação III, Primeiro Ponto, pp. 39.

⁸⁹ In., idem, *Exercícios Espirituais*, EXERCÍCIO III, *Da consideração da morte, primeyro novíssimo do homem*. Para que o homem se conheça a si mesmo no que concerne à condição, & miséria de fer mortal. Pp. 377 - 479.

⁹⁰ Cf., idem, *Direcção para ter os Nove Dias de Exercícios Espirituais*, Capítulo II, §9, *Da Presença de Deus*.

⁹¹ In., idem, *Luz e calor*, pp.193-194.

⁹² Cf., Michel Guérin, *La Terreur et la Pitié*, pp. 50.

⁹³ Cf., Padre Manuel Bernardes, *Exercícios Espirituais*, EXERCÍCIO III, *Da consideração da morte, primeyro novíssimo do homem*. Para que o homem se conheça a si mesmo no que concerne à condição, & miséria de fer mortal. Pp. 377 - 479.

⁹⁴ In., idem, *Nova Floresta* - tomo I, pp. 287.

⁹⁵ In., idem, *Armas de Castidade*, pp.40.

Nas direcções para os nove dias de Exercícios Espirituais, referindo-se à imagem como um modo de presença de Deus por figuras na imaginação, Manuel Bernardes sugere: – *Finge na tua imaginação*⁸⁸, *pinta na imaginação*.⁸⁹

É precisamente a respeito da *presença de Deus por figuras*, quando nos propomos a figura de Christo – representada dentro ou fora, conforme a cada um for mais fácil – para mover mais às acções das virtudes, que sublinha o acto da transmissão de si para o objecto da meditação como factor de moção à piedade. Neste sentido atesta: *que para tal prezença obrar melhor o seu effeito deve acomodarse o espirito do meditante à matéria da meditação*; que meditando o Homem em qualquer passo da sua própria vida, num passo semelhante figure também a Cristo.⁹⁰ Por acréscimo, que meditando o Homem na caducidade da sua existência possa vivenciá-la ainda, positiva ou negativamente, por via do ente que se figura.

*(...)podemos voltar os olhos para ellas, não fô no principio, & fim, mas ainda no meyo da Oração.(...) & affim quem olha para Deos prefente, obliquamente olha para fi mefmo, onde o contempla prefente.(...).*⁹¹

Michel Guérin confirma, ainda a respeito do sentimento de piedade, que a familiaridade para com o objecto de fruição induz o indivíduo a suportar a condição estranha de *éter, pour soi, un tire*.⁹²

De cada vez, tanto pela imagem, quanto pelas figurações de carácter *verista* da retórica parenética empregue, o sujeito é convidado a formar em si, a pintar na imaginação⁹³, imagens de que ele próprio se torna corolário.

Será com um mesmo intuito que, para a figuração dos entes terrenos, Manuel Bernardes professa o *vivismo*, uma arte dramática do espaço/tempo existenciais. Uma imaginária que se não compadece com o artifício da anatomia, constructo biológico da razão humana, mas exige um corpo *vivo*, o corpo do acidente — aquele que torna patente o tempo e a matéria de que se constitui — dirigido ainda à totalidade sensorial do homem, para que por todas as vias a troca alucinatória/imaginativa possa ser exercida. De igual modo deverá a matéria de que é composto concorrer na eloquência pretendida.

*E que coufa he o corpo humano, fe não vafo de lama imundo? fragmento vasis fictilis confratum vas fictilera radebat: diffe S Gregorio de Job raspando a lepra com a telha(...): & até na constituição das entranhas fe affemellham; pois os Anatomicos fuprem este por aquelle, para fazerem fuas obfervações.*⁹⁴

Sem a pretença da imitação formal da natureza, é no mesmo sentido, e com consciência plena da tecnologia enquanto valor cultural, que Bernardes indigita cada um dos materiais como índice de um valor expresso por relação à sua própria materialidade.

*Qualquer homem é estátua, não sonhada, mas verdadeira; não só quanto aos pés, mas toda ela de barro(...).*⁹⁵

Descendo-se a obra do pedestal para a terra, do espaço conceptual perspectico ao espaço da emoção, fazendo-a tomar existência num espaço que é o real/vivencial do espectador, acede-se ao aspirado sensorialismo da fuição. Transforma-se o material e a matéria em significantes em si próprios, enformados numa forma que, procurando a mesma descategorização conceptual, esforça-se agora não por velar a matéria mas por torná-la explícita. Um factor expresso sobretudo a respeito das

figurações humanas, as mais perigosas mas também as mais profícuas à humilhação de si.

*Tirarey daqui por fruto o desprefarme, & humilharme de veras, dizendo com S. Agostinho: Heu miser quid sum! Heu, quid futurus sum! Vas starquiliñ concha putredinis, plenus foetore, & horrore, caecus, pauper, nudus, ignorans introitum, & exitum meum. Oh miserável de mi! Que fuy, que fou, & que ferey? Hua vasilha immunda, hua concha de podridão, cheyo de horror, & asco, cego, nú, & ignorante da sua entrada e saída neste mundo.(...)Que duração se promete falfamente ao barro? Porque darey eu mays honra, & melhor trato, do que merece, a hum corpo, segundo o qual fou semelhante aos brutos, & mais instavel, & fogeito a misérias, que as pedras, & que os troncos? Grande misera a minha pois até agora empreguey tanto cuydado em adorar hua estatua, em alimpar o lodo, & em cultivar o barro! Bafte já de engano (...).*⁹⁶

*(...)(contigo fallo, ò corpo humano)(...) exclama Santo Agostinho:ai de mim miserável: Eu que fuy; e eu que fou? sou lodo desprezível, barro fragil, e terra vil: respice te ipsum, quia mortalis est, & quia terra est.(...) tu adoras huma Estatua, que he a mesma inconstancia; amas o barro, que he a mesma fragilidade; estimas o lodo, que he a mesma immundicia; cultivas a terra, que he a mesma vileza: que loucura!*⁹⁷

⁹⁶ In., idem, Exercícios Espirituais, pp. 275.

⁹⁷ In., idem, Sermão da Cinza, pp.14-18.

Às estátuas, conotadas com o corpo terreno, permitir-se-iam apenas as realizações em madeira ou outros materiais perecíveis, com exceção das figurações de corpos ressuscitados, assumiriam a posição manifesta do seu estado de *criatura* – ser-lhes-ia negada a verticalidade.⁹⁸ Tenderiam, acima de tudo, para a matéria de que eram formadas, manifestariam, especificadamente, o acidente, a vitória última da matéria de que *veristicamente* se constituíam sobre a forma, sobre o poder criador da mente humana. Desprovidas de uma forma racional que lhes polisse e velasse a matéria, constituir-se-iam e constituiriam elas próprias, formal e materialmente, memória do corpo e do próprio Homem como criatura, como terra, como pó.⁹⁹ Compor-se-iam como carne, não como forma; como matéria, não como corpo idealmente conceptualizado; como manifesto do tempo por via da mudança, não como memória ou monumento à perenidade. Representação plástica do mesmo corpo que *nem por tomar forma humana, pôde denegar-se de terra.*¹⁰⁰

⁹⁸ Em conformidade aliás aos ditames de Trento vertidos por todo o país nas Constituições Sinodais.

⁹⁹ Cf., Padre Manuel Bernardes, Exercícios Espirituais, pp.142.

¹⁰⁰ In., idem, *ibidem*, pp. 275.

*Quanto ao corpo; pôdes discurrir pelas tres diferenças de tempo; passado presente, & futuro. O corpo, se consideras sua primeyra origem, foy barro, ou lodo, & o mais autorifado nome que lhe podemos dar, he o de terra. Iffo denota o nome que Deos impoz ao primeiro home: Adam, que he o mesmo que terreno: & compete propriamente não só à peffoa de nosso primeyro Pay, se não à de todos os seus descendentes.(...).Oh que esquecida estàs desta verdade,(...)Esta he a illistre genealogia da Carne,(...).Oh miserável homem pelo que he, mas muito mais miserável, porque não conhece que o he!*¹⁰¹

¹⁰¹ In., idem, *ibidem*, pp. 273-274

É plena, em termos de uma estética da recepção, a consciência de Bernardes em relação, quer à perenidade, quer à frieza, quer ao alheamento infligidos pelo mármore às entidades que assim se constituam. Conota-o explicitamente com a conceptualização, com o genérico que ultrapassa o *vivo*, com a forma, com a aparência. Um material com tais características não se adequaria aos seus intentos a respeito da imaginação ou da *paisagem mental* de Homem pretendida, uma tal frieza, um tal distanciamento, trona-lo-iam incapaz de desencadear a transferência por via do espelho.

3. que o gofo, & alegria dos impios, & mundanos, não pôde fer verdadeira, & não mais que hua apparencia, ou figura della. Lyncurgo, com fer taõ ferio, & feverofo legiflador, mandou levantar em Eſparta hua eſtatua de marmore ao Rizo. O riſo, ou alegria do peccador não he animado com vida do eſpirito: he ſõ rizo em eſtatua, frio como mármore; rizo, não tanto feu, com o do mundo, que por elle fe ri delle meſmo.¹⁰²

¹⁰² In., idem, *Nova Floresta* – tomo I, Título II. Alegria e Tristeza, pp.41.

¹⁰³ In., idem, *Armas de Castidade, Pergunta VIII, Como se põe em praxe o remédio de fugir da ociosidade?*, pp.46-50.

¹⁰⁴ In., idem, *Estimulo Prático*, pp.118-123.

É inteiro o seu entendimento do desenho como materialização do conhecimento humano, dos *longes de criador*¹⁰³ que por vezes o pintor encarna, da atracção por querer equiparar-se a Deus, dos perigos de se dar somente estimação à arte; completo por sua vez o entendimento que na qualidade de conhecedor do sistema albertiano possui face à *perſuaſão das cores*¹⁰⁴, à conexão daquelas com os affectos, com o apetite e com o acidente, com a mesma materialidade que agora pretende explícita por opposição à forma.

Quanto ao preſente; que he o corpo: tu qui es: ſenão hua eſtatua q fabricou a mão do ſupremo artiſce. Mas eſtatua, cuja cabeça não he de ouro; nem os peytos, & mays partes inferiores, de prata, brõze, & ferro: ſenão eſtatua, onde todos os membros ſão de hua ſõ materia, que he o meſmo barro, que diziamos, & effe, não fonhado mas verdadeyro. Aquella eſtatua fonhada, de fõra lhe ſobreveyo o impulſo que a poſtrou, & deſfez: eſtouteira verdadeyra eſtatua dentro de ſi meſma eſconde a causa da ſua ruina: fem mãos, nem pedra, por ſi propria fe refolve no pô de que foy edificada. Quatro humores contrarios que a conſervão, effes a corrompem; quatro idades ſucceſſivas, que lhe eſtendem a duração, effas lha limitão. Sua immundice he tal, caté pelas portas mays pequenas, & quaſi imperceptiveis, que ſão os poros, eſta com hum perenne fluxo, evaporando ſezes, & cauſando horores.[...]Enfim o corpo, nem por tomar fõrma humana, pôde deſnegar-se de terra.¹⁰⁵

¹⁰⁵ In., idem, *Exercícios Espirituais*, pp.274-275.

6. Ouro e Cristalinos

(...)verdadeiramente um peccador é um cadaver(...)os peccados são trevas e Deos luz (...) ¹⁰⁶

¹⁰⁶ In., idem, *ibidem*, pp. 186 e pp.462.

¹⁰⁷ In., idem, *Luz e calor*, pp. 21.

*Affim como o mundo confia de Ceo, & terra; affim o Homem de Alma, & corpo.*¹⁰⁷ Um sistema como o de Alberti, pela reflexão plástica e conceptual em torno da beleza, da harmonia, da perfeição, do velar de toda a materialidade, não auxiliaria se não a caracterizar os corpos libertos da sua condição material e as representações do espírito. As entidades que, por razão da sua incorruptibilidade, possuísem a distinção da beleza: *Deos he luz: o peccado trevas; Deos summa ordem: o peccado summa defordem; Deos a meſma razão: o peccado a meſma fem-ração, Deos he o fer: Deos a felicidade infinita: o peccado a infinita miseria. Que mayor oppoſição pôde haver, ou que mayor odio?*¹⁰⁸

¹⁰⁸ In., idem, *Exercícios Espirituais*, vol. I, pp. 113.

¹⁰⁹ *De Pictura*, cujo original Latino foi escrito em Florença em 1435.

É aliás segundo uma citação literal do sistema Albertiano¹⁰⁹ que Manuel Bernardes se acerca dos corpos ressuscitados. Note-se que recorreu, precisamente, à passagem na qual se declara a possibilidade das apetências intelectuais do artista o equipararem à condição de verdadeiro criador, ao momento em que o Homem é definido como ser apto a colmatar as próprias imperfeições da natureza, criação de Deus, como forma de destituí-lo claramente daquele papel em favor da divindade. Não deixando contudo, por outro lado, de no-lo citar como receituário ou sistema segundo o qual os corpos ressuscitados haveriam de fazer-se figurar.

(...)a ſua Fermofura corporal procede da perfeyta proporção de todos os ſeus membros, porque na refurreyção emendará o Artiſce ſupremo todos os defeytos que cauſou o pecca-

*do, & corrupção da natureza. A sua fermofura espirital procede da perfeyta harmonia de todos os fentidos, & potencias hornadas com os dons do Espirito Santo, & virtudes divinas.*¹¹⁰

¹¹⁰ In., idem, *ibidem*, Pp. 457-458.

De facto, na ressurreição, os corpos não se convertem em substância espiritual, mas permanecem verdadeiros corpos. Houve desta forma que distingui-los em termos conceptuais, haverá de uma mesma que discerni-los em termos representacionais.

*(...)verdadeyros corpos de carne, & offos, como antes erão, que por iffo Chrifto Salvador noffo apparecendo a feus discipulos refuscitado, para os tirar da fofpeyta de que era espirito, lhes diffê, que apalpaffem, porque o espirito não tinha carne, & offos. Affim mays, estes corpos refuscitados não deyxão de ter fua quâtidade, & extenção de huas partes fôra das outras, colocadas em diverfas partes do lugar que enchem. E cõtudo pòdem penetrar a groffura dos Ceos, & terra, mays facilmente, do que a luz penetra o cristal.*¹¹¹

¹¹¹ In., idem, *ibidem*, pp. 521.

Por ter servido de habitação à alma, que é por sua vez habitação de Deus, *porção de céu, incorruptível, luz e sopro de Deus*¹¹², o corpo alcançou o direito de participar dos seus bens. Desta forma, o corpo glorioso adquire quatro perfeições sobrenaturais ou dotes: impaffibilidade; claridade; agilidade e sutileza¹¹³. Perfeição de bem aventurança que a arte imaginária deverá procurar traduzir.

¹¹² In. idem, *ibidem*, pp. 468.

¹¹³ In., idem, *ibidem*, pp. 504.

Com relação ao dote da claridade – tornar-se-à o corpo, que antes era *efcuro, feyo, & desprezível, como a terra, de que foy formado*, num corpo *fermofo, claro, & resplandefcente como o Sol*(...).

Com respeito ao dote da sutileza – *o corpo que antes era opaco, ou fombrio, fe torna diafano, & transparente: de forte, que todos feus interiores podem fer viftos manifestamente*(...).

A beleza, a idealização e perfeita proporção de todos os seus membros constituir-se-ão como seu apanágio; os materiais que assistem na sua representação procurarão, tão eloquentemente quanto possível, concorrer na mesma expressão. Contudo, aquelas adjectivações não possuem qualquer símile no mundo natural, uma vez que, como o próprio Manuel Bernardes afirma: *não conhecem noffos olhos outro corpo mays luminoso*,(...). Nem sequer *lhe ferá igualado o ouro, & o vidro cristalino*.

(...) Não há fermofura, de quantas cria a natureza, finge a arte, ou fonha a imaginação, que fultente a fer exemplo desta fermofura(...).¹¹⁴

¹¹⁴ In., idem, *ibidem*, pp. 511-512.

Ora, a busca das possibilidades de uma tal espécie de “substantivação”, que teremos de procurar ao nível das possibilidades de “presentação” do transcendental, acarretará consigo a pesquisa de um sistema análogo de índices presentativos.

O léxico clássico não poderia uma vez mais bastar-nos. É clara a noção de que o categorizável, enformável em categorias do racional, não é apto suficiente. A iconografia não basta.¹¹⁵ Torna-se uma outra vez assaz clara, neste ponto, a necessidade do indício, do sintoma, do signo plástico que ultrapasse a mera narratividade – há que descategorizar. Supondo-O como puríssimo espirito que: *nem nesta nem na outra vida pode ser visto com olhos corporais nem por espécies materiais*; imaginemo-LO ao nosso modo sensível – *não como quem afirma que assim é, senão como quem vai atrás dos vestígios, como quem se abraça com as sombras, enquanto não alcança a luz*¹¹⁶.

¹¹⁵ Cf., idem, *ibidem*, Meditação VIII, pp. 321.

(...)como que dizendo ao coração: Eternidade, Eternidade.(...)

¹¹⁶ In., idem, *Direcção para ter os Nove Dias de Exercícios Espirituais*, Capítulo II, §9, *Da Presença de Deus*.

Pintemos quantos Hieroglifos feus, & emblemas quizermos: representemos q a eternidade he hum mar fem prayas, hum poço fem fundo, hua cadea fem extremos, hum labyrintho fem faida, hua roda que fempre gira, & nunca defcança, hua cifra, que vale mays

¹¹⁷ In., idem, Exercícios Espirituais, Meditação VIII, pp. 321 e 337.

*que todos os numeros, hua hidra, que em lhe cortado a cabeça lhe nasce outra(...) nunca havemos de formar conhecimento proprio de que couza seja em fi a eternidade.*¹¹⁷

Subjacente poderá ler-se, uma outra vez, o já antes constatado ofício, importantíssimo, tanto dos mecanismos plásticos quanto da imaginação. O entendimento daqueles, julgamos, verdadeiramente como criação. A sua concepção como motor de afectos, passíveis inclusivamente de transpor o natural, afim de dar menção das entidades impossíveis de apreender pela razão.

*(...)porque Deos não nos deu de balde este sentido interior da imaginação: & as peffoas que a tem forte, & viva, aproveyta-lhes muyto este modo de contemplar: affim como tambem as images exteriores dos Santos, ou pinturas, & tabuas sagradas que veneramos, fervem de nos mover affectos, & conduzir ao conhecimento, & memoria de muitas verdades Catholicas, que não apreendemos com os sentidos. E finalmente, fe o ufo das especies da nossa fantasia fora danofo ao espirito, não mostrára Deos a seus fervos tantas aparições, & visões, como lemos nas Hiftorias.*¹¹⁸

¹¹⁸ In., idem, Luz e calor, pp. 163-164.

Pretender-se-à assim um sistema de signos plásticos, pensados teológica e sensorialmente, capaz de fazer vivenciar categorias de absolutos inabarcáveis sob forma racional. Creditar-se-ão materiais e formulas plásticas capazes de fazer *pintar fora* aquilo que *têm dentro*, sustentados por pressupostos de ordem teológica, por relação à teologia negativa como a verdadeira teologia da transcendência.

É desta forma que, para além da via da encarnação em Cristo, Manuel Bernardes concebe a possibilidade do Homem contemplar, ou simplesmente considerar, a presença de Deus, ou da ordem do divino, em figura, sob algumas espécies imaginárias.

*(...)pondo nelle quantas perfeições eu alcanço a conhecer; ou tirando delle todas effas que alcanço, ou he possivel alcançar. Ambos são legítimos. O primeyro chama-fe positivo; porque poem em Deos(...)todas as perfeições que alcanço, (...). O segundo chama-fe negativo, porque nega, ou tira de Deos effas perfeições, pelo mesmo caso que as chegamos a conhecer, & nos cabem no conceyto. O primeiro modo de obrar como pintor; o segundo, como estatuario. Porque o pintor vay ajuntando, & dispondo na tabua várias linhas, & cores, & fombas, & o estatuario às aveffas, vay tirando, & escavando do tronco, até q u apparece a imagem, que parece estava ali escondida.*¹¹⁹

¹¹⁹ In., idem, *ibidem*, pp. 165-166.

A melhor via de aproximação às entidades divinas, dada a sua transcendência em relação à capacidade de conceptualização humana, será a da teologia negativa. *Abolutamente falando, melhor he o negativo, porque he mais para as cousas incomprehenfíveis, & nos mete mais naquella escuridão, q he o caminho da luz.*¹²⁰

¹²⁰ In., *ibid.*, *ibid.*

Poderemos extrapolar a mesma circunstância para o campo dos índices plásticos, ainda mais que a autoridade citada é precisamente Dioniso Areopagita. O doutor místico que professa a superioridade das *similitudes dessemelhantes* como o modo mais verdadeiro de contemplação imaterial das hierarquias celestes, bem como, que as imagens desarrazoadas (aquelas que impelem a ficção até ao cume da inverosimilhança e do absurdo) elevam melhor o espírito que as que forjamos à semelhança do seu objecto – seja porque desta forma se torne explicita a sua inadequação e se não detenha o crente no pragmatismo dos entes materiais como um fim em si, seja porque o desconcerto assim sobrevivendo o faça ter menção do sobre-humano.¹²¹

¹²¹ Cf., Dioniso Areopagita, *La Hiérarchie Céleste*, pp. 72; 79 e 81.

Contudo, o perigo de que mensagens não objectivadas sejam incorrectamente apreendidas pelos não iniciados, faz incorrer em que as noções da teologia negativa não existam se não ancoradas na da teologia positiva e que as significações claras sejam mais proficuas na doutrinação das gentes sem letras.

*Poucas peffoas serão capazes de ter esta contemplação adquirida: affim em razão do entendimento que não percebe fenão doutrinas muy claras, & commuas. (...) quanto ao acto de contemplação[diferente da vida contemplativa], todos o podemos ter, & fomos diffo capazes, fe nos instruírem. He doutrina de S. Gregório (...)E affim como fe abftraem cõ a vehemente confideração do negocio, com o deleyte da mufica fuave, ou da pintura valente, & primorofa: affim podem, com a ajuda da graça de Deos adquirir alguma eftabilidade, & firmeza na apprehenfaõ faborofa, & clara das verdades contem-
plaveys.¹²²*

¹²² In., Padre Manuel Bernardes, Luz e calor, pp. 166-167.

Sem intenção de verosimilhança pretendem-se, signos ou formas plásticas claras sim, mas capazes de catapultar o espectador a um sentimento de estado de criatura perante um *todo outro*. Signos presentativos que terão que ver com excelência ou magnificência, por um lado, mas também com descategorização, desconstrução da segurança da razão por outro. Capazes de conduzir o Homem a um espaço/tempo imaginários, aptos a induzir-lhe esse *todo outro* que é o divino. A procura de um léxico próprio – indício do transcendental – uma vez que a grandeza dos bens eternos é tal que nem os olhos viram, nem os ouvidos perceberão, nem o coração humano acertou a desejar couza femelhante.¹²³

¹²³ Cf., idem, Exercícios Espirituais, pp. 375.

O templo, pleno de pregas, é já espaço/tempo do divino entre os Homens. Dentro em si, o retábulo pretende-se como a própria presentificação daquele reino: *todo outro, numineux*. Diligencia-se para que seja igualmente catequético. Constituir-se-à assim como: lugar alto; lugar dilatadissimo; lugar clarissimo; lugar quietissimo; lugar secretissimo; lugar amenissimo; lugar segurissimo; lugar santissimo; lugar permanente & eterno, onde não entra nem a mudança, nem a corrupção, nem a morte.¹²⁴

¹²⁴ Cf., idem, ibidem, pp. 448-450.

Sobrenaturalmente, revestir-se-à de ouro como o templo de Salomão. Substância signica do sagrado, derivada do fogo, signficante em si própria como passível de assinalar a beatitude divina, em termos humanos: pureza, incorruptibilidade, luz e perfeição absolutas; causa de toda a hierarquia e por isso mesmo, imune, distinto por transcendência de todo o resto ou dos elementos.¹²⁵

¹²⁵ Cf., Dioniso Areopagita, La Hiérarchie Céleste, p. 90-91; 166 e 168-171.

A arca do Testameto era de madeyra incorruptivel, chapeada por dentro, & fóra de laminads de Ouro puriffimo: no que significava o corpo de Chrifto, que não viu corrupção(...).¹²⁶

¹²⁶ In., Padre Manuel Bernardes, Luz e calor, pp. 454.

A magnificência constituirá o mote para a representação imaginária de um tal lugar. *Magnificencia(...)*em obras grandes, e utiliffimas, fem reparar em despesas grandes.¹²⁷

¹²⁷ In., idem, Paraíso dos Contemplativos, pp. 214.

Os anjos, porque anjos nem são corporeos, nem ainda tem composição de materia alguma, por subtil, luzida, e espirital que a consideremos, são a própria personificação da beleza, figuras idealizadas nos nossos retábulos, dourados, sem substância visível ou acident-tes materiais.¹²⁸ Acerca da criação dos anjos refere-nos:

¹²⁸ Cf., idem, ibidem, pp. 205.

Imagina a qualquer deftes respiritos como hum Sol mil vezes mays luzido, que este vifivel, que alega o mundo. Eram por natureza e graça imagem ou estampas do Altíssimo, saíam dele como raios que o cercavam, imortais, sem temor de corrupção, fustancias

puras, fem composição de corpo, cheios de sabedoria, fem fombras de ignorancia, livres, sem temor de coacção, ou violencia.

*(...)milhares e milhares de luzeyros (diz S.Bernardo) brilhando desde o primeiro infante de sua criação diãte do throno da divindade(...)*¹²⁹

¹²⁹ In., idem, *Exercícios Espirituais*, MEDITAÇÃO XII, I. Ponto, pp. 148-149.

O retábulo é a personificação deste lugar em que tudo é espiritual, em que não existe vestígio da matéria, do acidente ou da corrupção, em que tudo é expressão de beleza, luz e claridade.

Substância pura, imensa, eterna, infinita, invisível, que todo o lugar e tempo enche indivisivelmente, e todas as coisas vê e penetra, cria e conserva, rodeia, cobre e sustenta.¹³⁰ Sol infinito de luz formosíssima e delicadíssima, fonte de águas perenes, fogo altíssimo, que tudo abrasa e converte em si mesmo, tesouro encantado, onde está a opulência de todos os bens que descansam uma alma ou quaisquer outras figuras semelhantes, contanto que encerrem grandeza, decência e formosura. No entanto: *muito melhor se negam a Deus todas estas coisas, do que d' Ele se afirmam e assim, os que vão pela Teologia mística escurecendo sempre o seu conceito, sobre todas as formas apreensíveis, ou sejam materiais, ou incorpóreas, conhecem menos remotamente a Deus, porque vão aproveitando na ignorância d'Ele.*¹³¹

¹³⁰ Cf., idem, *Direcção para ter os Nove Dias de Exercícios Espirituais*, Capítulo II, §9, *Da Presença de Deus*.

¹³¹ In., ibd., ibid.

Aqui o pensamento não é distinto da sua imagem, não lhe é superior, no sentido da supremacia do olho sobre o ouvido. O entendimento e a ciência destroem o vivo. O mundo constructo do homem racional, um mundo operante, categorizado, é distinto daquele que a ortodoxia cristã pretende como real, um mundo passível apenas de ser experienciado. Num novo léxico plástico, proporcionar-se-ão signos picturais, pensados teologicamente, adequados à nova concepção.

Coloquemos a questão do decadentismo da arte peninsular, do período estudado, de uma outra forma, questionemo-nos antes acerca dos seus porquês e vislumbremos uma série de novos campos plásticos. As revelações, por via das quais o divino se faz entender, poderão também constituir-se sensorialmente, imaginárias, o corpo é elemento *sine qua non* à doutrinação e representação de uma vivência religiosa necessariamente sensível e individualmente experienciada.

É precisamente de *bigarrure*, baralhada, que Dioniso Areopagita adjectiva os *vénus* sagrados, as santas ficções por via das quais o homem se eleva às visões simples e

sem figura. Algo que nem a linguagem humana, nem o entendimento humano poderá alcançar. Estava aberta a porta a um léxico plástico para lá da mera narratividade do pragmático, a praticabilidade do informe, a descategorização como via de presentificação do ignoto. [Fig. 2]



[Fig.2] – Representação de diabos, por um réu na inquisição, 1732 (Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais /Torre do Tombo). In., *História Religiosa de Portugal*, Volume 2, Dir. de Carlos Moreira de Azevedo, p.368.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

L'AREOPAGITE, Denys, La Hiérarchie Céleste, 2ª ed., Sources Chrétiennes, n.º58, Paris, Les Éditions du Cerf, 1970.

ARISTOTLE, The Art of Rhetoric, Penguin Classics, London, Penguin Books, 1991.

BERNARDES, Padre Manuel, Exercícios Espirituais e Meditações da Via Purgativa; Sobre a Malícia do Peccado, Vaidade do mundo, Miferias da vida humana, & quatro novíffimos do Homem, Escritas pelo p. Manoel Bernardez da Congregação do Oratório de n. S. da Affunção da Cidade de Lisboa:

- I Parte, Lisboa, Na Officina de Miguel Deslandes, Anno de 1686.

- II Parte, Lisboa, Na Officina de Miguel Deslandes, Anno de 1686.

Direcção para ter os Nove dias de Exercícios Espirituais, oferecida ao reverendíssimo Senhor D. Manuel Caetano de Sousa Clérigo regular, Comissário Geral da cruzada, do conselho de sua majestade, censor da academia real da história Portuguesa, Porto, Lello e Irmão Editores, s.d. Armas de Castidade, Tratado Espiritual em que por modo prático se ensinam os meios e diligências convenientes para adquirir, conservar e defender esta Angélica virtude, oferecido e dedicado á Soberana Virgem das virgens Maria Santíssima Senhora Nossa, [não possui a capa original] Porto, Lello e Irmão Editores, s.d.

Novas Floresta ou Sylva de varios apophthegmas, e ditos Fentenfioco efpirituais, & moraes; Com reflexões que o util da doutrina fe acompanha com vario da erudição affim divina como humana: a soberana mãe da divinas graça maria satiffima senhora Noffa pelo Padre manael Bernardez da Congregação do Oratório de Lisboa:

- Primeyro Tomo, Lisboa, na officina de Valentim da Costa Deslandes, M.DCC.VI.

- tomo II, Lisboa, na officina de Valentim da Costa Deslandes, M.DCC.VIII

- tomo III, Lisboa, na officina de Valentim da Costa Deslandes, M.DCC.XI.

Meditações sobre os quatro novíffimos compostas pelo Padre Amnuel Bernardes da Congregação do Oratório de Lisboa, qua manmdaram imprimir os religiosos de Santa Cruz de Coimbra, para nelle se darem pelo amos de Deos, a peffoas, que parecer se hão de aproveitar da sua lição.

Coimbra, na Officina de Antonio Simoens, Ferreira, impressor da universidade, anno de 1741.

Paraíso dos Contemplativos, Opufculo devotíffimo, e utilíffimo para as almas, que aspirão á perfeição efpiritual, e vida Contemplativa, compofo pelo venerável Fr. Bartholomeu de Salucio religioso da serafica Familia dos Observantes Reformados, traduzido de italiano, e illustrado com Anotações pelo Padre Manoel Bernardes Da congregação do Oratório da Cidade de Lisboa, Offerecido á V. Santíssima Senhora nossa, Concebida nos replendires 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).

Pão Partido em Pequeninos para os Pequeninos da Casa de Deus, Breve tratado Espiritual, em que se instrui um fiel nos Pontos Principais da Fé Bons Costumes, Porto, Lello & Irmão, S.d.

HEBREU, Leão, Diálogos de Amor, Reis Brasil (introdução e notas), dois volumes, nº1 e nº2, Colecção de Clássicos Cegonha, Lisboa, Livraria Portugal, 1968.

MARTYRES, Frei Bartholomeu dos, 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.

Estudos

- Apontamentos Sobre a História da Biblioteca das Necessidades, B.A. 52-XIV-3546
- BARTHES, Roland, Sade, Fourier, Loiola, Signos, 23, Póvoa do Varzim, Edições 70, 1979.
- BATAILLON, Marcel, Études sur le Portugal au Temps de l'Humanisme, Civilização Portuguesa, I, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- CORREIA, João David Pinto, Luz e Calor do Padre Manuel Bernardes: Estrutura e Discurso, Contribuição para o Estudo da Prosa literária do século XVII, Coimbra, Livraria Almedina, 1978.
- COSTA, Mário, O Palácio Berceiros e o seu antecessor, o Convento do Espírito santo da Pedreira, separata de «Olisipo», n.ºs 86,87, e 88, Boletim Trimestral do grupo «Amigos de Lisboa», Lisboa, Ramos, Afonso & Moita, Lda, 1959.
- DELEUZE, Gilles, Le Pli, Leibnitz et le Baroque, Collection «Critique», Paris., Les Éditions de Minuit, 1997.
- DIAS, José Sebastião da Silva, Portugal e a Cultura Europeia (sécs. XVI a XVIII), Coimbra, Coimbra Editores, 1953.
- Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII), Tomo I e II, Instituto de Estudos Filosóficos, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960.
- A Congregação do Oratório de Lisboa, regulamentos primitivos, Instituto de estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1966.
- DOMINGUES, Francisco Contente, Ilustração e Catolicismo - Teodoro de Almeida, Colibri História, Lisboa, Edições Colibri, 1994.
- CUNHA, Mafalda Ferin, Persuasão e Deleite na Nova Floresta do Padre Manuel Bernardes, [Texto Policopiado], Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Universidade Aberta, 1999.
- GUÉRIN, Michel, La Terre et la Pitié, I, La Terre, «Le Génie du Philosophe», s.l., Actes Sud, 1990.
- La Pitié, apologie athée de la religion chrétienne, «Le Génie du Philosophe», Paris, Actes Sud, 2000.
- HATZFELD, Helmut, Estudos sobre o Barroco, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.
- LIMA, Ebon de, O Padre Manuel Bernardes, Sua Vida, Obra e Doutrina Espiritual, Moraes Editores, Lisboa/Rio de Janeiro, 1969.
- MARTINS, António Coimbra, «Introdução», in., Padre Manuel Bernardes, leituras piedosas e Prodígiosas, Obras-Primas da Língua Portuguesa, Amadora, Livraria Bertrand, SD.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, Para Uma Leitura Intertextual de «Exercícios Espirituais» do Padre Manuel Bernardes, textos de Literatura – 8, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- RICARD, Robert, Études sur l'Histoire Morale et Religieuse du Portugal, Série Histórica & Literária – IV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- «Spiritualité Humaniste de la Renaissance et Spiritualité Baroque: Louis de Léon et Manuel Bernardes», in., Arquivos do Centro Cultural Português, XVII, Separata, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- SANTOS, Eugénio dos, O Oratório no Norte de Portugal, Contribuição para o estudo da história religiosa e social, Textos de História - 4, Instituto nacional de Investigação Científica, Centro de História da Universidade de Porto, Porto, Gráficos Reunidos, 1982.
- A Irmandade dos Congregantes do Oratório do Porto, separata da Revista «Humanística e Teologia», Tomo IV – Maio-Agosto de 1983-Fasc.2, Oficinas Gráficas da Livraria Cruz, Braga, Porto, 1983.
- SANTOS, Eugénio Francisco dos, «Oratorianos» in., Dicionário de História Religiosa de Portugal, Carlos Moura (Dir.), Lisboa, Círculo de Leitores S.A e Centro de Estudos de História religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2001.
- SARAIVA, António José e Oscar Lopes, História da Literatura Portuguesa, 17ª Edição, Porto, Porto Editora, s.d.
- SOARES, Torquato de Sousa, O ensino no Colégio das Artes de Coimbra: «Os Conimbricenses», Braga, Faculdade de Filosofia, 1955.

A POESIA E A ARTE EM AFONSO LOPES VIEIRA

Helena Isabel Simas



In Ilustração Portuguesa,
24 Janeiro 1910, pág. 110.

*Tudo que é belo me entenece,
Tudo que é feio adoce-me a mim.
Eu sou assim! Sim, mas parece
Que é escandaloso ser-se assim...*

Afonso Lopes Vieira¹

¹ Citado em CARLOS, João – Afonso Lopes Vieira, «Príncipe de Visuais», p. 142. (Origem da citação desconhecida.)

Afonso Lopes Vieira, filho do Dr. Afonso Xavier Lopes Vieira, advogado, e de D. Mariana de Azevedo Xavier Rodrigues Vieira, nasceu em Leiria a 26 de Janeiro de 1878, e morreu em Lisboa a 25 de Janeiro de 1946. Ainda antes de iniciar os seus estudos secundários, veio para Lisboa com a sua família, onde o pai abriu um escritório de advocacia. Durante a sua permanência na grande cidade, o jovem beneficia da convivência do escritor seu tio-avô António Xavier Rodrigues Cordeiro, e do professor Leite de Vasconcelos, que o iniciam na leitura dos clássicos, e nos estudos da língua portuguesa.

Em 1895 conclui o curso liceal em Leiria e inscreve-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, curso que vem a terminar em 1900. Contudo o jovem aluno nunca se chega a interessar pela advocacia, saindo das aulas sem aumentar os seus conhecimentos jurídicos, mas quase sempre com uns versos ou pelo menos uma quadra. Apesar do seu desinteresse pelo estudo das leis, que troca pela leitura dos clássicos, nunca foi um boémio, manifestando o seu desagrado pela desordem, pela falta de disciplina e repugnando a perda de auto-domínio. Esta sua predileção pela literatura e em especial pela poesia, revela já Afonso Lopes Vieira aos onze anos, quando, durante as férias de Verão que sempre passava em S. Pedro, se iniciou na redacção e paginação de um pequeno jornal manuscrito, *O estudante*, exclusivamente de sua autoria, que distribuíra quinzenalmente pela família e amigos. Neste eram relatados os acontecimentos da praia, e apresentados alguns versos e quadras, com os quais encerrava a edição.

Apesar da sua forte ligação com a terra natal, Coimbra é a cidade que tão fortemente soube despertar a sua sensibilidade artística, inspirando-o e, incentivando-o à leitura bem como à sua escrita poética:

*Foi em Coimbra que desabrochei. Lá sofri, e para sempre, a encantação espiritual daquela paisagem: e logo em o Naufrago, livro de adolescência, alguma coisa do meu ritmo tangeu, para se prolongar nos melhores versos que fiz depois.*²

Já nesses tempos de estudante, se começavam a denunciar o nacionalismo e sentimento patriótico que lhe seriam característicos, nele havia já a encarnação da alma portuguesa – «procurador do Portugal que foi, adivinho do Portugal que há-de ser»³, e, apaixonado por tudo quanto era português, cedo declarava o seu desejo de reaptuguesar Portu-

² Carta a Artur Lobo de Campos. Citado em CAMPOS, Artur Lobo de – *Infância e juventude*. p. 20.

³ TORRES, Alberto Pinheiro – *Estudante de Coimbra*. p. 32

gal. Ao contrário dos seus companheiros, Afonso Lopes Vieira sempre recusou receber influências de fora, mantendo-se exclusivamente português, apesar de se manter a par dos movimentos literários que se sucediam no resto da Europa. Assim, enquanto outros deliravam com Baudelaire ou Mallarmé, o poeta citava Camões, Cristóvão Falcão e Bernardim Ribeiro. Nesta sua campanha nacionalista, de defesa e divulgação do património nacional, que inicia ainda estudante, a literatura e a linguagem, terão um papel primordial, pois como ele mesmo o disse:

*É o livro que assegura a imortalidade da nossa linguagem, e, com ela, a das tradições comuns, que o livro eterno guarda e nos são indestrutível garantia de personalidade histórica no Mundo.*⁴

⁴ MOURÃO-FERREIRA,
David – Acção cultural
de Afonso Lopes Vieira. p. 22

Para quê?, é o seu primeiro livro, publicado em 1897, muito bem acolhido pela crítica; sendo uma obra da adolescência, mostra a dor e amargura de um jovem que se julga incompreendido, perdido no meio de uma época materialista, e sentido como sua a agonia de um Portugal, descaracterizado, que ia perdendo o rumo e a sua personalidade, imitando em vez de criar. A *Para quê?* segue-se *O Naufrago*, publicado em 1898. Como resposta ao primeiro, este livro demonstra o grande sentido crítico do seu autor, que com espirituosa ironia, analisa e comenta a velha instituição estudantil em que se doutora.

Em 1900 publica a sua despedida poética à cidade com *O Meu Adeus*, dedicada ao seu amigo e companheiro Alberto Costa, onde mais uma vez se manifesta o seu desamor à Velha universidade, mas a grande devoção à cidade, património nacional.

Concluídos os estudos, o jovem doutor experimenta a carreira de direito no escritório do pai, mas cedo desiste, e dispondo de alguma fortuna por herança, pôde dedicar-se quase em exclusivo à poesia. Em 1902 o poeta passa a exercer o cargo de redactor da Câmara dos Deputados, que por sua vontade abandonou mais tarde em 1916, para se dedicar exclusivamente à leitura e à *poesis*.

A 20 de Abril de 1902, Afonso Lopes Vieira casa com D. Helena Aboim, que foi sempre o grande amor da sua vida, recebendo de seus pais a casa de S. Pedro de Moel, como prenda de casamento.

A partir de então reparte o seu tempo entre Lisboa e S. Pedro de Moel, passando o Inverno na capital, e os meses quentes na sua casa à beira mar, onde recebe, constantemente, vários amigos. A casa de S. Pedro era o refúgio onde o poeta se recolhia para ouvir o *ramalhar do verde pino* e os *ecos de melodias trazidas pela voz do mar*. Esta era de facto a sua habitação predilecta, situada entre o mar e a floresta e resguardada sobre uma alta muralha junto à praia, longe da cidade e da dispersão. Foi nela que escreveu as suas melhores obras. A casa-búzio, assim chamada por ter uma capela decorada com motivos marítimos, conchas e búzios, foi centro de reunião de muitos escritores e intelectuais, bem como refúgio de muitos artistas, entre poetas, músicos e pintores. Afonso Lopes Vieira era por todos encarado como um camarada e um mestre, que encantava pela sua inteligência, simpatia, mas acima de tudo pela poesia em que transformava tudo o que o envolvia. Por sua morte, esta casa foi entregue à Câmara Municipal da Marinha Grande, como o desejava o poeta, para funcionar como colónia balnear para filhos de operários vidreiros e guardas florestais.

Para além das suas longas temporadas em S. Pedro, onde aproveitava para escrever e se inspirar, Lopes Vieira passava também algum tempo a viajar, tendo visitado Espanha, França, Itália, Bélgica e Norte de África, aproveitando para visitar museus, bibliotecas e conviver com artistas e intelectuais.



Sendo um homem activo e interessado no desenvolvimento político e social do seu país, nos últimos anos da sua vida, de 1938 até 1946, deu a sua apreciável assistência à Casa do Distrito de Leiria como presidente da Assembleia-geral. Por sua vez colaborou também no I Congresso das Actividades do Distrito de Leiria em 1943, no qual apresentou duas comunicações: O Monumento de Francisco Rodrigues Lobo e Lápide Camoneana.

No decorrer da evolução literária da sua obra enquanto esteta, escritor, poeta, prosador, e conferencista, podem distinguir-se três fases: a coimbrã (1897-00), a Nacionalista, e a da literatura infantil.

Na primeira, as suas premissas literárias aparecem caracterizadas pelo desencantamento amargo do fim do século e iluminadas por uma melancolia, onde figuram as expressivas imagens românticas do seu tempo. Nesta sua fase, ainda muito marcada pela adolescência, o poeta parece buscar na vida real tudo quanto entrevê em sonhos. Em *Para quê?* O poeta faz ressoar nos seus versos, todos os males da sua geração, proclamando o seu destino infeliz. O seu livro *O Naufrago*, confirma o seu espírito melancólico, trágico e romântico, apresentando-se cheio de mágoas, queixas e saudosismo. Neste seu segundo livro, descobre-se um certo anseio e inconformismo que o acompanhariam por toda a vida. Ao despedir-se de Coimbra Lopes Vieira haveria de se declarar como membro da *última geração de rapazes, a que contemplou a fluida alma do Rio, e entreviu a Leonor, formosa e não segura*.⁵

⁵ CAMPOS, Artur Lobo de
- *Infância e juventude*. p.24

A esta época estudantil, segue-se um percurso marcado por uma consciência crítica edificada na corrente nacionalista, que se reflecte no desejo de contribuir para a evolução espiritual da sociedade portuguesa, bem como a vontade de *reaportuguesar* Portugal, através da recuperação do seu património cultural e da reeducação estética do indivíduo. Espírito romântico, o poeta segue as pisadas de Garrett e mostra-se discípulo dos poetas dos cancioneiros, declarando-se inimigo da retórica. O seu nacionalismo e amor à pátria levam-no a ressuscitar o teatro de Gil Vicente, tornando-o num espectáculo para todos, e ainda a adaptar romances do séc. XVI como *Amadis e Diana*, ou a celebrar e proclamar a lírica de Camões.

A pensar na educação das crianças, e no papel fundamental que a literatura, a história, e a correcta aprendizagem da língua portuguesa representavam nesta, o poeta escreve também para os mais pequenos. Para tal valeu-se da colaboração e ajuda de artistas como Tomás Borba, Raul Lino e Lino António. Das suas obras fazem parte histórias do mar, poesias infantis, e contos sobre *os animais nossos amigos*. Também para os mais novo Afonso Lopes Vieira escreveu, em versão simplificada o conto de *Amadis*, tendo também composto um auto vicentino.

A par das suas obras literárias, Afonso Lopes Vieira, de convicção Monárquica e Integralista, esteve ligado à Renascença Portuguesa, sendo um dos principais representantes do Neogarrettismo. Colaborou em *A Águia*, revista literária e científica que se publicou no Porto de 1910 a 1932, em cinco séries. Em 1912 torna-se órgão da Renascença portuguesa, onde colaboraram grandes personalidades do pensamento e da vida literária portuguesa do primeiro quartel do séc. XX. Desta corrente são originárias as prestigiadas revistas *Orpheu* e *Seara Nova*, bem como o movimento saudosista, corrente estética proclamada por Teixeira Pascoais em 1911, tendo no filósofo Leonardo Coimbra o seu teórico e elemento aglutinador e no pintor António Carneiro o seu artista plástico representante. Para os seus seguidores, a saudade era encarada como dinamizadora de uma vontade, capaz de fazer ressurgir um sentimento nacional mais forte, e de edificar de novo a nação portuguesa.

Afonso Lopes Vieira foi também um dos redactores-fundadores da revista literá-

ria *Lusitânia*, tendo sucedido à direcção de D. Carolina Michaelis de Vasconcelos. Na lista de colaboradores desta revista figuraram os mais célebres nomes de escritores portugueses do seu tempo e de alguns estrangeiros. A revista, da qual se publicaram dez fascículos, desde Janeiro de 1924 até 1927, aspirava a ser um órgão cultural ao serviço da Reconstituição Nacional.

No seu desejo de contribuir para a revalorização do património e da cultura portuguesa, Afonso Lopes Vieira envolve-se também em campanhas e projectos pessoais, participando em 1911, juntamente com o actor Augusto Rosa na campanha vicentina, no intuito de fazer reviver a obra de Gil Vicente. A campanha vicentina tomou-lhe alguns dos anos mais agitados da vida pública portuguesa sua contemporânea. Camões e os novelistas do século XVI, também o apaixonaram, levando-o a rescrever a edição nacional dos *Lusíadas* e a restituir à língua portuguesa a *Diana* de Jorge de Montemor e o *Amadis de Montalvo*. Em 1928, o poeta empreende uma viagem ao Rio de Janeiro, para entregar um exemplar da edição nacional dos *Lusíadas* à Academia Brasileira de Letras, e três anos mais tarde visita Angola por ocasião da Feira das Amostras, organizada em Luanda, onde pronuncia uma conferência notável a que deu o título *A Fé e o Império*. Também a revelação da Escola de Pintura portuguesa do século XV, com os painéis de Nuno Gonçalves, foi um dos seus grandes entusiasmos. Como artista e português acompanhou em 1932, a Exposição de Arte Portuguesa em Paris, *Jeu de Paume*, levada a cabo pelos seus amigos Sousa Lopes e José de Figueiredo. Manifestando-se um homem conhecedor e interessado por todas as artes, assinala também uma passagem pelo cinema português. Em tempos do cinema mudo escreveu e dirigiu um auto de crianças, *O Afilhado de Sto António*, cinegrafado por Costa Macedo, e compôs os diálogos para os filmes *Inês de Castro* e *Camões*.



Afonso Lopes Vieira, estudante

Afonso Lopes Vieira na defesa do património linguístico nacional

Sobre o papel que Afonso Lopes Vieira veio a desempenhar, na valorização e crescimento do património cultural português, edificado sob os moldes da estética nacionalista, vale ainda a pena desenvolver alguns aspectos.

A obra a realizar em Portugal é tão vasta e profunda, que se requerem para ela todas as vontades forjadas com fés de aço como espadas. E para essa obra de Beleza redentora é que nós outros proclamamos os direitos sublimes da Arte como inspiratriz da Acção fecunda e heróica; que nós outros proclamamos os direitos do Espírito sobre a fera, e advertimos os homens do Poder e os homens do Dinheiro de que, com o desprezo do Espírito, todo o poder é grotesco e todo o dinheiro, lodo.⁶

De entre as várias intervenções de Afonso Lopes Vieira, no decorrer da sua luta por uma nação mais portuguesa, mais culta, mais fiel a si própria e às raízes que a edificaram, promovendo a construção da sua identidade cultural, destaca-se entre outras, a valorização da língua portuguesa, como parte significativa da nossa herança nacional, constituindo o ensino do português parte fundamental desse processo,

⁶ Afonso Lopes Vieira citado em CIDADE, Hernâni – Afonso Lopes Vieira: o poeta humanista. p. 105. (Origem da citação desconhecida.)

(...) o primeiro dever de qualquer homem é falar e escrever com correcção a sua língua.
(...) Em Portugal precisamos de reaprender quase tudo. Entre tantas cousas, de reaprender a falar.⁷

⁷ MOURÃO-FERREIRA, David
– Acção cultural de Afonso
Lopes Vieira. p. 23.

O desejo do poeta em trazer para a língua portuguesa corrente, textos nacionais do séc. XVI, até então acessíveis somente a eruditos, que acreditava serem de relevante importância, por se apresentarem como monumentos que assinalavam a acção portuguesa na espiritualização do Homem, apresenta-se como um seu dever enquanto português e patriota. A inserção destes textos no círculo de leitura mais comum e acessível a qualquer leitor, significariam a recuperação e restituição, de uma parte do património português, tão esquecida e desvalorizada, como é era a da literatura. O restabelecimento de parte deste património, tinha para Afonso Lopes Vieira, uma importância suprema, especialmente no que diz respeito à educação dos jovens nas escolas, bem como também a de todos os indivíduos.



Afonso Lopes Vieira em traje de cavaleiro

A adaptação que o poeta faz de *Amadis e Diana*, sucede-se ao êxito da *Campanha Vicentina*, através da qual conseguiu o poeta fazer ressuscitar do sepulcro das velhas bibliotecas, o genial criador do teatro, Gil Vicente. Para tal, Lopes Vieira, tratou o texto, dantes circunscrito ao entendimento de alguns eruditos, de modo a torna-lo inteligível a todos.

Perante o texto antigo, Afonso Lopes Vieira assumiu a atitude de *Artista-Humanista*, ou seja, pondo acima de tudo o interesse espiritual ou a busca da pura emoção estética, e respeitando somente, a matriz do texto, no grau em que esta pudesse satisfazer um e outro objectivo. *Deste modo*, traduziu o texto não se coibindo em alterá-lo de acordo com as suas opiniões estéticas ou humanísticas. O mais importante seria o de fazer uma inteligente selecção do que devia restar, indo ao encontro da verdadeira significação e intencionalidade poética e narrativa do romance.

Afonso Lopes Vieira chama à sua adaptação *transposição espiritual*, e em vez de transcrever o texto directamente para português, condensa-lhe a alma, para melhor lhe transmitir e expressar o sentimento:

Tudo o que da primeira provinha [Amadis], aproveitei-o com amor. Ao que devia dormir não acordei. (...) [sobre alguns versos] sem os sujeitar a violência alguma, sem lhes alterar a autenticidade com os leves rodeios que praticou, conclui, é esta uma Diana essencial, ainda que condensada, e autêntica.⁸

Assim, em *Amadis*, mesmo tendo amputado o IV livro que Montalvo acrescentou ao texto primitivo, do III tendo utilizado muito pouco, e dos dois primeiros tendo evitado a inclusão de episódios que nada traziam de intrínseco interesse, nos dominantes da vida moral ou da beleza literária, Lopes Vieira não se limitou a golpes de tesoura, recortando o essencial. Na sua concepção, a sua tarefa seria a de tornar, gra-

⁸ Afonso Lopes Vieira no prefácio de *Diana*, citado em CIDADE, Hernâni – Afonso Lopes Vieira: o poeta humanista. p.111.

ças à sua pena de poeta, o romance *Amadis*, escrito em castelhano, mas de alma e autor nacional, ainda mais português, pois o trabalho do poeta seria, segundo as suas próprias palavras, trabalhar como artista e não como sábio letrado.

O nacionalismo enquanto actividade cultural

Não obstante os seus pressupostos ideológicos políticos, a acção cultural de Afonso Lopes Vieira, em todos os domínios em que se apresentou, continua a apresentar até hoje, de uma incontestável validade e actualidade. Mas a ideologia dominante de toda a sua acção, relaciona-se com um conceito muito estrito de tradição, como nos diz David Mourão Ferreira,

*(...) não raro se espalhou, num certo chauvinismo, que em alguns dos seus textos por vezes transparece, numa sua ancilosada concepção «imperial» (...) dos destinos da Pátria e, ainda, (...) nas suas mais ou menos consistentes afinidades com o Integralismo Lusitano, que viria a considerá-lo, pela pena de António Sardinha, «o preceptor seguro da sensibilidade portuguesa», mas a cujo ideário e acção (...) jamais explicitamente se vincularia.*⁹

⁹ MOURÃO-FERREIRA, David
– *Acção cultural de Afonso
Lopes Vieira*. p.10.

Por outro lado, estas afinidades não o impediam de ser amigo e companheiro de muitos homens da Seara Nova, colaborando com eles, chegando mesmo a participar de modo regular e contínuo, sendo estimado nesta roda predominantemente esquerdista. Mais tarde, Afonso Lopes Vieira haveria de, juntamente com os «seareiros» e como os melhores dos «integralistas», manter uma frontal oposição ao regime de Salazar, chegando mesmo a ser preso, tendo vivido os últimos anos da sua vida, numa revolta constante contra a política supostamente fiel aos princípios nacionais.

Mas a acção cultural do poeta deve ser essencialmente considerada, em função dos resultados por ele alcançados. O trabalho de Afonso Lopes Vieira estende-se entre 1897 e 1946, através de cerca de 6 dezenas de títulos; entre estes encontramos obras consagradas à divulgação e reconstituição do património literário português, e do enriquecimento desse património com textos traduzidos para a nossa língua, edições e adaptações de textos clássicos, edificação e restabelecimento do teatro de Gil Vicente, e ainda a campanha a favor do ressurgimento do canto coral e das artes menores, e da constituição de repertório nacional no domínio da música e da literatura infantis. Muitas destas espécies bibliográficas representam apenas o registo de actividades decorridas, por acção do poeta, mas nem tudo ficou registado sob a forma de livro ou de artigo, como são exemplo as suas acções no sector do cinema e da fotografia.

Ainda nas suas obras suas obras poéticas podemos também encontrar, referências às obras ou às vidas de personalidades históricas e artísticas da cultura portuguesa, como Gil Vicente, Damião de Góis, Camões, Fernão Mendes Pinto, Rodrigues Lobo, e a figuras em que se celebram monumentos da arte ou aspectos da paisagem portuguesa, como os túmulos de Alcobaga, o pinhal de Leiria, a Nazaré, o mar de S. Pedro de Moel, e até a lendas da nossa tradição.

De entre as suas acções culturais, desta-se a Campanha Vicentina, que empreende com o intuito de fazer representar o teatro de Gil Vicente. Para tal, Afonso Lopes Vieira desdobrou-se em iniciativas, incentivando entusiasticamente todos em seu redor, e mobilizando todas as forças para fomentar, numa primeira fase que vai de 17 de Fevereiro de 1910 a 12 de Fevereiro de 1913, uma série de espectáculos vicentinos, que tiveram lugar em Lisboa, no Porto, em Coimbra e ainda no Rio de Janeiro.

Nesses espectáculos representaram-se pela primeira vez em português os textos de Gil Vicente originalmente escritos em castelhano, bem como outros que depois da sua morte, não mais haviam sido representados, como é o caso de *O Auto da Barca do inferno*, *Após 394 anos de repouso e de olvido, donde só os letrados o tiravam, ides ver como a obra está moça e como o poeta está vivo*.¹⁰

Para realizar com sucesso o empreendimento que uma como esta campanha impunha, Afonso Lopes Vieira encarregava-se de quase tudo, desde traduzir e adaptar os textos, à escolha os actores, à produção e pós-produção dos espectáculos, até ao acompanhamento das encenações. Mas por de traz de iniciativas como esta, permaneciam bem edificadas os anseios do poeta em aumentar o nosso património nacional, bem como reeducar a sociedade portuguesa, espiritualizando-a:

O que assusta em Portugal não são as questões de ordem política, nem as que desta mais ou menos derivam. Desse género de incidentes podem os países sempre renascer (...). Em Portugal, o que assusta é que o povo continue a chamar Camões a todos os que perderam um dos olhos e apenas nisto resumindo o seu culto pelo poeta; o que assusta é que se haja cometido e se consinta o crime de manter uma fábrica de gaz junto da Torre de Belém (...), o que assusta é que não amemos como devíamos, a beleza das nossas árvores e dos nossos litorais, e que espalhemos por toda esta natureza admirável a imensa desolação das coisas feias.

*Se quisermos viver, é urgente que espiritualizemos a nossa vida social, que enraizemos neste solo, para sermos dignamente quem somos. (...) Sem o culto das suas tradições, os países dissolvem-se; e o que enobrece e perpetua as tradições à apenas a arte. E é só a arte, também que enobrece os lugares e as criaturas que os povoam.*¹¹

Desgraçado do país que julgar poder viver sem arte, considerando-a como mania de alguns doidos ou como luxo de alguns ociosos. (...)

*Para os países em crise, a arte, que enobrece a tradição, constitui a consolação dos piores males e a esperança de dias melhores (...) E para os países prósperos a arte é a coroação da sua fortuna e o único fim a que deve aspirar todo o progresso económico.*¹²

Em Afonso Lopes Vieira a defesa do património cultural conjugava-se intimamente com a defesa do património natural, sendo um pioneiro na conservação integrada dos monumentos. Deste modo, o poeta faz por zelar pela revitalização do património arquitectónico e natural, bem como pictórico ou verbal da nossa cultura, propondo também normas para a decoração das escolas primárias, estimulando a prática de uma tradição artesanal, e incentivando o gosto pela força e bom uso e conhecimento da língua portuguesa. Sobre a decoração das escolas, o poeta propõe como critério, a representação de produtos das indústrias tradicionais e domésticas de cada região, como faianças, barros, tecidos, objectos de uso rural, marítimo e pastoril, que o *instinto estético* do povo concebeu. Neste contexto, as aulas seriam também como museus populares *onde se afirma a alma da paisagem e se o carácter da gente que a povoa*.¹³

Quanto à necessidade de criação de grupos corais, nomeadamente a criação de orfeões populares, o poeta considera que esta acção contribui para,

*(...) desenvolver em Portugal o espírito de educação, o espírito de unidade, o espírito da disciplina consciente, representando tais grupos escolas de higiene espiritual onde todos concorrem para um conjunto harmónico unidos pela verdadeira fraternidade.*¹⁴

¹⁰ Afonso Lopes Vieira citado em MOURÃO-FERREIRA, David – *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*. p. 16. (Origem da citação desconhecida.)

¹¹ Afonso Lopes Vieira numa conferência que antecedia o serão vicentino, proferida no Porto em 18 Maio 1912, citado em MOURÃO-FERREIRA, David – *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*. p. 17.

¹² Afonso Lopes Vieira numa conferência do ciclo da campanha vicentina proferida a 5 Janeiro de 1912, citado em MOURÃO-FERREIRA, David – *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*. p. 18.

¹³ Afonso Lopes Vieira citado em MOURÃO-FERREIRA, David – *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*. p.22. (Citação de origem desconhecida).

¹⁴ Afonso Lopes Vieira citado em MOURÃO-FERREIRA, David – *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*. p. 23. (Citação de origem desconhecida).

Quanto à celebração das mais importantes datas do calendário cultural, mesmo que mais ninguém se lembrasse, o poeta não se esquecia, tendo realizado a comemoração dos centenários de Gil Vicente e Santo António, projectado a transladação dos ossos de Nuno Álvares, e inaugurado monumento claro-escuro figuras célebres, como é exemplo a de Vieira Natividade.

Para comemorar o centenário de Santo António, o poeta decidiu-se a realizar uma viagem, reportada por si, onde seguiu as pisadas do próprio Santo, com o maior escrúpulo de reconstituição histórica e geográfica, desde Lisboa até Pádua, com escalas em Coimbra e no norte de África, em Sicília e em Roma, em Assis e no ermo de Camposampiero. Esta reportagem foi acompanhada diariamente seguida pelo Diário de Notícias, onde se publicavam relatos da jornada do poeta, que mais tarde viria a escrever um volume resumindo toda a viagem.

Na sua total amplitude, a acção cultural de Afonso Lopes Vieira estendeu-se pelos campos da erudição, do teatro, da música, das artes plásticas e decorativas, do folclore, do bailado e até do cinema, sempre na perseguição do mesmo objectivo:

Num tempo como este, em que a velha sociedade corrupta e artificial se transforma, e em que o angustioso problema consiste em harmonizar as cousas do passado com as cousas imperiosas do futuro, são mais que nunca necessárias estas inspirações de fé, de beleza moral e de solidariedade humana (...).

Vencida esta crise nacional em que todos sofremos (...) Portugal há-de renascer se, buscando-se a si mesmo, se encontrar, fazendo, por mercê da Educação, o maravilhoso achado de si próprio.¹⁵

¹⁵ Afonso Lopes Vieira num texto de 1921, citado em MOURÃO-FERREIRA, David – *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*. p. 32. (Citação de origem desconhecida).

A poesia e o culto da arte

Foi um dos poetas mais artistas do seu tempo, caracterizando-se pela sua sensibilidade a todas as formas de arte, e sendo particularmente sensível às expressões nacionais da arte do seu tempo.

Desde cedo se entregou à defesa e divulgação da Arte portuguesa, através de conferências e artigos que tiveram grande influência num meio e numa época em que se não acreditava ainda na originalidade da arte nacional, sobretudo na pintura dos primitivos. Esta sua atitude decorre, não por via da sua erudição histórica mas por emoção e ressonância da sua sensibilidade artística.

Ninguém mais do que nós, portugueses necessita de cobrar forças na consciência da tradição nacional – se todavia quisermos entrar no concerto dos povos europeus, levando para aí alguma feição que nos torne interessantes aos seus olhos.¹⁶

¹⁶ Afonso Lopes Vieira num texto sobre a campanha vicentina, citado em CARLOS, João – *Afonso Lopes Vieira, «Príncipe de Visuais»*. p.142. (Citação de origem desconhecida).

De entre as suas acções, destaca-se o facto de ter sido um dos primeiros a compreender o papel dos Arrudas na criação e originalidade do estilo manuelino, tendo também contribuído para a evolução do gosto na arquitectura portuguesa, através do apoio que ofereceu à obra do seu amigo Raul Lino. Conjuntamente colaborou ainda no Guia de Portugal, escrevendo, entre outros, o capítulo de Alcobaça, como prova de amor à terra e ao monumento. Por sua vez, é também ao seu exemplo que se deve uma renovação no aspecto tipográfico das publicações do seu tempo. Afonso Lopes Vieira traz à tipografia arte nova do começo do século, a outra feição clássica, equilibrada, sem esquecer os «caldeirões» vicentinos em vez dos sinais de parágrafo. Os seus cuidados gráficos iam desde o arranjo e qualidade do papel até à maneira de dispor o texto e de o dobrar e lacrar, com o seu sinete em conchinha do areal marítimo.

Sendo um homem a quem tudo o que era belo comovia, dedica toda a sua vida a consumação da beleza e à pátria. A sua devoção à estética nacionalista, e o seu desejo tudo transformar em poesia e beleza, sentia-se em tudo quanto rodeava o poeta, especialmente no ambiente que se fazia sentir no seu refúgio, em S. Pedro de Moel. Toda a decoração revelava, como alguns dos temas nacionais, tais como o mar e o pinhal, podiam constituir motivos de ornamentação, sendo exemplo as redes de pescador que envolviam as toalhas de mesa e as evocações do mar que adornavam as paredes da casa e da varanda que se abria sobre o oceano.

Toda a sua vida girava em torno de um eixo de poesia e beleza, compondo-se seu quotidiano de pequenos requintes que exprimiam o seu desejo de envolver a realidade sensível, num véu lirismo e poeticidade:

*O Mar e o céu ritmava a vida de S. Pedro de Moel e o jantar começava quando o sol mergulhava no horizonte, para acabar com a cintilação das primeiras estrelas.*¹⁷

¹⁷ SANTOS, Reinaldo – Afonso Lopes Vieira e o culto da arte. p.132.

Afonso Lopes Vieira permanece um exemplo raro no Portugal seu contemporâneo, dum poeta cujo espírito se abriu a todas as formas de arte, permitindo-lhe viver em função da beleza e poesia, e levando-o a compreender, julgar, comentar e exaltar, todos os artistas desde pintores a músicos. Ao contrário de muitos seus colegas, para ele a essência da arte, não era técnica nem a erudição, mas antes a sensibilidade, a beleza idílica, e o sentimento romântico e terno que esta infringia nos espectadores.

Em prol da defesa das artes visuais, Afonso Lopes Vieira empenha-se numa das campanhas mais fecundas e mais corajosas, como foi a revelação do sentido de Arte dos painéis de Nuno Gonçalves, que José de Figueiredo restituiu a Portugal, e que Luciano Freire recuperou, e no qual muito dificilmente a desconfiança nacional conseguiu aceitar. Para Afonso Lopes Vieira, Nuno Gonçalves um permanecia um evocador genial e conhecedor de toda a sociedade portuguesa do séc. XV, que devia ser admirado e reconhecido, como um dos mais portugueses dos pintores, elevando-se ao nível de qualquer um seu contemporâneo europeu mais conceituado.

Afonso Lopes Vieira discursando no Povo de Lisboa num espectáculo vicentino no Castelo de S. Jorge, 1937.



No que diz respeito à pintura sua contemporânea, Afonso Lopes Vieira conviveu de perto com vários artistas, entre eles o pintor seu grande amigo e conterrâneo, Adriano de Sousa Lopes, para o qual redigiu quase todos os prefácios dos catálogos das suas exposições, e cuja obra soube comentar e defender. Em muitos dos seus textos, Afonso Lopes Vieira deixa transparecer, o orgulho sentido no seu amigo pintor, pelo talento das suas obras, e principalmente pelo seu vincado carácter patriota. Assim, no texto do catálogo da segunda exposição de Sousa Lopes, em 1927, Lopes Vieira escreve:

*Segundo a concepção de Portugal, vasto império, a qual me honro de haver afirmado entre os primeiros, Sousa Lopes é um pintor lusíada, no sentido de que o seu valor é universal e o seu temperamento se manteve enraizadamente português. O mundo culto há de admirar um dia o génio de este lusíada da Arte. Basta que por em-quanto nos contente o orgulho de o possuir a Pátria.*¹⁸

¹⁸ VIEIRA, Afonso Lopes – Exposição de Sousa Lopes na SNBA. (1927)

Conforme a perspectiva do poeta, e o seu intuito de construir ou *reaportuguesar Portugal*, tornando-o europeu, entende-se que a sua definição de pintor *Lusíada* se traduza nestes dois parâmetros: o valor universal da pintura produzida, e o temperamento arreigadamente português. Assim, podemos dizer, segundo esta concepção nacionalista da arte, o verdadeiro artista português, é o que independentemente do género de pintura que pratica ou da corrente artística a que se filia, consegue deixar perceptível na sua obra, um cunho genuinamente lusíada. Esta marca nacional, chamada por Afonso Lopes Vieira de temperamento, pressupõe a crença numa espécie de qualidade ou qualidades únicas determinantes do carácter português, ou melhor dizendo a *raça*, e que nos diferenciam dos indivíduos de outras nacionalidades. Por sua vez, o objectivo de tornar o nosso *portuguesismo* europeu, tem uma dupla acepção: o de levar a pintura portuguesa a ser reconhecida e consagrada lá fora, e simultaneamente, o de recolher ensinamentos no exterior, e apropriá-los à arte portuguesa, no intuito de a melhorar e acrescentar. Note-se, não se trata aqui de desaprender a *feição* da pintura portuguesa, e substituí-la pelo modelo francês ou espanhol, mas antes de operar uma adaptação à arte nacional, sem ferir a sua tradição:

*(...) a tradição é um fio de continuidade com múltiplos nós, os de transfiguração e os de reabilitação, que dividem as épocas, os estilos e as escolas, mas não impedem a vertigem das modernidades.*¹⁹

¹⁹ MACEDO, Diogo de
– O período moderno. p. 430

Por conseguinte, a passagem do pintor pelo estrangeiro não pretendia ser mais do que um estágio de aprendizagem e actualização técnica, com o intuito de desenvolver no artista conhecimentos já trazidos da sua formação artística nacional, sendo que ao regressar a Portugal, deveria fazer uma integração de tudo o que vira e estudara ao nosso modo de fazer português, de tal forma que o carácter e a expressão da pintura permanecessem declaradamente *lusitanas*.

Outra das menções de Lopes Vieira referentes ao pintor relaciona-se com o as viagens deste, que embora tendo por objectivo principal aprofundar os seus conhecimentos e aumentar a sua cultura artística, serviam também para melhor descobrir e posteriormente representar o seu país. Esta era considerada uma das maiores provas do seu amor pela pátria, tornada evidente nas obras do pintor, que mesmo representando alheios aspectos, continuava a manifestar o seu carácter português, através da interpretação sensível, lírica e pujante dos motivos. Este tipo de atitude era bastante comum e esperada na altura, de tal modo que já anteriormente Sousa Pinto justificava ter escolhido viver em França para melhor observar Portugal.

*Pintor português, fiel à sua grey pelo lírico e forte sentimento evocador e enamorado sempre dos seus temas, para ele as viagens e os estudos em Paris e na Itália serviram também para desenvolver, no misterio do subconsciente e na palpação do sangue natal, – mesmo pintando alheios aspectos, – o amor infinito da Pátria, nas suas praias e nos seus campos, na sua legenda e na sua graça, nas suas cores e linhas que a vizinhança do mar adoga com a ternura de um véu de lágrima saudosa. Perante esta exposição, Portugal ficará sabendo que possui mais um grande pintor.*²⁰

²⁰ VIEIRA, Afonso Lopes
– Exposição de Sousa Lopes:
Pintura a óleo, desenho e
água forte na SNBA. (1917)
p. 29

Assim, o modo português de pintar deveria prevalecer na pintura independentemente do tema escolhido, ou deste ser ou não nacional. Consequentemente, o *portuguesismo* revelava-se uma das qualidades determinantes do bom pintor, pois seria a manifestação de um carácter e de uma cultura nacionais, que dariam expressão e



In Afonso Lopes Vieira, in *Memorium*

dade à pintura. Sem estes conteúdos a obra descaracterizada e vazia de sentido, não seria mais do que uma mera imitação ou aglomeração de efeitos visuais sem finalidade concreta, pois como foi anteriormente referido, a arte não era entendida como um produto independente, mas antes como um reflexo, da sociedade, do artista, da modernidade, por sua vez inserido na história e na tradição de um povo. Outro dos objectivos da arte seria também o de consagrar, glorificar, dignificar a pátria, influenciando deste modo no seu crescimento e cultura. E para que tal sucedesse, o contributo do artista era essencial, *o homem deverá pois arrancar a sua personalidade do próprio substractum da nação, valorizar ao máximo a sua herança moral e fazer dela um elemento vivo e activo*, para além de que seria sua obrigação, como contributo a tudo o que a pátria tinha feito por ele, *ora o homem quase tudo deve à pátria, (...) contrai pois assim uma dívida sagrada, que só poderá pagar em gratidão e amor*.²¹ Desta forma estabelecia-se uma reciprocidade entre o artista e a sociedade, onde o artista congratulava a sua nação, e em retorno era consagrado por esta.

²¹ PAMPLONA, Fernando de
– *Rumos da Arte Portuguesa*.
p. 9

BIBLIOGRAFIA

Obras consultadas de Afonso Lopes Vieira:

- Catálogo da Exposição de Pintura a Fresco de Sousa Lopes. (Também inclui texto de Reinaldo dos Santos.) Lisboa: [s.n.], Maio de 1934.
- Exposição de Sousa Lopes na SNBA. (Também inclui um texto de José de Figueiredo.) Lisboa: [s.n.], Março 1927.
- Exposição de Sousa Lopes: Pintura a óleo, desenho e água forte na SNBA. (Também inclui um texto de José de Figueiredo.) Lisboa: [s.n.], 1917
- A nova demanda do Graal. Lisboa: Bertrand, 1942. 381 p.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

- CAMPOS, Artur Lobo de – Infância e juventude. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In *memoriam*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 14-26
- CARLOS, João – Afonso Lopes Vieira, «Príncipe de Visuais.» In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In *memoriam*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 141-146
- CASTRO, Aníbal Pinto de – A mensagem de Afonso Lopes Vieira. Leiria: Câmara Municipal, 1968
- CIDADE, Hernâni – Afonso Lopes Vieira: o poeta humanista. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In *memoriam*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 105-117
- COELHO, Rul – Afonso Lopes Vieira e a música. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In *memoriam*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 181-182
- DIAS, João Pereira – Afonso Lopes Vieira e o teatro. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In *memoriam*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 149-161
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Lda., [s.d.].
- MACEDO, Diogo de – O período moderno. In Barreira, João – *Arte portuguesa-Pintura*. [s.l.]: Ed. Excelsior, [s.d.]. p. 429-444

- MOURÃO-FERREIRA, David – Acção cultural de Afonso Lopes Vieira. [s.l.]: Edições do Templo, 1978
- NATIVIDADE, J. Vieira – O regionalismo de Afonso Lopes Vieira. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In memoriam. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 245-252
- Pamplona, Fernando de – Rumos da Arte Portuguesa. Porto: Portucalense Editora, 1944
- PINTO, Américo – Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Revista Municipal, 1952
- RIBEIRO, Aquilino – Lusismo subjectivo e inconformista. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In memoriam. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 199-205
- SANTOS, Reinaldo – Afonso Lopes Vieira e o culto da arte. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In memoriam. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 131-138
- TORRES, Alberto Pinheiro – Estudante de Coimbra. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In memoriam. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 31-41
- TRIGUEIROS, Luiz Forjaz – Afonso Lopes Vieira e o cinema. In AA.VV. – Afonso Lopes Vieira: 1878-1946: In memoriam. Lisboa: Portugal-Brasil, 1922. p. 173-178

BIBLIOGRAFIA DE AFONSO LOPES VIEIRA

- Para quê? (1898)
- Naufrago-versos lusitanos (1899)
- Auto da Sebenta (1900)
- Elegia da Cabra (1900)
- Meu Adeus (1900)
- Ar Livre (1901)
- O Poeta Saudade (1903)
- Marques - História de um Peregrino (1904)
- Poesias Escolhidas (1905)
- O Encoberto (1908)
- O Pão e as Rosas (1910)
- Gil Vicente-Monólogo do Vaqueiro (1910)
- O Povo e os Poetas Portugueses (1911)
- Rosas Bravas (1911)
- Auto da Barca do Inferno (adaptação) (1911)
- Os Animais Nossos Amigos (1911)
- Canções do Vento e do Sol (1912)
- Bartolomeu Marinheiro (1912)
- Canto Infantil (1913)
- O Soneto dos Túmulos (1913)
- Inês de Castro na Poesia e na Lenda (1914)
- A Campanha Vicentina (1914)
- A Poesia dos Painéis de S.Vicente (1915)
- Poesias sobre as Cenas de Schumann (1916)
- Autos de Gil Vicente (1917)
- Canções de Saudade e de Amor (1917)
- Ilhas de Bruma (1918)
- Cancioneiro de Coimbra (1920)
- Crisfal (1920)
- Cantos Portugueses (1922)
- Em Demanda do Graal (1922)
- País Lilás, Desterro Azul (1922)

O Romance de Amadis (1923)
Da Reintegração dos Primitivos Portugueses (1924)
Diana (1925)
Ao Soldado Desconhecido (1925)
Os Versos de Afonso Lopes Vieira (1928)
Os Lusíadas (1929)
O Poema do Cid (tradução) (1930)
O livro do Amor de João de Deus (1930)
Fátima (1931)
Poema da Oratória de Rui Coelho (1931)
Animais Nossos Amigos (1932)
Santo António (1932)
Lírica de Camões (1932)
Relatório e Contas da Minha Viagem a Angola (1935)
Églogas de Agora (livro proibido até 25/4/1974) (1937)
Ao Povo de Lisboa (1938)
O Conto de Amadis de Portugal (1940)
Poesias de Francisco Rodrigues Lobo (1940)
A Paixão de Pedro o Cru (1940)
Onde a Terra se Acaba e o Mar Começa (1940)
O Carácter de Camões (1941)
Cartas de Soror Mariana (tradução) (1942)
Nova Demanda do Graal (1947)
Branca Flor e Frei Malandro (1947)

RICARDO Bensaúde

Elisa Maria Gaudêncio Soares

¹ Diogo de Macedo sintetiza, a propósito da sua segunda exposição individual nos salões de Arte Moderna, organizados por António Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional, em Janeiro de 1939: "Ricardo Bensaúde é um bom retratista, porque é um bom juiz e um bom estudioso, à procura de acertos na pintura... Os seus painéis de varinas decorativas são uma distração pitoresca, nos intervalos de uma obra séria de retratista". Exposição de Ricardo Bensaúde. In: *Notas de arte. Ocidente: revista de cultura portuguesa*, 1939, vol. IV. p. 309. Entre os retratados encontram-se Oliveira Salazar, Carmona, o Príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, Oswaldo Aranha, e o retrato póstumo de Joaquim Nabuco. Fonte: *Who's who in Europe: dictionnaire bibliographique des personnalités européennes contemporaines*/Edward A. De Maeyer. Bruxelles: Éditions de Feniks, 1966-67

² Foi no Teatro de S. João no Porto que Maurício conheceu Julia de Fano, cantora madrilena, filha de um embaixador de Cuba, tendo desse casamento nascido, além de Ricardo, mais três filhas, Esther, Elsa e Wanda.

³ Designadamente a obra *Retrato de Sua Excelência o Professor Doutor Gustavo Cordeiro Ramos*, que foi ministro da Instrução Pública, e importante impulsionador de estudos germanísticos durante o Estado Novo. Esta obra "sem data", foi oferta do retratado, encontrando-se

1. Família, espaços de vida, formação artística

A personalidade reservada e afável do pintor Ricardo Bensaúde (Trieste, 1894; Lisboa, 1974) ficou apontada em frases dispersas, no contexto de algumas críticas, passando a constituir um traço psicológico a acrescentar aos vários aspectos de uma biografia possível. Possível em função dos documentos até agora reunidos, e na consciência de que a maior parte da sua obra pertence a particulares, e seguiu o destino anónimo da compra ou da doação, em Portugal, no Brasil, ou em França.

Tendo vivido a infância e adolescência em Itália, fez a sua formação artística em Portugal, onde pintou, constituiu família e abraçou a causa da pedagogia do desenho infantil. Ele passou alguns anos da sua juventude em França, em resultado de oportunidades de aperfeiçoamento artístico e profissional, como adiante se verá, e permaneceu cerca de quinze anos no Brasil. Depois de se formar na Escola de Belas Artes de Lisboa, em 1917, as suas viagens tiveram a ver com a pintura, tendo a diversidade de horizontes geográficos significado, certamente, uma abertura a novos horizontes culturais. Dele pode dizer-se que dedicou a vida à pintura, tendo sido principalmente um retratista.¹

Se o reconhecimento de uma obra resulta de factores, sociológicos, psicológicos, políticos, culturais, as fontes indiciam alguém que não procurou especialmente o aplauso, mas que recolheu críticas entusiásticas em diversos momentos da sua vida.

Ricardo Oscar José Marcelo Bensaúde, filho do barítono Maurício Bensaúde e da cantora lírica Julia de Fano y Monterubio², foi casado com Henriqueta Guedes de Sousa, tendo desse casamento nascido um filho, Sérgio.

Podem encontrar-se obras suas nas reservas do Museu José Malhoa (Caldas da Rainha)³, do Museu do Abade de Baçal, em Bragança⁴, do Museu da Figueira da Foz⁵ e do Museu do Chiado, neste caso, três óleos sobre tela incorporados com o acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Uma dessas pinturas é o retrato de *Maria Manuela B. P.* [Fig. 1], de 1937, data "a localizar", segundo ficha do inventário.⁶



[Fig. 1] – Maria Manuela B.P. (1937)
Óleo sobre tela, Museu do Chiado

repositoriada com o número de inventário 381.

⁴ Trata-se de um óleo sobre tela, datado de 1925, com o título *Paisagem*, com o

nº de inventário 1992.

⁵ Com o nº de inventário 75 – G – 73 (Nº antigo: 466), é um óleo sobre tela não datado, intitulado *Flores*.

⁶ Nº de inventário, 917.

As outras obras são: *Na vinha*, de 1924 (nº de inventário: 786), e um retrato de *Maria Manuel*, de 1930 (nº de inventário: 787).

Será de sua autoria o retrato de um dos reitores da Universidade de Coimbra.⁷

Participou em exposições colectivas desde 1919, ano em que a sua presença no salão da Sociedade Nacional de Belas Artes lhe valeu uma segunda medalha na modalidade de pintura a óleo.

Em Lisboa, realizou exposições individuais na Liga Naval, em Dezembro de 1924⁸, nas Exposições de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional, em 1938 e 1939⁹, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1964¹⁰, e na Galeria Dinastia em 1968¹¹. No Brasil, realizou exposições individuais no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em Novembro de 1940, na Galeria Itaú, em São Paulo, em 1942, e, também nesta cidade, na Galeria Benedetti, em Abril de 1946. Em Paris, uma sua exposição na Galeria André Weil em 1962 reuniu um conjunto de "pinturas de movimento"¹².

As suas contribuições para a Exposição Histórica da Ocupação, em 1937¹³, e para a Exposição do Mundo Português, em 1940, foram referenciadas.



[Fig. 2] - Paisagem (1926)
Óleo sobre tela, Coleção Amaral Cabral

No *Dicionário da pintura portuguesa*¹⁴, é referida a sua participação em duas exposições colectivas no Porto, em 1965 e 1973. De 28 de Janeiro a 26 de Fevereiro de 1969, integra as *I Pesquisas plásticas dos novos*, mostra colectiva na Galeria Dinastia, no Porto.

Em 1999 foi exposta uma das suas obras, datada de 1926, *Paisagem* [Fig. 2]¹⁵, na Casa-Museu Anastácio Gonçalves, integrada na colecção de pintura pertencente a Amaral Cabral.

Ricardo, ao realizar retratos de vários membros da sua própria família, vários dos quais na residência de Alcoitão, mostrou a ternura e o significado dado aos laços familiares, porventura um traço tradicionalista. Um dos três retratos que realizou de seu primo *Alfredo Bensaúde* [Fig. 3], ou um esboço de um busto de seu filho *Sérgio Bensaúde* [Fig. 4], datando do final dos anos 30, e propriedade da família, são disso exemplo.

[Fig. 3]
Professor Alfredo Bensaúde
(193-)
Óleo sobre tela

[Fig. 4]
Sérgio
(estudo de rosto, inacabado)
(193-)
Óleo sobre tela



[3]



[4]

⁷ Nota 44.

⁸ Exposição de pintura de Ricardo Bensaúde. Lisboa: Liga Naval, 1924 [folheto]

⁹ Exposição de pinturas: Ricardo Bensaúde. [s.l.: s.n., 19-?] [folheto]; Catálogo da exposição do pintor Ricardo Bensaúde/Secretariado da

Propaganda Nacional.- Lisboa: Império, [19-]

¹⁰ O movimento na pintura de Ricardo Bensaúde/Mário

de Oliveira (intr.).- Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1964 [catálogo]

¹¹ Pintura de mestre Ricardo Bensaúde/intr. Carlos Manuel de Borges de Castro.- Lisboa: Galeria Dinastia, 1968 [catálogo]

¹² Pintura de mestre Ricardo Bensaúde/intr. Carlos Manuel de Borges de Castro.- Lisboa: Galeria Dinastia, 1968 [catálogo]

¹³ Catálogo da Exposição Histórica da Ocupação. - Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1937. 2 vol.

¹⁴ Chicó, Mário Tavares [et al.] - *Dicionário da pintura portuguesa*.- Lisboa: Estúdios Cor, 1973

¹⁵ Datada de 1926, a respeito desta obra é destacada a "forte presença cromática, inesperada pontuação moderna", ocorrida num "primeiro plano mínimo de terra. Ver: Henriques, Paulo - Colecção Amaral Cabral. Pintura e desenho do século XX. In: *Pintura na Colecção Amaral Cabral/AA. VV.*- Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus/Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 1998, [catálogo], 71-84, p. 76. É neste texto afirmado: "Bensaúde é autor desta pintura que, no seu melhor, inscreve na transcrição naturalista alguma densidade fauve". Em Janeiro de 1999, José Luis Porfírio, num comentário crítico a esta exposição, refere, a respeito das pinturas de Ricardo Bensaúde, Joaquim Lopes e Henrique Franco, "noutros casos é a própria presença de um autor menos conhecido ou esquecido que aponta para caminhos paralelos de um naturalismo que por assim dizer se quer reformular a partir de dentro". Cartaz. Expresso, 9/1/1999

¹⁶ Bensaúde, Alfredo
– *Vida de José Bensaúde*.
- Porto: Litografia Nacional,
1936. Essa coragem estaria,
segundo o autor, em sintonia
com os ventos da mudança
que começaram a percorrer a
Europa nos primeiros anos de
oitocentos, e que muito
deveram ao édito que
Napoleão fez promulgar, em
1807, declarando a
emancipação dos judeus e a
sua igualdade perante as leis
de França.

¹⁷ *Uma estratégia de sucesso
numa economia periférica:
a casa Bensaúde e os
Açores: 1800-1870*. Ponta
Delgada: Ribeiro e Caravana,
1999. Col. Teses de História
(tese de doutoramento).

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p.76

¹⁹ Idem, *Ibidem*, p.76

²⁰ Idem, *Ibidem*, p.75

²¹ Franco, Manuela – Judeus
em Portugal. In: *Dicionário
de história de Portugal*.
Vol. VIII, suplemento F/O,
António Barreto, Maria
Filomena Mónica (coord.),
Lisboa, Figueirinhas, 1999,
pp.314-324

²² A estes quatro irmãos, e a
seus filhos respectivos, se
refere Jorge Sampaio,
Bensaúde por parte da avó,
Sara. Os meus judeus
de estimação. In: *Judeus em
Portugal*, José Freire Antunes
(dir.), Versailles, Edeline,
2002, 24-29

²³ Mencione-se, para além
de Alfredo Bensaúde, já
mencionado, a sua mulher,
escritora de livros para
crianças e autora de obras
de pedagogia infantil, e os
irmãos Raul, médico, e
Joaquim, engenheiro e
historiador, que provou que a
astronomia náutica, usada
pelos portugueses durante a
época dos Descobrimentos,
se devia a sábios peninsulares
e não a Romeirantano.

A família Bensaúde instalou-se, nos primeiros anos do século XIX, em S. Miguel, Açores, proveniente de Marrocos. Alfredo Bensaúde, mineralogista, professor de geologia e fundador do Instituto Superior Técnico, e primo direito de Maurício Bensaúde, assinala, na biografia de seu pai José, a coragem com que os Bensaúde, mesmo antes de ser extinta a Inquisição e de ser revogada a lei anti-judaica, se assumiram por essa altura como judeus¹⁶. A comunidade judaica em geral, e a família Bensaúde, em particular, praticavam, já em meados do primeiro quartel de oitocentos, actividades mercantis em posição vantajosa relativamente aos comerciantes autóctones, segundo Fátima Sequeira Dias, na sua tese de doutoramento¹⁷, posição aquela devida a “contactos estreitos nas principais praças comerciais do mundo oitocentista”¹⁸. A respeito do contexto económico e ideológico desta situação, esta autora afirma o seguinte: “Se a emancipação política, ganha após a Revolução Francesa, lhes garantira, *de jure*, a integração social e o convívio com as elites tradicionais, a expansão da ideologia industrialista na Europa continental, após o Congresso de Viena, viera permitir-lhes, por seu turno, ganhar novos mercados e expandir os seus negócios, sem qualquer relação com as épocas históricas anteriores”¹⁹.

“A supremacia da família Bensaúde – ainda de acordo com Fátima Dias – vai dever-se, entre outros factores, ao facto de ser constituída por três troncos genealógicos independentes: dois irmãos (Abraão e Elias) e um primo (Salomão) – originando três casas comerciais independentes, muito embora diversas sociedades mercantis as tenham ligado durante períodos mais ou menos latos”²⁰.

Em 1936, data da edição do livro de Alfredo Bensaúde, o regime de Salazar, que herdara a abertura concedida, pela Constituição de 1911, a todos os cultos e crenças, se, por um lado, expressava no plano diplomático a ausência de um “problema semita”, assumia, por outro, uma reserva relativamente à entrada incondicional de judeus, a quem a Alemanha dava “certo carácter comunista”²¹.

O biografado, José Bensaúde, era irmão de Jacob Bensaúde, avô de Ricardo Bensaúde. O pai deste, e seus tios Joaquim e Esther, eram primos direitos dos filhos de José, de nome Alfredo, Joaquim, Ester e Raul²².

Desde meados do século dezanove, várias personalidades da família Bensaúde, entretanto instaladas no continente, têm contribuído de diversas formas para a vida cultural, científica e política portuguesa.²³

Raízes artísticas hereditárias e influências bebidas em criança iniciaram Ricardo Bensaúde na liberdade de uma natureza exuberante. Dos arredores da vila de Romentino, onde passou parte da sua infância, perto da Trieste natal²⁴, o pintor recordou, em livro de contos publicado em 1966, uma paisagem particularmente rica de vegetação e de cheiros que despertaram certamente os seus jovens sentidos.²⁵

²⁴ Em 17/1/1894, Ricardo foi baptizado pelo rito católico na paróquia Terestina Justinopolitana, segundo documento guardado na secretaria da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, na pasta deste aluno.

²⁵ Sessenta anos passados desde a sua infância, Ricardo desloca-se a Romentino, onde vivera “os primeiros anos

entregue aos cuidados de uma ama como era uso naquele tempo: aliás os meus pais não podiam cuidar de mim. Eram artistas liricos de grande nomeada, em permanentes tournées pelo mundo inteiro”, como se lê no texto final do livro que publicou em 1966. Ele diz: “...sinto de repente um cheiro que me era familiar, se bem que há muito esquecido, da

vegetação típica das proximidades do rio Ticino: robinias, lúpulos, e não sei que mais. O verde viçoso e variado fazia-me recordar que estávamos agora no vale mais fértil de toda a Itália”. Bensaúde, Ricardo – Romentino. In: *O caçador de angústias*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1966, 135-140, p.135-6.

Tal paisagem proporcionou possivelmente um meio favorável ao desabrochar da habilidade para o *desenho do natural*, dote que viria a ser desenvolvido por um mestre naturalista, Carlos Reis, e uma Escola de Belas Artes de Lisboa marcada pelo ensino de Columbano. Mais tarde, ele viria porventura a saciar no Brasil, onde viveu entregue à pintura, à escrita, e ao cultivo do café, uma necessidade de vastidão e de natureza desafogada.

Trieste era, à época do seu nascimento, o principal porto de mar do Império austro-húngaro e um exemplo de encruzilhada de culturas. Poucos anos após a Revolução Francesa, esta cidade esteve submetida à França, por alguns anos, tendo finalmente adquirido a nacionalidade italiana em 1918.

Foi da sua ascendência directa, paterna e materna, que Ricardo Bensaúde recebeu o exemplo de uma vida artística cosmopolita, que teve acesso aos mais importantes centros culturais do mundo. Moisés Bensaúde (S. Miguel, 1863 – Lisboa, 1922), seu pai, conhecido pelo nome artístico de Maurício, foi um dos cantores líricos portugueses de maior relevo, o primeiro português a actuar no Metropolitan de Nova Iorque (1894, 1896, 1898), com uma carreira de vinte e oito anos de concertos nos melhores teatros da Europa, Estados Unidos e Austrália, com a frequência de vários espectáculos por mês.²⁶

Ricardo estudou em Milão, nos colégios Sabóia, Tirelli e Piatti, e no Instituto Técnico e Carlo Cattaneo. Na Suíça, frequentou o Colégio Baragiola. Ele acompanhou os pais, quando estes vieram para Lisboa em 1908. Nesta cidade, Maurício cantou no Conservatório Nacional, e nos Teatros da Trindade e D. Maria II, tendo sido nomeado director artístico do Teatro de S. Carlos em 1911. Note-se que, no ano seguinte, ano em que viria a falecer, o cantor se preparava para iniciar uma nova digressão pelo Brasil.

Ricardo Bensaúde fez os seus estudos artísticos na Escola de Belas Artes de Lisboa, onde se inscreveu em 1911, com dezassete anos de idade.²⁷ Aí teve como mestres Ernesto Condeixa e Luciano Freire, além de Carlos Reis, acima referido²⁸, e obteve, ao fim de seis anos, a média final de dezoito de todas as provas. Assinale-se que Luciano Freire se distinguiu enquanto restaurador de pinturas antigas, tendo publicado as suas ideias em prol desta causa em periódicos da época.

As assinaturas de Columbano Bordalo Pinheiro e de Ernesto Condeixa constam do registo final da sua passagem como aluno daquela escola, na “8ª cadeira” de Pintura, em 16 de Agosto de 1917, aos vinte e três anos, com a classificação final de “Muito Bom”, de “vinte valores” em “Quadro” e “dezasseis” em “Cabeça”. O livro do registo das avaliações dos alunos revela o nome daqueles que permaneceram seus grandes amigos, um até ao fim da vida, Abel Manta, e outro, Carlos Bonvalot, até à morte prematura deste, em 1934.

Na legenda que acompanha a reprodução de um quadro de modelo vivo de Ricardo Bensaúde, num livro, editado no Porto em 1962, comemorando “dois séculos de modelo vivo”, Carlos Ramos, professor da Escola de Belas Artes do Porto, refere que o pintor “obteve na Academia sete medalhas de prata, o Prémio Lupi, e terminou o curso com vinte valores (quadro), tendo alcançado seguidamente o prémio Valmor de Pintura que lhe permitiu estudar em Paris”.²⁹

Não se tratava propriamente de um “prémio Valmor”, mas sim do pensionato custeado pelo legado do Visconde Valmor, a que se habilitavam os alunos das Escolas de Belas Artes em sequência das avaliações obtidas.³⁰

É difícil mencionar com algum rigor a data da partida para Paris. Com efeito, diz ainda o arquitecto Carlos Ramos, a respeito dos “concursos para pensionista no

²⁶ Por exemplo em 1898 cantou em Zagreb, Budapeste, Bréscia, Turim (quatro concertos diferentes), Metropolitan de Nova Iorque, Filadélfia, tendo realizado uma digressão por várias cidades norte-americanas integrado na Damrosch-Ellis Opera Company, em cerca de oitenta récitas. Ver: Moreau, Mário – Maurício Bensaúde. In: *Cantores de ópera portugueses*, Venda Nova, Bertrand, 1984, Vol. II, 9-142, p.120-1.

²⁷ Essa inscrição foi feita em 1911 (Ricardo tinha dezassete anos), mediante certificado da Comune di Sesto S. Giovanni, da Scuola Elementare Maggiore Maschile, escola elementar privada. Neste certificado, datado de 15/7/04, declara-se ter Ricardo passado nos exames, e assim obtido a idoneidade em cada uma das matérias, segundo o regulamento em vigor.

²⁸ Ramos, Carlos – *Dois séculos de modelo vivo*. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto/Ministério da Educação Nacional, 1965, p.29

²⁹ Idem. *Ibidem*, p.144

³⁰ Ao regime desses pensionatos referira-se criticamente José de Figueiredo, em 1901. Figueiredo, José de – *O legado Valmor e a reforma dos serviços de Bellas-Artes*. Lisboa: M. Gomes Editor, 1901, p. 35-46

³¹ Carlos Ramos, Op. Cit., p.31.

³² Pintura de mestre Ricardo Bensaúde/intr. Carlos Manuel de Borges de Castro.- Lisboa: Galeria Dinastia, 1968 [catálogo]

³³ Data da publicação de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá Carneiro.

³⁴ Tannock, Michael – Portuguese 20 th Century artists: a biographical dictionary/pref. José-Augusto França.- Chichester: Phillimore, 1978, p. 24

³⁵ Na certidão dos testamentos do Visconde de Valmor, requerida em Janeiro de 1899 ao Administrador do 2º Bairro de Lisboa, consta que são deixados "... mais de cinquenta contos (cincoenta contos de reis) à Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, para, com os rendimentos deste Fundo, subsidiar estudantes ou artistas de talento provado, ou premiados, a fim de que possam estudar no estrangeiro e aperfeiçoarem-se em qualquer ramo das Bellas-Artes". Bairrada, Eduardo Martins – Antecedentes da Academia Nacional de Bellas-Artes no Prémio Valmor de Arquitectura da cidade de Lisboa. Académicos-Arquitectos no seu júri (Documentação Inédita, 1902-1935).- Lisboa, 1984, 101-2. Este subsídio ocorria de cinco em cinco anos, e a cada um dos três estudantes e três artistas tinham que entregar o trabalho pronto à Academia dezoito meses depois de partirem, dos quais, doze eram obrigatoriamente passados fora do país.

³⁶ In: Pintura de mestre Ricardo Bensaúde/intr. Carlos Manuel de Borges de Castro.- Lisboa: Galeria Dinastia, 1968 [catálogo]

estrangeiro": "...em Dezembro de 1929, Joaquim Lopes, Heitor Cramez e Ricardo Bensaúde, na prova de pintura de modelo vivo".³¹ No entanto, o galerista que, em 1968, introduziu algumas notas biográficas na exposição individual de "Mestre Ricardo Bensaúde", indica uma data mais plausível, ao afirmar que o "prémio" Valmor, bem como o prémio Lúpi, datam de 1918.³²

O seu tempo de jovem estudante de Belas Artes foi passado numa Lisboa atravessada pelas lutas políticas e partidárias que agitaram a I República, subitamente mais aberta e democrática que a maior parte dos países europeus conservadores, e, alguns, monárquicos. Numa Lisboa onde, desde o I Salão dos Humoristas, em 1911, se ensaiava o primeiro modernismo a prolongar-se pela década de 20, movimento entusiástico, provocador e breve, que viria a ter, como expoentes mais significativos, o lançamento da revista *Orpheu* em 1914³³, com textos de Fernando Pessoa, Santa-Rita, Almada Negreiros, o *Manifesto anti-Dantas e por extenso*, entre outras obras, de Almada, em 1915, a exposição de Amadeo de Sousa Cardoso em 1916, na Liga Naval, e, em 1917, a publicação do *Manifesto Futurista*, ainda de Almada. Na década seguinte prevalece uma vivência de mundanismo, manifestada no grafismo de algumas revistas, como a *Contemporânea*, ou na decoração de cafés ou cabarets, como *A Brasileira* ou o *Bristol*. É ainda Almada Negreiros que, em 1925, edita o romance *Nome de guerra*.

Na obra *Portuguese Twentieth Century Artists* vem mencionado ter Bensaúde recebido, em 1919, um prémio no âmbito de uma exposição colectiva na Sociedade Nacional de Belas Artes.³⁴ Esse facto foi confirmado pela ficha existente nesta última instituição, onde consta a atribuição de uma "segunda medalha", no género "óleo".

Cumprindo o destino dos bolseiros das Academias lisboeta e portuense, Ricardo Bensaúde partiu para Paris como pensionista do Estado.³⁵ "Foi aí que, nos começos de 1920, quando estava sentado numa das alamedas dos jardins do Luxemburgo, viu levantar-se subitamente do chão, iluminado pelo sol, um bando de pardais. E pensou então que se alguém conseguisse reproduzir o que acabava de ver, teria reproduzido o movimento".³⁶ A ideia do movimento, que perdura na retina, viria a obter, na pintura de Ricardo Bensaúde, nos anos 60, uma ampla representação.

De regresso a Portugal, continua a pintar, desse período se conhecendo, por exemplo, a tela *Mulher repousando* [Fig. 5], de 1922, propriedade

da família. Enquanto os naturalistas prolongavam pelo século XX uma estética oitocentista contra uma "tradição do novo" que só viria a enraizar-se em Portugal depois do 25 de Abril, este quadro expressa uma afinidade com parâmetros modernistas.



[Fig.5] – Mulher repousando (1922)
Óleo sobre tela

2. Primeira exposição individual na Liga Naval

Em 8 de Dezembro 1924, Ricardo expôs quarenta e sete quadros na Liga Naval, no Palácio do Calhariz, ao Bairro Alto, exposição anunciada desde o dia 3 no Diário

de Lisboa, por Artur Portela.³⁷ Referindo uma recente “apresentação particular” do pintor num “palacete da Lapa”, o crítico alvitrou, nesse texto, que a sensibilidade do pintor teria sido cultivada em viagens por França, Itália, Alemanha e Suíça, país este onde “viveu as infinitas almas das cores, que não são apenas as do espectro, e musicou as sensações das paisagens”. “Conseguiu, para ser um grande artista, um artista de relevo, de temperamento e de carácter - ser apenas uma *pupila*”, afirmava Portela.

“Bensaúde, sem esmagar o tipo da raça, o lusitanismo do sentimento, a nacionalidade artística, subtilizou a sua paleta, valorizou-a nos modernos contactos da arte, sem acrobacias de loucura”, referiu ainda, numa provável alusão ao modernismo de um Amadeo Sousa Cardoso, Almada Negreiros ou Santa-Rita, acrescentando: “Os seus quadros, que em breve aparecem na Liga Naval, onde os apreciaremos então, detalhadamente, liquidam de vez uma escola velha de pintura que, tendo um dia produzido uma obra de génio, não se cansa de a reproduzir em *clichés* mais ou menos brilhantes”.

Nesse ano de 1924, em Fevereiro, “algumas centenas de pessoas manifestavam-se contra a ditadura”, e, no mês seguinte, pintores modernistas reuniam-se no salão da “Ilustração Portuguesa”. João Reis, amigo de Ricardo, expôs na Sociedade de Belas Artes, a 7 de Abril. A 2 de Maio, o *Diário de Lisboa* publicava, na rubrica *Carta de Paris*, “A teoria cubista da pintura moderna e os artistas Degas, Maurice Denis e Picasso”. No dia 8 de Agosto, dava-se conta da estreia da peça “Mar alto”, de António Ferro. Afonso Costa, “convidado a formar governo” a 28 de Junho, assumia a pasta das Finanças a 18 de Setembro.

Da observação dos títulos das pinturas expostas na Liga Naval³⁸, depreende-se que a grande maioria era constituída por paisagens, italianas, francesas e portuguesas, manifestando deste modo, um desenvolvimento a partir do seu mestre Carlos Reis, docente da respectiva cadeira na Escola de Belas Artes. A especialidade deste era, no entanto, a pintura de género e o retrato.³⁹

Também Ricardo Bensaúde cultivou estes géneros pictóricos, os quais estiveram presentes, na exposição na Liga Naval, em títulos como “Ceifeira”, “Na vinha”, “Feira em Ponte de Lima”, “Apanhando o sargão”, ou “Retrato de Madame B. S. F.”, “Mané”, “A convalescente”, “Retrato de *La Contessina*” ou “*Retrato de Alfredo Bensaúde*” [Fig. 6].

O comentário crítico de Artur Portela a esta exposição⁴⁰, falava da emergência do pintor no meio artístico português, “não como um discípulo de academias estrangeiras, ou de escolas novas, mas como um temperamento forte e

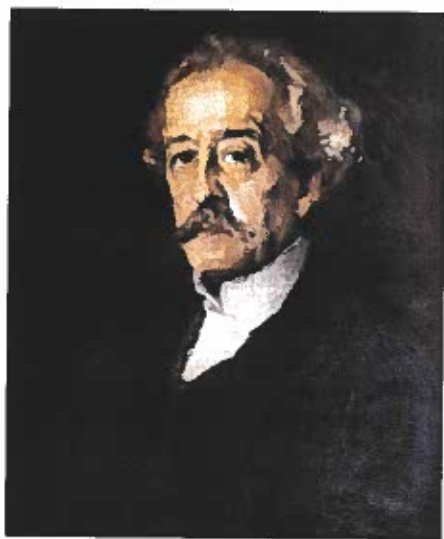
definitivo, que a golpes de talento impõe o seu nome, a sua ânsia de beleza, o seu magnífico esforço criador”. “Alguns quadros expostos na Liga Naval são pelo assunto completamente desconhecidos entre nós”, comentava, passando a descrever alguns efeitos paisagísticos. “Nos retratos, R. B. não dá as almas: grava-as, numa precisão absoluta de traço psicológico... Nos lápis, R. B. é flagrante, instantâneo, atingindo, numa prestidigitação assombrosa, a semelhança, o ritmo da figura, a saliência anatómica”, refere Portela.

³⁷ Portela, Artur – Os nossos artistas: a arte de hoje na obra do pintor Ricardo Bensaúde que vai expor na Liga Naval. *Diário de Lisboa*, 3/12/1924

³⁸ Exposição de pintura de Ricardo Bensaúde.- Lisboa: Liga Naval, 1924 [folheto]

³⁹ Tavares, Cristina de Sousa Azevedo – *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes*.- Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999. 2 vol. [tese de doutoramento], p. 30

⁴⁰ Portela, Artur – Artes plásticas: exposição Ricardo Bensaúde (referência a precisar).



[Fig.6] – Professor Alfredo Bensaúde (193-)
Óleo sobre tela

⁴¹ Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Op. Cit.*, p. 31 e 215

⁴² França, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991. 3ª edição, p. 200. Nesta obra, Ricardo Bensaúde é um dos que “andaram mais ou menos nas franjas do modernismo” e dele, como de Carlos Porfírio, “quase não vale a pena falar”. “Ricardo Bensaúde (1894-1969) que, bolseiro em Paris, em 20, pensou uma “pintura de movimento” que só realizaria, em mediocre similitude futurista em anos 60” (p.184). A informação dada pelo filho do pintor, Sérgio Bensaúde, acerca da data do falecimento do pintor em 1974, autorizou-nos a contradizer José-Augusto França a este respeito.

⁴³ Passos, Maria Armada – Abel Manta e Clementina Carneiro de Moura: à Procura de um tempo perdido ou o que falta a um esboço de “memórias”. *JL: Jornal de Letras, artes e Ideias*, nº12, 4/8/1981

⁴⁴ A pergunta sobre “se valia a pena ser pintor ou escultor” foi lançada pelo “Notícias Ilustrado” em Dezembro de 1931. Como refere José-Augusto França, “a revista desistiu de reproduzir as respostas, dada a “unanimidade das vistas” dos interrogados” sobre a crise então vigente, opinião partilhada tanto por antigos (Malhoa, Carlos Reis, Roque Gameiro), como por modernos (António Soares, Diogo de Macedo, António Varela). José-Augusto França, *Op. Cit.*, p. 200

⁴⁵ Bensaúde, Ricardo – *A escola ao ar livre. Escola Portuguesa: boletim do ensino primário oficial (EPI)*, 1935, Ano II, nº52, 2-4

Desde já, por estas palavras, se anunciava um pintor que não vai limitar-se a repetir as fórmulas académicas. O dilema da reformulação do naturalismo, de “tradicional” a “modernizado”, era protagonizado pelo próprio Carlos Reis, que, depois de ter orientado o grupo *Ar Livre* (1910/1923)⁴¹, superintendeu, desde 1927, ao grupo *Silva Porto* (1927/1940), onde se opunham, aos pintores modernistas, “os velhos (e novos) naturalistas”, no dizer de José Augusto França.⁴²

Do ciclo de amigos e companheiros do pintor, que já nos trinta e poucos anos, figuravam Carlos Reis – até perto da morte deste, em 40 – e o seu filho João Reis, Columbano, falecido em 29, os colegas Abel Manta e Carlos Bonvalot, como se referiu atrás, e segundo nos testemunhou Sérgio Bensaúde, acrescentando à lista Frei Miguel, também pintor.

3. O pedagogo do desenho infantil e as exposições nos anos trinta

Em 1930, por morte de Columbano, ocorrida no ano anterior, foi aberto concurso para o lugar vago na Escola de Belas Artes de Lisboa, ao qual se candidataram Abel Manta, João Reis, Ricardo Bensaúde e Henrique Franco. Segundo o testemunho da mulher de Abel Manta, Clementina Carneiro de Moura, o concurso começou por ser ganho por Henrique Franco, que desistiu, e o júri, em vez de chamar o segundo classificado, Abel Manta, chamou Varela Aldemira.⁴³

Por essa altura, Ricardo Bensaúde frequentava regularmente a casa de seu primo, o geólogo e pedagogo Alfredo, e com ele discutiria possivelmente temas culturais e educativos. Preocupações pedagógicas, eventualmente latentes no pintor, foram incentivadas por uma bolsa da Junta de Educação Nacional para estudar em Paris os métodos do ensino do desenho infantil.

No princípio dos anos trinta, anos de crise para a generalidade dos portugueses e para todos os quadrantes artísticos⁴⁴, tinham sido lançadas as bases do Estado corporativo.

Em plena afirmação do Estado Novo, aparecem vários artigos de Ricardo Bensaúde no boletim *Escola Portuguesa*, na qualidade de inspector dos serviços de orientação pedagógica do Magistério Primário.

Os alicerces do salazarismo incluíam uma atenção especial ao ensino enquanto veículo ideológico formador da juventude, atenção expressa nas máximas incluídas nos Manuais Escolares – máximas que exaltavam o Pai, a Pátria, a Família e a Autoridade do Chefe. Ao nível do ensino primário foram criados Serviços de Orientação Pedagógica e Aperfeiçoamento do Ensino Primário, que publicaram, desde Outubro de 1934, a *Escola Portuguesa*. Colaborou igualmente nesse boletim, além de Ricardo Bensaúde, Manuel Múrias que, em 1935, era professor da Escola do Magistério Primário, que viria a ser secretário da Junta da Educação Nacional e, em 1938, seria o Director da revista *Ocidente*. É de salientar a publicação, em vários números desse *Boletim*, de várias traduções de textos da pedagoga italiana Maria Montessori.

O primeiro artigo do pintor intitulou-se “A escola ao ar livre”.⁴⁵ Nele pretende “desfazer preconceitos e contrariar hábitos mentais” a respeito das vantagens deste tipo de escola, e fundamentar “a necessidade de um ar continuamente renovado” a partir das conclusões do Congresso Internacional da Infância em 1931, das experiências da escola de Pantin nos arredores de Paris, e de uma escola em Aubervilliers.

O boletim de Novembro de 1935, na secção “Factos e comentários”, informa acerca da inauguração, na Sociedade Nacional de Belas Artes, no dia 19 do mesmo mês, de uma “exposição conjunta dos desenhos das escolas de Paris e dos cursos de aperfeiçoamento de desenho regidos pelo inspector-orientador Ricardo Bensaúde,

durante o ano escolar transacto, nas escolas do magistério de Lisboa e Coimbra”.⁴⁶ A promoção de exposições conjuntas de crianças de variados países viria a constituir, nas décadas seguintes, uma prática em algumas escolas primárias portuguesas.

Num jornal diário, em finais de Novembro de 1935, assinalava-se essa mesma exposição, citando as seguintes palavras explicativas de Ricardo Bensaúde: “Os arcaicos processos de ensino de desenho – disse-nos o Prof. Ricardo Bensaúde durante a visita que fizemos e em que amavelmente nos acompanhou e elucidou – estão hoje postos de parte em todos os países civilizados, porque não desenvolvem o espírito da

criança. Há que auxiliar o seu desenvolvimento, sim, mas deixando-o inteiramente independente, liberto de todas as influências, de todas as correntes”.⁴⁷

A valorização da independência relativamente às influências familiares – a aprendizagem, afinal, da liberdade – aconteceu assim discretamente, à revelia do seu próprio tempo político-cultural. Aqui o pintor vai mais além da ternura que lhe suscitam as crianças da sua própria família, de quem faz o retrato, como o da *Menina a brincar* [Fig. 7].



[Fig. 7] – Menina a brincar (s.d.)
Óleo sobre tela

Ele vai agir como pedagogo, e defender uma aprendizagem que integre livremente, na construção da personalidade, e através do desenho, os dados visuais e emocionais, em termos dissonantes relativamente a uma ideologia defensora da obediência.

Por ordem cronológica de publicação, mencionem-se ainda os seguintes artigos no aludido boletim: o relatório “Cursos de aperfeiçoamento de desenho em 1935-6”⁴⁸, “Identidade do problema do ensino da língua e do desenho”⁴⁹, onde cita, entre outros, Luquet, e defende que a ênfase exclusiva no ensino da língua conduz à abstracção. “O valor da educação estética”.⁵⁰ O relatório acima mencionado é acompanhado de documentos gráficos [Fig. 8], que distinguem o “realismo intelectual” do “realismo visual”, e nele o pedagogo desenvolve o tema das aptidões mentais que intervêm no desenho, considerado, adiante, como “factor social”. A expressão “realismo intelectual”, mostrada no documento, é título de um dos capítulos de uma obra de G.-H. Luquet, pedagogo citado por Bensaúde no artigo acima referido, traduzida para português em 1969.⁵¹

Em 1937, Ricardo Bensaúde participa na “Exposição Histórica da Ocupação”, realizada no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII⁵², com um painel intitulado *A assistência religiosa* [Fig. 9]. Manuel Múrias colaborou então, ao

DOCUMENTOS GRÁFICOS



ESCOLA PORTUGUESA - N.º 112

[3]



[4]

⁴⁶ EP, 1936, ano II, nº59, p. 67

⁴⁷ L.F.T. – Novos horizontes para o ensino do desenho: notável exposição. Nov.1935. 2 (referência do periódico a precisar)

⁴⁸ EP, 1936, Ano III, nº 106, 30-31

⁴⁹ EP, 1936, Ano III, nº 111, 67-68

⁵⁰ EP, 1936, Ano III, nº 112, 72-73

⁵¹ Luquet, G.-H. – O desenho infantil. 3ªed. Porto: Livraria Civilização, 1979.

⁵² Esta exposição foi preparada e realizada pelo Agente Geral das Colónias, Júlio Cayola, e pelos colaboradores Manuel Múrias e Luis de Montalvor, em quatro meses, de 14 de Fevereiro a 14 de Junho. Alguns dos nomes de pintores, escultores e decoradores incluem Almada Negreiros, Lino António, Estrela Faria, Sara Afonso, Francisco Amaral, Bettencourt, Barata Feio, Maximiano Alves, etc..In: Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos/ Cottinelli Telmo (dir.), 1939, nº9, p. 275

[Fig.8]
Documentos gráficos

[Fig.9]
Assistência religiosa (1937)
Painel decorativo da Exposição Histórica da Ocupação

⁵³ Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Op. Cit.*, p. 201

⁵⁴ *Catálogo de exposição do pintor Ricardo Bensaúde no estúdio do SPN*. [Lisboa]: S.P.N., [s.d.]

⁵⁵ *Exposição de pintura: Ricardo Bensaúde*.- [s.l.: s.n., s.d.]

⁵⁶ Múrias, Manuel – Cabo da Boa Esperança. *Ocidente: revista portuguesa*, 1938, vol. 1, Ano I.

⁵⁷ Diogo de Macedo (1939), *Op. Cit.*

⁵⁸ O jornalista Bento Janeiro começa por aludir à problemática, lançada pelo jornal, no ano anterior, sob forma de inquérito a personalidades do mundo artístico, cultural e político português, do “nacionalismo” em arte. “Creio que não se pode falar com justeza de uma “escrita portuguesa” nas obras dos nossos pintores modernos”, diz, associando essa característica, mais ou menos acidental, com a “tradição realista de alguns mestres, mais conhecidos, do século passado”, falando adiante de um retrocesso relativamente a algumas “revoluções”, em consequência de uma crise generalizada, “do homem como homem e como artista”. A propósito das quatro varinas de Lisboa expostas por Ricardo Bensaúde, fala de melancolia, poesia e “visão idealista das coisas” que, todavia, “não reflecte a natureza dos temas, antes a deformação”, se bem que “se evidencia o valor duma maneira que só poderia partir de um pintor português”. Janeiro, Bento – *Artes plásticas: Ricardo Bensaúde no S.P.N.. O Diabo*, 1939, Janeiro, nº227, p.8

lado de Luis de Montalvor, com o Agente Geral das Colónias, Julio Cayola, na concretização desta exposição. Fred Kradolfer, Emérico Nunes ou José Rocha, seriam alguns dos *rapazes do Ferro* activos nesta exposição, ao lado de muitos outros modernistas.

Ricardo Bensaúde começou a expor, em 1938⁵³, nos salões de arte moderna, nas quais António Ferro, desde 1935, punha à prova a sua *política do espírito*. Num dos folhetos, não datados, que assinalam essas exposições individuais, em vinte e dois quadros, surgiam catorze retratos, designadamente de *Dr. Manuel Múrias*, de *Dr. Alfredo Bensaúde*, de *Teixeira de Pascoaes*, e de seu filho *Sérgio*, além de duas paisagens e duas varinas.⁵⁴ A proporção relativa dos géneros é inversa na outra dessas duas exposições, onde, em trinta e uma, onze telas são paisagens, dez são retratos, aparecendo duas pinturas de género, e outras telas representando castiçais e flores.⁵⁵

Em 1938 é lançada a revista *Ocidente*, onde o director Manuel Múrias afirma que “o grande mal não foi isolar-nos...”, mas “em se ter arrependido Portugal de ser diferente dos outros povos”. As palavras de ordem *ressurgimento* e *estado de missão* vão fundamentar a diferença de Portugal relativamente a uma Europa, prestes a lançar-se na guerra, diferença essa que seria consagrada dois anos mais tarde na Exposição do Mundo Português.⁵⁶

Dois retratos de família – ou quase – relembram, ainda nesse final dos anos trinta, a lição naturalista tradicional e modernizada – o de uma tia da esposa, *Tété* [Fig. 10], e o de uma empregada da mesma *Florinda* [Fig. 11].



[Fig.10] – Tété (tia de D. Henriqueta Guedes) (193-)
Óleo sobre tela



[Fig.11] – Florinda (193-)
Óleo sobre tela

A sua segunda exposição individual nos salões do Secretariado de Propaganda Nacional, em Janeiro de 1939, mereceu a Diogo de Macedo, entre outras, as seguintes palavras: “A sua última exposição em Lisboa foi uma parada de sensações estéticas, fina, valiosa e reveladora de qualidades emotivas que lhe deram títulos de primeira classe” e ainda “O sucesso de R.B. que, pela vida fora, tem dado a sua acção ao manifesto e com ardorosa ternura, reside exactamente na harmonia daquelas complexidades com aquela sempre amada singeleza”.⁵⁷

A exposição de 39 foi também objecto de uma crítica no jornal *O Diabo*⁵⁸, na qual se realça, nos retratos e varinas expostos, “um ambiente vincadamente português e uma “escrita” que, não sendo rebuscada, é, ao contrário, simples, firme, clara”.

⁵³ Cristina de Sousa Azevedo Tavares, Op. Cit., p. 201

⁵⁴ *Catálogo de exposição do pintor Ricardo Bensaúde no estúdio do SPN.* (Lisboa): S.P.N., [s.d.]

⁵⁵ *Exposição de pintura: Ricardo Bensaúde.* [s.l.: s.n., s.d.]

⁵⁶ Múrias, Manuel – Cabo da Boa Esperança. *Ocidente: revista portuguesa*, 1938, vol. 1, Ano I.

⁵⁷ Diogo de Macedo (1939), Op. Cit.

⁵⁸ O jornalista Bento Janeiro começa por aludir à problemática, lançada pelo jornal, no ano anterior, sob forma de inquérito a personalidades do mundo artístico, cultural e político português, do “nacionalismo” em arte. “Creio que não se pode falar com justeza de uma “escrita portuguesa” nas obras dos nossos pintores modernos”, diz, associando essa característica, mais ou menos acidental, com a “tradição realista de alguns mestres, mais conhecidos, do século passado”, falando adiante de um retrocesso relativamente a algumas “revoluções”, em consequência de uma crise generalizada, “do homem como homem e como artista”. A propósito das quatro varinas de Lisboa expostas por Ricardo Bensaúde, fala de melancolia, poesia e “visão idealista das coisas” que, todavia, “não reflecte a natureza dos temas, antes a deformação”, se bem que “se evidencia o valor duma maneira que só poderia partir de um pintor português”. Janeiro, Bento – *Artes plásticas: Ricardo Bensaúde no S.P.N.*. O Diabo, 1939, Janeiro, nº227, p.8

lado de Luis de Montalvor, com o Agente Geral das Colónias, Julio Cayola, na concretização desta exposição. Fred Kradolfer, Emérico Nunes ou José Rocha, seriam alguns dos *rapazes do Ferro* activos nesta exposição, ao lado de muitos outros modernistas.

Ricardo Bensaúde começou a expôr, em 1938⁵³, nos salões de arte moderna, nas quais António Ferro, desde 1935, punha à prova a sua *política do espírito*. Num dos folhetos, não datados, que assinalam essas exposições individuais, em vinte e dois quadros, surgiam catorze retratos, designadamente de *Dr. Manuel Múrias*, de *Dr. Alfredo Bensaúde*, de *Teixeira de Pascoaes*, e de seu filho *Sérgio*, além de duas paisagens e duas varinas.⁵⁴ A proporção relativa dos géneros é inversa na outra dessas duas exposições, onde, em trinta e uma, onze telas são paisagens, dez são retratos, aparecendo duas pinturas de género, e outras telas representando castiçais e flores.⁵⁵

Em 1938 é lançada a revista *Ocidente*, onde o director Manuel Múrias afirma que “o grande mal não foi isolar-nos...”, mas “em se ter arrependido Portugal de ser diferente dos outros povos”. As palavras de ordem *ressurgimento* e *estado de missão* vão fundamentar a diferença de Portugal relativamente a uma Europa, prestes a lançar-se na guerra, diferença essa que seria consagrada dois anos mais tarde na Exposição do Mundo Português.⁵⁶

Dois retratos de família – ou quase – relembram, ainda nesse final dos anos trinta, a lição naturalista tradicional e modernizada – o de uma tia da esposa, *Tété* [Fig. 10], e o de uma empregada da mesma *Florinda* [Fig. 11].



[Fig.10] – Tété (tia de D.Henriqueta Guedes) (193-) Óleo sobre tela



[Fig.11] – Florinda (193-) Óleo sobre tela

A sua segunda exposição individual nos salões do Secretariado de Propaganda Nacional, em Janeiro de 1939, mereceu a Diogo de Macedo, entre outras, as seguintes palavras: “A sua última exposição em Lisboa foi uma parada de sensações estéticas, fina, valiosa e reveladora de qualidades emotivas que lhe deram títulos de primeira classe” e ainda “O sucesso de R.B. que, pela vida fora, tem dado a sua acção ao manifesto e com ardorosa ternura, reside exactamente na harmonia daquelas complexidades com aquela sempre amada singeleza”.⁵⁷

A exposição de 39 foi também objecto de uma crítica no jornal *O Diabo*⁵⁸, na qual se realça, nos retratos e varinas expostos, “um ambiente vincadamente português e uma “escrita” que, não sendo rebuscada, é, ao contrário, simples, firme, clara”.



[Fig. 12] – Varina (esboço) (s.d.)
Guache sobre papel

De uma das suas “varinas modernistas” foi-nos dada, pela família, a reprodução de um desenho preparatório [Fig. 12].⁵⁹

A amizade com o antigo colega das Belas Artes, Abel Manta, era testemunhada, em 1939, pela notícia, assinada por Diogo de Macedo, publicada na revista *Ocidente*: “Os pintores Abel Manta e Ricardo Bensaúde vão executar para a Misericórdia de Coimbra dois retratos de professores para, a pouco e pouco, assim se ir completando a galeria de reitores daquela Universidade”.⁶⁰ Essa amizade, segundo nos revelou o filho Sérgio Bensaúde, continuou depois do regresso do Brasil.

Na Exposição do Mundo Português, o nome de Ricardo Bensaúde aparece associado ao “Pavilhão da Colonização” e ao “Pavilhão dos Portugueses no mundo”. A respeito da sua participação no primeiro, da autoria do arquitecto Carlos Ramos, na “Sala da Fé e do Império”, diz J. da Costa Lima: “Ricardo Bensaúde, ao longo das naves laterais, pintou glórias missionárias de Portugal; mas as cores são surdas, sem notas estridentes, desentoadas ou gárrulas. Franciscanos ou franciscanas de Maria de um lado, quasi só Jesuítas de outro. Não se pode fugir à história...e o Beato João de Brito tem painel do seu martírio, em grisalha de sépia”.⁶¹

A outra intervenção, no pavilhão realizado pelo arquitecto Cottinelli Telmo, aparece repertoriada por Margarida Acciaiuoli, que refere: “...já a sala “das Américas”, esse “grande livro de folhas brancas que nós abrimos e onde começamos a escrever a história do mundo e da civilização” – citando informação recolhida no *Diário de Notícias* – e onde por todas essas razões se depositara grandes esperanças, com o “Brasil” pelo meio, em homenagem dupla por ser o único convidado desta “festa de família”, mereceu destaque pelas decorações de Ricardo Bensaúde”.⁶²

Tanto através do seu papel em prol do ensino do desenho infantil, como pelas suas participações nos empreendimentos de um país que, na figura do Chefe de Estado, se afastou de parcerias políticas com uma Europa devastada – a não ser com Espanha e Inglaterra, e depois América – o pintor trilhou um caminho artístico que se cruzou com os grandes temas da consciência colectiva. Uma herança muito pessoal falou mais alto para o pintor, mais alto que o auto-elogio que o Estado Novo fez de si próprio na Exposição do Mundo Português. Essa herança, o cosmopolitismo paterno e materno, mas também o exemplo de tantos portugueses, conduziu Ricardo Bensaúde para o Brasil, onde permaneceu, com intervaladas viagens ao continente (Lisboa e Paris), perto de quinze anos.⁶³

Uma outra razão, sem dúvida, terá sido a grave crise vivida em Portugal, limitando o mercado de arte, empobrecido pela falta de museus e galerias, apesar da acção de António Ferro em prol dos artistas, e das exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes.

3. Os anos de ouro no Brasil?

Ricardo Bensaúde encontrou no Brasil uma elite, aparentemente interessada em ver perpetuar artisticamente a sua imagem, que lhe comprou muitos retratos. Ele pintou aí a expressão, os símbolos e as ideias de personalidades humanas diversas. Foi nesse país, para onde viajou com o dinheiro ganho com a sua participação na Expo-

⁵⁹ Na entrada Bensaúde (Ricardo), Fernando de Pamplona começa: “Pintor neofigurativo contemporâneo. Nasceu em Trieste em 1894. Retrartista excelente. Também pinta composições com tipos populares, especialmente varinas”. Pamplona, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2ª ed. actualizada. [s.l.]: Livraria Civilização Editora, 1987. Vol. I

⁶⁰ In: *Ocidente*, 1939, vol. V

⁶¹ Lima, J. da Costa – A beleza das Exposições Comemorativas. *Broteria*, 1940, Dezembro, XXXI, 626-650. Fonte bibliográfica: Acciaiuoli, Margarida – *Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 168

⁶² Margarida Acciaiuoli, Op. Cit., p. 181

⁶³ “Antes de abrir esta Exposição (do Mundo Português), em 1940, foi ao Brasil, mas a sua visita, que pensara ser breve, transformou-se numa estadia de mais de dez anos, durante os quais veio cá por três vezes, foi a Paris expor outras tantas, e fez mais três exposições, uma no Rio de Janeiro e duas em S. Paulo”, diz-se, na resenha biográfica que consta na contracapa da exposição na Galeria Dinastia. *Pintura de mestre Ricardo Bensaúde/Carlos Manuel de Borges de Castro*. - Lisboa: Galeria Dinastia, 1968 [catálogo].

⁶⁴ Carlos Ramos, em síntese biográfica de serve de legenda a um quadro do pintor, diz: "Depois de algumas exposições em Lisboa e da sua colaboração nos trabalhos de Exposição do Mundo Português, foi ao Brasil onde executou os seus mais importantes retratos". Ver: Ramos, Carlos - *Dois séculos de modelo vivo*. - Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto/Ministério da Educação Nacional, 1965, p.144. O filho do pintor, o antiquário Sérgio Bensaúde, transmitiu igualmente a ideia de que o pai teria realizado, nessa terra, prometida para tantos portugueses, as suas melhores pinturas. Dos anos que o pai viveu no Brasil, primeiro em casa de sua irmã Wanda, no Rio de Janeiro, e depois na sua fazenda, em Arapongas, perto da cidade de Londrina, mais livre para explorar a exuberante terra brasileira, restam, na posse da família, algumas reproduções de notáveis retratos da fina-flor brasileira.

⁶⁵ Ele partiu depois de ter completado a sua participação na Exposição do Mundo Português, e só voltamos a ter notícias suas nos jornais portugueses em 1962, a propósito da inauguração de uma exposição sua em Paris. Em 1964 o pintor realizou uma exposição individual na Sociedade Nacional de Belas Artes, e em 1968, outra, na Galeria Dinastia. *O movimento na pintura de Ricardo Bensaúde/Mário de Oliveira* (intr.). - Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1964 [catálogo]; *Pintura de Mestre Ricardo Bensaúde/Carlos Manuel de Borges de Castro*. - Lisboa: Galeria Dinastia, 1968 [catálogo]

⁶⁶ "Terminadas as decorações da Exposição de Belém, alguns dos artistas que ali

sição do Mundo Português, que realizou os seus melhores quadros.⁶⁴ Ao partir, no navio *Serpa Pinto*, levou consigo algumas obras.

Essa prolongada estadia⁶⁵, foi um reflexo de um "amor desassossegado de aventuras", na expressão de Diogo de Macedo⁶⁶, e resultado das fracas condições proporcionadas pela conjuntura portuguesa e europeia. Era chegado o momento de assumir a diferença relativamente à Europa, como dissera Múrias, e tentar um mercado e um país promissor, antiga colónia, destino de portugueses, nomeadamente de alguma *intelligentia*.

Das obras que aí foram realizadas, o filho Sérgio guarda duas dezenas de reproduções, das quais dois desenhos [Fig. 13] e [Fig. 14], e três retratos não identificados nem datados [Fig. 15] e [Fig. 16], de três figuras femininas, requintadas no seu evidente mundanismo.



[13]



[14]

[Fig.13]
Sem título (1941)
Desenho a lápis sobre papel

[Fig.14]
Sem título (1941)
Desenho a lápis sobre papel



[15]



[16]

[Fig.15]
Senhora brasileira (194-)
Óleo sobre tela

[Fig.16]
Senhora brasileira (194-)
Óleo sobre tela

De 12 a 24 de Novembro de 1940, esteve patente, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, a sua primeira apresentação brasileira, onde mostrava ao "público

trabalharam, partiram para o Brasil a mostrar aos irmãos de além as suas obras e o seu amor desassossegado de

aventuras. O pintor Ricardo Bensaúde já na capital carioca abriu uma exposição de retratos e motivos

portugueses, que a imprensa de ali muito apreciou". In: *Noticiário/Diogo de Macedo. Ocidente*, 1940, vol. V



[Fig.17] – Comendador José Gomes Lopes (194-). Óleo sobre tela

Abril de 1946, três jornais de S. Paulo, então capital do Brasil, anunciam a exposição de Bensaúde na Galeria Benedetti.

Num deles – a *Folha da Noite* – menciona-se “uma esplêndida colecção de retratos”, de que destacam o de uma filha do jurista Noé Azevedo e das senhoras Mary Campos e Cunha Campos. É de salientar, ainda nessa notícia – cujo título é “Motivos folclóricos portugueses nas telas de R. Bensaúde” – os seguintes trechos: “Dos trabalhos expostos, os que mais chamam a atenção dos visitantes, pela originalidade dos motivos e pelo que registram, são os chamados “flagrantes”, um sistema diferente de pintura que Ricardo Bensaúde trouxe para S. Paulo. São croquis de motivos folclóricos portugueses, apanhados em traços rápidos nos beirais do porto ou nos mercados de Lisboa” e “As feiras portuguesas também estão muito bem transpostas para as telas desse artista luso, em detalhes os mais simples e originais. O *Salto da fogueira* [Fig. 18] – que grava um aspecto dos festejos populares lusitanos no mês de junho – é bem o quadro que qualquer de nós é capaz de sentir em toda a sua beleza e eloquência”.



[Fig. 18] – O salto da fogueira (s.d.) Óleo sobre tela

Joaquim Nabuco e do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança. Essa notícia reporta, como informação introdutória, a existência de retratos de Oliveira Salazar, de Norton de Matos, de Gustavo Cordeiro Ramos, de Luis da Cunha Gonçalves, de

carioca” alguns retratos já efectuados no Brasil, de “algumas figuras representativas da sua convivência quotidiana”. O director do Museu, Oswaldo Teixeira, ele próprio pintor e crítico, proferiu, para o *Correio Português*, em 12 de Novembro, algumas considerações, realçando a emotividade, o aspecto construtivo, e a técnica muito variada com que o pintor executava, sobretudo, os retratos. Terminava, dizendo: “Bensaúde, modernista, é um apegado cultor da tradição, e nisso consiste, justamente, a sua coragem, o seu verdadeiro valor de homem e artista do seu tempo”.⁶⁷

O retrato do *Comendador José Gomes Lopes* [Fig. 17] fazia igualmente parte dessa exposição.

Em S. Paulo começou por expor quarenta e duas telas no Edifício “Toledo Schorcht”, na praça da República, em 1942. No dia 6 de

⁶⁷ Numa fotografia da inauguração desta exposição, saída num jornal brasileiro não identificado, propriedade da família, aparece, por trás do pintor, um quadro de grandes dimensões de Oliveira Salazar.

Outro recorte de um jornal de São Paulo⁶⁸ menciona alguns ilustres retratados brasileiros – o ministro e chanceler Oswaldo aranha, o ministro Sousa Costa, os retratos póstumos de

⁶⁸ Alguns recortes de notícias ou artigos de jornais brasileiros, acerca de exposições de Ricardo Bensaúde, foram-nos gentilmente cedidos pela família, alguns dos quais, infelizmente, sem indicação de data.

Agostinho de Campos, de Teixeira de Pascoais e do príncipe Journ Tcherkessoff.

A arte, e não o negócio, foi o motor da sua vida. “Ganhou muito, mas investiu tudo na compra de uma fazenda de café no Mato Grosso, e perdeu tudo”, diz-nos seu filho.

Nessa fazenda, como se verá, escreveu contos, reunidos em livro editado em Lisboa, mais tarde.⁶⁹

O retrato da nora, *Maria Luísa Bensaúde*, datado de 1952

[Fig. 19], que revela a maturidade do pintor, teria sido pintado numa das suas vindas a Lisboa, ou através de fotografia.

Voltamos a ter notícias copiosas dele nos anos 60.



[Fig.19] – Maria Luísa Bensaúde (1952). Óleo sobre tela

⁶⁹ A obra já referenciada: Bensaúde, Ricardo - *O caçador de angústias*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1966, 135-140, p.135-6.

⁷⁰ Ricardo Bensaúde... *Mouvements... Sillages*. Paris: Galerie André Weil, 1962 [catálogo].

⁷¹ O crítico menciona o sucesso, o “signo do movimento” e da poesia, a “meio caminho entre a realidade e o sonho”, e conclui: “Saudemos pois este recém-chegado que é um mestre”.

⁷² *O movimento na pintura de Ricardo Bensaúde*/Mário de Oliveira (intr.). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1964 [catálogo]

4. A pintura do movimento

O *Diário de Notícias* de 18 de Janeiro de 1962 anunciou a inauguração de uma exposição do pintor em Paris, na Galeria André Weil⁷⁰, acontecimento a que esteve presente o embaixador Marcelo Mathias, “e muitas outras individualidades portuguesas e francesas dos meios intelectuais e artísticos”. No *Diário Popular*, de 22 de Fevereiro desse mesmo ano, menciona-se a “notável apreciação crítica à obra do nosso compatriota” por parte do director da revista *Masques et visages*, Irenée Mauget.⁷¹

A jornalista portuguesa Cândida Cortes, no *Diário de Notícias* de 29 de Novembro desse mesmo ano, publicou, a respeito do pintor, o texto “Nova aventura estética”. Texto de fundo, oportunidade de um balanço, que toca em pontos importantes, como o da pouca visibilidade do pintor: “Nas raras vezes que expôs, os seus trabalhos foram acolhidos com manifesta surpresa: o artista que surgia dava aos moldes clássicos uma nova harmonia de cores, um grito de independência e personalidade”.

Mais adiante, a propósito dos quadros apresentados em Paris, afirma a articulista que não foram expostas em Portugal, sugerindo uma hipótese: “talvez queira evitar um desencontro com um público e uma crítica que lhe são pouco familiares”. Cita ainda excertos de uma crítica de Amadeu Cunha no jornal *Notícias do Porto*: “Toda a obra de Ricardo Bensaúde é uma aspiração cruel de beleza. Enorme e desconhecido, este artista, que facilmente poderia conquistar o grande público, mantém-se numa fria e apagada reserva”. A respeito da “pintura do movimento”, presente na Galeria André Weil, refere que uma imagem é uma “súmula de um momento”, e, nomeadamente a propósito da tela “O homem que passa”, afirma que o artista “viu-o na sua natureza transcendente e sobrenatural, descrevendo-o no seu aspecto plural, em que essência e imanência coincidem e se conjugam”.

Dois anos depois, em 29 de Abril, uma exposição individual vem consagrar “O movimento na pintura de Ricardo Bensaúde”⁷², e provar a regularidade da sua pesquisa pictórica. O interesse pelo movimento estava latente desde a infância. A sensibilidade figurativa animada por uma ideia dinâmica, impregnada na memória, data dessa infância, como o pintor relata no conto “Romentino” com que conclui *O caçador de angústias*. No confessionário de madeira da vila italiana da sua infância estavam

esculpidos querubins – “lembrei-me do dia, já tão longínquo, em que me pareceu que batiam as asas...e que queriam voar”.⁷³

Mário de Oliveira, seu antigo camarada das Belas Artes, escreveu uma nota elogiosa no catálogo desta exposição⁷⁴, e Fernando de Pamplona realçou a respectiva temática, a ela dedicando o texto “A problemática do movimento na pintura de R. B.”⁷⁵

É de realçar este artigo, por tentar sintetizar uma visão plausível acerca da representação do movimento em Ricardo Bensaúde. Como em outros artistas, ele foi tentado por essa representação, não como o fizeram os futuristas italianos, “que operavam pela decomposição mental das imagens, pelo seu frio desdobramento, pela justaposição grosseira de imagens sucessivas”.

Evoque-se, a propósito, a distinção que o pintor, enquanto pedagogo, operava, na análise do desenho infantil, entre um realismo intelectual, relevando da abstracção, e um realismo visual, brotando directamente dos sentidos. Esclarece Pamplona: “R.B. é um visual, que procede pela memorização sensível, pela síntese de imagens ainda vivas na retina, e ligadas entre si, a prolongarem-se numa esteira de névoa e transparência”.

A actividade literária do pintor vem a domínio público em 1966. Com prefácio do advogado e escritor Domingos Monteiro, uma compilação de alguns contos vem à luz com o título de *O caçador de angústias*, obra já acima referenciada. São pequenas histórias e apontamentos paisagísticos – pinturas de género – surpreendendo o inesperado, o susto ou o riso, de situações passadas, com a excepção do último conto, na sua fazenda, em Londrina, no Mato Grosso. Note-se a coincidência com o título *Um colecionador de angústias*, de Fidelino Figueiredo. Este professor e escritor, deputado, duas vezes director da Biblioteca Nacional, esteve no Brasil de 1938 a 1943, nomeadamente em São Paulo, em 42 e 43, anos em que se poderia ter cruzado com o pintor.

A última exposição individual deste foi realizada, como se referiu, em 1968, na Galeria Dinastia. A 28 de Novembro de 1968, Natércia Freire dedica-lhe uma crítica no *Diário de Notícias*.⁷⁶

A sua última aparição pública ocorre numa colectiva da mesma Galeria, uma mostra colectiva – *I Pesquisas plásticas dos novos* – de 28 de Janeiro a 26 de Fevereiro de 1969, onde o pintor é apresentado como aluno distinto de Columbano e Carlos Reis.

A tela *A criança e a gaiola* [Fig. 20] representa uma das netas do pintor, e não está datada. Ela mostra a ternura e o espanto da criança perante o movimento incessante dos pássaros, conseguindo o pintor uma unidade cromática de extrema suavidade. Outro tema associado à infância, e figurando a mesma neta, aparece no *Salto à corda* [Fig. 21], a síntese espacial de um movimento, não futuristicamente decomposto

⁷³ Ricardo Bensaúde (1966), p. 137

⁷⁴ *O movimento na pintura de Ricardo Bensaúde/ Mário de Oliveira* (intr.). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1964

⁷⁵ Pamplona, Fernando de – A problemática do movimento na pintura de R.B. *Diário de Notícias*, 14/5/1964

⁷⁶ Fonte a precisar.

[20]



[21]



[Fig.20]
A criança e a gaiola (s.d.)
Óleo sobre tela

[Fig.21]
Salto à corda (s.d.)
Óleo sobre tela

como os clichés sucessivos da fotografia, mas sustido numa retina que vê para além do perfil das figuras *reais*.

5. Três auto-retratos

Flores, paisagens, naturezas-mortas, ocuparam o pintor incessantemente desde o seu regresso do Brasil.

Também naturezas-mortas convencionais foram sendo cultivadas até ao fim, como a da [Fig. 22], representando um pássaro, uma taça de flores, uma borboleta e frutos.

Se o retrato foi o género mais sensível àquilo que esteve subjacente a uma das grandes questões da arte do século XX, a incapacidade de representar as contradições e as dimensões ocultas da alma, incapacidade acentuada pela falência iconográfica e simbólica de quaisquer atributos exteriores, o auto-retrato, mais ainda, acusava essa dificuldade. Com efeito, ele supunha, como condição, uma dose, insofismável, de difícil conhecimento de si mesmo, e de uma concomitante, e firme, serenidade.

Nos três auto-retratos que se apresentam, e cujas fotografias estão na posse da família, o olhar é o mesmo em 1927, em 1956 e em 1961 [Fig. 23, 24 e 25].

[22]



[Fig.22]
Natureza-morta (s.d.)
Óleo sobre tela

[23]



[Fig.23]
Auto-retrato (1927)
Óleo sobre tela

[24]



[Fig.24]
Auto-retrato (1956)
Óleo sobre tela

[25]



[Fig.25]
Auto-retrato (1961)
Óleo sobre tela

No primeiro, aos trinta e três anos, há uma presença otimista, um leve sorriso, um brilho determinado no olhar. O fato não tem muita importância, é uma massa escura de onde se realça a luz, que incide no rosto e no colarinho branco da camisa. A posição do rosto é quase frontal, desafiante.

Aos sessenta e dois anos, dois pincéis seguros por uma mão cerrada, e a paleta na outra mão invisível, são os símbolos adequados, representando o pensamento e a acção de uma vida, dedicada à pintura. Expressa-se então, no olhar tranquilo, um acordo tácito com esse destino cumprido.

Cinco anos mais tarde, naquele que será o seu último auto-retrato, há simplesmente a essência do ser dada pela expressão do rosto, vincada apenas pela idealização do olhar, ausente e presente, e a não condescendência com qualquer efeito supérfluo. Ressalta a deformação expressionista do fato, um saco qualquer que veste a alma, em contraste com a beleza inesperada e o brilho de um fundo indeciso e verde.

BIBLIOGRAFIA

Publicações de Ricardo Bensaúde

Bensaúde, Ricardo – O caçador de angústias.- Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1966 [contos]

Bensaúde, Ricardo – A escola ao ar livre. Escola Portuguesa: boletim do ensino primário oficial, 1935, ano II, nº 52, 2-4

Idem – Cursos de aperfeiçoamento de desenho em 1935-6. Escola Portuguesa: boletim do ensino primário oficial, 1936, ano III, nº 106, 30-31

Idem – Identidade do problema do ensino da língua e do desenho. Escola Portuguesa: boletim do ensino primário oficial, 1936, ano III, nº111, 67-68

Idem – O valor da educação estética. Escola Portuguesa: boletim do ensino primário oficial, 1936, ano III, nº 112, 72-73, [4ill.].

Críticas a Ricardo Bensaúde

Cortes, Cândida – Nova aventura estética. Diário de Notícias, 29/11/1962

Henriques, Paulo – Colecção Amaral Cabral. Pintura e desenho do século XX. In: Pintura na Colecção Amaral Cabral/AA. VV.- Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus/Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 1998, 71-84, p. 76

Janeiro, Bento – Artes plásticas: Ricardo Bensaúde, no SPN. O Diabo, Janeiro 1939, nº227, p.8

Lima, J. da Costa – A beleza das exposições comemorativas. Brotéria, XXXI, Dezembro 1940, 626-650

Macedo, Diogo de – Exposição de Ricardo Bensaúde. In: Notas de arte. Ocidente: revista de cultura portuguesa, 1939, vol. IV, p. 309

Pamplona, Fernando de – A problemática do movimento na pintura de Ricardo Bensaúde. Diário de Notícias, 14/5/1964

Portela, Artur – Os nossos artistas: A arte de hoje na obra do pintor Ricardo Bensaúde que vai expor na Liga Naval. Diário de Lisboa, 3/12/1924

Idem - Artes plásticas: exposição Ricardo Bensaúde. Diário de Lisboa, 30/12/1924 (referência a precissar).

Folhetos e catálogos de exposições individuais

Exposição de pintura de Ricardo Bensaúde.-Lisboa: Liga Naval, 1924 [folheto]

Exposição de pinturas: Ricardo Bensaúde.- [s.l.: s.n., 19-?] [folheto]

Catálogo da exposição do pintor Ricardo Bensaúde/Secretariado da Propaganda Nacional.- Lisboa:

Império, [19-]

Ricardo Bensaúde: *Mouvements...Sillages...*-Paris: Galerie André Weil, 1962 [catálogo]

O movimento na pintura de Ricardo Bensaúde/Mário de Oliveira (intr.).- Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1964 [catálogo]

Catálogos de exposições colectivas

Catálogo da Exposição Histórica da Ocupação.- Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1937. 2 vol.

I Pesquisas plásticas dos novos: mostra colectiva.- Lisboa: Galeria Dinastia, 1969 [catálogo]

80 Anos de arte no Porto.- Porto: Futebol Clube do Porto, 1986 [catálogo]

Pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: acervo.- Rio de Janeiro: Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1990 [catálogo]

Noventa anos de arte moderna portuguesa.- Lisboa: Galeria S. Bento, 1991 [catálogo]

Pintura na Coleção Amaral Cabral/AA. VV.- Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus/Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 1998, [catálogo]

BIBLIOGRAFIA GERAL

Acciaiuoli, Margarida – Exposições do Estado Novo 1934-1940.- [s.l.]: Livros Horizonte, 1998

Antunes, José Freire (dir.) - Judeus em Portugal.- Versailles: Edeline, 2002

Bensaúde, Alfredo – Vida de José Bensaúde.- Porto: Litografia Nacional, 1936

Branco, João de Freitas – O barítono Maurício Bensaúde. Arte Musical, Março 1963, nº 19, Separata.

Corrêa, Manuel de Mello – Subsídios para a genealogia da família Bensaúde.- Lisboa: [s.n.], 1976

Dias, Fátima Sequeira - Uma estratégia de sucesso numa economia periférica: a casa Bensaúde e os Açores 1800-1870.- Ponta Delgada: Ribeiro e Caravana, 1999. Col. Teses de História (tese de doutoramento).

França, José-Augusto – A arte em Portugal no século XX: 1911-1961. 3ª ed.- Venda Nova: Bertrand Editora, 1991.

Franco, Manuela – Judeus na 2ª Guerra Mundial. In: Dicionário de história de Portugal. Vol. VIII, suplemento F/O, António Barreto, Maria Filomena Mónica (coord.), Lisboa, Figueirinhas, 1999, pp.314-324

Luquet, G.-H.- O desenho infantil.3ª edição.- Porto: Livraria Civilização, 1979

Moreau, Mário – Cantores de ópera portugueses.- Venda Nova: Bertrand Editora, 1984. Vol. II

Pamplona, Fernando de – Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal. 4ª ed.(actualizada).- Barcelos: Livraria Civilização Editora, 2000, Vol. I

Idem – Uma obra de arte: a exposição do Mundo Português. Ocidente Novembro 1940

Ramos, Carlos – Dois séculos de modelo vivo.- Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto/Ministério da Educação Nacional, 1965

Tavares, Cristina de Sousa Azevedo – Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes.- Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999. 2 vol. [tese e doutoramento]

Carlos M. Couto S. C.

a João Barrento

O presente texto autoapresenta-se, o que significa que trata do SI. O Texto (entenda-se, Obra) é sempre o jogo tensional da possibilidade-impossibilidade de dizer o SI, de pensar o SI, apresentar-se a SI, representar-se, projectar-se. Se o texto trata do SI, será que pode igualmente tratar de SI? De um SI como figura do Mesmo ou de um SI mesmo como um outro, utilizando a expressão conhecida de Ricoeur? De uma *escrita de si* (Marin), ou de uma *escultura de si* (Onfray)?

O presente texto configura um *pari*, aposta ou tese, hipótese de trabalho: todo o texto é o autorretrato de SI, melhor dizendo, do SI (como multiplicidade) e, oximoricamente, de SI (como entidade mirífica: será possível dizer o EU? E o EU será o SI?). Tomamos, uma vez mais, o partido do oxímoro: a Sonata em SI menor de Liszt (que, aliás, é, *em si*, uma sonata *menor* no sentido de um pensamento menor-maior, de um pensar mais fundo, inaudito, como poucos, minoritário) é o autorretrato de Liszt, como os desenhos diabólicos de Füssli (o “pé pequeno”) representam Füssli (Édipo, o pé-inchado), o autorretrato demoníaco de Aurélia de Sousa (*Aurélia* de Nerval) é a obsessão do SI, Richard Dadd é a morte do pai, do mesmo modo que o teorema de Gödel é Gödel, ou a estranheza do cinema de Sokurov apresenta obsessivamente um só tema, que é Sokurov (ou será também o SI de Sokurov? O SI coincide com Sokurov?).

Até aqui, nada de novo, talvez. Toda a representação é autorepresentação, tese que já apresentamos noutro espaço.¹

I SI de Sítios

O SI é imagem-relâmpago, o em-si da Passagem, modalidade de variação, de travessia, de rasgamento do tempo: como as fotografias de Francesca Woodman², disseminadas (disse/minadas, ou disse: minadas) no tempo e presentificando o espaço-em-desfazamento. A intuição intelectual de Francesca é dar a ver o SI mesmo como espaço, como sítio, umas vezes transfigurado, outras desfigurado, outras ainda estilhaçado, enublado, engolfado sobre si-mesmo. O que é notável na obra de Woodman é a *cor da diluição espacial*: há um timbre lancinante, lição de trevas, um colorido mistério de Oberwald, uma coloração depressiva, um Imago (como se estivesse lá, e não está), que rebenta e vulcaniza a fotografia. São grafias de ninguém (não do nada, nem do vazio), que expõem ou se expõem como a *presença real de ninguém que aparece finalmente*, irrompendo da noite do tempo (os *phasmes* de Didi-Huberman).

São memórias: a memória do esquecimento.

O SI será a cobardia do tempo, que demora a dar-se, a impôr-se, a cobardia do tempo que se esvai, subtraíndo-se e traíndo-se a si-mesmo, a morada do tempo que demora a presentificar-se? O que mora no Tempo? O que demora? O que persiste, e resiste? O que se apresenta?

O que se apresenta então, senão mesmo a morte (em SI simulada, em SI dissimulada, em transparência e opacidade)?

¹ Bue & Brown Notebooks/ Estética e Filosofias Comparadas, Fenda 2000.

² Francesca Woodman, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Scala 1998.

As fotografias de FW dão a ver a morte , sobre ela passeiam e se passeiam, driblam a morte e pregam-na, por instantes, ao papel, à pele do corpo, como se de uma borboleta violeta se tratasse . É a cor do azul que FW impõe, e compõe no espaço: o espaço é *violetazul*, como o verdul de Goodman não se pode exterminar. É um espaço –políptico (e necessariamente político): corpo, espaço, muros, objectos parciais, anjos, cadáveres, sexo, spleen, hipotiposes, fusões do átomo, gestos, catástrofes, o “aparelho sangrento da destruição”, dobras, traços, templos, nucas, tempo, alegoria (ou ruína, no dizer barroco de Benjamin). *On being an angel...*

Nunca uma obra foi tão longe neste dizer, neste pensar (o que as fotografias pensam é a própria tarefa do pensar, que se volatiliza e tematiza a branco e negro da película).

A lição de FW é a condição inumana que insiste em impôr-se : colocação do azul, colocação do matérico, colocação da alma.

Como é que uma alma se dá a ver, é essa a lição ?

Somente, em SI: ou na colocação do abismo .

Se há alguma coisa que traduz, em FW, este engolfar-se, espelhar-se na visão do abismo, é uma *suma estética* de categorias (as categorias podem ver-se ?): Há , Como, Quando, Onde, Enquanto, Ecceidade, Lá, SI, Memória.

A Memória filogenética trabalha a obra, em camadas, em estratos subterrâneos, trabalha o texto: como não dizer SI(m) à lição do abismo ? Como não nos deixarmos enlevar, seduzir ?

A Obra confirma a Vida, a Obra esclarece a Vida, dela escarnece, umas vezes, dela emudece, outras , desespera no silêncio. São películas húmidas , de cio, de uma sensualidade barroca e exuberante, que se mostram, não se explicam . São *d-obras* escritas no vento, com a angústia de muitos anos em cima (Francesca suicida-se/ /suiSida-se muito nova). São escritas de luz e de espaço.

A certeza de Francesca Woodman é a de que a morte é violeta, é violenta, e está para breve.

II SI de Sismos

No caso (de) Schumann, em função de/do SI, abrem-se trincheiras, sulcam-se caminhos, fixam-se vertigens: infância, carnavais, letras dançantes, *intermezzi* e *papillons*, nocturnos e espectros, larvas em agitação modal, rítmica obsediante, a língua do estranhamento . Schumann é um piano *in-suportável*, sem suporte de SI, um piano-corpo sem órgãos, um corpo *con-ferido* por fendas e balas à superfície do silêncio, um piano de contido virtuosismo, sempre intimista (Dinu Lipatti), ou um piano em vertigem de virtuo-SISMO, desconstrutivo, em estática agitação (Cortot). A razão de Schumann é fecundada pelo abismo: a obra atormentada , crepuscular e fantomática é feita *contra* a matemática da loucura, driblando-a, mas também tirando partido do negativo, do limite, da linguagem bárbara e lancinante, da soberana turbulência do psicótico . Piano em devastação permanente (diria Gamboni). É um piano psicótico com vontade de ser paisagem, fluxo, variação, mar e cena de floresta, montanha, vento, mas sobretudo noite. Cyffra , Rachmaninov, varrem tudo (como a *Peste* de Böcklin) à sua passagem, com o *Carnaval* golpeado sem opus possível. Giseking fere e retalha o teclado no ímpeto da *Kreiseriana*, enquanto Richter, na *Toccata*, ensaia o abismo.

Uma vez mais, a certeza de Schumann é a de que a morte é violeta (ou *Noveleta*), violentíssima , e está para breve.

III SI de Signos

Se existem letras dançantes num rodopio infernal, em Schumann, ou corpos voláteis, em Woodman, no caso Proust a memória é mais intolerável, fazendo *incarnar a Ideia na Imagem*: o narrador está para a Monas-Monadum leibniziana, assim como Albertine e Charlus estão para a androginia das ideias, o narrador está para a memória judiciosa (ou cartográfica) kantiana, assim como Odette está para a sedução e o capricho, e os Guermantes para a escrita dos arquétipos (como nota o notável Citati). A Monas-Monadum, aqui imaginação transcendental, rainha das faculdades, ensaia a ópera em leitmotiv, ensaia o Tempo (como a grande categoria visionada) edificando, mónada a mónada, a obra-catedral, decifrando os signos-sensação qual egiptólogo, convocando todos os mundos possíveis e impossíveis, Elstir, Bergotte, Vinteuil, enfim transfigurando-se através da arte, o único meio de reencontrar o temp(l)o perdido. A memória é palimpsesto, escrita de camadas, membranas, jamais memória-inventário mas memória-invenção: e o que se inventa então? É, em simultâneo, o sublime descendente da queda nos infernos, Sodoma e Gomorra, e a transsubstanciação através do amor redemptor, à sombra de todas as raparigas em flor. Desde que a *petite phrase* se insinue, onnipresente, quer seja o romance da sonata para violino e piano de Elgar, a sonata de César Franck, um Wagner, um Debussy ou um Saint-Saëns, quer seja a verdade da *Recherche* alquímica transmutada em *paperole*... A verdade reside em Balbec, Combray, no coração da infância, no que não deve ser esquecido. *Léthé* é o rio do esquecimento, *oublier*, *oblitare*, *oblitus*, *olvidar*, *dimenticare*, *cadere*, o que significa tombar no esquecimento, *cadere* de cadáver = o que tombar, de tombar, de *tombeau*, de tumba³. E *Aléthéia* significa a verdade que decorre do que não pode nem deve ser esquecido. O Ver é a Verdade, e a Memória, o trabalho heurístico das multiplicidades.

A certeza de Proust é a de que a morte é violeta, violentíssima, e está para breve, compondo e decompondo figuras de sonho ou os planos e pesadelos da história.

IV SI de Silvos

"A planeza de Sokurov faz também comunicar os caprichos arquitectónicos do século XVIII com a fotografia de chumbo de Anselm Kiefer que nos representa um livro aberto onde a paisagem cinzenta das negras nuvens românticas mal se destaca de um fundo de página encarquilhado de cores de parede rachada. Uma superfície supõe sempre uma outra e faz apelo a outras. É também a razão pela qual a exposição das figuras do sonho não é imune à interrogação sobre os pesadelos da história".⁴

A certeza de Sokurov é a de que a morte é violeta, é violenta, e está para breve, anunciando silvos, vozes brancas ou vozes espirituais mais "o duro trabalho da nossa alma".⁵

³ Cfr. Harald Weinrich, *Léthé- Art et Critique de l'Oubli*, Fayard 1999.

⁴ Jacques Rancière, "O Cinema como a Pintura", *Cahiers de Cinéma* 531-1999, trad. in Alexander Sokurov [A-S-], Cinemateca Portuguesa, 1999, A-S- 96.

⁵ Sokurov, *Entrevista* p. P. Schrader, in A-S -138.



DA MÚSICA EM SI

Carlos Couto Sequeira Costa

BIOGRAFIA E IDENTIDADE

Ane Leonor Madeira Rodrigues

**ABY WARBURG, 1866 - 1929: PROJECTO DE UMA CARTOGRAFIA
DA HISTÓRIA, DA ARTE E DA CULTURA**

Vitor Silva

O PENSAMENTO ARTÍSTICO DE JOAQUIM DE VASCONCELOS

Sofia Leal Rodrigues

TEÓFILO BRAGA E O SEU PENSAMENTO ESTÉTICO

João Valverde

ROCHA DE SOUSA, SER SEM HETERÓNIMOS

Hugo Ferrão

ENTREVISTA COM EDUARDO BATARDA

Paula Rito

QUE CONCEITO DE ARTE EM ALEXANDRE HERCULANO?

Pedro Craveiro

JOAQUIM CORREIA, VIDA E OBRA ESCULTÓRICA

Maria Fernanda Carvalho

ANTÓNIO AUGUSTO DA COSTA MOTA TIO

Elsa Belo

PAULA REGO - O DESENHO

Teresa Capucho

MANUEL BERNARDES (1644-1710)

BIGARRURE E SACRA LEXICOLOGIA PLÁSTICA

Sandra Antunes

A POESIA E A ARTE EM AFONSO LOPES VIEIRA

Helena Simas

RICARDO BENSAUDE

Elisa Maria Gaudêncio Soares

SI

Carlos M. Couto S. C.