

ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº 9. Ano 2007

ArteTeoria I nº9
Revista do Mestrado em Teorias da Arte
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Director

José Fernandes Pereira

Colaboradores

Amílcar de Gil e Pires Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa
Ana Santos Guerreiro Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa
António Preto Mestre em Teorias da Arte (FBAUL)
António Rodrigues Prof. na F. de Belas Artes da U. de Lisboa
Carlos Vidal Assistente na F. de Belas Artes da U. de Lisboa
Carlos Couto Sequeira Costa Prof. no D. de Filosofia da F. de Letras da U. de Lisboa
Eduardo Duarte Assistente na F. de Belas Artes da U. de Lisboa
Fernando António Baptista Pereira Prof. Ass. da F. de Belas Artes da U. de Lisboa
Fernando Rosa Dias Assistente na F. de Belas Artes da U. de Lisboa
Hélder Gomes Prof. na F. de Belas Artes da U. do Porto
Hugo Ferrão Prof. Associado da F. de Belas Artes da U. de Lisboa
José Fernandes Pereira Prof. Catedrático da FBAUL
João Francisco Figueira Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa
Maria João Lello Ortigão de Oliveira Prof. na F. de Belas Artes da U. de Lisboa
Raquel Pinheiro da Silva Lic. em Arquitectura
Rui Oliveira Lopes Mestre em Teorias da Arte (FBAUL)
Vitor Silva Prof. Ass. da F. de Arquitectura da U. do Porto

Capa

GRATIDÃO de Joaquim Machado de Castro (Palácio da Ajuda)

Propriedade do Título

Mestrado em Teorias da Arte
Faculdade de Belas Artes
Largo da Academia Nacional de Belas Artes
1247-058 Lisboa
tel: 213466148 - fax: 213427635

Produção Gráfica

Facsimile, Lda

Tiragem

500 exemplares

ISSN

1646-396X

Depósito Legal

196292/03



- 7 AS LEITURAS DE MACHADO DE CASTRO
José Fernandes Pereira
- 26 O LEGADO DO RENASCIMENTO
Fernando António Baptista Pereira
- 35 A FUNÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA SEGUNDO A TRADIÇÃO MEDIEVAL DA IGREJA
E A PRÁTICA DA PINTURA PORTUGUESA DO RENASCIMENTO
Rui Oliveira Lopes
- 53 TEMPO DO DESENHO: O INFINITO DA FORMA
Vítor Silva
- 61 O PROJECTO RIGOROSO – ATRAVÉS DE SERLIO E DO SEU TRATADO
Raquel Pinheiro da Silva
- 79 O LUGAR DA QUINTA DE RECREIO NA PERIFERIA DE LISBOA
Amílcar de Gil e Pires
- 92 SUBLIME E PINTURA: O OLHAR ABISMADO
Fernando Rosa Dias
- 121 VISÍVEL INVISÍVEL REMBRANDT
MÚSICA EM SI E CADÁ/VER DA CRIAÇÃO
Carlos Couto Sequeira Costa
- 147 HISTÓRIAS DA PINTURA
Maria João Lello Ortigão de Oliveira
- 152 IMERSÃO TECNOLÓGICA E DESERTIFICAÇÃO METAFÍSICA, «ILHAS» E
«ARQUIPÉLAGOS» ROMÂNTICOS – NAZARENOS, PRÉ-RAFAELISTAS E NABIS
Hugo Ferrão
- 164 O PLURAL DO NOME: PRÁTICAS DE FRONTEIRA NA ARTE CONTEMPORÂNEA
Hélder Gomes
- 177 NOVOS MUSEUS INTERNACIONAIS:
ZENTRUM PAUL KLEE E QUAI BRANLY
António Rodrigues
- 187 ISABELLE FARIA (1998-2007) – DA DURAÇÃO DOS CORPOS E DA
REPRESENTAÇÃO
Ana Santos Guerreiro
- 196 LORDI O VENCEDOR É DIABO
João Francisco Figueira

- 228** **CONTRA O MATERIALISMO DEMOCRÁTICO (ALAIN BADIOU, DE L'ÊTRE ET L'ÉVÈNEMENT LOGIQUES DU MONDE)**
Carlos Vidal
- 249** **AS REGRAS DA CULTURA**
António Preto
- 269** **LORD BYRON E AS ARTES PLÁSTICAS**
Eduardo Duarte
- 288** **TEORIA DA ESCULTURA PORTUGUESA: DE 1874 AO FIM DO SÉCULO**
José Fernandes Pereira

AS LEITURAS DE MACHADO DE CASTRO

José Fernandes Pereira

*Não deixo de conhecer que em Portugal
intrometter-se hum artista a ser Escritor
he huma novidade, que muitos poderão
estranhar; e esta só circumstancia he
bastante para attrahir sobre mim muitas
censuras, as quaes todas antecipadamente
desprezo; porque não as espero dos que
são capazes de exceder-me.*

O que lia o escultor Joaquim Machado de Castro? Certamente o necessário para de modo erudito ser o mais prolixo teórico português da escultura. Na verdade, se o escultor é aquele que sabe representar em vulto toda a qualidade de objectos e seres, em qualquer material, a sua qualidade não reside apenas na mão. Para se ser um verdadeiro escultor, distinto do artesão, deve dominar-se e conhecer-se muita *Litteratura com vastissimos estudos theoricos e praticos*.¹ Só assim o escultor será simultaneamente Professor. Assim foi desde Sócrates e outros gregos distintos, assim foi igualmente com Miguel Ângelo, Bernini ou Algardi.

Aliás em 1787, dirigindo-se a D. Maria I, faz um rasgado elogio do ócio, à boa maneira grega: *Das horas pois, AUGUSTISSIMA SENHORA, que me não são permitidas para repouso, emprégo as que posso em estudar a theoria da minha profissão, para melhor conseguir huma pratica bem regulada*.²

Pelos dados biográficos conhecidos entende-se que o escultor sentiu sempre apetência pela aquisição de conhecimentos, sobretudo daqueles que podiam ter alguma relação e utilidade com o acto de esculpir. Esse gosto diferenciava-o da maioria dos colegas do seu tempo, arregaadamente presos à oficina e à sua sabedoria tecnológica. Se, conforme diz Cirillo, a biografia de Machado só ele próprio a podia narrar, é de facto através da sua prosa, sempre escrita na primeira pessoa que podemos acompanhar esse crescimento intelectual. Nascido em Coimbra, filho de um organista e barrista, é nesta cidade que se inicia nos conhecimentos de latim, com os Padres da Companhia de Jesus, sendo ainda muito jovem. Esta faceta da sua juventude foi determinante, não só pela matéria apreendida, como certamente pela disciplina intelectual, apanágio da Companhia. Aliás, muito mais tarde referirá que as belas-letas são como comparáveis ao pão, sustento do corpo, juntando-lhe o domínio da História Sagrada, Profana e Mitológica.

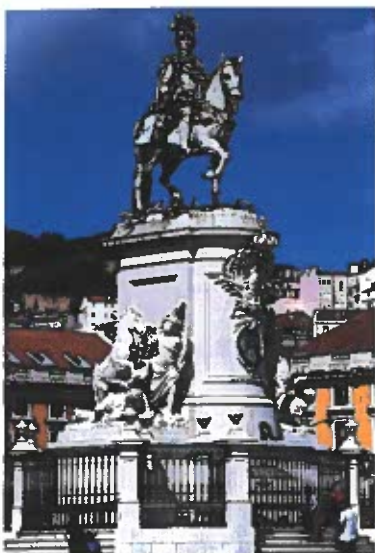
Também o seu pai, com o qual se terá iniciado no gosto pela escultura, lhe merece elogios devido sua capacidade expressiva das suas obras: *Permitta-se-me dizer também de meu Pai alguma parte do a que me obriga*



[Foto 1] – Alegoria à Escultura.

¹ J. Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937, pág. 43.

² H. de C. Ferreira Lima, *Joaquim Machado de Castro escultor coimbricense*, Coimbra, 1925, pág. 200.



[Foto 2] – Estátua Equestre de D. José I.

o amor filial. Elle também algum tempo exerceo a Escultura com habilidade encyclopedica, que lhe conciliou amizade, e bom grado de todas as pessoas distintas de Coimbra, e especialmente o Desembargador João Pinheiro da Fonseca, então collegial no Collegio de S. Pedro daquela Universidade: o qual dizia não haver para elle couza que mais o delectasse que ver Manoel Machado, modelando em barro; porque a paixão que queria exprimir na figura que modelava, essa mesma estava elle excitando em si nos músculos do seu rosto.³

Apesar de tudo, devido a desilusões familiares resultantes do segundo casamento do pai, troca Coimbra por Lisboa com apenas catorze anos. Na capital, inserido nos telheiros da Costa do Castelo e do Largo do Terreirinho, Machado tem uma variada prática oficial, e não sabemos como ocupavaos tempos livres. É provável que, dado o seu perfil, os ocupasse em leituras várias,

acentuando o seu perfil de auto-didacta, à míngua total de Academias eruditas.

Com 24 anos, em 1756, insere-se na campanha escultórica da Basílica de Mafra, dirigida pelo italiano Giusti. Machado ganhara já alguma notoriedade, pois a sua inserção não se faz como simples trabalhador manual mas como ajudante do próprio Giusti, sobretudo na actividade de modelar. Mas a estadia mafrense proporcionou-lhe outras alegrias. Aí conhece o Padre Francisco José Freire, que ficou conhecido como Cândido Lusitano, de quem, com gratidão lembra a amizade e a instrução recebida.⁴ Era um devoto das letras, muito em especial da literatura da Antiguidade Clássica, traduzindo alguns textos essenciais. É com este sábio que Machado de Castro se inicia nos estudos de poética e de retórica que posteriormente sempre considerará como base essencial da sua actividade plástica. Ao mesmo tempo inicia conhecimentos de língua francesa que lhe serão de extrema utilidade para a leitura e compreensão da tratadística que dominava com rigor. É também em Mafra que conhece e convive com o Padre João Baptista de Castro que habitualmente veraneava na vila.

Desse tempo, do qual guardará gratas recordações, provém uma peculiar faceta do escultor. Em 1757 toma o hábito duma instituição franciscana, a Venerável Ordem Terceira da Penitência, terminando o noviciado um ano depois. Ao longo dos catorze anos que permaneceu em Mafra, a sua relação com os frades Arrábidos parece perfeita. O seu lado religioso beneficia deste contacto, enquanto a sua educação literária ia aumentando com a utilização da biblioteca conventual, a única que então existia. Em 1763, quando da eleição do novo Provincial dos Arrábidos, Frei António das Chagas Lancastre, Machado de Castro compõe um *Tríduo Métrico*, no qual as musas pouco o favoreceram, e que ele próprio recita no jardim conventual. Em suma, estes apontamentos biográficos da infância e juventude, revelam-nos um escultor que, à boa maneira clássica, revelava uma continuada avidez por conhecimentos culturais mais vastos que considerava essenciais para a sua actividade.

Um dos factos sintomáticos da sua existência é o esquecimento a que votou a sua cidade natal. As peripécias da sua vida familiar serão a razão mais pertinente. Recorda o pai mas não tem uma palavra para a arte coimbrã, nomeadamente para os escultores da renascença, nem os insere na boa tradição escultórica nacional que remonta apenas às obras de Mafra. Para trás apenas o esquecimento.

³ J. Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937, págs. 46-47.

⁴ J. Machado de Castro, *Descrição analytica*, Lisboa, 1810, pág. 4

Mas Coimbra não o esqueceu e adopta-o como um dos seus filhos preferidos. Em pleno século XIX faz parte duma série de *conimbricenses ilustres*, lista publicada na famosa revista *O Instituto*. Foi aí biografado por um autor de estilo rebuscado que faz depender a fama dos conimbricenses das especificidades da cidade: um céu belíssimo, uma atmosfera pura, uma paisagem lindíssima, que fecundam a mente e lhe conferem um fogo sagrado que, quando fecundado, se eleva ao génio! O que via este fecundo efabulador?: *me acontece olhar mais detidamente para a Rainha do Mondego, não posso deixar de lhe chamar abençoada árvore, d'onde têm brotado fructos de maior valor, que o ouro.*⁵

⁵ A. C. da Silva Matos, *Conimbricenses Ilustres Joaquim Machado de Castro*, in *O Instituto*, IX, pág. 188.

Depois de referenciar a Estátua Equestre, a sua melhor obra, de recordar a sua aprendizagem com os Jesuítas nos Gerais, considerando-o filho de Apolo e de Minerva, traça-lhe os traços essenciais da sua biografia, considerando-o um estátuário, um poeta e um músico. De qualquer modo, um sábio: *não é o escôpro, o cinzel ou o buril quem pode tudo sobre a matéria prima; estes são sim o instrumento com que a ideia se manifesta: são o estylo com que a intelligencia se escreve na madeira ou na pedra ou no bronze: a ideia é tudo porque as Artes são sempre a última resultante das sciencias.*⁶ Se pudesse ter lido estas palavras Machado de Castro não podia deixar de estar mais de acordo.

⁶ Idem, pág. 189.

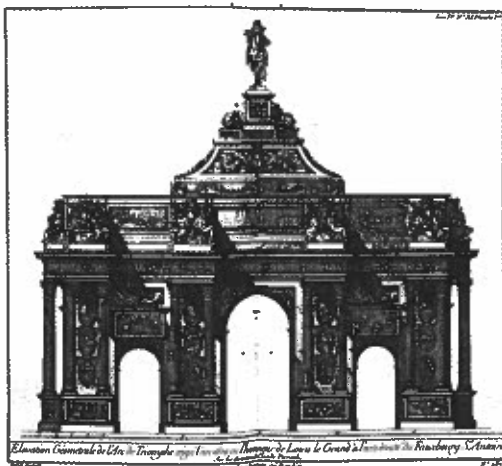
Algum tempo antes o seu sucessor intelectual, Francisco de Assis Rodrigues, filho do discípulo favorito de Machado, Faustino José Rodrigues, traçava-lhe a primeira biografia. Vinte anos depois da morte de Machado, Assis Rodrigues recorda a paixão pela escultura, uma das razões que o fez deslocar-se para Lisboa cidade *onde ainda não era chegado, já cuidava como se passaria depois a Roma, para ouvir os grande mestres, e inspirar-se com os grandes monumentos.*⁷ Infelizmente este desejo de Machado de Castro não se realizou pois o artista nunca saiu de Portugal. Ora esta falta do contacto directo com as obras será determinante, a vários modos, na sua carreira, acentuando porventura o conhecimento literário das obras, dos artistas, dos teóricos, em suma, uma sede de conhecimento onde também não é difícil de adivinhar a presença dos Jesuítas na sua infância.

⁷ Francisco de Assis Rodrigues, *Joaquim Machado de Castro*, in *Revista Universal Lisbonense*, pág. 99.

O artigo referido atrás foi publicado na *Revista Universal Lisbonense*, uma publicação dirigida por António Feliciano de Castilho⁸ que aí tentava combater o sucesso romântico do *Panorama*. Ora são conhecidas as ligações entre o escultor e o poeta.

⁸ A. Salgado Júnior, *Castilho. António Feliciano de*, in *Dicionário de Literatura*, Porto, 1997, vol. 1, págs. 163-164.

A sua amizade com a família Castilho, em especial com António Feliciano (1800-1875), para além de motivações pessoais (Machado foi seu padrinho de baptismo), é culturalmente natural. O poeta foi sempre um devoto dos clássicos latinos, chegando



[Foto 3] – Projecto de Charles Pérrault para um monumento a Luis XIX.



[Foto 4] – Projecto de Charles Le Brun para um monumento a Luis XIV.

mesmo a traduzir alguns, como Ovídio, e Virgílio; confesso admirador dos árcades do século XVIII, em especial de Bocage, não deixou de combater as novas orientações românticas. A sua obra tem em grande parte, tal como os escritos de Machado de Castro, um claro sabor pedagógico. Em suma, o escultor e o poeta são dois clássicos convictos, pese a diferença de idade.

Quando, pela palavra, o escritor faz o seu auto-retrato, refere-se a Machado de Castro como *amigo da nossa família*, indicando que morava por cima da Aula Pública de Escultura no antigo Palácio do Tesouro Velho, depois destruído por um incêndio, sendo o terreno ocupado pelo Hotel Bragança. Castilho frequentava o atelier do escultor duas vezes por semana, todas as quartas e sábados e, juntamente com dois amigos, Maria Romana e Adriano, assistia às aulas de desenho de figura.

Como, devido à sua conhecida doença que lhe perturbava a visão, Castilho não podia desenhar, ficava-se pela Aula de Escultura, conversando com o ajudante predilecto, Faustino José Rodrigues, a quem reconhecia também mérito, para além de ser pai e mestre do seu filho Francisco: *Faustino mostrava-me muito affecto, dava-me, para me entreter, pastas de cera velha temperada com therebentina e azeite, matéria em que elle estava commummente modelando.*⁹ Para incentivar o poeta, Faustino José Rodrigues, dava-lhe por vezes cera branda e fácil de tratar. E o poeta, tacteando um geniozinho em gesso que por ali estava, consegue reproduzi-lo em cera. A partir daí, sempre com os dedos na cera, *esculpi com paixão, e com uma espécie de fidelidade, quantos objectos tangíveis se me deparavam: bustos, animaes, instrumentos, móveis, vasos, tudo; e tudo Joaquim Machado queria ver.*¹⁰

Esta convivência de amizade e cultura, levou Castilho a realizar a mais notável das suas peças: *foi uma estatueta nua, de um palmo de altura pouco mais ou menos, e modelada do meu próprio corpo, estudado osso por osso, e musculo por musculo, com o maior escrúpulo que eu soube e pude.*¹¹ Nesta peça, com a sua própria mão, deu uns "toques" o próprio Machado de Castro.

Naturalmente que a propósito deste exercício se falou de Giusti que, como é sabido, mesmo após a cegueira, passava horas infindas palpando os seus baixos relevos de maior mérito, estabelecendo juízos de primor, enquanto ia ensinando aos seus alunos as imperfeições que se lhe deparavam nas suas próprias obras: *mas Giusti – acrescentava Machado de Castro – tinha aprendido e enancado na prática; o que palpava, tinha-o visto perfeitamente, e perfeitamente o tornava a ver, apalpando-o.*¹² O escultor dava assim uma lição sobre a sua arte – arte de ver e arte táctil.

Aliás em 1850, António Feliciano de Castilho, escrevendo uma noções rudimentares para serem usadas nas escolas, não se esquece do vocábulo escultura, assim o definindo: *Esculptura é a arte que representa em materia sólida as formas externas de objectos naturaes ou artificiaes. A origem de tal arte perde-se nas noites dos tempos. Os seus mais famosos professores foram Gregos; ainda hoje as suas estatuas são modelos para estudo. A Itália moderna conta nesta, como em todas as bellas artes, grande numero de grandes homens. O primeiro escultor Portuguez verdadeiramente admirável, foi Joaquim Machado de Castro, auctor da Estátua Equestre. Hoje o seu successor é o seu discípulo o Director da Academia das Bellas Artes em Lisboa, e meu particular amigo Francisco de Assis Rodrigues.*¹³



[Foto 5] – Desenho da Estátua Equestre.

⁹ A. Feliciano de Castilho, *Castilho pintado por ele próprio*, Lisboa, 1909, pág. 37

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem*, pág. 38.

¹² *Idem*, pág. 38.

¹³ A. Feliciano de Castilho, *Noções rudimentares para uso das escolas dos amigos das Letras e Artes em San Miguel*, Ponta Delgada, 1850, pág. 165.

O filho de António Feliciano, o olissipógrafo Júlio de Castilho (1840-1919), retomará em 1881 essas velhas recordações do pai e de Machado de Castro. É do pai que recolhe as lembranças do escultor, quando os irmãos Castilho frequentavam o atelier do Mestre. Não eram os únicos, ao que conta, numa descrição plena de sabedoria escultórica: *A essa officina, ou laboratório, costumavam de longe em longe em longe concorrer os nossos estudantes, como a um templo e a um museu. Ahi na convivência com as obras dos mestres, na presença venerável do grave escultor, de génio acessível e ameníssimo, ate para creanças, tomaram elles certo gosto pela arte clássica; aprenderam sem saber que aprendiam a theoria dos processos; trataram de perto as grandes figuras mythologicas, que elles ainda mal conheciam, mas que os saudavam cheias de sorrisos.*¹⁴

¹⁴ Júlio de Castilho, *Memórias de Castilho*, Lisboa, 1881, vol. I, pág. 91.

Como já sabemos a casa ficava por cima do laboratório. Era, segundo Júlio de Castilho, citando Latino Coelho, um albergue sereno, com uma varanda corrida dando para o rio. Meio oficina, meio palácio era, na memória afectiva do autor, um verdadeiro santuário, com algo de solene, uma habitação do Antigo Regime, com o seu quê de morada de antiquário. Era decorada com *pannos de Arraz, onde as imagens dos heroes da Iliada pareciam, à luz indecisa dos aposentos, saltar da tela para vir terminar no meio d'elles as suas homéricas pelejas.*¹⁵

¹⁵ *Idem*, págs. 91-92.

Júlio de Castilho evocava o escultor, já decrepito, sentado no seu gabinete, cercado de livros e de gravuras, sempre desenhando ou escrevendo, apenas interrompendo estas actividades para descer ao andar térreo, à sua oficina de escultura. Lembrava ainda o que esse contacto tinha de contagioso, dada a fama e o trato do octagenário escultor; também grata era a memória de Faustino José Rodrigues e o ambiente do atelier, com os alunos tratando da cera, do barro ou da pedra. Datam de então as relações com a família Assis Rodrigues, em especial com Francisco.

Os Textos Fundamentais

Desde logo uma distinção fundamental: *no estudo das Bellas Artes não há senão dous systemas, ou Grego, ou Bárbaro.*¹⁶ Sistemas e não estilos, porque os primeiros pressupõem uma visão global, desde o processo criativo até à obra final. Sem esquecer a sabedoria ou os saberes inerentes. Ora entre o binómio enunciado, o gosto e o saber de Machado de Castro privilegia o sistema grego.

¹⁶ H. de C. Ferreira Lima, ob. cit., pág. 235.

Os conhecimentos teóricos do escultor provêm das suas leituras de Vitruvius, nomeadamente do primeiro capítulo do seu tratado que cita amiúde. É sabido que com o classicismo moderno o texto de Vitruvius deixou de ser apenas um paradigma da arquitectura para se estender àquelas artes chamadas filhas do desenho: além da arquitectura, também a pintura, a escultura e a gravura. Por isso a lista de Machado de Castro, não sendo mimética, tem uma suficiente extensão vitruviana. Assim o escultor deve conhecer Geometria, História Sagrada, História Eclesiástica e Profana, Mitologia, Anatomia Externa e Fisionomia (participando esta da Metafísica). É por isso que *aquelle que em si maior porção tiver, e em mais alto grão as possuir, esse será sempre o mais digno de estimações universaes.*¹⁷ As belas letras são assim o suporte e o alimento das belas artes, como o pão é para o corpo.

¹⁷ J. Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, pág. 43.

Haverá que acrescentar a esta sabedoria o génio, condição à priori para ser artista; um génio natural, nascido com o indivíduo, que a ele não pode deixar de se entregar, arrastando-o pela sua própria natureza inata para uma específica aplicação. Porém em nenhum texto de Machado de Castro se encontra a concepção de génio como entidade criadora funcionando sem referências. O génio só faz sentido se obedecer a normas. O génio é igualmente uma espécie de fogo, de vivacidade e energia para

expressar as figuras. Mas o próprio fogo, como o génio, deve ser dirigido com *juízo*, e *instrução*, para que haja rigor na representação das personagens.

Machado de Castro dá a este propósito um conselho fundamental: *quem não tiver este Génio, este Fogo, e este Enthusiasmo dou-lhe de conselho que deserte da Escultura e Pintura; porque nunca expressará mais que simulacros de palha.*¹⁸ Em 1780 era já muito claro sobre a indispensabilidade do génio que nenhum trabalho pode compensar, por ser inato. Na famosa carta em que se dirige a um hipotético aluno de escultura diz-lhe precisamente o seguinte: *e sendo para a perfeição de qualquer Artifice, parte principal o genio proprio para a Arte a que se applica, daqui nasce que no vasto Imperio das Artes sejam tantos os applicados, e tão poucos os que se distinguem.*¹⁹

O génio, sim, não a necessidade ou a ambição.

Ora, quais são as balizas e as normas do génio? Precisamente as que comungam do Antigo, isto é, as obras feitas no tempo de gregos e romanos. Essa admiração não pode ser feita sem um sentido crítico, como se fora uma superstição ou uma cegueira. Isto é, o que o escultor condena são os adoradores cegos que seguem o estilo *sem discernimento, nem filosofia de qualidade alguma.*²⁰

Machado aprecia nos Antigos a representação das carnes mas não aquilo a que chama exageros, como também se verifica em Miguel Ângelo (censura-lhe um S. Jerónimo todo nu, com um pequeno pano que não esconde o contorno do membro Viril) e no próprio Bernini. O escultor português prefere os nus femininos, ou melhor, os seus panejamentos e roupagens, por razões várias, como o decoro (que não se verifica no nu masculino, contrário à religião, à boa moral e razão e à *sã filosofia*), mas sobretudo pela atitude compositiva do *Bello reunido*. Da prática deste paradigma nasce a noção de belo-ideal. Isto é, depois do pecado original, a fealdade espalhou-se pelo mundo, produzindo seres disformes que por vezes tinham pormenores apreciáveis. Ora a partir duma reflexão filosófica, gregos e romanos, registavam esboços desses pedaços corpóreos: uma musculatura, uns braços, um peito. Dessa recolha de memórias visuais se socorriam quando tinham de compor uma figura, cujo resultado final era necessariamente belo. A esta atitude, que se deve preservar e desenvolver, se chama belo-ideal ou belo-reunido. Esta atitude era facilitada pela proliferação de jogos nos quais os corpos masculinos exibiam as suas magnificências. As mulheres, no recato do lar, eram representadas com maior sossego, permitindo maior verismo nas proporções. Por isso a representação da mulher obedece a um outro paradigma: *a Reunião do Bello-Natural.*²¹ O gosto pela natureza, pela sua representação, não devia ser simplesmente mimético mas balizado pelo gosto dos antigos.

Mas, de um modo ou de outro a função da arte continuava a ser a de produzir obras belas, com a configuração dada por gregos e romanos, com as necessárias proporções e correspondências, além de guardarem uma rigorosa simetria. O feio era o resultado do pecado original e na natureza transfigurada onde não se encontram corpos perfeitos nem regulares. Um peito ou um abdómen podem coexistir no mesmo corpo com braços, pernas ou musculaturas irregulares. É assim que para obter uma obra bela os antigos deram o exemplo e com o seu olhar predador observavam e recolhiam o que cada corpo tinha de mais perfeito. A esta atitude chama-se Belo-Ideal ou, mais propriamente Belo-Reunido, conceito essencial em toda a reflexão e prática de Machado de Castro.

A Geometria, fazendo parte da matemática, é essencial para a precisão do artista, nomeadamente quando tem que delinear a perspectiva. Sem o seu conhecimento o escultor, como o pintor, ideariam coisas erróneas e grosseiras.

¹⁸ Idem, pág. 46.

¹⁹ J. de C. Ferreira Lima, *ob. cit.*, pág. 171.

²⁰ (20) J. Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, pág. 21.

²¹ Idem, pág. 33

O apreço por Vitruvius, cujos ensinamentos se não devem entranhar, surge, por exemplo no seu Dicionário, na entrada arquitecto. Aí chama ao romano o *grande Pay dos Architectos*, recomendando que se leia reflexivamente o seu primeiro capítulo, para se ganhar a condição de sábio. Concede que se leia Palladio e Scamozzi – mas não Vignola, não por acaso o mais popular em Portugal. Ora com Vignola entramos na *Theoria propria de Pedreiros, Canteiros e Carpinteiros*.²² Noutra obra reafirma esta posição negativa face a Vignola, acusando-o de só tratar de medidas. Seria o mesmo que restringir a poesia ao metro, desprezando conteúdos como o entusiasmo, o filosófico e o retórico.²³

²² J. Machado de Castro, *Descrição analytica*, pág. 27

²³ *Idem*, pág. XXXIII

Várias vezes nos seus textos Machado de Castro alude a Sócrates. Segundo uma antiquíssima tradição Sócrates terá iniciado a sua acção especulativa como escultor. E, segundo Machado, *elle confessou depois, que as meditações em Esculptura o entranhãrão nas de Philosophia, e estas o levãrão (não obstante ser Gentio) ao conhecimento de hum único Deus verdadeiro*.²⁴ Na verdade são múltiplas as referências socráticas ao Belo e às artes em particular. Desconhecemos o verdadeiro alcance e conhecimento que teria Machado de Castro da obra socrática. Mas talvez entre ambos seja justo estabelecer o paralelismo duma escultura que não é mera forma. Para tanto será necessário recordar o diálogo contado por Xenofonte, entre Sócrates e o escultor Cliton, quando o primeiro responde ao segundo do seguinte modo: *Logo a escultura deve reproduzir, por meio da forma os affectos da alma, de tal modo que os homens pareçam vivos*.²⁵ Da Antiguidade vêm também referências a Séneca, especialmente à sua Epístola 88, na qual o estóico expõe o seu entendimento sobre as artes liberais. Para o filósofo a sua utilidade só é real quando transmitem virtude e não quando existem apenas para servirem os nossos prazeres. Por isso Séneca afirma não seguir a tradição, não admitindo nas artes liberais *a arte do pintor, do escultor, do marmorista*; verdadeiramente liberais são todas as artes praticadas por homens livres e que têm por objectivo a virtude. Ainda assim ocupam um lugar superior, depois da vulgaridade acessória dos artesãos, incluídos nas artes vulgares; do mesmo modo afasta como nefastas as artes recreativas e as educativas. Também Luciano é convocado para invectivar aqueles que escrevem trivialidade em textos circunspectos.²⁶ E, como não podia deixar de ser, Machado de Castro revela conhecer a obra de Plínio, para além dos livros XXXIII a XXXV, relativos ao desenho, à escultura e à pintura.

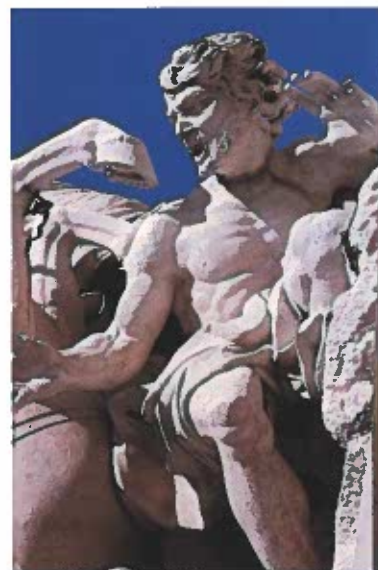
²⁴ J. C. Ferreira Lima, *ob. cit.*, pág. 172.

²⁵ Xenofonte, *Recordações Socráticas*, Livro III, cap. X

²⁶ J. Machado de Castro, *Descrição analytica*, pág. XXXIII

Um autor transversal ao pensamento de Machado de Castro é Horácio e a sua *Arte Poética*, lida na tradução de Cândido Lusitano, cuja primeira edição portuguesa data de 1748, com reedições sucessivas até finais do século XIX. Se, ao que consta, Fídias afirmara que aprendera a representar a majestade de Júpiter em Homero, Machado afirma, em paralelo o seguinte: *eu digo que em Horácio aprendi como devo dar a cada sujeito o caracter que lhe pertence, a não mostrar o Ancião com o mesmo vigor do Mancebo, o General, como o Soldado; huma Santa Virgem, como huma Dançarina*.²⁷ E acrescenta que foi também com Horácio que aprendeu a chorar, a rir e a irar-se consigo mesmo, de modo a experimentar primeiro em si a expressão que as suas figuras teriam depois. A expressão, sobretudo dos affectos, era um dado essencial da escultura, sem o qual jamais se alcançará o sublime desta arte, ainda que o artista

²⁷ *Idem*, pág. 5



[Foto 6] – grupo lateral da Estátua Equestre.

tenha dom, fogo, bom desenho e bom estilo. Era o resultado dos versos de Horácio: *Se quereis mover-me ao pranto/Haveis mover-vos vós primeiro a elle.*²⁸ Outro paradigma escultórico essencial, a Acção, deve também derivar dos conhecidíssimos versos de Horácio: *Não basta que o poema seja belo,/deve ser persuasivo.*²⁹ Era a poética a unir-se à retórica, visando um objectivo de verosimilhança para o convencimento. Tal como não faltam outros celeberrimos versos do mesmo Horácio, que ampliam ideias vindas da Poética de Aristóteles que Machado não utiliza: De fingir ampla licença/ao Poeta, e Pintor sempre foi dada. Ora esta liberdade do artista, como já advertira o mesmo Horácio, tem os limites impostos pelo verosímil. Isso impedirá que se una a ave à serpente ou o cordeirinho ao tigre.

É ainda Horácio que baliza a sua recordação de Giusti que continuamente fazia e desfazia os modelos, antes de os dar por terminados; a mesma atitude encontrou no seu amigo Vieira Lusitano que insistia na ideia de desmanchar muitas vezes para finalmente acertar. Ora o fundamento estava uma vez mais em Horácio e nos seus versos: *Ó vós de Numa Estirpe/Reprehendi todo aquelle que não sabe/Muitas vezes riscar o seu poema.*³⁰

Da moderna teoria encontramos referências a Alberti, considerado um autor erudito, mas não de uma erudição supérflua, qualidades que reconhece também na obra de Palomino. Machado sabia que Alberti *foi o primeiro que na restauração das Artes escreveu da Pintura, e Escultura.*³¹ Reconhece-lhe ainda o mérito de no De Statua ter ensinado o método da transposição dos modelos para o mármore, prática posteriormente muito difundida, atribuindo a Algardi o aperfeiçoamento do processo tal como se praticava no século XVIII. De qualquer modo reconhece no método de Alberti uma clara superioridade sobre a proposta de Leonardo no seu tratado de pintura. Como diz, o método de Vinci *he muito desacomodado, e fulto de individuação.*³² Aliás Machado é reiterativo nos elogios ao método albertiano, louvando a fidelidade ao modelo, a ausência de erros, a possibilidade de fazer uma escultura com o tamanho do monte Cáucaso (podendo executar-se metade em Paros e a outra metade em Carrara). A infalibilidade de Alberti não procedia porém duma mera técnica mas duma vera ciência de esculpir. O único entrave que lhe colocava era a morosidade do processo, com recurso constante à régua e ao compasso, bem como à suspensão dos cordéis.³³ Mas recusa classificar o método de Alberti como uma mera tecnologia (o que possibilitava que qualquer um o pudesse executar). O escultor português coloca, nesse caso, restrições a uma semelhança feita de exactidão. Prefere que a mão que executou o modelo seja a mesma do criador do modelo, pois só ele pode dar à obra o lado pessoal que se chama expressão.³⁴ O criador não se pode entregar em mãos alheias nem prescindir da marca do seu fogo, do zelo de exprimir que *achão-se unicamente no peito do criador da peça.*³⁵ Se o trabalho cair nas mãos de operários subalternos faltar-lhe-à a motivação, a imaginação e em seu lugar surge o medo e a frialdade. O cuidado da pura mão de obra residirá então em não desarranjar a peça ou em petrificar articulações *que degenerão em gosto secco, e deslustra, em certo modo, as mais partes da Arte, que a direcção do chefe na obra tem espalhado.*³⁶ O fascínio pelo tratadista italiano leva-o ainda a louvar a *rede* inventada por Alberti no De Pictura - tinha igualmente uma aplicação em escultura e Machado utilizou-a para testar os pontos de vista da Estátua Equestre.

Pela obra produzida desde logo se entende que a escultura não era para Machado de Castro unicamente uma forma. As suas peças têm um pendor narrativo, literário, como é normal na escultura figurativa. Símbolos e alegorias fazem parte do seu universo criador. Na sua prosa mostra o apreço por Pietro Valeriano, Alciato e

²⁸ Idem, pág. 5

²⁹ Idem, pág. 14

³⁰ Idem, pág. 38

³¹ Idem, pág. 123

³² Idem, pág. 149.

³³ Idem, págs. 158-159

³⁴ Idem, pág. 167.

³⁵ Idem, pág. 167

³⁶ Idem, pág. 168.

Ruscelli. Mas acima de todos está o inevitável Cesare Ripa e a sua *Iconologia*. Agrade-lhe a capacidade inovadora de Ripa e não concorda com a crítica de De Piles que considera que o melhor do livro foi a matéria retirada das medalhas antigas. Vem em sua defesa Horácio que na Poética invectiva os seus contemporâneos a inventarem, sob pena de eternamente se copiarem os modelos gregos.

³⁷ Idem. Pág. 194.

Machado, apesar do apreço por Ripa, segue a mesma orientação. O italiano devia ser seguido *mas com a livre franqueza de Artista*.³⁷ Isto é, sem uma obrigatória sujeição às atitudes dos personagens, à colocação mimética dos atributos, nem às próprias dimensões utilizadas. A liberdade do artista está acima do código de Ripa, desde que salvaguardados juízos económicos e justas concordâncias.

Da Arte Equestre

Se a Estátua Equestre de D. José foi a sua obra mais importante, Machado de Castro várias vezes alude ao seu total desconhecimento inicial sobre a feitura de um tal monumento, sobretudo no que ao equídeo dizia respeito. Por isso ao longo da vida foi dando sucessiva importância a publicações referentes a essa arte.

Especialmente à francesa, citando várias obras que representavam Louis XV e também Frederico V da Dinamarca. Na maior parte dos casos Machado pretendia comparar as recompensas várias dos seus homólogos estrangeiros, com o que lhe havia sucedido em 1775. Merecem-lhe particular atenção as circunstâncias do Luis XV para Paris, iniciado por Bouchardon e terminada por Pigalle, de Sally em Copenhague e de Lemoyne em Bordéus. E numa pequena e incisiva nota diz o seguinte: *Tudo isto prova o apreço em que naquelles felices climas são contempladas as Bellas-Artes do Desenho: e o que se tem praticado com Machado, mostra a cegueira em que (neste particular) ainda nos achamos os Portuguezes*.³⁸

³⁸ J. de C. Ferreira Lima, ob. cit., pág. 181.

Mas o principal problema da Estátua de D. José é o da autoria. Após o terramoto Eugénio dos Santos foi encarregado de reedificar a cidade, de construir a nova Praça do Comércio e de colocar no seu centro uma Estátua Equestre. O arquitecto deixou então o desenho da estátua bem como do seu pedestal e os dois grupos laterais e colocou os alicerces do pedestal para marcar o lugar. A premência da reconstrução levou a que a estátua caísse no esquecimento embora os seus desenhos se guardassem na Casa do Risco.

Machado tem a este respeito uma opinião precisa, o desenho de Eugénio dos Santos ficaria como lembrança para execução futura e não como modelo obrigatório: *pois não posso capacitar-me de que tivesse a ideia de obrigar-nos a seguir na execução da Estatua o seu desenho; que isso seria mostrar aos Professores huma audácia insoffrivel, e a todo o Mundo huma ignorância crassa*.³⁹

³⁹ J. Machado de Castro, Descrição analytica, pág. 2.

Mais adiante acrescentará: *não há Monumento algum destes, que se não confiasse inteiramente ao Escultor eleito para a sua execução, ainda os mesmos pedestaes*.⁴⁰

⁴⁰ Idem, pág. 24.

Chegado o tempo da erecção da estátua os desenhos foram copiados e dados ao escultor. Os desenhos merecem-lhe críticas várias: falhas na composição geral, na acção, na atitude da imagem e no seu traje. Sobretudo o horroriza o leão debaixo do cavalo, desproporcionando toda a composição. Igualmente os grupos laterais lhe merecem severas críticas, temáticas e compositivas. Mas o que incomodava sobremaneira Machado de Castro era a falta de liberdade criativa dada ao escultor, amarrando-o a um projecto de arquitecto. Quando o arquitecto Reynaldo Manuel lhe entrega finalmente os desenhos, em 1770, *me assaltou huma interna afflicção, conhecendo, que seguindo-os, e executando-se a obra por elles, não tiravão della o Artista, nem a Pátria, huma gloria sufficiente*.⁴¹

⁴¹ Idem, pág. 24.

Apesar de tudo executa um pequeno modelo em Dezembro desse ano, pedindo várias alterações, como vestir o rei à romana, que de modo desagradável lhe foram recusadas, com excepção de mudanças nas pregas ou dobras do manto.

Assim, contrariando as suas convicções, Machado de Castro vê-se transformado em mero executor de obra alheia. Era o resultado da política pombalina e da arrogância dos seus arquitectos, em especial de Eugénio dos Santos. Mas a sagacidade e a sorte de Machado de Castro revela-se quando *me veio à mão a Architecture Française de Blondel e vi que desta obra se furtarão, e muito mal, os desenhos*.⁴²

⁴² Idem, pág. 24.

Mas Machado rapidamente descobre o inusitado engenho de Eugénio dos Santos para a escultura. O arquitecto seguira uma velha tradição nacional e limitara-se a copiar um tratado de arquitectura, precisamente o de Jacques-François Blondel (1705-1774), *Architecture française*, datado de 1752. O processo merece severas críticas a um artista para quem os modelos estrangeiros não se deviam copiar sem uma interpretação condigna: *a indiscreta pobreza de ir mendigar às casas alheias o que na própria se podia remediar, he motivo muito justo, como sabem os artistas instruídos, e briosos, de augmentar-se a minha magoa*.⁴³ Mas esse era um processo comum em Portugal que abarcava todas as artes, em especial a arquitectura.

⁴³ Idem, pág. Pág. 296.

Porquê a escolha de Jacques François Blondel? Para além da publicação dos Jacques-François, tem uma frágil produção arquitectónica e a sua maior importância reside no seu papel de professor. Em 1743 fundou em Paris uma escola privada de arquitectura, instituição de grande êxito mas sem suporte económico. Foram seus alunos Boullée e Ledoux entre outros. Em 1755 era nomeado membro da Academia, sucedendo em 1762, como professor, ao velho Blondel, com o qual as afinidades familiares não são muito claras.

Ora no segundo tom da sua obra, Blondel apresenta a descrição de um Arco de Triunfo erigido em honra de Luís XIV, na extremidade de Faubourg St. Antoine. Era um modo de reconhecimento da capital francesa ao seu monarca. Segundo Blondel o monumento devia caminhar para o estilo colossal, ultrapassando a grandeza da Antiguidade, como os Arcos de Constantino e Séptimo Severo. Para tanto Paris encarregou os melhores artistas para os desenharem. Foi aceite o projecto de Charles Perrault e a primeira pedra lançada em 1670. Mas só seria feito em pedra até aos pedestais das

colunas e para ver o efeito completou-se em materiais efémeros. Se os connoisseurs aprovaram a obra, apesar da inimizade a Perrault, Luís XIV foi pouco sensível a tal obra. E depois da sua morte, o Duque de Orleães, Regente do Reino, mostrou ainda menos interesse de tal modo que tudo foi arrasado em 1716.

Abre-se um novo concurso e desta vez sai vencedor Charles Le Brun, primeiro pintor do rei. Blondel não deixa de considerar neste projecto que a ordem compósita servia melhor que a coríntia a natureza destes monumentos régios, para além de elogiar ornamentos, atributos e alegorias. No, entanto, prudentemente, deixa ao leitor a sua própria escolha. Assim sendo parece-nos que o projecto de Le Brun tem uma maior e feliz adequação entre a arquitectura e a escultura integrada que no desenho de Perrault fica demasiado confinada aos estreitos espaços deixados pela arquitectura. Sobretudo sobre a arquivada os grupos



[Foto 7] – Grupo Lateral da Estátua Equestre.

scultóricos de Le Brun têm espaço e autonomia para se afirmarem livremente como escultura, sem constrangimentos.

Resta, para nós, o essencial, a estátua equestre de Luís XIV mimetizada por Eugénio dos Santos. A obra lisboeta é de algum modo um compromisso entre os dois projectos. No entanto, o facto de Luís XV segurar o ceptro com a mão direita, tal como D. José, indicia uma maior aproximação ao desenho de Pérrault.

A composição geral do monumento seria impensável em Portugal onde só então se erigia um monumento de rua. Aliás a panóplia conjugada entre arquitectura coroada por uma estátua equestre era modelo que Machado de Castro não louvava. Nos seus comentários ao projecto de Le Brun, louvando as vestes à romana, critica o leão atravessado no pedestal, bem como a similitude entre os desenhos dos grupos laterais. Era não respeitar um princípio básico de composição, a *contraposição* ou *contraste*. Além disso, com já referimos, Le Brun não teve cuidado algum com a escultura fixando-se apenas no projecto arquitectónico. Em suma, a moralidade desta história é assim pedagogicamente articulada por Machado de Castro: *eis-aqui o que he querer variar sem saber de que modo. Advirão os mancebos principiantes destas Artes, que não basta ver as estampas, e obras dos Authores, e imitallos á toa: he preciso cuidar em saber escolher delles o bom, e regeitar-lhes o máo; meditando muito, e muito sobre as suas obras*. No fundo o visado era Eugénio dos Santos, personagem que nunca foi simpática na memória do escultor, ao contrário de Reynaldo Manuel.

Machado e a Teoria da Arte Portuguesa

Em 1780 louvava a Carta Apologética (1752), defendendo a ingenuidade da pintura, que José Gomes da Cruz dedicara a D. Ana de Lorena, Camareira-Mor. Machado avaliava negativamente a insensibilidade portuguesa perante a pintura e todas as demais artes filhas do desenho. Mas mais do que isso, lamentava o que se fazia noutras nações cultas, a dedicação às artes através da escrita, assunto deleitoso para qualquer escritor. Em Portugal causava ainda admiração, duvidava-se mesmo, da imperiosa necessidade de teorizar sobre as artes, num sentido culto e erudito. O escultor não se coíbe a citar longas passagens da Carta Apologética, sublinhando alguns aspectos essenciais: a pintura enquanto ciência moral, nobre e doutrinal; a infeliz inexistência de escritos portugueses sobre pintura; a não diferenciação entre o *Pintor sabio, do objecto, humilde, e borrador*; o dictame do melhores monarcas e repúblicas que elevam a glória pública através das artes.

Era certo que Machado de Castro, como já Francisco de Holanda, estabelecia uma relação inter-activa entre Arte e Portugal. Face ao julgamento negativo da realidade do seu tempo, Machado só poderia terminar assim a sua apreciação à Carta Apologética: *Abramos os Portuguezes os olhos para vermos como nos outros Paizes civilizados, e bem instruidos, são os bons Artistas, e suas obras, festejados, honrados, e acariciados*.⁴⁴

Não se pense porém que Machado de Castro não tinha consciência da quantidade e da qualidade da teoria da arte portuguesa. Desconhecendo os manuscritos deixados por Francisco de Holanda e Meesen, declara ter sido ele *absolutamente o primeiro* a escrever a escrever sobre as artes, referindo-se ao seu discurso de 1788. Claro que não desconhecia os *Artefactos* de 1733, nem o original e a patética reedição do livro de Filipe Nunes, 118 anos depois, e refere-se-lhes nestes termos: *ambas de igual merecimento, que he bem pouco. Porém o referido Artefactos, pode-se-lhe chamar a Compilação de desvarios: posto conter algumas cousas toleraveis*.⁴⁵ O pouco apreço por estas obras levam-no certamente a afirmar ser o *primeiro Escultor Portuguez, que da minha profissão escrevo este pouco; circumstancia que me confere toda a licença para usar das dicções, e frases facultativas da minha Arte*.⁴⁶

⁴⁴ J. De C. Ferreira Lima, ob. cit., pág. 196

⁴⁵ J. Machado de Castro, Descrição analytica, pág. XIII

⁴⁶ Idem, pág. 4

Apesar do seu pouco apreço por Vignola, considerava de maior valia as duas traduções feitas em finais do século XVIII e princípios do seguinte.

Machado contrapunha-se a este positivismo das métricas e vai reivindicar a primazia dos seus escritos no que toca ao essencial, o *filosofico* das artes. A sua orientação expositiva provém de Verney e da necessidade de uma prosa didáctica, destinada a estabelecer preceitos e regras de um modo conciso e claro. Algumas dificuldades se colocavam a um português que quizesse teorizar. Havia no Reino uma espécie de maleita endémica: falta de curiosidade e entusiasmo para tais escritos. Os próprios artistas que deviam saber conciliar a teoria e a prática, dedicavam-se mais a esta última, gastando os tempos livres em divertimentos, donde resultava haver em todas as Artes tantos Professores leigos, que obrão com a mesma Sciencia, com que os papagaios fallão.⁴⁷ Daqui resultava uma geral e perniciosa ideia de serem os teóricos inferiores aos práticos. Era a incultura nacional a exhibir a sua indigência, o que lhe vale duas famosas exclamações: *Que forte valhaçouto da perguiza! Especioso subterfugio da ignorancia!*⁴⁸

⁴⁷ Idem, pág. XVII

⁴⁸ Idem, pág. XVII

Dificuldades práticas, além da falta de um pensamento autóctone que permitisse um debate intergeracional, residiam também na falta de traduções de textos fundamentais pois a criação erudita não se faz sem referências. Era uma lacuna grave pois os principiantes e praticantes de escultura não dominavam línguas estrangeiras, particularmente o francês e o italiano. Por isso não deixava de saudar, por exemplo, a tradução da Poética de Horácio feita por Cândido Lusitano. O exemplo da poesia era assim mais lato do que o consagrado na expressão horaciana, *ut pictura poesis*, estendendo-se a toda a criação, como o demonstrou Tasso. Por isso a escultura, sem perca de especificidades, tinha tudo a lucrar na combinação dos seus preceitos com os da poesia, tal como Boffrand fez na seu texto sobre architectura.

Conhecer e citar, problematizar os mestres do passado não era uma actividade estéril nem uma atitude genuflexória. O escultor não se obriga a mimetizar esses mestres que, além de ancoradouro seguro, são também um incentivo à criação pessoal, regida por uma metódica desconfiança, sem excessivas inibições. Por outro lado, na educação de um artista português, havia dificuldades e lacunas graves, como a falta de especialização, o reconhecimento do génio, as viagens ao estrangeiro que complementavam a aprendizagem e permitiam conhecer presencialmente as obras de gregos e romanos e dos modernos mais distintos.

Tudo isto tinha que ser naturalmente doseado. O próprio autor confessa nunca ter saído de Portugal e sentir a falta desse contacto directo com a arte europeia, que não podia ser cabalmente preenchido com o visionamento de estampas. Mas, por si só, viajar podia não significar grande coisa, como adverte: *ainda mesmo não largando a Patria (sem julgar-me Sabio) poderia, não obstante, e póde outro qualquer, saber mais do que alguns insensatos, que só por terem visto Italia se julgão Rafaelis, e Bonarrotis.*⁴⁹

⁴⁹ J. Machado de Castro, *Descrição analytica*, pág. XXII.

Em ocasião alguma deixa porém de desistir da escrita e da sua utilidade. E no discurso preliminar da Descrição Analytica não deixa de registar um pensamento fundamental: *porém, supposto que este meu trabalho me não sirva de cousa alguma, poderá para o futuro vir a ser útil em varias cousas a qualquer outro Artista.*⁵⁰ Era

⁵⁰ Idem, pág. XXV.



[Foto 8] – S. Teresa de Ávila
(Basílica da Estrela).

a consciência clara da necessidade nacional de aumentar a sua cultura artística, paupérrima, até no parco vocabulário autóctone que muitas vezes tinha de recorrer a adaptações de termos estrangeiros.⁵¹

⁵¹ J. Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, pág. 35.

O Dicionário de Escultura

Machado de Castro deixou manuscrito um Dicionário de Escultura, publicado apenas no século XX. A anteceder a listagem alfabética dos termos usados, o escultor previne-nos do seguinte: *Entro agora na explicação Alfabética de vários Termos d'Arte, parte de cuja explicação he traduzida de Mr. De Piles no principio da sua Tradução de L'Arte de Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy, em que sigo a Edição Italiana.*⁵² Ora como o próprio escultor previne tomou dessas obras apenas parte da explicação. Mas parece-nos tratar-se duma excessiva modéstia porque o texto tem uma larguíssima marca pessoal, nos julgamentos, nos registos de memória, na inserção de elementos da história da escultura portuguesa e em páginas cuja autoria pertencem indiscutivelmente ao próprio Machado de Castro.

⁵² Idem, pág. 20

Na verdade a quantidade de termos tecnológicos não necessitava de qualquer apoio exterior para serem expressos; são claramente uma manifestação da imensa sabedoria e prática do autor. Por outro lado, nas entradas teóricas ou mesmo historicistas, Machado de Castro fala na primeira pessoa e explana as suas próprias convicções e o seu gosto. Por isso podemos considerar esta texto como uma obra de autor e as menções aos teóricos estrangeiros são um modo de, com uma discreta humildade, patentear de novo as suas muitas leituras.

É assim e, logo a abrir, antes de se referir como devedor de De Piles e Du Fresnoy.

Na verdade, numa introdução preliminar, Machado de Castro enuncia um vero método faseado de exercer o ofício e a arte de escultor que é o produto da sua prática e reflexão, podendo considerar-se um texto pessoalíssimo que deixa para proveito e exemplo.

É assim que o 1º exercício consiste no desenho, desde a cópia de estampas ou outros desenhos, passando por desenhos de fragmentos do corpo humano, como cabeças, pés e mãos, até se atingir a capacidade de captar o modelo vivo em sessões próprias e dirigidas, orientadas por um Director capaz e sábio, sobretudo no manuseio da fonte luminosa que fará os bons efeitos de claro-escuro. Pelo meio ficam anotações sobre questões técnicas como a qualidade do papel ou do lápis.

O segundo exercício era a modelação, em materiais dúcteis que pressupunham uma execução rápida como o barro a cera ou o estuque, cada um com subtilezas destrinchas tecnológicas. Seguiu-se a derradeiro exercício, o de esculpir. Atigia-se assim a obra final, cuja expressão matéria, pressupondo diferentes tecnologias e utensílios, variava entre a madeira, o marfim, a pedra e os metais (com a especificidade da fundição).

Assim estas páginas de um grande rigor e capacidade de síntese, fruto de um labor pessoal, reforçam a ideia várias vezes reiterada que a cópia, da estampa ou do texto, não pode ser inibitória duma interpretação e de uma afirmação resultante dum pensamento próprio a que os artistas se devem entregar. Estamos assim numa situação tangente a uma realidade que impõe a expressão pessoal, nos conceitos e na escrita mas não ainda o abandono das referências eruditas nem do respeito por uma certa normatividade do pensamento e dos conceitos.

O Dicionário está muito longe de captar mimeticamente as referências inicialmente indicadas. Na verdade o escultor dispersou por várias entradas anotações pessoais, nomeadamente as que dizem respeito ao conhecimento d obras e escultores

portugueses. É assim que estabeleça uma certa filiação entre a *maneira* de Bernini e graça revelada por António Ferreira.⁵³ Volta a referir-se à qualidade de António Ferreira a propósito do género pastoril, modo como designava a execução de presépios, com os encómios maiores a recaírem no da Cartuxa, *peça de grande valor e estima; assim pela composição e verdade dos objectos, como pela graça, e toque incomparável, com que são executados*.⁵⁴

⁵³ Joaquim Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, pág. 22

⁵⁴ Idem, pág. 58.

Ou ainda as referências a episódios pessoais, como a execução de um grupo em barro, uma bambuxata copiada de uma estampa para o pintor André Gonçalves. Mas a referência decisiva vai para Faustino José Rodrigues a quem nomeia praticamente seu discípulo. Ao elogiar a sua capacidade em expressar o paradigma da *graça*, trata Faustino por seu substituto, embora em tom paternal acrescente um *sem querello entusiasmar*.⁵⁵

⁵⁵ Idem, pág. 50

Não pode pois dizer-se que o Dicionário de Escultura seja um mero exercício de cópia mas algo que partindo de um exemplo estranho Machado de Castro aportuguesou e transformou num exercício pessoal de memória e meditação, como é próprio de alguém que teve vida longa e uma vontade férrea de promoção dos valores nacionais.

Resta o significado da escolha de Du Fresnoy e de Roger de Piles. Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611-1668) foi um pintor francês que, contrariando a vontade paterna, estudou grego, geometria, anatomia, perspectiva e arquitectura. Ainda jovem vai para Roma onde faz amizade com o pintor Pierre Mignard. Ambos estudam a arte antiga, as obras de Rafael, executando cópias que satisfaziam várias encomendas. É com naturalidade que Du Fresnoy sinta igualmente uma forte atracção pela obra e pelo exemplo de Poussin. Em 1653 a passagem por Veneza revela-lhe as potencialidades da cor em pintura, a ponto de a considerar um elemento essencial da Beleza. De regresso a França em 1656, adquire um enorme prestígio como pintor e como poeta. Nas letras a obra que lhe dá fama é um longuíssimo poema escrito em latim, intitulado *De arte graphica*, no qual a temática fundamental evolui a partir do célebre verso horaciano, *ut pictura poesis*. É igualmente sintomático que o autor estabeleça categorias estéticas a propósito de obras concretas, como o Antinous, o Hércules Farnese, a Vénus de Belvedere e o Gladiador morto. Ora todas estas obras de escultura faziam igualmente parte do imaginário de Machado de Castro, bem como do seu continuador, Francisco de Assis Rodrigues que as desenhou e publicou.

É esta obra que outro pintor e clássico convicto, Roger de Piles (1635-1709), traduz para francês em 1668, com o título de *L'Art de peinture*. Aí retoma, nos seus muitos comentários, a temática horaciana, amplificando ainda a importância da temática da cor. A obra terá depois múltiplas traduções em várias línguas, como o inglês (com notas de Reynolds), o alemão ou o holandês. Julius Schlosser refere Du Fresnoy como um expositor conciso e ao gosto francês, das teorias romanas sobre pintura, uma espécie de sombra que vem no rasto do filósofo-pintor Nicolas Poussin.⁵⁶

O erudito alemão, citando Francesco De Sanctis, considera o seguinte: *Francia era la gran divulgadora de las ideas elaboradas por el siglo anterior; no era su demostración, sino su epílogo; no la investigación, sino la fórmula, no la especulación, sino la aplicación; la ciencia ya consolidada en sus principios se convirtió en catecismo*.⁵⁷

Du Fresnoy inclui-se no denominado "grand goût" francês, como Bellori e Poussin, Félibien e Le Brun. Para Du Fresnoy o gosto era precisamente um paradigma suprapessoal e intersubjectivo – no fundo, um Universal. Apesar de tudo e de

⁵⁶ Para a literatura artística ocidental, considerámos os seguintes textos: Julius Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, 1976 (1924); Moshe Barach, *Teorias del Arte de Platón a Winckelmann*, Madrid, 1924; Lionello Venturi, *História da crítica de arte*, Lisboa, 1984

⁵⁷ Julius Schlosser, *op. cit.*, pág. 533.

alguma inconstância na produção teórica, Roger de Piles, evolui no sentido de considerar, por exemplo, que Poussin era demasiado devoto da Antiguidade, preferindo uma arte mais humanizada, mais próxima da natureza e do natural, num curto vislumbre das concepções posteriores de Diderot e Rousseau. Mas De Piles nunca duvidou que a arte fosse matéria a ensinar e que o lugar para a pedagogia se situasse exactamente na Academia. Não chegou a ser um revolucionário, mas um não-ortodoxo que admirava escolas diferenciadas e pintores tão distintos como Rafael, Ticiano ou Rubens.

Ora a escolha de Machado de Castro revela uma identificação com o fundo cultural clássico, artístico e literário, tão caro ao escultor português. Machado subcreveria sem hesitar as palavras de Roger de Piles no seu *Cours de peinture par principes*, publicado em 1702, no qual afirma que o pintor se forma no estudo das antiguidades mas que deve seguir a natureza nas suas obras. Igualmente haverá que registar que, a seu modo, tanto de Piles como Machado de Castro são epigonais, embora com uma total relativização. O francês surge numa sequência devidamente fundamentada, envolta numa produção teórica orquestral; o escultor português surge num contexto de produção teórica descontínua e é verdadeiramente o nosso primeiro escultor a escrever sobre a sua arte. Fá-lo em “dialecto” clássico numa terra madra para esse paradigma que, por várias vicissitudes, só depois da segunda metade do século XVIII se pôde realmente problematizar, com Machado de Castro e também com Cirilo Volkmar Machado.

Os “textos” que Machado não leu

Como já sabemos, apesar do seu desejo, o escultor nunca saiu de Portugal, ficando assim impedido de ver presencialmente o espólio que mais admirava, o greco-latino. Essa contingência tentou contorná-la através de leituras e de reproduções das principais obras. Mas, como o próprio Machado de Castro sabia, não era precisamente a mesma coisa. A verdadeira obra ficava um ser ausente que nenhuma gravura podia substituir. Faltava o essencial: o contexto museológico ou urbano, a escala, o poder apelativo dos materiais, a capacidade de ver segundo vários ângulos, os pequenos registos tecnológicos, enfim, toda a sabedoria e subtilidade que a obra apresenta.

Essa lacuna fundamental não impediu Machado de Castro de ter opiniões sobre a escultura, a sua historicidade e, sobretudo, os seus autores.

De um modo genérico as suas preferências vão para o *Antigo*, modo de designar as obras feitas por gregos e romanos. É o caso do Apolo de Belvedere ou do Hércules Farnésio. De fora ficava o gosto bárbaro que Du Fresnoy confinava apenas ao que não era executado pelo gosto grego e romano, ao que Machado preferia contrapor o *que não contém a reunião da Bella Natureza*.⁵⁸ Quando se refere ao gótico cita apenas Grão Vasco, recusando a escultura



[Foto 9] – Conselho (Palácio da Ajuda).

⁵⁸ J. Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, pág. 31.

sobre a qual haveria pouco que dizer; igualmente na arquitectura do Reino encontra apenas exemplos dum gosto mesquinho. O adjectivo é aqui uma qualidade menor à qual se opõe o grandioso de gregos e romanos. Porém não deixará de confessar há no gótico *hum certo ar de atrevimento que o avisinha do Sublime*.⁵⁹ Mas, em escultura, verdadeiramente sublime era o Laocoonte! Várias vezes se refere a esta peça que certamente dominava o seu imaginário. Dela diz que *os seus primorosos Artistas exprimirão de tal modo a dor, e agitação, que os espectadores párao...esperão para o ver levantar! Attendem...escutão para ouvir-lhe os gemidos!!! Eis aqui levado ao seu auge o Bom-Gosto, na imitação da Natureza*.⁶⁰

⁵⁹ Idem, pág. 50.

Exemplares no modo de escultoricamente se expressarem e fonte inesgotável de conhecimento, Machado não deixa contudo de criticar os seguidores fáceis e miméticos dessas obras. O *Antigo*, sim mas como exemplo, como norma e como bom gosto, mas que não deve impedir a livre expressão individual. Roger de Piles diz sensivelmente a mesma coisa.

⁶⁰ H. de C. Ferreira Lima, *ob. cit.*, pág. 227.

Aliás Machado encontra nos clássicos uma excelência com alguns limites, como o modo exagerado com representavam as carnes (com excepção da representação da mulher); e logo de seguida adverte que quanto a panejamentos e roupagens, *longe de nós o seu estilo, que até chega a ser contrário á religião, e boa Moral, á boa Razão, e sã filosofia*.⁶¹

⁶¹ J. Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, pág. 23

A essa cega imitação, Machado propunha a mediação da *sabia imitação da Bella Natureza reunida* e, como bom português, as imposições da Religião, da grão-mestra Natureza, da Razão e da sã Filosofia. Assim mesmo, Machado corporizava todos os grandes dilemas da escultura portuguesa entre o renascimento e o romantismo, fazendo um elucidativo retrato ou desenho deste período longo ou sistema de representação.

Curiosamente e a propósito do fanatismo com que se copiavam os panejamentos dos antigos, contrapõe o exemplo de Carlos Maratti e em escultura, os nomes de Ângelo de Rossi, Camilo Rusconi e Giovanni Battista Maini.

Entre as individualidades mais recorrentes na sua escrita estão Miguel Ângelo e Bernini e, por vezes, Algardi. Não se trata de uma secreta admiração, bem pelo contrário, mas de tentativas sucessivas de os relativizar bem como às respectivas obras. Acha que ambos exageraram na imitação da natureza e por isso os considera amaneirados: Miguel Ângelo e as suas musculaturas, Bernini e o modo de tratar a carne que, apesar de tudo, considera *engraçada*.⁶² De qualquer modo Buonarroti era para o escultor português um grande artista e o seu maior “defeito”, o conhecimento da ciência anatómica e o registo impetuoso dos músculos, ambos censuráveis, não deixavam de contribuir para a sua grandeza maior. Admirável no resto, como na capacidade de “ter” o compasso nos olhos, resultante duma instruída emanção, de ensaios sucessivos e duma justa avaliação do equilíbrio.

⁶² Idem, pág. 22

Bernini era um hábil manejador da luz, em especial dos efeitos de claro-escuro, especialmente difíceis na escultura, mais que em qualquer outra arte. Para que as suas obras recebessem uma luz vantajosa recorria a soluções várias, como a abertura de janelas ou mesmo a furar paredes.

Ainda assim, quando se refere à arquitectura, depois de citar teóricos como Vignola (confinado muito justamente a ter utilidade junto de pedreiros, canteiros e carpinteiros), Vitruvius, Palladio e Scamozzi, não deixa de fazer uma saudável advertência que redundava num elogio: *e he que todo o Architecto, que à imitação dos Buonarroti e Berninis, não tiver muita pratica de Escultura, não se intrometta em caso nenhum a projectar peça em que estas duas Bellas Artes tenham relações intimas*.⁶³

⁶³ Idem, pág. 27

A Árvore Frondosa

A metodologia das artes tem em Machado de Castro uma clareza meridiana: desenhar – modelar – esculpir. Mas os seus vastos conhecimentos, o entrelaçado das várias fases, tornam a sua escrita circular. O desenho constitui assim um exemplo dessa circularidade. Por isso, no princípio e no fim, está sempre o desenho, em acto e pensamento.

Debuxar e desenhar são sinónimos no vocabulário de Machado de Castro. O primeiro exercício do escultor consiste precisamente em desenhar. O desenho é pois um registo gráfico, uma prenda, que tem a capacidade de representar todos os objectos visíveis, sem deixar de fora qualquer assunto ou matéria. Mais, as suas potencialidades levam-no a figurar seres invisíveis, incorpóreos, espirituais e imaginários, como os Anjos, as Virtudes ou os Vícios. Em qualquer dos casos, é sempre uma revelação do visível e do invisível.

Acto primeiro do escultor o desenho é ainda a matriz ou a mãe das *suas amadas filhas*, pintura, escultura, arquitectura e ainda a gravura. Pode ainda estender-se à música e à poesia, porque todas estas artes têm em comum um fogo poético, um desenho, sem o qual seriam frias, lânguidas e totalmente mortas.

Se atentar-mos na sua bio-bibliografia facilmente entendemos que foi pelo desenho que iniciou a escrita e acções concretas para a sua dignificação e institucionalização.

Entre as acções conta-se a sua cumplicidade para a criação de uma Academia que de todo faltava em Portugal, como em finais do século XVII já se pressentia no texto de Meesen. Depois, com D. João V, ter-se-ão importado de Roma, gessos que reproduziam as principais obras de escultura para servirem de modelo para uma Academia que nunca se concretizou. Destino para os artistas portugueses ávidos de desenhar continuava a ser a emigração, de que é exemplo maior o pintor Vieira Lusitano ou o escultor José de Almeida.

A primeira tentativa para organizar uma Academia do Nu, iniciativa de Vieira Lusitano e André Gonçalves, não vingou devido à incompreensão e moralismo da população face à existência de um homem posando sem vestes. Anos depois, em 1780, acolhendo-se à protecção do Duque de Lafões e do Marquês de Alorna, Cirilo dá um passo decisivo na sua implantação, apesar do eterno problema moralista face à exposição do modelo. Mas em Maio desse ano, na sessão inaugural, lá estava Machado de Castro, entre outros. A Academia teve uma vida atribulada, sendo refundada por Pina Manique em 1785, primeiro em sua casa, depois na biblioteca dos Padres Camilos. Entre os professores então convidados lá estava Machado de Castro a par com Joaquim Manuel da Rocha, Carneiro da Silva, António Fernandes Rodrigues e Pedro Alexandrino. Mas intrigas e desavenças várias conduzem a nova instituição a uma vida curta.

No horizonte estava naturalmente o modelo da Academia francesa.

Por via da escrita, Machado inicia o seu pensamento sobre desenho em 1787. Era o resultado de um discurso sobre as utilidades do desenho, dedicado a D. Maria I, feito na Casa Pia do Castelo de S. Jorge, perante a maior parte da corte e da nobreza. No fundo o discurso redundava num elogio a Pina Manique e às suas diligências para instituir uma Aula de Desenho. O diagnóstico do escultor retratava bem a situação nacional: *Portugal, entre as Potências civilizadas era a que unicamente carecia de hum Aulã onde se desenhasse pela Natureza nua. Mais, sobre o assumpto ainda em Portugal se não imprimio nem humã só palavra.*⁶⁴

O discurso é orientado segundo dois desígnios, a utilidade e o belo. A primeira é enunciada sucintamente deste modo: *serem a prática, e o conhecimento do Desenho, muito*

⁶⁴ J. de C. Ferreira Lima, ob. cit., pág. 213

úteis, e precisos em todo o estado Civil. O segundo decorre do primeiro: *que para tirar-se verdadeira utilidade nestas applicações, devem ser dirigidas com bom gosto, na imitação da Natureza*.⁶⁵

⁶⁵ Idem

A justificação da importância conduz o escultor a uma digressão histórica em torno do desenho. Localiza o seu nascimento no Egipto, ligado ao problema prático de contenção das águas do Nilo. Daqui terá passado à Grécia, depois a Roma, perdendo-se com as invasões bárbaras. No meio dessa desordem, por entre as cinzas, restaram pequenas brasas, que em finais do século XIII se reacendem e voltam de novo a luzir. Pouco a pouco o desenho readquire o seu estatuto de tal modo que, frisa de novo, *hoje não há Nação alguma polida, que não busque anciosamente estabelecer Aulas, e Academias das Artes do Desenho*.⁶⁶ O desenho não era um luxo, nem um mero capricho de moda, mas um meio de fomento cultural praticado por grandes e pequenas nações que do seu exercício retiram bons proveitos.

⁶⁶ Idem

Mas o ensino, sendo essencial, não era tudo, pois *o Mestre, por admirável que seja, podendo ministrar instruções, não pode infundir talentos a quem os negou a Natureza (...)* *Quantos Rafaelis sahirão da Escola de Rafael? Quantos Buonarotas da de Miguel Ângelo? E quantos Palladios produzio Palladio?*⁶⁷ Ao invés da paixão da Escola, percebe-se aqui a consideração pelo génio inato e a certeza de que a arte não se ensina nem se aprende. O génio necessita apenas de ser conduzido pela bela Natureza.

⁶⁷ Idem, pág. 230

Faz então a comparação decisiva entre o desenho e uma frondosa árvore, com os seus vigorosos ramos, viçosas folhas e frutos saudáveis, que beneficiam todas as ciências e artes. Ora esta extensão das utilidades do desenho para além do domínio artístico constitui uma constante portuguesa, como se a arte necessitasse sempre de uma justificação suplementar. Como artista, porém, Machado de Castro não descarta a importância fundamental do desenho para as suas dilectas filhas, pintura, escultura e arquitectura. Em conclusão, *o Desenho he o vivificador das Artes*.⁶⁸ E se, muito por influência de Vitruvius a arquitectura, como grande repositório, pareceu sempre levar vantagens, Machado de Castro discorda, considerando que pintura e escultura são mais sequiosas: *ellas são mais instructivas; ellas fallão mais em particular ao coração humano*.⁶⁹ Precisamente porque as artes figurativas não são um universo fechado e beneficiam do contacto imprescindível com a retórica, a poesia, a mitologia, a iconologia, a teologia.

⁶⁸ Idem, pág. 218.

⁶⁹ Idem, pág. 223.



[Foto 10] – Consideração
(Palácio da Ajuda).

Ora as célebres utilidades do desenho constituem um rol imenso, extensivo a saberestão distintos como a matemática, a geometria, a óptica e a perspectiva. São disciplinas afins às artes. Igualmente a religião beneficia do bom desenho no delineamento de sagradas imagens, citando a propósito o Concílio de Trento. Mas a listagem segue por outros caminhos como a física, a história natural, a medicina, a anatomia, a construção naval, a jurisprudência, a botânica, a geografia. E pergunta, *não he isto prodígio? E destes conhecimentos Geographicos, a que tanto concorre o Desenho, que utilidades não tiram os Povos para o Commercio, para a Milícia, e para tecer a Historia?*⁷⁰ Assim sendo, como não reconhecer o interesse do desenho para as manufacturas? Na verdade é essa a razão fundamental para a perfeição dos artefactos produzidos pelas outras nações, donde resultam evidentes benefícios comer-

⁷⁰ Idem, págs. 216-217

ciais. Ora as carências portuguesas nesse domínio não resultam de uma fatal inabilidade, mas da falta de instrução que fomenta a melhoria e a concorrência dos nossos produtos.

Porém Machado sabia que o país tinha duros ouvidos para tais palavras. Sabia igualmente que a incultura dominante tinha dificuldades em distinguir artistas de artesão, tudo confundindo sob o título de mão-de-obra e de artes manuais. Ora a cultura artística de Machado de Castro permitiam-lhe afirmar que em arte, sem perca de especificidades, tudo é científico, tudo é filosófico. *E de tratar o Desenho como Philosophia, he que procede apparecer nelle o Bom-Gosto, e resultarem delle as utilidades que deixo referidas.*⁷¹ Bom gosto era a conformidade das coisas com o seu destino, a forma contida que rejeita o supérfluo. Este estado mental apenas se atingia com meditações filosóficas no seio da natureza, sede da Verdade, do Belo e do Útil. Sem esquecer a verdade fundamental que o Homem faz parte da natureza e que, sendo criado à semelhança de Deus, constitui para o desenho o mais instrutivo exemplo. Sem esquecer que pelo modo como foi criado fornece ao artista clássico o seu principal paradigma, a *mimesis*.

O texto de Machado de Castro sobre o desenho não dispensa citações várias, embora sem excessivas colagens, como se a matéria lhe fosse demasiado familiar, como era. Talvez por isso a primeira referência seja Camões e o seu génio poético expresso nos *Lusíadas*. Aliás o escultor nunca perde oportunidade de citar nomes da cultura portuguesa e Camões, várias vezes referido, é o exemplo maior do seu gosto pela nação que, a um e outro, nem sempre tratou como mereciam.

Plínio é a fonte que lhe permite citar Pamphilo, mestre de Apeles, dizendo que o *Pintor deve não ignorar cousa alguma*.⁷² Depois são as reiteradas citações de Vitruvius, especialmente as que se referem ao saber enciclopédico que o artista deve possuir. Também Ovídio, um dos seus autores predilectos, a propósito do fogo que o artista deve possuir para expressar-se com graça, com viveza no mármore ou no bronze, em suma num estado criativo que pode levar o artista a dizer *Deos está em nós*.⁷³ Entre os modernos, Carducho e os seus *Diálogos sobre a pintura*. Du Fresnoy é de novo uma referência, através da leitura de Roger de Piles, bem como Mengs e o seu conceito de *Beleza ideal* ou *Cochin* com a sua *Beleza de reunião*.⁷⁴

Vitruvius é de novo convocado, como Paladio, Scamozzi, Vignola, Serlio e Alberti, para justificarem a antropometria da arquitectura. O corpo humano era o melhor modelo também para os architectos, pelo modo como se organizavam os seus membros: *este he o seu exemplar sublime, cuja imitação deve ser philosophando*.⁷⁵

⁷¹ Idem, pág. 225.

⁷² Idem, pág. 222.

⁷³ Idem, pág. 223.

⁷⁴ Idem, pág. 229.

⁷⁵ Idem, pág. 231.

O LEGADO DO RENASCIMENTO¹

Fernando António Baptista Pereira

O que «resta» do Renascimento? O que o torna tão desejável, tão apetecível, tão sedutor e tão fascinante aos nossos olhos, pelo menos desde que, há cerca de século e meio, o historiador suíço Jacob Burckhardt o «reinventou», numa visão culturalista, como o perfeito exemplo de uma «civilização total e integradora» dominada por ideais estéticos, reabilitando-o ao olhar de uma Europa então dependente identitariamente do passado medieval dos seus estados nacionais?

Naturalmente que a resposta mais imediata que tem sido dada nos remete para aquela espécie de inventário «museológico» característico das situações *post mortem*, que não só enumera e exalta as «realizações», materializadas nalgumas das grandes obras do espírito humano na sua vertente mais universal, da utopia religiosa e política às artes e às letras, como sobretudo se compraz na identificação dos seus autores, em que se incluem os «génios» biografados desde Giorgio Vasari, tarefa que a crítica do século XX foi realizando ao rastrear as origens da ideia de *Modernidade* e as etapas da sua atormentada construção.

Contudo, outras respostas foram sendo avançadas nas últimas três décadas. Uma delas, ainda que exemplificativa de uma visão tipicamente vanguardista da História, escrita segundo o ponto de vista «esclarecido» dos «vencedores», tem o mérito de equacionar o período histórico face às suas próprias referências e às transformações que desencadeou. Trata-se da caracterização levada a cabo por Jean Delumeau do longo período que designou como «civilização do Renascimento (1300-1600)» e que terá constituído a era da «*promoção da Europa*», que, antes de 1300, estaria aquém das realizações do Mundo Antigo e, depois de 1600, ao tê-las reintegrado, já as havia ultrapassado. A admiração historiográfica pelo Renascimento teria, de algum modo, na sua raiz, uma imensa e insuperável nostalgia de um passado de vanguarda imperialista por parte das culturas eurocêntricas. Aliás, as chamadas «*metáforas bélicas*» não foram exclusivas da historiografia, ao longo do século XX, mas apanágio de todas as vanguardas artísticas que foram repetindo os rituais das «*rupturas fundacionais*» com que o Renascimento se afirmara... Aliás, como veremos, nesse «*imaginário da ruptura fundacional*» reside seguramente um dos elementos de identificação mais fortes de todo o século XX com o Renascimento!

Mais recentemente (2001), Claude-Gilbert Dubois tentou dar uma resposta menos historicista e mais semiológica àquela nossa primeira pergunta, centrando-se embora num «Renascimento» ligeiramente mais tardio do que o italiano, o que se desenrola em França ao longo de Quinhentos, e não hesitou em afirmar que o que «resta» desse tão brilhante período da História Europeia, mais do que «bens materiais, intelectuais ou espirituais, são atitudes». E, em primeiro lugar, salientou uma espécie de «*refundação*» da ordem do mundo centrada no indivíduo, ou seja, um *humanismo*. Em segundo lugar, reconheceu a exaltação de um *imaginário da eterna Primavera*, em que «o Princípio Esperança renova a alvorada de uma utopia dos dias felizes».

Por último, um outro ponto de vista, de algum modo integrador dos dois anteriores, parte de uma observação clarividente que um outro historiador das mentali-

¹ Este texto foi-nos solicitado, em 2002, por Joan Sureda, historiador catalão, para constituir o «côlofon» de um volume de sua autoria dedicado ao Renascimento, no âmbito de uma História da Arte, editada entretanto em Espanha pela Akal, em que todos os volumes possuem textos finais à maneira de «côlofon», escritos por diversos outros historiadores europeus, sempre diferentes dos responsáveis pelos diversos volumes, com o objectivo de salientar a actualidade dos períodos histórico-artísticos tratados. O nosso texto, concluído em Setembro desse ano, encontrava-se inédito em português, até à data. Nele ecoam ideias por nós desenvolvidas na exposição por nós comissariada, *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo e Classicismo em Évora (1516-1623)*, Évora, CNCDP, 1998, e na nossa dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Lisboa, 2001.

dades no Renascimento, o português Joaquim Barradas de Carvalho, fez sobre os *Descobrimentos*, que considerava serem uma espécie de «placa giratória» da História de Portugal, uma vez que tudo o que os antecederam não fora mais do que uma preparação para eles e que tudo o que lhes sucedera não passava de uma teia de complexas consequências, o que nos permite dizer, sem margem para grandes dúvidas, que o Renascimento foi, efectivamente, a «placa giratória» de toda a História [da Arte] Europeia: se o final da Idade Média, em grande medida, o preparou, foi dessa profunda Renovação que partiu a consciência de *ruptura* e de *Modernidade* que, até hoje, nos tem animado e interpelado.

Tentaremos, pois, acentuar a «actualidade» dos problemas centrais que se colocaram à cultura e aos artistas no Renascimento: a génese da economia-mundo e do processo de globalização; a nova concepção, laica, da periodização da História, fundamento não só da «ruptura» e da «vontade de regresso» como do emergente coleccionismo dos vestígios do Mundo Antigo e dos Novos Mundos; a definitiva afirmação do *indivíduo*, em paralelo com a consciência crescente de um novo estatuto para as artes «mecânicas», doravante «liberais», mas também para o artista; e, finalmente, a «vontade de regresso» aos modelos clássicos em concomitância com a criação de uma nova cultura, impressa, assim como de uma nova ordem visual, baseada na perspectiva e na visão de um mundo que se *dá-a-ver* (com um espaço-tempo figurativo dominado pela narratividade).

A Experiência dos Limites

É um facto que os Descobrimentos marítimos dos séculos XV e XVI puseram a Europa em contacto directo com as diferentes regiões dos restantes continentes do globo, abrindo, pela primeira vez na História, a era da *economia-mundo*. Aproximaram os povos e as culturas, relativizaram os costumes e as crenças e propiciaram o intercâmbio de técnicas e produtos, de sistemas de pensamento e de formas artísticas. Esse enorme aumento da *ecúmena* alargou não apenas os *limites* do mundo conhecido como implicou a extensão da categoria de *possibilidade*. A experiência de uma *economia integrada* num *quadro de relações multidireccional* que, a partir de então, se estabeleceu, bem como o *encontro de culturas* daí decorrente, estão na raiz não só do actual processo de coesão europeia e do diálogo norte-sul, como da própria era da *globalização*, tão incensada por uns como ferozmente atacada por outros.

De facto, poucos terão sido os países europeus ou as regiões do globo que não foram tocados, directa ou indirectamente, pelo processo expansionista europeu então iniciado, quer na vertente de financiamento e promoção dos empreendimentos, quer na situação de receptores qualificados de pessoas, notícias ou produtos, quer, ainda, no fornecimento de diversificadas estratégias tecnológicas ou científicas, quer, finalmente, na assimilação das transformações suscitadas pelo impacto dos acontecimentos e das dinâmicas económicas, políticas e culturais desencadeadas.

Os Descobrimentos, enquanto realização histórica de alcance planetário, proporcionaram uma revolução radical e surpreendentemente rápida da *visão* e da *representação do mundo*, que se materializou não apenas na *cartografia* (tal como W. C. Randles demonstrou, em escassos oitenta anos, deu-se uma *mutação epistemológica profunda* na representação geográfica do globo), mas também na própria *imagem da humanidade*, envolvendo todos os ramos da criatividade e do saber humanos, da teologia e da filosofia às ciências e às tecnologias, da poesia e da literatura à arquitectura e às artes.

Aprofundando a inevitável comparação entre os dois fenómenos históricos contemporâneos e inter-comunicantes – os Descobrimentos e o Renascimento –

alguns historiadores têm notado uma certa dicotomia existente, sobretudo na cultura europeia de Quinhentos, entre *o ideal de recuperação do Mundo Antigo e a cultura prática emergente do descobrimento dos Novos Mundos*, ou seja, entre o legado dos literatos do Humanismo e dos artistas que reintroduziram os modelos do Classicismo, por um lado, e a cultura científica e técnica implicada nos Descobrimentos, por outro. Sem negar alguma *contraposição*, inevitável tendo em atenção as radicações sociais e institucionais dos respectivos meios, assim como os objectivos e os destinatários, em quase tudo claramente diferenciados, há porventura que pensar antes na *complementaridade intrínseca* de ambos os empreendimentos e até na comunhão de resultados no que toca à *gênese da modernidade*, em termos filosóficos, científicos, antropológicos e estéticos.

Essa contaminação frutuosa entre distintos campos do saber e da experiência estética viria a resultar numa inevitável fusão entre a cultura renascentista e humanista de intelectuais e artistas do Renascimento (*a recuperação e reinterpretação da cultura da Antiguidade Clássica*) e o progressivo conhecimento do mundo que os Descobrimentos tornaram possível e os sucessivos relatos impressos divulgaram (*as notícias dos Novos Mundos, a oriente ou a ocidente*). Com efeito, o contexto cultural italiano e europeu dos séculos XV e XVI tanto se pode definir por um intenso estudo dos autores clássicos, como Platão ou Aristóteles, Cícero ou Tito Lívio, Vitruvius ou Horácio, Virgílio ou Ovídio, como era marcado pela explosão da criatividade ao nível poético, literário e artístico, mas também pela curiosidade face às descobertas científicas, antropológicas e culturais proporcionadas pelo encontro com os *Novos Mundos*, a Oriente e a Ocidente, ou ainda pela reorganização do ensino e até pelo início da acção missionária no além-mar.

Assim, tanto o Renascimento como os Descobrimentos configuram uma autêntica *experiência dos limites*, tanto no conhecimento do homem e do mundo como na reinvenção dos conceitos e das formas. A herança artística dos séculos XV e XVI falamos, pois, directamente, da *exaltante experiência histórica de mudança* decorrente tanto dos Descobrimentos como do Renascimento enquanto Revolução Cultural sem precedentes, comparticipando, como temos vindo a dizer, na *gênese dos conceitos estruturadores* do que se reconhece como *Modernidade*. Daí advém, sem dúvida, uma grande parte do fascínio que o Renascimento exerceu e continua a exercer sobre as diferentes metamorfoses do Modernismo...

O universo cultural renascentista reorganizou também a formação básica impondo uma atenção redobrada concedida às humanidades e, naturalmente, a toda a recuperada mitologia greco-latina. Em consequência, foi levado a cabo um aturado estudo dos autores clássicos como Platão, Aristóteles, Cícero, Ovídio, Virgílio, Horácio ou Tito Lívio (mas também alguns importantes escritores árabes como Avicena), cuja lição textual foi muitas vezes integralmente refeita e expurgada de corruptelas. Por isso, muitos humanistas viam como seu patrono São Jerónimo, o autor da *Vulgata*, pelo seu esforço de tradução e fixação dos textos da *Bíblia Sagrada*. A nova concepção laica de periodização da história humana levou igualmente os humanistas a interessarem-se pela arqueologia romana, inaugurando os primórdios do coleccionismo moderno, que, em breve, se estendeu às obras de artes dos artistas então contemporâneos elevados à condição de génios (como Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo, entre outros), e, finalmente, aos *mirabilia* provenientes dos Novos Mundos.

Como acentuou o matemático Pedro Nunes, os Descobrimentos partiram de uma reavaliação do legado clássico, árabe e catalão, nos campos da náutica, da astronomia,

da geografia, da cartografia e de outros ramos do saber, que as novas condições proporcionadas pelas viagens se encarregariam de confirmar, desmentir ou alargar. A necessidade de divulgação europeia das descobertas científicas, antropológicas e culturais proporcionadas pelo encontro com os *Novos Mundos*, a Oriente e a Ocidente, suscitou não apenas o diversificado registo dessa nova massa de conhecimentos em mapas, desenhos ou em obras de descrição, reflexão e estudo, mas também as necessidades de celebração, historiográfica ou épica, por comparação com os feitos dos heróis da Antiguidade. A acumulação de saberes e experiências, em paralelo com o retorno à pureza das línguas clássicas e com a restauração do esplendor da retórica como renovada estratégia do pensamento e da reflexão, libertaram a capacidade de conceptualização que iria estar na génese da ciência moderna.

Finalmente, a recepção e a reinvenção dos modelos clássicos na arquitectura, nas artes e na literatura foram seguidas de uma diversificada experimentação ao nível poético, literário e artístico que conduziria às fronteiras do Maneirismo e até do Barroco. A concepção de um *espaço infinito e matematizável*, que pode ser representado tanto pela perspectiva como pela cartografia, traduziu-se, na cidade, pelo conceito de *cidade-ideal*, base da utopia política, e, na arquitectura, pelo prestígio da planta centralizada e pelo retorno à fórmula basilical paleocristã (o plano longitudinal) ou, ainda, pela adopção da cúpula, metáfora do centro do mundo e da abóbada celeste.

Por outro lado, a consciência bem precoce da *desordem* instaurada nos velhos quadros mentais pela nova cultura desencadeou esforços normalizadores de crenças e comportamentos por parte de instituições como a Igreja ou as Coroas, na procura de um novo equilíbrio sociocultural. Em tempos de resposta Católica à contestação cultural promovida pelos círculos humanistas aderentes do Protestantismo, a Companhia de Jesus, cujos nove fundadores eram todos graduados pela Universidade de Paris, assumiu-se, já no Outono do Renascimento, como herdeira qualificada do movimento de recuperação da cultura clássica e de actualização de saberes e de métodos levado a cabo pelo Humanismo de Quatrocentos e da primeira metade de Quinhentos. Os Jesuítas dedicaram-se principalmente às tarefas do ensino e formação, reabilitando a imagem da Igreja Católica junto das elites europeias e oferecendo alternativas sólidas à polémica teológica agitada pelos principais reformadores protestantes. Para facilitar a tarefa dos estudantes, os mestres jesuítas compuseram obras didácticas, que conheceriam inúmeras edições e repercussão mundial. Outros especializaram-se na renovação do pensamento aristotélico, na exegese bíblica ou nas polémicas sobre valores fundamentais da pessoa, como o livre-arbítrio e a justiça, que as novas realidades decorrentes da expansão ibérica colocavam à consciência moral da Europa culta.

A acção missionária desenvolvida no vasto espaço civilizacional aberto pela expansão europeia teve profundas consequências culturais e artísticas. A rede de contactos entre os colégios ultramarinos do Oriente e das Américas com as retaguardas europeias propiciava o constante intercâmbio de notícias e de saberes ou a reavaliação de estratégias de evangelização. Acelerou-se o conhecimento mútuo entre povos e culturas distantes, graças à divulgação nessas paragens da cultura europeia e às tentativas de formalização e tradução das línguas e textos autóctones do Oriente e das Américas. Desse esforço aculturador nasceu toda uma nova expressão artística miscigenada nas Américas e na Índia, na China e no Japão, que frutificaria nos séculos seguintes.

Ruptura e Regresso

O Renascimento europeu dos séculos XV e XVI constituiu a afirmação de uma *nova* cultura que ambicionava realizar a síntese entre o legado filosófico, estético e literário da Antiguidade Clássica e a tradição da espiritualidade cristã. Essa *nova* cultura, que começou a ganhar as consciências europeias a partir de Florença, nos inícios de quatrocentos, exprimia os valores de uma sociedade progressivamente individualista e mercantilizada, dominada por poderes laicos e religiosos que, no decurso de diversas conflitualidades (que atravessaram, por vezes radicalmente, toda a Europa), aprenderam a delimitar melhor as suas esferas de actuação. Deste modo, tanto o Pensamento como o Estado enquanto expressão organizada dos Povos iniciaram o lento processo de autonomização face aos constrangimentos anteriormente colocados à sua liberdade e plena manifestação.

A afirmação dos valores renascentistas pressupôs uma nova categoria – o *indivíduo* – que constituiu, à semelhança do que sucedera com o *cidadão* na Antiguidade Clássica, o *centro e medida* de todas as coisas. Foi do *indivíduo*, para ele e em função dele, que um novo tipo de sensibilidade ético-religiosa despontou e se generalizou a todos os grupos sociais (a *devotio moderna*), interpelando as consciências e as instituições por toda a Europa, graças a uma cultura impressa que, progressivamente, foi tomando o lugar da anterior cultura manuscrita e substituindo muitos dos quadros perceptivos até então vigentes.

O «elogio do indivíduo», na feliz expressão de Tzvetan Todorov, arrastou importantes consequências para a difícil conquista da liberdade dos «criadores» e das suas «artes». Do artista vinculado aos mesteres, herança da organização medieval da sociedade, passou-se à situação de compromisso do «criado de Corte», a que se sujeitaram pintores da estirpe de um Jan Van Eyck, até se atingir o estatuto de «fornecedor» privilegiado das Cortes. Paralelamente, a tratadística esforçava-se, no seu afã legitimador e «normalizador», por impor o reconhecimento de um estatuto «liberal» e «nobre» para as artes até então vistas como puramente «mecânicas». Este combate entre a persistência de um certo colectivismo e a afirmação da individualidade que se materializa no aparecimento concomitante da assinatura e da noção de «génio» constituiu um dos lugares notáveis da investigação de matriz sociológica e até semiótica que o século XX levou a cabo no «laboratório» da História do Renascimento.

Na literatura e na poesia, assim como nas artes visuais, o ideal da *imitação da natureza* ou o *regresso aos paradigmas temáticos e formais dos clássicos* informam um novo tipo de expressão cada vez mais confessional dos sentimentos (principalmente na lírica e na escultura) ou a encenação denunciadora de vícios e virtudes dos principais *tipos* humanos e dos *estados* sociais (com maior incidência na pintura ou no teatro). Aliás, a crescente consciência da morte individual e o consequente amor da vida revelam uma concepção do tempo e da Fortuna que se afasta dos paradigmas medievais. Não se estranhará, por isso, que a exigência de regresso à pureza dos clássicos surja acompanhada pela exigência de reforma religiosa, com o «regresso» à pureza original do Cristianismo que informa o programa da Reforma Protestante, desenlace algo trágico, pelas lutas fratricidas que gerou, da utopia religiosa do Renascimento.

A laicização da cultura, desde os circuitos de produção (com a introdução de uma nova tecnologia, a imprensa), passando pela circulação (com o despontar de uma rede de humanistas que são também livreiros e editores) até ao consumo (o aparecimento de novos leitores, sobretudo de obras em línguas «vulgares»), com assinalável mudança e «normalização» nos hábitos de leitura (resultantes da passagem de uma cultura manuscrita à cultura impressa), radica, por sua vez, na nova concepção (laica)

da periodização da História dos Homens, atitude que fundamenta e estrutura a consciência da Nova Idade – que se desdobra na consciência da *ruptura* com a era anterior, logo depreciativamente rebaptizada como «idade das trevas» ou «gótica» – acarretando o consequente «regresso» a conceitos e modelos estéticos anteriores à mundividência cristã.

A consciência da *ruptura* constitui-se, de facto, como o principal fundamento da *Modernidade*, tal como, desde então, a concebemos. Numerosas oposições culturais nasceram dessa visão dicotómica dos tempos culturais que se sucedem: o *antigo*, que identifica a cultura que se quer reabilitar *versus* o *moderno* que não passa de um «gótico» desactualizado, ou seja, um «velho» que se contrapõe ao «antigo», como tão bem distinguiu Francisco de Holanda. Essa oposição desdobrou-se noutros pares dicotómicos – a tradição oposta ao *aggiornamento*, o «modo romano» ao «modo das hespanhas» ou a *maniera greca* ao ideal de «imitação da natureza» – o que, na longa posteridade, foi sendo renovado ao sabor das sucessivas vanguardas emergentes e das consequentes negações do passado.

A *vontade de regresso* precede a imitação do clássico. Como disse Eugenio Garin, «o mito da Antiguidade e o apelo à Antiguidade precedem a sua imitação: a decisão de renovar não é o efeito, mas a premissa do ressurgir efectivo, vasto e concertado do mundo clássico». O verdadeiro «antigo», mais do que um modelo a copiar, deve ser «o estimulante de uma espécie de competição» que faz emergir a nova cultura. O Renascimento, ao inventar a consciência aguda da ruptura com o passado imediato, deseja principalmente afirmar a emergência e a pujança criativa de uma nova cultura, de uma nova ordem visual e até de uma nova tecnologia da comunicação.

Se ao Modernismo foi particularmente cara a mitologia da «ruptura fundacional» inaugurada pelo Renascimento, a «vontade de regresso» como consequência da consciência da ruptura acaba por se afigurar, hoje, particularmente legitimadora para a consciência pós-moderna, que, na sua reavaliação do passado, empreendeu diversas «vontades de regresso» a retóricas e processualidades que as sucessivas gerações modernistas haviam abandonado ou simplesmente denegrido.

O espaço-tempo figurativo da narrativa: actualidade do «quadro-janela» de Alberti

O quadro renascentista é uma *janela aberta* para o imaginário. Foi o grande teórico do *quattrocento* Leon Battista Alberti que o disse, no seu tratado *De Pictura* (1435): «Em primeiro lugar, inscrevo na superfície a pintar um rectângulo do tamanho que me aprouver, feito de ângulos rectos, e que é para mim como uma janela aberta, através da qual observo a história, e aí determino o tamanho que quero dar aos homens na minha pintura». Nesta frase central do tratado de Alberti, para além de uma súpula da construção técnica da própria perspectiva e da constituição do que Jean-Louis Déotte chamou «aparelho perspectivo», temos a introdução de um outro conceito fulcral do *Tratado* e, aliás, de todo o Renascimento, o de *istoria*, uma noção profundamente carregada de dimensão narrativa.

Foram vários os «instrumentos» usados, ao longo dos séculos XV a XVII, como auxiliares da perspectiva, nomeadamente o que Alberti designou por «*velum*», «*velo*» ou «véu» e que também é conhecido por «método da janela». O célebre teórico humanista reclamou a sua paternidade, ainda que se saiba que a autoria do mesmo se deve a Brunelleschi. Com efeito, na versão do *Tratado* «em língua vulgar», destinada ao uso das oficinas de pintura da sua época, em que vários passos mais «teóricos» da obra foram resumidos ou mesmo sacrificados, Alberti omitiu a referência directa ao facto de ter sido o primeiro a usá-lo. Na longa descrição do

método de representação inaugurado pela *perspectiva artificialis* está perfeitamente consignada a «invenção» do próprio espectador cujo olhar, ou ponto de partida da pirâmide visual, é *especular* face ao ponto de fuga da composição. Por isso, como disse Jean-Louis Déotte, o fundamento do *aparelho perspectivo* que Brunelleschi e Alberti instauraram, reside numa atitude ontológica radicalmente nova, que ninguém em particular tomou mas que revolucionou o mundo e a sua história, a saber, «que para racionalizar o espaço foi preciso ter antes decidido que *doravante o mundo se dava numa vista*, que ele era visível, e não mais legível, como na acepção medieval».

Esta mudança de atitude perante a imagem – inaugurando, na radicalidade da teoria, uma vez que, na prática, ela vinha sendo lentamente ensaiada desde o *trecento*, a *moderna concepção do espaço contínuo, mensurável e infinito* – arrastou consigo novos modos de representação do binómio espaço/tempo e, em consequência, veio recolocar o problema da *narratividade* na representação artística.

A narrativa visual adquirira, já desde a época romana, o carácter de um sistema de signos que utiliza detalhes descritivos e mecanismos compositivos que tomam o lugar dos tropismos do discurso e do pensamento que são próprios da narração oral ou textual. Como demonstrou Richard Brilliant, «esses detalhes servem para identificar o protagonista da acção e para colocar a própria acção no espaço e no tempo, devendo, pois, ser reconhecíveis». À semelhança do famoso *topos* horaciano *ut pictura poesis*, os programas da narrativa visual da Antiguidade visavam criar obras de arte *ut historiam simulandum*, ou seja, que evocassem «uma atmosfera ou uma ilusão de um facto, de carácter realístico senão mesmo histórico, na medida em que essa atmosfera é, num certo sentido, parte do mundo real» (Brilliant). Para que uma «história» fosse satisfatoriamente representada, era necessário fornecer uma quantidade de informação ancorada na «realidade» ao olhar do espectador, tais como um repertório de objectos fisicamente existentes no espaço e na luz, ou representações extremamente detalhadas das imagens e dos ambientes que exprimem a história narrada.

Compreende-se que, definido nestes termos, um tal programa de «narrativa visual», abundantemente praticado na escultura e pintura romanas, tenha sido objecto de recuperação e releitura pelo Renascimento, não só se tivermos em conta o tantas vezes mal compreendido conceito albertiano de *istoria*, mas também tendo em atenção a prática flamenga dos «interiores domésticos» e dos «longes» paisagísticos, âncoras destinadas a situar e a integrar o espectador como leitor da «fábula». Nesse extraordinário esforço de releitura da herança antiga, o Renascimento apenas acrescentou a chave da abóbada de todo o sistema: o «aparelho perspectivo».

Depois do florescimento da narrativa na Arte Romana e do seu relativo «ocaso» durante a Alta Idade Média, o Gótico (re)introduzira, em grande escala, uma pluralidade de *modelos de narratividade* na Arte, utilizando diversos processos compositivos, desde a contiguidade e a justaposição de cenas até à diferenciação de níveis e à junção de motivos secundários, quase sempre reduzidos aos planos principais, como pode ver-se na iluminura, no vitral, na tumulária ou nos pequenos altares de devoção privada, em marfim.

Alberti associa explicitamente o conceito de *istoria* ao de acção: «*Eu diria que uma historia é muito abundante quando ela mostrar ao mesmo tempo cada coisa no seu justo lugar, velhos, homens, adolescentes, crianças, mulheres, meninas e criancinhas, animais domésticos, cães, passarinhos, cavalos, carneiros, casas, campos, e louvarei toda essa abundância se ela convier à acção. Com efeito, quanto mais os espectadores são demorados pelas coisas que observam mais agradecem ao pintor a sua abundância.*» O que está em causa é, assim, como sublinhou Jean-Louis Déotte, «um lugar cénico, de representação, que supõe uma unidade

espacial, uma continuidade do espaço, e não é senão nessas condições que uma história pode ser narrada em pintura».

Com as possibilidades abertas pela *perspectiva*, a capacidade de representar os diversos *tempos* de uma *istoria* no *espaço de representação* pareciam infinitas. E assim veio a acontecer, logo no arranque da experiência renascentista, tanto na Itália (quer na teoria, quer na prática artística, como, por exemplo, com as portas de Ghiberti no Baptistério de Florença), como na Flandres (por exemplo, no *Triptico dos Sete Sacramentos* de Rogier van der Weyden). Todavia, o primado concedido à figura humana e à «pose litúrgica» que a caracteriza na imagem devocional, principalmente na Flandres, mas também na Itália, ao longo de todo o século XV, retardou, por algum tempo, a plena consciencialização da importância e premência de *uma nova imagem narrativa*. Com efeito, é possível detectar um momento *icónico* na pintura europeia, ao longo do século XV, que parte do típico *ethos* das figuras de Jan Van Eyck ou da «pose litúrgica» de algumas das personagens de um Hans Memling, mas que também é discernível no «tempo congelado» ou mesmo na negação do tempo que caracteriza a pintura de um Piero della Francesca ou o «modo icónico» de um Nuno Gonçalves, e se confronta, por um lado, com as exigências da *devotio moderna* a que um Rogier van der Weyden responde com cenas narrativas em *close up* inspiradas numa antiga tradição icónica medieval (de referente bizantino), e, por outro, com a emergência dos grandes ciclos narrativos, na Itália (Carpaccio, Bellini) e entre os «petits maîtres» da Flandres, conjuntos esses suscitados por uma visão cada vez mais teatral e *verosímil* do estatuto e papel da imagem.

Se o Homem do Renascimento concebeu e realizou plasticamente a *unidade de espaço*, graças às possibilidades abertas pela *perspectiva artificialis*, não logrou sempre aproximação identicamente *unitária* da categoria de *tempo*: são frequentes as multiplicidades de *tempos* ao nível do *enunciado* num mesmo *enquadramento espacial*. É clássico o exemplo do painel das *Alegrias da Virgem*, de Memling, hoje na Pinacoteca de Munique. Nesta composição, o genial pintor de Bruges povoou toda uma mesma paisagem urbana, rural e até fluvial-marítima, observada à maneira de voo de pássaro, com os diversos episódios da *Infância de Jesus*, da *Paixão e Ressurreição de Cristo* e da *Morte e Assunção da Virgem*, distribuídos por diversos «palcos», quer estes estejam enquadrados por fragmentos da paisagem rural ou urbana, quer por compartimentos de casas. Numa evidente demonstração do princípio do «quadro-janela», que, na tradição flamenga, remontava ao *Triptico de Mérode* de Rober Campin (Mestre de Flémalle), os doadores do painel estão representados «assistindo» à *Natividade*, através de uma janela gradeada, ou ao *Pentecostes*, como se a «quarta parede» da Sala não existisse, apresentando-se, assim, a cena através deste esquema *voyeurístico*, que repete, pela citação directa, o próprio *lugar* do espectador.

O espaço-tempo figurativo do *Quattrocento* e do *Cinquecento* não permaneceria incólume à recuperação da teoria das «três unidades» do classicismo antigo (espaço, tempo e acção): à sucessão de episódios de uma *istoria* tão característica do Renascimento, sucede a progressiva concentração espaço-temporal, o «momento» que revela a *istoria*, que irá ser próprio do Maneirismo, até desembocarmos na categoria de *instante* da estética do Barroco.

O século XX levou muito tempo não só a entender como a aceitar o conceito albertiano de *istoria*, confundindo-o com a tradição académica da «pintura de história», no que manifestava uma acentuada distância senão mesmo frontal recusa face a qualquer tipo de narrativa que não fosse a dos próprios processos de execução artística. De resto, o Renascimento era visto pelas sucessivas gerações do Moder-

nismo como o início da libertação da Arte do paradigma da «representação» do transcendente em favor de uma progressiva afirmação «pura» dos valores artísticos.

Só por intermédio dos estudos semiológicos sobre o sistema visual do *Quattrocento*, na esteira das obras pioneiras de Panofsky, Francastel e Baxandall, e já sob um paradigma pós-moderno de inter e transdisciplinaridade, foi reaberto o dossiê do problema da «representação», doravante apeada do seu papel fantasmagórico e assumida como «interpretação», assim como foram reabilitados tanto o modelo «icónico» como o modelo narrativo do Renascimento, em resposta, finalmente, às necessidades de recuperação do «sublime» sentidas crescentemente pela sociedade pós-industrial nas últimas décadas.

O regresso à «narratividade» e ao «sublime» apresentam-se, hoje, como poderosas interiorizações de um novo espaço-tempo figurativo na arte contemporânea, confrontada ela própria, por um lado, com a emergência das novas tecnologias da comunicação, em que, depois da fotografia, do cinema e do vídeo, se «navega» nas novas «auto-estradas» da informação por intermédio de sucessivas «janelas» (Windows), e, por outro, com os movimentos aparentemente contraditórios da globalização e da afirmação das «diferenças» locais e regionais.

Finalmente, dir-se-ia que se iniciou um processo inverso ao da crescente individualização e libertação do processo criador que caracterizou o Renascimento: o papel do actual «curador» na concepção de exposições de arte contemporânea, na definição do conceito assim como na escolha dos artistas e das temáticas que estes irão tratar traz à lembrança a acção dos mecenas e patronos e até dos humanistas na definição dos programas iconográficos que presidiam às grandes criações.

BIBLIOGRAFIA REFERIDA

- BAPTISTA PEREIRA, Fernando António *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento*, tese doutoral apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001.
- BARRADAS DE CARVALHO, Joaquim *Rumo de Portugal – a Europa ou o Atlântico?*, Lisboa, Horizonte, 1975.
- BRILLIANT, Richard *Narrare per Immagini. Raconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Florença, Giunti, 1987.
- DELUMEAU, Jean *A Civilização do Renascimento*, Lisboa, Estampa, 1987.
- DÉOTTE, Jean-Louis *L'époque de l'appareil perspectif (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DUBOIS, Claude-Gilbert *Le Bel aujourd'hui de la Renaissance. Que reste-t-il du XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2001.
- GARIN, Eugenio *O Renascimento, História de uma Revolução Cultural*, Porto, Telos, 1972.
- RANDLES, W. C. *De la terre plate au globe terrestre - une mutation épistémologique rapide (1480-1520)*, Paris, 1980.

A FUNÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA – SEGUNDO A TRADIÇÃO MEDIEVAL DA IGREJA E A PRÁTICA DA PINTURA PORTUGUESA DO RENASCIMENTO

Rui Oliveira Lopes

Actualmente, quando nos colocamos perante uma pintura do séc. XVI, a ideia com que ficamos sobre essa pintura está condicionada pela noção de realidade que temos das coisas. Essencialmente, é o conhecimento que temos das coisas e o processo de similitudes que condiciona a comunicação entre nós e a pintura.

Dependendo da cultura do observador o objecto pode ser uma simples imagem ou uma exímia obra de arte. É, precisamente, a multiplicidade de culturas que torna possível uma diversidade de linguagens artísticas.

Partindo deste princípio, temos naturalmente de assumir que a comunicação entre nós e uma pintura do séc. XVI, que observamos num museu, perde qualidades de comunicação através de uma descontextualização do espaço, já para não referir o fosso que existe entre o pensamento de uma sociedade medievo-renascentista e um individualismo pós-moderno. Logo, a percepção que temos sobre a pintura do séc. XVI, que é variável por natureza, dependendo da cultura de cada um de nós, não coincide com a representação original. Isto porque os códigos fundamentais da cultura dos agentes intervenientes na concepção da imagem não coincidem com os códigos de uma cultura contemporânea.

Por esta razão, há que, através de uma arqueologia do saber, trazer à luz do conhecimento actual os códigos fundamentais da cultura de artistas, comitentes e de um século menos erudito, para que deste modo possamos chegar a uma percepção verosímil da representação e dos significados intrínsecos da pintura do século XVI.

O que entendemos por uma arqueologia do saber não consiste apenas nos padrões culturais que caracterizam uma sociedade, mas também o saber e conhecimento artístico que imprimem um valor estético à obra. Estamos de acordo com Umberco Eco na sua análise sobre as limitações de uma sociologia da arte, quando afirma: “É, pois, às próprias raízes do organismo artístico – àquela maneira de formar do artista que se torna maneira de ser da coisa, a própria consistência de um acto de comunicação visto na sua vitalidade orgânica – que deve ser reconduzida a possibilidade de uma sua consideração histórica, pela qual se manifesta a autonomia do organismo, qual guardião dinâmico de uma viva heteronomia, complexo vivo, emergente de relações e realidades várias”¹. Fundamentalmente, um organismo artístico, apesar de viver em estrita convivência com o circunstancialismo histórico-cultural, tem, por definição, de ser entendido em conformidade com a linguagem e expressão do artista.

Em traços gerais, esta estrutura metodológica tem sido desenvolvida por nós nos estudos que encetámos recentemente². Nestes estudos procurámos compreender a pintura portuguesa do Renascimento como foi entendida pelos homens do seu tempo e ler o seu significado intrínseco de acordo com a tradição medieval da Igreja. Investigámos as conjunturas económicas, diplomáticas, expansionistas, culturais e religiosas que permitiram um intercâmbio de referências que influenciariam não apenas o gosto dos comitentes mas também o modo de representar e a formação cultural e artística dos artistas portugueses. Os artistas portugueses encontram na Flandres e em Itália esquemas de representação que foram adoptados e adaptados a uma realidade nacional e de acordo com o seu pensamento artístico. Será redutor

¹ Sobre as limitações da sociologia da arte veja-se, ECO, Umberto. “Função e limites de uma sociologia da arte”. IN: *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, col. Arte e comunicação, nº 13, 2006, pp. 33 - 43. A presente edição trata-se de um conjunto de textos escritos entre 1955 e 1963, tendo sido publicados pela primeira vez na versão italiana em 1968.

² OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar. Modelos didácticos na pintura portuguesa do Renascimento*. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006. *Idem*. “Fundamentos da imagem cristã. Em torno de uma conceptualização e uso da imagem na arte Ocidental”. IN: *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. - Lisboa. - nº 5 (2006), pp. 207 - 216.

entender a pintura portuguesa do Renascimento como uma mera reprodução de modelos retirados dos grandes centros artísticos europeus.

Concluímos, a partir do nosso estudo sobre os modelos didáticos da pintura portuguesa do Renascimento, que a tradição medieval da Igreja sobre o uso da imagem é ainda perceptível na pintura do século XVI, como poderemos verificar não apenas na pintura propriamente dita, mas também na obra de Francisco de Holanda.³

Torna-se, portanto importante perguntar: Se a tradição medieval da Igreja sobre o uso e função da imagem é ainda perceptível na pintura portuguesa do século XVI, porque é que nos referimos a ela como sendo do Renascimento?

Apesar de esta questão ter uma resposta implícita no nosso estudo *supra* citado, pensamos que o seu interesse requer um estudo aprofundado.

Uma vez que o objectivo do nosso estudo é analisar a linguagem renascentista dos pintores portugueses, em harmonia com as ideias de um pensamento e cultura cristã, é importante partirmos das obras e não dos artistas. Principalmente porque a realidade artística portuguesa, no caso da pintura, é caracterizada pelos laços familiares contraídos entre si.⁴ Finalmente, o funcionamento, muitas vezes, em regime de parceria oficial, como o comprova a empreitada de Ferreirim, e o entrosamento entre Gregório Lopes, Garcia Fernandes e Cristóvão de Figueiredo, formados na oficina de Jorge Afonso, dificulta o desenvolvimento de uma diversidade estilística. Finalmente, é fundamental considerar que a pintura portuguesa do séc. XVI é profundamente subsidiária da encomenda. Naturalmente, a liberdade criativa é visivelmente dependente da influência do comitente na definição dos programas iconográficos, como acontece no retábulo de Lamego, encomendado pelo Bispo D. João Camelo de Madureira a Vasco Fernandes, em 7 de Maio de 1506.

Analisaremos, portanto, as referências artísticas e culturais, quer do ponto de vista da forma, quer do ponto de vista das ideias, os traços característicos de uma linguagem renascentista na narrativa das *estoreas* e temas de devoção, a organização do espaço de representação de uma composição simbólica.

Similitude, analogia e conveniência artística

*"Até fins do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Foi ela que orientou em grande parte a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de as representar."*⁵

Desde a queda do Império Romano do Ocidente que as dinâmicas do pensamento, da cultura e do saber europeu conheceram outros ritmos. A multiplicidade cultural na emergência de novos Estados define novos contornos, não através de uma ruptura com o pensamento clássico, já por si em declínio, mas através de uma miscigenação cultural. Os processos de miscigenação decorrem da confrontação de saberes, de onde emana uma reciprocidade de influências e confluências do saber. Deste modo, as *estoreas*, mitos e lendas locais ganham uma nova dimensão, prolongam-se no espaço e no tempo, constituindo parte de uma cultura mais universalizada. A partir do séc. XV, as políticas de Expansão Portuguesa, iniciadas por D. João I e continuadas em grande medida por D. João II, redefiniram novos espaços de miscigenação cultural e confluência do saber, do Norte de África ao Extremo Oriente, passando pelas Américas.⁶

Naturalmente, como consequência destes encontros de culturas os esquemas de representação artística herdaram tendências, gostos, sistemas de significação, temas e mitos de outras culturas que permaneceram imutáveis ou, por vezes, foram adap-

³ "Mostremos primeiramente que cousa he esta ciencia que de que queremos tratar para sermos melhor entendidos e digamos que cousa he a pintura, quanto ao que d'ella entendemos. A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesivel e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deos e da natureza prontissima. É mostra do que passou, e do que inda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras diuinas e naturaes, dando o aruor do homem que as raizes traz do ceo o maravilhoso fructo da pintura". HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga*. Lisboa: INCM, Col. Arte e Artistas (intro. e notas de Angel González Garcia), pp. 26 - 27.

⁴ Francisco Henriques era cunhado de Jorge Afonso, que por sua vez era sogro de Gregório Lopes. Garcia Fernandes casou com a filha de Francisco Henriques. A escola coimbrã é dirigida por Vicente Gil e Manuel Vicente, pai e filho, tal como o cargo de pintor régio passa de Jorge Afonso para o genro, Gregório Lopes, e deste para o filho, Cristóvão Lopes.

⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 73.

⁶ O verticalismo antropológico coetâneo nas relações entre europeus e povos autóctones, aliada à tendência de investigação contemporânea à luz de uma visão europeia tem conduzido a conclusões menos correctas sobre os processos de aculturação nas diferentes zonas do mundo, pelo que este tema carece de novas abordagens de investigação.

tados a uma realidade cultural. Criou-se um manancial de referências que a conveniência tornou possível e que por um processo de similitude e analogia se redefiniram no espaço e no tempo. A sensibilidade artística de pintores, escultores, arquitectos e outros artistas, mas também de uma elite culta de comitentes, não ficou indiferente às referências artísticas do passado, resultando em reproduções, ou em “citações” inseridas em outros contextos.⁷

Esta cultura artística denuncia o conhecimento do artista ou do comitente, a sua *forma mentis*, os princípios sob os quais se rege a sua consciência. Sub-repticiamente tecidas no plano artístico, as referências são reveladoras de uma visão ampla e de um domínio do conhecimento coetâneo. É neste âmbito que a obra de arte comunica e que nós, investigadores e teóricos da arte, naturalmente preocupados em segmentar, catalogar, dissecar, inventariar, muitas vezes não conseguimos compreender.

Seria redutor pensar que a cultura artística se resume à tratadística, aos textos que sistematizam a arte, aos receituários técnicos. É primordial complementar com saberes de carácter histórico-filosófico que, durante a Idade Média e Renascimento convivem com a realização artística.⁸ Nos textos religiosos encontramos, com alguma frequência, princípios deontológicos, uma organização de significados e também uma ontologia artística.

O contexto cultural e artístico em Portugal, durante a segunda metade do século XV e a primeira metade do século XVI, fundamenta em clara medida, a inumerável produção artística. A afirmação de Portugal na Europa, quer do ponto de vista diplomático, através da política de casamentos encetada por D. João I, quer do ponto de vista económico, com a fixação da Feitoria Portuguesa da Flandres primeiro em Bruges e mais tarde em Antuérpia, permitiu uma livre e intensa circulação de bens e pessoas. Artistas e Humanistas italianos chegaram a Portugal, como foi o caso do Humanista Cataldo Parisio Sículo, do mesmo modo que artistas portugueses se estabeleceram em Itália, como foi o caso de Álvaro Pires, citado nas Vite de Giorgio Vasari, e também de João Gonçalves, este activo em Florença em 1435.

No Norte da Europa a Feitoria Portuguesa na Flandres funcionava como um entreposto cultural, onde os Feitores procediam à contratação de artistas flamengos para trabalharem no Reino e dinamizavam a importação de obras de arte.⁹ Assistimos também à vinda para Portugal de gravadores do Norte da Europa, como são os casos de Valentim Fernandes, Nicolau da Saxónia, Hermão de Campos, mas também o

⁷ Esta ideia tem sido defendida por vários historiadores e teóricos da arte que desenvolveram os seus trabalhos sobre a transição do cânone clássico para o sistema de representação cristão. Cf. WARBURG, Aby. *El Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Idem. *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: The Getty Institute, 1999. Apesar do título ser praticamente idêntico, após compararmos ambas as edições, verificamos que os textos publicados não são os mesmos. Vejam-se também GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Flammarion, 1979; SAXL, Fritz e PANOFKY, Erwin. *La mythologie classique dans l'art médiéval*. Brionne: Gérard Monfort Éditeur, 1990. E SEZNEC, Jean. *The Survival of pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Touchbooks, 1953.

⁸ Cf. PEREIRA, José Fernandes. *A cultura artística portuguesa (sistema clássico)*. Lisboa: [s.n.], 1999, pp. 2 e 3.

⁹ Grande número da pintura flamenga que hoje se encontra em Portugal é proveniente de importação conduzida pelos feitores portugueses, entre o final do séc. XV e 1548. Por outro lado, D. Isabel, casada com Filipe, o Bom, Duque da Borgonha, enviou um retábulo destinado à Capela do Fundador do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. O

retábulo era, muito possivelmente, da oficina de Rogier van der Weyden. A pintura apenas se conhece pelo desenho de Domingos Sequeira e representava a família ducal da Borgonha: Filipe, o Bom, D. Isabel e o filho de ambos, Carlos, o Temerário, todos numa atitude devota perante a Virgem e o Menino. É importante ainda referenciar o dito *Panorama de Jerusalém*, que Maximiliano I ofereceu a D. Leonor e que esta ofereceu, por sua vez, ao

Mosteiro da Madre de Deus, depois de se fazer representar muito devotamente no painel. D. Leonor mandou também importar pintura da oficina de Quentin Metsys, nomeadamente o *Políptico da Virgem das Dores*, sob o mesmo modelo da Virgem do *Triptico da Paixão*. Esta pintura foi, talvez, encomendada por D. Manuel ao feitor Silvestre Nunes para, posteriormente, ser doada ao Mosteiro de Santa Clara de Coimbra. “[...] Sylvestre

nunes cavaleiro da casa delrey nosso Sñor que esteve em frandes por feytor do dito Sñor. Estando elle hy de presente logo per elle foy dito que era verdade que o dito Sñor lhe mandara fazer em frandes hu retaulo pera o capytolho do mosteiro de Santa Crara de Coimbra o qual elle trouxera ora quando veyo de frandes (...)”. Cf. REIS SANTOS, Luis. *Obras Primas da pintura flamenga no séc. XV e XVI em Portugal*. Lisboa: ed. autor, 1933.

gravador franco Germão de Galharde e o italiano Nicolau Gazini, foram determinantes para responder ao programa editorial da Rainha D. Leonor. As gravuras que profusamente ilustram os primeiros incunábulo, de que é exemplo a *Vita Christi*, impressa por Valentim Fernandes em parceria com Nicolau da Saxónia, formam os primeiros alicerces de uma cultura artística. O carácter portátil da gravura permite uma fácil circulação para além de uma reprodução quase massificada.

Em síntese, temos, perante a ausência de uma tratadística fundamentada e teórica da representação artística, uma cultura artística, meramente visual, assente nos modelos importados do Norte da Europa, na actividade artística de mestres flamengos activos em Portugal e a circulação de gravuras que é muitas vezes usada na pintura portuguesa.¹⁰

Por uma questão cronológica, uma vez que a impressão dos primeiros incunábulo na Europa é anterior à importação significativa de obras de arte e também à vinda de artistas flamengos para o reino, vamos deter-nos primeiro com o uso da gravura na pintura portuguesa do séc. XVI.

Segundo Erwin Panofsky, Michael Wolgemut foi um dos primeiros artistas a utilizar gravuras de Martin Schongauer e de outros nos esquemas de composição da obra de arte.¹¹ Dagoberto Markl, na esteira de Joaquim Figueiredo nos estudos da influência da gravura na pintura, verificou que existe uma *influência directa, influência indirecta e intencionalidade dos tipos iconográficos*.¹² A influência directa trata-se de um reprodução completa, do modo como acontece com o retábulo da Nossa Senhora da Graça em Torres Vedras e a gravura de Israel van Meckenem. A *influência indirecta*, mais frequente, caracteriza-se pelo aproveitamento de alguns detalhes da gravura, que permitem uma "citação" a ideia original da gravura, sobretudo em termos de composição. Deste modelo temos o exemplo da *Última Ceia* de Francisco Henriques, do retábulo para a Capela-Mor da Igreja de S. Francisco de Évora, inspirado numa gravura do monogramista I. A. de Zwolle. Finalmente, a *intencionalidade dos tipos iconográficos*, revela um elevado grau de cultura quer do artista, quer do próprio comitente, que pretendia reter a importância do significado, por vezes pouco claro, de uma gravura. O exemplo máximo desta intencionalidade é a pintura da oficina do mestre viseense, Vasco Fernandes, *Cristo em casa de Marta* [Fig. 1], que utiliza em simultâneo duas gravuras de Albrecht Dürer: *Melancolia I* e *Filho Pródigo*.¹³ Esta



[Fig. 1] – Cristo em casa de Marta. Oficina de Vasco Fernandes.

pintura, encomendada pelo Bispo de Viseu D. Miguel da Silva, entre 1535 e 1540, para o Paço Episcopal do Fontelo, representa Maria em primeiro plano a partir do modelo da *Melancolia I* de Dürer. Efectivamente, o pintor ou até mesmo D. Miguel da Silva, usa esta gravura pela sua propriedade reflexiva, de modo a representar a Vida Contemplativa de Maria, com a qual o Bispo de Viseu se identificava. Em 1508 publicou-se uma obra de Christoforo Landino, *Christophori Landini Quattor*, na qual se debate,

¹⁰ Esta questão foi estudada, em Portugal, primeiro por Joaquim Figueiredo em *Albrecht Dürer e a sua influência na Península Ibérica*. Na esteira de Joaquim Figueiredo, Dagoberto Markl retoma os estudos da influência da gravura na pintura portuguesa do Renascimento em MARKL, Dagoberto. *Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel "Jesus em Casa de Marta" atribuído a Vasco Fernandes*. IN: *História e Sociedade*, nº 4-5, 1980, pp 15-19. Mais recentemente a relação entre gravura e pintura no séc. XVI foi tema da tese de Doutoramento de Manuel Batoréo. BATORÉO, Manuel. *Moda, Modelo, Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento*. (c. 1500 – 1540). Lisboa: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

¹¹ PANOFKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955, pp. 16 - 25. "It is for Wolgemut that credit is due for having emancipated the art of woodcut designing from the domination of publishers and for having vindicated for painters what had been a domain of Professional "illustrators".

¹² MARKL, Dagoberto. "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo". IN: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Vasco Fernandes e a pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 2002, pp. 261 - 278.

¹³ Cf. MARKL, Dagoberto. "Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel "Jesus em casa de Marta e Maria" atribuído a Vasco Fernandes. Breve achega ao estudo da influência alemã na pintura portuguesa do séc. XVI". IN: *História e Sociedade*. - Lisboa. - nº 4 (Jun. 1979).

¹⁴ MARKL, Dagoberto. "Vasco Fernandes e a gravura"..., p. 268.

¹⁵ Relativamente ao retábulo da Pena e à cultura artística de Nicolau Chanterene veja-se HENRIQUES, Francisco. *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene. Geometria e significação*. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

¹⁶ Esta ideia é originalmente defendida por Vítor Serrão e, mais tarde, é retomada por Manuel Batorêo na sua dissertação de mestrado, BATORÊO, Manuel. *A pintura do Mestre da Lourinhã. As tábuas do Mosteiro das Berlengas na evolução de uma oficina*. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.

¹⁷ Esta ideia é defendida originalmente por Reynaldo dos Santos, apesar de a actividade de Francisco Henriques estar documentada entre 1508 e 1518, ano em que morre devido a um surto de peste. SANTOS, Reynaldo dos. "O pintor Francisco Henriques, identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística". IN: *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, IV, Lisboa, 1938. Dagoberto Markl defende, reforçando a tese anterior, que Francisco Henriques terá vindo para Portugal no contexto da encomenda do retábulo da *Vida da Virgem*, para a Sé de Évora, chefiado por um mestre flamengo da oficina de

reflectindo sobre as vidas de Maria e de Marta, a vida activa e a vida contemplativa. Segundo propõe Dagoberto Markl, é possível que o Bispo de Viseu tivesse conhecimento deste texto e pretendesse uma "ilustração" reflexiva desta parábola no seu retiro espiritual.¹⁴ Por outro lado, a paisagem do *Filho Pródigo*, também de Dürer, terá despertado a sensibilidade estética do artista de Viseu, uma vez que não estamos perante uma reprodução idêntica da paisagem de fundo.

Percorrendo de uma forma transversal pela pintura portuguesa do séc. XVI verificamos que a utilização da gravura é, de um modo geral, meramente referencial. A gravura faz parte de uma cultura artística e visual que influenciou não apenas pintores portugueses mas também escultores, de que é exemplo Nicolau Chanterene que utilizou uma gravura de Marcantonio Raimondi na representação da *Última Ceia* para o retábulo da Pena.¹⁵ É legítimo pensar que as gravuras não circulavam apenas por entre as mãos dos artistas que muitas vezes as deixavam como legado ao sucessor da sua oficina. As gravuras existiam também, muito certamente, nas colecções bibliográficas dos mecenas e também de teólogos ecléticos que encontravam em muitas dessas gravuras exemplos de imagens que pretendiam ver representadas a óleo.

O início do séc. XVI é marcado com a vinda de pintores do Norte da Europa para Lisboa. Francisco Henriques, Frei Carlos e o chamado Mestre da Lourinhã, que alguns autores já identificaram como sendo o iluminador Álvaro Pires,¹⁶ são os pintores flamengos que deixaram um legado artístico mais significativo em Portugal.

A conveniência entre a pintura flamenga em Portugal e a emergência das estruturas oficiais, sobretudo em Lisboa, associada a um gosto pelo "*modo da flandres*", permite-nos perceber que alguns pintores portugueses adoptaram técnicas e tendências do Norte da Europa.

É particularmente interessante analisar a proximidade entre a pintura de Francisco Henriques e a oficina de Jorge Afonso. Francisco Henriques terá chegado a Lisboa ainda durante a última década do séc. XV.¹⁷ Presumivelmente veio de Bruges por intermédio da Feitoria Portuguesa, do mesmo modo que Frei Carlos, como confirma a caracterização estilística muito próxima de Hans Memling, sobretudo na pintura que Francisco Henriques executou para a Igreja Matriz da Ribeira Brava, *Nossa Senhora entre São Bento e São Bernardo*. O estilo brugense está presente não só no traço dos rostos das personagens, como também na composição, que repete aqui no seguimento de uma das Pale da Igreja de S. Francisco de Évora, que representa *Santa Maria da Graça com o Menino entre Santa Julita e São Querito*¹⁸ [Fig. 2 e3]. Embora, por outro lado, o especialista em pintura flamenga em Portugal, Luís Reis-Santos, tenha procurado sempre negar a naturalidade e o estilo flamengos de Francisco Henriques,¹⁹ O que de facto se verifica é que o estilo flamenguizante de Francisco Henriques, perante a emergência das oficinas sob o cosmopolitismo lisboeta, progressivamente se naturalizou de acordo com os códigos fundamentais da cultura portuguesa.

Gérard David. Cf. MARKL, Dagoberto. "Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo da Sé de Viseu. Fontes Comuns". IN: BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo*

de D. Manuel I. Lisboa: CNCDP, 1997, pp. 53 - 61.

¹⁸ Será interessante, quanto à composição, comparar estas pinturas de Francisco Henriques com o painel de S. Vicente, S. Martinho e S. Sebastião de Frei Carlos e

com o painel do *Casamento místico de Santa Catarina*, de Hans Memling.

¹⁹ REIS-SANTOS, Luís. *Obras-primas da pintura flamenga dos séc. XV e XVI*. Lisboa: Edição de autor, 1953, p. 32.

A actividade artística, tanto de Francisco Henriques como de Frei Carlos resultou numa refundição de linguagens e técnicas. Do mesmo modo que os pintores flamengos redimensionavam o seu léxico artístico, também Jorge Afonso imprimiu nas suas obras um cariz acentuadamente flamengo. Francisco Henriques, por um lado, dirigiu uma das mais importantes obras retabulares do início do séc. XVI, na Igreja de S. Francisco em Évora, enquanto que, por outro lado, Jorge Afonso teve o cargo Arauto de Malaca, examinador, vedor e avaliador das obras do reino, ocupando também o cargo de pintor oficial de o *Venturoso*.

Em 1512, Jorge Afonso esteve em Tomar, no Convento de Cristo, onde terá permanecido até 1514 para voltar a Lisboa e receber o título de "Arauto de Malaca".²⁰ Naturalmente, D. Manuel, Rei e Mestre da Ordem do Cavaleiros de Cristo, terá entregue a empreitada da Charola de Tomar aos dois pintores da sua preferência, Jorge Afonso e Francisco Henriques, depois de este ter voltado da Flandres.²¹ Perante a ausência de qualquer fonte documental, é unânime a autoria de Francisco Henriques no painel da *Ascensão*, tal como propôs Luís Reis-Santos, embora, por outro lado, não seja possível definir criteriosamente a quota-parte de intervenção do mestre flamengo ou de Jorge Afonso nos restantes painéis. Mais, comprova ainda estarmos presente uma obra de parceria o facto de o mestre flamengo ter recebido, em 1514 o título de "Passavante Santarém", no mesmo ano em que Jorge Afonso recebe o cargo de "Arauto de Malaca".



[Fig. 2] – Casamento místico de Santa Catarina. Hans Memling.

²⁰ Cf. MOREIRA, Rafael. "Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o 'Mestre da Lourinhã', três notas sobre pintura manuelina". IN: CORREIA, Alberto (coord.). *Actas do Simpósio Vasco Fernandes, Pintor renascentista de Viseu*. Viseu: Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco, 1991, p. 7.

²¹ A atribuição da autoria dos doze painéis da Charola de Tomar, dos quais apenas seis chegaram até nós, tem conhecido alguma controvérsia, tendo Reynaldo dos Santos e Luís Reis-Santos atribuído a obra categoricamente ao pintor régio, embora Luís Reis-Santos atribuisse uma *Ascensão* ao "presumível Francisco Henriques". REIS-SANTOS, Luís. *Jorge Afonso*. Lisboa: Artis, 1966, p. 6. Mais tarde, Dagoberto Markl atribuiu as pinturas a um pintor flamengo chamado Jan Drabbe. MARKL, Dagoberto, BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *História de Arte em Portugal. O Renascimento*. Lisboa: Alfa, 1986. Finalmente, Fernando António Baptista Pereira, desde 1997, que defende uma empreitada de parceria entre Jorge Afonso e Francisco Henriques. BAPTISTA PEREIRA, Fernando António e FALCÃO, José António. "Francisco Henriques. Percurso biográfico e caracterização da obra". IN: BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa: CNCDP, 1997, pp. 44 e 45.

A influência dos artistas flamengos em Portugal não se cinge à obra de Jorge Afonso. Tendo sido este pintor luso o vértice da mais importante oficina de pintura no reino, de onde emergiram talentos como Gaspar Vaz, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, tendo esta cultura artística constituído um legado da sua oficina para os seus seguidores.

Simbolismo tipológico

A pintura portuguesa de Quinhentos era entendida de um modo muito além de um simples valor estético. Como pensamos ter demonstrado, muitas vezes a pintura suporta dois níveis de entendimento.²² O mesmo tema é representado de modo a

que um público com distintos níveis de conhecimento consiga entender a pintura com suporte nas suas estruturas intelectuais. Segundo o Papa Gregório I, o Magno, a imagem tinham três funções essenciais: *aedificatio* e *instructio*, *intendere* e *compunctio*, para além de uma dupla função ornamental e pedagógica no espaço sagrado.²³ Gregório I refere-se a uma *aedificatio* espiritual através de uma reflexão visível dos exemplos da Vida da Virgem, da Vida e Paixão de Cristo e das Vidas dos Santos; a uma *intendere* da História Sagrada como uma ilustração de uma cultura cristã; e, por fim, a pintura deveria despertar um sentimento de *compunctio*, isto é, um sentimento apoteótico que a devoção espiritual inflama nas almas puras.

Presumivelmente, exceptuando o caso de Frei Carlos, os artistas não tinham um conhecimento teológico suficientemente apurado para que pudessem, no mesmo espaço pictórico, criar uma linguagem plural e ambivalente. Deste modo, como o comprovam alguns dos contractos que foram documentados, o programa iconográfico é rigorosamente definido pelo comitente que pretende, por vezes, servir as necessidades edificantes do seu clero, por um lado, e as necessidades espirituais da comunidade em geral, por outro.

Daqui resulta uma linguagem artística mais ampla, enriquecida com novos sistemas de significação e estruturas simbólicas para uma narrativa da imagem. Uma das características mais representativas da interferência dos comitentes no programa iconográfico é o *simbolismo tipológico*. Este é o princípio pelo qual se entendia que todos os elementos da História Sagrada, sejam eles acontecimentos, personagens ou instituições, estão dotados de um simbolismo escatológico, ainda que neles os desígnios de Deus se apresentem de uma forma pouco clara, isto é, muitas vezes, recorrendo a prefigurações vetero-testamentárias. A mensagem divina, que está oculta na Velha Lei, surge revelada no Novo Testamento. Os teólogos e exegetas estabeleceram uma relação entre os acontecimentos a partir da Encarnação de Cristo, aos quais chamaram *tipos*, e os acontecimentos anteriores registados no Antigo Testamento aos quais chamaram *antetipos*.

Na pintura portuguesa do séc. XVI existem vários exemplos que surgiram das oficinas de Vasco Fernandes (nomeadamente no retábulo da Sé de Lamego e no



[Fig. 3] – S. Vicente, S. Martinho e S. Sebastião. Frei Carlos.

²² OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar...*, p. 77 - 98.

²³ Cartas de São Gregório Magno ao Bispo Sereno de Marselha, em: MGH, *Gregorii Papae Registrum Epistularum* II, 1, lib. IX, 208, p. 195 e II, 2 lib. XI, 10, pp. 270 - 271; ou em: CChL 140^A, lib. IX, 209, p. 768 e lib. XI, 10, p. 874 - 875.

painel de *Cristo em Casa de Marta*), de Cristóvão de Figueiredo, de Garcia Fernandes.

A pintura da oficina de Vasco Fernandes é particularmente copiosa neste aspecto, pese o facto de muita da sua obra surgir no âmbito de encomendação de sucessivos bispos locais. O retábulo que executou para a Sé de Lamego foi encomendado pelo Bispo D. João Camelo de Madureira, no ano de 1506. Através dos contratos poderemos fazer uma reconstituição do programa iconográfico, apercebendo-nos que o Bispo especifica, categoricamente, a narrativa da *estorea*.

O primeiro contrato, firmado em 1506, deixa evidente uma associação entre o Velho Testamento, através do Génesis, e o Novo Testamento com as pinturas alusivas ao Anúncio, Nascimento e Infância de Jesus. A Criação do Mundo e a Queda do Homem têm uma relação antitética com “a *Esperança da Redenção pela Encarnação do Verbo, explorando os conteúdos temáticos que a tradição medieval desenvolvera a partir da lição textual do primeiro Livro do Antigo Testamento e dos inícios dos Evangelhos*”.²⁴ Estas “citações” textuais relativas a cada composição do programa iconográfico denunciam uma concepção teológica profundamente vincada na mentalidade do comitente que, durante os quatro meses que distanciam o primeiro do segundo contrato, reflectiu sobre um programa iconográfico de edificação espiritual destinado à casa da sua Sede Episcopal.

Apesar de os contratos especificarem o programa iconográfico detalhadamente quanto às *estoreas*, não existe qualquer elemento que induza a crer que o Bispo D. João Madureira tenha intervindo em pormenores como as associações tipológicas que vemos na *Anunciação* e na *Circuncisão*. Porém, nada nos permite afirmar que a iniciativa partiu de Vasco Fernandes, pelo que, devido à complexidade dos temas, cremos ter sido definido pelo comitente, de acordo com o seu programa espiritual.



[Fig. 4] – *Anunciação do Retábulo de Lamego*. Vasco Fernandes.

Na *Anunciação* [Fig. 4] tem, na parte superior à esquerda, uma pequena estrutura retabular com a ilustração de *Moisés diante da Sarça Ardente* (Ex 3, 1-2), *Profeta Ezequiel* (Ez 44, 1-2) e *Gedeão perante o velo orvalhado* (Jz 6, 36-40). São três figuras veterotestamentárias, “prefigurações” ou “antetipos” que representam a dedicação das duas vidas por Israel e pelo povo de Israel, tal como o Filho do Altíssimo que é anunciado à Virgem receberá o trono de David. A Sarça ardente que arde e não se consome tem implícito o princípio que “*Maria concepit filium et non amisit virginitatem*”. A porta de Ezequiel mantém-se fechada porque só Deus pode passar através dela, tal como Jesus é concebido por Deus sem que Maria perca a sua pureza. É a *conceptio clauso utero*. Por fim, Gedeão perante o velo orvalhado constitui também uma alusão à concepção virginal de Maria, na medida em que só no velo havia orvalho e sobre toda a terra havia *secura*; esta é a imagem da virgindade de Maria intacta. Como, muito bem, mostrou Luís Alberto Casimiro estamos perante a confluência dos três momentos da História da Salvação: a Era *Ante Legem*, a Era *Sub Lege* e, com a anunciação do Senhor, a Era *Sub*

²⁴ BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devoção...*, p. 326.

²⁵ CASIMIRO, Luís Alberto. *A Anunciação do Senhor na pintura Quinhentista portuguesa (1500 - 1550)*. Porto: Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 1435.

Gratia.²⁵ Esta ideia é reforçada com dois *tondi* que estão imediatamente em baixo, em que num está Adão e no outro está Eva que segura uma maçã e aponta com o indicador da mão direita em direcção a Maria. A mulher que pecou aponta para a imaculada e Adão indicia que Jesus é o “Novo Adão”.

No painel da *Circuncisão* vemos um “retábulo escultórico” como se de um baldaquino se tratasse, rematado com as armas do Bispo D. João de Madureira. Na parte central está representado o *Padre Eterno*, ladeado pelo *Rei David* à direita e o *Sacrifício de Isaac* à esquerda. Estes temas representam uma prefiguração da Paixão e Morte do Redentor. Mais do que a representação da Circuncisão de Jesus estamos perante um tema da Liturgia hodierna: o mistério do amor divino revelado no sacrifício da Cruz. O sacrifício de Isaac antecipa o de Cristo. Deus Pai, que deteve Abraão no momento em que estava para imolar Isaac, não hesitou em sacrificar o seu Filho para salvar os Homens.

É precisamente esta associação tipológica que vamos encontrar no painel da *Apresentação no Templo*, de Garcia Fernandes, datado de 1538. Apesar de o tema em primeiro plano ser uma apresentação no Templo, o tema real da pintura é a *Circuncisão* de Jesus, que percebemos, não apenas pelo simbolismo tipológico, mas também pela sequência narrativa da cena que está em segundo plano.

O simbolismo tipológico está, *grosso modo*, representado através de escultura fingida. Porém, existe com alguma frequência a utilização do “quadro dentro do quadro” como forma de narrativa tipológica, tal como assistimos no painel da *Anunciação* do retábulo-mor da igreja de Santa Maria do Castelo, em Torres Vedras [Fig. 5 e 6].

O conjunto retabular foi inicialmente atribuído por Reynaldo dos Santos, no contexto da Exposição de 1940, a um “Mestre de Torres”, depois de José de Figueiredo ter incluído o retábulo na oficina de Cristóvão de Utreque e na de Gregório Lopes. Mais tarde, e após restauro das pinturas, Fernando António Baptista Pereira, através de um estudo do processo criativo, atribui em definitivo a Cristóvão de Utreque, associando este retábulo às duas pinturas da Enxara do Bispo.²⁶

O aspecto curioso relativamente a esta narrativa tipológica é que faz uma síntese da prefiguração da imaculada concepção de Maria e do sacrifício de Deus Filho pela Humanidade. É o princípio e o fim das coisas. No pequeno retábulo de devoção particular que vemos no aposento de Maria tem representado o *Sacrifício de Isaac* no painel central, ladeado pela representação de *Moisés* e a *Sarga Ardente*, do lado esquerdo, e *Gedeão* e o *velo orvalhado*, do lado oposto.

Como poderemos verificar esta é uma situação recorrente no panorama da pintura religiosa em Portugal no



[Fig. 5] – *Anunciação do Retábulo de Torres Novas*. Mestre Desconhecido.

²⁶ BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devoção...*, p. 375.

séc. XVI que, para além de revelar um contributo enriquecedor por parte de um comitente com formação teológica, introduz uma nova categoria narrativa das *estoreas* de devoção. A *narrativa tipológica* caracteriza-se pela repetição e analogia ou enquanto cumprimento da profecia, funcionando as narrativas novi-testamentárias como tema dominante e as vetero-testamentárias como elementos subsidiários.²⁷

Estorea, espaço e sistemas narrativos

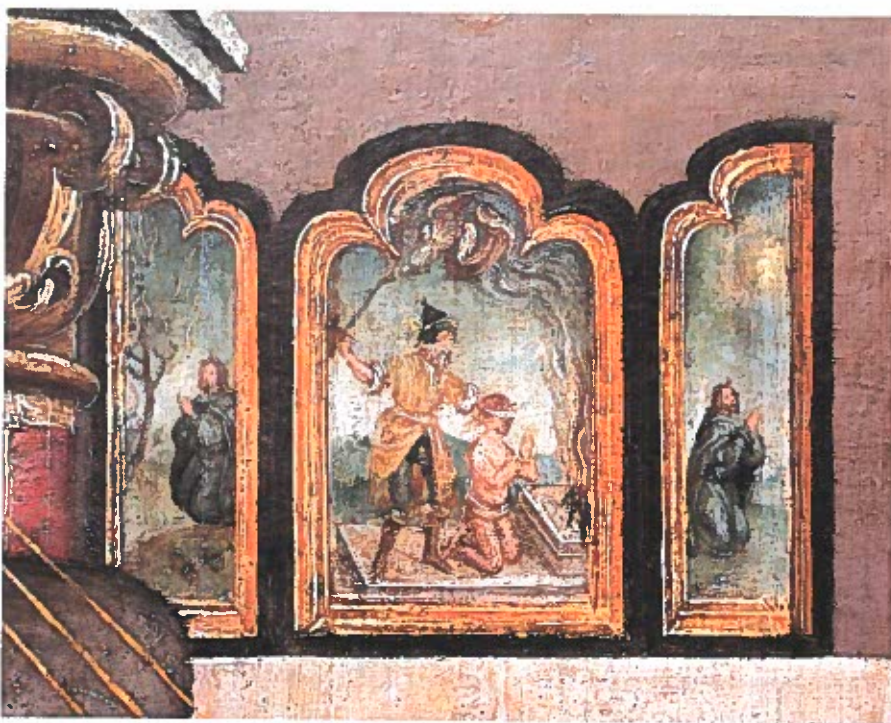
Desde os anos oitenta que a crítica dos países anglo-saxónicos tem incidido os seus estudos no campo da narratividade visual, desde a Antiguidade Egípcia até ao Renascimento. Esta metodologia assenta numa renovada abordagem semiológica em concomitância com uma antropologia e história cultural, de modo a analisar as categorias e códigos de reconhecimento, para que a imagem possa ser entendida.

A *New Anglo-American Art History* foi desenvolvida por historiadores como Norman Bryson, Judith Berg Sobré, Richard Brilliant, Withney Davis, Marilyn Lavin e Lew Andrews. Entre nós, foi Fernando António Baptista Pereira que, na sua tese de doutoramento, se propôs reconstituir as estruturas retabulares da pintura portuguesa do séc. XV e XVI, de acordo com os processos teóricos da narrativa visual como facto cultural.

O problema da *narratividade* na representação artística passa por uma racionalização do espaço. Após uma prosperidade da narrativa durante o período clássico existe um interregno que se prolonga até ao Gótico, que reintroduz uma pluralidade de modelos narrativos. Como afirma Fernando António Baptista Pereira, “*com as possibilidades abertas pela perspectiva, a capacidade de representar os diversos tempos de uma istorea no espaço de representação pareciam infinitas. E assim veio a acontecer, logo no arranque da experiência renascentista, tanto na Itália (...), como na Flandres*”.²⁸

²⁷ KEMP, Wolfgang. *The narratives of Gothic stained glass*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 3. Cit. a partir de BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devoção...*, p. 52.

²⁸ BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. *Imagens e Histórias de Devoção...*, p. 62.



[Fig. 6] – Anunciação do Retábulo de Torres Novas (pormenor). Mestre Desconhecido.

Perante esta evidência, a tradição vincada da imagem icónica persiste como parte de um ethos remanescente das figuras em pose, contrastando com a fluência de uma narrativa-verosímil e teatral.

Nos séc. XV e XVI, em Portugal, existe uma estreita relação entre a ideia do comitente e o resultado artístico. O uso ou função da imagem está em conformidade com a sua concepção formal. A imagem devocional servia de veículo à manifestação de sentimentos de purificação e edificação espiritual. Portanto, também neste campo, o comitente partilha responsabilidade com o artista que, numa confluência de saberes, artístico e teológico, resulta na obra de arte.

De um modo sintético, uma vez que este tema foi já profundamente estudado por Fernando António Baptista Pereira, cingir-nos-emos apenas a citar alguns modelos narrativos da pintura portuguesa do séc. XVI.

O modelo mais comum é o da *narrativa contínua*, colocando em justaposição episódios antecedentes ou precedentes ao tema principal ou em primeiro plano. Este modelo é frequentemente visível na pintura de Garcia Fernandes, de que é exemplo a *Apresentação no Templo*, de 1538, representando uma circuncisão num segundo plano. Também o tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem*, em primeiro plano, tem vários episódios representando a *Ressurreição*, *Descida de Cristo ao Limbo*, *Aparição a Maria Madalena* e o *Encontro em Emaús* [Fig. 7]. A sequência narrativa parte do segundo para o primeiro plano, o que faz com que o tema principal da pintura não seja a *Aparição de Cristo à Virgem*, mas sim a Vida Gloriosa de Cristo e o seu triunfo sobre a morte, representada, em grande medida, no segundo plano da composição.

Ainda no âmbito da pintura de Garcia Fernandes, temos um exemplo de uma pintura aparentemente icónica que, à semelhança do célebre *Santo Agostinho* de Piero della Francesca em exposição no MNAA, contrasta com episódios narrativos que preenchem o fundo discreto. O painel do *Santo António* da Sacristia da igreja de Santa Cruz de Coimbra representa no fundo dois episódios relacionados com a passagem do santo pelo Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. Tendo o conjunto de seis pinturas sido executado pela o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, o comitente eventualmente terá dado indicação a Garcia Fernandes para referenciar a passagem de Santo António por aquele mosteiro. Revelador ainda de uma intervenção activa do comitente na execução do conjunto é o facto de estarmos perante dois grupos de pinturas: três santos intercessores contra os males do espírito (*Santo António*, *S. Vicente* e *S.*



[Fig. 7] – *Aparição de Cristo à Virgem*. Garcia Fernandes.

Lourenço) e três santos intercessores contra os males do corpo (S. Sebastião, S. Roque e os Santos Cosme e Damião).

Igualmente comum é o modelo narrativo que faz uma descrição da acção através de uma sucessão de episódios num conjunto de composições de sequência linear, em contínuos andares. Este é normalmente o modelo adoptado para as grandes estruturas retabulares como assistimos nos retábulos de Lamego e Viseu, da Igreja de S. Francisco de Évora, ou até mesmo em conjuntos retabulares de dimensões mais modestas como os retábulos de Gregório Lopes para o Mosteiro de Santos-o-Novo e para a Ermida de Nossa Senhora do Paraíso.

Finalmente, na evolução da oficina de Gregório Lopes, o filho, Cristóvão Lopes, sucessor como mestre dessa oficina e como pintor régio de D. João III, apresenta a categoria de "momento" revelador da essência do episódio. Este modelo narrativo marca a transição para o espaço-tempo figurativo do Maneirismo, já com preocupações de carácter moral extraídas das resoluções pós-Trento.

O programa iconográfico do *Tríptico do Juízo Final*, referimo-nos naturalmente ao chamado *Julgamento das Almas* e ao par composto pela *Anunciação* e *Baptismo*, é muito mais complexo do que realmente aparenta. Como já tivemos oportunidade de afirmar, pensamos que o tríptico deverá ser atribuído a Cristóvão Lopes.²⁹ O painel central, com a representação do Juízo Final surge ladeado por uma *Anunciação* e por um *Baptismo de Cristo*. Estamos claramente perante os três momentos mais importantes dos desígnios de Deus. Os três temas representam a natureza divina e humana de Jesus ao ser concebido pelo Pai no seio de Maria, a natureza simultaneamente humana e divina ao ser baptizado por S. João Baptista no rio Jordão e a aparição da Trindade no Juízo Final. A *Anunciação* representa o "momento" em que Deus é tornado Homem; o *Baptismo de Cristo* na descida do *Espírito Santo*, em forma corpórea, quando Deus é assumido como o Filho de Deus Pai, o "momento" em que Deus se revela aos Homens; e, por fim, o *Juízo Final*, com a representação do "momento" da segunda vinda de Deus, quando Ele se revela para separar os justos dos réprobos.

Complementando o tema geral de cada um dos painéis existe uma pequena particularidade em cada um deles, revelador de uma acção momentânea. Na *Anunciação* testemunhamos a concepção virginal de Maria, através de uma *conceptio per aurem*. No *Baptismo*, presenciamos o momento da descida do *Espírito Santo* e no *Juízo Final* assistimos ao dramatismo dos condenados às penas do Inferno a serem carregados por Satanás, enquanto outros vestem os trajes dos justos.

A complexidade e elaboração teológica na construção destes modelos de edificação espiritual e normalização dos comportamentos sociais encontram sustentação na tradição medieval da função da imagem. A reintrodução dos modelos narrativos na pintura portuguesa de Quinhentos revela que a função da imagem segundo a tradição medieval da Igreja se harmoniza com a linguagem da arte do Renascimento.

A imagem devocional: *Pathos*, *Compunctio* e edificação espiritual

Para finalizar a ideia que pretendemos demonstrar, uma vez que a dimensão de um artigo desta natureza não permite uma dissertação exaustiva sobre o tema, iremos discorrer sobre as linguagens artísticas no seu relacionamento intrínseco com a linguagem teológica.

Afirmámos atrás que a imagem devocional poderá ser tanto icónica como narrativa, no sentido em que a sua função se coaduna com o carácter formal da pintura. George Kaftal, no seu ensaio iconográfico sobre o retábulo da *Veneração de S. Vicente*,

²⁹ OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar...*, p. 149 - 163.

³⁰ KAF TAL, George. "Essai iconographique sur les panneaux attribués à Nuno Gonçalves". IN: *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, nº 6, 1942.

³¹ MARKL, Dagoberto. "Francisco Henriques e o mestre...", p. 56. Um ano depois, José Alberto Seabra Carvalho reforça esta ideia de proximidade à pintura de Francisco Henriques, afirmando que alguns dos tipos padrões nos brocados que Frei Carlos utiliza são visíveis na pintura do mestre do Retábulo da Igreja de S. Francisco de Évora. Cf. CARVALHO, José Alberto Seabra. "Frei Carlos e o Outro - Preposições sobre a Oficina do Espinheiro". IN: BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos - Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*. Lisboa: CNCDP, 1998, p. 163.

³² Recentemente foi inaugurada uma exposição no Museu Nacional de Arte Antiga sob o título *Frei Carlos e o belo portátil*, que esteve patente entre 16 de Novembro de 2006 e 4 de Fevereiro de 2007. Esta exposição, comissariada por José Alberto Seabra de Carvalho, surgiu com o objectivo principal de mostrar ao público uma pintura de Frei Carlos que foi adquirida pelo Estado. Em primeiro lugar, consideramos que este seria o momento oportuno para organizar uma grande exposição que mostrasse a um novo público, de um modo transversal, a pintura de Frei Carlos em contexto com os outros mestres flamengos que se estabeleceram em Portugal durante o séc. XVI. Seria de esperar a publicação de um catálogo que, quanto mais não fosse, perpetuasse o momento no futuro e permitisse o acesso visual a pinturas que fazem parte de colecções privadas.

diferencia dois tipos de imagens dos santos. As *imagens de devoção*, que representam o Santo fora do tempo, imóvel e isolado e a imagem de cena que, para uma edificação dos fiéis, ilustrava uma *vida* exemplar.³⁰ Na verdade, George Kaftal distingue *imagem icónica* e *imagem narrativa*, aplicando de modo desafortunado o termo *imagens de devoção*.

Efectivamente, na pintura portuguesa do séc. XVI, a comunicação do saber teológico usa como suporte uma linguagem artística, de modo a que esta constitua uma expressão plástica da linguagem teológica. Deste modo, será natural pensarmos que artistas como Frei Carlos tinham, pela sua sensibilidade espiritual, uma linguagem artística muito particular. A sua condição de militante da Igreja confere-lhe um modo distinto de olhar e compor a obra.

Frei Carlos é talvez um dos mais importantes pintores do Renascimento portugueses, emergente de um núcleo artístico flamengo composto pelo Mestre da Sé de Évora, pelo Mestre do Retábulo de Viseu, Francisco Henriques, o Mestre da Lourinhã e António de Holanda.³¹ A importância da sua obra resultou numa extensa fortuna crítica sem no entanto lhe ter sido dedicada qualquer exposição que reunisse toda a sua obra e que proporcionasse um estudo teórico e crítico actualizado.³²

Sabemos hoje que Frei Carlos ingressou no Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, em Évora, fundando aí uma oficina de pintura sobre tábuas que servia, sobretudo, outros conventos hieronimitas, nomeadamente o de Santa Maria da Costa, em Guimarães, e S. Jerónimo do Mato, em Alenquer, onde foi sepultado em meados do séc. XVI. A pintura de Frei Carlos, e da sua oficina, surge para um público privilegiado, para uma Igreja Militante que, através de uma edificação espiritual, almeja ascender a uma Igreja Triunfante. Do mesmo modo que o *Speculum Historiale*, de Vicent de Beauvais, é um "espelho" da História no qual os Homens deviam ver o seu reflexo, a pintura de Frei Carlos é um espelho do exemplo espiritual que deveriam interpretar em vida.

De forma a entendermos a função e recepção das pinturas deveremos entender o espírito religioso do convento hieronimita, começando, como seria evidente, pela vida do Doutor da Igreja que deu origem à Ordem do Espinheiro.

Consideramos que nem no título escolhido para o evento foi particularmente feliz porque José Alberto Seabra de Carvalho confunde o conceito de *portátil* com o de *particular*. As reduzidas dimensões das tábuas expostas permitem pensar que as pinturas serviam uma devoção particular e individualizada, perante as quais o observador mantém um "relacionamento" privilegiado com o divino. É, portanto, o oposto a uma comunicação colectiva dos conjuntos retabulares que se colocavam no altar-mor ou nas capelas laterais das grandes igrejas. O que na realidade deveremos entender como portátil durante o séc. XVI é a gravura

que circulava de modo prolífero individualmente ou como ilustração de livros impressos. Por sua vez, o conceito de *Belo* é aqui anacronicamente aplicado, uma vez que o conceito é tratado de um modo sistemático apenas com Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Para finalizar, será importante ainda referir que José Alberto Seabra de Carvalho, na legenda da pintura de Frei Carlos, *Bom Pastor*, afirma que a pintura não representa um tema bíblico. Certamente, a pintura terá feito parte de um oratório particular, possivelmente até do prior do Convento. Este é o capítulo do Evangelho de João, no

qual Deus se autodefine como divindade e pastor de toda a Humanidade: "Eu sou o bom pastor: conheço as minhas ovelhas e elas me conhecem, assim como o Pai me conhece e eu conheço o Pai; e dou a vida pelas minhas ovelhas. Tenho ainda outras ovelhas, que não são deste ovil. A essas também tenho eu de reunir, e elas ouvirão a minha voz, e então haverá um só rebanho, um só pastor. Por isso meu Pai me ama: porque eu dou a minha vida, para retomá-la depois. Ninguém me pode tirar, mas sou eu que a dou por mim mesmo: tenho o poder de a dar e o poder de a retomar. Tal é a ordem que recebi de meu Pai" (Jo. 10, 14-18).

S. Jerónimo³³ nasceu na Dalmácia, c. 342, e estudou em Roma. Por volta de 374 viajou para a Síria onde passou vários anos em retiro espiritual³⁴, onde se manteve a estudar e a traduzir os textos gregos. Mais tarde voltou a Roma como secretário do Papa Dâmaso, fazendo uma revisão da Bíblia que resultou na chamada *Vulgata*. Ficou para a posteridade a sua dedicação às letras sagradas, bem como a sua erudição, que resultou do eremitismo. Tal como afirma Severo: “*Dedicou-se de tal maneira à leitura e aos livros que nunca descansava, nem de dia nem de noite: ou lia ou escrevia*”.³⁵ Ora é precisamente este eremitismo, este retiro espiritual consagrado à reflexão das coisas sagradas que caracteriza o ambiente do Convento do Espinheiro e que se aproxima da resolução plástica da *Virgem do Leite* de Frei Carlos. Na lenda de S. Jerónimo, o Doutor foi acusado de ler Cícero e Platão, renegando as letras divinas. Consequentemente, foi torturado até que promettesse consagrar a sua leitura às obras sagradas. Assim, S. Jerónimo negou todo o materialismo mundano em prol da graça de Deus, da mesma forma que, na pintura de Frei Carlos, há uma desmaterialização mundana, permanecendo para a eternidade um registo de consagração etérea à Virgem e a Jesus em redenção. São claramente imagens de edificação espiritual e de devoção e não imagens onde o observador lê uma *estorea*.

Por outro lado, as imagens da *Virgem do Leite* remetem também para a ideia salvífica e miraculosa do leite virginal. Durante a Idade Média são registados vários milagres resultantes do leite da Virgem. Os mártires S. Catarina, S. Martina e S. Vítor são alguns exemplos, porém a *Lactação de S. Bernardo* é o mais célebre e importante de todos. Por toda a Europa surgiram relíquias com o Leite da Mãe de Deus. O culto do Leite de Maria justifica-se também com a forma como S. Bernardo predicou e escreveu sobre a Virgem. A *lactatio* conta como, estando um dia em oração diante de uma imagem da Virgem dizendo “*Monstra te esse matrem*” e apareceu a Virgem com o menino ao colo olhando para S. Bernardo que vê um jorro de leite dos peitos de Maria dizendo “*Monstro me esse matrem*”.³⁶ Estas aparições da Virgem a devotos em oração aconteceram também a Santo Agostinho, S. Domingos, S. Caetano. O que é facto é que as aparições da *Virgem e o menino* a clérigos em oração permitiram a criação de uma parentela espiritual de Jesus, com os chamados *collactanei Jesu*, irmãos de leite do Filho divino.³⁷ Os filhos da Igreja são filhos de Maria e da mesma forma que Maria alimentou Jesus, a Igreja alimenta os cristãos. O acto de Maria amamentar Jesus torna-se ainda mais relevante quando temos em consideração o facto de, até há

³³ Jerónimo vem de *ierar* - santo - e de *nemus* - bosque. Diz-se na sua lenda que ficou com este nome pelo seu retiro reflexivo no ermo da floresta. O seu nome também se traduz por “visão de beleza”. Esta beleza reside na alma e na moral, que consiste na honestidade dos costumes. Cf. VORAGINE, Jacobo. *Legenda aurea*. Lisboa: Editora Civilização, Tomo II, 2004, p. 197.

³⁴ É importante termos em consideração, como afirmámos anteriormente, que o culto à Virgem ganhou emergência na Síria.

³⁵ Cit. a partir de VORAGINE, Jacobo. *Legenda aurea...*, p. 203.

³⁶ MUELA, Juan Carmona. *Iconografia de los santos*. Madrid: Istmo, 2003, p. 53.

³⁷ Op. Cit..



[Fig. 8] – *Virgem, o Menino e Anjos*. Frei Carlos

³⁸ VORAGINE, Jacobo. *Legenda áurea...*, p. 99.

³⁹ Cf. OLIVEIRA LOPES, Rui. *Imagens para edificar...*, p. 30; e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António. "O Bom Pastor". IN: AA. VV. *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora*. Évora: CNCDP / CME, 1998, pp. 332-335.

⁴⁰ Uma vez que o tema é idêntico diferenciá-las-emos pela proveniência. A de dimensões mais reduzidas será a do Espinheiro e a outra a de S. Vicente.

⁴¹ "Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais". Gn 3, 7.

⁴² Em Portugal existem dois códices alcobasenses do *Castelo Perigoso* - o cod. alc. 199, da primeira metade do séc. XV e o cod. alc. 214 que é uma cópia tardia do final do séc. XV ou início do séc. XVI. Os tratados que compõem o códice são: *Castelo Perigoso*; *Dos benefícios de Deus*; *Do livro da consciência e do conhecimento próprio*; *Da amizade*; *Das penas do Inferno*; *Das alegrias do Paraíso*; *Livro dos três caminhos e dos sete sinais do amor embebedado*.

⁴³ Cf. LANÇA, Maria Manuela. Para uma edição de dois tratados..., p. 8 e ss.

⁴⁴ SILVA, Elsa Maria Branco da (ed.). *Castelo Perigoso...*, p. 93.

⁴⁵ Op. Cit.

pouco tempo, em meio aristocrático, o normal seria as crianças serem alimentadas por uma *Mãe de Leite* e não pela mãe biológica. Esta exceção aconteceu também com a mãe de S. Bernardo: "Logo que dava à luz um filho, oferecia-o a Deus com as suas próprias mãos, recusando-se a que fosse amamentado por peitos alheios, como se com o leite materno, quisesse infundir neles a natureza do seu próprio bem".³⁸ Do mesmo modo que S. Bernardo estava em oração frente a uma imagem da Virgem, os monges do Espinheiro estavam perante uma *Virgem do Leite* com a mesma atitude devota, revendo em S. Bernardo a sua espiritualidade na condição de membros da Igreja militante, tal como se revêem no *Bom Pastor* de Frei Carlos.³⁹

As pinturas do tema *Virgem, o menino e Anjos*⁴⁰ de Frei Carlos, ou da sua oficina, são imagens de espírito devocional à Virgem [Fig. 8 e 9]. Do ponto de vista formal, na pintura proveniente do Convento do Espinheiro a Virgem, Jesus e os Anjos estão colocados num primeiro plano, ocupando grande parte do espaço pictórico. A posição da Virgem é em tudo semelhante à posição que ocupa nas pinturas da *Virgem do Leite*. Jesus está de pé no colo de Maria, com o braço direito à volta do pescoço da mãe e com a mão estendida pegando num figo que um anjo lhe oferece. Ao fundo, uma paisagem semelhante à *Virgem do Leite* do MNSR. Porém, na pintura do Espinheiro, vemos, na margem esquerda, um jardim muralhado com uma torre, onde está um anjo. Se traçarmos a linha oblíqua da muralha ficamos com a percepção de que as personagens estão dentro do espaço muralhado. Esta percepção é confirmada com a pintura proveniente do mosteiro de S. Vicente. Nesta imagem, as personagens estão dispostas lateralmente. A Virgem está sentada com Jesus ao colo, com o braço esquerdo a segurar o pescoço da mãe e com a mão direita estendida para receber um figo da mão de um anjo. A Virgem, Jesus e o Anjo estão representados no interior de um jardim muralhado. O facto de na pintura do Espinheiro termos apenas a percepção e na pintura de S. Vicente ser claramente visível a representação das personagens no interior do jardim muralhado tem que ver com a dimensão do campo visual. A amplitude do espaço pictórico da pintura de S. Vicente permitiu a Frei Carlos um carácter descritivo que é apenas sugerido na pintura do Espinheiro.

Ao nível dos motivos iconográficos, encontramos a referência à aliança, como vimos também nas pinturas da *Virgem do Leite* e ainda o figo e a muralha que envolve as personagens. O figo tal como a maçã está também associado à Árvore do Conhecimento no Jardim do Éden. É, poderíamos dizer, uma alternativa à representação da maçã porque também é referenciada na história da Queda do Homem.⁴¹ O figo e a maçã representam também as doçuras paradisíacas que nos esperam como compensação de uma vida virtuosa.

O jardim muralhado que envolve as personagens remete-nos para um texto cartusiano consagrado à devoção da Virgem. O *Castelo Perigoso* é um conjunto de sete tratados cartusianos, onde o primeiro deles deu a designação genérica ao códice.⁴² O *Castelo Perigoso* data da primeira metade do séc. XV, constituído uma tradução do manuscrito francês *Lê Chastel Périlleux*, do séc. XIV, atribuído a Frère Robert.⁴³ Em o *Castelo Perigoso* tudo é símbolo e parábola. O castelo é a Santíssima Virgem "porque este foi hñu castello muyto bem guarnido de cava humildade e de muro de virgiindade e de privilégios de todas virtudes e d'avomdamça de todas as graças".⁴⁴ O título do primeiro capítulo é precisamente *Intravit Jhesus in q[uod]dam castellum: Luce XI capítulo*. O texto tem, portanto, o propósito de explicar como apesar de Maria ter recebido em seu *homrrado castello*, scilicet, no *tenpllo do seu glorioso corpo, o rey e senhor e emperador do geoo e da terra*⁴⁵ se manteve pura e virgem. Seguidamente, Frère Robert adianta que *he cousa muy proveitosa seguir o enxemplo desta homrrada senhora, eu, com a ajuda do Senhor Deus, quero*

emssinar a todos e a todas fundar de seus corações huiu castello tam forte contra seus imiigos".⁴⁶ Seguem-se depois alguns capítulos em torno do sacramento da penitencia e pecados capitais, sem escapar a "gargantoíçe", sempre amiga de comer e beber. Os títulos que encimam os capítulos chamam-nos, com frequência, a esta realidade dominadora de toda a obra: C.º IX.º - da preguiça e de como pecam os religiosos em muitos modos acerca deste pecado; C.º X.º - desa meesma e de como nom ha cousa tam vill e tam gram dapno como perder tempo; C.º XI.º - da avareza e de como a propriedade em os religiosos he torpe pecado; C.º XII.º - da gargantoíçe e diversas speças e ramos dela e aqui trauta dos religiosos; C.º XIII.º - da luxuria e de como este pecado he mais grave e feeo em os religiosos e religiosas; C.º XVII.º - da satisfaçom que deve seer feta por o pecado. E de como o rreliigioso pode gaanhar paz e amor com seu abbade. Termina o escritor com uma "recomendação" final: Ora avemos buscado lugar pêra edeficar nosso castello, esto he em terra de paz e a matéria aparelhada pêra hordenar e o edeficio, scilicet, graças e vertudes que som neçessarias a buscar aquella paz e os quatro signaaes de virgiindade que Deus rrequere a ssuas esposas que som em lugar de pedra e call e de barro que convem juntar per trabalho e amor. Ora seja Deus connosco que nós lhe possamos edeficar castellos de nossos corações, em que a elle praza morar, assy como nos elle prometeo no evangelho. Eu sam convosco ataa fim do mundo. Este castello chamamos nós pertiguoso de ter. E quallquer que ha entendimento bem sabe que em fazer huum forte castello ha grande studo (...).⁴⁷

⁴⁶ Op. Cit.

⁴⁷ Op. Cit., p. 126.

O espaço muralhado representado nas imagens tem uma profunda relação com os locais para onde foram executadas originalmente. Nos mosteiros e conventos o claustro é um local privilegiado no contacto com Deus. É uma reprodução dos Jardins do Éden e que, muitas vezes, quatro caminhos confluem numa *Fontes Vitae*. É um espaço simbólico reservado à meditação, que isola o monge de todas as coisas terrenas e efémeras. É como que um castelo que o protege e o mantém na fé. Nas imagens que estudamos, que representam a *Virgem*, o *Menino e Anjos*, o espaço muralhado, para além de uma alegoria à pureza da Virgem, que se manteve virgem, antes, durante e após o parto, é também uma referência ao *castelo perigoso* que todos os monges deveriam edificar no seu espírito.

Naturalmente, não pretendemos afirmar que existe uma relação directa entre as imagens de Frei Carlos e o *Castelo Perigoso*. O monge-pintor do Convento do Espinheiro não partiu do tratado de Frère Robert para a resolução plástica da *Virgem*, o *menino e Anjos*. O que é claro é que nas imagens de Frei Carlos transparece a mesma preocupação teológica que advém de um pensamento cultural e religioso em torno de uma edificação espiritual que, à semelhança e exemplo da Virgem, torne o clérigo imune às tentações que o mantêm puro e no sagrado matrimónio com Deus. É, portanto, através de uma *exercitação espiritual*, perante uma imagem da Virgem envolta pelos muros da sua pureza que os monges deverão, igualmente, edificar o seu espírito.

Em 599, o Papa Gregório Magno dirigiu uma carta a Sereno, Bispo de Marselha, em que define as três funções da imagem: instrução, edificação e, para além de uma dupla função ornamental e pedagógica, deveria também despertar o sentimento de *compunctio*.⁴⁸ Este sentimento é, em bom rigor, o sentimento filantropo que deveria inundar o espírito de fé perante as imagens da Paixão, da representação do sofrimento de Cristo e sacrifício pela Humanidade. Este sentimento enuncia o desprezo pelas coisas mundanas e a ânsia de um encontro definitivo com Deus. É a bem-aventurança dos que choram.

Cornélius Grapheus de Schrijver, um humanista e amigo de Damião de Góis em Antuérpia, quando este foi aí secretário da Feitoria Portuguesa, descreve o sentimento de *compunctio* do humanista português, que lacrimava perante uma *Crucificação*.⁴⁹

⁴⁸ Literalmente, traduzindo do latim significa compunção, dor e sofrimento.

⁴⁹ GRAPHEUS, Cornélius. "Pictura illustris Damiani de Goes". IN: GÓIS, Damião. *Legatio Magni Indorum Imperatoris Presbyterii Ioannis, ad Emmanuelem Lusitaniae Regem*

Entre os pintores portugueses do séc. XVI é na obra de Cristóvão de Figueiredo que vamos encontrar esta preferência por uma narrativa perturbadora e espectacular. Este *pathos* é a característica mais vincada da pintura de Cristóvão de Figueiredo, recorrendo a modelos de composição elaborados, densos e de elevada complexidade emotiva. A linguagem artística de Cristóvão de Figueiredo, pelo poder comunicativo que as suas obras exercem sobre o seu público, tornou-o num dos mais importantes artistas portugueses do Renascimento.

A sua actividade artística está documentada desde 1515, data em que já ocupava o importantíssimo cargo de examinador de pintores. Em 1518-1519 trabalha na empreitada da Relação de Lisboa, primeiro com Francisco Henriques e depois com Garcia Fernandes, Gregório Lopes e André Gonçalves. No ano seguinte inicia uma das mais significativas obras que resultaram da sua oficina. O retábulo da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que apenas ficou concluído por volta de 1529-1530, encontra-se, actualmente, disperso. O *Calvário* e o *Ecce Homo* permanecem na sacristia. A *Deposição no Túmulo* está exposta no MNAA, enquanto que o *Achamento da Santa Cruz por Santa Helena*, o *Exalçamento da Santa Cruz* e o *Milagre da Ressurreição do Mancebo* estão no MNMC.

O *Ecce Homo*, *Calvário* e a *Deposição no Túmulo* constituem o coroamento do retábulo. A representação das três cenas que mais impressionam visualmente e que melhor sintetizam o sacrifício do Filho de Deus pela Humanidade. São as cenas que melhor transmitem e permitem ao observador sentir a dor de Cristo durante a flagelação, o peso da cruz a caminho de Golgotá e, por fim, o seu corpo sem vida. É de facto interessante verificar que Cristóvão de Figueiredo viria a repetir esta sequência de imagens narrativas que apelam à emoção e ao sentido espiritual e altruísta dos Homens em outras pinturas de pequeno porte, de devoção particular, de que são exemplo os dois trípticos que se reservam no MNAA, num dos quais, no volante direito contém uma oração. Os restantes painéis, *Achamento da Santa Cruz*, *Exalçamento da Santa Cruz* e o *Milagre da Ressurreição do Mancebo*, celebram e apelam ao êxtase das virtudes e glórias do símbolo da Redenção de Cristo. O expressionismo das figuras e a agitação provocada por uma *compunctio* exacerbada ganham uma nova dimensão, transpondo o espaço de representação.

A maturidade artística de Cristóvão de Figueiredo trouxe-lhe o estatuto de debuxador de várias tábuas que viriam a ser pintadas por outros artistas que davam continuidade aos seus esquemas compositivos. Por volta de 1533, coordenou a execução de três retábulos para a Igreja do Mosteiro de Ferreirim, aos quais, no ano seguinte, associou a actividade de Garcia Fernandes, Gregório Lopes e, possivelmente, Cristóvão de Utreque.

É interessante verificarmos que um dos mais experientes artistas do Renascimento português confere uma continuidade de um dos princípios fundamentais da tradição medieval da Igreja no uso da imagem, através de um aparato emocional e espectacular que imprime na sua obra.

Conclusão

A função da imagem segundo a tradição medieval da Igreja, apesar de continuar presente na pintura portuguesa do séc. XVI, não é de todo um factor limitativo. Aquilo que verificamos é que a cultura artística de homens como Francisco Henriques, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo, Frei Carlos, em simbiose com uma reflexão teológica e *forma mentis* de comitentes de elevado grau de erudição, resultou

numa linguagem artística com um léxico complexo, conjugando elaborados esquemas de composição.

Embora o cânone, em relação ao uso da imagem cristã, se verifique na pintura portuguesa do Renascimento existe, em simultâneo, uma cultura renascentista profundamente vinculada pela abertura de Portugal ao Mundo, pelo enriquecimento antropológico que os contactos com outras culturas proporcionaram. O alargamento das fronteiras do conhecimento despertou os artistas portugueses para novas realidades e para novos modelos de representação que caracterizam uma linguagem artística Renascentista.

TEMPO DO DESENHO: O INFINITO DA FORMA.*

Vitor Silva

* Texto de uma comunicação apresentada no encontro *A mão que pensa, desenho e narrativa*, realizado no Museu Nogueira da Silva, em Braga, a 24 de Novembro de 2005, no âmbito da Exposição de Valeiro Adami, *Desenhos e aguarelas*.

«A vida das imagens não consiste na simples imobilidade nem na sucessiva retoma de movimento mas numa pausa carregada de tensão entre esses dois momentos»

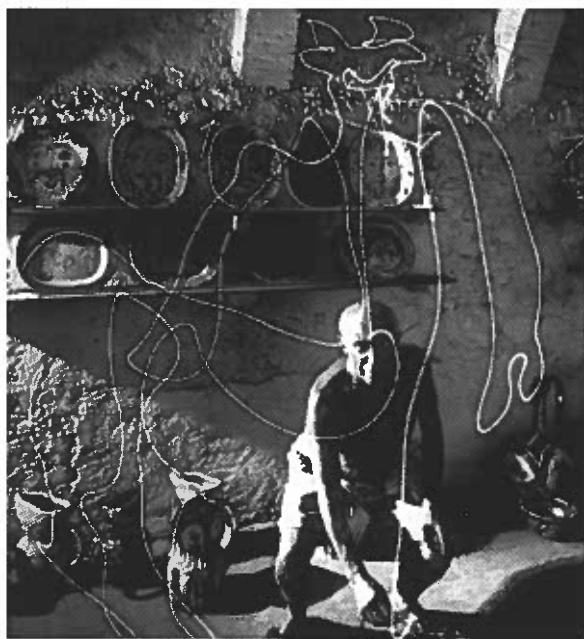
Giorgio Agamben

1.

Porque será que a análise do tempo se exclui, espontaneamente, como que por magia, da interpretação das imagens, ditas fixas, e, no contexto que aqui importa, ela se veja como que «naturalmente» excluída dos inúmeros estudos dedicados ao desenho? Por um lado, persiste, bem agarrado aos nossos hábitos de ver e de pensar o desenho, uma concepção trivial do tempo, mais ou menos previsível e conhecida, oriunda do historicismo e do positivismo, a partir da qual julgamos contemplar, aparentemente sem entraves, o desfile dos seus acontecimentos expressivos e o decurso da sua história. Por outro, os discursos da estética tem preferido isolar e descrever o fenómeno sensível, a sensação, a ter que compreender a sua complexa articulação com o tempo e a história. Em ambos os casos, aquilo se esquia à análise parece oferecer o suporte sintomático de um tempo recalcado, não pensado, com o qual, se constrói a experiência e a textura imagética do desenho.

Será então possível pensar de outro modo o tempo do desenho? E o que poderá significar aqui o genitivo tempo do desenho? O tempo é a matéria objectiva do desenho ou é o desenho a matéria subjectiva do tempo? E de que concepção do tempo se trata? Trata-se do tempo objectivo, enquanto medida de aspectos divisíveis, de quantidades observáveis, como dispositivo comensurável, ou do tempo subjectivo, enquanto duração e mudança, como algo de desconhecido, que põe à prova quer os saberes quer o pensamento?

Em primeiro lugar, como é que se pode dissociar da imagem fixa, do desenho, aquilo que lhe é extrinsecamente atribuído e imaginado como tempo e aquilo que nele, internamente, perdura, (subjacente à sua própria matéria) insinuando-se ali, diante de nós, no presente? Decerto que o tempo não é uma componente extrínseca que se possa somar ao desenho (a pseudo quarta dimensão), porque, em concreto, o tempo existe como aconteci-



Gjon Mili - Pablo Picasso desenha o espaço,
fotografia, c.1950.

mento, cesura, ou seja, como contingência incorporal daquilo que ele mesmo faz prova: o desenho. Neste sentido, se o tempo existe no desenho ele não é apenas um simples efeito de medida, de hipotética comparação formal e expressiva do espaço, mas a condição arqueológica da coisa adormecida, da forma enterrada nos múltiplos estratos da sua latente sedimentação.

A arqueologia revela-se, pois, ao invés do cronómetro, do quadro cronológico, um método capaz de captar, a partir desta cesura, a natureza e a alteração dos traços que conduzem à superfície, a tumultuosa e confusa espessura das suas infundáveis acções e modificações. A arqueologia supõe uma investigação em profundidade, cujo modelo do escavar, do remover, procura nas camadas e nas dobras geológicas do passado atrair para a superfície a tenacidade temporal das formas que nelas habita. Neste processo, as formas do tempo parecem despertar de um sonho longínquo, que se revela, sob a exigência do presente, no modo anacrónico, sintomático, aberrante, de um outro tempo. Assim sendo, o presente e a duração do tempo que «sobrevive» no desenho, implicam de facto um novo paradigma do tempo. O momento presente deve ser entendido, não como a eterna repetição do mesmo, como medida, reduzida ou separada do desenho mas, de acordo com a concepção de Badiou, como diferença imanente, ou seja, como limiar da forma, cuja temporalidade é construída entre dois tempos ou duas faces do presente: entre um presente que não muda, que está ali, fulgurante, revelador, e um presente que não cessa de mudar, quase ausente, em permanente vaivém, ou seja, entre um presente que perdura e um presente remanescente.

2.

Diante do desenho, de um qualquer desenho, o tempo não é por isso uma diferença transcendental, a causa ideal dos traços, nem uma identidade imanente à

materialidade que eles incorporam. O tempo é diferença imanente, tangente à superfície da sua revelação: quer dizer, simultaneamente diferente e imanente quer à superfície da imagem, quer à suposição daquilo que ela projecta ou objecta enquanto traço e experiência visível. De facto, diante de um desenho algo acontece imanente à disposição do material, ao encontro dos instrumentos, à variedade das técnicas. Algo acontece de diferente, de revelador, mas também de equívoco, de perturbador, não apenas na percepção daquilo que o desenho faz ou mostra mas na desorientação temporal que a atmosfera das sensações provoca.

O que acontece e, por fim, desencadeia todo o tempo do



Hans Namuth - Jackson Pollock a pintar *Summer*, fotografia, 1950.

desenho, tende a desaparecer e a fixar-se, paradoxalmente, naquilo que resta, exactamente nos vestígios que constituem a sua presença: as acções são simultâneas das reacções, os traços são coincidentes com os movimentos, as tensões coexistem com as sensações, as formas são síncronas da memória. O que quer que o desenho produz, na vizinhança da acção, e, sob a suposição de que algo de novo acontece, permanece e difere continuamente de natureza: os traços transformam-se em linhas, as linhas podem tornar-se texturas, manchas, enquanto a superfície adquire enquadramento e as formas se convertem em figuras, lugares, subtis similitudes, ecos e reflexos da memória.

Todas as determinações imagéticas conjugam as suas próprias fórmulas superlativas. E porquê? Porque são os movimentos, os gestos, as atitudes que desaparecem, mas também os desejos, as paixões, as sensações que perduram, afectos com os quais se potencia o grau de eficácia e de perfeição que vai do simples traço à ideia da forma. Portanto, aquilo que o desenho faz não pressupõe a fobia cronológica de uma sucessão unilinear do tempo, nem a sequência quantificada das suas marcas, mas sim o entrelaçar de uma experiência heterogénea de tempos, cujas constantes bifurcações e anacronismos preenchem a «vida póstuma» das forças inscritas nas próprias formas. Cabe aos suportes, ao «vazio», aos intervalos «negativos» da imagem, ao médium, na acepção de Hans Belting, incorporar o sentido da intensa determinação informal que, por outro lado, orienta todo o processo do desenho. Em concreto, aquilo que acontece num desenho, entre processo da forma e força de ocupação do «vazio», permite de facto questionar o que é se passa no desenho enquanto o desenho passa do «vazio» para a forma e do caos para a sensação, mas também o inverso. Aquilo que se passa declara a existência de um intervalo paradoxal, de uma polaridade essencial para a construção do desenho: contracção e dilatação, golpe e contragolpe, antes e depois, mas também a sua inversão, reversão e complicação. Ou seja, aquilo que ritma todo o processo caracteriza-se pela passagem do golpe ao contragolpe e inversamente, dando lugar a uma pausa carregada de tensão, continuamente reiterada entre dois momentos: entre a aparente e calma imobilidade, «l'arrêt de l'image» como afirma Walter Benjamin e a estranha e latente mobilidade (fórmula pathos) de que fala Aby Warburg. Tensão entre dois tempos, entre dois presentes, não prioritariamente por esta ordem: entre o tempo de paragem e o fluxo que perdura, entre o momento da percepção e o tempo da rememoração, entre expansão e contracção. Esta pausa constitui, necessariamente, o plano privilegiado dos contactos, das forças e das intensidades, o pulsar onde se efectua e contra-efectua a disposição, a circunstância, a variação – a mudança de natureza – e a passagem à discriminação e à perfeição dos signos.

No desenho, os signos são precisamente aquilo que, na interacção da superfície e do «vazio», decide sobre a possibilidade da forma na medida em que são signos diferentes e imanentes daquilo que designam,



Joseph Beuys – Desenhado no chão,
fotografia, s/data

virtualmente distintos da discontinuidade do presente e realmente indistintos do impacto e da excepção que produzem. São traços, marcas, incisões, absorções, atritos, forças através das quais se declara a presença do presente e em cujas formas se configuram as reacções, o pathos, que nelas forçosamente vibram e se pensam. Enquanto duram, os signos são indícios, dissimilitudes, que negam e afirmam, como um íman, o «princípio da forma», o princípio do seu aparecimento e desaparecimento. Isto é, são signos «contraditórios», signos da afectividade, da variação sensível, sinais com os quais o tempo, a memória, a violência do inesperado, se tornam para sempre na intensão transformadora e duradoura das próprias imagens. Talvez por isso, os signos gráficos sejam, aparentemente, entidades abstractas, embora concretas e essenciais, elementos superlativos, indiscretos, de tracção energética, na medida em que superam a simples referência formal e mimética dos resultados para impulsionarem, arrastando consigo aquilo que entre si, efectivamente comportam: dinâmicas, intensidades, buracos do vazio, onde pulsam ritmos e, múltiplos, heterogêneos tempos.

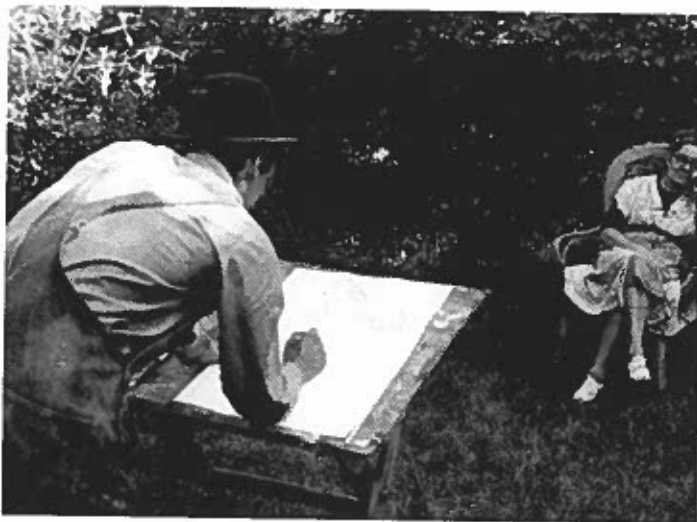
3.

Compreende-se que uma genealogia do tempo e das formas se insinue paradoxalmente no desenho e na sua história. Pensar esta genealogia significa pensar, diante do desenho, como é que o impulso ou a sua mais lenta e demorada construção se liga à intensidade daquilo que nele é inédito, invulgar, estranho e ilógico. Porque o tempo do desenho releva de uma diferença imanente, cuja temporalidade ritma e pulsa o seu excesso ou a falta do real. E o que é o real do desenho senão aquilo que, no presente, colide com a ordem e a situação existente? A relação do real, não é o realismo ou a vocação mimética, não é uma qualquer função representativa ou iconográfica mas aquilo que se contrapõe ao exercício do formalismo: uma nova disposição subjectiva e interpretativa cujo processo desafia de perto a presença sempre instável do «vazio», sem esquecer a contingência permanente da sua ruptura e negação.

Ao contrário daquilo se possa julgar, aquele que desenha pensa efectivamente com a exigência do tempo, com a disponibilidade e/ou a impaciência que determinam as suas próprias escolhas e decisões. As escolhas implicam determinações técnicas, enquanto que as decisões suscitam relações inconscientes, a dúvida, o impasse. Na realidade, o

tempo é a parte maldita, sempre imperceptível e in(di)visível de um desenho. A parte indiscritível daquilo que um desenho suscita e exprime. Não a sua mediação subjectiva mas sim a sua parte desconhecida, a qual convida a agir, fazendo com que aquilo que não existia, passe a ser, passe a existir diante de nós.

Mas que acontecimento é este, o do desenho, que, como



Larry Rivers – Desenhando a mãe do artista, s/data.

vimos, não se pode reduzir à natureza das formas e expressões gráficas e, paradoxalmente, não se pode separar dos signos que lhe atribuem a sua eventual existência?

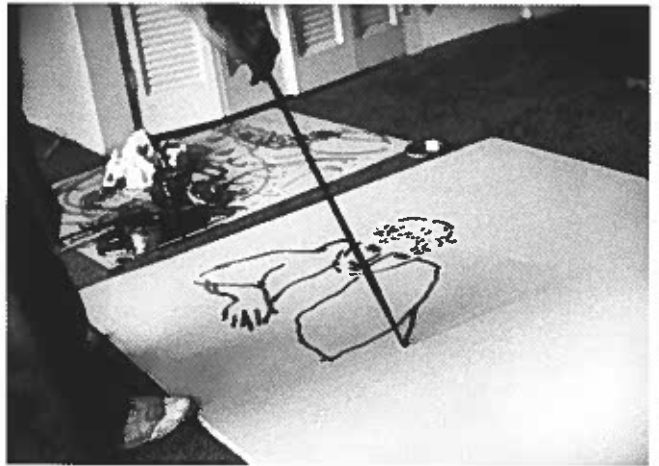
É quase certo que a experiência ambígua do tempo se funda na imaginação. As formas temporais traduzem-se em fórmulas divisíveis e aspectos formais do espaço. O tempo é imaginado através da medida, da comparação: um movimento funciona como medida enquanto o outro representa o medido. A percepção do tempo é então forjada pela regularidade e pela variação, pela regra, mas, tal como a alternância da noite e do dia, ela induz a alternância de sensações, subjectivamente implicadas nas próprias formas e signos. Se o tempo objectivo divide sem nada mudar daquilo que divide, limitando-se a caracterizar formas, o tempo subjectivo divide e divide-se, não cessando de mudar. Um traço rápido ou uma linha lenta, uma inflexão ou uma tremura são por isso determinações superlativas, tão objectivas quanto subjectivas, no sentido em que o tempo do desenho se repercute nas formas, as quais podem mudar e transitar, entre si, energicamente.

Neste sentido, a impressão cinestésica mobiliza toda a observação, sujeitando a parcial pseudo-cientificidade da medida e a percepção empática dos movimentos: os efeitos sucedem-se às causas, as causas procedem dos efeitos. A expressão temporal confunde-se, por isso, com a experiência sensível; torna-se redutível e equiparável à variedade, à variação, dependendo directamente do caos da sensação e da transformação das intensidades em afectos.

4.

O tempo do desenho adquire então a morfologia dos traços. O desenho faz-se no seio de um turbilhão temporal, em cujas formas se misturam as forças do seu movimento com a rememoração de movimentos passados e a expectativa de acções futuras. Não é um tempo absoluto, não é um tempo relativo, não corresponde a uma ideia, nem é mediado por referências, por comparativos. O tempo é um devir que dura, enquanto dura a matéria, a memória e os afectos que lhes dão corpo.

Mas, exactamente, porque a face visível do desenho é feita de partes, de fragmentos, de tentativas, de aspectos construídos, ela é feita de uma amálgama de tempos, de pulsões, de constatações, de pedaços confusos, de aspectos enganosos misturados com instantes reveladores. O que permite pensar que a multiplicidade da sua expressão estabelece assim o paradigma da inscrição, para que a acção e os gestos, sobrevivam nas consequências da excepção e do negativo, as quais exigem uma nova disposição do sensível. A acção é talvez esta virtualidade infinita de consequências, a hipótese de um começo sem fim com a qual se explica a violência do encontro com os signos e a verdadeira experiência do desenho.

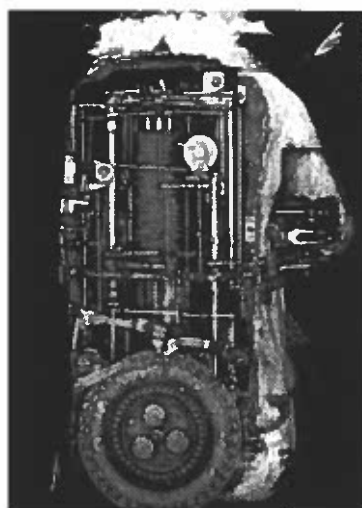


Sidney B. Felsen - David Hockney desenha o retrato de Celia Birtwell sobre uma prancha litográfica, fotografia, 1981

Na verdade, o desenho enquanto processo, não depende de nenhum princípio de representação formal nem precisa de qualquer presunção teórica, ideal, mas sim de uma complexa apreensão da técnica, a qual exige uma aprendizagem temporal e uma intensa percepção dos tempos. A técnica do desenho é aquilo que, no essencial, persiste do acontecimento-desenho, da apreensão transversal dos diferentes tempos, sendo que, com ela, se afirma a duração da coisa-desenho, a partir da qual se constitui a sua própria condição produtiva, ou seja: a sua existência actual e virtual. O fazer - desenhar - é sob este ponto de vista, um plano de simultaneidade, de convergência, ou seja, o ponto de maior complexidade, onde as qualidades, as forças, as sensações, duram, se concentram e advêm. No entanto, há duas direcções da simultaneidade que se repercutem no desenho, como vimos: a dilatação do passado e a contracção do futuro, o antes e o depois, o ímpeto e a demora, o projecto e o atraso, o avanço e o recuo, movimentos que impedem que o desenho seja a simples imitação do visível bem como a atraente representação de um ideia.

O tempo é uma intensidade que desconhece o seu próprio fim. Por isso, aquilo que um traço inaugura, persevera indefinidamente na sua existência e na sua força de existir, ou seja, na repetição através da qual ele continua a existir como processo. As condições instrumentais do desenho afirmam a intenção da sua própria existência, bem com o plano da sua precariedade e conservação. Desenhar significa captar ritmos, distâncias, tempos, entre aquilo que o olhar vê e a mão energicamente sujeita e liberta. Os desenhos se imitam alguma coisa, essa coisa que imitam é o trabalho da imaginação e da memória e, tudo isto, através da sua material disponibilidade em imitar as acções e as paixões, ou seja, os afectos que através do olhar ganham diferentes formas e imanes expressões.

Trata-se, por isso, de pensar no intervalo das formas, o «vazio» e o infinito das transformações próprias ao desenho, cuja parte esquiva e insinuante afirma a impureza com que a percepção se liga à complexidade do visível. O desenho é fulguração imagética, espaço da imagem, onde a contraditória presença se conjuga com a sua paradoxal re-presentação.



Pierre Jaquet Droz - O desenhador, autómato, c.1774. Museu de Arte e de História de Neuchâtel

5.

«Falta o presente»

Mallarmé

O desenho resulta certamente da relação existente entre forma e sensibilidade, entre aquilo que pode ser formalizado do sensível e aquilo que não o pode ser. O tempo é-lhe virtualmente imanente e diferente. No entanto, como se sabe, a experiência comum do desenho parece definir, de modo genérico e abstracto, a sua própria distinção, aquilo que é forma é diferente mas não imanente daquilo que é informe. Esta distinção decorre da norma da situação existente, da tradição. O tempo é entendido como variação sensível ou sequência linear, progressiva. Portanto, o real do desenho constitui-se como uma espécie de alternativa entre a coisa limitada, definida, e a ideia imaginada, reconhecida. Nada acontece de novo. É a força do hábito, a mania da imitação. Evita-se pensar a desordem, o caótico, ignora-se pensar o abstracto, a transformação daquilo não conhece forma. Trata-se então de confrontar o desenho com a verdadeira natureza do seu processo de formalização: saber se aquilo que não tem forma - o informe - pode ou não pode adquirir forma. Trata-se de perceber, no contacto com o desconhecido, aquilo que constitui o plano desta possibilidade, a qual pensa que uma nova disposição da forma pode acontecer.

Uma nova disposição da forma declara que aquilo que não tem forma passa agora a ter forma. E isto, tal como Bergson soube entender a verdadeira natureza do tempo: a ruptura, a alteração, a mudança, revelam a relação existente entre a afirmação e a negação da forma, no sentido em que a forma se abre àquilo que até então era impossível relacionar. Assim, o que se aceita como forma e o que se rejeita como informe é o que advém desta condição de abertura. O Aberto na feliz expressão de Rilke ou o Invisível na concepção de Paul Klee. Este limiar coincide, de facto, com uma nova situação, a qual nos diz que qualquer coisa que existia em negação é agora afirmado, no presente. É uma reivindicação do presente e uma declaração de princípio: decidir pelo começo, pela acção que configura a forma e a sua negação. A impossibilidade formal torna-se possível, torna-se exigência do tempo presente. A imaginação é afirmada ao mesmo tempo que a sua negação, porque agora é o real, a nova disposição do real que ganha forma.

O desenho afirma não apenas o invisível mas a possibilidade real de um novo visível, e neste sentido afirma aquilo que no real não se revela como disposição sensível, aquilo que no visível é negado, e, por isso, escondido e sonegado pela força da situação, pela força dos clichés.

O desenho existe na relação com uma nova disposição do tempo, na relação com aquilo que através dele se declara e afirma como novidade, como novidade presente. O desenho declara o primado da técnica através da disciplina e das consequências que cria, as quais são como outros tantos processos de experimentação e produção de novas formas. Porque agora o que passa a ser imanente à forma é o infinito da forma, ou seja, a relação existente entre o domínio das formas e o caos da sensibi-



Máquina de desenho.

lidade. Um modo de aceder à sensação, à multiplicidade, onde esta relação sobrevive. Desenhar constitui assim esta possibilidade de acesso ao infinito da forma, ao mundo das formas existentes e inexistentes, na maneira como a sua acção pretende esclarecer e clarificar aquilo que no mundo é entrave, norma e obscurantismo, isto é limitação, opinião, censura do visível e do sensível.

A responsabilidade do desenhador não será portanto aquela que deriva do prazer ou do sacrifício, das recompensas positivas ou negativas, das compensações ou frustrações que subjectivamente se acumulam, mas aquela que, através da superação da repetição e do já conhecido, implica iluminar aquilo que faz falta no presente. Trata-se, por isso, de evitar decidir entre a catarse e a ideia feita, e também, evitar escolher entre o prazer/desprazer ou o sacrifício do bom conteúdo, porque se trata de encontrar no real a experiência subjectiva de uma criação sem fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giorgio – Image et mémoire *Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.
- AGAMBEN, G. – La potenza del pensiero. Saggi e conferenze. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- BADIOU, Alain – Petit Manuel d'Inesthétique. Paris: Seuil, 1998.
- BADIOU, A. – Le siècle. Paris: Seuil, 2005.
- BADIOU, A. – The subject of art in http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html
- BELTING, Hans – Pour une anthropologie des images. Paris: Gallimard, 2004, 1ª. Edição, 2001.
- BERGSON, Henri – Matière et mémoire. Paris: P.U.F., 1985, 1ª. Edição, 1939.
- DIDHUBERMAN, Georges – Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Éditions du Minuit, 2000.
- DIDHUBERMAN, G. – L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

O PROJECTO RIGOROSO – ATRAVÉS DE SÉRLIO E DO SEU TRATADO

Raquel Pinheiro da Silva

O meu propósito ao escolher esta temática, advém do interesse e da intenção do tema que gostaria de tratar na tese de mestrado, que têm a ver com a problemática da planta, e no fundo também do Projecto rigoroso. De como a planta por ela só, nos transmite uma quantidade de informação desde o contexto social, ao contexto humano, à intenção do arquitecto, à intenção do dono de obra, seja ele uma instituição ou um indivíduo, até à intenção programática ou mesmo à relação com a envolvente.

Portanto, parto do princípio que a planta “fala”, e é deste pressuposto que surge o interesse em estudar os tratadistas, os teóricos da arquitectura, porque foram eles que no fundo iniciaram este processo do projecto rigoroso, foram eles que estabeleceram regras para a construção da planta, do corte e do alçado, através do ensinamento de regras de perspectiva e geometria.

Em específico Sérlío, primeiro porque é um dos escritores arquitectónicos mais importante do séc. XVI, senão o mais importante, e também porque este se insere numa época de mudança, de reviravolta nas mentalidades.

É no renascimento que surge a perspectiva como instrumento de projecto e da noção do desenho como uma forma de conhecimento, é neste período que se dá a reinterpretação do 1º Tratado de Arquitectura (pelo menos o único que resistiu à queda de Roma), o Tratado de Vitruvius “Os dez livros de Arquitectura” datado do Século I a.C. Tratado este que serve de referência a Sérlío e a todos os tratadistas do Renascimento, serve de referência até aos dias de hoje a qualquer arquitecto ou engenheiro.

Renascimento porque é nesta fase da História, a Renascença, que os arquitectos passam a designar nos seus edifícios um ritmo de percurso, passam a racionalizar a planta, passam a ter grande rigor técnico e conceptual, com base na geometria, na aritmética e na perspectiva.

O arquitecto do Renascimento é um criador individualizado que para ver aprovada a sua obra, precisa de apresentar um projecto preciso e de grande rigor.

É nesta época que o arquitecto se afirma como arquitecto.



O homem vitruviano de Leonardo da Vinci.
As ideias de proporção e simetria
aplicadas à anatomia humana.

O Renascimento

Durante os séculos XV e XVI ocorreram profundas transformações culturais na Europa, devido a novos conhecimentos adquiridos pelo Homem sobre o mundo e a Natureza. É entre estes séculos que Sêrlio vive, é esta circundante que desenvolve o Homem e artista.

O Renascimento é um movimento cultural, que acaba por se definir a si mesmo. Vão-se reunindo condições históricas, políticas e económicas para promover o movimento das ideias. Ao nível político, a riqueza e o desenvolvimento de cortes poderosas, como Médici, em Florença, Malatesta, em Rimini, Este, em Ferrara, Sforza, em Milão e Aragoneses, em Nápoles, criam o chamado mecenato, que será o grande responsável pelo papel incidente das artes na vida social.

No Renascimento, foi aberto o caminho para o desenvolvimento da laicização da vida e para o lançamento das bases da civilização moderna, como sejam o racionalismo, a democracia, os direitos do Homem, entre outros.

O Homem dos séculos XV e XVI procura conciliar a experiência com a teoria, desenvolvendo um constante interesse por tudo quanto dizia respeito à condição humana. Este novo conceito coloca o homem como centro das suas próprias atenções. Considerando-se a obra divina, símbolo máximo da perfeição, dotado de inteligência e capacidade de escolha, o Homem renascentista abandona a crença medieval da sua inferioridade e da sua condição de eterno pecador. Ao contrário do homem medieval que vivia na dependência de Deus, das interpretações religiosas e marcado por uma mundividência teocêntrica, o Homem renascentista, confiante e orgulhoso de si próprio, impõe uma nova interpretação do mundo: a visão antropocêntrica. Estas novas concepções, contudo, eram apenas preocupação de uma minoria de homens ligados ao mundo da cultura, continuando a maioria da população alheia deste movimento cultural.

O renascimento surge em Itália no séc. XV embora os seus ideais possam fazer-se remontar ao séc. XIV, nomeadamente com Petrarca¹, considerado o “pai” dos Humanistas. Os homens desta época, tem a mentalidade baseada na medida humana, tem maior racionalismo, desenvolvimento de um espírito crítico, interesse pelo quotidiano e admiração pela cultura greco-romana. E é na Antiguidade Clássica que eles encontram uma preciosa fonte de estudo, assente na descoberta e reinterpretação da cultura greco-romana, estendendo-se da pintura à literatura, da história à arquitectura. A arquitectura do Renascimento, caracteriza-se pela simetria, regularidade, alinhamento e proporção, harmonia entre as diversas partes do edifício, imposição de regras e de proporções modelares, traçado rigoroso e geométrico, preferência por volumetrias circulares, cúbicas e paralelipédicas e por fachadas rectilíneas com horizontalidade acentuada. A arte renascentista marca o início do uso, ou

¹ Francesco Petrarca (Arezzo, 20 de Julho de 1304 - Pádua, 19 de Julho de 1374) foi um importante escritor, poeta e humanista italiano, famoso, principalmente, devido ao seu Romanceiro. É considerado o inventor do soneto, tipo de poema composto de 14 versos. Pesquisador e filólogo, divulgador e escritor... Em suma: pai do humanismo. Mas esse grande latinista deve sua fama principalmente a seus poemas, redigidos em língua italiana.



Manuscrito do *De Re Aedificatoria* de Alberti
ModenaBiblioteca Estense. Cerca 1485.

melhor da reutilização da perspectiva, visto Vitruvius no seu tratado de arquitectura, que terá sido escrito por volta de 46 a.C., mencionar pela primeira vez, a perspectiva no parágrafo que passo a mencionar:

«Uma vez determinado um ponto central, as linhas devem coincidir, como acontece na natureza, no ponto de encontro dos raios visuais, de modo que algumas das partes parecem retroceder para o fundo e outras avançam para a frente.»

De qualquer forma é no renascimento que se aplica a perspectiva como elaboração científica rigorosa, convertendo-se num método por excelência, e é Brunelleschi que a utiliza como técnica propriamente dita.

Para o Homem do Renascimento a Idade Média tinha sido um período de ignorância e de estagnação cultural, onde tinham dominado os Bárbaros que teriam conduzido a Europa a um período de decadência cultural e de obscurantismo religioso.

«Todas as disciplinas são agora ressuscitadas, as línguas estabelecidas: Grego, sem o conhecimento do qual é uma vergonha, alguém chamar-se erudito; Hebraico, Caldeu, Latim (...) O mundo inteiro está cheio de académicos, pedagogos altamente cultivados, bibliotecas muito ricas, de tal modo que me parece que nem nos tempos de Platão, Cícero ou Papinianus, o estudo era tão confortável como o que se vê à nossa volta (...) Eu vejo que os ladrões de rua, os carrascos, os empregados do estábulo hoje em dia são mais eruditos do que os doutores e pregadores do meu tempo»²

² Rabelais, «Pantagruel», 1532, in www.portaldahistoria.com

Esta é uma expressão que muito se utiliza para ilustrar o espírito dos seguidores do Renascimento.

O renascer da cultura greco-romana permite ao Homem desta época encontrar novas explicações para a sua existência e da Natureza, com base nos saberes e nos conhecimentos da Antiguidade Clássica, que a época Medieval em grande medida ignora. Daí o nome de Renascimento (ou Renascença) para esta nova época inaugurada no século XV.

Costuma dividir-se o renascimento em três fases, correspondentes aos séculos entre XIV e XVI.

O Trecento (séc. XIV) manifesta-se predominantemente na Itália, mais especificamente na cidade de Florença, pólo político, económico e cultural da região. Giotto, Boccaccio e Petrarca estão entre seus representantes. Neste primeiro momento destaca-se Também a figura de Filippo Brunelleschi³ e de uma arquitectura que se pretende classicista mas ainda sem o referencial teórico e, principalmente, a canonização, que caracterizará o período seguinte.

No Quattrocento (séc. XV) o Renascimento atinge o seu auge e espalha-se pela Península Itálica. Neste período actuam Botticelli, Leonardo da Vinci, Rafael e, no seu final, Michelangelo (que já prenuncia certos ideais anti-clássicos utilizando-se da linguagem clássica, o que caracteriza o



Rabelais, «Pantagruel», 1532, in www.portaldahistoria.com

³ Atribui-se o momento de génese da arquitectura do Renascimento à construção da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore em Florença, de Brunelleschi.

Maneirismo, a etapa final do Renascimento), considerados os três últimos o "trio sagrado" da Renascença. Considerado também na arquitectura este período como a Alta Renascença, no qual actuam arquitectos como Donnato Bramante e Leon Battista Alberti.

O Cinquecento (séc. XVI) torna o Renascimento num movimento universal europeu, tendo no entanto entrado em decadência. Ocorrem as primeiras manifestações maneiristas e a Contra reforma instaura o Barroco como estilo oficial da Igreja Católica. Na literatura actuaram Ludovico Ariosto, Torquato Tasso e Nicolau Maquiavel, já na pintura eram Rafael e Michelangelo.

Neste momento, as características individuais dos arquitectos começam a sobrepor-se às da canonização clássica, o que irá levar ao chamado Maneirismo. Actuam nesta fase arquitectos como Michelangelo, Sebastião Sérlio, Andrea Palladio e Giulio Romano.

A arquitectura Renascentista como já referi, tem as suas raízes na Antiguidade Clássica, na arquitectura dos templos Gregos e na arquitectura religiosa, civil e militar dos Romanos.

A partir de Brunelleschi a arquitectura estabelece-se como profissão tal como hoje é conhecida, dotada do status de ciência, isto é, passível de registo, sistematização, publicação e crítica. Para isto, o tratado de Vitruvius serve de base de pesquisa para a fundamentação intelectual da arquitectura do Renascimento e na elaboração dos tratados deste período, elaborados por Alberti⁴, Sérlio e Palladio, entre outros.

É nesta envolvente que Sérlio desenvolve a sua vida como arquitecto, num período de mudança no pensamento da civilização ocidental, principalmente no campo das artes e da ciência.

É através de todo este contexto social, humano e político que vou estudar a obra do arquitecto e tratadista Sebastião Sérlio, tentando explicar como toda esta envolvente teve consequências na sua vida e na sua obra, como todos estes arquitectos do Renascimento e da época Clássica o influenciaram, ao mesmo tempo que me proponho mostrar como a obra escrita de Sérlio, ou seja o seu tratado, mais especificamente o Livro V, denota todas essas influências através das plantas, dos cortes e dos alçados dos edifícios que neles estão representados. Ou seja vou constatar que as plantas que Sérlio desenhou e reproduziu "falam", contam-nos o que se passava nessa época.

Os primeiros anos de Sérlio

Poucos teóricos do renascimento influenciaram o desenvolvimento da arquitectura ocidental tanto quanto Sebastião Sérlio (1475-1554). A obra de Sérlio, ou melhor o seu tratado, ao contrario do de Vitruvius «*De Architectura* (os Dez livros sobre a arquitectura de Vitruvius)», ou o de Alberti «*De Re Aedificatoria*», tem muitas imagens, o que faz com que tenha grande propagação por toda a Europa, e não só, porque todos aqueles que não sabiam ler, podiam da mesma forma ter acesso ao conhecimento através de imagens e ilustrações, e esta é uma das grandes diferenças do seu tratado para os anteriores.

Sérlio nasce em Bolonha a 6 de Setembro de 1475, época em que o Renascimento já atingia o apogeu e se desenvolvia por toda a Itália.

Este Homem do Renascimento⁵ era filho do Pintor Bartolomeu Sérlio, de quem aprendeu a mesma arte, mas na pintura Sérlio não se destaca, embora seja sem duvida uma aprendizagem que o ajudará mais tarde, na forma como vê o desenho.

⁴ Leon Battista Alberti (Génova ou Veneza, 14 de Fevereiro de 1404 — Roma, 25 de Abril de 1472) foi um arquitecto e teórico de arte: um humanista italiano, ao estilo do ideal renascentista, eminente platónico e filósofo da arquitectura e do urbanismo, pintor, músico e escultor, escreveu seu célebre tratado *De re aedificatoria* (impresso depois de sua morte).

⁵ Existem diferentes opiniões em relação a sua partida para Veneza e em relação à sua morte, W.B. Dinnsmoor diz que a partida para França é em 1541 (op.cit, p.76, nota 108) e estabelece a sua morte, em Fontainebleau, em 1554. Argán aceita a data mas situa a sua morte em Lyon, (op.Cit, p.184, nota 1). Stanislaw Wilinski comenta estes dados em «Sebastian Serlio e Andrea Palladio», «Boletín del CISA, A.Palladio» (1964), t.VI, p.133, nota 13, IN Carlo Sambriaco, «La Fortuna de Sebastiano Serlio» Todas las obras de arquitectura e perspectiva de Sebastian Sérlio de Bolonha, Oviedo, 1986, pp. 23, nota 18.

* Roma atingiu o seu expoente de esplendor sob o Papa Júlio II (1503-1513) e seus sucessores Leão X e Clemente VII, ambos membros da família Médici. Durante estes vinte anos, Roma tornou-se no maior centro de arte em todo o mundo. A cidade alojou artistas como Bramante, que construiu o templo de São Pedro em Montorio e foi autor de um grande projecto para renovar a Cidade do Vaticano, Rafael, que em Roma se tornou no mais famoso pintor de Itália pelos seus frescos da Capela Nicolina, Vila Farnesina, Quartos de Rafael, entre outras obras de arte famosas, e Michelangelo, que iniciou a decoração do tecto da Capela Sistina e executou a famosa estátua de Moisés para a tumba de Júlio.

⁷ Joaquim Garriga, «Fuentes y documentos para la historia del arte renacimiento en Europa», Barcelona, 1983, pp. 220-221, IN Carlo Sambricio, «Todas las obras de arquitectura e perspectiva de Sebastian Serlio de Bolonha, Oviedo, 1986, pp. 22

⁸ Carlo Sambricio, «La Fortuna de Sebastiano Serlio» Todas las obras de arquitectura e perspectiva de Sebastian Serlio de Bolonha, Oviedo, 1986, pp. 23

Passa 5 anos a viver em Pesaro, de 1509 a 1514, onde trabalha como “*pittore di prospettiva*”. Atraído pelas artes, dá os seus primeiros passos como carpinteiro para logo adquirir certa reputação como engenheiro e desenhador de encenação teatral.

Sérlio, Roma e o Renascimento – A formação Classicista

Em 1514 viaja até Roma* onde permanece até 1527, cidade onde alcança o nível de arquitecto no estúdio do arquitecto Baldassare Peruzzi (1481-1536), trabalhando nas obras do Vaticano.

É em Roma que Sérlio tem acesso à maioria da documentação e aos exemplos vivos do que mais tarde estuda, documenta e ilustra na sua obra escrita, é nesta cidade que se forma o teórico de arquitectura.

Esta estadia em Roma corresponde aos anos da sua formação clássica, tendo como mestres, Bramante, Rafael e Peruzzi.

É portanto neste núcleo de arquitectos que Sérlio inicia a sua formação, é com eles que Sérlio se torna um estudioso da arquitectura greco-romana, devido também ao contexto social em que se insere. Por toda a cidade de Roma existem modelos da antiguidade clássica, ruínas da Roma antiga, ele tem a oportunidade de ver com os próprios olhos os modelos que o Homem do Renascimento pretende seguir.

Sérlio chega a Roma nos anos em que Rafael dirige o programa arqueológico da corte papal, (com a morte de Bramante, Rafael foi nomeado para suceder-lhe como arquitecto do Vaticano e assumiu as obras em curso na basílica de São Pedro, onde substituiu a planta em cruz grega, ou radial, por outra mais simples, em cruz latina, ou longitudinal.) numa época em que todos os seus mestres estudam a antiguidade clássica. Rafael lamentava o estado de abandono em que se encontrava a antiga Roma, e afirmava que era necessário distinguir os edifícios “romanos antigos” dos outros “bárbaros y góticos” e “modernos”.⁷

Na sua opinião (Rafael) todos os monumentos antigos são igualmente belos, e a sua proposta coincide com a ideia que Bramante defendia, de abordar um retorno ao estudo do Passado.

Neste momento o que interessa ao artista renascentista, preocupado com a antiguidade, não é tanto o estudo erudito da ruína, mas a busca de um ideal clássico: é dizer, vê como é o testemunho directo do passado, mas não como referencia absoluta de arte, é esta a opinião defendida firmemente por Rafael e igualmente assumida por Peruzzi e por todos aqueles que integram o núcleo de classicistas que surgiram em torno de Bramante. De todos os mestres que Sérlio conhece em Roma, quem segue e estuda com maior dedicação, é Peruzzi, convertendo-se em seu discípulo e seguidor, dedicando-lhe mais tarde o Livro IV escrito em 1537.⁸

É nesta atmosfera que Sérlio aprende a observar as ruínas clássicas desenvolvendo a ideia de criar uma arquitectura nova assente nos cânones clássicos. Contudo desta observação e estudo, o Bolonhês, apercebe-se que em muitas obras do passado existem contradições canónicas e compósitas,



Tempietto de San Pietro in Montorio, Donato Bramante

que até então não tinham sido reveladas por nenhum estudioso. A partir desta análise Sérlio começa a racionalizar no sentido da licença canónica, posto que a sua intenção seria a de potenciar a lógica das ordens clássicas. Assim frente ao princípio de imitação, que alguns haviam estabelecido no início do humanismo, agora torna-se necessário contrastar com o passado, perante o reportório de novas conquistas no conhecimento.⁹

Embora os primeiros arquitectos do período Renascentista se tenham inspirado predominantemente nas ruínas greco-romanas, à medida que o renascimento evolui, existe a percepção da necessidade de propor (ou recuperar) os cânones e o ordenamento do classicismo.

Existe aqui o início da busca do ordenamento e do cânone para uma nova arquitectura, baseada num maior racionalismo, e no desenvolvimento de um espírito crítico.

Sérlio tem grande admiração por Bramante, pois este prova através do projecto de palácios e igrejas, que não só conhece e domina as possibilidades da linguagem clássica como também entende as características e o espírito da sua época, aplicando o conhecimento antigo de uma forma nova, inédita, mas acima de tudo, clássica. O Temppietto,¹⁰ por ele projectado, é, praticamente, uma releitura (mas definitivamente não é uma cópia) dos templos de planta centralizada, circular, típico do período da arquitectura Romana. Bramante também populariza a linguagem clássica desenvolvida e explorada por ele. Inspirada nos arcos triunfais romanos, as características compositivas deste são aplicados aos projectos de Palácios. A principal imagem deste “estilo Bramantino” é a tríade de aberturas adornadas com arcos de volta inteira, sendo que dois deles estão à mesma altura, e o central maior.

Sérlio aprende de Peruzzi uma forma distinta de compreender a antiguidade, intuindo de alguma maneira a ideia de “veamos lo que es antiguo, y aún más” o que supõem não só estabelecer o estudo do passado, como também uma análise da sua própria contemporaneidade, o que contraria de certa forma a ideia de defendida no “Quattrocento”. Neste sentido Sérlio depende intelectualmente, durante os seus anos de formação romana, tanto de Peruzzi como de Bramante ou Rafael e compreende qual é a preocupação que no início de “Cinquecento”,

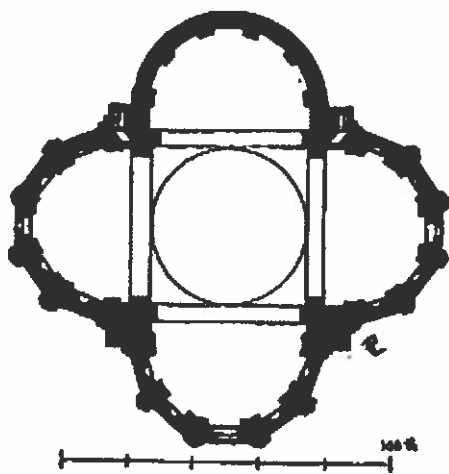
tinha seu mestre: conseguir levar as regras compósitas abstractas (supostos racionais e imutáveis) aos numerosos problemas da prática da construção. Aprende que a necessidade de ordenar um conhecimento vai mais além do estabelecimento do mero reportório e entende que a pretensão daqueles que tentam construir “el antiguo moderno” não consiste em ilustrar, com novas folhas, os textos de Cesariano ou Fra Giocondo.¹¹

Bramante havia concebido no início do século XV, um tratado de arquitectura em cinco livros, que segundo se sabe foi perdido. A preocupação de Bramante de estabelecer um código, passou também para Rafael que achava que faltava um tratado de arquitectura, sentimento também de Peruzzi que aliás

⁹ Carlo Sambricio, «La Fortuna de Sebastiano Serlio» Todas las obras de arquitectura e perspectiva de Sebastian Sérlio de Bolonha, Oviedo, 1986, pp. 28

¹⁰ Sérlio reproduz este projecto de Bramante no Livro III, Of Antiquitie, cap.IV, pp. 19.

¹¹ Carlo Sambricio, «La Fortuna de Sebastiano Serlio» Todas las obras de arquitectura e perspectiva de Sebastian Sérlio de Bolonha, Oviedo, 1986, pp. 29



Típica igreja de planta central, tipologia disseminada no Renascimento

passou a vida a recolher documentação para fazer um tratado. Sérlio estudará a obra de Bramante tanto a escrita como a obra feita, porque assume que a vontade de codificar existente neste arquitecto, é uma das suas constantes mais importantes.

É nesta ambiência que Sérlio estuda a antiguidade, através da visão dos seus mestres, e assim consegue entender que a linguagem clássica não é um dado abstracto, e que só a colocando em comparação com as restantes partes da composição é que se podia desenvolver novos pressupostos de conhecimento. A lição de Peruzzi a Sérlio radica em ensinar-lhe a valorizar a história como ponto de partida para algo novo. (como exemplo disso temos o desenho de Peruzzi do Panteão que Sérlio retoma no Livro III). Do seu mestre, compreende que um tratado de arquitectura deve pretender difundir, não só a preocupação de Bramante em definir um código, mas deve igualmente conformar a inquietude de Rafael por desenvolver pressupostos maneirista que caracterizam a licença como oposição à norma. Em 1536, quando Peruzzi morre, Sérlio consegue todos os materiais que deviam ser publicados no tratado que seu mestre preparava sobre a perspectiva e as ordens clássicas, com isto obtém uma documentação essencial que completava os ensinamentos recebidos desde 1515.

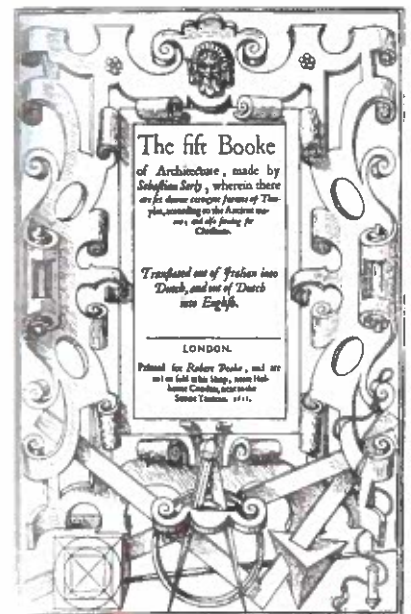
Em 1527 as tropas Imperiais entram na cidade de Roma, produzindo excessos, mais conhecido como o “saco” de Roma. O Saque de Roma aconteceu a 6 de Maio, quando dezoito mil soldados do exército Imperial de Carlos V e mercenários alemães comandados por Jorge de Frundsberg, ao serviço do Condestável de Bourbon, tomaram de assalto a Cidade Eterna. Este episódio terrível, que veio na sequência da segunda guerra entre o imperador Carlos V e o rei francês Francisco I, acabou com a preeminência do papado Renascentista. Em consequência do mesmo dá-se um êxodo dos artistas e escritores da cidade, que se espalham por toda a Itália, mas em maior fluxo para Veneza.

Sérlio em Veneza – Os anos de Escritor de Architectura

Após Roma Sérlio dirige-se a Veneza, cidade que se converte em refúgio intelectual, frente aos acontecimentos de 1527, onde segundo se sabe, permanece de 1528 até 1540. Veneza era na época uma cidade bem sucedida a nível de empresas editoriais. É o momento de apogeu de Sérlio como escritor de Architectura.

O primeiro Humanismo de Veneza data do séc. XVI, e é uma síntese do gótico com o Bizantino. O regresso ao passado vivido em Roma, através das ruínas clássicas, pouco influencia Veneza. Deste modo é fácil perceber que Sérlio se depara com um ambiente cultural diferente daquele que tinha vivido em Roma.

O que faz com que Sérlio passe a entender, a arquitectura antiga, exemplar, quando tida como motivo de reflexão, devendo assim o arquitecto tomar igual atenção quer aos desenhos do



Capa do Livro V do Serlio, 1547

passado clássico, quer aos desenhos de um passado mais recente e contemporâneo.

«Deste modo e como terá dito Rosci, a atitude de Sérlio após a sua chegada a Veneza ganha uma dupla dimensão; como historiador, exercendo uma livre selecção de formas e ideias arquitectónicas que ele entende que são significativas, e em segundo lugar como difusor dessas formas e ideias. A sua pretensão difere assim do estudo da antiguidade que Bramante concebeu.

No seu tratado Sérlio tenta dar a conhecer não só os modelos que terá visto em Roma, mas sobretudo o espírito dos mesmos, reflectindo na necessidade de romper com o respeitado mito do passado e abre assim portas à vontade maneirista de compor uma nova arquitectura.»¹²

Nesta época vive-se em Veneza também uma influência Flamenga que coexiste com o gosto oriental e toscano, diferente do Romano, que vai influenciar quer a pintura quer a arquitectura na maneira como pretende aproximar a obra de arte da forma perfeita, a um ideal de beleza objectivo.

Também se vive perante a disputa que vem desde o início do Humanismo, entre ser “imitator” ou “aemulador” dos antigos. À qual surgem diversas opiniões. Alberti, um dos primeiros a estabelecer critérios sobre o princípio do cânon clássico, advertia para a necessidade de imitar os antigos, não escrevendo o que eles escrevem mas sim como eles escrevem, o que no princípio dava uma margem de liberdade na criação artística, e Rafael declara numa carta a Castiglione a sua intenção de prosseguir, através dos clássicos, a perfeição da sua própria obra.

Em Veneza, e talvez por influência de “Ciceronianus” de Erasmo (1469-1536), põem-se um limite à total imitação que alguns defendiam da antiguidade, ideia que estabelece a necessidade de estudar novos pressupostos. Na realidade a polémica sobre os conceitos de imitação ou invenção se expõem desde a ideia Erasmita do “optimo genere dicendi”, que reflectia a busca do “mejor estilo” ao que pode aspirar uma época, que consegue formar um individuo sem trair seus interesses vitais pela natureza. Neste sentido Dambaro diz como “... *el hombre más preocupado es aquel que reclama un estilo nuevo para ideas nuevas...*” parecendo agora fazer de que “...*siendo el latin una lengua muerta no podia adquirir expresiones nuevas sin alterarse de modo irreversible*”, de forma que a única solução para o problema da expressão da modernidade teria que se reservar para as línguas vernáculas.¹³ E este é um passo importante, visto que até agora só os letrados tinham acesso aos escritos da época, pois o resto da população não falava o Latim.

Quando Sérlio chega a Veneza, retoma contacto com Arenito (que também defendia uma ideia próxima da expressa por Erasmo) que já havia estado em Roma até 1525, e é graças ao apoio deste que Sérlio ganha autoridade em Veneza.

Aretino abre as portas a Sérlio a um mundo intelectual no qual os espanhóis têm um excepcional papel: recordemos que Marqués del Vasto, governador de Milão, protege não só Arenito como também Giulio Camilo, e que Sérlio lhe dedica um dos livros do seu tratado. Ao mesmo tempo o então embaixador imperial da república de Veneza Diego Hurtado de Mendoza, desempenha um papel preponderante no ambiente cultural e por conseguinte Arenito também. Contudo as actividades de Diego Hurtado de Mendoza e os contactos que mantém vão mais além da mera relação diplomática e sabemos que mantém relações (protegia) tanto com artistas venezianos (Tiziano ou Sansovino) como com o núcleo de Pádua e Bolonha.

¹² Carlo Sambricio, «La Fortuna de Sebastiano Serlio» Todas las obras de arquitectura e perspectiva de Sebastian Sérlio de Bolonha, Oviedo, 1986, pp. 34

¹³ Carlo Sambricio, «La Fortuna de Sebastiano Serlio» Todas las obras de arquitectura e perspectiva de Sebastian Sérlio de Bolonha, Oviedo, 1986, pp. 38

Por volta de 1530 Sérlio toma contacto com a pequena corte aberta de literatos e artistas que existe em Pádua e que é não só o centro de vida académica mas também um singular lugar de discussão, graças à inteligência de Alvise



Castelo de Fontainebleau, França: vista da fachada, a partir dos jardins. O **Castelo de Fontainebleau** (em francês, *Château de Fontainebleau*) localiza-se na cidade de mesmo nome, no Norte de França.

Cornaro e como consequência de sua amizade. Sérlio convive num ambiente em que Cornaro pretende actuar como mecenas de jovens.

Sérlio sofre influencias em Veneza tanto de Pietro Arenito,¹⁴ como do núcleo Padovano de Alvise Cornaro.¹⁵ Por sua vez Sérlio também exerce influencia sobre Trissino e sobre todo o círculo Padovano, através dos exemplos do classicismo romano.

Em Veneza triunfava o florentino Jacop de Sansovino.¹⁶ Sérlio se relegou e foi relegado a publicista da arquitectura.

Em relação à contextualização cultural da época que Sérlio vive não podemos esquecer o Concílio de Trento (1545-1563), que no fundo é a resposta da Igreja ao movimento renascentista e em resposta aos Tratados de Arquitectura da altura. Além do que este também tem influência na obra de Sérlio.

Sérlio em França – O Difusor de temas classicistas

É convidado para ir para França por Francisco I, para construir o castelo de Fontainebleau (localiza-se na cidade de mesmo nome, no Norte da França é o maior castelo do país, construído para Francisco I pelos arquitectos Le Breton, Serlio, Delorme, e decorado por Rosso e Primaticcio), junto com uma equipa de desenhadores e artistas italianos. Sérlio aceita em França outros trabalhos privados. Aí reside desde 1541, passando por diversas residências reais.

O rei era um frenético impulsor de construções, mas caprichoso e imprevisível. Sérlio teve alguma intervenção mal definida e em qualquer dos casos já alterada, nas obras de Grotte de les Pins del parque e Salle du Bal de Fontainebleau, entre 1541 e 1547. Contentou-se a publicar os seus livros. E durante esses anos também se ocupou da construção do Grand-Ferrare, castelo para o Cardeal Ippolito d'Este, pode ser considerada a sua principal obra, mas também não esta conservado.

Enquanto isso Sérlio consegue editar em Paris, em 1545, os Livros I e II, sobre respectivamente Geometria e Perspectiva, que se difundiram rapidamente.

É também em França que publica o Livro V.

A sua estadia em França assinala o seu trabalho como difusor de temas clássicos. Das três cidades, fundamentalmente as duas primeiras (Roma e Veneza), apresentam um singular interesse pois sintetizam um processo de reflexão, processo esse que não aparece entre 1541 e 1554; Deste modo os últimos treze anos da vida de Sérlio não têm a importância teórica dos anos anteriores.

Embora Sérlio tenha um importante papel na arquitectura daquele país, este (e apesar da admiração Philibert de L'Orme) morre na miséria, obrigado a vender os seus cadernos inéditos por volta de 1554.

¹⁴ Pietro Aretino, pseudónimo de Francesco Accolti (Arezzo, Itália, 20 de abril de 1492 - Veneza, Itália, 21 de outubro de 1556), escritor, poeta e dramaturgo italiano. Autor de "Diálogo das Prostitutas"

¹⁵ Alvise Cornaro (Veneza, 1484 - Padova, 1566) mercenário do Renascimento Italiano.

¹⁶ Jacopo d'Antonio Sansovino (1486-1570), arquitecto, pintor, escultor. Após ter estabelecido um papel artístico bem sucedido em Roma, muda-se para Veneza no saque de Roma, 1527.

A sua obra Literária

Do Livro I ao Livro VII

Só em 1537 consegue editar o seu primeiro livro, com muito texto mas sobretudo com muitas imagens, o Livro IV, onde estabelece as ordens arquitectónicas clássicas e os princípios que caracterizavam as edificações renascentistas italianas. (e acrescenta em relação ao tratado de Vitruvius e de Alberti a ordem compósita)

O Livro IV, é sem dúvida o reflexo da sua passagem por Roma, e traduz a importância das ordens clássicas na composição canónica da nova arquitectura, é evidente a intenção de desenvolver uma ideia original frente ao cânone clássico. O livro trata as ordens na sua métrica e atribui-lhes significados, explicando onde cada uma deveria ser aplicada, e isto é feito de forma sistemática, começa pela ordem mais robusta (Toskana) e acaba na menos robusta (Compósita).

O livro causa um impacto tremendo, então Sério prepara o seguinte.

Em 1539, ano em que perde para o jovem Palladio (1508-1580) o concurso para a basílica de Vicenza, prepara a edição do segundo livro, que dedicou a Francisco I, rei de França, o mesmo que lhe paga os gastos dessa edição publicada em Veneza um ano depois (1540), o livro III, onde Sério trabalha as plantas e alçados de alguns edifícios seleccionados incluindo complexos monumentais da antiguidade greco-romana e também edifícios idealizados por Peruzzi, Rafael e Donato Bramante. O livro que trata a antiguidade "excelente", as casas, os templos, os anfiteatros, os palácios, as termas, obeliscos, pontes, arcos do triunfo, etc. as suas plantas e medidas...¹⁷ Enfim, um Livro que retrata todo o tipo de edifícios, edifícios estes que ele admirava, e achava que deveriam ser o ponto de partida, o exemplo para novas formas. E começa com o projecto do Pantheon de Roma,¹⁸ de planta circular, que para ele era a forma mais perfeita de todas.

É com este livro que surge o convite do rei francês, Francisco I, de Sério ir para França construir o castelo de Fontainebleau.

Sério edita em Paris, em 1545, os Livros I e II, sobre respectivamente Geometria e Perspectiva.

Sério documenta desta forma o traçado rigoroso, no Livro I, descreve até a exaustão todas as formas geométricas, definindo também o quadrado perfeito, o triângulo equilátero e o círculo como formas puras e que se contêm umas nas outras (isto é que se podem inscrever umas nas outras indefinidamente) Explicando no fundo que tudo se constrói através de regras geométricas. Depois de

uma exaustiva aula de geometria, da concepção de formas e da sua subdivisão ou adição de forma a criar outras formas, exemplifica a melhor maneira de fazer o estudo de uma porta para uma Igreja.

O Livro II, certamente com muita da informação de Peruzzi, é sobre Perspectiva, onde ele explica que a linha do Horizonte é a linha onde a geometria termina. E de novo como no Livro I, trata o tema exaustivamente, fazendo desenhos de perspectiva, com um ou mais pontos de fuga.

A dimensão de Sério e a importância do Tratado que escreve – em parte – em Veneza, estabelece a fórmula do saber romano com o

¹⁷ Sebastiano Serlio, The five Books of Architecture, an unabridged reprint of english edition of 1611, Dover Publications, Inc, New York. 1982, The third Booke.

¹⁸ O Panteão de Roma, situado em Roma, Itália, é o único edifício construído na época greco-romana que, actualmente, se encontra em perfeito estado de conservação. Desde que foi construído que se manteve em uso: primeiro como templo dedicado a todos os deuses do panteão romano (daí o seu nome) e, desde o século VII, como templo



Corte do Panteão de Roma, com a famosa Cúpula, e o óculo através do qual entra a luz.

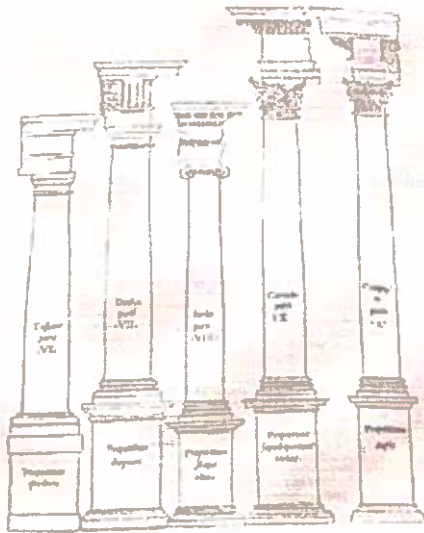


Ilustración 2. Los cinco órdenes de la Arquitectura: este grabado en madera del año 1540 es la introducción del tratado sobre «las cinco formas de construir» de Serlio. (En: SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1963. pág. 2).

cravar do novo – empirista – que reflecte o conhecimento e as preocupações teóricas existentes em Veneza: para ele o tratado longe de ser entendido como uma colecção indiscriminada de folhas, deve ser compreendido como reflexo da sociedade em mudança. Consciente da necessidade de abandonar as referências góticas e optar por uma arquitectura “antigua”, a proposta que integra no tratado é classicista no sentido de tentar oferecer uma síntese da racionalização dos elementos do modelo clássico ao mesmo tempo que pretende estabelecer unidade no uso dos mesmos, organizando então o texto como uma intencionada recompilação de exemplos. Oferecendo ao leitor o resumo e o saber arquitectónico do momento. A intenção de Sério não era ensinar arquitectura – entendida como verdade absoluta – mas sim um determinado tipo de arquitectura, nessa ordem o tratado apresenta-se como um conjunto de exemplos em que existe uma investigação sobre a lógica do Classicismo. Outro

aspecto importante do Tratado – e que Rosci terá assinalado – é a vontade de Sério por definir o sentido que deve receber agora a licença como peça chave no novo Classicismo.

Os Livros IV e III – os primeiros que publica – 1537 – 1540 – devem entender-se como a pretensão por difundir imagens da antiguidade que tem especial interesse: torna-se evidente que Sério não valoriza da mesma maneira qualquer referência ao passado arquitectónico, e por essa razão no tratado aparecem, misturadas, tanto citações ao mundo antigo como ao moderno, considerando que idênticos problemas e inquietudes se formularam tanto no passado como no presente. Existe uma ideia implícita nestes livros, e é sua intenção expor uma abstracção na História, reflexo talvez das opiniões que teve oportunidade de conhecer de Rafael ou Peruzzi.

Sério consegue publicar em 1551 em Lyon um livro muito especial, que fica à margem do resto da sua obra, e é uma concepção de gosto dominante: O livro extraordinário, com 50 animados desenhos de portas. Foi o seu último êxito editorial. Seguramente por falta de dinheiro e de forças, em 1550 vendeu ao coleccionista e marchante Jacopo Strada o original do último livro que concluía o seu projecto de tratado, o numero VII (que só se publicou em 1575) em conjunto com outras publicações. O livro VI com bonitas variações de moradias para pessoas de diferentes classes sociais e um esboço sobre uma fortificação antiga.



Facciata di una chiesa realizzata in legno da Sebastiano Serlio. Il disegno è stato pubblicato su un trattato di architettura pubblicato a Venezia nel 1537

O Livro V – Formas de Templos de acordo com os antigos e ao serviço dos Cristãos.

Em 1547 publica o Livro V, e que no fundo é aquele que me proponho a analisar com variações sobre templos desde a planta centralizada, à basilical.

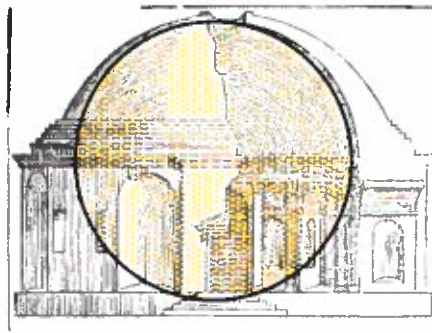
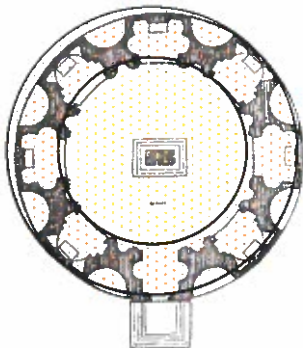
No fundo um livro que trata a planimetria e altimetria dos templos e Igrejas.

Sérlio durante a sua vida, e de acordo com a sua envolvente ao longo dos anos e através das cidades por onde passa, e por meio daqueles com quem convive, vai sofrendo mudanças de pensamento e isso nota-se na pratica. Sérlio começa pelo Humanismo puro, passa pelo alto renascimento e envereda também de alguma forma pelo maneirismo, e no fim do livro V, apercebemo-nos como de alguma forma regressa aos conceitos da Idade Média, por força das circunstancias. (Concílio de Trento).

O Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, foi o 19º concílio ecuménico, convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade de fé e a disciplina eclesiástica. A sua convocação surge no contexto da reacção da Igreja Católica à divisão que se vive na Europa do século XVI quanto à apreciação da Reforma Protestante. O Concílio de Trento foi o mais longo da história da Igreja: é chamado Concílio da Contra-Reforma. Emitiu numerosos decretos disciplinares. O concílio especificou claramente as doutrinas católicas quanto à salvação, os sacramentos e o cânon bíblico, em oposição aos protestantes e estandardizou a missa através da igreja católica, abolindo largamente as variações locais. A nova missa estandardizada tornou-se conhecida como a "Missa Tridentina", com base no nome da cidade de Trento, onde o concílio teve lugar. Regula também as obrigações dos bispos e confirma a presença de Cristo na eucaristia. São criados seminários como centros de formação sacerdotal e reconhece-se a superioridade do papa sobre a assembleia conciliar. É instituído o índice de livros proibidos "*Index Librorum Prohibitorum*" e reorganizada a Inquisição. Além de se insurgir contra as imagens, a imagem não podia apelar ao sentimento de desejo corporal, mas sim a sentimentos de piedade. Com tudo isto a Igreja tenta também contrariar a ideia defendida no Humanismo, que seria o Homem no centro do mundo, afirmando a importância da autoridade dos representantes de Deus na terra. Define assim de uma forma explícita e intencional que a arte deve estar ao serviço de ritos da Igreja católica.

É obvio que este concílio também afecta de alguma forma a arquitectura que Sérlio propõem no seu livro.

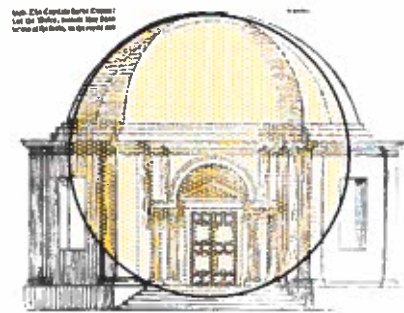
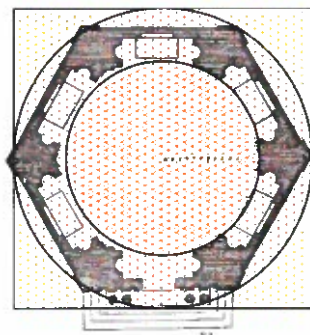
No fundo este Livro resume na minha opinião, através das plantas todas as fases de Sérlio, ou pelo menos denota as suas influências.



Sérlio diz que os projectos que desenha não são para copiar, mas sim para servir de exemplo.

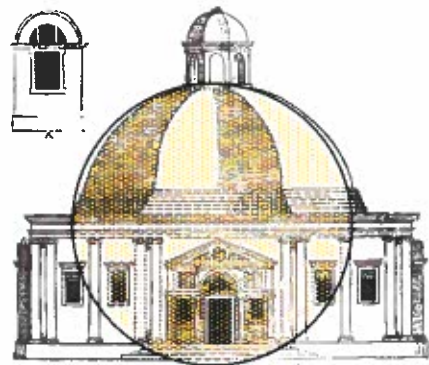
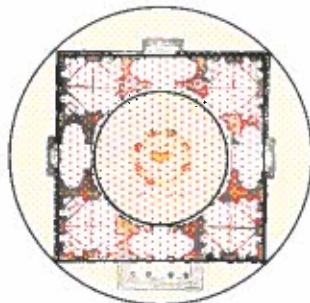
Inicia-se com a planta, corte e alçado parcial de um templo de planta centralizada, de planta circular, tida por ele como uma das formas mais perfeita de todas, o que nos reflecte o Sérlio Humanista e racional, assente numa geometria rigorosa e simplificada. Um Sérlio que retrata todas as influencias referidas em cima no núcleo de Bramante. Planta circular onde percebemos também a influencia Greco-romana. Uma tipologia que assenta também no elogio ao Pantheon, que alias ele já tinha referido no seu Livro III.

E sucedem-se a esta planta, variadíssimas plantas centralizadas de variadíssimas formas, é quase uma sucessão ao Livro I, a geometria, onde este desenha todos os polígonos regulares. Aqui retoma em todos esse polígonos e transforma-os em Igrejas.

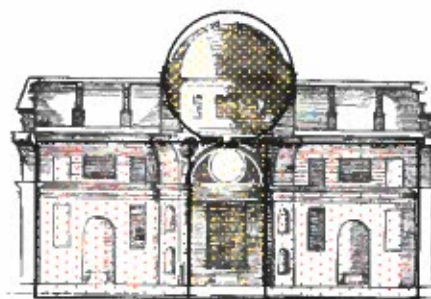
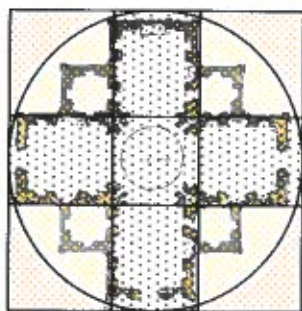


A planta centralizada (circular, poligonal ou em cruz grega), tem origem no balneário romano, adaptado como basílica, o que serve de base ao tipo de panteão construído a partir do Renascimento. O interior desenvolve-se à volta do núcleo com deambulatório concêntrico de cobertura em abóbada de berço, clerestório e coroação em cúpula. A esta estrutura podem surgir também anexados capelas funerárias e baptistérios. Embora se tenha observado também a ocidente, esta edificação vai sobretudo ter maior aderência na arte bizantina.

A planta quadrada, geralmente utilizada em pequenas Igrejas, que denota a procura do Absoluto, da perfeição, da simetria. Aliás até aqui todas estas plantas são simétricas em relação aos dois eixos, denotando a busca pelo belo, pelo perfeito, pela igualdade, procurando no fundo o equilíbrio.

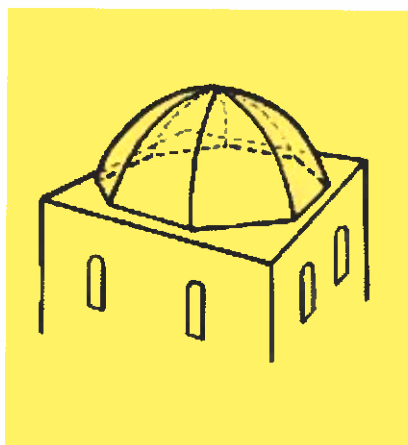


A planta de cruz grega, este tipo de tipologia de igreja remonta à época Bizantina.

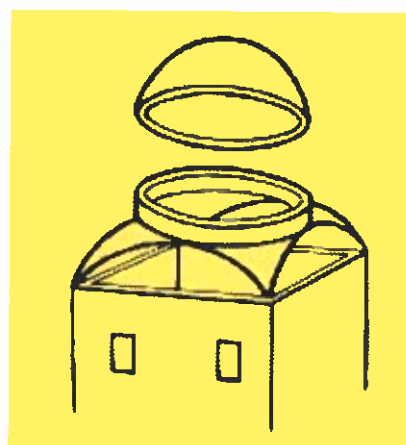


Inspirada e guiada pela religião, a arquitectura bizantina alcançou sua expressão mais perfeita na construção de igrejas. E foi precisamente nas edificações religiosas que se manifestaram as diversas influências absorvidas pela arte bizantina. Houve um afastamento da tradição greco-romana, sendo criadas, sob influência da arquitectura persa, novas formas de templos, diferentes dos ocidentais. Foi nessa época que se iniciou a construção das igrejas de planta de cruz grega, coberta por cúpulas em forma de pendentes, conseguindo-se assim fechar espaços quadrados com tecto de base circular. As características predominantes seriam a cúpula (parte superior e côncava dos edifícios) e a planta de eixo central, também chamada de planta de cruz grega (quatro braços iguais). A cúpula procurava reproduzir a abóbada celeste. Esse sistema, que parece já ter sido utilizado na Jordânia em séculos anteriores e inclusive na Roma Antiga, transformou-se no símbolo do poderio bizantino.

A cúpula é originária da Ásia Menor, cujos povos, que sempre se distinguiam como arquitectos, recorreram ao expediente de suspendê-la sobre uma construção quadrada ou pousaram-na directamente em construções circulares. Os persas imaginaram outra alternativa, colocando sobre a base quadrada uma cúpula octogonal. A solução encontrada pelos persas para a colocação de cúpula sobre uma construção quadrada foi o abandono da forma circular para base e a adopção da forma octogonal, sobre a qual se erguia a cúpula, já não totalmente redonda, mas facetada em oito "triângulos" curvos.



Cúpula persa



Cúpula Bizantina

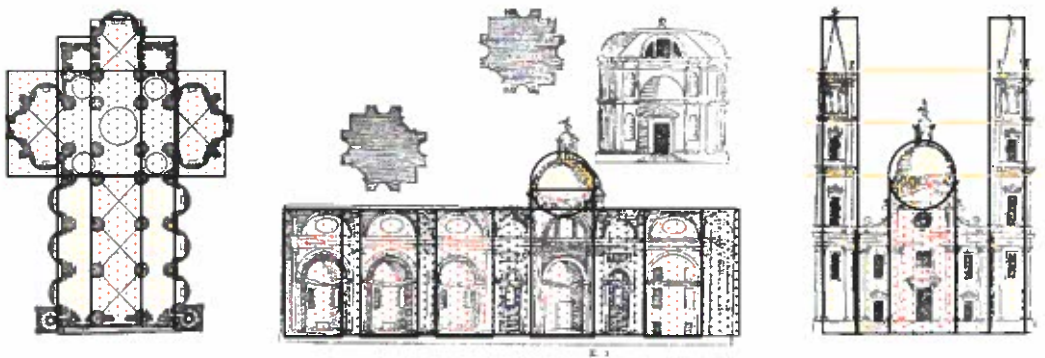
Os arquitectos bizantinos mantiveram o formato arredondado não colocando o tambor (grande arco circular sobre o qual se assenta a cúpula) directamente sobre a base quadrada: em cada um de seus lados ergueram um arco, sobre os quatro arcos colocaram um tambor e, sobre este, com simplicidade e segurança, a cúpula. Os arquitectos bizantinos conseguiram apor a uma construção quadrada uma cúpula arredondada, com o uso do sistema de pendentes, “triângulos” curvilíneos formados dos intervalos entre os arcos e que constituíam a base sobre a qual era colocado o tambor.

A planta de eixo central, ou de cruz grega (quatro braços iguais), impôs-se como consequência natural da utilização da cúpula. Os pesos e forças que se distribuíam por igual na cúpula exigiam elementos de sustentação também distribuídos por igual, e essa disposição ocorria menos facilmente na planta rectangular ou de cruz latina, com braços desiguais.

Aqui com este tipo de Tipologia voltamos a perceber em Sérlio influências, da antiguidade Romana, e da arte Bizantina.

Surge no entanto o inesperado no virar da folha, uma Igreja de cruz Latina, e é aqui que sem duvida se dá a influencia do concilio de Trento, porque se percebe a mudança de ideologia, a mudança de pensamento, o corte.

A Igreja de cruz Latina representa Cristo na cruz, simboliza deus no centro de todas as coisas, simboliza a fé cristã.



De qualquer forma, este tipo de tipologia desenhada por Sérlio não esquece o renascimento, a nave central separada das Laterais através de colunas, permite-nos uma leitura em perspectiva, até ao altar-mor. Além do que a cúpula no transepto é mantida tal e qual como nas plantas de tipologia centralizada.

A igreja cruciforme latina, tem o espaço interior organizado de acordo com as regras estritas codificadas no Concilio de Trento.

Outra novidade nesta planta, são os alçados laterais ondulantes, provocando um jogo de luz sombra, que mais tarde vai caracterizar o Barroco.

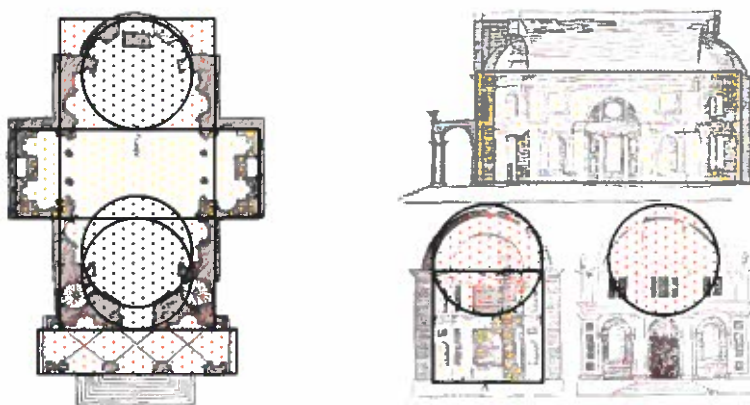
Por fim apresenta-nos uma Igreja com planta Basilical, que mais uma vez, remonta a Roma antiga. Planta que corresponde a um conceito congregacional da comunidade religiosa.

As igrejas, desenvolvidas a partir da basílica romana, vão revelar a base do que será a arquitectura religiosa da Europa ocidental ao longo dos séculos. A basílica clássica, um espaço amplo onde se possibilita o agrupamento de um

avultado número de pessoas, pode satisfazer várias necessidades (tribunal, mercado, audiências etc.), mas nunca serve o propósito de local de culto. Com a nova necessidade arquitectónica do cristianismo este espaço vai-se revelar como o indicado à nova procura de grandiosidade da nova religião e ao acolhimento dos fiéis, sem entrar em conflito com possíveis significados religiosos anteriormente atribuídos ao espaço. Observa-se o nascimento de um espaço que sintetiza em si elementos da basílica romana, da casa particular e originais.

O exterior desta Basílica surge pouco ornamentado, oferece a entrada do recinto através de um atrium, um pátio rodeado de arcadas, que estabelece a sua ligação à igreja através de um nártex.

A escultura aparece na obra de Sérlio completamente desgarrada, ou melhor, no seu tratado a escultura está quase sempre ausente.



Em todas estas tipologias existe também outro diálogo, muito importante, que ainda não referi. O diálogo que existe sempre entre a planta o corte e o alçado. O alçado anuncia o seu interior, o corte explica e reforça as formas planimétricas, é sem duvida resultado de um processo rigoroso e carregado de intenção. Todas as suas tipologias fazem uso da cúpula, ou quase todas, visto neste exemplo isso não se observar, forma arquitectónica muito utilizada nesta época. Os alçados e os cortes afirmam a horizontalidade, ao contrário do Gótico que afirmava a verticalidade, que direccionava o olhar do sujeito para Deus. A horizontalidade além de nos fazer ter uma noção perspectica, agarra-nos à terra, ao homem, aos saberes terrenos.

Apercebemo-nos assim através de todas estas tipologias, que Sérlio embora renascentista ou maneirista assenta toda a sua obra nos cânones clássicos.

Isto é visível na sua obra literária, embora seja de alguma forma uma arquitectura nova, em termos tipológicos não existe grande novidade, todas elas são tipologias utilizadas na Antiguidade Clássica.

A minha intenção como já expliquei anteriormente, era tentar provar ou pelo menos constatar, que a planta independentemente da sua forma, representa sempre alguma coisa, ou uma intenção projectual, ou uma influência História, ou um reflexo da sociedade na qual se insere, ou até mesmo a de transmitir uma mensagem.

Embora hoje em dia se dê muito valor ao esboço ou esquiço, por estes serem resultado de um processo mental, o que é facto, é que o desenho rigoroso é o

resultado final desse processo, logo contém toda essa informação, mesmo que às vezes de maneira pouco explícita. De qualquer forma foi através do processo rigoroso que me propôs a estudar o diálogo do projecto com a sociedade, do projecto com o sujeito.

Embora com alguma base teórica através de artigos e Livros que li, a análise que fiz neste ultimo capítulo, é empírica, simplesmente me coloquei na pele do sujeito e tentei ver de alguma forma como a planta falava, o que é que ela me contava sobre a sua história.

Desta forma propôs-me a analisar, primeiro geometricamente a planta, que quanto a mim é evidente, e depois tentar perceber a origem das suas tipologias na história, qual o seu significado, e de como elas faziam sentido na obra de Sérlío, e no Renascimento.

Tentei através de formas geométricas que o próprio Sérlío desenvolve no seu Livro I, perceber como estas estavam por detrás da sua concepção das plantas do Livro V.

Por outro lado tentei também explicar o contexto social, político e religioso, em que Sérlío se desenvolve, de forma a poder ter como base a sua vida para depois explicar a sua obra.

No fundo contextualizei primeiro a época em que Sérlío vive, depois expliquei o seu percurso de vida e acabei na sua obra, tentando explicar como esta ultima é um reflexo das anteriores. O fio condutor do trabalho, é Sérlío, a sua vida, e a sua obra, mas sempre com a finalidade de demonstrar que já no século XV e XVI o projecto rigoroso relatava e transmitia, todas as preocupações da época. Embora, tenha consciência que este saber é muito anterior a estes séculos, e que já Vitruvius o fazia no século I a.C., e possivelmente ainda anterior a este. Foram estes séculos que escolhi como ponto de partida, porque na minha opinião esta época é de muita importância na História da arquitectura, além de ser também a época que inaugura o conhecimento, o saber científico e o desenvolvimento do raciocínio.

Perante à análise, constatei como cada forma têm uma simbologia, como cada gesto projectual tem um significado.

Portanto posso agora dizer com mais firmeza que, a planta FALA, DIALOGA, e INTERAGE, e isto desde pelo menos o século XV.

BIBLIOGRAFIA:

Benévolo, Leonardo, «*História de la arquitectura del renacimiento*», Trad. Espanhola, Barcelona, 1981

Maciel, M. Justino, «*Vitrúvio, Tratado de arquitectura*», Ilustrações de Thomas n. Howe, I.S.T Press, 2001.

Sérlio, Sebastião, «*The Five Books of Architecture*», The five Books of Architecture, an unabridged reprint of english edition of 1611, Dover Publications, Inc, New York. 1982

Sambrício, Carlo, da introdução, «*La fortuna de Sebastiano Serlio*», Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonha, Oviedo, 1986

O LUGAR DA QUINTA DE RECREIO NA PERIFERIA DE LISBOA

Amílcar de Gil e Pires

"Em certo sentido, todo o homem que elege um Lugar do seu ambiente para se estabelecer e viver é um criador de espaço expressivo. Dá significado ao seu ambiente, assimilando-o com determinados propósitos, ao mesmo tempo que se acomoda às condições que este lhe oferece."

Christian Norberg-Schulz, *Existencia, Espacio y Arquitectura*,
Ed. Blume, Barcelona, 1975, p. 12.

Christian Norberg-Schulz,
*Existencia, Espacio y
Arquitectura*, Ed. Blume,
Barcelona, 1975, p.12.

No seu discurso sobre "espaço existencial", em que Norberg-Schulz define "espaço arquitectónico" como uma "concretização do espaço existencial do homem",¹ é abordado, de forma clara, o primeiro passo para a criação de um espaço arquitectónico. O primeiro acto conceptual em arquitectura é, precisamente, a escolha do sítio num determinado território para aí se construir um espaço vivencial – ao captar a essência do sítio escolhido e das suas múltiplas relações –, e, ao impor-lhe as suas necessidades existenciais, o homem elabora progressivamente o espaço em função de si próprio.

A apreensão do existente, a necessidade de lhe impor objectivos funcionais e a vivência, que pouco a pouco conquista idealmente o espaço escolhido, contribuem para a formação do "Lugar". Este poderá não passar ainda de uma criação mental mas reflecte já a existência e o carácter do homem que o pretende edificar, as suas vontades e a sua interpretação do sítio que, associados à necessidade de fazer cumprir um objectivo fundamental, "o habitar", um habitar específico, faz aparecer um programa estruturado, suporte funcional do espaço arquitectónico.

O Lugar aparece, aqui, como a síntese, em forma de espaço arquitectónico, construído e idealizado pelo homem, interior e exterior, sem limites rígidos e com funções mais ou menos especializadas, que lhe garantem o fruir e o habitar nos espaços que o compõem e estruturam – no caso em estudo a Quinta de Recreio.

O sítio escolhido revela o seu próprio "carácter" e estrutura-se morfológica e topograficamente. A sua topografia é modelada por superfícies mais ou menos inclinadas, côncavas ou convexas e estruturada por linhas de água ou linhas de feito. A relação com as vistas tanto pode ser feita de forma expansiva como estrangulada e a luz solar é o suporte de vida e marca o tempo no local.

Determinantes são, também, as linhas de comunicação que podem ser caminhos ou linhas de água comunicantes (ribeiros ou rios) que relacionam o Lugar com outros que lhe são próximos.

A localização destes lugares ao longo do território, com a escolha de pontos estratégicos para a sua implantação, que estabelecem relações espaciais entre si, contribui, também, para criar o "domínio humano" de grandes áreas não urbanizadas, existentes junto a pólos urbanos de certa dimensão, neste caso Lisboa.

Tendo como suporte económico determinadas culturas agrícolas (frutas e produtos hortícolas), para além da sua componente recreativa, as quintas de recreio têm que ficar próximas de boas vias de comunicação e têm que ter bons recursos hídricos. A localização próxima de Lisboa é fundamental também para a vivência da

Vilegiatura – procura-se nestes espaços a fruição contemplativa da Natureza, influência do Humanismo importado do Renascimento italiano, e o usufruto dos privilégios da vida citadina, nomeadamente da sua cultura.

Após a escolha do sítio, de forma intencional e conceptual, com o objectivo de realizar arquitectonicamente um programa com uma determinada estrutura funcional, mas também expressão da sua própria existência, é criada a necessidade de realização física e arquitectónica do Lugar. O espaço a criar reflecte um contexto cultural específico, quer do seu empreendedor, quer dos que o vão usufruir e a forma de o pensar e habitar reflecte o pensamento filosófico da sua época ou está influenciado, ainda que indirectamente, por este.

A primeira abordagem na elaboração do espaço arquitectónico da Quinta de Recreio tem, por um lado, um carácter bastante concreto, no que se refere à captação de elementos circundantes do sítio, da sua paisagem natural e, por outro, um carácter mais abstracto, em que a concretização do Lugar a projectar vai ser elaborada por esquemas de índole topológica e/ou geométrica.

O ordenamento topológico refere-se, no início da construção do Lugar, não a distâncias, ângulos e áreas, mas sim a relações de proximidade, de clausura (interior-exterior) e de continuidade, surgindo sempre antes da imposição de formas e dimensões. A sua ordem mais elementar está baseada na relação de proximidade e os espaços desenvolvem-se em conjuntos mais estruturados e caracterizados por continuidade e encerramento.²

² Idem, ibidem, p.20.

Por não se conhecerem as autorias da concepção destas Quintas e sabendo-se, salvo raras excepções – Q. das Torres e Q. da Bacalhoa (Azeitão) –, que a intervenção de arquitectos incidia só em algumas componentes da arquitectura da casa de habitação – capela, portais de entrada – e, em muitos casos, também nos jardins, e porque não se pretende fazer uma análise sistemática da sua arquitectura, mas sim a leitura da sua relação com o Lugar, fazemos, aqui, a interpretação de alguns exemplos estudados a partir das “propriedades elementares do espaço existencial e arquitectónico” teorizado por C. Norberg-Schulz em “*Existencia, Espacio y Arquitectura*”.³ Estas consistem em “centros” ou “lugares” (proximidade); “direcções” ou “caminhos” (continuidade) e “áreas” ou “regiões” (fechamento ou clausura).

³ Christian Norberg-Schulz, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Ed. Blume, Barcelona, 1975.

- Centro e Lugar

A noção de centro está relacionada com a percepção espontânea em que o homem está subjectivamente centrado na apreensão do espaço que o rodeia e cria esquemas de organização espacial em redor de si próprio. Este está relacionado com outros situados externamente e que servem como pontos de referência no território circundante.

*“Desde os tempos mais remotos o centro representa para o homem o conhecido em contraste com o desconhecido e o temível mundo circundante. É o ponto de onde toma posição como ser pensante no espaço, o ponto onde mora e vive no espaço.”*⁴

⁴ Idem, ibidem, p.22.

O reflexo dessa centralidade é revelado, ao longo da história, no acto de criação do espaço arquitectónico, e muito concretamente na criação de complexos por si idealizados e construídos, que se relacionam intimamente com um território natural envolvente (não regrado pelo homem) – neste caso particular, as Quintas de Recreio dos Sécs. XVII e XVIII, situadas na periferia de Lisboa.

Ao criar estes espaços que polarizam o território, são criados lugares como pontos de permanência, de chegada e de partida para outros mais ou menos distantes, a partir dos quais é feita a apropriação do espaço e ambiente circundantes. O Lugar

aparece aqui com um limite bem definido e é caracterizado por ter um interior próprio em contraste com o exterior que o rodeia, o que afirma, de uma forma espontânea, a sua centralidade. Este está naturalmente acompanhado, ou mesmo estruturado, por uma forma arquitectónica centralizadora ou simplesmente por uma simples concentração de massas construídas.

Na Quinta de Recreio, esta centralidade afirma-se pela sua própria estrutura arquitectónica e hierarquia das suas componentes volumétricas que exploram intuitivamente, ou não, as relações de proximidade, de centralização e de encerramento. Segundo Norberg-Schulz, são estas as características que definem um conceito existencial bem concreto, o conceito de "Lugar".

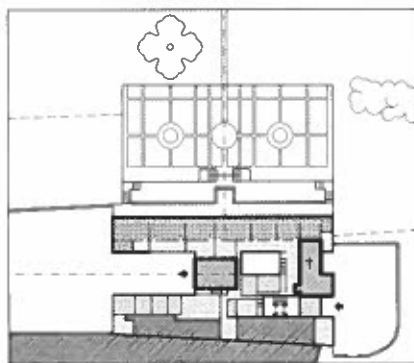
A criação do Lugar começa com a construção de um espaço de habitar, a casa do proprietário da Quinta, que na maior parte dos casos é o núcleo de um pequeno aglomerado. Este inclui espaços construídos ligado às produções agrícolas e espaços de residência dos trabalhadores.

O surgimento de um aglomerado numa sociedade, neste caso cristã, dá origem a um espaço de culto - a capela ou pequena igreja - que é incluída na volumetria da casa (ou palácio) ou localizada muito próxima desta.

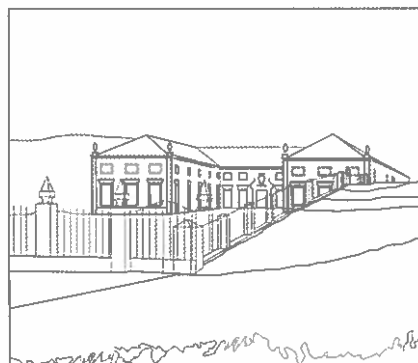
O centro do Lugar está directamente relacionado com este espaço religioso sendo, na maioria dos casos a própria capela e o terreiro em frente (adro) que o definem, centralizando social e espiritualmente este núcleo humano.

A capela da quinta e o recinto exterior que a serve - terreiro ou adro - são abertos à população e estão junto a uma estrada pública ou caminho particular que lhes dão acesso. Aqui o lugar assume a sua função de chegada e de partida e a verticalidade afirmada pelo espaço de carácter religioso (a capela), a relação interior-exterior/sagrado-profano e a oposição da composição regular e geométrica dos espaços arquitectónicos à falta de rigor na delimitação do terreiro e à envolvente natural, enfatizam ainda mais o carácter de "centralidade do Lugar".

A Quinta do Calhariz (Sesimbra) apesar de ter uma estrutura axial bem definida, estruturalmente muito forte na composição do palácio e jardins, continua a ter, existencialmente, o seu centro na parte posterior do Palácio. Aqui encontra-se a Capela integrada numa estrutura arquitectónica que, pela sua composição, mostra tratar-se de uma primeira casa onde nasceu o Lugar (quinta). Em frente a esta existe um recinto de acesso público, delimitado por baixos muros, junto ao caminho que dava acesso à casa, visualmente aberto para a paisagem e em relação directa com um outro "foco" religioso situado na Serra da Arrábida - Ermida de El Carmen.



Quinta do Calhariz (planta da casa)



Quinta do Calhariz (perspectiva do acesso principal)

Na Quinta do Correio-Mor (Loures) encontramos as mesmas características de composição estruturada por um eixo de simetria, que regra um “pátio de honra” definido pela planta em “U” do palácio, mas em que o centro do Lugar está também associado a uma capela, neste caso anexa a um dos braços do palácio. Esta parte do edifício correspondia, também, a uma casa preexistente, cujo acesso poderia ser feito por um caminho rectilíneo que terminava num pequeno terreiro em frente à capela.

Nos edifícios principais destas duas quintas, a organização axial, regularizadora dos alçados que confrontam os jardins e o pátio de honra, definem estruturalmente o centro da casa na sua entrada principal, juntamente com a sala de entrada. Apesar da forte centralidade geométrica sugerida pela relação de vários eixos reguladores da composição que ordenam partes diferentes do construído, o centro existencial do lugar será sempre junto à preexistência que foi integrada, mas não subordinada à nova ordem geométrica, mantendo as suas próprias características arquitectónicas e até uma certa autonomia funcional.

A verticalidade simbólica associada ao culto religioso, e aqui expressa arquitectonicamente nos seus espaços e composição volumétrica, afirmam nos dois casos o centro do lugar.



Quinta do Calhariz (fachada posterior/capela)



Quinta do Correio Mor (fachada lateral/capela)

No Correio-Mor, o campanário da capela assume mesmo um eixo vertical que se impõe paralelamente ao eixo de simetria do alçado principal do palácio. Esta dualidade ajuda, aqui, a sublinhar a centralidade do Lugar, entendido como um todo, e a elevação e carácter simbólico do primeiro projecta-nos perceptivamente para aquele lado do palácio. Apesar disso, o centro do Lugar foi deslocado para o centro geométrico do Palácio cuja estrutura arquitectónica em “U”, com grande representatividade social a ela associada, passa a afirmar o centro hierárquico do Lugar. O centro existencial tem agora uma posição marginal, afirmando-se sobretudo pelo seu carácter simbólico e pela sua relativa autonomia arquitectónica.



Quinta do Correio-Mor (fachada principal)



Quinta de Manique

Na Quinta de Manique (Alcabideche), existiu uma remodelação do edifício principal (habitação do proprietário) que provocou exactamente o contrário. A mudança da sua entrada principal para o plano de entrada da capela e a existência de pátio de entrada, que também amplia o terreiro frontal a esta, reforçam, aqui também, volumétrica e espacialmente, o carácter centralizante do Lugar.

Existem outras quintas em que a capela ocupou, desde a sua origem, o centro da casa, em que a centralidade é afirmada tanto pela verticalidade e destaque do volume que a caracteriza, como pela existência do eixo de composição definido pela entrada do terreiro e pela entrada da capela. É o caso da Quinta da Madre de Deus (Várzea, Sintra) e da Quinta do Barruncho (Póvoa de Stº Adrião). Nestas, o terreiro é substituído pelo pátio de entrada da casa, que está delimitado por altos muros que enquadram a porta principal e onde existem janelas que permitem relacionar visualmente este recinto com o exterior.



Quinta da Madre de Deus



Quinta do Barruncho

Na Quinta do Torneiro (Porto Salvo), a capela é o centro rigoroso da casa, assume uma verticalidade exemplar, tanto pela sua composição arquitectónica, como pelo seu espaço interior. O acesso ao edifício principal, que inclui a capela, é feito por um pátio de entrada, totalmente fechado para o exterior e aberto para a quinta, com portão localizado num dos seus muros laterais.

Na Quinta da Conceição (Aldeia de Irmãos) é a casa que assume claramente a centralidade do Lugar, expressa pela afirmação vertical do campanário da capela - volume mais alto de toda a composição da quinta - que está sobre o ponto de intersecção dos dois eixos regradores de todo o conjunto. Aqui, o terreiro/pátio de entrada não se relaciona directamente com a capela, estando esta integrada no volume da casa, com acesso através de um pequeno terraço. Curiosamente esta não está localizada no centro da composição, por baixo do campanário - onde se encontra a sala de entrada da casa - mas, sim, lateralmente a esta e com entrada por uma porta vulgar. O acesso à entrada principal da casa pode ser feito, não só pelo terreiro regrado por um eixo rectilíneo que termina no



Quinta do Torneiro



Quinta da Conceição

vértice do campanário, mas também por um caminho orgânico, através do bosque, que encontra o alçado principal da casa e a sua entrada de escorço.

Em qualquer dos casos a centralidade é claramente afirmada e apreendida a partir de qualquer ponto da quinta.

Noutras quintas a centralidade não é tão evidente formalmente, mas continua a ser a verticalidade e o carácter simbólico da capela, tal como a sua caracterização arquitectónica, no seu todo, que identificam o Lugar. No caso da Quinta das Carrafochas (A-das-Lebres, Loures) que tem um terreiro extenso em frente da casa, separado desta por um arruamento, mas cuja capela se localiza num dos extremos do edifício, a centralidade do Lugar é afirmada pelo pátio de entrada da casa, como acontece, também, em outros exemplos.

Na Quinta de N. Sra. da Conceição (Barcarena) a capela, centro do Lugar, está localizada de forma axial relativamente ao portão de entrada na Quinta e o acesso faz-se através de um pequeno pátio. Todos os outros volumes construídos estão implantados de forma aditiva, a partir de um dos lados da capela, e o acesso à entrada da casa é feito pelas traseiras.



Quinta das Carrafochas



Quinta de N. Sra. da Conceição

A centralidade do Lugar gerada a partir do delimitar de um espaço que provoca uma oposição intencional entre interior-exterior, regrado a partir de uma ordem geométrica e racional, é um tema muito explorado na arquitectura do Renascimento. A Quinta das Torres (Azeitão) é um exemplo claro desta identificação do Lugar.

Não são aqui encontrados a verticalidade do espaço religioso e o seu carácter centralizante, mas antes uma racionalidade conceptual em que o uso de formas geométricas regulares, a utilização de eixos de simetria e a procura de uma métrica que cria ritmos e formas proporcionadas vai produzir um outro tipo de centralidade do Lugar.

O afirmar do poder racional e intelectual do homem sobre a Natureza, em detrimento de uma ordem simbólica, de cariz religioso, expressa nos casos anteriores, faz com que não só a organização do Lugar seja feita racionalmente, mas, também a sua relação com a envolvente. A partir do pátio centralizado da Quinta das Torres existem dois eixos perpendiculares que estruturam o edifício construído e que se prolongam para fora deste, regrando lagos, jardins, mirantes e casas de prazer.

Na Quinta da Bacalhoa (Vila Fresca de Azeitão) chega mesmo a ser estruturado todo o seu espaço - casa, jardim e zonas de cultivo - a partir de uma composição geométrica. Como centro do Lugar temos o conjunto Palácio e "Jardim Formal", organizados planimetricamente por um quadrado dentro de outro em que o volume em "L" do palácio delimita o jardim que se abre em direcção ao lago. No entanto, e apesar do quadrado ser uma forma centralizada, o centro de irradiação espacial é

precisamente um dos seus vértices onde é identificada a verticalidade do Lugar, no torreão circular aí localizado e que domina visualmente toda a quinta.



Quinta das Torres



Quinta da Bacalhoa

Uma quinta que junta algumas das características dos exemplos atrás estudados é a Quinta da Ribafria (Lourel, Sintra). Neste caso verificamos, também, a existência de capela no edifício, com relação directa com o pátio de entrada, e forte axialidade expressa no desenho dos jardins, mas é precisamente na verticalidade afirmada pela torre e sua posição de domínio de todo o território da quinta que encontramos a centralidade do Lugar. Nesta quinta voltamos a encontrar o que já tínhamos visto na Q. da Bacalhoa - a partir de um quadrado em planta que agrega os vários espaços do edifício destaca-se, num dos seus vértices, uma massa vertical em torre que retira a centralidade espacial ao centro geométrico do quadrado.

Direcção, Sentido e Caminho

O Lugar, como foi estudado nos casos apresentados, expressa uma relação interior-exterior clara e contém sempre direcções que são adquiridas do próprio sítio que lhe deu origem e outras provenientes da acção construtiva do homem. Assim, a direcção vertical, simbolicamente afirmada pelo edifício de habitação, centro existencial do Lugar, mostra a capacidade de afirmação do homem sobre a Natureza.



Quinta da Ribafria

A torre proveniente da habitação medieval está simbolicamente relacionada com a vitória e com o caminho de ascensão em oposição à existência terrena - dimensão sagrada do espaço.⁵ A verticalidade será, então, a primeira direcção do Lugar e a que tem o carácter mais simbólico, até como própria afirmação da centralidade do Lugar.

Na Natureza encontramos direcções que indicam diferenças simbólicas e qualitativas. Enquanto a verticalidade transcende o mundo físico/real, as direcções horizontais estão relacionadas com o modo concreto da acção do homem. Os pontos cardeais como expressão abstracta de orientação determinam, por si só, a estrutura do mundo.

*"A Natureza também determina as direcções do espaço existencial do homem num sentido mais concreto."*⁶ Toda a paisagem contém direcções determinadas quer pela topografia quer pela morfologia e estrutura do território - linhas de água, linhas de festo, cumes, vales, encostas mais ou menos declivosas, superfícies mais ou menos irregulares,

⁵ Idem, ibidem, p.25.

⁶ Idem, ibidem, p.26.

mais ou menos arborizadas, mais ou menos desertas - quer por relações de proximidade ou de distância com outros lugares. São estas algumas das condicionantes mais importantes que determinam a escolha do sítio onde o homem se vai afirmar pela acção de conceber e construir sobre um suporte natural.

Na maioria das quintas referidas, o edifício principal - casa ou palácio - tem configuração longitudinal e implanta-se paralelamente a uma curva de nível de uma encosta. A sua fachada posterior e a encosta que lhe é frontal criam um espaço exterior abrigado com características de pátio abrigado, a outra fachada domina visualmente a paisagem envolvente e, na maior parte dos casos, é vista de longe. Como exemplo, mostramos, aqui, a Q. da Suberra (V. Franca de Xira).



Quinta da Suberra

A casa pode também implantar-se perpendicularmente às curvas de nível, como é o caso da Q. do Torneiro (Porto Salvo).

Outras quintas estruturaram-se a partir de uma linha de fecho, podendo esta linha afirmar-se como o eixo regrador dos espaços da Quinta - Q. da Conceição (Aldeia de Irmãos) - ou, estando associada a uma via de comunicação coincidente com a linha de fecho, ter uma ocupação linear gerada pela adição de vários edifícios construídos, estruturados essencialmente a partir do plano vertical que une todas as suas fachadas numa só e que confronta um arruamento - Q. das Carrafochas (A-das-Lebres, Loures).

Tendo como direcção estruturante uma linha de água, encontramos a Q. de N. Sr^a da Conceição (Barcarena), cuja casa também é composta pelo agrupamento linear de vários volumes, mas aqui confrontando uma ribeira (Ribeira de Barcarena), e a Q. de Pintéus (Loures), cuja casa é paralela à ribeira, numa situação de declive acentuado, situando-se os seus jardins, em socacos, entre as duas. A Q. de Manique (Alcabideche) encontra-se numa situação semelhante, mas aqui o declive é bastante inferior, o que permitiu, também, a existência de áreas de jardins e de produção agrícola junto à casa.



Quinta de Pintéus



Quinta do Calhariz

"O caminho contém um duplo movimento - a partida e o retorno - estes dividem o espaço em duas zonas ou regiões concêntricas - uma interior e outra exterior - a interior, a mais pequena, é onde se encontra a casa e a exterior é mais vasta e da qual se regressa".⁷

⁷ Idem, ibidem, p.25.

Por se encontrarem em sítios muito particulares, e devido à não existência de boas vias de acesso, grande parte das Quintas de Recreio criavam os seus próprios

caminhos. Estes eram aparentemente não regradados geometricamente mas obedeciam a relações de ordem topográfica e uniam vários pontos diferentes do território, cumprindo a maior distância entre eles com o mínimo de espaço, a máxima segurança e economia. Eram criados com as condicionantes impostas pelo território, sem afirmarem traçados geométricos no seu percurso, assumindo um carácter rectilíneo somente na proximidade imediata do Lugar. Aqui são criadas relações de tensão entre o natural e o construído, e é afirmada a escala e importância da quinta no acto de aproximação e de chegada à sua entrada. Estas características são assumidas essencialmente na Q. do Calhariz (Sesimbra), na Q. da Conceição (Aldeia de Irmãos) e na Q. da Ribafria (Várzea, Sintra).

“Perceptivamente todo o caminho caracteriza-se pela sua continuidade. Tal como o lugar está determinado pela proximidade dos seus elementos definidores, e eventualmente pela sua cerca ou limite, o caminho é concebido como uma sucessão linear.”⁸

• Idem, ibidem, p.27.

Em certos casos o caminho assume o carácter de eixo organizador dos elementos que o acompanham, reforçando, acima de tudo, a sua orientação e sentido. Nos pátios de entrada (pátios de honra), respectivamente, das casas da Quinta do Calhariz, e da Quinta do Correio-Mor, o sentido de profundidade provocado pelo eixo e o enquadramento da porta principal da casa por volumes simétricos determinam a sua importância central na composição arquitectónica do edifício. A porta é o ponto de fuga de um espaço que se assume perspectivamente cónico e em profundidade.

O eixo organizador nem sempre pretende alcançar um ponto terminal ou meta, na maior parte dos casos não é necessário a materialização de um movimento real mas este representa, antes, uma direcção simbólica que unifica e relaciona certo número de elementos entre si para formar um todo mais amplo. Terá, assim, um papel ordenador abstracto e físico sem nunca deixar de afirmar as direcções mais importantes do Lugar.

Os jardins, estruturalmente relacionados com a casa, assumem, em muitos casos, o eixo de composição planimétrica desta, ou criam o seu próprio eixo a partir de uma fachada simétrica. Este poderá criar um caminho que o acompanha até já não se identificar como tal, enquanto o eixo se prolonga até ao infinito. Esta relação de domínio do homem sobre a Natureza através de geometria e de eixos ordenadores na composição do espaço, proveniente do conceito de jardim barroco, é uma das principais características da Q. do Calhariz (Sesimbra).

- Área envolvente como região

“Em certo modo as regiões são lugares, dado que estão definidas pelo seu encerramento e pela proximidade e semelhança dos seus elementos constituintes”.⁹

• Idem, ibidem, p.27.

A região tem uma função unificadora dos espaços dominados pelo homem, nos quais encontramos lugares e caminhos como elementos predominantes e estruturantes, definidos muitas vezes por direcções naturais. Ela é influenciada por factores físicos, funcionais e também por factores culturais e sociais, como forças de afirmação, orientação e evolução. Pode ter um carácter bastante abrangente, quando interpretada num contexto de ordem regional, ou num contexto mais localizado, directamente relacionado com um Lugar particular, e, mesmo até, confundindo-se com ele.

“Desde os tempos remotos tem-se reconhecido que diferentes lugares têm diferente carácter. Tal diferença de carácter é muitas vezes tão forte que é suficiente para determinar as propriedades básicas das imagens exteriores da maioria das pessoas presentes, fazendo-

as sentir o que experimentam e que pertencem ao mesmo lugar. [...] o espaço existencial não pode ser compreendido somente por causa das necessidades do homem, mas antes unicamente como resultado da sua interacção e influência recíproca com um ambiente que o rodeia, que tem de compreender e aceitar."¹⁰

* Idem, ibidem, p.33.

A região, num sentido mais abrangente, englobando diversas sub-regiões associadas a lugares específicos, aparece no estudo aqui apresentado e, no que se refere ao ordenamento arquitectónico dos espaços da Quinta de Recreio, melhor definida em alguns exemplos particulares. Factores de ordem cultural são mais importantes em alguns casos, com reflexo directo nos tipos a edificar e na sua qualidade arquitectónica, e, em outros casos, é a própria topografia e as necessidades funcionais de implantar um programa específico que determinam características comuns.

Azeitão foi a área estudada que se mostrou mais homogénea tanto na abordagem do sítio e relação com a envolvente como na relação entre as várias quintas, a forma como a elas se chega, a racionalidade conceptual e repetição de elementos construtivos de umas para outras, e a afirmação de vanguarda e erudição à data da sua construção.

Em Azeitão encontramos constantes, tanto na estrutura conceptual e orgânica das suas quintas como no programa arquitectónico e na forte relação destas com a paisagem. É clara a intensa relação que, nas suas quintas de recreio, uma fachada lateral da casa estabelece com o jardim. É, no entanto, na Q. do Calhariz e no Palácio dos Duques de Aveiro que se encontram mais semelhanças. Enquanto o primeiro tem dois grandes terraços que fazem a transição entre a casa e o jardim formal, o segundo possui uma varanda porticada ("Loggia") igualmente a todo o comprimento da fachada, que também é decorada com azulejos e à frente da qual se supõe ter existido, originalmente, um amplo jardim de buxo.

O espelho de água, que tem grande expressão arquitectónica na Quinta da Bacalhoa e na Quinta das Torres, assume na Quinta dos Duques de Aveiro e na Quinta do Calhariz um carácter mais romântico, pela sua implantação fora de uma geometria regradora, marcando a transição entre os jardins - Natureza controlada pelo homem - e a paisagem natural.



Quinta dos Duques de Aveiro



Quinta do Calhariz

A autoria da concepção destes notáveis exemplos de arquitectura doméstica em Azeitão é desconhecida, mas a participação de homens com formação arquitectónica não deixa qualquer dúvida (arquitectos ou engenheiros militares). A tratadística, conjugada com intenções arquitectónicas de grande sensibilidade e valor estético, expressas pelo carácter e identidade particular de qualquer destes casos, e pela sua

perfeita integração em contextos muito particulares, são os factores, aqui, mais marcantes. Sérlio será, talvez, a maior fonte, principalmente na Bacalhoa, nas Torres e também no Calhariz, tal como Vignola, como se pode verificar no portal da entrada nobre do Palácio dos Duques de Aveiro, entre outros elementos de pormenor. A maior constante de origem tratadística que encontramos nos diferentes casos é o uso da ordem Toscana – suporte teórico e geométrico do desenho de elegantes colunas que definem “Loggias” (Torres, Bacalhoa, Duques de Aveiro), ou enquadram portais (Duques de Aveiro, Calhariz), sendo usadas também no pequeno templo de planta circular existente no lago da Quinta das Torres e no pátio pequeno da Quinta do Calhariz.

As cantarias, as cornijas, os beirados, as pequenas janelas que definem mezaninos sobre os pisos nobres (Torres, Duques de Aveiro, Calhariz), assim como portas onde o desenho e a expressividade da esterotomia é marcadamente serliano (Bacalhoa, Torres, Calhariz), são outros elementos que se enquadram na arquitectura dos diferentes casos.

A que se devem tais constantes?

Existem vários factores de grande importância para além da intervenção do arquitecto, que raramente deve ter tido a responsabilidade do todo edificado e pode ter colaborado em obras diferentes: o construtor que poderá ter sido comum, e cujos hábitos construtivos deixavam sempre marcas que poderiam envolver parte dos edifícios; os conhecimentos adquiridos em obra e transmitidos para a intervenção seguinte; o regionalismo patente em alguns elementos construtivos – muros, pavimentos, telhados, beirais, etc.



Quinta da Conceição



Quinta do Calhariz

Posterior à construção da Quinta do Calhariz, a Quinta da Conceição, para além de herdar grande parte dos elementos de composição de fachada que atrás se referiram, tem com esta fortes relações de carácter ambiental e estrutural. Ambas são ordenadas segundo dois eixos perpendiculares, assumindo as massas construídas uma forte implantação e diálogo com a envolvente. As duas tiraram, também, partido de vistas diferentes sobre a paisagem e usam a água com efeitos cenográficos – espelhos de água que se implantam sobre a paisagem. Estas relações são ainda mais evidentes se compararmos o alçado principal da casa da Q. Conceição com o alçado posterior da casa da Q. Calhariz, em que a estruturação de dois volumes avançados que envolvem outro central (pertencente à capela), e o programa de fachadas com ritmos e implantação de aberturas semelhantes, evidenciam proporções muito semelhantes. Estas coincidências fazem crer que a Q. da Conceição tenha sido inspirada na Q. do Calhariz, sendo provável que, também aqui, tivesse havido herança de construtor.

No âmbito mais restrito, a região (ou sub-região) é o espaço que engloba toda a Quinta de Recreio e o seu Lugar. Nela temos uma clara distinção entre interior e exterior, espaços que eram, na maior parte dos casos, completamente murados e de acesso controlado, com limite claro que separa a região interna da externa, o qual era somente interrompido pelo portão da quinta - entrada no Lugar -, que, simbolicamente, representa a transição entre a Natureza orgânica e um espaço ordenado pelo homem. Aqui, a relação interior-exterior torna claro o acto de habitar - “*Estar dentro é a afirmação primordial inerente ao conceito de Lugar, é o estar num sítio diferente do exterior*”¹¹ - Esta região limitada, para ser interior tem que ter algumas características: ser murada, ter ou não uma ordem geométrica na sua estruturação formal e ter entrada, que, ao existir, introduz uma direcção. A forma limitada reforça uma centralidade que simboliza a necessidade de pertencer a um Lugar, enquanto o movimento longitudinal, relacionado com a porta e o caminho que lhe dá acesso, expressa uma certa abertura ao mundo.

Enquanto a paisagem envolvente pode ser interpretada como um plano de fundo, com uma estrutura própria, indicando caminhos, abrindo vistas e criando ambientes variados de forma espontânea com a variação solar, a paisagem interior ao limite da quinta pode ser mais ou menos ordenada e geometrizada, fundindo formas artificiais construídas com as naturais. A sua estrutura pode ser um reticulado geométrico que define caminhos, caleiras de rega, jardins ou muros de suporte de hortas e pomares, mas nunca se chega a afrontar a ordem natural envolvente, até porque a maior área existente na “região interior” é composta por um bosque à imagem dos exteriores, selvagens.

A Q. do Calhariz é o exemplo mais completo na relação da casa/palácio com as áreas diferenciadas do seu espaço, com franca comunicabilidade entre as suas partes que são ordenadas por um eixo geral de composição. Neste exemplo, também podemos interpretar a procura de um domínio absoluto, aparentemente ilimitado do espaço, com o prolongamento de eixos até ao infinito, que têm por origem o edifício principal da quinta - Lugar a partir do qual o homem domina o espaço natural que o envolve.

- BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, James S., *The Villa, Form and Ideology of Country Houses*, Princeton University Press, Washington, D.C., 1985.
- ARAÚJO, Ilídio Alves de, *Quintas de Recreio (Breve introdução ao seu estudo, com especial consideração das que em Portugal foram ordenadas durante o século XVIII)*, comunicação ao Congresso Internacional de Estudos em Homenagem a André Soares, Braga, 1974.
- AZEVEDO, Carlos de, *Solares Portugueses, Introdução ao Estudo da Casa Nobre*, 2ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 1988.
- CALDAS, João Vieira, *A Casa Rural nos Arredores de Lisboa no Século XVIII*, FAUP, Porto, 1999.
- CARAPINHA, Aurora da Conceição Parreira, *Da Essência do Jardim Português*, Tese de Doutoramento no Ramo de Artes e Técnicas da Paisagem, Universidade de Évora, Évora, 1995. (Policopiado)
- DUARTE, Rui Barreiros, *A Poética do Lugar*, in *Arquitectura e Vida*, n.23, Janeiro 2002, p.44-49.
- DUARTE, Rui Barreiros, *Os Valores do Lugar*, in *Arquitectura e Vida*, n.26, Abril 2002, p.66-69.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*, Ed. Skira, Milan, 2000.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Ed. Blume, Barcelona, 1975.
- MESQUITA, Marieta Dá, *História da Arquitectura, Uma Proposta de Investigação - O Palácio dos*

Marqueses de Fronteira como Situação Exemplar da Arquitectura Residencial Erudita em Portugal, Tese de Doutoramento em História da Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1992 (Policopiado).

PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Biblioteca Breve, vol. 103, 2ª Ed., ICLP, ME, Lisboa, 1992.

STOOP, Anne de, *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, Livraria Civilização Ed., Porto, 1990.

NOTA: O presente artigo é decorrente do trabalho de investigação conducente à realização de provas de Doutoramento em Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

SUBLIME E PINTURA: O OLHAR ABISMADO

Fernando Rosa Dias

O processo de autonomia da arte no século XVIII é acompanhado pela reformulação e afirmação do conceito de *sublime*, ultrapassando a orientação estritamente retórica e poética oriunda do *Tratado Sobre o Sublime* do século I d.C., atribuído a Pseudo Longino.¹ O sublime corroborava nessa autonomia ao mesmo tempo que perturbava toda a recente tradição artística em torno da reflexão do belo. Se a beleza encontrou em vários momentos da sua história uma idealização que a forçava a um grau mais elevado de si própria como perfeição, o sublime surgia com uma carga de intensificação e amplitude relativamente às ambições do belo, como que se posicionando para além do alcance dessa perfeição. Se, cada vez mais, o belo se apresentava como uma adequação e harmonia entre o sujeito e o mundo, o sublime surgia como sua superação e desequilíbrio. O ideal desaparecera como supremacia do belo e substituíra-se pelo sublime como seu superlativo trágico. Se a perfeição do belo pressupunha uma adequação de elementos circunscritos, sendo portanto referido a algo auto-suficiente no interior do qual ela funciona, no sublime a convocação estruturante do infinito e do absoluto, enquanto pretensão, ultrapassam qualquer delimitação referida ao mundo. No mesmo século em que o alemão Baumgarten fazia nascer a estética (*Aesthetica*, 1735; 1750-1758), com o seu contributo para a autonomia da esfera artística, Addison (*Os Prazeres da Imaginação*, 1712) e, depois, Burke (*Indagação Filosófica sobre a origem das nossas ideias acerca do Sublime e do Belo*, 1757, 1759), lançavam no espaço empirista a orientação moderna do conceito de *Sublime*, desenvolvidas com outra profundidade por Kant em *O Belo e o Sublime* (1764) e na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). A estética de Baumgarten procurava ainda essa «perfeição do conhecimento sensível», enquanto que o «assombro agradável» perante a «grandeza» de Addison, o «terror» tão «intenso» que produz «deleite» do «sublime» de Burke, ou essa «dor, uma espécie de humilhação a que o sujeito humano é votado para depois invocar o absoluto e a «supremacia da razão» do «sublime» de Kant, se definiam a partir de uma desmesura e desequilíbrio perante a existência particular do sujeito.

Trabalhado no século XVIII, o *sublime* era um conceito chave e estratégico no advento da era contemporânea, marcando tanto a confiança do iluminismo como o desafio que este lançava a si próprio, no sentido em que se propunha, na sua magnitude e intensidade, exigir tanto da *estética* como da *ética* iluminista, reforçando-as e excedendo-as. Nem o *belo* nem a *moral* bastavam perante as vertigens da magnitude requerida pelo *Sublime*.

A arte do início da era contemporânea confronta-se com este repto que as reflexões sobre o sublime lançavam. Se em David ele exigia das acções humanas e da ética, numa nova direcção da pintura de história, em Turner e Friedrich, com melhor ajustamento às teorias do sublime (de Burke e Kant), era a magnitude da paisagem que confrontava o sujeito num desafio maior à estética, reinventando e dignificando a pintura de paisagem.² Relativamente à pintura de paisagem, o *sublime* excedia o *pitoresco* e a sua dimensão sensível que dominara na pintura do século XVIII, seu mais imediato contraponto.

¹ Longino entendia que «o sublime é como uma elevação e uma excelência na linguagem» (148). Cit. Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid: Historia 16, 1998, p.59.

² Cf. catálogo da exposição: *Le Paysage et la question du sublime*, Musée de Valence, 1 Outubro a 30 Novembro 1997.

«Sobre a melancolia dos intelectuais, cf. Wolf Lepenies, *Asensão e Declínio dos Intelectuais na Europa*, Lisboa: Edições 70, 1995. Para relação entre sublime, paisagem e melancolia, cf. Vincent Promarède, «La volupté de la mélancolie» (Senancour), *Le paysage comme état d'âme*, in catálogo da exposição: *Mélancolie, génie e folie en Occident*, Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 10 Outubro 2005 a 16 Janeiro 2006; Berlim: Neue Nationalgalerie, 17 Fevereiro a 7 Maio 2006, p.318-326.

«Alain Besançon distingue três sublimes: o sublime retórico, o sublime psicológico e o sublime místico ou religioso (preferimos referirlos como o sublime ético, o sublime empírico e o sublime espiritual). Cf. Alain Besançon, *L'image interdite*, Paris: Éditions Gallimard, 1994, p.425. Poderíamos acrescentar um quarto momento do sublime aplicado a uma teoria das vanguardas através de uma estética do «mínimo». Cf. Jean-François Lyotard, *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Lisboa: Editorial Estampa, 1989. Ou ainda, José Quaresma, *A experiência do sublime no «Suprematismo»*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Dissertação de Mestrado, 2001.

«Valeriano Bozal, *Op.cit.*, p.70.

«O tema foi tratado por Corneille, peça a cuja representação David assistiu. Diderot elogiou a dignidade do tema. O próprio David afirmaria sobre o quadro: «Si c'est à Corneille que je dois mon sujet, c'est à Poussin que je dois mon tableau». Cf. Jean-Jacques Lévêque, *La vie et l'œuvre de Jacques-Louis David*, Paris: ACR Editions Internationale, 1989, p.74-80.

O sublime revelou-se como desafio à confiança da razão, incorporando novos medos. Já não era a confiança humanista, nem sequer a melancolia da sua perda,³ mas a confiança na razão individual, numa cúmplice autonomia do sujeito e da razão que vai arriscar uma dimensão para além da auto-suficiência das ideias, na imensidão de um absoluto requisitado. O sublime nascera nesse espaço onde a Razão iluminista perguntou para além da mera adequação a uma objectividade e precisão das coisas. Por esta via, o sublime ligava o *iluminismo ao romantismo*, entrelaçando-os como faces de um mesmo projecto cultural. Se a primeira solicitação do sublime era sobretudo *ética*, derivada ainda da retórica, à qual estava ajustada a pintura de David, a segunda era um desenvolvimento *empirista* através de Burke, que relacionamos com Turner, e desenvolvida por Kant para uma terceira que consideramos *espiritual*,⁴ à qual se ajusta melhor a pintura de Friedrich.

David: Sublime e Ética

«Para David, o ideal clássico não é inspiração poética, mas modelo ético»

(Giulio Carlo Argan, *A Arte Moderna*)

Aceitar o sublime na pintura de Jacques Louis David (1748-1825) terá que ser em função do «heroísmo moral» como «forma de sublimidade»,⁵ ou, como consideramos mais adequado, uma *sublimidade de ordem ética e racional por suspensão da ordem sentimental*. Tal dimensão irrompeu no *quadro-manifesto* de David, *O Juramento dos Horácios* de 1784,⁶ que seria um grande êxito do *Salon* de 1875, solidificando o consciente desejo de mudar os destinos da pintura francesa.

Os três arcos ao fundo marcam um ritmo não tanto de concatenação, mas de rigor e separação. São três ordens de espaços que se definem, ligados no ritmo sequencial e separados por cada módulo delimitado. O primeiro arco enquadra os filhos do clã dos Horácios, ao centro o pai do clã e à direita as respectivas mulheres e crianças. O espaço é uma cenografia depurada que procura valorizar e sublinhar o que já está nas acções humanas. O pai é a simetria e a charneira que fecha o gesto de juramento dos filhos guerreiros, formulando com estes um severo quadrado extremamente estável sobre os dois triângulos que as pernas em passo hirto concebem. Este quadrado de autoridade e decisão contrasta com o abatimento das mulheres, onde dominam as linhas curvas e o sinuoso desfalecimento sob o arco. O pai que fornece as espadas aos filhos vira as costas às mulheres interpondo-se entre estas e os esposos. A sobrevivência do clã, de que o pai é autoridade e símbolo, é mais importante que todos os outros dramas, exigindo esse fechamento do espaço de decisão dos seus filhos e guerreiros, separando-o do espaço de abatimento e sentimentalismo feminino das suas esposas. Se os Horácios vão lutar contra os seus cunhados Curiácios, irmãos das suas mulheres, o sentimentalismo que alimenta este drama é subjugado pela decisão do juramento dos representantes masculinos do clã. A dicotomia *masculino/feminino*, apresentada como uma oposição entre a virilidade masculina e a fragilidade feminina, ou entre a disciplina espiritual masculina e a emotividade feminina, surge enquanto *micro-estrutura* familiar para ser superada, manifestando assim a superioridade de sobrevivência do clã (*macro*) e da capacidade de decisão e acção ética sobre as emoções: oposição essa que é passagem do espaço doméstico e sentimentalista para o espaço cívico e heróico. A severa decisão de ir matar os irmãos das mulheres, e de cujo terror as mulheres são expressão, é superada pelo



Jacques-Louis David. *O Juramento dos Horácios*. Roma. 1784. óleo sobre tela. 333 x 425 cm. Paris: Museu do Louvre

de história, mas este já não se investia de uma dimensão alegórica de finalidades morais. A história era depurada de deuses e de mitologia, para sublinhar a importância da decisão humana. A ação representada era um *exemplo* transportado da história para o presente. Se a antiguidade mitológica era a veste pudica da moral, seja da sexualidade seja da crueldade, a antiguidade era agora procurada como objetividade da verdade histórica exemplar. Se o que se decidiu e fez no passado se podia também fazer no presente, então o presente sofria a rivalidade dos acontecimentos do passado, no sentido em que tem que estar à altura dos seus melhores exemplos. Daí que o clássico na pintura de David não significasse mais uma resposta aos desejos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) de fazer da cultura grega um exemplo de perfeição para orientar e superar as crises da cultura do presente. A antiguidade não surgia em David apenas como uma perfeição formal, mas como um exemplo ético, histórico e civil. O classicismo de David já não é o clássico do belo ideal perseguido no renascimento e no maneirismo, mas o do modelo de decisão e ação. Se os corpos das figuras são modelos de perfeição formal, tal adequa-se ao modelo histórico e ético da narração e respectiva ação. O que se reconstituía não era uma perfeita gramática pictórica da Antiguidade greco-romana, de que David não tinha nenhum exemplo (e esse exemplo foi para ele o classicismo barroco de Poussin), tal como não se pretendia ilustrar as alegorias mitológicas, mas a perfeição das ações históricas e humanas. A Roma Republicana que está em *O Juramento dos Horácios*, não restitui a arte desse tempo, preferindo depurar o cenário, mas representa um acontecimento histórico lançado como exemplo para o tempo de David. Por isso, ao contrário de Winckelmann, a sua preferência não foi para a poética e mitológica Grécia antiga, mas a histórica e republicana Roma.

É aqui que David se separa da referência de Nicolas Poussin (1594-1665).⁹ A admiração por Poussin ultrapassa-se na concentração na ação humana por afastamento da natureza. Não há, como em Poussin, o sonho com uma harmonia entre o homem e a natureza, resolvida numa utópica e mítica antiguidade, apesar da mesma luminosidade e cromatismo simples e estável, sem penumbras nem contrastes.¹⁰ Se em Poussin a serenidade da natureza é o seu acolhimento mítico e *arcádico* do

valor superior que representa o clã.⁷ Este valor é ainda apontado através do olhar da figura do pai que inscreve um eixo oblíquo que atravessa as espadas sobre a cabeça dos seus filhos, rompendo o rectângulo que os gestos das figuras masculinas compõem, para apontar um valor transcendental e acima destes. «David era muito consciente desse carácter sublime dos factos quotidianos» e «convertia-os em história».⁸

David parecia consagrar a anterior tradição do quadro

⁷ Para relação do sublime com a história do quadro, a partir da peça de teatro de Corneille, cf. Alain Besançon, *Op.cit.*, p.426.

⁸ Valeriano Bozal, Goya. *Entre Neoclassicismo y Romanticismo*, Madrid: Historia 16, 1989, p76.

⁹ Para reflexão do sublime em torno de Poussin, segundo Longino, cf. Louis Marin, "La description du Tableau et le Sublime en Peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet", in Communications, Paris: Éditions du Seuil, Le Centre d'Études Transdisciplinaires, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, n°34, 1981, p.61-84.

¹⁰ «Le rite évoque le mythe: (...). Les couleurs sont simples et stables, sans pénombres tonales, sans accents non plus (...). Le moment lumineux du mythe et du rite s'immobilise pour l'éternité. L'histoire, pour Poussin, s'est l'immobilité du temps, l'instant devenu éternel dans le souvenir». Giulio Carlo Argan, *L'Âge Baroque* Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1994., p.57.

humano, em David ela retrai-se e a serena imobilidade investe na acção humana uma acção cujo estatismo valoriza a força inflexível da sua decisão ética. Em David, a natureza não participa como envolvimento de uma acção, porque tudo se centra e é dominado por uma histórica acção humana que se quer para além do mito.

Há algo de inexorável em *O Juramento dos Horácios*, algo que coloca na força superior da decisão as marcas do seu destino histórico. Onde tudo se imobiliza e equilibra com rigor sustém-se essa inevitabilidade da história, aquela em que os grandes princípios regulam e marcam a acção. Daí ser nesse rigor da encenação dos gestos que se define o rigor da composição plástica, tornando-os inseparáveis. A acção não é devir, mas o que está já totalmente inscrito nos valores supremos do que se decide. Nela está tanto a tragédia como a dignidade humana das acções. Não é o oráculo dos deuses, mas o destino histórico que a dignidade humana inscreve. O que em Poussin funciona na ordem da profundidade mítica, em David funciona na ordem da grandiosidade ética. Se em Poussin tudo se encerrava numa narração mítica, onde dominava a beleza e a harmonia, perante a qual nenhuma acção presente podia corromper, mergulhando por isso na melancolia,¹¹ em David é a acção (humana) presente que inscreve as aspirações do passado e o destino (do Homem). Em Poussin, o clássico é evocado, mantendo-se na distância de uma separação com o presente, como um tempo de beleza perdido, em David o clássico é invocado (ou mesmo convocado) como exemplo histórico para o presente. Daí que em Poussin a tragédia tenha que ser atenuada pela elegia, o mito e a melancolia, enquanto que em David ela está sempre superada pela ética.

Em David há teatralização e até ritualização do gesto representado, mas não é o gesto das personagens que estão ao serviço de qualquer ritual, antes é essa ritualidade que está ao serviço da dignificação do gesto e da decisão nele implicado. O gesto procura uma coincidência entre «expressão codificada e expressão naturalizada».¹² Instaladas e instalando vigor na composição, definidas no rigor dos perfis e dos volumes, as figuras fixam-se no espaço da superfície de modo que o rigor do desenho mentalmente especulado até à sua idealização, tão certo que aí se suspende, paralisa as suas acções e as impede de qualquer hesitação ou efeito transitório. Há serenidade e grandeza dos gestos, mas nenhum excesso se torna pura retórica, porque todos estão ao abrigo da magnitude dos valores em decisão na acção. O contorno linear fixa-se no seu próprio movimento e paralisa o espaço da superfície de modo a que, na decisão do espaço, se concebe e sustém a do tempo; ou seja, o que se fixa no espaço paralisa a acção, impedindo-a de qualquer hesitação ou de se perturbar com quaisquer situação transitória. O que interessa da história não é o curso de uma narratividade, mas a imobilidade de uma decisão da qual a ética se destaca. O momento histórico fixa-se como exemplo e a sua decisão de acção torna-se universalmente ética. A história não é indiscriminada, porque escolhe e elege, como exemplo ético. Há um ideal que é esse exemplo abstracto e universal que determina a escolha do exemplo concreto e histórico. O tema histórico é lição moral de consciência ética. O gesto das figuras corresponde a esse *pathos* épico de uma decisão ética.

As figuras de *O Juramento dos Horácios*, no seu conjunto de acção, concebem uma composição certa que se fecha sobre si própria, adquirindo autonomia visual como uma moldura dentro de uma moldura. A acção humana não se integra com o cenário, fechando-se sobre si na sua decisão. Os três arcos de fundo apenas certificam a ordem decidida nas figuras e, nessa separação, é o homem que decide com a sua acção, que impõe a composição plástica. Os vectores dos gestos das figuras humanas impõem os ritmos dentro dessas molduras implícitas.

¹¹ Cf. *Ibidem.*, p.67.

¹² Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid: Visor, p.162-163.

A cena está depurada de objectos, exortada de decoração, para salientar a figuração humana e a sua pose teatral. Nem a espacialidade cenográfica, nem a temporalidade narrativa decidem a acção humana. Tanto o espaço sóbrio como o tempo imóvel destacam a acção humana e é esta que postula os ritmos do espaço e do tempo.

A luz solidifica e certifica as cores e as formas, tal como procura iluminar a consciência de deveres cívicos. A luz está igualmente distribuída no espaço, modelando de igual modo as coisas, não perturbando o que o desenho e a composição já decidiram. Uma luz que não é brusca e repentina como a de um Caravaggio, em que contudo se inspira, mas mais lenta e meditada nas suas passagens entre as zonas mais iluminadas e as mais sombrias. As variações de luz não são dramas, mas *modelações da consciência*. O claro-escuro procura esculpir no próprio seio da cor, permitindo a afirmação desta ao mesmo tempo que lhe controla os valores de luz. Os valores luminosos estacam a cor como volume que concebe a figura.

Seguindo uma leitura da cor dentro da tradição do barroco classicista francês, de Poussin e da Academia Real, que a via como efeito transitório e efémero, enquanto o desenho e a composição eram a estabilidade e a profundidade intelectual da pintura,¹³ David controla o cromatismo vivo através de uma decisão prévia do desenho, dos valores luminosos e da composição. A cor não é a luz, mas um elemento animador da imagem que, porque alimenta a sua efemeridade e o seu efeito decorativo, deve ser controlado. Não se trata de atenuar a cor, mas desta ter previamente determinado o lugar que deve ocupar de modo a não perturbar o que ela deve ratificar visualmente. Depois dos rigores do desenho e da composição, os próprios valores de luz postulam a vibração da cor.

Sem poder olhar modelos formais pictóricos, David teve que encontrar e fixar o olhar nos modelos das acções históricas, encontrando na pintura não um modelo artístico da antiguidade, mas um modelo ético que encontra os seus exemplos nas acções dos homens da antiguidade clássica. O projecto é para uma nova dimensão do clássico (portanto neo-clássico, com todo o sentido), mas sem a aporia da ideia metafísica. Para David, a verdade está no homem e não fora dele. O Homem é o agente (herói) de uma ética com dimensão e sentido histórico. Sem ideal abstracto e fora da história, a moral revela-se ética.

A pintura assume a consciência do *eu-histórico* através do reflexo e da distância do *outro-histórico*. O *outro-histórico* torna-se identidade fixa, e não mera conotação alegórica. A sua essencialidade presencia-se pelo bloqueamento do seu fluxo ou trânsito. O que interessa nessa identidade não é o que foi meramente transitório e experiência, mas o que, na sua fixação idealizada, é a acção ideal, o que fez com que o que se moveu não voltasse ao mesmo. E o que se pretende fixar é essa charneira do irreversível, em que a história já não volta atrás. David paralisa o mundo no momento ideal da sua mudança. A paralisação do fluxo do acontecimento no quadro é uma escolha, e todo o acto dessa escolha uma consciência histórica. David evita o fluxo e escolhe e ao suspender qualquer temporalidade em mudança elege o exemplo da história. O aprisionamento do tempo no seu momento decisivo é uma escolha do presente: e uma ética (exemplo) para (e do) presente. É nesta consciência de si e do *outro-histórico* que faz da sua pintura uma proposta de modelo cívico. Já não a dimensão áulica e alegórica da exuberância barroca, mas o exemplo certo da pedagogia burguesa. Já não a moral alegórica, mas a ética do exemplo histórico. O herói decide-se na magnitude da acção concreta e histórica. É na depuração do comentário, na mera apresentação ausente de juízo moral,¹⁴ que a magnitude ética se sublinha.

¹³ São os fundamentos da Academia Francesa (fundada em Paris em 1648) inspirados nas ideias de Nicolas Poussin, com continuidade em nomes como Fréart de Chambray, Félibien ou ainda Le Brun. Para síntese, cf. Lionello Venturi, *História da Crítica de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1984, p.109-112.

¹⁴ Cf. Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, p.37.

» Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris: Éditions Olide Jacob, 1998, p.43.

A nobreza não é um atributo do sujeito, mas um estatuto da sua acção. Já não se trata de alegoria e simbologia aristocrática. David é um burguês que deseja a dimensão civil e liberal da nobreza. Não se nasce com ela, porque é o mérito que a conquista. Por isso, esta é uma pintura que já dialoga com a revolução francesa, desenrolada quatro anos depois. Apresentada em 1785, primeiro no atelier romano de David, depois no *Salon* parisiense, em ambos os casos com sucesso, a obra seria exposta de novo no *Salon* de 1791, juntamente com *A Morte de Sócrates* e *Os Lictores trazendo a Brutus os corpos dos seus filhos*, obras com que estabelecia eficaz diálogo, revelando então, em pleno processo da Revolução Francesa, o seu profundo significado: a Pátria como valor acima dos interesses particulares. Apesar de efectuado para o rei e para o *Salon*, *O Juramento dos Horácios* tinha a dimensão de um «manifesto de civismo», portanto de «anti absolutismo».¹⁵ Historicamente revelava-se como a melhor síntese da obra de David e também um importante meio para entender as aspirações dos tempos que antecederam a Revolução Francesa.

Tratava-se de um novo projecto para a pintura e outra maneira de rever o *clássico*. Recusando a alegoria barroca e aristocrática, não se pretende que seja o símbolo a dignificar o sujeito, não os seus atributos e brasões, mas as suas acções e decisões. O quadro sintetiza aspirações do século XVIII e é, por isso mesmo, um ícone de mudança. Neste sentido, *O juramento dos Horácios* abriu um espaço da história que permite vê-lo como um grande antepassado de *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) de Eugène Delacroix (1798-1863). Mas se a força do primeiro era efectuada no confronto com o poder aristocrático, o segundo já pertencia a outro ciclo sequente, sendo resultado do esforço de construção da cidade e sociedade burguesas.

Os mais marcantes quadros seguintes de David não evitam posicionar-se culturalmente numa relação com *O Juramento dos Horácios*. Em *A Morte de Sócrates* (1787) a figura do filósofo inscreve ortogonais definindo eixos estruturantes que têm continuidade nos conjuntos de corpos, abatidos e emocionados (como o grupo das mulheres de *O Juramento dos Horácios*), numa oposição entre o estoicismo da decisão e o amolecimento da emoção.

Numa lúcida fidelidade a princípios superiores, Sócrates sintetiza na sua morte a sua sabedoria,



Jacques-Louis David. *A Morte de Marot, ano II* (1793). óleo sobre tela. 165 x 128 cm. Bruxelas: Museus Reais de Belas-Artes

coragem, heroísmo e virtude. Na morte ele é um exemplo histórico de vida. Por isso, esperamos para Sócrates morto a mesma expressão serena que Marat apresentou na hora da morte, segundo a versão icónica que David pintaria cerca de seis anos depois, num paralelo que, como veremos, transportava o heroísmo laico da história do passado clássico para uma citação contemporânea.

A pintura *Os Lictores trazendo a Brutus os corpos dos seus filhos* (1789)¹⁶ é a que mais directamente responde a *O Juramento dos Horácios*. O heroísmo cívico de Brutus, que condenara à morte os próprios filhos Tito e Tibério em prol da cidade de Roma, eleva-se sobre os seus próprios sentimentos. Retomando a estratégia de *O Juramento dos Horácios*, Brutus surge no espaço do quadro em oposição aos sentimentos femininos. De novo, a sobriedade do sofrimento interior de Brutus contrasta com a emoção feminina, com os gestos em serpenteado e o jogo de drapejados das vestes. Uma coluna separa com vigor os espaços. De um lado Brutus na penumbra do primeiro plano vira as costas às mulheres (do lado direito) e aos filhos (por detrás), que, em planos separados, estão na luz. As trevas pertencem a Brutus, entre a dor familiar e a determinação da sua decisão.

Verdadeiro ícone para uma pintura de história contemporânea foi o quadro *A Morte de Marat* (1793), apresentado no *Salon* parisiense, juntamente com a banheira em que o próprio Marat fora assassinado. A figura de Marat morto no banho parece adormecida, anulando a tragédia como questão emocional e fisiológica: «David não descreve a violência do assassinato, nem o esforço da agonia, nem a angústia da morte, mas, como filósofo que é, o trânsito do ser ao nada».¹⁷ A serenidade do rosto de Marat, com o seu enigmático sorriso,¹⁸ expressão de *ataraxia* estoica perante a morte, parece aceitar o consumado destino trágico, como se Marat soubesse e aceitasse que a importância da sua escrita seria a causa da sua morte. Serena, a cena lembra uma *Pietá laica* e sem Virgem, como um mártir solitário, filho da revolução e por ela abandonado, o que faz de Marat uma espécie de *Cristo-Apolo* laico. Não se observa a acção trágica, mas o sereno corolário dela, o seu resultado como mudança da história, fazendo pensar o que seria a revolução sem essa morte. A composição é dominada pela ortogonalidade severa dos eixos (apenas quebrados pelas oblíquas dos antebraços que animam os elementos ainda seguros por Marat, já morto) e a frontalidade das superfícies. O corpo fornece com os seus contornos os elementos curvilíneos, adequados ao desfalecimento do corpo. Se o seu corpo em queda lembra as presenças femininas de *O Juramento dos Horácios* ou de *Os Lictores trazendo a Brutus os corpos dos seus filhos* é porque a morte lhe retirou a decisão da escrita. Suportando na banheira os sofrimentos do corpo e da doença, Marat fizera da escrita uma força da luta cívica e política. A iluminação equilibrada do corpo é negada pela escuridão do fundo indefinido. A depuração da composição, com o seu vazio e silêncio fúnebre da metade superior do quadro ou a indigência dos objectos, sublinha a integridade do escritor e o estoicismo tanto da escrita como da morte.

Em todo o abatimento do corpo apenas a pena e o papel, material e suporte da escrita, se verticalizam, fornecendo e estabilizando nos dedos de Marat o último esforço do seu corpo. E se o papel e a pena parecem vencer a gravidade, em oposição à queda do corpo, elas vencem a faca que matou o corpo, tombada no chão. Evidentemente, sublinha-se que a pena é uma arma historicamente mais poderosa que a faca. Na mão esquerda de Marat, sujo de sangue está o papel da mensagem que Charlotte Corday usou para entrar nos aposentos privados de Marat, assinalando a data da morte: «Ou. 13.Jullet, 1793. Marie anne Charlotte Corday au citoyen Marat – Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir Droit a votre bienveillance». Por cima da caixa de

¹⁶ Quando a revolução rebenta. David está a terminar Brutus. A obra seria apresentada no *Salon* parisiense de 1789 com o seguinte título: *Brutus de retour en sa maison après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Traquin et avaient conspiré contre la liberté romaine; les licteurs rapportent leurs corps pour qu'il leur donne une sépulture*. Cf. Jean-Jacques Lévêque, *Op.cit.*, p.94.

¹⁷ Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, p.38.

¹⁸ David efectuou um desenho do rosto morto de Marat, de grave severidade frontal, onde o *pietismo* se acentuava e dramatizava. Cf. Jean-Jacques Lévêque, *Op.cit.*, p.124-125.

madeira em primeiro plano, outro papel dobrado parece responder a este. Inscrito e assinado por Marat é uma petição financeira de uma *cidadã* que tem o marido na Guerra e não pode alimentar os filhos. Este foi o histórico estratagema de Charlotte Corday que se fizera passar por uma admiradora em dificuldade. Entre estes dois papéis, um que Marat ainda segura e que está manchada com o sangue do seu assassinato, o outro abandonado pela mão direita de Marat caída, estabelece-se o contraste entre a traição e desonestidade de Charlotte Corday e a dignidade e generosidade de Marat. Os papéis, a pena e a inscrição são a grande marca de vida já não presente na abstracção imóvel de toda a pintura, da vida que Marat permitiu com a bondade civil da decisão da sua escrita. E na inacção total da morte que compõe o quadro, inscreve-se a *vida na escrita*. A suspensão temporal de uma sublinha a potencialidade histórica da outra.

Se este é um quadro de testemunho e consciência histórica, um dos primeiros *quadros-reportagem* da história da pintura ocidental moderna, um quadro que era um ícone revolucionário e um documento histórico,¹⁹ ele não se cinge à factualidade do realismo que David sabia fazer com rigor analítico. Sublinhando o nada, a *não-vida* ou o *não-ser*, é da vida e da acção de Marat que se sublinha, desse gesto de escrita imobilizado que foi a razão superior da sua vida e da sua morte. Para David a história não é uma reportagem episódica e documental dos acontecimentos, mas os seus fundamentos éticos, os valores superiores que legitimam que um acontecimento se faça História. Depois dos exemplos históricos transportados da Antiguidade Clássica, com Marat divinizado («divino Marat», diria Baudelaire)²⁰ nascia o primeiro acto histórico de *heroísmo* moderno.

O sublime ético é estóico. No seio da tragédia inevitável é a *ataraxia* da decisão do sujeito que revela a sua superioridade. É na dignidade do gesto de sacrifício (tanto de Marat como de Sócrates) semelhante a uma espécie de sereno adormecimento, que o exemplo do passado se liga ao do presente do pintor. A diferença é que em Sócrates a agitação dos seus contemporâneos, que também vinham do passado para David, colocam-se dentro do quadro, como figuras em torno de Sócrates, e em Marat a agitação passa para o exterior do quadro, para esse espaço e tempo do observador que, para David, era o dos seus contemporâneos.

A pintura *As Sabinas* (1798-1799) inspirada num *Rapto das Sabinas* de Poussin, embora com outra inflexão temática, é um dos raros casos de exterior e de multidão pintados por David. Mas são as figuras de primeiro plano que ritmam a composição e determinam a mensagem da pintura. Numa relação entre irmãos (Os Sabinos) e os pais dos filhos (Os Romanos), retomamos a mesma tensão que *O Juramento dos Horácios*. Agora são as mulheres as mediadoras, o centro da composição e que, neste caso, evitam a crueldade da Guerra. São ela que se interpõem entre os Sabinos e os Romanos, decidido num rectângulo central em que os dois braços de uma Sabina (trata-se de Hersília, companheira de Rómulo, interpondo-se entre este e Tácius o chefe dos Sabinos) ligam dois escudos, um sabino à esquerda (Tácius) e um romano à direita (Rómulo). O romano portador do escudo formula um triângulo com os pés que se conjuga com o círculo do escudo numa tenaz posição. Esta beleza imóvel e estanque do corpo, preferida de David, sublinha o vigor da decisão. O Sabino, os braços da mulher e a lança do romano definem uma linha horizontal que divide a composição ao meio. Por baixo desta linha anicha-se a tensão dos gestos, ritmado pelos triângulos das pernas ou dos braços de uma Sabina que aponta desse modo para os filhos no chão. A única personagem desta massa humana que se eleva sobre a linha do horizonte é uma criança que uma mulher ergue perante os irmãos sabinos. As

¹⁹ «Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac: (...)». Charles Baudelaire, «Le Musée Classique du Bazar Bonne-Nouvelle» (1946), in *Écrits sur l'art*, Paris: Librairie Générale Française, 1992, 1999. (Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat), p.125.

²⁰ *Ibidem*, p.125-127.

crianças, sobrinhos de uns e filhos de outros, e sinal do futuro, determinam o valor superior de uma aliança, um elo que faz de qualquer morte um crime fratricida. Efectuado cerca de 10 anos depois da revolução, este era um quadro de aliança de facções opostas, com emblemático sentido para o presente de uma França a necessitar dessa mesma reconciliação entre diferentes poderes, para sobrevivência do seu próprio futuro.

Se *O Juramento dos Horácios* previa os valores liberais da Revolução, se *Os Lictores trazendo a Brutus os corpos dos seus filhos* (1789) era apresentado meses depois da tomada da Bastilha e se *A Morte de Marat* (1793) era um resultado dos primeiros anos da revolução, o quadro *As Sabinas* (1798-1799), efectuado dez anos após a revolução, falava do seu esforço de reconciliação. A pintura de David deixava ícones cruciais das aspirações e desígnios da revolução Francesa. A pompa dos retratos napoleónicos que se seguiriam,²¹ já à entrada do século XIX, representava uma transferência deste modelo para o elogio e culto da personagem, perdendo a grandiloquência ética anterior. David fechava a história no elogio do presente ficando refém da elegia de uma personagem histórica do seu tempo e o pintor da Revolução tornava-se o pintor do Imperador. A elegia imediata dos retratos de Napoleão não podiam adquirir a mesma dignidade estoica que David conseguira com o retrato, também historicamente contemporâneo, de Marat morto. A triunfalidade de Napoleão não integrava essa iminência trágica que dignificava as acções imobilizadas e decididas pintadas antes por David. A dimensão enfática de um quadro monumental como *A Coroação do Imperador e da Imperatriz* (1805-1807) (629x979 cm), traduz uma ideologia da grandeza e já não a própria grandiosidade.²²

O inacabado *Retrato da Madame Récamier* (1800), paralelo ao início dos retratos Napoleónicos, esclarece-nos da tensão histórica dessa mudança. Neste retrato, David isolava Madame Récamier numa austeridade sem curvas nem distensões elegantes e sedutoras, ao mesmo tempo que mantinha a reduzida cenografia enquanto citação da antiguidade. A obra seria recusada, ficando inacabada, tendo Madame Récamier encomendado um novo retrato a François Gérard (1770-1837), discípulo de David, que responderia com outra delicadeza e sinuosidade elegante, como também, apesar de não se exceder, adaptando-se à moda neoclássica do *décor*. Mas, para David, o antigo não podia ser decoração, moda ou elegância, porque devia ser um modelo ético.

David consagrava um dos primeiros aspectos decisivos para a formulação moderna de *sublime*: a magnitude, que no seu caso era ética (e, depois, histórica e humana). Só há um apriorismo universal que decide a história: a ética. Pode-se por isso dizer que o sublime em David só pode ser mensurável por uma ideia de grandiloquência ainda orientada pelo *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (*Tratado do sublime ou das maravilhas na oratória*) escrito por Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), que traduzia com liberdade o tratado *Sobre o sublime* do século I d.C. atribuído a Pseudo Longino. Para Longino «o sublime é como uma elevação e uma excelência na linguagem», centrada nos modos de exprimir o admirável, o grande, o que causa respeito e que obriga a pensar com profundidade.²³ Se é possível resumir o *sublime* em Longino através das noções de distância entre o sujeito e as coisas, sustentando uma grandiloquência que concebe admiração e a apreensão do extraordinário, atingindo como fim os actos heróicos e enquadrando-se no âmbito da ética,²⁴ então é patente a proximidade com a pintura de David. Valorizando a acção histórica e a dignidade ética da decisão, David sublinhou valores determinantes na condução e aspiração da

²¹ Sobre a relação entre David e Napoleão, cf. A. Schnapper, «David et Napoléon», in catálogo da exposição: *David*, Paris: Musée du Louvre, Département des Peintres; Versailles: Musée National du Château 22 Outubro 1989 a 12 Fevereiro 1990, pp.359-378.

²² Cf. Valeriano Bozal, *Op.cit.*, p.76.

²³ Cf. Francisco Pérez Carreño, «La estética empirista», in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen I* (ed. Valeriano Bozal), Madrid: Visor 1996, p.30-45.

²⁴ Cf. Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid: Historia 16, 1998, p.59-63. Outra proximidade encontra-se na definição de sublime por H. Blair (*A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, 1763; *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783), que o classificava como «a classe de conhecimentos com o nome de magnitude ou heroísmo», que podia ser de ordem estético ou moral. H. Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid: Ibarra, 1816; cit. *Ibidem*, p.70-71

modernidade, onde pode caber a tragédia ou a crueldade (que em David se apresenta como severidade) que essa mesma magnitude supera, mas ainda não esse terror que é fornecido pela própria magnitude e que, por isso mesmo, vai necessitar de um elemento exterior para a impor a sua grandiosidade à escala humana: a paisagem, que encontraremos nos projectos de pintura de Turner e de Friedrich.

Em comparação, a pintura de Francisco Goya (1746-1828) surge-nos como o outro lado ou o lado negativo da sublimidade ética das acções proposta por David. Se em David a tragédia se apresentava severa e justificada por fins superiores, em que a razão decidia uma posição ética por controlo dos sentimentos, em Goya ela manifesta-se como pura crueldade como manifestação de uma incontrolada irracionalidade. Na sua visão da dimensão humana, seja da história (presente), do sagrado, da moral, ou outras, só há crueldade como meio e fim, sem justificação. A épica magnânime que David confronta com momentos trágicos da história, invertia-se em Goya, transformando-se num abismo de cegueira e irracionalidade, sem dignidade histórica. Para Goya a crueldade não tem princípios nem ideologias. Se David nos distanciava na imobilidade da história, para reflectir a exemplaridade da acção, em Goya somos remetidos para o interior dessa crueldade que observamos como testemunhas sem distância história. A história não traz nenhum exemplo modelar para o presente, porque ela repete-se na crueldade do presente. Goya pinta a atrocidade e irracionalidade do presente (crimes, violações, bruxarias...) onde está a ilustração trágica de toda a história humana. Por isso mesmo, é difícil falar de sublime em Goya. Ao não acreditar na autonomia e pureza da razão, impede a possibilidade de explorar uma dimensão épica e transcendente à mesma. Toda a imaginação e delírio se manifestam negativos. Goya foi assim o pintor que mais virou ao avesso a credulidade e confiança iluminista na razão.

Diferentes seriam as explorações da pintura de Henry Füssli (1741-1825) e de William Blake (1757-1827), exactamente porque ao ultrapassarem a razão passavam por ela. É possível observar nestes pintores uma aproximação ao sublime segundo uma herança da *terribilitá* de Miguel Ângelo, manifesta sobretudo em Blake. Sem a austeridade confiante de David, nestes pintores é a ultrapassagem do sujeito que descobre a transcendência e a magnitude. O que em David era encontro com a razão, em Blake e Füssli é o mergulho no misterioso e no oculto que a razão não alcança ou onde se perde, respectivamente entre visões e pesadelos, diurno um e nocturno outro. A magnitude não está no seio da razão, como em David, mas onde esta perde os seus limites e capacidade de domínio. Se é a partir da razão que tal superação se efectua, tal significa também que não é no interior dela que tal transcendência se alcança. A razão é a montanha para aspirar ao que a ultrapassa. Por isso, em Blake ou Füssli, não sentimos pertencer a um espaço de opções terrenas e laicas, como assumia David. Onde neste era ainda o *exemplo e a história*, naqueles já estava o *visionário e o mito*. Enquanto que em David a *razão* bastava para alcançar a supremacia da *história e da ética*, em Füssli e em Blake torna-se necessária a *imaginação* para dialogar com uma *mitografia épica ou obscura*.



Turner: Sublime e Empirismo

«(...): começou por encharcar de tinta o papel até este estar saturado, puxou, arranhou, esfregou-o com frenesim e tudo ficou um caos; mas, gradualmente, como que por magia, o barco, encantador, com toda a sua minúcia encantada tornou-se realidade (...)»
(descrição da execução de uma aguarela de Turner, por Hawksworth Fawles)

«Turner é um doido varrido de talento. O quadro parece pintado com açafraão e anil»
(John Constable)

David foi a grande reacção à *estética do pitoresco* de setecentos, feitas de caprichos, de texturas sensíveis e efémeras, que integravam o sujeito, sem tragédia ou terror, mas também sem qualquer transcendência. Tal simbiose entre homem e natureza manifestava-se tanto no espaço inglês através dos retratos de Sir Joshua Reynolds (1723-1792) ou Thomas Gainsborough (1727-1788), como na sensualidade da pintura francesa de Jean Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770) ou Honoré Fragonard (1732-1806). Este empirismo dúctil e aprazível evidenciava a irregularidade particular das coisas. Integrado no interior dos cambiantes luminosos e coloridos da natureza, o sujeito não era afrontado com nenhum terror nem nenhuma ultrapassagem de si. Animado no contingente e no relativo do fenómeno particular, não encarava a transcendência nem era questionado pelo absoluto.

No final de setecentos, houve uma linha da pintura de paisagem desenvolvida do pitoresco, mas cuja animação se empolgava numa energia que rompia com a harmonia e integração do sujeito passando a orientar-se pelas teorias do sublime. Se no *pitoresco* os caprichos da natureza estão em harmonia com o homem, no *sublime*, a natureza desperta para um excesso em que se releva indomável. Se o sublime de David se opunha, em vários aspectos, à recente tradição do pitoresco, o de Joseph Mallord Turner (1775-1851), dir-se-ia ter sido antes por seu desenvolvimento e excesso.

Em 1796, quando Turner apresentou pela primeira vez ao público um quadro a óleo, intitulado *Pescadores no Mar (Marinha de Cholmeley)*, tinha já uma vasta prática da aguarela. A importância desta experiência e o modo como a transferiu para o óleo, levou ao tom acusador de que Turner baseava a sua pintura a óleo na aguarela. Se a tradição considerava o óleo superior à aguarela e a pintura de história superior à de paisagem, todo o projecto de Turner, desde o primeiro óleo, desenrolava-se em sentido inverso.²⁵

Aluno de Reynolds, Turner alinhava numa tradição de aguarelistas como Alexander Cozens (c.1717-1786), o seu filho John Robert Cozens (1752-1797), ambos precursores da paisagem pitoresca na pintura, ou o seu rival e amigo Thomas Girtin (1775-1802). Contudo, a sua mais admitida influência, explícita na fase inicial, foi o paisagista barroco francês Claude Lorrain (1600-1682).²⁶ Os elementos que interessariam a Turner estavam presentes em Lorrain: o mar, a terra, o céu e a presença humana nestes elementos. Na pintura de Lorrain a melancolia da luz crepuscular, que surge do fundo como elemento que ilumina a paisagem, cria ao mesmo tempo uma fuga, uma distância perceptiva. Entre o observador e a luz há uma simetria de radical distância, ambas determinantes à razão da pintura, situando-se no meio a paisagem banhada por uma luz que não dramatiza nem modela. Turner iria explorar a animação luminosa e fenoménica desse meandro, agitando os elementos onde terra, ar, água e luz se conglobavam. A presença humana entre os

²⁵ Cf. Graham Reynolds, *Turner*, Lisboa: Editorial Verbo 1972 (London: Thames & Hudson, 1969), p.33-34.

²⁶ Consta-se que, quando teve o seu grande encontro com a pintura de Lorrain, em 1799, perante a pintura *Porto do Mar com Embarque da Rainha de Sabá* (164), Turner comoveu-se até às lágrimas. Mais tarde, quando Turner legou o seu quadro *Dido construindo Cartago* (1815) à National Gallery, que tinha sido recentemente fundada, foi na condição de o colocarem ao lado do referido quadro de Lorrain. Cf. Michael Bockemühl, *J.M.W. Turner (1775-1851). O mundo da luz e da cor*, Köln: Taschen, 1993, p.12-14.

campos simétricos perpendiculares ao plano do quadro, calmos e melancólicos em Lorrain, iriam ter que lutar pela sua sobrevivência em Turner. Aliás, no pintor inglês, a dimensão humana só interessava no interior dos quadros, enquanto dimensão colectiva e nesse conflito com a paisagem animada.

A primeira década do século XIX de Turner foi dominada por pinturas de grandes dimensões em torno de marinhas, onde a agitação das águas iniciava a perturbação das forças da natureza. Era apenas o primeiro desvio da harmonia da tradição do pitoresco (*Naufrágio de um Cargueiro*, c.1807). Contudo, seria a mesma natureza fenoménica e empírica que iria, cada vez mais, mostrar-se hostil e indomável na relação com o homem.

Outra orientação de Turner foi o confronto com uma natureza inóspita. O pintor inglês viajou por todo o continente Europeu e experimentou o contacto com os altos, sobretudo os Alpes, que seriam a sua maior fonte de inspiração temática. As montanhas adquiriam na sua pintura um papel relevante, mas imbuída de um dramatismo perturbador, em que a natureza, crua, «forte e violentamente expressiva, parece condensar a sua energia, a tensa celebração de uma natureza não dominada, não submetida, selvagem e, portanto absolutamente alheia a toda a decadência humana e a toda a corrupção».²⁷ Mesmo quando trata de paisagens de história, os seus espaços são manifestações do mito da natureza fenoménica.

É o exemplo de *A tempestade de neve: Aníbal atravessando os Alpes com o seu exército sob uma tempestade de neve* (exposto na Royal Academy em 1912). O sol ao fundo, inspirado em Lorrain, tornava-se uma espécie de centro de fuga do turbilhão que se interpõe ao observador. A luz e as trevas não são modelação dos corpos, não fixam nem esculpem o mundo, antes enredam-se num turbilhão diáfano. É esta falta de solidez, esta transitoriedade ao mesmo tempo fenoménica e pictórica que torna a natureza indomável e incontrolável à presença humana. As tropas de Aníbal perdem a guerra contra Roma antes do confronto com as legiões romanas, dilaceradas no confronto com a natureza.

Os temas de Turner falam dessa celebração dos poderosos fenómenos naturais perante os quais a natureza humana é impotente: tempestades, tormentas, avalanches, incêndios, dilúvios, ou seja, dramas da relação da terra com a água, o ar e o fogo. Esta dimensão trágica da natureza era acentuada pelo pintor inglês por intermédio de uma pintura fluida de linhas agitadas e imprecisas que transformavam as imagens em perturbadoras miragens. Há um espaço e um movimento universal *a priori* que determina as coisas particulares, um «dinamismo cósmico que escapa ao controle da razão, mas que pode arrastar o espírito humano a um êxtase paradisíaco ao mergulhá-lo na angústia».²⁸ Em Turner verificava-se um sincretismo sensorial e fenoménico de



William Turner, *Quilleheuf, foz do Sena*, 1833, óleo sobre tela, 88 x 120 cm, Lisboa: Mueu Calouste Gulbenkian

²⁷ Javier Arnaldo, *El movimiento romántico*, Madrid: Historia 16, 1989, p.73.

²⁸ Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, p.33.

tal modo que, estudar a luz na sua pintura é também estudar a profundidade do espaço, o devir temporal das coisas e os fenómenos naturais.

Não é só o olhar do observador que se afunda na imagem ao encontro da fonte luminosa. Também a luz sofre um movimento contrário e avança para o observador. Se em Lorrain o avanço da luz, que na sua distância banhava a paisagem, era lento e deixava o observador numa contemplativa espera, em recuo, no caso de Turner a agitação intermédia, resultante do cruzamento da luz com os elementos, vai puxar a percepção. O centro da pintura, onde os elementos da natureza se animam, é o lugar onde a luz e a percepção se encontram. A profundidade atmosférica de Turner não só banha e anima a paisagem como atrai a percepção.

Em *O Foz do Sena em Quilleboeuf* (exposto na Royal Academy em 1833) uma onda levanta-se como manifestação da natureza, emergindo do mar num esforço localizado de comunicar com as nuvens, nessa fase de despertar fenoménico da natureza. O levantar de uma onda no lado direito é anunciada pelo levantar de pássaros no lado esquerdo em prenunciando movimento espiralado, tendo como centro uma paisagem terrena ao fundo. Sobre esta, ocupando cerca de dois terços do quadro, desponta o céu, no qual se manifesta a luz a desvelar-se entre as nuvens, surgindo como mote instigador da animação dos elementos. Todo o quadro parece iniciar um movimento espiralado e elíptico, que é um despertar temporalizado dos elementos da natureza, lidos a acompanhar o movimento e tempo da observação da esquerda para a direita, uma estratégica compositiva que seria uma das marcas de vários quadros das últimas décadas de Turner, sobretudo depois de cerca de 1830. Também manifesto no quadro é a transição entre o domínio azulado-esverdeado, dominante nas primeiras décadas da produção de Turner, para o amarelado-alaranjado, emergente nessa afirmação, fusão e animação da luz, por esta ordem, que iria dominar as três últimas décadas. No texto do catálogo em que a obra era apresentada em 1833 descrevia o próprio Turner que «as areias movediças deste estuário representam tamanhos perigos que, qualquer embarcação que aí fique atolada, será engolida por uma enorme onda resultante da subida da maré. Esta onda era conhecida localmente por *Mascaret* ou *Barre*».²⁹

Turner ampliava a força da natureza, intensificava as suas energias e dinâmicas internas. Não há definição e rigor da razão sobre essa natureza. Enquanto espectáculo sensível e fenoménico ela supera-nos e ameaça-nos constantemente. Ao rigor formal da razão (de David) respondia a natureza com a sua informalidade. A diluição faz parte dessa indefinição cósmica dos elementos, em que uma onda é indistintamente, água, ar e luz.

Outra exploração é também a dimensão póstuma da animação dos elementos, aquela manifesta em indícios ou restos sobreviventes à passagem da natureza. É o caso do quadro *Mar encrespado com Destroços* (c.1830) que revela, através dos destroços nas águas, a memória de todo o poder da natureza. Em *O aguerrido «Temeraire» rebocado até ao seu último pouso para ser desmanchado* (1838), o azul do lado esquerdo, de onde avança o velho e imponente barco (trata-se de um famoso barco da armada britânica, que pertencera ao almirante Nelson), contradiz o recuo do horizonte entre amarelos e vermelhos, do lado direito. De um lado para o outro do quadro, num processo de transição de polaridades, o azul afunda-se numa hipérbole que tem o sol como vértice. A aparente serenidade parece representar uma suspensão das energias da natureza, que deixam passar o barco sobrevivente de longas lutas contra as forças naturais (e napoleónicas), como que por respeito ao seu heroísmo.

²⁹ Cit. I W. (Ian Warrell), «Quillebeuf, foz do Sena exposto na Royal Academy, em 1833», in catálogo da exposição *O Mar e a Luz – Aguarelas de Turner na colecção da Tate*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, 20 Fevereiro a 18 Maio 2003, p.84.

³⁰ Graham Reynolds,
Op.cit., p.28.

Para melhor transmitir o devir dos elementos foi decisiva a tradição da aguarela, com a mistura que tende a efectuar entre os pigmentos através da própria água como dissolvente. Na técnica da aguarela a mancha de cor é lançada demasiado líquida, desobedecendo e obrigando a improvisações, agindo como se os pigmentos tivessem vida própria. É esta transitoriedade das coisas, mais que o instante, que é transferida por Turner para o óleo, materializada através da exploração das velaturas e gradações que esta técnica facilita. No próprio desenho e para resgate imediato da experiência da observação dos elementos na natureza, que a aguarela também optimizava, Turner inventou uma «estenografia gráfica».³⁰ Para Turner, mais do que transferir a aguarela para o óleo ou outros meios, tratava-se de registar esse fluxo dos elementos nas diferentes técnicas. Para pintar a natureza fenoménica não basta pintar o reflexo da luz recebido das coisas mas essa energia interna de *cambiantes em devir*. Entre a fusão dos elementos da natureza representados, como dimensão anímica da natureza, e a fusão dos pigmentos pictóricos como dimensão anímica do pintor e da matéria pictórica, Turner explorava uma fusão entre a *natureza da pintura* e a *pintura da natureza*.

Os óleos *Sombra e Trevas – O Crepúsculo do Dilúvio* e *Luz e Cor (Teoria de Goethe) – A Manhã após o Dilúvio – Moisés a Escrever o Livro do Génesis*, ambos de 1843, compõem um díptico, ou pelo menos uma duplicidade, que é revelador do percurso de Turner. No primeiro dos quadros são as trevas que envolvem e dominam a luz, prontos a consumi-la num processo de fechamento. No segundo, é a luz que emerge do centro para se libertar das trevas, num processo de abertura a partir do rodopio de luz central. Duas transições, dois processos temporais, ou ainda, duas sequências da eterna luta da natureza. Os focos de luz, sol ou lua, perceptíveis durante anos nos quadros de Turner, dissolvem-se nesta luta de transições, misturando-se com os elementos.

As estruturas globais de ambos os quadros desenrolam-se num processo de dissolução e desintegração por integração mútua entre a luz e as trevas. A passagem da luz às trevas não é linear, não é uma ruptura precisa nem repentina, mas um devir animado das coisas, uma transição feita de agitação e vitalidade. A própria estrutura em rodopio da composição parece ser fornecida por esse processo indefinido e temporalizado da transição entre a luz e as trevas.

A pintura de Turner está nos antípodas de David, ao ponto de perder sentido qualquer ideia de dicotomia ou oposição. Onde em David dominava a linha e o desenho, a definição e a imobilidade, em Turner dominava a mancha e o esboçado, a difusão e a transição. Um remodelava no



William Turner, *Sombra e Trevas – O Crepúsculo do Dilúvio e Luz* 1843, óleo sobre tela. 78,5 x 78 cm. Londres: The Tate Gallery

interior da tradição nobre da pintura a óleo e de história, o outro da tradição menos nobre da aguarela e da paisagem. Se David fazia do desenho o seu meio, imobilizando poses e fixando composições no mesmo gesto, e era no interior do desenho que a cor e a modelação de adequavam, sendo a emoção regulada e controlada pela razão, em Turner a cor e a mancha dissolviam os contornos e qualquer poder regulador e ordenador do desenho, deixando a natureza manifestar-se fora do poder manipulador do sujeito. A luz em David ratificava as formas, enquanto que em Turner eram as formas que se dissolviam na luz e na cor. Em David tudo se estabilizava nesse momento em que a acção era decisão, em Turner tudo se manifestava de modo tão imediato como em transição.

Em Turner a luz não iluminava o mundo, não o tornava claro e racional (como em David), antes, a luz atravessava e misturava-se com a natureza, no devir luminoso e anímico desta. Turner pesquisava a manifestação do poder estrutural da luz e da cor, nos antípodas do poder do desenho e da pose figurativa de David. Em vez dos triângulos, quadrados e círculos de David, Turner preferia as elipses, as hipérboles, as parábolas e as espirais, com as suas curvas não regulares, dinamizando a composição que se fechava e comprimia ou, sobretudo, se abria e expandia. Tais efeitos de *sístole* e *diástole* opunham à severa estabilidade das figuras compostas por David. À *decisão* de um contrapunha-se a *transição* de outro.

A especulação sobre o sublime em Turner tem inevitavelmente uma marcação da escola empirista inglesa do século XVIII, sendo determinantes Addison e Burke. Ela derivava dos tratados ingleses do século XVIII sobre o *gosto* e da sua atenção ao *pitoresco*, ao contrário de David, que estava mais ligado à tradição do «*Bon Gôût*» da Academia Francesa, com os seus vínculos ao *belo* e à *moral*. Tal especulação desenvolveu-se de uma valorização da experiência psicológica, de temor e respeito do sujeito individual perante a grandiosidade da natureza. Para este processo foi importante, no espaço cultural inglês, um primeiro patamar de animação da natureza em relação ao sujeito, através e transcendendo a atrás referida *estética do pitoresco*.

O «*Pitoresco*» seria mesmo um ponto de partida de ligação a Turner porque tanto era uma qualidade do pictórico, referindo-se à cor, à luz e à sombra, por contraponto à linha e ao desenho, como uma qualidade da natureza em virtude da sua variedade e irregularidade, a graciosidade da sua rebeldia e capricho como modo de escapar à lei e à unidade. O *pitoresco* surgia assim como um pequeno desvio da adequação do sujeito às coisas e à harmonia que caracterizava a tradição do belo. O *pitoresco* referia um prazer que já não se ajustava à claridade e perfeição do belo clássico, fazendo actuar a imaginação para se distrair na diversidade, na mistura e nas pequenas surpresas das coisas. Não se tratava de uma natureza selvagens e inóspita que ameaça o sujeito (como teremos que nos confrontar relativamente ao sublime), mas também já não se tratava de uma natureza formatada e regulamentada pelo homem. O capricho ajusta-se ao estilo dos jardins ingleses de setecentos, por oposição à racionalização fria e geométrica dos jardins franceses; afinal, empiristas os primeiros e racionalistas os segundos. O *pitoresco* era assim um prazer que se desviava da adequação do belo entre sujeito e objecto contemplado para, nesse desvio, nos preparar o *sublime*.³¹ Para tal precisará de outra escala e animação das coisas, uma natureza mais agressiva, tal como de outras afectações do sujeito, como o terror e o desprazer (que se torna *prazer* em segunda instância). A passagem do *pitoresco* ao *sublime* é afinal a passagem de um *prazer positivo* a um *prazer negativo*. No espaço do romantismo inglês é perceptível que John Constable (1776-1837) explorou o primeiro registo do *pitoresco* e Turner o do *sublime*.³²

³¹ Cf. R. Assunto, *Razón y naturaleza en la estética del setecientos*. Madrid: Visor Dis., 1989.

³² Para a questão do *pitoresco* em Constable e sua relação com Turner, cf. Ian Warrel Águia e óleo: Turner e o mar», in catálogo da exposição *O Mar e a Luz – Aguarelas de Turner na colecção da Tate*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, 20 Fevereiro a 18 Maio 2003, p.20.

³³ Joseph Addison, *Os Prazeres da Imaginação*, Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa; Edições Colibri, 2002 (Ensaio 409: «1. Introdução: o bom gosto na escrita»), p.42.

³⁴ *Ibidem* (Ensaio 412: 3. como a Imaginação é afectada pela percepção de objectos exteriores: os prazeres primários»), p.49-50.

³⁵ *Ibidem* (Ensaio 411: «2. Exposição do tópico»), p.45.

³⁶ «The passions therefore which are conversant about the preservation of the individual turn chiefly on *pain* and *danger*, and they are the most powerful of all the passions» (...). Whatever it fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling». Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of The Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse concerning Taste, and several other additions, in The Works. Twelve Volumes in Six* (1887). Vol. I/III, Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1975, p.110.

³⁷ Cf. *Ibidem*, p.102-105.

³⁸ Cf. Elio Franzini, *A Estética do século XVIII*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p.96. Burke dedica a esta questão, a secção IV da

Pela mesma razão, não será de estranhar que tais teorias do sublime se tenham gerado em Inglaterra, onde prevalecia uma *estética do pitoresco*. Embora sem usar directamente a expressão de sublime, apesar de se referir à «grandeza de espírito» considerada por Longino acerca do «bom gosto na escrita»,³³ Joseph Addison (1672-1719) preparou um novo sentido da noção de *sublime*, num cariz pré-romântico que seria desenvolvido por Burke.

Em *Os Prazeres da Imaginação* (*On the pleasures of the imagination*), Addison refere o prazer que provem não só da *beleza* e da *novidade* (ou do estranho e fora do comum), mas também da *grandeza*: «Entendo por *grandeza*, não apenas a dimensão de um objecto isolado, mas a amplitude de toda uma cena, vista como composição única. (...), não é a novidade ou a beleza da visão o que nos impressiona, mas aquela magnificência rude, presente em tantas dessas estupendas maravilhas da natureza. A nossa imaginação gosta de ser preenchida por um objecto, tal como gosta de abarcar algo que seja demasiado grande para a sua capacidade». Trata-se de uma «encantamento da alma» que sentimos perante «visões majestosas» de espaços naturais amplos, opostas ao constrangimento do espaço exíguo: «(...) um horizonte desfogado constitui uma imagem de liberdade, na qual o olhar dispõe de espaço para se alongar em todas as direcções para se espalhar à vontade pela imensidão das vistas, para se perder no meio de uma variedade de objectos que se oferecem à observação. Tais cenários, abrangentes e indeterminados, agradam tanto à fantasia como a especulações sobre a eternidade ou o infinito delicias o entendimento».³⁴ A *imaginação ou fantasia*, que Addison apresenta como mediadora entre o *sensível* e o *entendimento*, tem aqui um papel decisivo. Por outro lado, era a *vista*, que Addison antes elogiava como «o mais perfeito e deleitoso de todos os sentidos» e «que fornece de ideias a imaginação»,³⁵ o sentido que estava na base de toda esta actividade.

Esta actividade adquiria outro desenvolvimento e estruturação, já sob a denominação da categoria de «sublime», por Edmund Burke (1725-1797) em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Investigações filosóficas sobre a origem dos nossos conceitos do belo e do sublime*) de 1757. Com Burke o conceito sofria uma decisiva viragem, entrando no tempo do seu maior protagonismo cultural.

Para Burke a fonte do sublime é o *temor e terrível*, relativo à *dor*, ao *perigo* e à *surpresa*. Enquanto Addison valorizava o *prazer*, Burke considerava a *dor* mais poderosa que o *prazer*, avaliando-a como aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir.³⁶ Burke separou 3 estados: o de *indiferença*, aquele em que estamos a maior parte do tempo, o de *prazer*, que se dá directamente a partir do estado de indiferença sem necessidade de dor e relativo a apreensão da beleza, e a *dor*. Em sequência, considerou que «a dor e o prazer não dependem apenas nem necessariamente de uma diminuição e de uma separação mútuas». Deste modo, pretendia separar qualquer implicação do prazer na dor e no perigo, pelo que, estrategicamente, lançou o conceito de *deleite* (*delight*). Prazer e dor são ambos positivos, sendo o deleite negativo perante a dor.³⁷ O deleite surgia em Burke por oposição e separação relativamente ao «prazer positivo» da beleza,³⁸ como estra-

parte I, intitulada «Of Delight and Pleasure, as opposed to each other». Edmund Burke, *Op.cit.*, p.106-108: «What I advance is no more than this; first, that there are pleasures and pains of a positive and independent

nature; and, secondly, that the feeling which results from the ceasing or diminution of pain does not bear a sufficient resemblance to positive pleasure, to have it considered as of the same nature, or to entitle it to be

know by the same name; and, thirdly, that upon the same principle the removal or qualification of pleasure has no resemblance to positive pain». *Ibidem*, p.107.

tégia para estabelecer fontes diferentes e autónomas entre o *belo* (*prazer*) e o *sublime* (*dor e deleite*).

Segundo Burke, o princípio do temor é universal, tal como o medo da morte, visto nascer do instinto de conservação, pelo que, o sentimento do sublime liga-se ao primitivo impulso de sobrevivência. Se a beleza produz *prazer* por via da perfeição, sendo por isso um *prazer positivo*, o terrível do sublime, como causa de medo e espanto, não reflecte a adequação da perfeição, mas a monstruosidade do excessivo, sendo portanto *negativo* (ou «relativo»). O terror nasce do domínio absoluto de algo exterior sobre nós, perante cuja força superior ficamos perdidos e estarecidos, sobretudo as forças de uma natureza grandiosa e indomável. A afirmação de tal poder superior e exterior ao sujeito fá-lo tomar auto-consciência dos seus limites. O «eu» toma consciência da sua própria finitude perante o absoluto diante do qual está em perigo. O forte arrebatamento resulta do princípio de conservação colocado em perigo ou ameaça. A questão torna-se então saber «como é que tal terror provoca o deleite?» (*delight*). Tal deve-se à ameaça não realizada, espécie de distância e segurança da contemplação,³⁹ relativa à condição estética que legitima o *deleite sublime*. Observamos, mas não participamos nem somos protagonistas. A ausência concreta do perigo gera um «prazer negativo» (ou uma «espécie de prazer relativo») mas, como vimos, Burke considerou que tanto a *dor* como o *prazer* são positivos, preferindo chamar a este *prazer* de «deleite» (*delight*) ou «horror deleitoso». Se fossemos directamente afectados pelos fenómenos que nos atemorizam, a sublimidade desaparecia imediatamente, deixávamos de ser contempladores e convertíamo-nos em sobreviventes.⁴⁰ A ameaça à sobrevivência do sujeito dá-se em potência, mas a distância perceptiva ou contemplativa da própria experiência estética permite-lhe tomar consciência da sua impossibilidade em acto. A paisagem indomável é a arena do sublime, mas apenas *porque e enquanto somos espectadores*.

O terror do *sublime* opõe-se ao encantamento do capricho do *pitoresco*. O primeiro exige uma natureza indomável e ameaçadora, o outro deixa-se submeter e dominar. O sublime exige grandiosidade da natureza e uma distância absoluta desta para com o sujeito. Se podemos contemplar os pequenos detalhes de uma tempestade, esta proximidade aos pequenos motivos e animações anularia o conteúdo sublime.⁴¹ Assim, às pequenas e múltiplas animações do *pitoresco*, onde o sujeito se integraria, o sublime contrapõe uma natureza grandiosa e simples, dada num impacto imediato e global, esmagando o sujeito enquanto entidade. Se o *pitoresco* integra o sujeito na natureza e no seu devir, o sublime leva-o à perda de si enquanto individualidade, subjugado pela força absoluta da natureza.

Esta dimensão de *terror* das forças naturais está patente em Turner. Na sua pintura o homem não decide nem domina; antes confronta-se com a natureza. O tempo é imediato e em acontecimento. A ameaça da natureza *representa-se* em acto, como exercício corporal e fenoménico, interessando mais o fenómeno que o objecto, mais a manifestação das coisas que a sua estabilidade. Daí Turner procurar experimentar os fenómenos da natureza, por vezes com risco de vida. Em 1842 pintava um quadro auto-biográfico com o título *Tempestade de Neve – Barco a vapor ao largo da barra de um porto fazendo sinais em águas pouco profundas, e guiando-se pelo prumo. O autor estava nesta tempestade na noite em que Ariel deixou Harwich*. Turner tinha voluntariamente passado cerca de quatro horas preso a um mastro do Ariel. O vasto título, tal como noutros casos, sublinha a factualidade da experiência. Uma luz central surpreende e dilui o navio, rodeado por linhas de força centrífugas em rodópio. Um clarão central é o agitador do turbilhão dos elementos, onde nenhuma linha nem nenhuma densidade

³⁹ Foi Lucrécio quem primeiro forneceu a noção de segurança de quem observa em terra firme perante a aflição de quem está envolto na tempestade e no «gozo da própria localização incólume do observador». Cf. Hans Blumenberg, *Naufrágio com Espectador*, Lisboa: Vega Editora, 1990, p.45-47.

⁴⁰ Valeriano Bozal, «Edmund Burke», in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen I* (ed. Valeriano Bozal), Madrid: Visor, 1996.

⁴¹ *Ibidem*, p.53-57.

matéria se estabilizam: não há quaisquer corpos, apenas espectros gradativos entre a luz e as trevas. Porém, perante a pintura, estamos ancorados nessa segurança física do contemplador. Contudo, Turner diz melhor que Burke que não há *espectador puro*, que a exterioridade do observador não é total, porque ele está numa espécie de *quase-exterioridade* em relação ao mundo, porque somos parte dele e nele estamos entrelaçados.⁴²

⁴² Inspirámo-nos em Lucrécio através de Hans Blumenberg, *Op.cit.*, p.6. Também se podia desenvolver desta questão uma linha fenomenológica que recusa o descomprometimento do sujeito no acto perceptivo. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Palestras*, Lisboa: Edições 70, 2003.

Friedrich: Sublime e Autonomia da Razão

«O pintor não deve pintar simplesmente o que vê, mas também o que vê no seu interior»
(Gaspar David Friedrich)

«Fecha o teu olho físico a fim de veres então o quadro com o olho do espírito»
(Gaspar David Friedrich)

A noção de sublime de Burke era respeitosamente citada por Kant na *Crítica da faculdade de Julgar* de 1790: «O sentimento do sublime fundamenta-se sobre o instinto de conservação e sobre o medo, isto é sobre uma dor que, pelo facto de ela não chegar até à destruição efectiva das partes corporais, produz movimentos que, por purificarem os vasos mais finos ou mais grossos, de obstruções perigosas e incómodas, são capazes de provocar sensações agradáveis, na verdade não um prazer, mas uma espécie de calafrio comprazente, uma certa calma que é mesclada com terror».⁴³ Esta definição, como avaliamos, remete-nos para provocações psicossomáticas no sujeito, numa contundência mais adequada ao romantismo apaixonado de Turner e a que poderemos chamar *sublime do terror* de Burke (próximo do *sublime dinâmico* de Kant). Se em Addison e Burke o «sujeito empírico» era o intérprete do sublime, para Kant será o «sujeito transcendental».⁴⁴ Se considerámos Turner o pintor mais ajustado à noção de sublime de Burke, na mútua marcação empirista com que se fundamenta a relação entre a grandiosidade da natureza e os limites do sujeito, com a ameaça física que sobre este se lança, para a noção de sublime de Kant (que embora inspirada na de Burke valorizava a *intuição reflexiva do sujeito*) consideramos ser mais adequado o pintor alemão Gaspar David Friedrich (1774-1840).

Em 1810 Friedrich expunha o quadro *Monge à beira do mar*, quadro iniciado em 1809 paralelamente a *Abadia no Carvalho*.⁴⁵ Nele estava sintetizada, de modo substancial, a sua criação artística. Mais de dois terços do quadro são dominados por um céu imenso que uma linha de horizonte separa do mar. Nenhum motivo incomoda o silêncio reinante da natureza pura. Não há símbolos para interpretarmos (embora Friedrich tivesse, nas primeiras fases do trabalho, colocado dois



Gaspar David Friedrich. *Monge à beira do mar*. 1809-1810, óleo sobre tela, 110 x 171,5 cm, Berlim: Nationalgalerie Museum

⁴³ Edmund Burke, cit. Emmanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992 (Introdução de António Marques; Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden), p.177.

⁴⁴ Valeriano Bozal, «Orígenes de la estética moderna», in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen I (ed. Valeriano Bozal), Madrid: Visor, 1996, p.17-29.

⁴⁵ As duas pinturas foram enviadas para a exibição anual da *Academia Real Prussiana* de 1910, apresentadas ambas como «duas paisagens em óleo». Cf. Werner Hofmann, *Gaspar David Friedrich*, Londres: Thames & Hudson, 2000, p.53.

veleiros à esquerda e à direita da pequena figura de costas, assim como estrelas matinais e a lua no céu), mas apenas uma imensidão de céu (ar), mar e terra. Foi como se Friedrich tivesse sentido a impotência de motivos simbólicos para a sua mensagem transcendente e soubesse que só na imensidão do *nada* representado poderia caber o *Todo* evocado. O esvaziamento entre o monge e o horizonte parece ter resultado do próprio esforço de representar a infinidade. Numa abstracção por esvaziamento, sem figuras simbólicas, o pintor coloca-nos perante um silêncio onde só é possível contemplação e meditação. Libertando-nos de figurações para segurar o olhar, Friedrich remete-nos directamente para a infinidade do horizonte que se afunda ou abre ao *nada*. Numa poética da *ausência*, a natureza parece representada como infinita e transcendente, disposta para o que propomos chamar de *vertigem do horizonte*.

A única figura humana, de evidente denotação religiosa nas suas vestes⁴⁶ vem confirmar a espiritualidade de tal transcendência. A figura do monge em contemplação, perdida na imensidão vazia e silenciosa de tal paisagem, fornece uma espécie de *escala espiritual* (sem a figura a paisagem não tinha a mesma dimensão). Ao virar-nos as costas a figura liberta-nos da sua identificação psicológica; não sabemos quem e, como é, nem qual a sua expressão. Também aqui é o silêncio que nos é devolvido. Apenas nos resta, imitando o monge, contemplar a infinidade da natureza. Através do monge, a natureza revela-se não para ser *habitada*, mas para ser *contemplada*. Ao virar a figura para o interior do quadro,⁴⁷ Friedrich deixa-nos apenas perante um *vulto* evitando subtilmente que ela se manifeste como *personagem*. Tal como eliminou os barcos, a lua e as estrelas, eliminava também a figura como elemento interpretativo, embora sem a retirar totalmente, mantendo a sua importância como diapasão da escala e da empatia contemplativa. A figura do monge, ao estar de costas e sereno (sem acção), não dialoga visualmente com o observador, mas apenas o *convida* a contemplar. Poderíamos dizer que não cria ruído e nos mantém no silêncio. Assim, a figura, reconhecida como *ser-homem*, não é tida como *ser-individualidade*. Sem rosto, a figura não nos suspende o olhar numa identidade, não nos participa de si, mas apenas do seu *olhar em acto* que não vemos e é deste que partilhamos. Pelos mesmos motivos, a figura deixa de ser esse centro da representação que remeteria a paisagem para o fundo como mera cenografia envolvente e ambiental. Antes, a figura passa a estar lá para dar a escala e a dimensão da paisagem, passando a ser esta a adquirir o *rostro* identificador que a figura tornada *vulto* perdera. Assim, é a figura em primeiro plano que nos remete para o plano de fundo que ao primeiro se opõe pela sua infinidade aparente. Da figura da praia e através dela, depressa somos colocados perante a *infinidade vertiginosa do horizonte* que imediatamente se segue, processo em que a paisagem se distancia para se recusar a ser um mero fundo.

De modo mais centrado na figura humana, estas ideias estão bem expressas em *O Caminhante Contemplando um Mar de Nevoeiro* (c.1817-1818), que nos mostra uma personagem de costas virado para um abismo a seus pés, mas perante o qual se mantém impassível. É para o interior do quadro à sua frente que olha, contemplando serenamente a *vertigem do horizonte*. Friedrich procura levar-nos a essa mesma contemplação (à qual a figura de costas nos convida) de uma ausência de sofrimento físico e de perturbação da alma, a uma espécie de *ataraxia do sensível* perante a natureza. Daí o repouso inevitável das suas figuras, estando como que submetidas a uma acção superior da natureza e não podendo evitar «que as imagens da natureza actuem sobre elas. Para o observador a sensação é a de que estão a mais e que a sua presença só poderá ser efémera».⁴⁸

⁴⁶ O Monge foi visto como uma auto-representação do próprio pintor que, em 1810, se vestia de monge num auto-retrato, mas também como o bardo Ossian que o romantismo mitificava, ou um «Ossian Cristão». Cf. *Ibidem*, p.56-58. Acrescentamos também ser possível estabelecer analogias com o anjo da *Melancolia I* (1514), famosa gravura de Dürer.

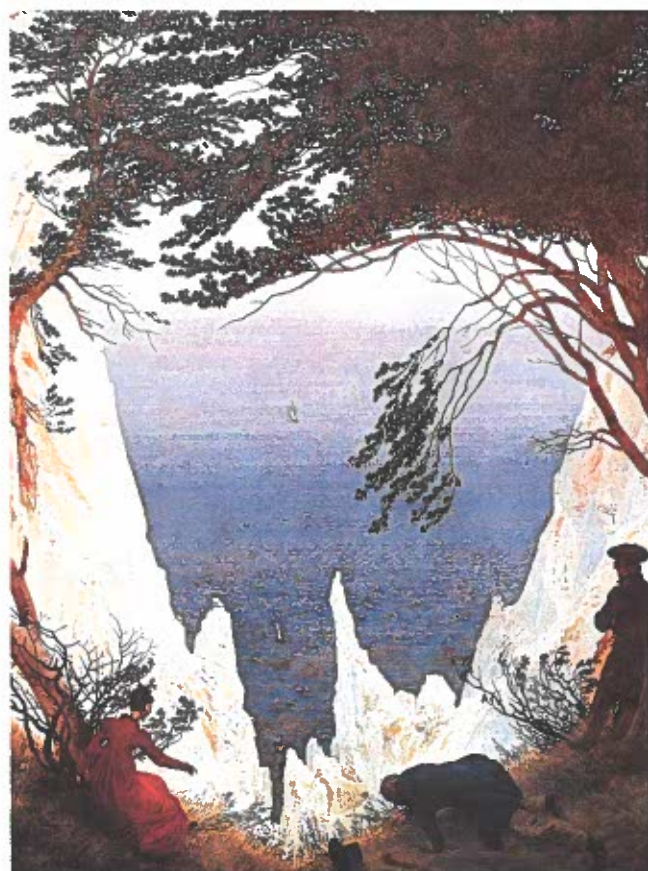
⁴⁷ Por vezes, é referida a inapetência de Friedrich para a figura humana e próprio Friedrich reconhecia-o em carta ao irmão Christian; e segundo consta, o pintor e amigo G. F. Kersting pintou-lhe algumas figuras como as representadas em *Amanhacer nas Montanhas dos Gigantes* de 1811. Cf. Jens Christian Jensen, *Gaspar David Friedrich: vida y obra*, Barcelona: Editorial Blume, 1980, p.183.

⁴⁸ *Ibidem*, p.184-185.

As figuras estão impotentes para agirem sobre a dimensão infinita da natureza que as envolve e cuja serenidade nenhuma acção efêmera poderá desequilibrar. Elas são mesmo estranhas à referência do quadro e se o pintor as coloca várias vezes é certamente no intuito de nos indicar qual o *olhar* correcto perante as suas paisagens. A identificação com o observador do quadro dá-se através dessa ausência de rosto, não individualizando as figuras de costas do *eu* observador, podendo-as assim sentir apenas (e sobretudo) como um *outro-eu* contemplador. Como se fosse possível ao observador aproximar-se e abraçar a figura que contempla, tal como o fazem algumas figuras pintadas em par ou em trio, em quadros como *Dois Homens contemplando a Lua* (c.1819-1820), *Homem e Mulher contemplando a Lua* (c.1824), *As Irmãs na Varanda* (c.1820), *Paisagem ao Entardecer com Dois Homens* (c.1830-1835), entre outras.⁴⁹ Tais figuras não estão em diálogo entre si, mas partilham de uma espécie de *comunhão ou empatia contemplativa*.

Ao olhar o *olhar* das figuras o observador partilha deste mesmo olhar. O principal objectivo desse *outro* de costas é *meta-perceptivo* (no sentido em que se toma consciência de que a figura percebeção), indicando uma certa maneira de *olhar* a natureza que tanto preocupou e motivou Friedrich. Por isso, muitas vezes se crê que a figura de costas representa o próprio pintor; como que nos querendo indicar o *seu olhar espiritual* para a *vertigem do horizonte*. Com as figuras representadas o observador é convidado a participar do colóquio sobrenatural e sublime perante a contemplação da natureza.

Em *Monge à beira do mar* a espacialidade está construída pelo choque ou oposição vertiginosa entre o primeiro plano, onde está colocada a figura (e, por empatia, o observador), e o plano de fundo que se perde na linha de horizonte. E, entre estes, o *nada* silencioso. A composição do quadro, em hipérbole (curva cónica que se desenvolve para o infinito), acentua a profundidade desse «abismo confuso entre o céu e a terra».⁵⁰ Neste esquema tudo converge para a linha de horizonte e o centro do quadro, aproximando mar e céu, como que numa estrangulação do centro que amplia a irrisória panorâmica e a profundidade. A aparência é a de uma visão até um espaço infinito que «atrai a si o espectador» mas que, «ao mesmo tempo, lhe escapa»⁵¹. A estabilidade



Gaspar David Friedrich. *Falésias de Cré na Ilha de Rigen*. 1818, óleo sobre tela, 90,5 x 71 cm. Winterthur: Fundação Oskar Reinhart

⁴⁹ Essa mensagem contemplativa das figuras é ainda bem evidente noutras pinturas como *Caçador no bosque* (1813-1814), *Mulher em frente ao pôr-do-sol* (cerca de 1818), *Dois homens contemplando a Lua* (1819-1820), *No Veleiro* (1819), *Lua levantando sobre o mar* (1822), entre outras. *No Veleiro*, de 1819, o observador parece viajar na embarcação em que viaja o casal de costas.

⁵⁰ Cit. atribuída a Tieck; segundo Georges Gusdorf, *Du Néant à Dieu dans le Savoir Romantique*, Paris: Payot, 1983, p.119.

⁵¹ Cf. Jens Christian Jensen, *Op.cit.*, p.62

silenciosa acaba por «mover-se» com as formas e as linhas que contribuíram para a sua concepção. Friedrich saberia usar subtilmente esta estrutura de modo tão marcado que a sua estruturação formal abstracta parece, por vezes, separar-se da objectividade da imagem. O mesmo esquema hiperbólico voltaria a repetir-se em ultteriores obras, em certos casos com um efeito ainda mais acentuado, como, por exemplo, em *Túmulos Megalíticos em Outono* (c.1820), *Lua saindo sobre o mar* (1822) ou *O Grande Parque* (c.1852).

A ideia de *vertigem do horizonte*, que nos coloca perante a natureza e nos leva à contemplação panteísta, parece ser explicada pelo próprio Friedrich no seu quadro *Falésias de Cré na Ilha de Rügen* (1818). O pintor coloca-nos perante um *abismo* em diálogo com um *horizonte*, mais adiante. O que é curioso é que uma das figuras masculinas olha para baixo, segundo parece por indicação da figura feminina, perecendo sofrer a vertigem da altura do abismo, o que o leva a baixar-se. A outra olha para o horizonte, numa pose calma, serena e impassível, não afectada pela vertigem que a primeira personagem masculina sofrera. Enquanto que o primeiro, claramente perturbado ao ponto de deixar cair o próprio chapéu e bengala, sofre a vertigem física das alturas, o segundo, está sereno e contemplativo, afectado por outra espécie de vertigem, num mergulho no *abismo do horizonte* a que poderemos chamar *vertigem metafísica*. Se bem que tenha sido interpretado como uma alegoria moral, em que uma personagem sucumbe à indicação feminina para o abismo, enquanto que o outro se protege evitando esse olhar e projectando-o antes para o horizonte, o que parece mais relevante é a relação desses eixos de olhares que as personagens masculinas efectuem para o interior da própria pintura onde estão representados. Por um lado, um olhar dos sentidos que nos leva à vertigem física; por outro, um olhar que despreza esta, e a supera, contemplando o cenário do horizonte que se abre e afunda como uma *janela*. As vicissitudes da vida física e sensível (expressas na primeira vertigem) seriam assim superadas pela contemplação do infinito e do eterno que só a natureza nos pode dar através de um «olhar espiritual» (a segunda vertigem). Se Friedrich sobe as montanhas ou as pinta é precisamente para alcançar de modo mais pleno esse horizonte vertiginoso, superando os obstáculos das baixas altitudes.

A vertigem do vasto horizonte não é física e acalma o ser, dando-lhe um contacto íntimo com uma dimensão que o transcende e perante a qual só lhe resta contemplar. É a própria imaginação que é transcendida num «abismo» onde «teme perder-se a si mesma».³² Devemos, pois, passar da *vertigem vertical* do abismo (que nos impele à queda), para a *vertigem horizontal* da contemplação do horizonte. Se as figuras representadas parecem reportar a uma interpretação, esta tem como meta a contemplação do horizonte que desponta entre as escarpas do abismo. O objectivo da obra não está nessa mesma interpretação. Ela é apenas (e novamente) o meio legível (ou antes, visível) que o pintor encontrou para nos indicar o invisível. Daí que as próprias escarpas do abismo surjam estruturalmente como uma *janela* que nos revela o horizonte.

E se os quadros são *janelas* subjectivas do próprio Friedrich, plenamente elaboradas no seu atelier, tal parece demonstrado nas várias pinturas e desenhos tendo como temática as reais janelas do seu atelier. A representação da natureza exterior está limitada pela janela interior do seu atelier, parecendo uma metáfora da sua criação artística: *um olhar da natureza exterior pela natureza interior*. Na *Vista da janela direita do seu estúdio* (1805) parece revelar ainda mais esta relação *exterior/interior*, ao ver-se projectado numa das janelas um auto-retrato de Friedrich. A janela que separa o exterior do interior, tem aí o seu limiar o próprio rosto do pintor. Se a janela é a limi-

³² Cf. Emmanuel Kant, *Op.cit.*, p.154.

tação do olhar para o exterior a partir do desolado interior do estúdio (que assim parece ver nessa exterioridade limitada, a única alegria e superação dessa desolação), então uma figura na janela, a olhar para esse exterior, expressa bem estas noções. *Mulher à Janela* (1822) é o seu único óleo de Friedrich sobre esta questão. Nele, a sua jovem esposa (com 2 anos de casados) Christiane Caroline Friedrich (1797-1847) olha para o exterior através da janela do estúdio da casa do pintor em Uresden. A desolação e solidão do interior contrapõem-se ao anúncio da luz e da cor que as limitações da janela deixam antever. A figura feminina contempla para fora de si e o equilíbrio dessa contemplação da força da natureza exterior está manifesto no próprio equilíbrio da composição organizada num rigor simétrico a partir de um eixo central praticamente explícito. A finitude íntima do atelier serve simplesmente ao artista para, na sua solidão individual e subjectiva, alcançar o infinito que se apreende através do limite do *enquadramento do quadro-janela*.

A janela é um espaço de mediação pelo qual o *olhar interior* do pintor enquadra e compõe o mundo do exterior. As composições de Friedrich procuram rigorosos equilíbrios de simetria, evitando distorcer ou fazer ruído à serenidade do horizonte. A passividade contemplativa das figuras (sem força anímica), o equilíbrio da composição, o rigor distanciador da linha objectiva, tudo parece participar num silêncio que não incomoda a projecção do observador para o fundo do quadro, a metáfora infinita do horizonte. E horizontais são também os formatos dos quadros (raros são os formatos verticais na obra de Friedrich, sobretudo a óleo), melhor transmitindo a serenidade requerida pelo artista.

Compreendendo a importância da plenitude e vastidão espacial do horizonte, entende-se que a linha de horizonte só poderá ser quebrada por algo com a mesma intensidade simbólica. Na pintura de Friedrich, os horizontes, sobretudo quando visualmente explícitos e dominando a profundidade dos quadros, são só ultrapassados por elementos como a cruz ou a catedral gótica. Subindo acima da linha do horizonte, estas figuras impõem-se no espaço representado e nele potenciam a sua simbologia religiosa. A busca de transcendência e absoluto por parte de Friedrich orienta-se também para uma marcação do *sagrado na natureza*.

Outra dimensão *sagrada* (expressão que nos parece mais adequada que *religiosa*) surgira na referida pintura *Abadia no Carvalhal* (1809-1810). Esta apresenta uma visão fantasmagórica e irreal (em dessaturados castanhos a lembrar a tonalidade dos trabalhos executados a sépia pelo pintor) da procissão de um enterro macabro por vultos negros entre carvalhos nus, algumas cruzes tumulares e umas ruínas góticas, tudo envolvido num nevoeiro negro que bem traduz o ambiente representado, aureolando de transcendência e mistério os símbolos de religiosidade e morte que são o conteúdo do quadro. Ao mesmo tempo era retirada ao quadro a visão de fundo, parecendo por isso não ter limites. Três elementos



Gaspar David Friedrich. *Abadia no Carvalhal*, 1809-1810, óleo sobre tela, 110 x 171 cm. Berlim: Nationalgalerie Museum

habituais da pintura de Friedrich articulam-se nesta pintura: o nevoeiro, as ruínas e a *Catedral Gótica*.

Através do nevoeiro, Friedrich indica-nos essas «vozes misteriosas da natureza» referidas por Novalis³³ como que as emanações de um inconsciente nostálgico e mágico, que nos reporta a uma «alma da natureza». O nevoeiro e as névoas diluem os limites, criando uma imagem interior e visionária do espaço natural, que evoca o mistério e o infinito. O nevoeiro surgia assim, não propriamente para dissipar as figuras, mas para *enevoar as interpretações*. Deste modo, as diluições de Friedrich diferenciavam-se das diluições verificadas nas tempestades de Turner. No pintor inglês, a diluição sublinhava a agitação, devir e vitalidade da natureza. Em Friedrich, apenas aponta o mistério. Um fala de *ameaça e terror*, o outro cativa *serenidade e contemplação*. Ao contrário das diluições dinâmicas e picturais de Turner, coadunado com a agitação da natureza que representa, Friedrich confronta a precisão clássica do modo de representação com a imprecisão de conteúdos entre névoas e mistérios, um desajustamento entre a grafia pictórica e os referentes que sublinhava um efeito misto de irrealidade, serenidade e melancolia.

A *Catedral Gótica*, símbolo da tradição religiosa germânica, seria um elemento muito revisitado da pintura de Friedrich, seja negativamente por *ruínas*, seja de modo optimista e pleno de esperança através de catedrais intactas e num brilhante dourado (habitualmente reveladas misteriosamente no horizonte ou por detrás de um nevoeiro irreal).

Em 7 de Novembro de 1934, Friedrich recebeu a visita do notável escultor retratista francês David d'Angers (1788-1856) que, perante a melancólica obra do pintor, lançava uma aforística definição que se tornaria famosa: «Eis o homem que descobriu a tragédia da paisagem». Porém, onde se encontra essa *tragédia* da obra de Friedrich, se toda ela é silenciosa e meditada serenidade numa mancha precisa e estável?

Se compararmos as versões de Turner e de Friedrich de um mesmo tema como o naufrágio, poderemos observar melhor esta questão. No *Naufrágio de um Cargueiro*, pintado cerca de 1810 por Turner, observa-se directamente uma agitação e um sentido trágico que o observador sente mesmo antes de compreender a cena. Se olharmos para *O mar glaciar* (*O naufrágio de S. Esperanza*) pintado em 1823-24 por

³³ Fritz Martini, *História da Literatura Alemã*, Lisboa: Estúdios Cor, 1960, p.197.



Gaspar David Friedrich. *O mar glaciar* (*O naufrágio de S. Esperanza*). 1823-1824, óleo sobre tela, 96,7 x 126,9 cm. Hamburger Kunsthalle



William Turner. *Naufrágio de um cargueiro*. c. 1810, óleo sobre tela, 173 x 245 cm. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian

⁵⁴ O mesmo tema tinha sido trabalhado pelo pintor em 1798 com o título *Barco no mar Glacial*, onde a visão da superioridade da natureza não era evidenciada. Este mesmo tema tem sido relacionado com a morte trágica do irmão do pintor, Johann Christopher, afogado num mar gelado e o qual assistiu impotente. O quadro também foi interpretado como um «simbólico protesto contra o "Inverno político" que reunia a Alemanha sob o jugo de Metternich». Cf. H.R.L. (Helmut R. Leppien), «El Mar Glacial», in catálogo da exposição: *Gaspar David Friedrich. Pinturas y Dibujos*, Madrid: Museo del Prado, 1992, p.214-216; Cf. Norbert Wolf, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. À Beira do Abismo do Tempo*, Köln: Taschen, p.73.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p.214-216.

⁵⁶ Segundo Hofmann, 1960; cit. *Ibidem*, p.216.

⁵⁷ Cf. Gerárd Barrière, «La Nature, le Revê et le Sacre. Mots de passe pour le Romantisme Allemand», in *Connaissance des Arts*, Paris, Novembro 1978, p.98.

Friedrich,⁵⁴ observamos uma serenidade que só a obliquidade de alguns gelos glaciares parecem atenuar. Não observamos movimentos explícito mas apenas uma tensão interior.⁵⁵ Os blocos de gelo, pictoricamente reconstruídos a partir de pequenos estudos feitos a partir de um degelo violento ocorrido no Inverno de 1820-21, surgem impassíveis, como que pertencendo a uma ordem imutável e intemporal.

Ao contrário de Turner, que representou várias vezes uma natureza selvagem e feroz, o pintor alemão representa a natureza ordenada, lenta e serena. A mancha precisa fornecia uma presença certa a cada elemento, sem qualquer indecisão na sua definição como acontecia em Turner. A natureza parece desprezar o próprio drama que inflige ao navio «Esperanza». Se em Turner a natureza *bramava* o poder selvagem que aplicava aos homens e que o observador de imediato se dava conta, na obra de Friedrich o drama acontece em total silêncio, de tal modo que o observador dele não se dá conta imediata. Parece não haver o terror e ameaça perante a morte, tão imediatos em Turner.

A própria cor funciona para os efeitos desejados pelos pintores. Em Turner é quente e luminosa, dominada por amarelos e vermelhos, puxando o observador. Em Friedrich, o domínio é dos azuis e dos ocres, que na sua frieza acalmam o observador e dele se distanciam. A natureza construída por Friedrich parece esconder o próprio drama que inflige. A tragédia a que a natureza submete o homem é um *mistério* para este. Se o quadro é a «derrota do ser humano perante a força superior e hostil da natureza»⁵⁶ tal derrota acontece num silêncio que nos leva à meditação! Não vibramos a emoção trágica do drama (como em Turner), apenas o contemplamos, impotentes para o evitar. A salvação está representada na luz superior que se revela no centro superior do quadro e para a qual os próprios blocos de gelo parecem apontar. Subtilmente a natureza aponta o caminho da salvação e da esperança, perante as suas próprias forças misteriosas. Mas tais forças já não pertencem à ordem finita do humano, pelo que a este só resta a fé numa ordem que lhe transcende. Salvação íntima e para lá da dimensão humana patente na sua própria imperceptibilidade. A tragédia revela-se para lá do confronto físico da natureza e o próprio facto de se colocar entre parêntesis qualquer efeito dramático do naufrágio parece indicá-lo. Se a sublime tragédia de Turner é física, a de Friedrich pretende-se metafísica. Turner grita, em poesia de infinitas matizes lumínicas, a sua ânsia de infinito; Friedrich evoca-a num silêncio contemplativo. O primeiro é *trágico e emotivo*; o segundo é *contemplativo e meditativo*.

Longe de nos enviar, como Turner, ao coração turbilhante dum universo em fúria, o pintor alemão coloca-nos face ao mundo numa estranha intimidade com o infinito: perante a imensidade das nuvens e do oceano, da frieza azul do gelo e na diluição infinita do horizonte, a sensação é paradoxalmente intimista. Perante a tragédia do naufrágio do *Esperanza* o «homem não se perde nem se abisma».⁵⁷ Se as paisagens de Friedrich são muitas vezes estranhas e inquietantes, tal não é devido a uma natureza selvagem e hostil (como em Turner), mas ao mistério que invade a percepção.

Tanto Friedrich, sobretudo no óleo *Monge à beira do mar* (1810), como Turner em aguarelas como *Começo da Cor* (1819) foram relacionados com a pintura espacialista dos campos de cor de Mark Rothko (1903-1970). A aguarela de Turner, pela síntese e mistura atmosférica, portanto como questão luminosa e cromática, manifesta-se à primeira vista mais perto de Rothko. Porém, a dimensão meditativa e serena de Friedrich acaba também por encontrar outras afinidades. Contudo, todos eles revelam aspectos diferentes. Rothko trabalha sobre grande superfícies, de modo que a pintura



William Turner, *Começo da Cor*, 1819, aguarela, 22,5 x 28,6 cm, Londres: The Tate Gallery

invade o espaço real com as suas paredes de cor suspensas. Em Friedrich o quadro funciona como uma janela que se espreita, opondo o limite da moldura ao ilimitado do horizonte. A aguarela de Turner é intimista e instantânea.

Friedrich procurou pintar com precisão elementos imprecisos, tais como a luz ou as nuvens, uma *tensão entre finito e infinito*, de como a precisão e delimitação do primeiro pode conter ou abarcar o segundo. Se a mancha da sua pintura é tão precisa como a de David, embora sem o mesmo artifício

do desenho, ela não procura referentes ajustados a esse mesmo rigor. Tal questão, protraída pelas figuras de costas na sua pintura, parecem remeter-nos imediatamente para a «finitude radical» que Kant constata no homem, enquanto *ser finito capaz de pensar o infinito*, determinante tensão que conduz o «dever ser» do *ser finito* para o «ser» do *ser infinito*.⁵⁸

A definição de *kantiana* de sublime, mais intelectual (opondo-se à corporalidade e psicologismo da definição de Burke), introduz-nos de modo mais eficaz ao sublime que Friedrich transpôs para a pintura. Se, para Kant, a definição do belo refere-se à forma sensível do objecto e à sua adequação ao sujeito, na de sublime regista-se uma inadequação à forma sensível: «Não podemos dizer mais, senão que o objecto é apto à exposição de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo [espírito]; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, (...)», escreve Kant, acrescentando: «Assim o extenso oceano, revolto por tempestades, não pode ser denominado sublime»,⁵⁹ o que nos separa tanto da noção de Burke como das visões pictóricas de Turner.

Para Kant é o sujeito que coloca a sublimidade na natureza. O *movimento* do sublime kantiano processa-se através do carácter do espírito unido com o juízo do objecto, estando portanto apenas nas *potencialidades espirituais do receptor*: «não há objecto sublime, só o sujeito que o vê é sublime». ⁶⁰ «Daí vê-se que a verdadeira sublimidade tenha que ser procurada só no ânimo [espírito] daquele que julga e não no objecto da natureza, cujo julgamento permite essa disposição do ânimo». ⁶¹ O sublime é apreendido em si como um estado puramente subjectivo. A esta mesma subjectividade nos reporta as imagens de Friedrich. As suas paisagens não agridem sensivelmente o observador, antes na sua serenidade estável, convidam este «a profundas investigações sobre a possibilidade de uma tal forma». ⁶² O sublime em Friedrich não funciona pelo sensível, mas por uma subjectividade evocativa do espírito. É a *vertigem metafísica* do espírito que constatamos em Friedrich e não a *vertigem física* e empírica.

Para o filósofo, existem dois modos de «ampliação da nossa faculdade empírica de representação para a intuição da natureza», necessários ao sublime: o *dinamicamente sublime* e o *matematicamente sublime*. No primeiro, as forças da natureza apresentam-

⁵⁸ Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à L'Âge Démocratique*, Paris: Grasset, 1990, p.153-154.

⁵⁹ Emmanuel Kant, *Op.cit.*, p.139. Acerca da diferença entre belo e sublime destaca-se a seguinte frase: «Belo é o que apraz no simples julgamento (...). Disso resulta espontaneamente que ele tem de comprazer sem nenhum interesse. Sublime é o que apraz imediatamente pela sua resistência contra o interesse dos sentidos». *Ibidem*, p.165.

⁶⁰ Raymond Bayer, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p.203.

⁶¹ Emmanuel Kant, *Op.cit.*, p152.

⁶² *Ibidem*, p.139.

se «como poder» e como «objecto do medo». Embora estas forças não possuam nenhuma força sobre o sujeito, porque não se sobrepõe a nenhuma resistência ao seu poder, são de tal modo magnânimes que o homem nada pode fazer perante elas. No *sublime matemático*, a grandiosidade da natureza supera a capacidade humana de compreensão, ela ultrapassa a capacidade intuitiva (não numérica) de avaliação da imaginação para avaliar a grandeza das coisas. Perante esta, a faculdade da imaginação aplica «infrutiferamente toda a sua capacidade de compreensão», conduzindo «o conceito de natureza a um substrato supra-sensível» «acima de todo o padrão de medida dos sentidos».⁶³ Se no primeiro se encontram maiores proximidades e influências de Burke, no segundo é onde Kant se afasta mais de Burke (e Friedrich de Turner).

«Ibidem, p.151.

Se o infinito é o resultado de uma meditação, então compreende-se que o saber do traço e da pincelada não é o elemento decisivo para Friedrich. O seu interesse pela emoção pura da ideia de sublime levava-o a evitar a sensualidade pitoresca de Turner e outros românticos. A distância e segurança a que Friedrich coloca o observador, pela não urgência e pela serenidade das suas obras, levava-o a superar, pela razão (não pelo entendimento) subjectiva, a limitação formal dos objectos, tornando-os *informes enquanto infinitos*. Kant destinava só à natureza, e não à arte, tal possibilidade de exceder. Foi essa natureza que Friedrich quis colocar nas estruturas parcelares das suas telas (*janelas*), tornando-a imagem artística, de modo a evocar no sujeito uma ideia de sublime.

Para isso, Friedrich coloca-nos perante uma imagem de natureza cuja dimensão e magnitude parecem acima de qualquer comparação. Os seus vastos horizontes, montanhas, vales ou precipícios, situam-nos entre vastas naturezas, comparativamente a cada «qual tudo o mais é pequeno». Trata-se não de uma propriedade do objecto, porque nenhum objecto é «absolutamente grande»,⁶⁴ mas de uma relação abstracta e subjectiva, um uso que a faculdade do juízo efectua com base na faculdade de imaginação que não é matematicamente definida. Não é uma dimensão matemática (embora Kant lhe chame *sublime matemático*) porque essa seria atingida pelo nosso entendimento. «É só na avaliação estética da grandeza que o esforço de compreensão excede o poder de imaginação».⁶⁵ «Trata-se de uma grandeza [magnitude] que é igual simplesmente a si mesma». Exactamente porque tal magnitude só pode ser atingida pela intuição subjectiva do espírito, ela transcende a dimensão dos sentidos: «Sublime é o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo [espírito] que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos», conclui Kant.⁶⁶ É a exigência do infinito (espacial e temporal) como actividade do espírito que supera a medida dos sentidos. Esta actividade do espírito é exactamente aquela em que Friedrich nos pretende colocar mediante a contemplação serena que a sua obra requer. O naufrágio do *Esperanza* não se apresenta trágico aos sentidos, mas ao espírito que o traduz numa *tragédia Supra-sensível*. Tal dimensão excessiva e repulsiva para a mera sensibilidade do sujeito, encontra um prazer último na captação dessa *não limitação* de uma natureza plena. Perante tal superioridade da natureza o sentimento da nossa imaginação é de *impotência*, de tal modo que somos remetidos para nós próprios, sendo-nos permitido atingir uma ideia silenciosa de respeito.

«Ibidem, p.144.

⁶³ Raymond Bayer, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p.204.

⁶⁴ Emmanuel Kant, *Op.cit.*, p.144-145

A superioridade da natureza em *O mar Glacial* tem tal força que a dimensão humana «não encontra faculdades capazes de lhe resistir». Perante a força primordial e superior da natureza o «homem é uma criatura frágil, destinada a ser submersa», e impotente perante o seu destino. É uma natureza temível, mas que não aterroriza: «Quem teme não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza e tão pouco julgar sobre

o belo que é tomado de inclinação e apetite»,⁶⁷ escrevia Kant distanciando-se de Burke. O mesmo autor referia as rochas escarpadas, as nuvens da tormenta, os vulcões «em todo o seu poder devastador», furacões que «vão deixando atrás de si a desolação», o oceano «sem limites rugindo de ira», uma «cascata profunda de um rio poderoso» (temas derivados de Burke, que encontramos dominantes e agitados em Turner e escassos e serenos em Friedrich), com poder para reduzirem a nossa faculdade de resistir a uma insignificante pequenez, comparada com a sua força.

Se em Burke a natureza sensível aplacava terror no sujeito, contudo logo transformado em prazer na segurança contemplativa deste, em Kant, porque se sublinhava que não havia experiência empírica do absoluto, a natureza só surgia para levar o sujeito a recorrer à superioridade qualitativa da razão. À *magnitude da natureza* respondia o sujeito com o *absoluto da razão*. O sublime não seria pertença da natureza, mas do sujeito, exactamente quando este se desprendia do mundo sensível, embora a natureza seja estritamente necessária com a sua magnitude para provocar esse exercício da imaginação em função do absoluto a que só a razão dava preenchimento. Enquanto Burke (e Turner) sublinhavam a superioridade da *natureza sensível*, Kant (e Friedrich) estavam atentos à resposta da *razão supra-sensível*. Afinal, é esta que se *contempla a pensar a natureza sensível como absoluto*.

Se em Burke e Turner o ilimitado do informe estava na *ataxia da natureza sensível*, em Kant e Friedrich, o informe está no *incondicionado da razão*. Se a natureza superava o esforço de compreensão do sujeito, impondo a sua transcendência cognitiva à faculdade de entendimento deste, é também o sujeito que surpreende o particular e condicionado fenoménico da natureza, para segregar desta as exigências incondicionais do absoluto. O sujeito encontrava um espaço de liberdade da razão superior a qualquer compreensão da natureza.

A posição do observador (e geralmente as figuras quando representadas) dos quadros de Friedrich é, contudo, de plena segurança relativamente aos dramas naturais. Contrariamente, Turner parece querer atingir mais o observador enquanto actor análogo ou potencial do drama da cena, ou, como apontámos, nele não há *espectador puro* totalmente ausente da cena. Diríamos ainda que Turner requer do observador a experiência da natureza para melhor se absorver na percepção dos seus quadros. Em Friedrich o decisivo não é essa experiência, mas a contemplação de um agente da Razão. O prazer sustenta-se nessa segurança que nos permite sentir a felicidade de nos medirmos com as forças divinas da natureza. Semelhante é também a posição de Kant: «Mas o seu espectáculo [da natureza] só se torna tanto mais atraente, quanto mais temível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos esses objectos sublimes, porque eles elevam as forças [faculdades] da alma sobre a sua medida média e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza».⁶⁸ Os observadores de costas na pintura de Friedrich são essa dimensão humana e espiritual necessária, aquela que no contraste de uma grandeza matemática entre o seu tamanho e o da paisagem, podem devolver a de uma racionalidade contemplativa, que redime o temor e o transforma em superioridade (e prazer) humana. Por isso, eles não estão mergulhados nos elementos fenoménicos da natureza, que tanto fascinaram Turner, mas numa dimensão onde contemplação, imaginação e Razão interagem em desacordo e desequilíbrio no sujeito, reportando-nos de novo a Kant, que considerava como sublime um «objecto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar o carácter inalcangável da natureza como apresentação de ideias».⁶⁹

⁶⁷ *Ibidem*, p.157.

⁶⁸ *Ibidem*, p.158.

⁶⁹ *Ibidem*, p.166.

Por outras palavras, numa primeira acepção, Friedrich procurava-nos evocar, através da sua obra, essas experiências de grandiloquência e magnitude que contemplara perante a natureza nas suas solitárias caminhadas. É na incomensurabilidade da natureza e na incapacidade da nossa faculdade para tomar uma medida proporcionada à apreensão estética de tal magnitude que nos encontramos perante a «nossa própria limitação». Perante a sensação de infinitude temporal e espacial que a contemplação da natureza evoca, o observador toma consciência da sua finitude individual. Deste abismo entre infinito e finito, em que as coisas na sua imanência divina transcendem o sujeito, resulta a *serena tragédia* da obra de Friedrich. A sublimadora felicidade de tal tragédia é a de que ela nos permite, na nossa própria finitude, contemplar e tomar consciência do infinito, onde vamos encontrar, «na nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem em si mesmo como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno», portanto, onde encontramos no nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza». Ou seja, se a natureza nos alerta para «a nossa impotência física» e sensível, também nos faz reconhecer uma superioridade racional.⁷⁰ O sublime culmina assim numa síntese entre a estética e a ética.⁷¹

⁷⁰ *Ibidem*, p.158-159.

⁷¹ Cf. Eugénio Trias, *O Belo e o Sinistro*, Lisboa: Fim de Século Edições, 2005, p.39.

E é esta a esperança de Friedrich, fazendo-o superar o medo da finitude e da morte: *a consciência da supremacia do infinito no sujeito sobre a própria paisagem*. Se a janela do enquadramento do olhar se revela pequeno para abarcar a natureza, também esta se revela pequena perante a concepção espiritual de infinito para a razão de quem olha. A obra de Friedrich que melhor se aproximou desta perspectiva kantiana de sublime foi o *Monge à beira do mar*, exactamente porque no esvaziamento dos símbolos religiosos ou outros, na nudez da natureza e na solidão do sujeito, melhor funciona essa dimensão em que a *vertigem do horizonte* como grandiloquência maior da natureza encontra resposta ainda maior naquela razão contempladora do monge (cuja dimensão reflexiva da contemplação se dá exactamente por nos esconder o olhar sensível).

Outras relevâncias são-nos fornecidas ao compararmos as *viagens* de Turner com as de Friedrich. Se David fizera ainda de Itália e Roma o centro de referência para a sua formação, e Turner apenas por lá passara (em 1819), num gosto mais alargado por viagens, Friedrich já não quis ir a Roma e circunscreveu as suas viagens, rompendo com a tradição pelo seu destino. Já não era a Roma tradicional centro da convergência cultural da Europa, anteriormente procurada pelos alemães Mengs e Winckelmann, que interessava a Friedrich. Foi na Alemanha que Friedrich foi procurar os seus temas de inspiração naturalista e foi nela que realizou as suas viagens. Segundo ele, em Roma sucumbia-se às modas e os pintores (mesmo os paisagistas) deixavam de ser discípulos da natureza. Friedrich propunha ainda, em alternativa, a apologia da solidão e subjectividade individual. Esta solidão expressou-a não só nas suas viagens, como nos seus escritos.

Diferente era também o modo de viajar e de ir ao encontro da natureza. No pintor inglês, a viagem era variada, procurando vários lugares para neles encontrar as várias manifestações fenoménicas da natureza e uma vasta experiência das mesmas. Procurava uma natureza agitada (naufrágios, tempestades) perante a qual o seu corpo recebia impactos. Por isso centrava-se no próprio acto de viajar, da sua passagem na própria natureza inóspita. Friedrich não se centrava tanto na viagem, mas na contemplação desta. O seu interesse não era a dura travessia, mas chegar a um lugar onde seja privilegiada uma serena contemplação. A busca desta relação com a natureza fazia-o recusar convites de viagens acompanhadas para as fazer solitariamente,

porque na finitude da sua solidão melhor se podia imbuir da infinitude da natureza.⁷² A misantropia de Friedrich⁷³ tantas vezes referida, mais do que uma doença era o resultado directo de uma exigência da sua arte. A imagem do pintor, partindo solitário para o seu confronto meditativo com a natureza foi desenhado por Georg Friedrich Kersting, vendo-se o pintor de costas para nós, andando numa direcção perpendicular à do observador com os seus apetrechos para os seus apontamentos. O pintor vira-nos as costas dirigindo-se para a natureza; esta será a sua atitude, patente nos seus quadros em que se observa o *seu* vulto de costas virado para a contemplação da natureza. Tal é o convite de Friedrich quando parte solitário.

⁷² Em 1821 recusava um convite de Wassili Andrejewitsch Shkowsky para se deslocarem ambos à Suíça. Respondia então Friedrich: «Tenho que estar só e saber que estou só para poder contemplar e sentir plenamente a natureza; tenho que entregar-me ao que me rodeia, unir-me às minhas nuvens e rochas para ser o que sou. Necessito de solidão para o meu diálogo com a natureza». Cit. Jens Christian Jensen, *Op.cit.*, p.144.

⁷³ O introspectivo estado de espírito das suas viagens foi descrito por Friedrich ao referir-se à sua viagem em Agosto de 1800 na região de Lohmen em Elbsandstein-Gebirde, onde permanecera durante uma semana sem ver nenhuma alma vivente, num recolhimento perturbador para o próprio pintor: «Não recomendo este método a ninguém, inclusive para mim foi demasiado». Cit. C.K. (Claude Keisch), «Portal rocoso en el Utterwalder Grund», in catálogo da exposição: *Gaspar David Friedrich. Pinturas y Dibujos*, Madrid: Museo del Prado, 1992, p.92.

VISÍVEL INVISÍVEL REMBRANDT

MÚSICA EM SI E CADÁ/VER DA CRIAÇÃO¹

Carlos Couto de Sequeira Costa

¹ Versão primeira, muito sintética (mas mais "livre", e rapsódica (a eironeia é um acto de consciência, jogo-jóco cognitivo-sensível, uma heurística séria-serial/seria preciso relembrar?!), do Colóquio Internacional e Interdisciplinar FCGulbenkian/50 anos, intitulado *Visível Invisível / Homenagem a Rembrandt 1606-2006*, que coordenei e no qual participei. PROTOCOLO__em leitmotiv/lightmotiv: iniciemos, então, em espiral e protocolo, mas não somente, os agradecimentos devidos. Agradei, e agradeço, em primeira instância, à Fundação Calouste Gulbenkian e ao seu belíssimo Museu Gulbenkian, a viabilização do presente, aguardando a publicação em actas(?), com os textos definitivos e finais. Uma palavra de arrimo e amizade a todos os que colaboraram directa e indirectamente na feitura do projecto, que era mais "ambicioso", de início, desde 2004, abarcando uma instalação-exposição de Rostos-Rembrandt, sobrepostos, em *palimpsestos*, num espaço-negro/obra ao negro (Ver *Infra*), em zigue-zague, especular e labiríntico, compaginando os seus múltiplos (pessoanos-quase/cfr.*Infra*) heterónimos, e, também, o convite a personalidades da área do "cérebro barroco", digo eu, bio-neurologia e ciência. (Paciência, ficará para outro tempo, e lugar). Desde logo, apresentei e reapresento as minhas desculpas por ainda (e sempre) não me ter convertido à era digital, continuando *jurassicamente* a

"il raconte l'histoire de ce flux de la vie" / Georg Simmel, Rembrandt
"every work of art is an Uncommitted Crime" / Adorno, cit.p. A. Julius, Transgressions/The Offenses of Art
"Allez. Amenez votre thé. Asseyez-vous ici et ici." / Saskia, in Peter Greenaway, La Ronde de la Nuit
"Interpréter toute la perception, toute son éloquence dans ce silence" / Merleau-Ponty
"Qui a entendu, qui a vu ce que j'ai vu?" / Gôngora
"Nunca, nunca a obra (...) se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos.
Que a acolhem. Ou rejeitam. Mas os mortos de que falo nem vivos foram. Ou então, esqueci-os."
Jean Genet, L'Atelier d'Alberto Giacometti
"(...) it seems likely that in this way Rembrandt wanted to present himself as an artist in the tradition of the Dutch and German masters of the past" / Marieke de Winkel²
"Le seul mot qu'on connaisse de Rembrandt est celui-ci: Je n'ai fait que des portraits (...)." / Matisse³

____ às Vidas Anónimas que a História desconhece e/ou ol Vida, e que são modelos de doação e criação, de desprendimento e entrega ao Outro (a rosa de Silesius_____

Petição de Princípio

Todos conhecemos o termo, bem como a sua significação: trata-se de tentar demonstrar o que, justamente, é e serve de fundamentação a toda a demonstração, esse "paralogismo que consta-cifra-se em supor admitido aquilo mesmo que se deseja demons-

fabricar coisas (simulacros?) palpáveis, *slides*, e não *matrix-virtuais*. A todos os excelentes conferencistas, o meu agradecimento por terem aderido ao projecto. Igualmente, a todos os presentes, muitos, *dentro e fora do espaço*/Cumpre-me agradecer, neste caso, a decisiva intervenção do Departamento de Comunicação da FCG. Agradeço, enfim, à *Presença _ Parousia*, diziam os Antigos. Incluindo Rembrandt, visível invisível, entre nós. Observêmo-lo, entretanto, com rasgamentos e buracos,

incisões, *tagli e buchi* fontanianos: em imagem-fantasma, na transparência e sérieção dos slides, projectados dois a dois, contrapontisticamente; cfr. *Infra* no texto;

² "Rembrandt's Clothes__ Dress and Meaning in his Self-Portraits", in [AAVV] *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vols. HV (até ao momento), 1982- , Martinus Nijhoff/Hague Boston London, Rembrandt Project Research, Vol. IV, p. 78 [doravante, referimo-nos ao *Corpus_Rembrandt*, como *CORPUS_* seguido do

respectivo vol., de I a IV, e das respectivas pp./& etc.; Cfr. *Infra* no texto];

³ Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris 1972, 1984, p.174, cit. por J.-L. Nancy, *Le Regard du Portrait*, Galilée, 2000, p.11 [se se trata do «seul mot», ou não, cfr. *Infra* no nosso texto; é sempre curiosa, e tão duvidosa quanto sintomática (analiticamente falando) esta poética do «seul mot»]; V. ainda o pequeno livro de J.L. Nancy e Federico Ferrari, *Iconographie de l'auteur*, Galilée, 2005;

trar" (desejos & cifras diferentes?). E começamos o presente texto por uma pergunta muito simples: será isso possível, em termos de criação? Ou será mais uma questão remissiva para o *Isso*, o "Ça", o Id, ou seja, o Inconsciente da criação da obra? Como *de-monstrar* a criação?, senão mesmo *mostrando-a*, é toda a questão proveniente, como é conhecido, da fenomenologia e das poéticas da arte. Será mais um truísmo, com ou sem sentido? Vê-lo-emos, no decurso desta exposição. No caso de Rembrandt, a pintura é tão intensa — um *es/pasmo* de sombria luminosidade — que, na sua *mostração* e *vivência*, nada precisa de demonstrar, uma vez que, ontologicamente, *ela é, está-aí*, e, ainda mais do que estar-aí, a pintura *cheira-se*, há como que um faro imanente! que quase *tresanda*, no seu brilho e vigor. A sua obra, portentosa boceta de Pandora, *escuta-se* com os olhares e com os neurónios (seríamos tentados a acrescentar), vislumbra-se e ilumina todos os sentidos, mais o sexto e um sétimo (sêlo?, como em Bergman, perdoem a conexão analógica). A obra não se demonstra, porque é um *monstro*, uma *hidra* esfíngica de "mille-plateaux" (para falar como Guattari e Deleuze). Toda a imensa invenção e produção do artista articula-se e avança, subtilmente, por entre *invisibilidades imprevisíveis, caminhos e veredas que levam a algures e a nenhures*, e é assim que se *revela* positivamente, como se diz dos negativos fotográficos. Tudo isto é já por demais conhecido, mas a caixa, a boceta, ainda não está completamente aberta. A pintura afecta, e infecta, dir-se-à sempre, e é porque somente o seu objecto e suporte, muitas vezes *insuportável*, como costume dizer, tem o condão e o dom de nos interpelar, e avivar, reanimando-nos.

Somente a criação tem esse *im-poder* passional, e racional, de *lavar a alma*, uma força única, ética e estética, personificada na nietzscheana criança-do-devir ou no que nós

chamamos de *criança-dom*. Verdadeiramente, a Obra é esse Dom, essa doação original e originária, e mesmo *aquém e além da origem*, transmitindo-nos sentido e sentidos, enlevo, "recompensa". "O novo mundo visual, como afirma um dos grandes cineastas-filósofos do nosso tempo, é extremamente perigoso. (...) O que é que foi banido? Foi a bondade, a compaixão, as *nuances* do desenvolvimento da alma (...) [A alma, a sua "escrita de luz", *phós*, o termo é nosso] apenas se adquire através de um longo trabalho espiritual. A alma é a recompensa do homem" (Alexandr Sokurov).

Pois bem, esta nossa conferência, e uma vez mais atendendo ao próprio termo de *con-ferir* e *ferir* sentidos, a



[Fig. 1] – Auto-retrato de chapéu e pluma, 1629 (Museu Isabella Stewart-Gardner)

⁴ Alexandr Sokurov, *passim*, ed. Cinemateca Nacional, Lisboa; sobre "invisível", "espiritualidade" e imagem cfr. AAVV, "Arrêts sur l'image", *Critique/J-J* 1996, n.ºs. 589-590 e, tb., M.-J. Mondzain Baudinet, *Image, Icône, Économie* (...), Seuil 1996, sobret. "Économie iconique" pp. 91-s. e "Histoire d'un spectre" pp. 235-s. sobre a «escrita de luz» ...;

⁵ Cfr. *Infra* no texto; Vide, a título meramente genérico consultivo, e sobre a «Alma-Acontecimento-Rembrandt» Rev. *Connaissance des Arts*/636 Mars 2006/«Événement-Rembrandt, entre Mythe et Réalité», pp.42-s., *passim*;

⁶ Vide o clássico de J. Kristeva, *Soleil Noir! Dépression et mélancolie*, Folio-Essais/Gallimard 1987, sobret. «La beauté: l'autre monde du dépressif», pp.107-s., e *passim*; sobre o spleen-oximórico, Vide ainda Chr. Buci-Glucksmann, *La raison baroque/de Baudelaire à Benjamin*, Gallimard 1984, sobret. «Une archéologie du moderne: Angelus Novus», pp.35-s. e «La raison baroque» pp.163-s.; Cfr. *Infra* no nosso texto;

⁷ Cfr. *Infra*, repetição no texto;

⁸ *Letter of Tchaikovsky to Nadia Von Meck*, cit. Apex, Digital Recording, 1990 Teldec Classics, /2001 Warner Classics UK. [Tchaikovsky played its own Piano Concerto nº1 in B flat minor (its first unofficial performance), on Christmas Eve 1874, to the great pianist Nikolai Rubinstein, founder and director of the Moscow Conservatory, also the brother of the composer Anton Rubinstein...];

⁹ Sobre o termo «Conficção» cfr. *Infra*;

¹⁰ Ver/Ler Peter Greenaway, *La ronde de nuit*, tr. fr. Paris, Dis Voir 2006, sobret. «Rembrandt j'accuse» pp.3-s. (a escrita dialógica de PG é hiper-cenográfica e, classicamente, hiper-barroca, irônica, provocatória, fascinante... O problema nunca esteve na polaridade simplista clássico/barroco, mas sim, e sempre, no que «está dentro das caixas do texto», das gavetas, dos fundos-falsos, das suas criptas ou carneiros, mais ou menos armadilhados.../ Cabe ao benévolo leitor ter ou não ter ouvido, e sentir e sentido para estas criptologias ...);

começar pelo nosso título, longo e, como não poderia deixar de acontecer, *Unheimlich*, não isento do **vírus barroco**, procura traduzir-se numa espécie de «Ronda» nocturna-diurna em redor de Rembrandt, um novo *thriller metafísico* e *Bildungsroman* a partir de alguns autoretratos e da mais celebrada e glosada *Lição de Anatomia*⁵. Assim propomos, concretamente, dois novos *filosofemas*, que serão dilucidados, no decurso da mesma: *Música em Si e Cadá/Ver da Criação* (neologismo, em português, jogando com o cadáver e com um certo Ver, o *Ver da Visão mais invisível*).

Existe um tempo imortal que é o da música, mais precisamente o que aqui se designa por música em si. O jogo de linguagem (mesmo em sentido wittgensteiniano) cadá/VER, denuncia a meta, e a metafísica, da investigação em curso. A Obra transporta e suporta, na obra-cadáver, no Ver e dar a ver da obra, toda a dinâmica de arte e pensamento, de figuração, desfiguração, e transfiguração, no final. Há como que, utilizando uma vez mais o termo-enigma de Hitchcock, uma espécie de *Mac Guffin* (armadilha para aguçar a intriga) no *suspense* de todo o pensamento pictórico de Rembrandt, e na sua musical composição e busca de um ponto de vista cego... ele está-lá...

Partindo deste título proposto, intentamos como que *compor*, polifonicamente, uma Metafísica figural ou uma «Meta(muito)física» do fantasma, rondando o imenso pintor-pensador do século de ouro holandês.

Nos primeiros dois minutos da «conferência», será (ou foi) escutado um fragmento de uma peça-musical «Rembrandt», cujo contraponto Luz-Sombra denota a razão de ser do nosso texto, e que se enquadra plenamente na afirmação soberana do oxímoro «sol negro»⁶ (Nerval) da consciência rembrandtiana. O que significa uma Metafísica *fantasmal*? É sobretudo a partir de 1642⁷ (data da morte de Saskia) que todo o corpo-Rembrandt declina, em vertigem obsediante. É como se toda a sua vida-obra fosse espectral, esse *herético* 8º filho do moleiro, esse 8º passageiro (lá voltaremos) que por aqui morou, e se demorou, que connosco mora, ainda e sempre. Como se fossem cadências e decadências, apenas, até subir ao seu ponto-luz de visível invisível.

Composição e Metodologia

§ 1. «I had played him the first movement. Not a Word, not one comment ! ... I found the strength to play the concerto through to the end. The silence continued. 'Well?' I asked, as I stood up from the piano. Then a stream of words poured out of Rubinstein's mouth... My concerto, he said, was worthless, completely unplayable. The passages were so fragmentary, lacking in context and miserably composed that any corrections would be pointless.»⁸

§ 2. [Conficção]⁹

Permitam-nos uma nova ficção, ou «conficção», mais ou menos poética.

O «Eu» Ronda pela ronda, roda-viva, *rondo capriccioso*, ronda pela noite, ronda, redonda, com todas as peças à deriva, *nachtstücke*, novamente o lobo-cerval, breve, brevíssimo, e recomeço, em leitmotiv. Por onde fiquei? Recordo, ou será um reacordar?, em noite branca, a lua-panopticon, aquela Visão extrema da instalação de Greenaway,¹⁰ a partir da *Ronda* de Rembrandt, mal-dita, necessariamente. Recordo, e não acordo, uma vez que *este* escrito, ou todo(?) o escrito, pertence a um *dispositivo-onítrico-onânico*, inapreensível-irrepreensível, **inacessível a limite**, uma «língua» estranha e estrangeira que *apenas* Rembrandt (entre-R, e com-R), filósofo e Homopictor, ludens e viator, uma espécie-metamórfica, muito *aquém e além de qualquer*

espaço-tempo, poderá certamente capturar e *com-preender*: colocação em abismo, a tumba, o féretro, o alaúde da “música em si”, o ataúde, o sismo. Não, jamais: não me levem a escrever “direito”, ou “esquerdo”, porque é esta *Mão-Sismo*, e apenas esta *mão-sísmica*, é a mão pianística e são os nervos, sinapses e cordas que arquitectam estes papéis-phantsma. Não, não, e prossigo, a sós, muito, eclipsado, pela noite e deserto vermelho, alma em sangue, tudo, não me economizo, nem globalizo, tão-pouco à venda estou, não me vendo nem de vendas necessito (quero VER, rever Rembrandt, visão-háptica e óptica). Não sou donzela-pobre dela (!), nem escudeiro nem rafeiro, sou estrangeiro dentro (e fora) de mim mesmo, sempre um outro. Dadaísta com princípios, e princí/pios___e assim continuo, assim seja: a ruiva alca-teia que me escuta (ou uiva para o lado), que me não siga, ou esfole, pouco importa, se a porta do invisível está aí, está já aí, *Es gibt*, desde sempre, *perto da vista*. Não somos seres-para-a-morte ou simplesmente para a vida, para-o-Outro, mas somos espec-tros-vivos, aí sim, e prosseguimos a Demanda. Juntos, observamos, os slides vão-se concatenando, dois a dois, em contraponto.

Espaço-viral (a pintura infecta, disse-se), em espiral, *heuresis* e não cópia, cornu-cópia e rebentação.

§3. Rembrandt/Filósofo em Meditação/Louvre 1632¹¹

Cornucópia *Búzio/água-fortíssima* 1650¹²

Tudo são *biografemas* ou autorepresentações, traços indelévels e cicatrizes nas representações do pintor. Mesmo desenhando um búzio, ou pintando um “filósofo”, o autor como que se representa a si-mesmo, numa outra dimensão. São sempre auto-representações desse si-mesmo.

Acabamos de ouvir, então, o fragmento citado da peça musical *Le Philosophe selon Rembrandt*, integrada em *Hivers/Invernos* (as quatro estações em *redução transcendental* a uma só, os 4 Invernos) do compositor e filósofo, aluno de Deleuze, nascido em Lyon em 1943, chamado Hughes Dufourt. É um ciclo composto por 4 peças-estações, todas elas a partir de pinturas, quadros de uma exposição (o pai de Dufourt era pintor): *Le Déluge d'après Poussin*, *Le Philosophe selon Rembrandt*, *Les Chasseurs dans la Neige d'après Bruegel*, *La Gondole sur la Lagune d'après Guardi*.¹³

Poderia referir que, a partir desta peça *Le Philosophe selon Rembrandt*, ouvida e re- vista, *são como que os sons que estão pintados na tela*, e sons nem tonais nem atonais, mas talvez mais *outonais*, e invernosos, não me permitam o termo, anunciando o que eu chamo e apelidei da imensíssima **obra ao negro**¹⁴ (sim, convém o negrito) rembrandtiana. E não é em vão que Yourcenar escreveu sobre a célebre tela “Os dois negros” de Rembrandt, mas isso daria para uma outra ficção, ou con-ficção.¹⁵

Recomeçamos, lentamente-velozes, com a música, o som e a fúria, os sons que mergulham fundo nas espirais de Rembrandt. Muitas outras *peças-Rembrandt*, e sobre Rembrandt, existem, concerteza, a par de inúmeros comentários-documentários e filmes, desde o clássico de Sir Alexander Korda com um fascinante Charles Laughton hiper-romantizado, criador e caçador de dores e ruídos na noite do mundo, noite e transfiguração, até Charles Matton (e toda a família Matton, assim reunida, *Matton & friends*), até Peter Greenaway, outros.¹⁶ Todavia, em música, convém referir o clássico holandês Cornellis Dopfer com a sua *Sinfonia-3-Rembrandt*, celebrando, em 1906, o tricentenário do nascimento, outras, como as *Águas-Fortes de Rembrandt* de Mengelberg, a *Ode a Rembrandt* da dupla Diepenbrock e Zweers (perdoem o meu não-holandês...), a *Abertura Saskia* deste último, múltiplas obras até ao *Café Rembrandt* dos *Doumka Clarinet Ensemble*, espécie de *jazzismo pictural*,

¹¹ CORPUS_II 1631-1634, cfr. / Vide *Infra* nota (27); para uma leitura comentada da vasta literatura sobre Rembrandt, cfr. Anne Chalard-Fillaudeau [doravante Fillaudeau_seg. P.], *Rembrandt, l'artiste au fil des textes, Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, L'Harmattan, 2004, V. sobre. «Rembrandt a la croisée des regards et des textes» pp.189s;

¹² Entre *Águas-Fortes e Águas- Fortíssimas*, passo a metáfora hidráulica, encontra-se, poieticamente, uma *acusmática do olhar* (termo nosso) e uma estética de “l'écoute”: Vide Peter Szendy, *Écoute une histoire de nos oreilles*, Minuit, 2001;

¹³ Hughes Dufourt/Les *Hivers*, aeon, harmonia mundi, 3 CD, 2002;

¹⁴ Cfr. *Supra* nota (1);

¹⁵ Cfr. as nossas “Confições” in *Notebooks*, Fenda 1997 e *Poe Mas /Confições*, Apenas-livros 2004; Vide tb. *Supra*;

¹⁶ Vide DVD/Alexander Korda, *Rembrandt*, Ed. Digipack, Charles Laughton, 2006 e V. Charles Matton, *Rembrandt*, c/ Klaus-Maria Brandauer, outros, ed. 2006, além de *Rembrandt Fecit 1669*, c/ Jos Stelling, outros, ed. 2006; sobre Documentários, DVDs – CD Roms, obras filmicas, imagem e bibliografia___ cada vez mais *torrencial*, Vide *passim* / www.RembrandtProjectResearch.com e *passim*; cfr. *Infra* (novamente) nota (27);

¹⁷ Cfr. *Infra* e *Vide Supra* cit. Dufourt, e Cfr. Youval Micenmacher/Café Rembrandt, Enja Records 2005; Vide ainda o nosso “O Rizôma Musical” in *Caderno de Demónios, Os Últimos anos de Nietzsche ou a Ilha dos Mortos*, Fenda 2003;

¹⁸ Cfr. AAVV, *L'Art de la Peinture*, Seghers 1957;

¹⁹ Sobre as Metodologias e a “MetOdisseia” de Odisseus-Ulisses, Vide a nossa *Tópica Estética/Filosofia Música Pintura*, (1992-1993/Dissertação de Doutoramento), INCM 2001;

²⁰ Cfr. as minhas “conferências” e “in-ferências”, mas igualmente “inconferências” (diria E.E.Cummings) sobre a *Poiética do Último e das Passagens* _Museu Sintra /2002 e Universidade Évora/2006 e 2007;

²¹ CORPUS_IV 498-s. IV 18 (o espantoso auto-retrato de Washington: denso-cerrado-limitrofe-plumboso, verdadeira e nova *obra negra* de R); cfr. ainda, a título de informação e imagem, o clássico Rembrandt *Tentoonstelling/15 Juli 1606*, Rijksmuseum/Amsterdam, Museum Boymans/Rotterdam 1956 (vár.s vol.s);

²² Cfr. O nosso «Lucio Fontana_uma escrita do Sagrado» (1979), in *Colóquio-Artes/Gulb*. 1981;

²³ Vide o livro, em curso de «composição”, intitulado: *L'Homme Oximoral / Médecine du Monde, La Création et Le Mal*;

até Hugues Dufourt que se nos afigura mais “consistente”, talvez mais pela metafísica do que pelo traço __ musical. Outro ariana teríamos aqui.¹⁷

Pois bem. “Um quadro não é feito para ser aspirado, escrevia Rembrandt; recuai: o odor da pintura não é são”.¹⁸ Febril __ e fabril. Ora, existe essa sonoridade da Alma barroca em Remb, essa pintura do Tempo __ e da Presença que, desde o início, nos fascina.

O fragmento musical de Dufourt, de temporalidades insondáveis e assombramento, e do que este chama de música-espectral, no contraponto Luz-Sombra, denota ainda a razão de ser do presente texto-partitura-viva (sempre polifónico, irrequieto, e contra gizamentos eunucos, “certinhos”, academizantes), enquadrando-se plenamente na afirmação soberana do referido oxímoro “sol negro” da consciência rembrandtiana. Donde partimos, *odisseus, methodos, methodisseia*.¹⁹

§ 4. Auto-Retrato Rembrandt _Poiética dos Últimos²⁰ /Washington 1459²¹ Barocchi/série/Lúcio Fontana²²

Apontemos um novo ponto zero, barroco, séc.XVII (os franceses dizem, curiosamente, a Idade clássica), ainda nesta já longa Introdução.

O **Homem barroco** não é moral ou imoral, é sim *oximoral*,²³ passo o termo, oximórico, ou uma contradição em acto, capaz do oxímoro mais inquietante e todavia mais familiar, entre grandeza e miséria, belo e sinistro, civilização e barbárie, superação e abismo. Sendo redempção e transfiguração, mas também Vanitas e Poder, o **Homem é sempre barroco**, entendendo nós o termo como traço de estranhamento, estranho atractor que se autoanalisa, se autodestrói e reconstrói.



[Fig.2] – Os peregrinos de Emmaús, 1628 (Museu Jacquemart-André, Paris)

E a Obra, em Rembrandt, avançamos desde já, é *Isso* mesmo: um **estranho atrator** que nos devora, e suga, imenso *campo gravitacional* e *buraco negro*, para lá da tela e da representação.

Se é verdade que o conhecimento humano é sempre efêmero, passagem e espectro, ilusão e simulação, pleno de ambiguidade e de certezas incertas, não o é menos verdade que é na obra, na concreção metafísica de um ser-obra-da-obra, que este melhor se espelha.

Porque Homem é Obra, como Vida é Obra, operação de criação – memória e invenção.

Em suma, a compreensão do abismo, mas também da iluminação, da violência serena e da quietude inquietante, acompanham, desde sempre, o enigma – Rembrandt, o **satori-Rembrandt** (passo o termo), a vida de Rembrandt que se derrama em obra, tal como a obra acontece na vida.

Rembrandt é não somente um modelo desse já (des)apontado Homo-pictor (como dizia o Nolano), como é também um modelo filosófico, de Sapiens (de Sabor, e de Saber, imanescentes à própria *plástica* da tela): a sua obra é pictural-metafísica, uma *meta(muito)física*,²⁴ através de imagens-conceito, de imagens-síntoma, de imagens-sombra, lógica de sentidos e sensações. Trata-se de um Pensamento puro sem palavras (as palavras dissimulam sempre), uma cognição-sensível, barroca, múltipla, viral — porque nos contamina e interpela.

A tese, ou hipótese, explicitadas, configuram uma mesma coisa: o Barroco é essa *leitura-oximoral da alma*, visível invisível, *21 gramas ou...*, estruturante-dissipativa, como se diz cientificamente das *estruturas dissipativas*, mas aqui metaforicamente (mesmo a “ciência” é/mas também pode e deve ser metafórica).

Historicamente, e em termos de uma espécie de grande-angular no contexto do artista-pensador que comemoramos, vale a pena relembrar que Rembrandt e o seu século de ouro²⁵ são de tal maneira um prodígio que, nesse *oásis* holandês da Europa monárquica absolutista de então, nesse *huit-dos* aberto e tolerante, protestante mas em comunhão inter-religiosa, próspero de riquezas e de bancas, de cultura e associativismo, de res publica e de comércio livres, que configuram a primeira grande democracia capitalista moderna e descomplexadamente burguesa, reduto e refúgio de Spinozas e Descartes, são de tal forma um prodígio, repito, que seria quase impossível que essa ambiência não se reflectisse no pobre *viajante sem sombra*,²⁶ Rembrandt, nascido em Leiden, filho de moleiro, jamais enjeitando as suas origens, antes vincando-as sempre e cada vez mais, até à morte, apesar da passagem luminosa por Saskia, breve intermezzo de luz, de incandescência.²⁷

Observemos, e procuremos a “linguagem *operante*” [*opérant*].²⁸

§ 5. *Moínho*/gravura Rembrandt e *Auto-Retrato*
com paleta e dois círculos/Londres Kenwood House 1661-2²⁹

clássicos R.Huyghe, *L'Art et L'Âme*/1960 (sobret. Pp.389-s “Rembrandt et les Profondeurs intimes”) e *Dialogue avec le Visible*, Flammarion; Vide sobret. o recente de Jan Blanc, *Dans l'atelier de Rembrandt — le maître et ses élèves*, Éds.de la Martinière, 2006, *passim* (notável edição e sistematização) e o utilíssimo e variado catálogo AAVV, *Rembrandt — La luz de la sombra*, Fundació Caixa Catalunya, 2006-s/d(?); O CORPUS (cfr. Supra) é o opus de referência; Ver tb. Emmanuel Starcky, *Rembrandt/Les chefs-d'oeuvre*, Hazan, Paris 1990 (espécie de «breve» catalogue-raisonné) e D.M. Field, *Rembrandt*, Grange Books Kent 2003 (reproduções e excelentes detalhes); Vide Facillon, *Rembrandt*, Paris, Plon, 1936; P.Bonafoux, *Rembrandt — Le clair, l'obscur*, Gallimard 1990, 2006, com boa imagética, além de sistemáticos testemunhos e documentação final [cit. Bonafoux, seg. pp.];

²⁸ Segundo Merleau-Ponty, comentado por R.Court, e que consiste em “*happer le sens qui fuse entre les mots, les sons et les couleurs*” (“linguagem” do entre e da entrada, como no monadológico Leibniz, diríamos nós]. Vide Raymond Court, *La Vérité de l'Art? Essai sur la figure et le sacré*, Erema 2003, p.51; Ver o clássico de M-P, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard 1964, trad. brasil. Perspectiva 1984²;

²⁹ CORPUS, IV 562-s. IV 26 (Vide tb. P.304, e *passim*) / London K House;...

²⁴ Cf. *Infra*, no texto;

²⁵ Ver, p.ex., no global e no local, G.C.Argan, *The Baroque Age*, Skira, Rizzoli 1989 e V., a título muito introdutório, Jeroen Giltaij/Ronald de

Leeuw, *The Golden Age Book*, Wanders Publ. Zwolle 2004 (pequeno livro com vasta ilustração);

²⁶ Cfr. Supra e *Infra* no texto /petição e re-petição;

²⁷ Para uma leitura (muito) introdutória a partir de R e do pathos epocal cfr. Otto Benesch, *Rembrandt*, Skira 1957, *Harmensz/Rembrandt*, Confidential Concepts worldwide USA 2005; os

³⁰ Vide Yurgis Baltrušaitis, *Abérations, La légende des perspectives dépravées*, Flammarion (também como estudiosos de *Filosofia da História da Arte*, somos inteiramente devedores e «discípulos», perdoem a imodéstia, de Yurgis Baltrušaitis, do seu Texto-Obra, da sua ética sapiencial, da sua postura, e da incessante combinatoria e experimentação; cfr. *YBaltrušaitis mon prochain* (em preparação));

³¹ Vide *Infra*;

³² Vide CORPUS_III 430-s./A 146 / 1-s. e cfr. as «ilustrações» do livro, cit. *Supra*, de P. Greenaway;

³³ É óbvio, e reconhecido, o legado «visível-invisível» de Merleau-Ponty (cfr. *Supra* cit.): até ao momento, tão pouco trabalhado, qualitativamente, crítica e criativamente, em Portugal, e não apenas... Seria interessante um estudo comparativo-fenomenológico, fundo, e sério, heurístico, entre as múltiplas iluminações nas suas «Notas de Trabalho» e, por exemplo, os fascinantes *Cahiers* de Paul Valéry, os imensíssimos e barroco-visionários *Notebooks* de Leonardo, as pascalianas despojadas *Notes* de Bresson, o *Journal* de Pontormo, as *Histoire(s)* do maverick J.L. Godard, ou ainda os múltiplos (e coloridos) *Notebooks* de Wittgenstein, um esteta-analítico sem discípulos (como Nietzsche, por modelo); está ainda por celebrar um estudo (mais ?) fundo e fundamentado sobre as «intuições» musicais em Merleau-Ponty e Wittgenstein, outros (mas fiquemos por aqui.../ são sugestões para futuro texto e *Dissertatio De Arte Combinatoria*...); Cfr. Merleau-Ponty, «Non-philosophie et philosophie/Avec deux notes inédites sur la musique», in *Chiasmi Internationali/Public.triling.info*

*Homem-Mocho Mocho-Homem/Charles Le Brun*³⁰

Certamente que os moinhos são sempre de vento, e de *alegre desespero*... Lutar quixotesicamente contra o Tempo, contra a Moira, contra si mesmo, é esse o nervo que importa. A criação é *polemos*, desfiguração e transfiguração, nocturno sol da invenção. Era como se o próprio e arrogante rei sol francês desse lugar a um *outro sol*, esse novíssimo e exasperante sol breu da consciência artística, independente face a todos os grandes Vermeers, De Hooch, Hals e Steen e Ruysdael, para já não falar dos imensos barrocos, e não classificáveis, Caravaggio e Rubens (diplomata, dramaturgo, imenso pintor e criador, o contraponto fantasmático de Rembrandt), e muitos outros, Poussins, Charles Le Brun, Velásquez, Zurbaran, esse e-norme (fora das normas) meteoro iconoclasta, afirmando em absoluto a sua cabal autonomia e singularidade, sem concessões, sem cedências, sem complacências, também. Uma fulgurância da Presença, do visível invisível.

Aluno de Pieter Lastman, em Amsterdão, depois de cuidada aprendizagem dos clássicos, da Bíblia, caligrafia e desenho, educação minuciosa de que, ao contrário dos seus irmãos, pode desfrutar, aprendiz silencioso da luz da sombra, do chiaroscuro e do caravaggismo dos pintores de Utreque, depressa a aura de fama e glória do pintor e coleccionador, apadrinhadas pelo influente Huygens e pelo comerciante de arte Van Uylenburch, e sobretudo a partir da morte de Saskia, insistiria que todo o corpo-Rembrandt esmorece... declina... implode.³¹

§ 6. Rembrandt /Ronda e Por/menor do frango, e de Saskia³²

Dos temas mitológicos e dos retratos de grupo, paisagens e naturezas mortas, da sumptuosa e fascinante *Ronda* (assim mal nomeada) onde eclode o burlesco de uma iluminada Saskia com um frango atado à cintura, Rembrandt-zombie começa a rondar outras paragens, cada vez mais mortas-vivas, mais sombrias e introspectivas, crísticas e messiânicas (frequenta os círculos judeus), cada vez mais abstractizantes, descidas sucessivas ao Hades, e regresso do filho pródigo, até elevar-se à sua nota azul (termo curioso de Chopin, para exprimir o fim da sua Demanda sem fim).³³

Bloco I __ Música em Si

§ 1. Auto-Retrato 1669/National Gallery Londres

*Lição de Anatomia*³⁴

A *pulsão* auto-retratista, compulsão obsessiva que raia os limites, obsediante, e diante de um Si que se esvai, dilui, se vai diluindo e se vai esvaindo no decorrer dos tempos, a pulsão escópica da análise e demanda de sentido desse outro e mesmo «Eu», fantasmaliza todo o percurso: Rembrandt gosta de *travestir-se*.

Reobservemos dois autoretratos do artista-filósofo, o de 1629, enquanto jovem, com armadura dos soldados e cidadãos livres dos países recém-autónomos (Mauritshuis the Hague) e o célebre de 1658 (Frick Collection /New York), espécie de máscara-totem de um radical exotismo, esplendor oriental, entre a projecção fantasmática do oiro e o rasgão vermelho (são bem conhecidas, e reba-

rno al pensiero di M-P, 3, Vrin Mimesis 2000-2001/Univ.Memphis_Cliname m Press;

³⁴ CORPUS_ II 172-s./A 51;

³⁵ CORPUS_ I 225-s. A 21/IV Corr. p.597 e

CORPUS_ IV 460-s./IV 14, respectivam/;



[Fig. 3] – Auto-retrato, 1629
(Rijksmuseum, Amsterdão)

auto-retrato de 1658 expõe e impõe esse luxo politicamente incorrecto, ou nem por isso, o *artifício verídico teatral*, *exibe e aparenta o aparato, o sumptuoso*, o atavio, o enfeite, enfim, a afirmação total de um si e de um si triunfal, “identidade” plenamente conquistada e confiante (ou vertigem de novo simulacro?). Verdade ou ontologia da aparência verdadeira (tema caro a Jankélévitch)? Questionamos.

Pois bem, a metáfora do que chamamos de *Música em Si* aponta claramente para o SI da travessia dos autoretratos, já o afirmámos, entre sombras, *(de)cadências*,³⁶ novas mascarilhas.³⁷ São retratos-rostos –objectos parciais, buracos de luz e focos de

tidas, as teses analíticas..., psicanalíticas..., também elas, seguramente, não isentas de muitos e muitos fantasmas..... desde Svetlana Alpers, o ouro, as fezes, escatologias/no duplo sentido do termo, as reflexões olfactivas, até aos textos sobre arte e psicanálise de Laurie Schneider Adams, tantos outros³⁸): nada aqui é como o Gilles de Watteau, por modelo, farsa bufónica e melancólica do mundo, esse famosíssimo “Ecce-Homo”,³⁹ mas, digo eu, do avesso, travesso, também travestido, em eterna nostalgia e perplexidade.

Em Rembrandt, nesta sua *fase do espelho* (ou “fase do ouro”, como apelido), *exibe-se, repetidamente e sem pêjo*, a ostentação do lugar, do poder, da riqueza, do adorno e adereço. O

e tem receio de perguntar a Zizeck: onde estamos nós?, o primeiro Fellini, Vittorio de Sicca, já não há mais Milagres de Milão?, p.p.;

³⁷ Sobre Gilles como Ecce Homo Vide Starobinsky, *L'invention de la Liberté*, Skira, 1987;

³⁸ Feliz termo glosado de um al/uno meu (múltiplo__sempre), da FLUL, inscrito em Estudos Europeus e frequentador assíduo dos meus seminários de filosofia e artes;

³⁹ Vide, por exemplo, sobre a Sombra, o interessante livro de Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre/de Platon à Galilée*, trad.fr. Albin Michel 2002/Biblio-essais, e Vide também, naturalmente, a já clássica e notável obra de Victor I.Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books London 1997, além do interessante e *insólito* livro de Thierry Dufrêne, *Giacometti Genet: Masques et portrait moderne*, Linsolite/L'art en perspective 2006; haveria que trabalhar, psicanalítica, filosófica e iconologicamente, tanto uma “fase da sombra” e as “fases do ouro e do oiro”, como uma “fase do espectro” (termos que proponho), em Rembrandt, entre a Sombra-Rubens, o Ouro (riqueza, poder, como o Anel wagneriano, fascinação “ilu/minada”) e o Oiro [= Saskia, a bondade, a sua segurança, alacridade, serenidade e luminosidade-iluminada, e, também, **Saskya** = a Outra-idade (e não Outridade), o ether da eternidade, o Aion, a Vida, em suma]. Deixarei, porventura, para um breve estudo ulterior, ou para a criação do *devir__que* prossiga, se lhe interessar. Vide *Imagem-Sombra Imagem-Fantasma*, FLUL 2005-2006, cit. Supra;

³⁶ Vide L. Schneider Adams, *Arte y Psicanálisis*, trad.esp., Ensayos Arte Cátedra 1993 (desenvolveremos este ponto, mais amplamente, na versão final do texto, a publicar na FCGulbenkian/Actas do Colóquio; o nosso ariana, em termos de Psicanálise, Metapsicanálise e Metapsicologia da criação (e não apenas) é tributário, sobremaneira, tanto de um fabuloso A.Ehrenzweig (*The Hidden Order of Art*, Weidenfeld & Nicolson, London 1967 (a trad. franc. é

precedida de ua interessante pequeno texto de Lyotard]) e de um Michel Schneider [vejam-se os seus notáveis Glenn Gould e sobretudo *La Tombée du Jour* (Schumann (cfr. ccsc/Caderno de Demónios, supra-cit.), um admirável ensaio, este último, não só sobre o imenso romântico poeta-músico RS como constituindo também uma profunda e lírica breve introdução a uma filosofia e psicanálise da música/Convido o leitor a traduzi-los/fica a sugestão], quanto

de um Lacan-barroco (redundância...), de um Norman Brown, de um Winnicott, de um Zizeck (moda, ou modo de ser Outro?); serão compossíveis?, todos eles: enfim, surgem-nos como arianas de um mesmo labirinto, ou *translabirinto* ritmado, ou *bem temperado*; cfr., a título de breve consulta, *Tudo o que v. gostaria de saber sobre o Mad bipolar* Max Gibson, sobre o mundo *linchado* de David Lynch e as *escatologias globalizantes desta nova Idade(dos) Média*,

40 Cfr. o nosso último Seminário (entre Filosofia, Psicanálise e "filosofias Comparadas: Cinema, Pintura, Música") sobre *A Alma Desalmada* / *Metafísica do Mal, Fantástico, Simbolismo e Esquizoanálise*: de Bosch (o *deboche*) e Beccafumi a Kant (teoria do simbolismo e mal radical), Füssli (goticismo e simbolismo), simbolistas e fantástico (Tim Burton, outros), e a Esquizoanálise (Guattari_sobretudo) (FLeTRASULisboa 2007-2008);

41 Vide o nosso último Seminário de Mestrado na FLUL: *A Rosa de Saturno* (Imagem Texto Música) __ a partir da obra do barroco pintor, escritor e músico Salvatore Rosa (FLeTRASULisboa 2003-2004);

sombra, *mortespectros*, evidências inevidentes do Si que se escapa, e se afunda, *almas desalmadas*⁴⁰: dir-se-iam lâmpadas sombrias não tanto arrancadas do resto do corpo, mas em uníssono com as suas indumentárias, e máscaras, e heráldicas que codificam um ser, um socius, uma epocalidade, um status (diria De Botton).

O que significa a *autorepresentação hipnótica de um Si*, de um sempre outro si-mesmo, na procura desse pregnante (e mirífico?) si essencial, que sempre se escapa ...? É a questão. São *quadros —ecrãs de alucinação* que desafiam o conceito verbal (porque há outro tipo de conceitos), e qualquer hermenêutica, e qualquer tradução.

Reparemos, agora, novamente em contraponto, o *Auto-retrato* de c.1643 (Museu Thyssen) e o já mencionado de 1659, aqui, mais detalhada, triste-penumbático, como um melancólico saturno-nocturno⁴¹ (Washington/National Gallery) (ambos observados, in loco, guardando distância, mas sempre à lupa). *Os autoretratos dão a ver a morte*, sobre ela passeiam e se passeiam, driblam-na, igualmente (a velha Sorte, Moira, ou Maya, não importa, tudo é passagem e véu), e *pregam-na*, por instantes, à tela, à pele do corpo, como se de uma borboleta se tratasse: em Rembrandt, o espaço do auto-retrato é um espaço múltiplo e polifônico, espécie de dispositivo sangrento de aniquilação, redobrado sobre a vertigem do si mesmo, porventura inexistente, e, repetimo-lo, mirífico.

Nunca uma obra foi tão longe neste pensar pictural, ou mesmo na própria tarefa do pensar, que se volatiliza, volatiliza e desintegra. A condição humana-inumana insiste em impôr-se: colocação do rosto-em-abismo, do olhar, do visível invisível, colocação da alma em anamorfose. Como é que uma alma se dá a ver, é /será essa a lição? Somente, em SI: ou na minuciosa colocação do abismo. A pintura é *obscura luminosidade*, utilizando o termo de Schelling.

O Outro substitui-se, por assim dizer, à idolatria do Mesmo, da Identidade, ao pensamento do Ser e da Totalidade, viabilizando uma Outra topologia. Quer dizer, o Rosto apresenta-se não como objecto comum de percepção mas (metaforicamente) como espaço de transcendência reflexiva na relação com o outro e o mesmo.

Intermezzo

[recomendação: ler lento—grave, entre Lento 40-60 e Larghetto 60-66]

O rosto, o auto-rosto, autoretrato, configura um espaço de um certo inquieta-mento quieto. Estes Rostos de Rembrandt, repetimos de novo, pertencem indelevel-



[Fig. 4] – Auto-retratos, 1629 (Rembrandthuis, Amesterdão)

mente à inquietação soberana de quem sempre soube que somente o absolutamente estranho, e estrangeiro, nos podem instruir. O rosto do outro, os olhos, a boca, a pele e a textura, a ruga, a expressão, o discurso ocupam o espaço, invadem-no, procurando o contexto, a significação, o mistérico. Toda esta significância está presente no próprio termo, diz-se também em português, Rosto-Visagem que provém de *visus* e que significa “acção ou faculdade de ver, vista; percepção do exterior, visão nocturna, aparição, sonho; ou ainda, aspecto, aparência”. Mas o Rosto não aponta apenas para um Ver, aponta também para uma Visão (Invisível) do dentro, do fundo, não aponta apenas para uma aparência mas para um fundo sem fundo, que veicula e transporta algo de muito arcaico. O Rosto, para além do Retrato, expõe-se, desnuda-se, exhibe ... o quê? E o que seria poder observar o seu próprio rosto, sem recorrer à imagem, ao espelho?

O que é/significa esse Si de que falamos?

O rosto corresponde a esse desvelamento silencioso feito absolutamente para um enigmático Outro, que é o estranho outro de si-mesmo. É uma imensa caixa de ressonâncias, a Zona (não tanto *Stalker/Tarkovski...*), reveladora da pregnância interior, do dizível e do indizível, da dor e da cor do inefável, de uma presença ausente, *paralém* do próprio rosto, do ver, e do verdadeiro e do falso (o que é um rosto, bocado de carne-rosto?).

É assim que o *falso*, ou apócrifo, *Pallas-Athena*, ou *Atheneia* (somente o desenho



(Fig. 5) – Auto-retrato vestido de oriental, 1631
(Petit Palais, Paris)

é de R, refere-se ⁴²), de 1663 (col. Gulbenkian) e a sua *fractalização*, exibindo, todos eles (poderíamos imaginar novas caras, novas máscaras), diferentes registos de teatralização, de pose. O icónico do apócrifo-Rembrandt (*e toda a obra tem algo de apócrifo...*), insiste no sentido do excesso e do ornamento, da multiplicidade de *parerga*, rosto-ícone, no jogo obsessivo do claro-escuro, do negro e do vermelho, trabalhado pelo arabesco da armadura e capacete e pelo dourado que nos convoca o sagrado, entre a santidade e o heroísmo da figuração, da personagem, Minerva-Atheneia, guerreira e sábia, escudada na cabeça da Gorgona-Medusa, ou no nocturno voo da sombria *afã* estrígida, arribação,

⁴² Segundo o especialista e director do Corpus-Rembrandt — Van de Wetering, que o examinou tecnicamente em Lisboa, no Instituto José de Figueiredo/Museu Nacional de Arte Antiga_Janelas Verdes;

43 CORPUS_IV 476-s. IV 16;
Vide Supra e Cfr. tb. Infra;

44 Sur Maurice Blanchot,
éds. Fata Morgana, pp. 10-s.

45 Vide G. Didi-Huberman,
L'Image Survivante (...) e
Devant l'Image, Paris Minuit-
Critique, 2002, 1990
(igualmente convidado para o
presente Colóquio-Gulbenkian,
com a sugestão do tema
Devant Rembrandt);

46 Paul Ricoeur, "Sur un
autoportrait de Rembrandt
(1987)", in *Lectures 3*,
Seuil/La couleur des idées,
1994, pp.13-15, cfr. *passim*,
e traduzimos: "[Rembrandt
auto-retrata-se] e pergunta a
esse [outro] rosto que
homem é que ele é,
veridicamente (?) (...). [Ora, é
aqui, precisamente, que]
eclode (...) a diferença com
Narciso. Narciso ama
eroticamente a sua própria
imagem nas águas.
Abraçando-a, ele quebranta-a.
Rembrandt, pelo contrário,
guarda a distância e opta por
se examinar [friamente?],
aparentemente sem ódio nem
compaixão... (...) exame de
pintura [e/ou] exame de
consciência (...)]. Ricoeur
não é propriamente (nem
deseja ser) um "filósofo" da
estética e da arte,
convenhamos, tão-pouco a sua
obra ensaísta, densa e séria,
reflete essa "cognição
sensitiva", esse *riso* e *coração*
(*Rilcoeur*) tão caro aos
filósofos-artistas, de Nietzsche
a J.-N. Vuarinet, Woody-Allen,
tantos; Ver ainda, em
contraponto, E. Verhaeren,
Rembrandt, Paris, Henri
Laurens, 1905 e P. Claudel,
*Introduction à la peinture
hollandaise*, Paris, Gallimard,
1935, além do clássico
Burckhardt, *Rembrandt*,
Vorträge 1844-1887, Basel,
Schwabe & Co., 1918 e do
fascinante (bergsonian) Georg
Simmel, *Rembrandt*, tr. fr. Circé,
1994 [Simmel, seg. pp.];

47 *Aberrations*-26 (cit. Supra);

coruja da torre, ou *bebe-azeite* (apenas azeite?, é verdade que se diz, e o "Eu" não mente).

Examinemos, desta vez, o fascinante autorretrato de c. de 1659 em pequeno formato (Aix-en-Provence/Musée Granet), *tamanhamente estranho*, até há bem pouco tempo considerado apócrifo mas autenticado, doravante, pelo Corpus-Rembrandt.⁴³ O Rosto é incompletude e desintegração: o chamado auto-retrato incompleto, de quase-incompletude *ontológica* e radical (diríamos nós), com as suas múltiplas variações poético-*fantasmáticas*, raio-x, neutrões, infravermelhos, brancos, ultravioletas, a revelação do Outro, do negativo da obra, até à evanescência final. Trata-se, muito possivelmente, do mais *matérico* de todos os seus autorretratos, além de constituir um **ARQUIVIVO** da alma do criador Rembrandt, que porventura teria acabado de perder a sua segunda mulher__ Hendrickje.

É como se quiséssemos agarrar a alma-em-Si, o fantasma de Si, de uma Identidade, ou, como lhe chamo, de uma **Id-entidade** espectral.

O conhecimento do rosto é então um poço infundo, abissal, sem regresso, sendo que a sua iconicidade (todo o *eikón* é também índice de um sentido segundo) atesta a presença do visível invisível: o movimento de observância do rosto é o da queda vertiginosa para além do fenómeno e da empiria, procurando o desvelamento e a emanação, o diáfano fantasmático, o ecrã-branco da alma, visível invisível e imprevisível, como se o rosto fosse o imemorial ou o vestígio de si-mesmo, e como se se tratasse de um Dizer que está para-além do Dizer, antepredicativo e silencioso (ou que ficará sempre por dizer), rosto-arquetipal. O olhar enfrenta, e esvazia-se pelo caminho, simulando e dissimulando o absoluto do mesmo, ou do retrato do Mesmo que não para de nos fitar, perturbar, interpelar ____ quietude num tempo de fixidez e con-tensão. O rosto não supõe apenas um "envelope exterior" marcado por traços, caracteres, rugas, vincos, pregas, mas define um espaço multidimensional atravessado por linhas e por ritmos compulsivos e sincopados, provenientes do pulsar da obra, da sua pulsão, pulsação, ou compulsão.

Vemos o *Auto-Retrato* c. 1628 / imagem e imagem a raio-X: auto-retrato fantasmal, traço ou vestígio ancestral, *in-espço* e "fosforescência do Nada" (Lévinas⁴⁴), *Imagem-Sobrevivente* ou potência fantasmática do *Nachleben* diria Warburg, outros.⁴⁵ O pintor auto-examina-se, não tanto exame de consciência (Ricoeur⁴⁶), mas exame de *in-consciência*: um auto discreto-descontínuo, apenas com uma luz discretamente transversal; o olhar ilumina-se pela noite dentro, no meio do encaracolado arabesco do cabelo. A *música em si* é apenas murmúrio, um instantâneo, sombra, esvaindo-se, projecção fantasmática,

Imago.

Desde sempre sabemos que a "Natureza não dá saltos", recita Leibniz, e os rostos de Arcimboldo são prova segura, corroborados pelo sagaz Yurgis Baltrušaitis, muito justamente a propósito dos croquis fisionómicos do seiscentista Charles Le Brun, e nos quais os animais, com as suas "máscaras herméticas", contêm "um acento de inteligência humana", enquanto, por seu turno, os humanos aparecem "fortemente bestializados": "La physiognomonie est enseignée sous forme de théorèmes, avec proposition et solution. De cette transfiguration exigeante et méthodique, résulte une humanité équivoque qui a quelque chose de maléfique et de terrible, inapte à la parole et à l'entendement".⁴⁷

Um rosto constitui um vestígio paleográfico, paleontológico, feito de camadas, sedimentos, erupções: rosto-palimpsesto.⁴⁸

Pelo contrário, em Rembrandt, o processo não é *palimpsestico* mas metamórfico-polifónico,⁴⁹ não actua apenas por camadas-montagem, mas é processual, mutante, agenciador de lamelas e finas películas sensíveis, em simultâneo e em permanente mutação, que se entremesclam e metamorfoseiam (Leibniz), num continuum incessante de sons-espectrais e fantasmas. Desde os auto-retratos de muito jovem, como o chamado Auto-Retrato com a pluma,⁵⁰ de 1629, e muitos outros,⁵¹ ao quase-último⁵² retrato de 1669⁵³ (poderá ter feito mais...), o artista pinta a metamorfose da miragem de si-mesmo, sem complacências, da música em si, mesmo ruidosa, ruído branco negro, que nos faz remontar a uma origem próxima-longínqua, familiar-estranha, secreta, em segredo. É por isso que a Obra revela (intento, do menos) essa luz negra da Origem que, a limite, ninguém ousa falar, um murmúrio, eco remoto, um presque-rien nocturno que a obra diz que diz, e mal-bem diz, enfim, um ruído-torpor de fundo que lhe assiste e ... que se encontra *prestes a partir...* a desistir. O Rosto esconde, no seu êxtase e *Ek-stasis* (de mutação e *metanamorfose*), a lenta e vertiginosa viagem ao fundo da noite, dos seus prodígios & dons. Mas como retê-lo?, no instante passageiro, como fixá-lo? Jamais se fixa, erra, de errôr em errância, de dom em dom (ou de deus em deus), de sombra em sombra, de perspectiva em perspectiva. O Rosto polifoniza-se, jogando com a *simultaneidade* contrapontística de traços e vozes bifurcantes, num infernal e paradisíaco “concerto grosso” barroco (será *Isso* a face de Deus-Deusa-Outro-Outridade?). Onde paira afinal o ponto fixo e/ou o ponto de vista?, *Deus-Monas-monadum* ou referencial (privilegiado? móvel?), temática *cara* a Pascal e Leibniz, a tantos outros... Montaigne, *mon prochain*?

Afirma Agamben, num breve e sempre subtil artigo, já *clássico-barroco*, sobre “Le visage”, e em demanda do VER e da *Verdade* do Rosto:

“Le visage n’est pas *simulacre*, dans le sens de quelque chose qui dissimule et masque la vérité : il est la *simultas*, l’être-ensemble des multiples faces qui le constituent, sans qu’aucune d’elles soit plus vraie que les autres. Saisir la vérité du visage signifie appréhender non pas la *ressemblance*, mais la *simultanéité* des faces, la puissance inquiète qui les maintient ensemble et les unit. Ainsi, le visage de Dieu est la *simultas* des visages humains, « notre effigie » que Dante voit dans la « vive lumière » du paradis. (...) Soyez seulement votre visage. Alez vers le seuil. (...) Vers le seuil, en *êxtase*.”⁵⁴

Em suma (*summa-estética*), o que designamos por **música em si** traduz então esse Si espectral englobante e polifonizante, mutante e *Ek-statico*, a Visão como um raio do SI, *a rebentação de sis no SI, ou de sis nos SIS plurais*, ou a partícula-higgs e as partículas-fantasma que induzem e *abduzem* a obra, enquanto o cadá/ver indicia uma bifurcação, da qual falaremos no bloco dois.

A Obra de Rembrandt configura o jogo tensional da possibilidade impossível de dizer este SI, de pensar o SI, de projectar-se e espelhar-se. Trata do SI, não de um SI como figura do Mesmo ou de um *SI mesmo como um outro*.⁵⁵ A obra CUIDA de uma *escrita de si* (Marin, diriam uns), uma *escultura de si* (diriam outros, Michel Onfray), do olhar da obra, ou de um *mesmoutro* sempre enjeitado, espécie de pessoano cadáver adiado, e odiado. Toda a obra é o autoretrato de SI, melhor dizendo, do SI (como multiplicidade) e, oximoricamente, de SI (como *des-entidade* e miragem, reiteramos: será possível dizer o EU? E o EU será o SI?). Toda a representação, dissemo-lo

⁴⁸ Cfr. *Colóquio-Artes e Blue & Brown Notebooks*, Fenda, 2000, e *Infra*;

⁴⁹ Cfr. *Infra* no texto;

⁵⁰ n Isabella Stewart Gardner Museum, Boston / CORPUS_I / 218-s. e CORPUS_IV 69

⁵¹ Cfr. CORPUS_IV / *The Self-Portraits*, sobre. Pp. 158-s.;

⁵² Cfr. *Supra* / *Poi-éticas do Último*;

⁵³ Cit. *Supra* National Gallery/Londres / CORPUS_IV 570-s. e Vide tb. 588-s./IV 29 (The Hague M) (ambos de 1669);

⁵⁴ *Moyens sans fins* _Notes sur la Politique_, Biblio.Rivages, trad.fr.1995, pp.111-112;

⁵⁵ Ricoeur, *Soi-même comme un Autre*, Seuil 1990;

⁵⁶ Bue & Brown Notebooks/ Estética e Filosofias Comparadas, Fenda 2000;

⁵⁷ Ver os criativos Simon Biggs, *Book of Shadows*, cd-rom, elipsis london, s/d (?), e Michel Nuridsany, *Dialogues de l'ombre*, FElectric France/Espace Electra/ Parismusées, 1997;

⁵⁸ Cfr., em contraponto, os rostos do rosto de Joana d'Arc, do cineasta dinamarquês Carl Dreyer: rosto arcaico, rosto mártir, buraco negro, rosto halucinado e vitimado pelo inumano e pela abjeção, mas igualmente um rosto transfigurado, de jubilação e libertação, um rosto alucinador de dor e redenção. Vide os nossos *Blue & Brown Notebooks*, supra-citados;

noutro espaço, e também já aqui, é *autorepresentação*,⁵⁶ duplicidade do mesmo sempre outro, sombra sem sombra, ou *skiagraphia* da alma.⁵⁷

O SI de Rembrandt, novo ou ancião, Rembrandt-mendigo ou Rembrandt-truão, Rembrandt-plúmbeo e circunspecto, náufrago ou criança-dom, ou Rembrandt-cari-cato e sarcástico (vejam-se as “escatologias” do próprio, que são autênticas farpas contra os que o criticavam), mordaz ou assaz tenebroso, sério e serial, o SI, dizíamos, é uma imagem-relâmpago, modalidade de variação, de travessia, de rasgamento do Tempo, e do tempo do Mesmo. Os seus autoretratos, minados, diluem-se no tempo e apresentam espaços-em-desfazamento, espaços-fase (a fase do oiro, a fase do ouro, outras, já aqui mencionadas), ou *espaços-face*. A sua intuição intelectual é dar a ver este SI mesmo como um sítio enigmático, umas vezes transfigurado, e teatralizado, outras engolfado sobre si-mesmo. O que é notável é a grafia e a memória de um quase-ninguém que ali resiste, e que se expõe ou irrompe como a *presença real de ninguém que aparece finalmente*. O SI será pois a *cobardia do tempo* que demora 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 e demora no Tempo? O que persiste, e resiste? O que se apresenta, afinal? O que se apresenta então, senão mesmo a morte-vida, em SI simulada, em transparência e opacidade? A própria decomposição, a luz da sombra, o envelhecimento, são traços de sentido, em Rembrandt, sendo **os rostos serenas alucinações em pose e hipotipose**, ou **sensíveis teoremas** cheios de rugas e de vínculos substanciais, de obras e dobras de sentido, mantendo acesa a espera, sim, a espera, não vá a vida esgueirar-se num repente, ou a alma fugir, simplesmente, pela boca acima, como sôpro, anjo ou espectro.⁵⁸



[Fig. 6] – A lição de anatomia do doutor Tulp, 1632 (Mauristhuis, Haia)

Dos múltiplos auto-retratos, *essa maneira obsedante de estar diante do SI*, quase doentia e também serena, por vezes, mas sempre insistente, expectante, procurando captá-lo, capturá-lo, dissecá-lo, enfim, sempre se dirá, no meu entender, que são **um únicomúltiplo autoretrato vivo**, como se a travessia, a *fermata em si*, não tivessem fim à vista, mas se fossem cristalizando, aos poucos, num magma gigantesco e orgânico, ou num *hólon* com *caras-caretas-máscaras* que tanto exibem ostentação quanto ruína, sofrimento e castração, carência, ausência (termo caro a Pierre Fédida). *Lab-sense... non-sense...* Onde paira então o sentido-plural? Onde paira o *telos da tela*, com as suas múltiplas estratégias e “tactiques du renard”?⁹⁹

Do Auto-retrato -Golias degolado caravagesco aos *Autos* de Francis Bacon e Lucien Freud, do Auto-Retrato nu de Dürer a Egon Schiele e a Ivan Messac, de Lotto a Matisse, ou de Bronzino a Gauguin e Van-Gogh, o *portrait* tem sempre um pouco e um muito de *trait-attrait*, de traço-entalhe-marca-cesura, como de *retrait*, de retraimento do vazio: retirar-se, sair de cena, recolher-se, apaziguar, sim... “quem tem a glória, deve retirar-se”, repetia um certo Michel Serres... que também de glória (___ que glória?, senão mesmo a verdadeira glória dos malucos das máquinas voadoras, não era assim?, perdoar-me-ão) e, muito menos de *retiro-détachement*, pouco, muito pouco (?), ou nada, tinha (o sistema de Serres e os seus modelos estéticos?). *Vanitas* (*Sanitas*?) *Vanitatum*... Tudo tanatologias, afinal... *Nous mourrons tous* (Ariès, L._V.Thomas, Edgar Morin). *Será mesmo? Et pourtant...* Todos somos (muito) frágeis.

Os Auto-Retratos firmam e assumem ecrãs-demoníacos, umas vezes, outras nem tanto, simbólicos-diabólicos, reunindo-dividindo, mas são sempre sintoma da imagem-fantasma e da imagem-sombra (irredutíveis ao “mal”, dado que fantasma e

⁹⁹ Termo do “witziano” Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, Minuit, 1981; toda a sua obra é um acontecimento, de *fascinans* e rigor; Vide, ainda, sobre o Rosto-pacto(símbolo...), Ph.Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil-essais 1975, 1996, e AAVV, *O Rosto da Máscara/AutoRepresentação* (...), CCB 1994; Vide o sedutor e plural AAVV, *Puissance du Baroque* (...), Galilée 1996 (do rosto-Narciso à morfogênese do barroco e do pós-barroco (Damisch, Per Aage Brandt, Buci-Gluksmann, Perniola, outros));

sombra são muito mais do que simples atributos do Negativo). Reportam-se a uma topologia *brumosa*, tenebrosa e densa, tudo sorvendo e absorvendo, e não só participam do império do claro-escuro, como, através do brilho e **clinamen** da penumbra, devolvem-nos no final o nosso *chão*, e clarão, a nossa dimensão de húmus, de seres humanos, e de (trans)humanidade avigorada.

Permitam-nos sublinhar, uma outra e última vez. **Os Auto-Retratos de Rembrandt são exuberantes autos de fê, ou talvez sejam um único e incandescente Auto-de-fê.** Quer dizer, aqui, a Vida, não é senão um bom e bonito *pesadelo bem urdido* até que a **branca** donzela bela nos chegue, e acolha, com *lisura* e



(Fig. 7) – Flora, ca. de 1634-35
(National Gallery, Londres)

meiguice. E, depois disso, então sim, então acordamos. Penso sempre nos Auto-Retratos do prestidigitador e holandês voador (nômade hirto entre quimeras e visões *aquém de tudo*) como esse trajecto (e *dejecto*), esse *jacto* que vai do pesadelo ao acordar. Olho-os, toco-os, procuro respirar com eles, morro sempre um pouco quando os vejo e revejo (são quase “teoremas” pasolinianos), um pouco, um pouco, mas pressinto o acordar. *Pre-Sens*, e Pré-Sentido, sentimento e pressentimento de Presenças. A vida é pura imanência de vibrações e de **acordes musicais** sempre novos (a teoria das cordas prova-o).

E um dia reacordaremos todos.

Bloco-II __Lição de Anatomia: do Corpo e do Espírito

A Memória trabalha a Obra, em estratos subterrâneos, trabalha a tela, torna mais clara e esclarece a Vida, dela escarnece, umas vezes, dela emudece, outras, desespera no silêncio. São escritas de uma luz sombria e de espaços, que *fixam vertigens*, sismos de uma obra atormentada, devastada, sempre no limite. Bem vistas as coisas, o cadáver é o que nos mantém vivos, e de sobreaviso, é a consciência do Outro, do Aí, da clara evidência obscura que somente a Memória pode projectar (porque somente a memória é identidade, autorretrato do Si, sujeito e temporalidade, conhecimento e invenção, tópica de invenção). E, por isso mesmo, a *música do si* é também memória que ri, sorri (observem-se os inúmeros desenhos de crianças, e elos-mãe e criança, sem dialelos... dir-se-iam “pensamentos puros”, de empatia e “tendresse”).

Léthé, sabemos bem, é o rio do esquecimento, *oublier, oblitare, olvidar, dimenticare, cadere*, o que significa tombar no esquecimento, *cadere* de cadáver = o que tombou, de tombar, de *tombeau* [ton (beau) Vi/sage], de tumba.⁶⁰ 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 da unidade múltipla da criação.

Theatrum-mortis, e *theatrum-anatomicum*, a célebre e tão glosada *Lição de anatomia do Doutor Tulp/1632*,⁶¹ retrato de grupo, como em Halz, mas não apenas, uma das lições públicas de Janeiro de 31 e 32 (onde um Descartes poderia ter estado...),⁶² presentifica a anatomização do corpo, e da alma, a dissecação do corpo e do corpo da pintura (novamente, como num dos *Tagli* de Fontana), operada pelo aluno de Pieter Pauw, discípulo do imenso anatomista Vesalius (cujo tratado mais lido aparece também), constitui uma obra-detulhe secreto que representa a lição em que Tulp exemplifica como funciona o músculo do braço esquerdo.

Apesar de um Fromentin achá-la *cadavérica*, porquanto Rembrandt não conseguiu pintar a morte mas *apenas* um foco de luz, esta lição é puro fascínio e inquietamento, pelo derramamento e exposição do corpo (*instalação*, diria hoje), e do grupo-em-pirâmide que observa e aprende a lição, minuciosamente, grupo que não nos observa, curiosamente. O cadáver dá a ver o VER, o espasmo de Luz que irradia e rebenta em contraponto com os negros. Obra-ao-negro, já se redisse, mas também obra-ao-branco, na qual a força e a forma se entrançam no espaço envolvente, enquanto o cadáver é como que abandonado como envelope da alma. Mas é uma lição de vida, não de morte, pois Rembrandt pinta o corpo incandescente, e dá a ver o visível invisível, isto é, o puro conceito de alma, de anima-animação, de imanência-transcendência atravessados pela temporalidade e pelo silêncio, numa atmosfera de aparência e transparência do ser.

Assiste-se, alguns o frisaram,⁶³ a uma *quase-humanização do cadáver*, e *cadaverização das personagens*, uma certa transhumanização deste cadáver de rosto destapado, *memento*

⁶⁰ Cfr. Harald Weinrich, *Léthé- Art et Critique de l'Oubli*, Fayard 1999.

⁶¹ Cfr. Supra e Vide CORPUS _ II / 172-s., A 51-s. (The Hague/KKVSC/Mauritshuis);

⁶² Cfr. Damasio, António (que eu gostaria que tivesse estado presente no Colóquio, além de Douglas R.Hofstadter), *O Sentimento de Si (...)*, PEuropa-América, 2000 e *Ao Encontro de Espinosa (...)*, PE-A, 2003, V. sobret. pp.205-s., 249-s. e “O Dr.Tulp”_ pp.244-s.

⁶³ Schama _passim e Bonafoux_160-163;

mori de passagem e espectralização, tratando-se de uma pintura do entre, entre a mortalidade e a imortalidade da imagem.

Pintura do entre, e do espectro, e do fantasma, do *paralém* do entre, no limite e ilimitado do finito-infinito que transportamos, e transpomos.

TransPintura, finalmente, transitus-Ubergang.

Toda a obra é um anfiteatro de anatomia, um *comércio* de almas, onde se escalpe-liza o cérebro barroco da criação, como nessoutra lição de R, maravilhoso espectáculo de *raccourci*, naturalmente denotando e recitando Mantegna, a do Doutor J. Deyman de 1656, onde se observa o cérebro-crânio a ser aberto, desenrolado como os anjos de Giotto que enrolavam os céus.

Todo o cérebro é barroco, múltiplo, voltamos ao rizôma, e toda a obra é neuronal, composta por traços e sinapses, neurotransmissores e sondas e radares da alma.

Reincidimos, rePLICamos Tulp. O historiador Simon Schama chama a atenção para o devoto calvinista olhar tulpiano. Dir-se-ia que *está a olhar para o Criador...*⁶⁴

Estamos suspensos por um tendão muscular, cordão finíssimo, efêmero, com pinças, fórceps-no caso, tão-somente isso, entre vida e morte, carne e eternidade.

Do cadáver à carne do mundo: **estado de carne-estado de graça**. É esse, agora, o nosso trajecto. Observemos, pois, o pensamento da carne que mais não é do que o pensamento-selvagem... de "sauvage" ("celui qui sauve"?/Da Vinci). Rembrandt: *l'enfant sauvage*? Também. Mais um heterónimo do caleidoscópio barroco das mascarilhas do pintor, verdadeiramente fingidas, sentidas, consentidas no êxtase e no amargor de alguns silogismos (Cioran).

Mas reflectamos, *modus aestheticus* e antes da *carnificina*, nas múltiplas "hagiografias" sobre/de Rembrandt.

Hagiografias _Rembrandt i.: existe uma hagiografia-Rembrandt, um inomável e indomável pensador pictural e do figural, do figural como "objecto transicional", um *ser-alien* inclassificável, barroco à "maneira negra",⁶⁵ com múltiplos ecos e reverberações, excessos e contensões, pirotecnia e recolhimento, artista-Proteu que transformou o seu viver num imenso clarão de sóis e de trenos consentidos, mistura e sonoplastia de sombras e numa prodigiosa lição de trevas, "fazendo flutuar o pensa-

mento em frente de um rosto", como afirmava E. Faure, ou fazendo escutar a pintura dos espectros, a morte, o tempo, a escrita do Si, para se escudar da noite do mundo e dos fantasmas do paraíso.

Hagiografias _Rembrandt ii.: entre a luz do invisível e a luz da *passagem-passamento*, e com lendas e narrativas de Fromentin a Tümpel, arqueologias do saber e metafísicas de Hegel e Hofmannsthal à mistura, e *chiaroscuros* kellerianos, litanias do

⁶⁴ Cit. p. Damásio, Espinosa_246 (cit. Supra);

⁶⁵ Cfr. neste Colóquio a conferência de Mario Perniola, "Rembrandt ou a 'maneira negra'", Actas 2008 (?);



[Fig. 8] – Sátira dos críticos de arte, 1644 (Metropolitan Museum of Art, New York)

⁶⁶ Vide Fillaudeau-passim (sistematização impecável);

⁶⁷ Cfr., como pequeno "guia de consulta", Stefano Zuffi, *Rembrandt/O mais importante herege da pintura*, trad.nova Galicia arte, artbook, 2000;

⁶⁸ Vide, do milénio passado, o apaixonante, ironista, subtil, e com chama, "romance", um trabalho cèlebre de uma vida, de Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Allen Lane -The Penguin Press, 1999, passim. "Body Language" pp.354-s.(notável capítulo, entre muitos outros); Cfr. ainda o recente AAVV, *Rembrandt _Quest of a Genius*, Waanders Publishers Zw,Rembrandt House Museum Amsterdam 2006, V. Christ. Tümpel, "Traditional and groundbreaking : Rembrandt's iconography" - 125-s.;

⁶⁹ Vide, a partir de Schama, passim (obra fulcral para o nosso texto /versão-2 ou versão final, a publicar); Cfr. ainda a biografia (há sempre hermenêutica mais ou menos ficcional...) de P.Descargues, *Rembrandt Van Rijn*, L'Archipel 1999, cfr. sobre. "L'Eloignement" pp.299-s.; Vide ainda Bluckeaz, Jean, *Fugues: Rembrandt*, Seuil-élogesensible, 1998 (trad. port. em curso), Buckemühl, *Rembrandt. L'enigma dell'immagine*, Köln, Taschen 2001 (trad.port. Rembrandt) e E.Fromentin, *Rubens et Rembrandt: les maitres d'autrefois*, Bruxelles, Edition Complexe,1990;

⁷⁰ Cfr. o livro notável de Jean-Louis Leutrat, *Vie des Fantômes/Le fantastique au cinéma*, Cahiers du Cinéma 1995, e Ver o clássico de Derrida, «Fors », préface à *Le Verbier de l'Homme aux Loups*, de N. Abraham /Maria Torok, Aubier-Flammarion, 1976, além de *Spectres de Marx*, Galilée, 1993; Vide tb. J.Laplanche/J.-B.Pontalis,

rosto e da paisagem, do dentro e do fora, da poética do espaço, verificamos que há tanto um Rembrandt *genetizado* como um R proustiano, um R no divã como um R faustico e aristotélico, um R barroquizado e romantizado (são *guisados* diferentes, convenhamos, e não me contenho) como um R do luxo e um R mendigando e despojado, um R frenético como um R, *lá mais para o fim*, *fronético* (da *phronesis*, bem claro...), existe tanto um R alpersiano e münziano como um R vitalista simmeliano (faria as delícias das modas deleuzianas, e outras anas, e outros modos de ser e de não-ser, ...é sempre esse o problema), enfim.⁶⁶ O *bric-à-brac* e *wunderkammern* barrocos jamais colidiram, neste caso R, com o *studiolo* do desprendimento e do *finale* de uma vida que se afunda, ou se aprofunda na retirada de si mesma. O palco está vazio.

Hagiografias _Rembrandt iii.: ético, héctico, e de um eretismo passional (diria Breton), *santificado* pela angústia e pelo enlevo, alma e entropia, doença e alacridade, possessão e salvação, eis Rembrandt-Ecce Homo, criador mal-dito-bem-dito, compulsivo e *her-ético*,⁶⁷ ou nem por isso ... Schama refere que Rembrandt insere-se (ou não?) na *tradição*⁶⁸ ... mas, certamente, dizemos nós, na tradição de uma *re-tradição*, e na tradição de "rupturas" e renovos sucessivos, pulsionais, a começar pelo *rasgamento* sem concessões do próprio *corpo-Rembrandt*, que regista a sua própria desintegração ao longo do Tempo-devorador, entre "wrestlings" com o fantasma-Rubens e paixões, projecções e introjecções, desvarios e enigmas, máscaras e *fugas*, entre criptas e grotescas grutas de esconderijo, fúrias e fobias, Leydas graciosas e "quididades" inacessíveis (porque quididades, exactamente), anatomizações e autópsias da época e da cidade, propulsões e exorcismos de um Real sempre traumático, afinal, sempre sacrificial, e ... redemptor?⁶⁹

Hagiografias _Rembrandt iv.: não ontologia dos espectros, mas "hantologie" (Derrida), *the haunted-house* ou o corpo de Rembrandt, o artista demónico que não é mais do que uma espécie de morto-vivo, ventríloquo do **Abso-luto**, de Além e do Aquém mesmo, antes do Antes teleológico e final, enfim subindo ao atelier de Aphrodite e Thôt-Hermes-Mercúrio de Styx e dos infernais rios que fabricam vertigens a cores e cinemas alucinados, consumando as incestuosas bodas de sangue entre o uno e o múltiplo, e entre Eros e Thanatos, finalmente descendo para o Alto da sua aquecida **Cripta** (são conhecidos os trabalhos de Abraham/Torok⁷⁰).

Hagiografias _Rembrandt v: o phantasma, em Rembrandt (Rembrandt-phantasma), é muito mais do que o "fantasma", apresentando-se como um remordente e mordaz e comovente presque-rien-presque-tout que fundo respira-não respirando, vive não podendo sequer viver, sobrevive sem sobreviver, presentificando-se como um ir-sendo que é um não-sendo, e que está aí-jamais estando-aí, restando apenas, permanecendo e sendo esse serapenas, ser de pena e de confins, ser confinal e limítrofe, confinado ao não-nado e a uma não-língua efêmera, fimbria sem brio e orla sem lugar e sem salvação, votado ao limbo e bordo mais remotos, tão longínquos quanto próximos da vibração e da negação, do mundo e do imundo, ou da criação e da carne do mundo. O

Fantasma originaire, Fantasma des origines, Origines du fantasma, Hachette 1985 (mas o nosso phantasma é sem origem e

original possíveis, de uma origem sempre final, afinal de contas...) e o interessante, amplamente ilustrado, Colin Renfrew, *What are we?*

Where do we come from ?/Figuring it out(...), Thames & Hudson, London 2003;

phantasma-Rembrandt é essa harmoniosa aberração de luz e esse ruidoso clarão mudo, que berra e que brame em silêncio (bramar é também ter cio), que ruge e retumba na tumba, benigno-maligno, sempre outro, sempre na berma e no fosso, e que vai escavando mais fundo, sem medos, sem sustos, entranhando a peste, o dilúvio e a solidão mais penosa e sinistra, mas também o dom, a gratidão e o par-don, a remissão — e a outra remição.

Ora bem. A carne, em Rembrandt (voltamos às imagens-slides, que analisamos), é uma *escultura de luz* (disse-se), uma cultura epifânica, mistério de Incarnação, um corpo apunhalado pelo intemporal, pela memória, pelo inumano.⁷¹ Rembrandt *liberta* a representação, deixando-a respirar, ou tresandar, libertando igualmente o *Id da Identidade*, como já se apontou. Sublinha Burke, no seu clássico *Observações sobre as ideias de belo e sublime*, que a criação é, e não apenas prazer, “a sort of delightful horror”, “terrible joy”, fruição e terror, o brio e esplendor do opróbrio.⁷² O célebre *Boi esquartejado* do pintor ainda conserva uma réstea de força, a intensidade da carne — mas *para-além da carne*. Pensamos também em Soutine, em Bacon, na carne-salmão de Goya, na *Raia crucificada* de Chardin, na tela chamada *La représentation*/1935 de Magritte, tanto açougue, carnes e carnações, certamente, todas elas diferentes... diferentes qualidades de *vianda*, diz-se, de bife, mais ou menos (não resistimos)... tordnedó, em Dó Maior ou menor? (tenhamos dó, trata-se de um texto científico, nada de jogos e ironias!). Em Rembrandt, a carne resplandece (toda a representação é mistério de Incarnação...), como carne transfigurada, um imenso fresco/ou *frescum*, o que quer dizer viço, cheiro de carne fresca, jogo pictural que transtorna, na sua força disjuntiva, de negação e afirmação, de ocultação e desvelamento.⁷³

A Imagem-Imago fantasmático vibra, como um sopro brilhante de **con-tensão**, de acontecimento prestes a deflagrar, uma rebentação contida, ou a luz do invisível que dá a ver, subtraindo-se ao próprio ver, e que não se vê, sendo todavia a sua condição de possibilidade.

Metamuitofísica do Fantasma

Regressamos à Metafísica do filósofo em “*meditatio*” e, também, do apelidado Auto-retrato como Zêuxis/1662-3⁷⁴ (há ainda o de 1669), espécie de visionário Frenhofer (aliás, todos sabemos que Balzac cita, sintomaticamente, Rembrandt, no recitadíssimo *Le Chef-d'oeuvre inconnu*).

Zêuxis reanima-se e vivifica-se de novo, e surge combinado com a espiral da epistémé barroca do filósofo (outro slide), mais a oculta personagem (*persona*, lembraria Schama), junto à luz, à direita, e que mofa ou parece, e que zomba e gargalha a lumes despregados, e desprendidos, como um *Falstaff* de Verdi, optimista desesperado, após o exuberante e infernal *Requiem*, a maior “ópera”, e Obra, do mestre, exactamente no nostálgico tempo em que *o vale era Verdi*.⁷⁵

Zêuxis representa o pintor-filósofo-prestidigitador que ri, nessa última gargalhada em *Finale maestoso*, em alegre melancolia, do mesmo modo que Zêuxis teatraliza tanto um Rembrandt —bufão⁷⁶ como um Rembrandt-lento-grave ou fáustico, e também *enfant-terrible e sauvage* (“*celui qui sauve*”), *maverick*, *licencioso*, por vezes, mas sempre em boa-companhia (aqui, neste slide, a morte espregueada sobre o ombro da criação, no famoso *Auto-retrato com a morte selvática tocando violino*, de Böeklin, obra de 1872/Berlin ... mas isso ficaria para logo, ou para um outro Logos).

⁷¹ Sobre Corpo e Carnalidade, para-lá do Inumano (Lyotard, outros), Vide o clássico de Barbara Maria Stafford, *Body Criticism* (...), Mit Press, 1993; além de M. Serres, *Variations sur le Corps*, Flammarion (mas são, bem entendido, “corpos” diferentes, num e outro);

⁷² Burke, *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, trad. bras. Papyrus 1993; Cfr. AAV, *Du Sublime*, EC/Belin 1988;

⁷³ Vide o nosso *Vedutismo*, pedepagina, 2005;

⁷⁴ CORPUS-IV 551-s. / c. 1662-1663 (WR-Museum/Cologne)/Self-Portrait as Zeuxis laughing;

⁷⁵ Cfr. *Vedutismo*, supra-cit., p. 51;

⁷⁶ P.ex. *Água-forte* 1630 Londres British; Sobre a obra gravada e desenhos Cfr. Supra nota (27); Cfr. ainda Schama *Os olhos e a escrita em chama*, mais os olhos de Rembrandt/ Vide R-bufão, p.341, *passim*; Ver ainda, a título consultivo, R.H.Fuchs, *Dutch Painting*, Thames & Hudson, 1986;

Relendo Élie Faure, a transcrição é obrigatória, e a sua visão é acutilante, e única, verdadeira e genial análise sensível e também operada a bisturi, mas sempre com a geometria da *finesse*:

*"A vida, primeiro, aponta ele, sobre o pintor era um maravilhoso tumulto onde se tratava de fazer entrar tudo o que se tinha visto, tudo o que se tinha lido, tudo o que se tinha ouvido, tudo o que se tinha adivinhado ... Ela tornou-se uma visão rápida entre duas eternidades confusas, qualquer coisa de fugitivo, de impossível a nunca ser apreendido, uma ilusão. E é nesta ilusão fantasmagórica que ele adivinhou a verdade. Jovem e rico, fazia auto-retratos brilhantes, em que a aigrette de um turbante, a pluma de uma gorra de veludo, as luvas, os colares de ouro, a boca espiritual e o bigode frizado mostravam a satisfação de si próprio... Então só sentia poucas coisas e acreditava que tudo sabia. Velha e pobre, tinha a cabeça envolvida num pano, o pescoço e a mão nus, um fato coçado nos ombros, somente a dúvida, a dor, o terror em frente do mistério de viver, a certeza desencantada da vaidade da acção, tudo isso flutuava em frente dos olhos inquietos, da boca triste, da fronte enrugada... E agora que tudo sentia, acreditava nada saber..."*⁷⁷

⁷⁷ Élie Faure /Rembrandt__in *A Arte Moderna*, trad.port. Vitorino Nemésio, Estúdios Cor, Lisboa 1949, p.53;

⁷⁸ Cfr. Schama_287-s., e *passim* o próprio *texto-wit*;

⁷⁹ Veja-se, p.ex., AAVV, *Arnold Schoenberg/Regards*, Paris musées 1995;

⁸⁰ Sobre o fantasma-simulacro cfr. Supra e V. Gilles Deleuze, "du phantasme", *Logique du Sens*, Minuit-Critique, 1969, pp.245-s.;

Se analisarmos dialogicamente Rembrandt/ *Os peregrinos d'Emmaus* c.1629,⁷⁸ na imensa silhueta de luz e aura do menino-dom que é e não é deste mundo, e *Denken* de Schoenberg-músico (mas também ensaísta e pintor, como é do conhecimento de todos⁷⁹), detectamos a mesma, ou quase a mesma, fixação em projectil e subjétil (Artaud/Derrida), a mesma visão-autoretratista, fantasmaticizações.⁸⁰ O fantasma atravessa-se e rasga a obra em todas as direcções, como anjo ou fluxo que irrompem, sulcando singularidades inauditas, visíveis e imprevisíveis, e correndo riscos, riscando sempre, abrindo brechas, experimentando, arriscando, abrindo arianas desconhecidos até então.

E Rembrandt manuseia **conceitos imagéticos e imagens conceptuais**, propondo essa metafísica pictórica, a qual se traduz numa moral estética, numa etologia e numa ética, numa topologia transcendental do fantasma do SI mesmo. O artista-filósofo assombra e embruxa, encanta com sortilégios, *charms*, *spells*, exhibe o seu **logos imagético**, para-lá de qualquer espartilhamento: visões, aparições, desaparecimentos, ressurgimentos do ser e do nada, solitude e ferida, "infernai transparência" de inquiete-



[Fig. 9] – *Het Ledikant*, 1646
(Pierpont Morgan Library, New York)

tude, diria Genet, no seu texto *poético* sobre o artista e o drama-R.⁸¹ Em Rembrandt há tanto de sublime quanto de melancolia, o “desencantamento do mundo”, mas também um desencantamento encantado, o riso -Zêuxis a provocar, mofar, zombar ... como aquele desenho onde o pintor “obra” a Obra, perdoem o vernáculo, e obra para os críticos da sua obra... uma vez mais, isso daria nova ficção, ou, mais exactamente, a *confissão* de um Rembrandt, uma confissão aprofundada e sofrida ao longo do auto-conhecimento do seu próprio visível invisível, do ponto-simbólico a que conduzem obra e vida, burlesco e grotesco, figurações de um verdadeiro ilusionista... que finge tão completamente, que chega a fingir ...tão completamente...nunca se soube...

Pois bem (ou mal), a melancolia abre e rasga o espaço do spleen e do *Trauerspiel*, diriam alguns, do “humor menencórico” e do trágico da sombra,⁸² outros. Exaltação e depressão, êxtase e desespero, acabam por fazer parte do mesmo traço insistido, o **traço oximórico** da criação. Em *Stanze*,⁸³ Agamben caracteriza e “situa” os “fantasmas de Eros”, o “Eros melancólico” na longa linhagem da “*acedia*...”, o “demónio do meio-dia” ou do zénite, o “desregramento erótico” como *disjuntivo e excessivo*.

O espaço da criação traduz esse jogo entre heroicização do mesmo e outro, *héros* e Eros (avancamos), entre os “heróicos furores” e a angústia melancólica, o desencantamento e atmosfera do declínio, o spleen crepuscular, a criação-descriação e o maravilhoso constitutivos de toda a obra (o termo de Baudelaire é sagrado: “O maravilhoso envolve-nos e dessedenta-nos como a atmosfera, mas não o vemos”⁸⁴).

Revisitamos imagens-slides de Botticelli/Vénus, e também de Joel Peter Witkin /*Gods of the earth and the sky* 1988, mais ... as virtudes, de riso e desconstrução, dos MUPPET/*THE BIRTH OF YOU KNOW WHO* (Jim Henson-1993), como não poderia deixar de ser. Vénus é Aphrodite, e a Aphrodite de Rembrandt foi sempre Saskia (compare-se Saskia, e *Saskya*, a velha “diferência”, como *Flora*/1634) ou Clóris, ninfa dos jardins, da alegria e da vida.

O pintor, no acto de criação, suporta a totalidade da Vida-Morte, da angústia álaque (diria Bataille): por isso mesmo, quando Rembrandt pinta Saskia, por modelo, é a sua paixão-projeção que ele **também** pinta, e não apenas uma

Saskia-objecto ou pretexto, um “móvel” inorgânico (com o seu “sex-appeal”, segundo Perniola) que ali está, dada a *evidente* obsessão pela (sua) Obra.⁸⁵

⁸¹ Rembrandt “Le secret de Rembrandt”, outros, *Oeuvres Complètes*, T. IV-V, 1968-1979 (V. trad. brasil./ J.Olympio Editora/2002); Vide M. Yourcenar, “Dois Negros” de Rembrandt”, trad. port., *Jornal DL*, 16 Jan.1989;

⁸² Cfr. Chr.Buci-Gluksmann, *Le Tragique de l'ombre*, Galilée, 1990, Ver também *La Folie du Voir/De l'esthétique baroque*, Galilée 1986, *passim*, e Vide Supra, nota-3;

⁸³ Giorgio Agamben, *Stanze/ Parole et Fantasma dans la culture occidentale*, tr.fr. Bibliothèques Rivages, pp. 21, 41, 43, 52-s., *passim*, 1994;

⁸⁴ Cit. P. E.Faure, epigrafe à sua *História de Arte/A Arte Moderna*, vol. Supra-cit;

⁸⁵ A tese central de Tzvetan Todorov (à partida, poderia parecer um truismo..., será mesmo?, todavia...), exposta no Colóquio, poderia ser explicitada do seguinte modo (Cfr. gravação em DVD/ Colóquio Gulbenkian): simplificando, o historiador e ensaísta conclui que os modelos do pintor são sempre algo de “pretexto”... para a sua obra, somente para a sua Obra, para o seu “obrar” (não se perdoe a “escatologia”), não existindo simpatia-empatia directa pelo modelo... O que, bem entendido (diria Fitzgerald), significa... (?),

...o quê?...ou seja, acontece com todos os criadores, é isso, ainda para mais tendo em conta o perfil apaixonado, estável-instável, e ciclotímico (para não ir mais longe) do próprio Rembrandt (Donde, o truismo...). É a razão heurística-sinusóide e oximórica (sempre, dizemos nós) que comanda a obra (mais a Obra que nos comanda...), donde (de novo), no caso de Saskia, das crianças, de Titus-filho, um dos filhos, tantos outros, pensamos, os “laços” e “redes” e “projeções-introjeções” estarem sempre presentes... e presentes, passo o termo. *Mas eles estão lá*, como diria o fabuloso Steiner, a propósito de Heidegger e de um

par de sapatos de campónio de Van-Gogh (não era apenas um, ignorância do nazi, mas foram múltiplos, os ditos pintados por V.G. e que, por certo, neles via, também, quase-autoretratos..., humildes, rudes, pobres, dignos, iluminando a “clareira do Aberto”). Interpelado, Todorov hesitou..., ... não responde. A simpática Entrevista publicada, posteriormente, já em Novembro-2006 no *Jornal O Público*, descontextualiza, se me é permitido afirmar (peço desculpa), e não reflecte, totalmente, o cerne essencial do que se passou no Colóquio gravado (aliás, como muitas vezes é habitual, mesmo no jornalismo sério, como é o caso, não duvido, mas que, naturalmente, não pode dominar tudo, para já não falar também dos citados *ecrãs-demoníacos* televisivos onde, sabemos bem, uma simples vírgula a mais ou a menos, pode, consciente e/ou inconscientemente, mudar todo o sentido... Mas isso daria para múltiplas dissertações). A Entrevista, que apresenta desenhos-gravuras de Rembrandt, dá ainda conta da intenção futura (isso foi importante) de Tzvetan Todorov publicar uma nova tese ulterior sobre R, como sendo o artista que teria desenhado mais crianças e mães com crianças... ... É obra, e verifique-se. Perguntar-me-ão: mas não se chama a isso mesmo de jubilação, de “ravisement”, de empatia, i.e., não é isso mesmo que dá VIDA à criação, e *com VIDA* à criação, e *agencia* Sentido e Força ao próprio existir? Evidentemente, como a mônada, a questão é tanto mais simples quão complexa. Esperemos (estamos certos) que o Autor dilucide esta tópica fascinante, “paroxística” (ou paradoxal, aquando da publicação do seu texto no Livro das Actas (Cfr. Supra); a todos os títulos notável, cfr., do mesmo Tzv. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1993, Seuil points-essais 1997;

⁸⁶ Cfr. Para uma visão global, e apesar de não totalmente estrita, Vide ainda o pequeno e simpático texto didáctico de Teresa M. Cruz, "Perspectivas do Barroco", in *Argumentos* /nº1, Lisboa; V. o excelente AAVV, *Figures du Baroque/Colloque-Cérisy*, Puf, e cfr. *Supra* e *Infra*;

Se o paradigma ideal renascentista era já portador da sua própria *mise-en-abyme*, da sua *auto-desconstrução* — como aqui, reveja-se, o Botticelli da *Vénus ...* e as outras *Vénus*, onde paira o belo-sinistro do Mito de Uranus (narrado por Hesíodo), castrado pelo próprio filho, Chronos, que devora os filhos, referíamos, se o paradigma clássico renascentista contem já o germen da sua dissolução, ora os paradigmas maneirista e barroco subvertem tudo (pense-se nas teses de Gustav Höcke, Dubois, Eugénio D'Ors e Severo Sarduy, Calabrese, Bucci-Glucksman, Angela Ndalani, Guy Scarpetta, Mario Perniola, o camaleónico Zelig Benito-Benoît Pelegrino-Pelegrin.... entre outros⁸⁶). O paradigma *transbarroco* rasga e abre os horizontes possíveis e impossíveis de toda a contemporaneidade, num processo contínuo de re-petições, uma vez que denuncia uma falha originária, uma não coincidência radical de si para si-mesmo, uma presença da ausência na qual o gesto e a possibilidade da linguagem, a sombra da morte, o inquietantemente, se cruzam, sem se olharem, ou, apenas, de raspão. É sim uma Retórica e uma Lógica do indecível, cadaverização da vida e fantasmatização da morte... esse tudo ou algo "que deveria permanecer secreto, escondido e que se manifesta", alguém ousou revelar. Como *dialogar* então com o corpo ou *cadavre-exquis* de Rembrandt?, já o questioneei a propósito de outrem.

Repetição de Princípio

Por fim, estamos perante o célebre *Auto-retrato* como S. Paulo (c.1661) (haveria tantos outros...), com uma espécie de turbante, **perturbante**, como se o pintor, no derradeiro instante ou mesmo desde sempre, observando-nos, se dirigisse a um "nós" que nunca existiu, a uma espécie transhumana que jamais... existirá. A sua "Mensagem" não está concluída, e está muito, mas muito longe de ser totalmente (?) compreendida...

O que significa então uma *Metamutofísica* fantasmal, vestígio, leitmotiv, lightmotiv-leitfóssil..., o que entenderem, uma vez que, em Rembrandt, existe não apenas a *Coisa*, o objecto- imaginário fantasmático, mas sim o trajecto, o trajecto de imanência à transcendência, melhor dizendo, de uma **trans-imanência**, no trânsito da obra?

Retomamos a "petição" sinóptica de início e, sublinhando, reescrevemos tudo de novo. É sobretudo a partir de 42, a citada data da morte de Saskia, que todo o corpo-Rembrandt se desmorrone, como se disse. É como se toda a sua vida-obra fosse espec-



[Fig. 10] – O boi esquartejado, 1665 (Museu do Louvre)

tral, esse quixotesco 8º filho do moleiro, esse 8º passageiro (repetimos), *com ou sem "hospedeiro"*, que por aqui morou, e se demorou, que conosco mora, ainda e sempre. Como se fossem sinusóides, apenas, até elevar-se ao seu *visível invisível*.

Trágico e avassalador, em vida com a morte dos filhos e da mulher, mas também em obra, com a impressionante peregrinação despojada de sucessivos testamentos espirituais, espécie de gritos calados (*musica callada*, diria Monpou), vulcões falsamente adormecidos, o gênio convulsivo do mestre vai ganhando tanto em introspecção como em tecnicidade, legando-nos uma metafísica do trágico e do sublime, do ser e do tempo, do Homem, capaz de horror e miséria, mas também de grandeza, de paz e manificência. O cadáver é muito justamente que dá a ver, o ver invisível de R, a sua música em si, identidade mirífica, e trabalho do positivo-negativo: "Ele conquista somente a sua verdade, dirá Hegel, na devastação absoluta".⁸⁷

O **Visível Invisível** deste Ver não é tanto o contraponto e quiasma entre visível e invisível, ou mesmo barra/forclusão, não é também o visível que dá a ver o invisível, "torna visível" (disse-se), ou mesmo o invisível que acontece na obra, mas é este mesmo *visívelinvisível* (escrito numa só palavra) que constitui uma ponta iluminada, uma textura de Ser, um entrançado que detem franjas dessa coisa irredutível a todas as dicotomias que sempre caracterizaram a história da metafísica ocidental. Quer dizer, mais simplesmente, que este ver do cadáver/Ver, este visível invisível, é a tópica secreta que todo o ente transporta, seja obra, seja coisa, seja gente.

Visívelinvisível é, justamente, o que fere e confere significação (nova repetição propositada), que se cria e recria, como se a obra se fosse autoretratando por si só, autometamorfoseando por si mesma, um casulo, uma crisálida, uma renda, uma teia, uma caixa chinesa dentro de outra, e outra ainda, e outra. Clarifique-se que toda a

⁸⁷ Mario Trevi, *Metáforas del símbolo*, trad. esp. Anthropos ed. del hombre, sobret. "Sombra: Metáfora y Símbolo", pp.122-123; Cfr. o nosso Seminário na FLUL/2005-2006 intitulado *Imagem-Fantasma Imagem-Sombra/Murnau, Rembrandt, Hegel* (cit. Supra);



[Fig. 11] – A lição de anatomia do doutor Jan Deyman, 1656 (Museu Histórico, (Amsterdão))

criação é obscura-iluminação, confronto com a temporalidade intemporal, S.Jorge e o Dragão, ou Horus e o crocodilo do Nilo, claro está, suportando (mas mal, cada vez mais) os ecrãs que somos, e também os biombos sob os quais nos ocultamos, e dissimulamos.

Muito singularmente, em Rembrandt, cada imagem é uma **ética da imagem**, um Ver essencial, no sentido de Proust, das essências-perfumes-odores que habitam a obra, a sua atmosfera visível invisível. A obra de R, como a *Recherche*, sabemos bem, tem tanto de atmosfera como de fera **atmos/fera**, de arrebatamento e de sublimidade, como de uma peculiar e estranhíssima serenidade inquietante. Rembrandt: pintor-filósofo, compositor de imagens-ideias.

Sabemos bem que médicos, esses mesmo, como Tulp (e perdoem-me a generalização, é sempre um erro, até porque tenho grandes amigos médicos, e grandes médicos amigos), não vêm (apenas) pessoas, mas sim “casos”, e doentes, e cadáveres, neste caso, assim como os sapateiros não vêm pessoas mas sapatos, os dentistas olham para os dentes, os gestores-economistas para os números (e a nossa “civilização” já morreu há muito...), ou os ditos e pobres *filósofos*, na sua persistente idiotice irreal e logocêntrica arrogância que os levará aos infernos (haja o Outro !), não vêm entes mas o paraíso dO ser, dO conceito, dO universal, dA razão sacrossanta, meu Deus !, certamente hoje tão arredada do mundo.

Rembrandt impregna-se magicamente de tintas e traços, da carne da tela, de cores sonoras e de matérias que incarnam os seus “imateriais”, a fim de compreender a metamorfose do Si, um Si que se recusa teimosa e demoradamente à compreensão (doutro modo, não seria o SI de R, apenas mais um si ...e mais um... em eterna declinação, ou ...).

Perante um rosto de R, fico sempre com esta “petite-phrase”, ou “grande-perception”: o pensamento, matrix e chòra dos invisíveis e dos possíveis, levita e flutua, agora liberto de todo e qualquer suporte e *forças de bloqueio*.

Rembrandt pinta a temporalidade intemporal, o fluxo da vida (como aponta o vitalista Simmel⁸⁸), pinta as pessoas dentro da sua própria pessoa, obsessivamente revê a sua luminosa lição de trevas, des-entifica e des-define o seu Mesmo figural, para depois voltar a reincidir na demanda desta gesta, numa espécie de cirurgia da alma e de heteronímia radical do *poeto-drama* (a expressão, conhecida, é de José-Augusto Seabra).

Nesta ordem de ideias, e perdoem-me novamente o neologismo, a obra de Rembrandt é uma terrífica-tranquila *blasfémia/fêmea/blasfêmea* onde irrompe uma espécie de grande mãe, ambivalente (ou ...), bom objecto mau, a mãe-arte *oximoral*,⁸⁹ intempestiva-redemptora, em simultâneo.

A Obra ameaça-redime, é filha do pânico-pã, e da serenidade-terrífica, do pavor-seguro, e o seu seguro de Vida não escapa ao Outro, à *Outra -coisa*. Escape?, libertação?, espectro?, vazio?, *va-cio*? Ou ... o quê?, Nada?

Uma *palavrapenas*: “morte”, *flatus vocis* diriam os ockhamistas, ceramistas do empírico. E escrevendo “Eu morro, eu morri”, agora mesmo, nesta hora precisa de Lisboa /0 H e 2 m, de 07. 02., e neste mesmo ano da graça e desgraça de 2007, é óbvio que eu não morri ainda,... já lá vamos, e pode ser logo-logo (efeitos do Logos apofântico, ou apofático?, sobre a matéria). Logo, a morte é apenas um termo, um *apenas*, disse, não existe-existindo, e a coisa vai roendo. Morre-se muito, todos os dias dói, sofre-se, é certo, e alegra-se também, bebe-se, *manja-se*, respira-se fundo neste mundo e imundo, puro e impuro, assunto encerrado, trabalha-se rindo, sorri-se, brinca-se, cria-se, ama-se, dialoga-se.

⁸⁸ Cfr. Supra_ cit. Simmel_20-s. e 16-s. (“L’être et le devenir dans le portrait”), e *passim*;

⁸⁹ Vide Supra/notas;



[Fig. 12] – Auto-retrato, 1669 (Mauristhuis, Haia)

90 CORPUS_III 280-s. A 127 /
Munich / BSmAltePinak;

Logo: ape/tece urdir, rugir, e compor, e afirmar que a obra só é Obra enquanto Acontece, ou que a dobra só é D-Obra, enquanto Acon/Tece.

Observamos finalmente a angélica e explosiva *Ressurreição* do Christo-o-ungido, c. 1635/1639,⁹⁰ Christus-esquizo e visionário de vozes, assombros e *assomos* que somos, e que cuidam, e curam.

O túmulo está __e continua em aberto. E é também essa a rembrandtiana *Lição de Anatomia*.

O Corpus-Rembrandt é bem um corpo, corpus e corpse, e somente a grande arte coloca em cena e abismo o grande *drama-em-gente* e o grande Acontecimento de Ser__de ser obra, arte, vida. E é ISSO o fundamental da “espiritualidade da grande arte”,⁹¹ e que se tem vindo a perder... a *grandArte*, a *grãVida*, a *grãPaixão*, e o grão do Acontecimento de Ser. De Ser mais do que Nada.

91 Vide *Infra* no texto
CONFISSÃO INACTUAL;

Rondamos todos pela ronda da noite mais clara e também mais abissal, e somente a Obra (acreditarei sempre) tem o dom e o mistérico e mágico condão de fazer feliz-infeliz, varrendo tudo à sua passagem, num rastro de ruína e desespero vital, mas também de sublime e de sublimação que transfiguram. E pela Ronda é que vamos.

Donde, uma vez mais, esse Sentido pleno: o de estarmos vivos e escrevermos Sol. Em Sol Maior. O poeta assim o disse.

carlos m. couto s. c. pinxit

Agosto2004/

Agosto2006__Março2007

Confissão Inactual

"Quando eu era jovem, tive, como todos os jovens, a religião da arte, da grande arte; mas, com os anos, dei conta de que a que concebiam até ao fim do século XIX tinha de hoje em diante acabado, moribunda, condenada e que a suposta actividade artística, com toda a sua abundância, não é senão a manifestação multiforme da sua agonia. Os homens desligam-se, desinteressam-se cada vez mais da pintura, da escultura, da poesia; apesar das aparências contrárias, os homens de hoje puseram o seu coração noutra coisa: a máquina, as descobertas científicas, a riqueza, o domínio das forças naturais e das terras do mundo.

Não sentimos mais a arte como uma necessidade vital, como necessidade espiritual, como era o caso nos séculos passados. Muitos dentre nós continuam a ser artistas e a ocupar-se da arte por uma razão que tem pouco a ver com a arte verdadeira, mas antes pelo espírito de imitação, pela nostalgia da tradição, pela força da inércia, pelo amor da ostentação, do luxo, da curiosidade intelectual, por moda ou por cálculo. Vivem ainda por hábito e snobismo num passado recente, mas a grande maioria, em todos os meios, não tem mais uma paixão sincera pela arte, que ela considera, quando muito, como um divertimento, prazer e ornamento. Pouco a pouco, as gerações novas, amorosas da mecânica e do sport, mais sinceras, mais cínicas e brutais deixarão a arte nos museus e nas bibliotecas, como uma incompreensível e inútil relíquia do passado.

Desde o momento em que a arte não é mais o alimento que nutre os melhores, o artista pode exteriorizar o seu talento em todas as tentativas de fórmulas novas, em todos os caprichos da fantasia, em todos os expedientes do charlatismo intelectual. Nas artes, o povo não procura mais nem consolação, nem exaltação. Mas os refinados, os ricos, os ociosos, os distiladores da quinta essência procuram o novo, o extraordinário, o original, o extravagante, o escandaloso. E eu, depois do cubismo e para lá, contentei estes senhores e estes críticos com todas as múltiplas extravagâncias que me vieram à cabeça e quanto menos eles as compreendiam, mais as admiravam. À força de me divertir com todos estes jogos, com todas estas bagatelas, com todos estes quebra-cabeças, enigmas e arabescos, tornei-me muito rapidamente célebre. E a celebridade significa para um pintor — vendas, ganhos, fortuna, riqueza.

Hoje, como todos o sabem, eu sou célebre e muito rico. Mas quando estou só comigo mesmo, não tenho coragem de me considerar artista no sentido grande e antigo da palavra.

Estes foram grandes pintores tais como Giotto, Ticiano, Rembrandt e Goya. Eu sou simplesmente um folgazão público que compreendeu o seu tempo.

Esta minha confissão é amarga, mais dolorosa do que pode parecer, mas tem o mérito de ser sincera."⁹²

⁹² in Petit Journal e Carrefour chrétien / Junho 1964, cit. Rev. Occidente, 317 / Set. 1964, pp. 135-136.

HISTÓRIAS DA PINTURA

Maria João Lello Ortigão de Oliveira

S. JORGE E O DRAGÃO

Tintoretto

Era uma vez um santo que se chamava Jorge. Viveu há muitos, muitos anos e não se tem a certeza se se chamava Jorge ou se era mesmo santo.

Enquanto oficial da legião romana, atravessou a dada altura uma cidade que estava a ser aterrorizada por um dragão, que exigia dois cordeiros por dia para acalmar a fome.

Quando acabaram os cordeiros, passaram a ser pessoas e um dia calhou a sorte à filha do rei. No momento preciso em que ia ser comida, apareceu o santo, que trespassou o bicho logo ali com uma lança, agarrou a princesa e a devolveu intacta ao pai.

Não casou com a princesa porque era santo e talvez por isso não tenha sido feliz para sempre, bem pelo contrário.

Em vez de uma merecida recompensa, S. Jorge foi perseguido por terríveis infortúnios. Por recusar adorar os falsos ídolos, foi deitado num cavalete, cortado com ferros, calçado com sapatos em brasa e suspenso da cabeça para baixo.

Sobreviveu a estas provas apenas para ser envenenado com uma tripla poção de veneno de cobra, a qual se tornou inofensiva, depois do santo se lembrar de fazer o sinal da cruz. Depois foi atado a uma roda de espinhos que os anjos descidos entretanto dos céus conseguiram libertar. Então mergulharam-no numa caldeira de chumbo fervente, onde teve a sensação de um banho refrescante, mercê mais uma vez da intercessão do sinal da cruz.

Em seguida levaram-no para um templo pagão, amarraram-no á garupa de um cavalo e arrastaram-no nu pelas ruas. Acabou decapitado, os membros serrados e o conjunto atirado para um poço, onde os anjos novamente intervieram, com menos sucesso desta feita, pois apenas conseguiram retirar de lá a cabeça.

Não gosto nada desta história. Preferia muitíssimo que ele tivesse casado com a princesa.



[Fig. 1] S. Jorge e o Dragão

MONGE À BEIRA DO MAR

Caspar David Friedrich, 1808-10

*Pode alguém medir a força da água do oceano?
Pode alguém medir a intensidade da minha dor?
Tu Deus, meu mestre e pai, poderás fazê-lo?*

*Porque foi para te encontrar que neste momento ousei a impossível blasfêmia.
Senão que faria eu aqui, rodeado de sensibilidades minerais, de afectos marinhos, de expectativas líquidas?*

A morte mil vezes desejada e mil vezes adiada, o mar que tudo dilui, os grãos de areia do tamanho do mundo, não vão apagar a realidade deste corpo sofrido, desta mente sofrida, e é aqui e é agora que desafio o teu poder: ou te dás a mostrar, ou o testemunho da tua inadmissível ausência rondará este local, no fantasma em que me transformarei e que rirá de ti sempre que o teu nome for invocado.



[Fig. 2] Monge à beira mar

FISH MAGIC

Paul Klee, 19

À Prof.^a Doutora Yvette Centeno

A mãe peixe não se encontrava nos melhores dias: o pai peixe, com o pretexto de procurar local mais aprazível e comida mais fácil, desaparecera, acompanhado, segundo algumas línguas, pela dengosa Bibi, uma peixona linda com problemas de afirmação.

O filho mais velho, esse, cada vez se isolava mais na sua vida de peixe das profundidades, temendo que uma única vida não chegue para tudo aquilo que tem de resolver de si para si. O secundogénito, pelo contrário, era sempre arrastado pela facilidade ou pelas correntes, vai dar ao mesmo, estabonado e sensível, o que resulta numa combinação explosiva, mesmo para quem vive debaixo de água.

As pequenas, bastante irritantes até para o amor de mãe que dizem cego, eram feias de pavor, com as mandíbulas salientes da família paterna, ideais para



[Fig. 3] Fish Magic

a captura de alimentos e alimentação da alma, quando chegar a altura e os pretendentes falharem, como a mãe peixe, com um longo suspiro, não duvida que falharão. Se ao menos fossem abastadas, mas a única mais valia, descontando a da beija superior, é de ordem intelectual. Igualmente dotadas e igualmente hediondas, uma coisa as distingue: a forma de lidarem com o penoso destino. A mais velha sofre em silêncio ofendido um revés que nada vai poder remediar, e estuda, na avidez gelada do seu espaço, a forma de compensar os outros da surpresa desagradável que não podem evitar quando a enfrentam. Ela sorri-lhes, patética, ironiza e cita os clássicos: A Odisseia, os Sermões do Padre António Vieira, Moby Dick, algum Conrad. A outra desbarata sem grau ou critério uma agressividade que não ousa ainda desafiar o último elo vital.

Por tudo isto a mãe peixe anda triste:

Será que a ajuda de um psi conseguirá fazer-me ver as cores lindas deste quadro onde vivo? Se eu pensar azul, vermelho, dourado, muito azul, se elas começarem todas de repente a cantar, porque se são estridentes as cores também podem ser cantantes, será que tudo se compõe, o marido volta, os filhos amadurecem, as filhas casam? Se eu atentar na vaga de fundo que é a minha existência no oceano e não na superfície da minha contingência, será que tudo melhorará em vez de compor? O marido ausente em definitivo, amarrado às inseguranças da Bibi, desvanecidos os primeiros entusiasmos clandestinos? Os filhos felizes, as filhas fêreis, e eu respirando a tranquilidade do sentido encontrado nas ausências e silêncios, liquidez e renúncias, cores e obscuridade, silêncio e canto, um pouco de harmonia também.

Animou-se com estas considerações, principalmente com a sedução das cores e deu um impulso para cima. Esqueceu-se que era animal das profundezas, bastante cobiçada para aquários sofisticados. Distraída com o devaneio que vacilante e intermitente, a acompanhava desde a infância, foi apanhada com uma facilidade que intrigou os pescadores.

STARRY NIGHT

Vincent Van Gogh, 1889

Ao prof. Doutor Lévi Malho

Estava encolhida a um canto da sala, que cheirava a fumo e humidade. O cabelo crespo e indomável, que fora passado a ferro umas horas antes, iniciara um processo ascendente, indiferente à gravidade, cujo resultado ela lia nos olhares condoídos das amigas. A humilhação fazia-lhe chegar lágrimas aos olhos, enquanto os belos cabelos sedosos das colegas volteavam ao ritmo dos *shakes*.

Os quilos a mais não ajudavam, nem a timidez teimosa, nem o facto de conhecer apenas três rapazes na festa, todos com namorada. Um outro, gorducho e com ar simpático, o pesadelo de todas elas, veio convidá-la para dançar e as mãos moles e suadas que receberam as suas não a incomodaram tanto como o facto do nariz dela alinhar em linha recta, com o cucuruto da cabeça do seu par, fazendo-a respirar com dificuldade.

Menos mal que tinha uma perspectiva ampla do que se estava a passar na sala, com os pares apaixonados, muito, muito agarrados, os namorados em regime de veteranias, mostrando um cansaço que se ignora, os casais amuados discutindo, porque as pazes que se seguem são recompensa não desprezível.

Os soltos distribuíam-se como podiam, eles passeando de garrafa na mão, fingindo-se bêbados ou sóbrios, elas reunidas em tercetos ou quartetos, com risinhos histéricos e incontrolados, como se nunca tivessem ouvido nada mais engraçado na vida. Duas raparigas de pele cinzenta azeitonada e óculos graduados, as melhores alunas da turma, dedicavam interesse excessivo à conversa sobre literatura portuguesa contemporânea que as ocupava, esganiçadas e infelizes. Ela tentava perceber o que diziam, enquanto trauteava, sempre a enganar-se, o *slow* que nunca mais acabava:

- O dinossauro excelentíssimo é uma alusão à situação política...
- Eu por mim prefiro o Abelaira!
- Não achas a temática muito ultrapassada?
- Enquanto o paradigma não mudar, não, não acho.

Quando os erros na letra da música já eram superiores às palavras correctas, calou-se e pensou, que tola, enquanto as inteligências discutem coisas sérias e decisivas, eu estou para aqui a sussurrar, *I need you I love you*, ainda vai o desgraçado pensar que é para ele. Começou a roer uma unha para se manter ocupada e não ser obrigada a fazer conversa. Estava cada vez mais absorta no gesto que não considerava desinteressante, sem realizar que o cenho ia carregando, as faces afogueando e o cabelo descompondo em definitivo desalinho.



[Fig. 4] Starry night

Um par dançante toca-lhe ao de leve, pede desculpa. Um olhar azul desce sobre ela e atordoa-a, fazendo-a sentir a agitação de Santa Teresa de Ávila no momento em que o anjo lhe lança o dardo.

Volta para o lugar, cambaleante (Cf. Os escritos da referida mística), maravilhada e logo de seguida pesarosíssima. – Meu Deus! (invocação apropriada ao caso) o homem mais lindo do mundo está ao pé de mim e perante o milagre da sua presença, eu retribuo como? Com o enxovalho triste e deprimido da minha pessoa?

Encolhida a um canto da sala, etc., etc., vai seguindo com os olhos certos e tímidos Adónis, que do lado oposto retribui e rapidamente desaparece sem rasto, atributo dos semi -deuses. A música recomeça, desta vez são notas que nunca tinha ouvido: *starry, starry night, paint your colours blue and grey...* e uma sombra aproxima-se. Ela nem levanta a cabeça, oh não outra vez o Xico gordo, e logo outra se interpõe:

- Quer homenagear comigo o pobre Van Gogh?

- Áhhhhhh?

- Se quer dançar?

- Claro, desculpe, estava distraída. Também gosta de pintura?, perguntou sem saber muito bem o que diz.

- Nem tanto. Gosto mais de meninas anafadinhas com ar inteligente, fascinadas pela minha pessoa.

- Eu vou matar o estupor, pensa, enquanto esboça um meio sorriso idiota.

Então ele apertou-a muito , num autêntico descaro, embalou-a ao ritmo doloroso da música. Ela deixou-se ir, porque qualquer coisa de muito grave se estava a passar: a mitologia grega unida ao misticismo cristão, a sugestão musical ao poder trágico da beleza, o adormecimento da razão ao desfalecimento temido e desejado, surgiram em versão *digest* mas definitiva. As imagens sucediam-se, velocíssimas: Adónis com uma flauta de Pan arrastava-a enquanto ela morria como santa Teresa; Van Gogh cantava o título de um dos seus quadros, enquanto lhe explicava o êxtase da pintura, um místico espanhol apresentava-lhe o anjo maroto que lhe atirava a flecha cantante. Beleza diabólica, misticismo desregulador, música insondável.

O *pick up* desarranjara-se e repetia uma nota. O olhar azul, sempre muito seguro, não parecia incomodado com o facto de ter nos braços uma marmota semi - desfalecida. Espantou-se apenas um momento, quando ela lhe disse fora de prazo e muito zangada:

- Desculpe lá, mas irritam-me os idiotas convencidos. Além disso o meu primo quer ir embora e eu tenho que ir com ele. Boa noite.

Depois desse dia, encontrou várias vezes a Santa de Ávila, escrita esculpida ou invocada, sofreu os ataques corruptores da beleza, cedeu à possessão da música, mas nunca em simultâneo, jamais em público, nunca mais igual.

Triunfante pelo uso exemplar da razão.

Ignorante para todo o sempre do caminho que leva às noites estreladas.

IMERSÃO TECNOLÓGICA E DESERTIFICAÇÃO METAFÍSICA, «ILHAS» E «ARQUIPÉLAGOS» ROMÂNTICOS – NAZARENOS, PRÉ-RAFELITAS E NABIS

Hugo Ferrão

Foram os «Românticos»¹, a face visível da negação da progressiva «invasão tecnológica», assumindo um «retorno ao paraíso perdido», impregnado de sacrifício e martírio redentores exprimindo a realidade do imaginário fantástico povoado de «heróis lendários», que tornam visíveis os atributos e o ideário romântico, fortemente influenciado pelas religiões urbanas que se fragmentam em grupos de iniciação mística com raiz pseudo ancestral.

O «Retorno ao Paraíso Perdido» preconizado pelos Românticos atravessa todo o século XIX e o XX, pois essa visão procura reconciliar o homem com a natureza, recuperando o sentido da própria existência. O contraste entre a invasão tecnológica como criação científica, identificada com o pensamento positivista, redutor e excludor, que esventra e violenta a natureza na sua infinita errância, provoca a desertificação metafísica. Operada a radical individualização romântica, assistimos no fim do século XIX ao início da divulgação deste «estar» artístico em forma de «ilha» ou pequeno «arquipélago», recuperando a dimensão da narrativa fantástica, a imaginação, a fantasia, a utopia humanizante, a arte como último santuário da consciência individual.

A consciência romântica do progressivo esvaziamento metafísico da existência, está intimamente associada com o declínio da esfera do sagrado e a crescente laicização das sociedades industrializadas ocidentais. As tensões geradas na bipolarização, «acção-retroacção» e «construção-destruição», apenas para referir algumas, caracterizam os ciclos de abundância e crise do modelo económico capitalista, cujos picos da sua barbárie são materializados nas sucessivas guerras que atravessam todo o século XIX e culminam na II Guerra Mundial, já em pleno século XX, funcionando como motores de «desenvolvimento» e «crescimento económico», mas «bestializam» todo o planeta.

O artista intui a «catástrofe» que se abaterá sobre a humanidade se se persistir na contínua desertificação metafísica, embora utilize estratégias próximas da toda poderosa razão científica, tentando definir uma base moral que pretende estar alicerçada na «natureza eterna das coisas», necessitando para tal de alimentar a ideia de que provavelmente existirá uma verdade objectiva do próprio ser. É urgente voltar a sentir, torna-se profeta, eremita dentro das grandes metrópoles, isolar-se e refugiar-se na construção de uma dupla imagem plena de subjectividade, contrariando e destacando-se de um fundo sociológico massificante pela conduta excêntrica, feito *dandy*, subtil na ironia e por vezes contestatário, mas simultaneamente neutro e distante, reclamando uma «identidade mítica» alicerçada nos nacionalismos, espécie de esoterismos transversais a toda a vivência, cada vez mais invadida e condicionada maquinalmente com a proximidade do fim de século XIX.

Os «novos poderes» adquiridos pela aplicabilidade da ciência à indústria, parecem confirmar a direcção correcta da civilização ocidental de matriz imperial, fortalecendo a «fé» no progresso científico, social, político e artístico. O reconhecimento da impossibilidade de contrariar ou de resistir contra a total submersão tecnocientífica em que tudo é mensurável, quantificável e objectivado, provoca numa

¹ O «Romantismo» é considerado um movimento artístico, integrando poetas, filósofos, músicos e artistas plásticos situado na primeira metade do século XIX. No campo da pintura reforça-se a primazia do individualismo e da imaginação, expressando toda a subjectividade fortemente influenciada pela espiritualidade urbana, interpretada como «visão interior» e pelo culto do «retorno à natureza», cujo «iniciado-artista» poderia materializar nas suas manifestações artísticas, simbolizando o carácter «profético» da arte como forma de humanização e ascese. Contraria-se a crescente «mecanização» da existência, procura-se «refúgio» no reencontro com a natureza; tenta-se construir uma mitologia nacional identificada como matriz de um povo; o mito e a técnica são temática em permanente interrogação. Um pouco por toda a Europa, podemos encontrar «pilares» do Romantismo, com especial significado para França em que Théodore Géricault e Eugène Delacroix são considerados como expoentes do Romantismo, bem como, o alemão David Friedric, o espanhol Francisco Goya, os ingleses William Blake, John Constable e Joseph William Turner.

² Esta matéria pode ser tratada «tradicionalmente», ver GUÉNON, René - *A Crise do Mundo Moderno*. Trad. de António Carlos Carvalho. Lisboa: Vega, 1977, 167 p. (Col. Janus nº 7). GUÉNON, René - *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*. Trad. de Vítor de Oliveira. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 269 p. (Tradição - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 2). ISBN: 972-20-0682-7. EVOLA, Julius - *Revolta Contra o Mundo Moderno*. Trad. de José Barreiros. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 490 p. (Tradição - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 1). ISBN: 972-20-0676-2.

³ Sobre «Primitividade» recomenda-se PEREIRA, Teresa Matos - *A Primitividade do Ver, ou a Renúncia da Razão na Arte do Primeiro Modernismo em Portugal*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2001, p. 386 (Dissertação do Mestrado em Teorias da Arte).

⁴ A etimologia de «Nazareno» é de origem hebraica *Nazar*, significando estar consagrado a, dedicado a ou encontrar-se isolado. Os *Nazaritas*, eram uma irmandade de ascetas entre os antigos Hebreus que se colocavam à parte, separados, possuíam qualidades proféticas; refere-se a uma das mais antigas seitas cristãs e não à cidade de Nazaré. Lionel Gossman, foi professor na Universidade de Johns Hopkins (1958-1976) e na Universidade de Princeton (1976-99) à qual ainda se encontra ligado como investigador no Comité de Investigação em Humanidades e Ciências Sociais, produziu um ensaio sobre os Nazarenos intitulado: -

primeira fase, a «solvência» do sujeito e posteriormente a dissolução física do indivíduo, (imposição dos dispositivos bio-tecnológicos) tornou-se um factor imagético de grande significado para os artistas.

Alguns artistas insurgem-se contra este «mitema histórico-científico» que na sua matriz tende para a total organização «numérica»² da sociedade, pelo que constróem «ilhas artificiais» onde se refugiam, negando como principal critério civilizacional o progresso tecno-científico. Não podem aceitar a interpretação modernista em que as civilizações não desenvolvidas tecnologicamente são consideradas arcaicas-primitivas, remetidas para o patamar da curiosidade exótica apenas vislumbradas num *grand tour*, em que a fotografia regista os vestígios de culturas ancestrais, uma «recordação» do passado, definidora de um estádio de atraso civilizacional. Esta «primitividade»³ é sentida pelos artistas como uma «reserva» de memória humana e fundamentalmente como «nostalgia de ser».

A imagem fixa que surge na tela e configurava o mapa-múndi pictórico, fora invadida pela imagem fotográfica e em seguida pela imagem cinematográfica, proporcionando ao espectador a ilusão visual de movimento, desequilibrando a estabilização do tempo dilatado do acto de quem vê contemplando. A fragmentação imposta pela imagem cinematográfica, devora na sua circularidade a significação e provoca a instabilidade semântica decorrente da velocidade da sequência das imagens que requerem breve atenção, porque estão em campo apenas o tempo de provocarem a ilusão óptica de movimentação e de reconhecimento vago.

O «refúgio» na tradição entendida como *tradere*, transmissão, remete para uma visão supra-histórica em que a metafísica joga papel altamente significativo, pois articula e dá sentido à problemática do homem, descortinando a sua natureza para além das aparências exteriores e situa-o existencialmente. Este «refúgio» foi sempre utilizado pelos artistas em todos os tempos e a estratégia de sobrevivência passa pelos «arquipélagos», funcionando como «câmaras de reflexão», e o século XIX não escapa a esta lógica, pelo que podemos evocar os «arquipélagos» dos «Nazarenos» (Alemães),⁴ dos «Pré-Rafaelitas» (Ingleses)⁵ e dos «Nabis» (Franceses)⁶ fortemente vinculados à filosofia do «ser religioso em arte»; são revivalistas, esotéricos e conservadores de uma «ordem primordial» por si instituída. Nestes «arquipélagos artísticos» co-habitam espíritos esclarecidos, emergem como «ilhas da Morte» à Arnold Bocklin, anunciando a grande desorientação histórica e a notável radicalidade a-histórica provocada pela destabilização tecnocientífica, centrando imageticamente os artistas numa realidade virtual à qual atribuem a qualidade regeneradora, «neo-

Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century. Princeton: University's Committee on Research in the Humanities and Social Sciences, University of Princeton (2002).

⁵ «Confraria Pré-Rafaelita», teve como membros fundadores Dante Gabriel Rossetti, William Michel Rossetti, John Everett Millais,

Holman Hunt, James Collinson, Frederick George Stephens, Thomas Woolner.

⁶ O termo «Nabi» é proveniente do Hebreu *Naba* e do Caldeu *Neba*, em ambos os casos significando profeta, aquele que prediz os acontecimentos futuros, visionário, que possui as qualidades do oráculo, está relacionado com a visão, é aquele que olha para o futuro.

Nebô era o deus Babilónico da sabedoria: O grupo de artistas «Nabis» maioritariamente franceses, são fortemente influenciados por Paul Gauguin. Fazemos referência a alguns artistas desta «confraria»: os pintores, como Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, Pierre Bonnard e o escultor Georges Lacombe, Mogens Ballin (Dinamarquês) e Jan Verkade (Holandês).

humanista», idealizando na sua «arrogância moralista», obras de arte, autênticas «máquinas do tempo» que viajam fora do seu presente histórico e reforçam os altos desígnios programáticos do grupo.

A *Lukasbruder*, ou a «Confraria de São Lucas, o Evangelista» também conhecida por «Confraria dos Nazarenos», é um desses «arquipélagos», surge em 1809, constituída pelos pintores Johann Fredrich Overbeck, Franz Pforr, Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Ferdinand Olivier, e Friedrich Olivier, entre outros, elegendo como «figuras tutelares» que maior influência exerceram sobre si alguns «primitivos» Italianos como Giotto di Bondone, Fra Angelico (Guido di Pietro), Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci), bem como os Renascentistas, Michelangelo Buonarroti, Rafael e Albrecht Durer como raiz germanófila.

O ensino da Academia de Arte de Viena, no início do século XIX, estava de acordo com o ensino Neoclássico⁷ ministrado por toda a Europa; pintura histórica baseada na antiguidade greco-romana, aprendizagem através do exercício do desenho e cópia de pintura, obrigando a uma longa prática que tinha por objectivo o perfeccionismo técnico e compositivo. Os jovens Nazarenos estão insatisfeitos com esta situação, consideram os tempos modernos degradantes, é necessário «restaurar», «retornar» à ordem, que permita religar o sentido da obra de arte à comunidade, expressando pictoricamente miternas, cujos valores mais profundos são provenientes do cristianismo.

Os Nazarenos deslocam-se de Viena para Roma, a «Cidade Eterna», assumem-se como comunidade de artistas livres com o propósito redentor de resgatar uma sociedade decadente, resistindo como grupo ao acelerado desaparecimento da elite aristocrata de onde provinham grande parte dos mecenas e patronos, provocado pela Revolução Francesa cujo ideário libertador se contradiz no terror que a acompanhou, seguida das guerras e invasões Napoleónicas que se estendem de 1799 a 1815. Vivem como monges no Convento de St. Isidoro, tendo como ateliers as pequenas celas, cultivando a fraternidade, e a amizade, levam uma existência simples, ressaltando à atenção a sua indumentária e visual, os populares tratam-nos por «Nazarenos», porque parecem saídos do tempo de Cristo, mas entre eles reconhecem-se como «irmãos».

⁷ Com Ensino Académico Neoclássico, queremos significar ecletismo classizante, com temas greco-romanos, primor técnico na execução, e virtuosismo cenográfico criando tensão entre a frivolidade Rococó de um François Boucher, a exuberância e monumentalidade Barroca de Peter Paul Rubens e a pureza Clássica revisitada por Poussin, figura mítica das Academias.



Fig. 1- A pintura da esquerda é da autoria de Overbeck e é um retrato de Pforr (1810), a do centro «Apolo entre os Pastores» (1808) de Gottfried Schick, e à direita «S. Jorge matando o Dragão» (1809) de Franz Pforr. Todas as pinturas têm uma atmosfera revivalista, pretende-se no presente reencontrar o «equilíbrio» do passado.

Este posicionamento e coerência existencial «contaminam» o discurso artístico focado sobre a temática cristã, trespassando todas as imagens pictóricas dos Nazarenos, recorrendo inclusivamente a técnicas ancestrais como a fresco, diferenciam-se pictoricamente ao optarem pelo desenho despojado de artifícios assumindo a pureza da linha. A cor perde a elaboração e espectacularidade Barroca, torna-se plana,

simbólica, passa a ajustar-se compositivamente, aprisionada no contorno marcado pela linha, e a perspectiva perde o carácter ilusionista de espaço tridimensional, achatando-se no primeiro plano.



Fig. 2 - Imagens dos frescos pintados pelos Nazarenos, entre 1816-17, subordinados à temática bíblica do Velho Testamento realizados para a Casa Bartholdy (residência do Cônsul Prussiano Jacob Salomon Bartholdy em Roma); à esquerda «A Venda de José» de Overbeck, no centro em cima do mesmo pintor «Os Sete Anos de Fome», no centro e em baixo de Cornelius, «José Revela-se aos seus Irmãos», e à direita de Schadow, «Jacob Lamentando o Desaparecimento de José».

A «nostalgia de ser» materializa-se na visibilidade historicizada de matriz judaico-cristã coorporizada nos pintores e pinturas, eleitos como paradigmas da imagética dos Nazarenos, redefinindo a «ordem» entre ruínas, identificando desta forma seu *axis mundi* artístico, transmutando artistas plásticos em neófitos, provocando um «corte epistémico» com o passado e o presente, tão característico da estratégia da modernidade, rejeitando em absoluto as normas académicas, aceitando colocar a arte ao serviço de um ideário místico que permitisse restaurar a dimensão sagrada através de manifestações artísticas densamente narrativas, povoadas de símbolos cristãos e nacionais.



Fig. 3 - A temática bíblica era reforçada pela simbologia do Cristianismo Primitivo, manifestando a subtileza da dualidade entre o bem e mal.

Como podemos constatar na (Fig. 36) em cima na pintura de Pfor intitulada: «Sulamite e Maria» (1811), Sulamite simboliza os aspectos da exterioridade terrena (riqueza e luxúria) e Maria a interioridade (elevação do espírito), por cima de Sulamite um hexágono regular no interior de um círculo significando a manifestação da natureza subordinada à natureza divina do círculo, que quando surge apenas com uma cruz, indica o abandono total dos bens materiais personificado por Maria. A forma de uma pomba acentua o propósito de elevação espiritual, a andorinha mensageira da renúncia e da purificação da alma, e a águia simboliza a regeneração do espírito. Em baixo, à esquerda, da autoria de Overbeck, um desenho a carvão e pastel intitulado: «Sulamite e Maria» (1811) que funciona como estudo introdutório à pintura «Itália e Germânia», à direita, apresentando uma unidade entre a sedução da matéria (Itália) e a espiritualidade (Germânia) que se encontram de mãos dadas simbolizando o poder activo (mãos) de Deus para criar essa unidade entre matéria e espírito.

A estratégia de contestação da Academia por parte dos Nazarenos confirmará, mais uma vez, a pretensão de a tomar ou fazer parte dela, pondo a descoberto a contradição da própria negação desta. Assim podemos encontrar Peter von Cornelius como director da Academia de Dusseldorf, seguido de Friedrich Schadow. Cornelius virá a ser também director da Academia de Munique, sendo posteriormente director Julius Schnorr von Carolsfeld e professor na Academia de Dresden. Ferdinand Olivier foi secretário geral da Academia de Munique e professor de História da Arte na mesma cidade.

A «Confraria Pré-Rafaelita» tem cartografia semelhante ao «arquipélago» Nazareno, fundada em 1848 em pleno período Vitoriano, em que a máxima virtude era a respeitabilidade da burguesia industrial conservadora e ancorada no vasto Império Britânico, não se identifica nesta atmosfera cultural engrandecida pelas espectaculares Grandes Feiras Industriais. A proposta dos Pré-Rafaelitas configura outro «retorno à natureza», passando pela habitual atitude «anti-académica», mas surpreende-nos ao transportar «metáforas românticas» que abarcam temas mitológicos, alegorias e lendas para dentro de cenas do quotidiano, colocando-nos perante um «regresso ao presente», tentando fundir na obra a ideia e o símbolo, pelo que as suas personagens encarnavam subtilmente valores humanistas, desafiando a *pastiche* triunfalista do imaginário Vitoriano.



Fig. 4 - As visões místicas dos Pré-Rafaelitas, habitam as pinturas de Gabriel Rossetti, como em «Beata Beatrix» (1863) evocando a intemporalidade e o êxtase do amor da sua falecida mulher (Elizabeth Siddal), por seu lado, Burne-Jones (ao centro) utiliza o mito de Perseu, num estudo a guache (1877), Perseu simboliza o ser armado pelas ninfas para que possa suportar, com arte e engenho, todas as provas conducentes à realização os seus ideais, na direita a pintura de William Morris, «A Rainha Guinevra» (1858) remete-nos para os ideais de cavalaria da idade média e para a lenda do Rei Artur.

* Movimento *Arts and Crafts* (1861), pretende recuperar a dimensão oficial como condição para a humanização da arte, rejeita a massificação dos objectos industriais e contrapõe o não consumismo dos objectos produzidos à mão por artifices altamente qualificados. Este movimento teve papel fundamental no repensar dos objectos máquina; promoveu exposições e fóruns de debate destas ideias através da *Arts and Crafts Exhibition Society* (1888).

* HARRISON, Charles – op. cit., p. 763. O texto refere-se a uma palestra intitulada: «*Art under Plutocracy*» de William Morris entregue no Russell Club, da University College Hall, de Oxford em 1883. A reprodução da conferência, deve-se a: ZABEL, Gary (ed.), - *Art and Society: Lectures and Essays by William Morris*. Boston, George's Hill, (1993), p. 20-27.

¹⁰ Rodolphe Julian é o fundador e director da *Académie Julian* em 1868. Natural de Vaucluse, fez algum percurso artístico, recebendo formação em ateliers de académicos, não consegue frequentar a *École des Beaux-Arts*, participa no *Salon des Refusés* e no *Salon*, faz ilustração, mas o seu grande protagonismo deve-se à Academia Julian, instituição particular que dirige, chegando a rivalizar com a Escola de Belas-Artes, sendo também conhecida por *École des Beaux-Arts de la rive droite*. A visão de Julian permite a contratação de

A consciência e a desilusão provocada pela agressão e invasão dos artefactos nascidos das máquinas, são determinantes no «sentir arqueológico» dos Pré-Rafaelitas, fascinados pelas manifestações artísticas da Idade Média e do Renascimento, recolocam nostalgicamente a recuperação do vitral, do fresco, do azulejo, da pintura, da tapeçaria, dos têxteis e do mobiliário, adquirindo estatuto de «grande arte». Na sua visão, toda a tecnologia implicava uma visão metafísica, sem a qual esta seria ainda mais destrutiva. É nesta perspectiva tecnológica que se enquadra o sentido de *tool-sense*, como instrumento humanizante do trabalho de William Morris, fundador da firma *Morris, Marshall Faulkner & Co.*, (1861) associada ao Movimento *Arts and Crafts*⁸ onde participa também o pintor Eduard Burne-Jones. Este posicionamento conciliatório entre artista e artífice em contexto industrial aponta para a pulverização da «aura» do artista, que se dilui num conjunto de actividades afins, mas que reclama para si o estatuto de «ilha» independente, desembocando na figura do «designer», híbrido de artista-artesão e técnico.

William Morris expressa as suas ideias no ensaio intitulado da «Arte sob a Plutocracia», manifestando claramente a articulação entre arte e ofício-trabalho, reafirmando a esperança no ressurgimento da arte apesar de constatar que esta «está presentemente (1883) a ser condenada à morte pelos porta-moedas da competição comercial»:

«*My reason for this hope for art his founded on what I fell quite sure is a truth, and an important one, namely that all art, even the highest, is influenced by the conditions of labour of the mass of mankind, and that any pretensions which may be made for even the highest intellectual art to be independent of these general conditions are futile and vain; that isto say, that any art which professes to be founded on the special education or refinement of a limited body or class must of necessity be unreal and short-lived. ART IS MAN'S EXPRESSION OF HIS JOY IN LABOUR.*».*

Na Paris *fin-de-siècle*, as escolas não oficiais e os ateliers, ganham terreno, embora continuem a preparar alunos para a Escola de Belas-Artes, adquirem reputação e estatuto invejável, tal aconteceu com a «Academia de Julian» criada por Rodolphe Julian,¹⁰ direccionada para uma clientela internacional endinheirada, com bolseiros, e abrindo o ensino artístico às mulheres, como a aristocrata russa Marie Konstantinova Bashkirtseff, que imortalizará a atmosfera parisiense *belle époque*, e a Julian através do seu Diário, publicado postumamente (1887), devidamente «retocado» para o gosto e consumo da época.¹¹ Outras mulheres pintoras,

pintores de reconhecida qualidade, que ministravam ensino na Escola de Belas-Artes. A propósito da Julian ver: ORTIGÃO DE OLIVEIRA, Maria João Lello - *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2002, p. 420 (Tese de Doutoramento em Ciências da Arte – Faculdade de Belas-Artes). p. 279-300.

¹¹ O «Diário», de Bashkirtseff, com cerca de 106 cadernos com quase vinte mil páginas, é entregue a André Thériault, que o adapta para primeira publicação, será encontrado o manuscrito em 1964, na Biblioteca Nacional de França, onde sua mãe o havia depositado. Deve-se a COSNIER, Colette - *Marie*

Bashkirtseff. Un Portrait sans Retouches. Paris, Pierre Horay Editor, 1985, ISBN: 2705801618. a desmistificação do «Diário» até então editado. Existe a instituição denominada *Le Cercle des Amis de Marie Bashkirtseff*, que tem graças à direcção de Ginette Apostolescu editado os Diários a partir de 1991 começando no ano de 1873.

como Eurilda Loomis France e Elizabeth Jane Garner futura mulher do pintor William Adolphe Bouguereau, tendo este, papel decisivo na abertura da Julian às mulheres, entre as quais encontramos também a pintora portuguesa Aurélia de Sousa. Pintores como Jean-Paul Laurens, Carolus Duran, Puvis de Chavannes, Benjamin Constant e Jules Lefebvre marcaram o ensino artístico na *Julian* e a oficialidade artística.



Fig 5 – Atmosfera da Academia Julian, pintura de Marie Bashkirtseff intitulada: *Atelier Julian*, (1881) à direita da mesma pintora um auto-retrato de 1883.

Na *Académie Julian*, encontramos outro «arquipélago» de jovens artistas que se dão pelo nome de Nabis, em que o pintor Paul Sérusier assume papel destacado como elemento fundador, a sua imagética é fortemente influenciado pela religiosidade urbana com ligações à Franco Maçonaria Francesa, aos Rosacruz, e fundamentalmente à Teosofia. Paul Sérusier tem uma «história de vida» emblemática nesta matéria, nascido em Paris no seio de uma família burguesa, encontramos-lo na *Julian* em 1885, onde tem grande popularidade, fazendo a sua aprendizagem com Jules Lefebvre.

Sérusier funciona como ponte entre a tertúlia dos jovens artistas da *Julian* e Paul Gauguin, uma figura mítica, um «guia espiritual» do futuro grupo dos Nabis. Pont-Aven, neste período, era o «território sagrado» dos não pintores não consagrados e periféricos como Gauguin instalado na pensão Gloanec (pertença de Marie-Jeanne Gloanec) entre 1886 e 1888, ausentando-se para o Panamá e Martinica, regressando em 1887 a Pont-Aven. Este local mágico na Bretanha, atraiu alguns dos «pintores malditos» e no ano de 1888 é estabelecido o contacto entre Sérusier e Gauguin (Outono de 1888) Sérusier rende-se à forte personalidade de Gauguin, e ao retornar a Paris e à *Julian*, leva consigo uma pintura a óleo de pequeno formato, (27x21,5cm) intitulada «O Talismã» (1888), vista e orientada pelo «Mestre Gauguin», a qual exerce forte impacto em Maurice Denis, Pierre Bonnard e Paul Ranson, seus amigos e também alunos na *Julian*, confirmando-se a pertinência da formação de um «arquipélago», cuja matriz possui pontos comuns com os Nazarenos e Pré-Rafaelitas, entre eles: a devoção simbólica, o misticismo cristão, o fascínio pelo esoterismo, e pelo «positivismo espiritual» das «ciências ocultas» e o eterno carácter redentor da arte.



Fig. 6 - Gauguin realizou esta pintura «A Visão Depois do Sermão ou A Luta de Jacob com o Anjo» em 1888, no mesmo ano em que Sérusier, sob a sua orientação pinta «O Talismã», podemos verificar que a proximidade compositiva e cromática é grande.

Os Nabis, também se proclamam como confraria, tratam-se entre si por *irmãos*, altamente contagiados pelo ideário teosófico de Helena Petrovna Blavatsky fundadora da Sociedade Teosófica Americana (1873), cuja intenção doutrinária é realizar estudos comparativos e combinatórios entre as múltiplas religiões tradicionais que permitam uma visão sincrética, construindo desta maneira um sistema unificador denominado «teosofia»,¹² que é expresso na «Doutrina Secreta» (1888) em que Blavatsky nos diz:

«(...)The Secret Doctrine was the universally diffused religion of the ancient and prehistoric world. Proofs of its diffusion, authentic records of its history, a complete chain of documents, showing its character and presence in every land, together with the teaching of all its adepts, exist to this day in the secret crypts of libraries belonging to the Occult Fraternity.»¹³

Obras literárias de cunho esotérico exerceram enorme fascínio entre os Nabis, como «Os Grandes Iniciados»,¹⁴ (1889) de Édouard Schuré membro da Sociedade Teosófica. Nesta obra descreve-se um «arco sincrético», formando uma «cadeia» contínua de grandes iniciados desde a mais alta antiguidade, também os «textos iniciáticos» de Blavatsky, como «Ísis sem Véu» (1877), têm alto significado para os Nabis, ou o «O Vício Supremo» (1884) de Joséphin Péladan associado aos Rosa-Cruz,¹⁵ e que através dos Salões Rosa-Cruz promove e dá visibilidade aos artistas.

¹² Teosofia é um termo proveniente do grego, «*theosophia*», *theós*, significa Deus e *sophia*, sabedoria, é fundamentalmente um sistema que pretende que o conhecimento de Deus pode ser revelado pela natureza, entendida como manifestação de Deus. Blavatsky, ao publicar «A Doutrina Secreta» (1888), consolida a visão tecida em «Ísis sem Véu» (1877), o que teve papel preponderante na expansão do ideário teosófico e na fundação de Sociedades Teosóficas por toda a Europa, em colaboração com Henry Steel Olcott que será o primeiro presidente. Em Portugal definem-se e sintetizam-se os seus objectivos da seguinte maneira: «1º Formar um núcleo de Fraternidade Universal da Humanidade, sem distinção de raça, crença, sexo, casta ou cor. 2º Estimular o estudo comparativo das religiões, arte, filosofias e ciências. 3º. Estudar as leis ainda não explicadas da Natureza e os poderes latentes do homem»

¹³ BLAVATSKY, H. P. - *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy: 2 Anthropogenesis*. Pasadena:

Theosophical University Press, 1977, 798 p. p. xxxiv.

¹⁴ SCHURÉ, Edouard - *Os Grandes Iniciados: Esboço da História Secreta das Religiões*. Trad. de Rui Siqueira. Lisboa: Vega, 1998, 378 p. (Col. Janus nº 19). ISBN: 972-699-589-2. Schuré, nesta obra apresenta uma «linhagem» de grandes iniciados (Rama, Krisna, Hermes, Moisés, Orfeu, Pitágoras, Platão e Jesus) desta maneira propõe o

reconhecimento da «doutrina-mãe» através da síntese teosófica das religiões e das filosofias, sendo propósito da Teosofia, restabelecer a cadeia dos grandes iniciados, considerados como os verdadeiros precursores da humanidade.

¹⁵ A Ordem Rosa-Cruz, teve como fundador Cristian Rosenkrenz, nome simbólico do único sobrevivente da

família alemã, Von Roesgen Gernelshausen., Rosenkrenz é a figura mítica desta ordem, parece ter sido salvo e educado por monges, viajou pelo Médio Oriente (Chipre, Damasco, Jerusalém, Egipto, Fez e Península Ibérica) voltando à Alemanha-Turingia onde funda em 1407, Ordem Rosa-Cruz, que após a sua morte tem um «adormecimento», renascendo no século XVII e encontrando-se activa até ao presente.

Toda esta literatura esotérica é debatida na *Julian* e no «Templo», casa de Ranson em Montparnasse, para utilizar linguagem tão querida a Ranson, que considerava primordial a construção de uma «liturgia» propiciatória da praxis artística.

Paul Ranson, Paul Sérusier, e Maurice Denis manterão uma ligação estreita com o ideário da Teosofia, serão «místicos da modernidade», em perfeita sintonia com a noção teosófica de «arte mística», que considera as manifestações artísticas no sentido da «primitividade» quando «enunciam» a vida de seres «iniciados», e no sentido «comparativo», quando a arte adquire uma influência espiritual, e se transforma num símbolo como expressão. A dimensão artística dos Nabis contém em si uma «dramatização iniciática», que é preciso ser transmitida. Essa invisibilidade-ocultação, deve tornar-se visibilidade-revelação, através da pintura, para a qual existem ensinamentos que se podem transmitir pelo que estrategicamente é preciso criar a *Académie Ranson* (1909) onde ensinam Ranson, Sérusier e Maurice Denis.

Ensina-se que o artista plástico deve ter a capacidade de converter uma sensação em imagem pictórica, este momento é constituído por dois tempos: a «deformação subjectiva», derivada da emoção artística reforçando determinados aspectos do tema representado, e a «deformação objectiva», que permite ao pintor submeter a representação, à ordem estabelecida pela própria linguagem plástica,¹⁶ com o propósito último de celebrar um acto puramente espiritual.

A travessia esotérica dos Nabis é testemunhada pelos frescos de Paul Sérusier para a Igreja Paroquial de *Saint-Julien* em Châteauneuf-du-Faou, identificando momentos bíblicos do Novo testamento, como a Anunciação, a Crucificação, a Ressureição, o Baptismo, e a Transfiguração de Cristo. Este projecto deve-se ao facto de Sérusier, a partir de 1893, se enamorar por Châteauneuf-du-Faou onde passava largas temporadas, amadurecendo este projecto que se iniciará em 1914 e será concluído em 1918. Estes frescos na sua aparente simplicidade aproximam-se do «cristianismo esotérico» teosófico, em que Jesus o Cristo é interpretado no plano histórico, mítico e místico.¹⁷



Fig. 7 - Imagens dos frescos realizados por Sérusier com episódios bíblicos para a Igreja Paroquial Saint-Julien em Châteauneuf-du-Faou, projecto este que tem influência do «primitivismo cristão» praticado pelos monges beneditinos de Beuron. Os frescos são concluídos em 1917.

Maurice Denis, em conjunto com Georges Desvallières, cria os «Ateliers de Arte Sacra», (1919) onde se pretende formar artistas e artesãos imbuídos do espírito cristão, e dar resposta à reconstrução do património da Igreja que havia sido devastado pela I Guerra Mundial (1914 a 1918). A fraternidade existente nestes ateliers, não podia deixar de exaltar o espírito de «irmandade», assumindo a reconciliação entre o vestígio da mão, que caracteriza os aspectos oficiais e artesanais, e o artístico eminentemente conceptual, marcando a coerência existencial. A testemunhar esta atitude está o projecto da decoração da Igreja do Espírito Santo em Paris, construída entre as Guerras Mundiais (1928 a 1935). Esta encomenda será realizada através dos

¹⁶ Maurice Denis, coloca a problemática da pintura como «produto de toda a experiência óptica», inseparável da «força exercida pelas rotinas intelectuais de visão», que vem de dentro para fora, é da «alma do artista que o verdadeiro Sentimento desponta, mais ou menos inconscientemente». Denis num artigo da sua autoria, intitulado: «Definition of Neo-Traditionism» (1890) tenta sistematizar o seu entendimento sobre a pintura: «I ponto - «We should remember that a Picture - before being a war horse, a nude woman, or telling some other story - is essentially a flat surface covered with colours arranged in a particular pattern». HARRISON, Charles - op. cit., p. 862-869

¹⁷ Após a morte de Blavatsky, a presidência da Sociedade Teosófica será assegurada por Annie Besant, eleita em 1907 e cargo que manterá durante 26 anos, entre os vários livros que escreveu o «O Cristianismo Esotérico ou Os Mistérios Menores», publicado em 1905, aborda no capítulo VII A Redenção, no capítulo VIII - Ressurreição e Ascensão e no capítulo IX - A Trindade, abrindo nova interpretação conducente a uma síntese iconográfica e iconológica que tem forte componente teosófica no caso de Paul Sérusier. BESANT, Annie - *O Cristianismo Esotérico*. Trad. de E. Nicoll. São Paulo: Editora Pensamento, [s. d.], 211 p. p. 112-141.

¹⁸ Para Lenz a «missão» da arte é convidar o observador a juntar-se ao «trabalho» de Deus, devendo «falar» ao espírito. As obras não devem ser assinadas, devem resultar de um trabalho de equipa, em que o indivíduo-artista se dilui no grupo. A imitação é preferível à originalidade, e o vestígio da mão, ou a relação da mão com o espírito (Jean Brun) sobrepõe-se a qualquer aspecto técnico do campo da arte. Existe uma visão sincrética, fundindo as diversas manifestações artísticas na glorificação de Deus.

¹⁹ Johannes Itten também foi professor na Bauhaus, é extremamente influenciado por Eduard Schuré através dos *Os Grandes Iniciados*, torna-se fervoroso «masdaísta», sistema religioso com princípio dualista bem-mal, oriundo da antiga Pérsia, cujo fundador é Zoroastres (séc. VII a. C.). Itten aplica os seus conhecimentos esotéricos à pintura, dirigiu inclusivamente o «Centro Masdaísta Suíço» (1926). Piet Mondrian adere à Teosofia e tal como Itten fica fortemente impressionado *Os Grandes Iniciados* de Schuré, Blavatsky, Annie Besant, Rudolf Steiner e Krishnamurti, são autores do seu conhecimento.

²⁰ A ópera *Parsifal* de Wagner, em termos de propaganda tornará «visível» o drama germânico imposto ao povo alemão desde a ascensão até à queda de Hitler, o qual tinha uma admiração ilimitada pelo compositor e pelas suas posições políticas. Houston Stewart Chamberlain genro de Wagner, casado com Eva Wagner, tem vasta obra literária, entre os muitos ensaios que escreve sobre Wagner destacamos «A Doutrina Artística de Richard Wagner» publicada na *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 de Outubro, 1895, apoiado

Ateliers d'Art Sacré, e concretizada por intermédio de murais, frescos, escultura, vitrais, ferro artístico e mosaicos, ficando a cargo de Maurice Denis e Georges Desvallières os murais e os frescos.

Dos Nabis também fazem parte os pintores holandeses Jan Verkade e o dinamarquês Mogens Ballin, que na sua caminhada espiritual acabam por se converter ao catolicismo, contudo, Verkade vai mais longe na sua obsessão, tornando-se monge Beneditino na Abadia Beneditina de Beuron, no sul da Alemanha, cuja divisa é: *ora, labora et lectio* (oração, trabalho e estudo bíblico) onde se encontra o padre Desiderius Lenz, (Peter Lenz) organizador com Gabriel Wüger (Jacob Wüger) e Lucas Steiner (Fridolin Steiner) de uma escola de monges pintores (com alguma expressão de 1868 ao início do século XX) influenciados pelos Nazarenos, e pela arte Egípcia, uma novidade Napoleónica.

Lenz¹⁸ acreditava que através da arte sacra se poderia aceder à essência do «cristianismo primitivo», a sua escola teria por missão recuperar o «canon», ou os princípios fundamentais da arte sacra, baseados na «geometria sagrada», que permitia determinar nas suas combinações a elaboração das formas ideais, tendo semelhanças com os aspectos matemáticos que se podem atribuir à composição musical do cantochão, ou «musica sagrada», que acompanha a liturgia da Igreja Católica Romana.

O «primitivismo» artístico de Beuron acentua a necessidade de «retorno ao paraíso perdido», de raiz romântica, e à urgência intuída pelos artistas de reencontrar o papel do homem numa sociedade que cada vez mais o ignora, privilegiando a crescente desumanização imposta pela máquina. Maurice Denis, Verkade, Gauguin, Vincent Van Gogh e mesmo Paul Cézanne são «construtores» de «comunidade artística». Esta ideia veio a influenciar o projecto da Bauhaus, não deixando de ser interessante encontrar o pintor Paul Klee, adepto da Teosofia, e professor na Bauhaus (Weimar e Dessau 1921-1931) considerado como representante da «arte degenerada», a quem foram confiscados em 1937, 102 obras pelos Nazis, e o pintor Wassily Kandinsky,¹⁹ também ele professor na Bauhaus, (Dessau, 1922-1933) e teósofo, ambos influenciados por um ramo dissidente da Teosofia, fundado por Rudolph Steiner, a «Sociedade Antroposófica» (1913), outra ciência do espírito, que teve expressão no campo artístico.

A teia de relações é complexa, mas não nos deixa de surpreender a ligação entre Schuré e Steiner, consolidada na representação teatral do «Drama Sagrado de Eleusis», no Congresso Europeu Teosófico de 1907 em Munique. Schuré tinha uma admiração extrema por Richard Wagner, com quem se correspondeu. Wagner foi o compositor preferido dos Nabis, estes reconheciam na ópera *Parsifal*²⁰ (1882) o seu próprio destino, uma «demanda do Graal», de algum modo a restauração da ordem primordial destruída pela queda do homem protagonizada por Adão ao ser expulso do Paraíso; a lenda do Santo Graal simboliza a possibilidade de restabelecer em qualquer lugar um centro espiritual, à imagem do Paraíso Perdido.

em textos da autoria de Wagner como: *L'Art et la Révolution*. Trad. de Jacques Mesnil. Bruxelas: Administration, 1898, 96 p. (Bibliothèque des «Temps Nouveaux» nº 13) e *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de José Justo. Lisboa: Antígona, 2003, 270 p. ISBN: 972-608-163-7. As ideias de

Chamberlain tiveram grande significado para a ideologia do Nacional Socialismo, através da sua obra: «As Fundações do Século XIX» (1899) onde considera como raça Teutónica pura e dominante, criadora de civilização e os Judeus como a causa da degeneração civilizacional a que fomos

conduzidos. Hitler transporta as ideias de Chamberlain para *Mein Kampf*, (A Minha Luta) bem como Alfred Rosenberg na obra *Der Mythos des 20 Jahrhunderts* (1930 - O Mito do Século XX). A propósito de Chamberlain veja-se: <http://www.hs-chamberlain.net/wagneraufsaetze/revuedesdeuxmondes.html>

BIBLIOGRAFIA

- BERMEJO, Diego - *Crisis de la Razón, Razón Transversal y Posmodernidad*. Gordailua: Universidad del País Vasco, 1998. 627 p. ISBN: 84-8373-095-2.
- BLANCO, Rafael Calderon - *De la imagen fija a la Imagen móvil: La representación y los procesos de reconstrucción del movimiento en los medios audiovisuales de naturaleza fotográfica - Fotografía, Diaporama, Cine -*. Gordailua: Universidad del País Vasco, 1996. 315 p. (Serie Tesis Doctorales). ISBN: 84-7585-863-5.
- BOULEAU, Charles - *Charpentres: La Géométrie Secrète des Peintres*. Paris: Seuil, 1963. 268 p.
- BRUN, Jean - *A Mão e o Espírito*. Trad. de Mário Matos. Lisboa: Edições 70, 1990. 232 p. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 14). ISBN: 972-44-0739-X.
- BRUN, Jean - *Le rêve et la machine: Technique et Existence*. Paris: La Table Ronde, 1992. 371 p. ISBN: 2-7103-0531-3.
- BRUN, Jean - *O Neoplatonismo*. Trad. de José freire Colaço. Lisboa: Edições 70, 1991. 116 p. (Biblioteca Básica de Filosofia, 40).
- Chamberlain, Houston Stewart «A Doutrina Artística de Richard Wagner» publicada na *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 de Outubro, 1895.
- CHATWIN, Bruce - *Anatomia da Errância*. Trad. de Helena Cardoso. Lisboa: Quetzal, 1997. 238 p. ISBN: 972-564-319-4.
- COELHO, João Furtado - Os Principios de "Começar". *Colóquio artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Nº 100, (1994), p. 8-23.
- COSNIER, Colette - *Marie Bashkirtseff. Un Portrait sans Retouches*. Paris, Pierre Horay Editor, 1985, ISBN: 2705801618
- EVOLA, Julius - *Revolta Contra o Mundo Moderno*. Trad. de José Barreiros. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 490 p. (Tradução - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 1). ISBN: 972-20-0676-2.
- DURAND, Gilbert - *A Imaginação Simbólica*. Trad. de Maria Morna. Liboa: Arcádia, 1979. 137 p. (Col. Paralelo, 2).
- FERRÃO, Hugo - Cooperativa Grupo de Tecelagem de Limões: saberes e aprendizagens do ciclo do linho. *Forum Sociológico*. Lisboa: U.N.L. Nº 5, (1994).
- GUÉNON, René - *A Crise do Mundo Moderno*. Trad. de António Carlos Carvalho. Lisboa: Vega, 1977, 167 p. (Col. Janus nº 7).
- GUÉNON, René - *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*. Trad. de Vítor de Oliveira. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 269 p. (Tradução - Biblioteca de Esoterismo e Estudos Tradicionais nº 2). ISBN: 972-20-0682-7.
- Gossman, Lionel - *Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century*. Princeton: University's Committie on Research in the Humanities and Social Sciences, University of Princeton (2002).
- HARRISON, Charles; [et al.] - *Art in theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. 3ª ed. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 1190 p. ISBN: 0-631-20066-5.
- HARRISON, Charles; [et al.] - *Art in theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. 10ª ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1997. 1190 p. ISBN: 0-631-16575-4.
- HEIDEGGER, Martin - *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995. 73 p. (Passagens, 20). ISBN: 972-699-449-7.
- ORTIGÃO DE OLIVEIRA, Maria João Lello - *Aurélia de Sousa em Contexto, A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2002, p. 420 (Tese de Doutoramento em Ciências da Arte – Faculdade de Belas-Artes). p. 279-300.
- PEREIRA, Teresa Matos – *A Primitividade do Ver, ou a Renúncia da Razão na Arte do Primeiro Modernismo em Portugal*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 2001, p. 386 (Dissertação do Mestrado em Teorias da Arte).

- STILES, Kristine; SELZ, Peter - *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkley: University of California Press, 1996. 1004 p. ISBN: 0-520-20253-8.
- STONE, Allucquère Rosanne - *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Londres: The Mit press, 1996. 212 p. ISBN: 0-262-19362-0.
- Wagner, Richard - *L'Art et la Révolution*. Trad. de Jacques Mesnil. Bruxelas: Administration, 1898, 96 p. (Bibliothèque des "Temps Nouveaux" n° 13)
- Wagner, Richard - *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de José Justo. Lisboa: Antígona, 2003, 270 p. ISBN: 972-608-163-7.

O PLURAL DO NOME:

PRÁTICAS DE FRONTEIRA

NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Helder Gomes

Como em qualquer território, o momento anterior à definição das fronteiras da arte configura a experiência daquilo que é, ao mesmo tempo, ilimitado e indefinido; o momento em que tudo é possível, mas onde a identidade se indetermina pela ausência de um negativo. A existência da arte enquanto experiência autónoma é uma aquisição cultural relativamente recente.¹ Ao longo da história, as práticas artísticas desenvolveram-se no interior de fronteiras mais porosas, a cada momento expostas à contaminação de outras práticas culturais. Progressivamente entendida como um fim em si mesma, a arte ocidental procedeu, desde o Renascimento, à definição de fronteiras capazes de garantir menos a sua autonomia (não um objectivo, mas um pressuposto) do que a sua pretensão à excepção simbólica. Isto não significa que anteriormente à definição destas fronteiras, ou à assunção reflexiva de uma dada identidade, a experiência daquilo a que chamamos arte fosse relevantemente distinta. Significa apenas que, distintamente de momentos anteriores, a produção e recepção de experiências artísticas se efectua hoje no interior de fronteiras fortemente codificadas, definidas por um elevado grau de consciência dessa identidade. Tanto quanto experiência intelectual ou sensível, a arte é hoje o lugar de remissão de um universal suportado pelo nome, naquilo que poderíamos designar como um nominalismo reflexo: o nome é investido da realidade e do poder que lhe são conferidos pela coisa que ele mesmo instaura. Ora, é esta coisa que ao longo do século XX se desmoronou diante dos nossos olhos. Desmoronou-se não na sua capacidade de produzir experiências, mas, paradoxalmente, de se congregar numa totalidade. E é, no entanto, em nome desta totalidade suposta que a prática artística se define na contemporaneidade.

Bernd e Hilla Becher desenvolveram desde os anos 60 do século XX um trabalho sistemático de registo fotográfico de construções modernas: torres de elevação de água, edifícios habitacionais, instalações industriais, etc. Comum a todas as obras, a postura neutra do enquadramento normalizado remete para o registo objectivo e frio de uma realidade que parece ser em absoluto anterior e exterior ao processo de representação. Num gesto que se auto-restringe à documentação tipológica, o conjunto de realidades edificadas, alegoricamente identificadas como *esculturas anónimas*, é descontextualizado pelo enquadramento e tomado como objecto de uma representação desprovida da subjectividade associada ao olhar estético. O distanciamento e a simulação de objectividade proporcionados pela frieza das imagens colocam em relevo a riqueza formal das edificações que são objecto da representação. A repetição do programa e a quase neutralidade do olhar (ou a sua pretensão, ou a sua simulação) exige que parte importante da identidade plástica de cada imagem seja fornecida pela especificidade formal de cada edificação. A menos que optássemos por afirmar que o dado relevante no trabalho de Bernd e Hilla Becher radica estritamente na prossecução de um dado projecto conceptual (independentemente da sua actualização enquanto representação visível, isto é, enquanto imagens), a relação de produção e recepção não é independente da riqueza formal dos objectos representados.

A questão que, a partir destes trabalhos, aqui se nos coloca é a de saber se esta

¹ Veja-se, por exemplo, Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, The University of Chicago Press, 2001. Apesar de partir uma noção restrita de experiência artística, o autor mostra como as concepções contemporâneas de arte e de experiência estética são o resultado de um longo processo de integração de diferentes experiências particulares no interior de uma identidade tendencialmente orgânica, através de um correlativo processo de exclusão de diferentes práticas culturais.

postura corresponde à afirmação de que o valor plástico dos objectos representados só é verdadeiramente produzido mediante procedimentos de representação artística (de um modo análogo à relação que se estabelece entre uma natureza-morta e os seus objectos), ou se estamos diante do reconhecimento da efectiva legitimidade de uma relação estética dirigida às realidades que são objecto de representação, independentemente da relação de mediação artística proporcionada pelo trabalho fotográfico. Estamos perante um trabalho de constituição do objecto indiferenciado numa realidade culturalmente reconhecível como arte pela mediação do artista e pela recontextualização da relação de percepção, ou estamos simplesmente diante de um trabalho de formação do olhar (dispondo-o a reconhecer a riqueza plástica de uma realidade preexistente)? Qualquer que seja a resposta face aos artistas em causa, afigura-se como relevante o facto de às estruturas que são objecto de representação fotográfica não ser culturalmente reconhecido o estatuto de obras de arte; de obras de arte como tal e não como património cultural, isto é, como construções eventualmente merecedoras de preservação pela sua importância histórica, simbólica ou outra.

Ou seja: por que é que as fotografias propostas por Bernd e Hilla Becher são arte, ou são reconhecidas como tal, e as construções culturais que são objecto de representação não o são, ou tendem a não ser reconhecidas como tal. A resposta a este problema poderia, aparentemente, passar pela consideração da distinção entre realidade e representação: a arte é, por definição, uma experiência de âmbito representacional, logo, se a imagem fotográfica é uma representação e o seu objecto não o é, estaria estabelecido quer um critério de distinção, quer um critério de reconhecimento da realidade das obras de arte: como condição para que uma dada realidade cultural seja reconhecida como obra de arte está a exigência de que seja uma representação. Nem todas as representações são obras de arte, mas todas as obras de arte são representações ou realidades simbolicamente investidas de uma dimensão representacional.

No caso vertente, somos, no entanto, confrontados com o facto de o objecto da representação ser de ordem imediatamente simbólica e representacional, mas também, desde logo, de ordem estética: toda a configuração formal dos objectos em causa (torres, edifícios habitacionais, instalações industriais, etc.) não decorre de princípios estritamente funcionais, em que a sua existência enquanto realidades culturais se esgotasse no cumprimento dessa função, mas, de um modo relevante, de critérios de organização do espaço e das formas que implicam a existência de opções estéticas por parte dos seus produtores. O facto de a mesma função poder ser cumprida por múltiplas configurações formais (como o demonstram precisamente os trabalhos de Bernd e Hilla Becher) é disso prova. Estamos diante de realidades representacionais cuja identidade não é independente da sua existência enquanto objecto de experiência estética: no interior de um mesmo contexto cultural, com um conjunto de soluções técnicas comuns susceptíveis de dar resposta ao problema que imediatamente justifica a sua produção (elevar água, etc.), deparamo-nos com uma multiplicidade de opções formais que determina a individualidade e especificidade morfológica de cada objecto. Apesar de uma matriz técnica e formal comum, cada construção possui uma especificidade morfológica que lhe advém menos de exigências ditadas pela função, do que das opções formais que em cada caso presidiram à sua edificação. Neste sentido, sendo embora realidades imediatamente funcionais, a sua realidade representacional não é estritamente redutível a quaisquer propósitos funcionalistas. Estamos perante realidades representacionais que se constituem

como experiências do espaço e da imagem independentemente desse ser ou não o seu uso primeiro. A resposta à questão anteriormente formulada terá, pois, de passar pela questão genérica dos critérios de distinção entre as obras de arte e as outras realidades representacionais, ou, de um modo análogo, pela questão da definição da própria realidade da obra de arte.

Tendencialmente, o problema da definição da arte tem sido pensado como correspondendo a uma questão de natureza: tratar-se-ia de inventariar os predicados definidores da identidade das obras de arte enquanto tal; aqueles que, estando ausentes ou sendo secundários em outras realidades, identificariam a essência da obra de arte.² Independentemente do maior ou menor sucesso das diferentes respostas (repetidas e diversificadas ao longo da história, à medida das mutações dos quadros teóricos e do próprio objecto), subjaz a esta abordagem o erro de procurar pensar como distinção de natureza aquilo que, muitas vezes, mais não é do que uma questão de grau: a distinção entre a arte e outras realidades culturais que lhe são conexas corresponde não a uma inultrapassável barreira de natureza, mas ao movimento gradativo de aprofundamento ou diluição da complexidade e da riqueza semântica e formal do uso das diferentes linguagens, em função dos quais, no interior de actividades culturais de intensa carga representacional, podem emergir comportamentos de excelência.

Afirmar que as distinções efectuadas no interior do uso das distintas linguagens não correspondem a distinções de natureza, mas de grau, corresponde a dizer que uma mesma linguagem ou sistema de representação pode ser objecto de modos muito diferenciados de apropriação das suas potencialidades representacionais, sem que tal corresponda à produção de distinções de natureza entre essas apropriações: nada de verdadeiramente relevante (quanto à natureza) distingue o acto de desenhar numa criança de quatro anos e o acto de desenhar num artista profissional, do mesmo modo que (quanto à natureza) nada distingue a verbalização oral da mesma criança de quatro anos da verbalização oral de um mestre de oratória: em qualquer dos casos, estamos diante do uso diferenciado mas comum das duas linguagens: desenhar e verbalizar oralmente. Neste sentido, as fronteiras entre a arte e a não arte são muito mais permeáveis e disseminadas do que as posições essencialistas poderiam pretender: aquilo que se oferece à nossa experiência cultural são construções culturais definidas segundo e no interior de determinadas linguagens, cada uma das quais capaz ou não capaz de responder ao acréscimo dos níveis de exigência ocorridos na relação de produção e recepção por parte de produtores e receptores especializados.

Foi, no entanto, inverso o caminho desenvolvido pela arte ao longo da Modernidade. Correspondendo a um processo de autonomização face a outras práticas produtivas de cariz artesanal ou industrial, e sob a aparência de um aprofundar da sua identidade, a arte procedeu a um movimento auto-definição que conduziu a uma restrição das fronteiras da experiência da arte sem paralelo na história da cultura. Este movimento auto-reflexivo teve como correlativo a manutenção da experiência da arte (ou do seu reconhecimento institucional) no interior de um conjunto restrito de limites simbólicos, por muito vastos que, interiormente perspectivados, eles pudessem parecer. Poderá surgir como paradoxal que num momento de quase absoluta permissividade artística (em que virtualmente qualquer realidade ou experiência pode ser apresentada como arte) se venha invocar uma restrição do âmbito da experiência da arte. Não está em causa não a riqueza potencial da liberdade criativa associada à noção de autonomia da arte, mas a consciência de que o processo de

² Veja-se, por exemplo, Denis Dutton, «A Naturalistic Definition of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:3, Summer, 2006. Assumindo o que designa como uma postura naturalista, que privilegia a abordagem da identidade da arte não a partir da definição das suas margens, mas do seu interior, o autor procede à identificação de doze predicados, partilhados ou não com outras experiências, definidores, no seu conjunto, da natureza da arte: prazer imediato; competência ou virtuosismo; estilo; novidade e criatividade; crítica; representação; atenção particular; individualidade expressiva; saturação emocional; desafio intelectual; instituições e tradições artísticas; experiência imaginativa. O dado mais relevante desta sistematização é o facto de, em maior ou menor grau, estes predicados serem partilhados com numerosas e diferenciadas experiências humanas, pelo que aquilo que deveria ser o corpo identitário da arte se vê atravessado por toda uma rede de afinidades culturais que, de facto, a inscrevem no interior do todo da experiência humana.

construção auto-reflexiva da identidade da arte significou a exclusão do âmbito da arte de todo um conjunto de experiências conexas (não se definem fronteiras sem proceder a exclusões). O excluído da arte é o todo da realidade cultural: o social, o político, o religioso, o económico. Naturalmente que as práticas artísticas contemporâneas integram ou interagem com estes domínios, mas a sua relação é definida não por uma relação de pertença e de interpenetração, mas da intervenção que procede do exterior, a partir de um lugar pretensamente privilegiado. Assim se justifica a repetida necessidade sentida por diferentes posturas e movimentos artísticos de integrar, ou interagir com, outras dimensões da experiência humana, das artes populares, à organização do espaço enquanto paisagem ou à acção política.³ Trata-se menos de assumir a permeabilidade das fronteiras do que de reforçar (ou tirar partido) o poder simbólico de um sistema de representações designado por arte.

De um modo particular ao nível das artes plásticas, desde a Modernidade que a noção de arte se desenvolveu quer pela referida tentativa de definição de fronteiras, quer (num movimento conexo) pela progressiva incorporação das suas próprias margens. Este movimento de expansão não significa verdadeiramente uma interpenetração entre a arte e o todo das práticas representacionais, mas um movimento de apropriação que se determina pela manutenção da fronteira. O conceito de *ready-made* é uma boa ilustração desta incorporação do outro, sem que a posição simbolicamente privilegiada da arte e do artista seja questionada. Pelo contrário: a arte e o artista investem-se de um poder simbólico de transmutação quase sem precedentes.

Em simultâneo com o processo de definição auto-reflexiva da sua identidade e de um concomitante fechamento sobre si mesma, na Modernidade e agudizando-se na contemporaneidade, a construção da identidade da arte enquanto tal operou por um prolongado movimento de desconstrução interna das linguagens artísticas. Agindo através do questionamento experimental das gramáticas das diferentes linguagens e da sua relação como o real, a arte procedeu ao esbater das fronteiras interiores entre as diferentes linguagens ou modos de representação. Contrariando o modelo programático de Greenberg, e à medida que, num movimento auto-reflexivo, a arte se tornava mais consciente de si mesma, definindo-se contra os seus outros, assistiu-se a um processo de osmose entre as diferentes linguagens: aquilo que era do domínio tradicional das experiências particulares (a música, a pintura, a escultura, a poesia, a dança, etc.) tendeu a ver sua identidade primeiramente reconhecida enquanto *arte* e, de um modo ainda mais abrangente, como *cultura*.

E, no entanto, se este processo é simultâneo com a multiplicação e disseminação de práticas e experiências que parecem não ser referíveis senão simbolicamente a uma mesma esfera de acção representacional (ou cultural) designada por arte, permanece em aberto a questão de saber se o corpo das práticas artísticas não estilhou já as fronteiras definidas pelo nome (a *arte*). Em vez de um singular organicamente composto por linguagens independentes mas coextensivas, talvez estejamos novamente diante da afirmação prática de singularidades irreduzíveis seja à comunidade nominal definida pelo substantivo arte, seja às experiências por elas suscitadas.

Para além de um trabalho específico sobre cada linguagem ou forma de representação que conduziu a arte ao questionamento experimental da sua própria identidade, o processo eminentemente moderno de busca auto-reflexiva da sua identidade é potenciado por um quadro teórico que Jean-Marie Schaeffer identifica como correspondendo ao que designa de "teorias especulativas da arte",⁴ um conjunto de teorias da arte que, de um modo dominante, se afirmaram ao longo dos últimos dois séculos e que condicionaram activamente a forma como a prática de produção e

³ Veja-se, a título de exemplo, o projecto desenvolvido por Mark Wallinger na Tate Gallery (primeiro semestre de 2007) que refez meticulosamente a campanha do activista político Brian Haw, a partir dos materiais por si abandonados. Se se trata de um gesto de interacção com o domínio das práticas políticas, ele assume implicitamente a pretensão a uma mais-valia semântica e axiológica proporcionada pela descontextualização e transposição (sem transformação formal ou semântica relevante) para o âmbito da arte de uma experiência de intervenção política.

⁴ Veja-se Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de L'Age Moderne: L'Esthétique et la Philosophie de L'Art du XVIII à Nos Jours*, Gallimard, Paris, 1992, p. 27-84.

recepção artísticas se desenvolveram ao longo dos últimos dois séculos. Embora não redutíveis à estrita linhagem filosófica aqui identificada, as “teorias especulativas da arte” correspondem, segundo Schaeffer, a um conjunto de representações conceptuais que mantêm sobre a arte uma perspectiva comum: não obstante a sua diversidade, ela corresponde à representação de arte que, de Kant a Hegel, a Nietzsche ou a Heidegger, contribuiu para formular uma imagem da arte como experiência auto-reflexiva, capaz de alcançar uma representação última da realidade e cuja realização histórica corresponderia a um vasto processo de busca da sua própria natureza ontológica. Isto é, segundo as “teorias especulativas da arte”, a arte transforma-se numa forma de revelação da verdadeira natureza do real, ao mesmo tempo que a sua história é entendida como um processo de revelação da sua própria essência. Sob esta perspectiva genérica, a arte busca, antes de mais, revelar na história a natureza anhistórica da arte:

«O domínio das artes deixa de ser o lugar do nosso encontro com as obras; ele transforma-se na manifestação da Arte tal como ela é determinada pela estética especulativa: se a Arte revela o ser, as obras artísticas, por si, revelam a Arte e devem ser interpretadas como tal, isto é, como múltiplas realizações empíricas de uma mesma essência ideal.»⁵

⁵ Idem, p. 23.

Esta é uma postura teórica que atravessa toda a Modernidade artística, mas que possui fortes raízes na sacralização da obra de arte efectuada pelo Romantismo. Ao investir a experiência estética da função de revelação da verdadeira natureza da realidade, o Romantismo atribui à arte competências de índole metafísica ou religiosa. Neste sentido, o nascimento das teorias especulativas da arte não é separável do amplo movimento de secularização que atravessou a Modernidade. Em face de uma realidade que se seculariza, a arte será entendida (embora nem sempre de forma totalmente assumida ou consciente) como um substituto profano para uma relação de mediação progressivamente desacreditada: a religião. A arte será, assim, definida a partir do seu conteúdo filosófico de verdade, privilegiando-se uma relação com as obras que busca nelas um conteúdo semântico (um sentido) mais ou menos patente, o que inevitavelmente acaba por restringir o alcance e a riqueza plástica das próprias obras.

Se as teorias especulativas da arte configuram uma tentativa de conferir uma dimensão teleológica ao questionamento experimental das linguagens artísticas, ao mesmo tempo que identificam um sentido específico para cada prática ou linguagem artística, encontraremos, com C. Greenberg, a redução da história da arte moderna a um processo de revelação da sua própria identidade. Segundo este,

«O modernismo não se define como um “movimento”, e ainda menos como um programa, mas sobretudo como uma espécie de tendência ou tropismo em direcção ao valor estético, ao valor estético como tal e como valor último.»⁶

Estamos diante da consideração da dimensão estética como critério único de fundamentação e definição da identidade e do valor da arte. Para Greenberg, o Modernismo, momento de chegada de um longo processo de autonomização da arte, assume-se como um processo histórico que busca identificar o mais elevado grau de exigência estética, constituindo, assim, a etapa determinante do percurso que conduz a arte à definição auto-reflexiva da sua identidade última. O questionamento experimental da arte moderna não traduziria um procedimento crítico que agisse a partir de uma relação exterioridade e de um distanciamento face ao seu objecto, mas a partir de uma relação imanente com o próprio objecto: segundo Greenberg, a arte

⁶ Clement Greenberg, «Necessity of Formalism», in Richard Kostelanetz (ed.), *Esthetics Contemporary*, Prometheus books, Buffalo, 1978, p. 207.

crítica a arte através da arte. A radicalidade da autocrítica teria permitido a emergência de uma arte capaz de assumir em toda a plenitude a sua identidade:

«A tarefa de autocrítica consiste em eliminar das linguagens artísticas todo e qualquer traço que possa ser o resultado do contágio das linguagens de quaisquer outras formas de arte. Neste sentido, cada arte deve tornar-se “pura”, e na sua “pureza” reside a garantia dos seus critérios de qualidade, assim como da sua independência. “Pureza” significa auto-definição, e a tarefa de autocrítica na arte torna-se uma radicalização do processo de auto-definição.»⁷

⁷ Clement Greenberg, «Modernist Painting», in C. Harrison, e P. Wood, (ed.), *Art in Theory, 1900 -1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1996, p. 755.

Se o traço distintivo da arte moderna consiste na autocrítica da arte, tal deve corresponder a um processo de purificação das linguagens artísticas, no sentido de eliminar progressivamente quaisquer traços de contaminação exterior. Trata-se de um processo de redução de cada forma de arte aos seus traços mais essenciais, de redução de cada prática artística ao seu *medium*. Encontramo-nos, parece claro, diante do radicalizar das tendências de fechamento inerentes à busca de autonomia.

Senão enquanto caracterização, pelo menos enquanto programa, o modelo de Greenberg constitui a radicalização do imperativo de auto-reflexividade, num processo que assumiu preferencialmente a forma do que podemos designar como um *conflito de representações*: ao mesmo tempo que se dimensionava pela busca de uma identidade última, em cada momento, cada sistema de representação, cada linguagem, ou cada gramática pretendeu afirmar a sua superioridade relativa. Embora comum a diferentes linguagens, este conflito é, no século XX, particularmente evidente ao nível das artes plásticas: do Fauvismo ao Cubismo, do Surrealismo ao Expressionismo Abstracto, deste à Pop Arte, ao Minimalismo, à Arte Povera ou à Arte Conceptual, etc, tratava-se sempre de procurar identificar um discurso privilegiado que comportasse em si mesmo a afirmação da sua superioridade formal ou semântica, quer enquanto instrumento de representação do real, quer enquanto instrumento de revelação reflexiva da própria identidade da arte. Mesmo que arte da segunda metade do século XX se defina em parte por uma rejeição consciente do imperativo de redução da representação artística ao seu *medium*, na acepção de Greenberg, tal não significa que a questão da relação entre a arte e as outras formas de construção representacional do real tenha sofrido uma transformação relevante. A arte pós-*medium*, na formulação de Rosalind Krauss,⁸ efectua, sim, uma inversão da relação, concedendo uma atenção crescente à dimensão semântica, em detrimento da dimensão formal. Mantém-se a tendência para pensar as representações artísticas como realidades que retiram a sua identidade da definição dos limites simbólicos face às restantes construções representacionais.

Numa prefiguração modelar deste conflito de representações, e tendo como critério a capacidade de cada forma de arte de corporizar de um modo sensível um conteúdo que é de ordem conceptual, Hegel apresenta-nos na sua *Estética* um *Sistema das Artes* no qual hierarquiza as diferentes linguagens artísticas. Esta sistematização, e de acordo com a sua suposta capacidade de exprimir, através da sua natureza sensível, uma verdade que é de ordem supra-sensível, ou conceptual, responde não apenas pela maior ou menor riqueza intrínseca das diferentes linguagens, mas pela sua capacidade de corporizar por identidade o seu próprio conteúdo de significação. Partindo do pressuposto nuclear da superioridade do conceptual sobre o sensível, Hegel coloca em primeiro lugar (isto é, em último lugar quanto à sua importância) a *arquitectura*, como a mais material das artes — uma arte que constitui uma primeira busca de espiritualidade, mas que, nessa tentativa de alcançar uma efectiva adequação entre

⁸ Veja-se Rosalind Krauss, «A Voyage on the North Sea»: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 2000.

a sua natureza material e a espiritualidade do seu objecto, está limitada pela sua natureza estritamente sensível; em segundo lugar, surge a *escultura* — aqui, o material começa a ser moldado de forma a expressar verdadeiramente o seu conteúdo espiritual: ao representar a figura humana, a escultura realiza uma primeira adequação entre a exterioridade do material e a interioridade do espiritual; em terceiro lugar, surge a *pintura*, que, ao reduzir a realidade material tridimensional ao espaço bidimensional, opera uma abstracção do sensível, produzindo um acréscimo de consciência reflexiva da espiritualidade do real; em quarto lugar, surge a *música* — a qual, através da sua natureza puramente subjectiva, estaria, melhor do que a pintura, apta a traduzir o carácter espiritual da verdade; por último, e em primeiro lugar quanto à sua importância, viria a *poesia*:

«Após a pintura e a música vem a arte da palavra, a poesia em geral, a verdadeira arte absoluta do espírito manifestando-se como espírito. Com efeito, só a palavra é capaz de se apropriar, de exprimir, transformando-o em objecto de representação, tudo quanto a consciência concebe e reveste de uma forma que ela encontra em si própria. Por isso, a poesia é, pelo seu conteúdo, de todas as artes a mais rica, a mais ilimitada.»⁹

O privilégio concedido por Hegel à arte da palavra em detrimento das artes da imagem ou da arte dos sons decorre do privilégio concedido ao conceito como forma de representação. A partir da definição da realidade como de ordem racional ou espiritual (só o Espírito, a Razão, ou o Conceito são verdadeiramente reais), a forma de representação privilegiada é aquela que, de um modo consubstancial, melhor possa expressar a realidade do objecto de representação: se a realidade é Espírito ou Conceito, só uma representação de ordem conceptual (isto é, que represente o mundo através de conceitos) poderá formular representações verdadeiramente adequadas.

Esta sistematização, congruente com as transformações das práticas artísticas posteriores ao Renascimento, surge como uma tentativa de articular as partes (as diferentes linguagens) no interior de fronteiras já definidas. A articulação consegue-se afirmando uma relação de complementaridade: o dizer de cada linguagem poderia cumulativamente, e de um modo gradativo, servir de suporte para as outras linguagens, num processo de ascensão em direcção a uma representação mais efectiva do real. Se este processo é entendido como um movimento cumulativo, a estrutura das partes não é aleatória, ela corresponde à percepção de que o conteúdo de significação não é independente da linguagem em que se produz. Não se diz a mesma coisa através não importa de que linguagem.

Apesar do condicionamento romântico e logocêntrico do pensamento de Hegel, ele coloca-nos diante da importância da interacção dinâmica entre a linguagem e o seu conteúdo de significação: ao nível de qualquer produção artística (e do seu correspondente não simétrico ao nível da recepção), o dado relevante diz respeito menos ao programa temático, ao conteúdo semântico ou à estrita dimensão formal de uma linguagem, do que à interacção específica entre esse conteúdo e uma dada linguagem.

A estrita interdependência entre uma linguagem e um conteúdo de significação exige que evitemos subordinar a produção ou a recepção crítica das obras de arte à tentativa de produção ou identificação de programas temáticos ou conteúdos semânticos. Estes são aqueles que, considerados isoladamente, mais imediatamente são autonomizáveis da obra, e, em simultâneo, mais dependem dela para a afirmação da sua força semântica. Mas se qualquer conteúdo semântico está dependente da linguagem em que se produz, tal não significa que um dado núcleo temático não seja

⁹ G. W. Friedrich Hegel, *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Guimarães Editores, Lisboa, 1993. p. 349.

susceptível de transposição para outras linguagens. Pelo contrário, e de um modo quase autónomo, o programa temático da generalidade das obras de arte poderia, sem perdas ou transformações relevantes, ser traduzido para outra linguagem. É, por exemplo, o caso em que o conteúdo narrativo de um romance é transposto para o cinema ou para uma ópera; o conteúdo temático de um desenho é transposto para uma escultura, ou o desempenho factual de uma performance é transposto para o vídeo. Este exercício de transposição, ou de tradução, envolve em maior ou menor grau um movimento de transformação do conteúdo, que não implica necessariamente a perda de força semântica ou de intensidade estética; pode, ao inverso, conduzir a um ganho: um dado conteúdo pode ser potenciado por uma linguagem mais rica ou mais apropriada. Prosseguindo os anteriores exemplos, o conteúdo narrativo de um mau romance pode ser transformado na estrutura narrativa de um filme de excepção; o conteúdo representacional de um desenho sofrível pode dar lugar a uma escultura de excepção; uma performance falhada na interacção com o seu público imediato pode, pela mediação do vídeo, revelar outras potencialidades expressivas; etc. Mas em cada um dos casos, aquilo que é dito é outra coisa que não aquela corporizada pela anterior linguagem; a transferência de linguagem implicou a efectiva transformação do conteúdo representacional.

Assim, a possibilidade desta transposição com ganhos não pode obliterar a percepção do dado relevante da questão: aquilo que resulta deste processo não é uma simples transposição de um sentido para outra linguagem, é a produção de outro sentido. Nenhuma linguagem é neutra, e as linguagens das artes não o são de um modo acrescido: se o conteúdo temático de uma representação é em maior ou menor grau susceptível de tradução, não o será a obra de arte enquanto tal. Traduz-se aquilo que no sentido é traduzível, mas não se traduz a interacção semântica e formal que realiza esse sentido enquanto experiência; aquilo que se perde é precisamente a relação íntima entre um dado enunciado (que não é nem anterior nem exterior à sua corporização formal) e a construção formal que lhe dá corpo. Estamos, numa questão que encontra em Derrida um intérprete privilegiado, diante daquilo que poderíamos caracterizar como o carácter idiomático das linguagens artísticas. Para Derrida, o idioma é precisamente aquilo que configura a experiência enquanto experiência, e aquilo que impede que essa experiência seja objecto de uma relação de apropriação enquanto sentido traduzível para outra voz, ou outra língua; aquilo que é condição da tradução, e aquilo que a veda:

«Não que eu cultive o intraduzível. Nada é intraduzível desde que se gaste o tempo necessário ou a expansão de um discurso competente que se meça ao poder do original. Mas “intraduzível” permanece — deve permanecer, diz-me a minha lei — a economia poética do idioma (...). Nada é intraduzível num sentido, mas num outro sentido tudo é intraduzível, a tradução é outro nome do impossível.»¹⁰

Nesta acepção, a tradução, ou a pretensão à comutatividade das linguagens, afecta as próprias condições de existência não só da linguagem, mas da sua configuração enquanto experiência. Uma realidade representacional tem a sua existência ligada ao sistema de representações no interior do qual é produzido: uma vez que a realidade e a intensidade daquilo que é dito produzido e experimentado é função do modo como uma dada linguagem ou sistema de representação se configura enquanto procedimento de optimização das suas próprias potencialidades, um dado *sentido* não poderá nunca ser produzido indiferentemente por não importa que linguagem.

¹⁰ Jacques Derrida, *O Monolinguismo do Outro ou a Prótese de Origem*, trad. Fernanda Bernardo, Campo das Letras, Porto, 2001, p. 87-88.

Disto decorre que a realidade de uma obra de arte não é independente da sua configuração formal ou da linguagem em que é produzido. Aquilo que ao nível das produções representacionais com potencialidades artísticas define reflexivamente a sua identidade enquanto artefacto cultural será, assim, o carácter necessário da relação de remissão mútua da linguagem para o conteúdo representacional e deste para a linguagem. Em arte, aquilo que é dito é função estrita do modo como um dado conteúdo semântico potencial se configura (ou se forma) segundo e no interior de uma linguagem. É a consciência reflexa desta relação de remissão que confere a uma realidade representacional a sua identidade enquanto obra de arte, quer naquilo que decorre dos critérios de reconhecimento implícitos à recepção crítica das obras de arte no interior da mutabilidade de uma dada tradição, quer naquilo que permite que se entenda a relação estética como a resposta apropriada a realidades culturais produzidas em contextos exteriores à formação do receptor.

Reportemo-nos novamente ao trabalho de Bernd e Hilla Becher: a questão que se nos coloca é, então, a de determinar qual o estatuto da relação entre as imagens produzidas e os objectos dessas imagens e qual a relação entre a linguagem no interior da qual se produzem enquanto representação e aquilo que, enquanto objecto, se constitui como conteúdo semântico. Se afirmámos que produção de sentido ao nível das linguagens artísticas implica a articulação íntima entre um dado conteúdo de significação e a configuração formal que a corporiza, tal implica que a relação entre a imagem e o seu conteúdo não poderá ser entendida como uma estrita relação de exterioridade, mas, no mínimo, exige uma relação de conexão semântica e formal. Pelo que não será resposta nem pretender invocar a dimensão representacional de um (a imagem) em detrimento de outro (o objecto), nem pretender afirmar a superioridade relativa de qualquer forma de representação. Se não existem sentidos independentes da linguagem que os configura, também não poderão existir sistemas de representação privilegiados: linguagens diferentes configuram-se enquanto diferentes conteúdos semânticos. Um possível critério de distinção entre as obras de arte e as outras realidades representacionais daqui decorrente poderia ser o da distinta natureza do conteúdo. A cultura ocidental tende a privilegiar uma dada gama de núcleos temáticos, indexando-os de forma quase imediata à noção de arte. Por exemplo, e sobretudo se mediada pela subjectividade de um sujeito supostamente privilegiado (o autor), a ficção tende a ser reconhecida como de natureza artística, variando apenas ao nível dos critérios específicos de qualidade, ao passo que os relatos objectivos (de género jornalístico, por exemplo) não o são. O privilégio aqui concedido à ficção (seja ao nível da literatura, do cinema, etc.) decorre do facto de que, enquanto não suscita um correlato exterior susceptível de constituir critério da sua validade, reforça reflexivamente a natureza representacional do próprio enunciado. Assim, a ficção seria arte porque não implica de forma estrita qualquer relação de adequação a uma realidade exterior ao movimento de representação, isto é, não exige como critério de validação dos seus enunciados a existência objectiva de um correlato não representacional. Estaríamos perante o agudizar do carácter homorreferencial das linguagens artísticas como critério da sua própria especificidade cultural.

Mas o facto de um dado tipo de representações tender a ser reconhecido como arte não significa que essa tipologia constitua um critério necessário para que uma representação seja reconhecida como arte: a prevalência da categoria de *mimesis* ao longo da história da arte ocidental é disso prova. É possível produzir representações de carácter artístico sem que a natureza do seu objecto comprometa positiva ou

negativamente a realidade da obra. Assim, se o conteúdo de uma dada representação a configura enquanto experiência de recepção, só por si não determina se o receptor se encontra ou não diante de uma obra de arte.

Neste sentido, o critério de distinção entre as obras de arte e as outras realidades representacionais terá de ser procurado a outro nível. Uma possibilidade com larga tradição na estética ocidental seria a de invocar a existência ou inexistência de uma determinação intencional. As distintas determinações intencionais corresponderiam distintas realidades ao nível da sua actualização: sendo o resultado do uso intencionalmente artístico da linguagem fotografia, as imagens de Bernd e Hilla Becher inscrever-se-iam no campo das práticas artísticas, enquanto que, sendo resultado do uso intencional de linguagens e técnicas subordinadas a determinações funcionais, os seus objectos fotográficos se inscreveriam num âmbito predominantemente técnico.

Estamos diante de um dos critérios fundadores da noção de obra de arte na Modernidade: a existência de uma realidade representacional enquanto obra de arte é vinculada à acção constituinte de um sujeito privilegiado, o autor. Nesta acepção, a obra de arte responde por um programa intencional (de raiz expressiva ou outra) conscientemente ou não conscientemente definido pelo autor. A determinação intencional surgiria, assim, como o vínculo de constituição de uma representação como obra de arte, ao mesmo tempo que serviria de critério de aferição da validade de uma dada relação de recepção. As determinações intencionais de sujeitos de excepção corresponderiam realizações de excepção, as obras-primas.

No parágrafo que abre a sua *História da Arte*, E. Gombrich afirma de forma modelar a não existência da arte enquanto corpo orgânico que atravessa a história, mas apenas de artistas, isto é, de sujeitos produtores de representações. Se há nesta afirmação a recusa de entender a história da arte independentemente dos sujeitos que lhe dão corpo, há também ressonâncias românticas que fazem radicar na figura do produtor o elemento determinante na identidade de obra e das experiências artísticas de excepção. Ora, antes do mais, a excepção deve ser procurada do lado do resultado da acção e não da identidade específica do agente. Devemos, assim, ter em conta que a acção específica do artista está em absoluto dependente da sua inscrição no interior de uma dada tradição cultural e artística que lhe fornece as linguagens (de cuja maior ou menor riqueza dependerá em larga medida a riqueza das suas produções) e as representações de mundo capazes de garantir ao produto da sua acção a natureza de obra de arte. Neste sentido, poderíamos caracterizar a obra de excepção como o encontro feliz entre uma sensibilidade, uma formação, uma linguagem e uma tradição. Nesta caracterização, reconhece-se quer a singularidade da acção de determinados indivíduos e o seu eventual mérito particular numa dada esfera de acção, quer a sua rigorosa dependência de todo um vasto conjunto de interacções de carácter cultural, sem as quais as suas potencialidades não se poderiam ter desenvolvido. Mas se o produtor é apenas parte de um processo que em larga medida o ultrapassa, tal significa que a intenção do autor não pode constituir fundamento ontológico para a existência das obras de arte como tais.

Aquilo que de relevante a determinação intencional do autor tem para a realidade da obra de arte consiste na produção de um condicionamento activo da experiência do receptor: ao propor como objecto de experiência uma realidade dotada de um dado conjunto de características morfológicas e semânticas, o autor está predefinir em maior ou menor grau os quadros da experiência do receptor; ao aceitar activa ou passivamente como válida essa proposta de condicionamento da sua experiência, o

espectador está a inscrever a sua acção nos termos definidos, consciente ou não conscientemente, pelo autor. Mas isto não significa que a relação de recepção se esgote nesta inscrição da experiência do receptor nos quadros representacionais produzidos pelo produtor. As obras de arte constituem determinações de carácter topológico num percurso que é, de facto, percorrido pelo receptor. Não apenas o produtor nunca consegue predeterminar em absoluto a relação de recepção, como parte importante da realidade da obra ultrapassa as determinações intencionais definidas pelo autor, para acolher as distintas determinações atencionais definidas pelo receptor. Se entendida como actualização da proposta de experiência efectuada pelo produtor, cada relação de recepção significa não apenas a actualização do percurso proposto, mas a sua realização. O trabalho do artista consiste em, através da produção intencional de representações, tentar otimizar as potencialidades estéticas de uma dada linguagem, fornecendo ao receptor uma experiência em que os predicados de ordem estética se configurem numa representação.

Neste sentido, é mais provável que uma realidade representacional definida segundo os parâmetros daquilo que o receptor reconhece como arte suscite da sua parte uma relação privilegiadamente estética. Mas isto não exclui a possibilidade de que qualquer realidade representacional (ou investida de uma dimensão representacional) seja objecto de uma relação de recepção de ordem estética: a dimensão constituinte da atencionalidade permitirá ao receptor identificar ou não nessas realidades os predicados capazes de a tornar pertinente. Assim, se reconhecermos, em maior ou menor grau, o carácter constituinte da relação de recepção, torna-se legítimo admitir como válido o investimento estético do receptor em realidades representacionais nas quais a função estética havia sido, do ponto de vista da determinação intencional do produtor, secundária.

A existência de uma realidade cultural como lugar de uma experiência estética (isto é, enquanto arte) não exige, pois, a existência de uma determinação intencional por parte de um autor: a sua inscrição como experiência de excepção do espaço, do som, ou da linguagem verbal, exige apenas a capacidade da optimização das possibilidades estéticas da linguagem ou conjunto de linguagens em que se produz.

Isto não implica afirmar que todas as linguagens possuem a mesma riqueza potencial. Antes do mais, e como vimos, se a representação age por uma conexão íntima entre o objecto e a linguagem que o representa, nem todas as realidades ou experiências são dizíveis segundo todos os sistemas de representação. Em segundo lugar, o potencial representacional de cada linguagem ou sistema de representações depende de toda uma rede de interacções contextuais capazes de o actualizar: cada conteúdo semântico está tão dependente da linguagem quanto esta dele. Em terceiro lugar, e mais importante ainda, o uso que é feito de cada linguagem comporta sempre graus muito distintos de optimização das suas potencialidades. Reportando-nos a um exemplo já explorado, se não existe diferença de natureza entre um desenho infantil e a obra de um artista profissional, existe em cada um dos casos (ou tenderá a existir) uma profunda diferença de grau no que diz respeito à mobilização das potencialidades representacionais proporcionadas pelo desenho.

Deste modo, a definição de uma linguagem ou de uma prática enquanto arte não poderá ser independente da optimização dos procedimentos técnicos e conceptuais que suportam a experiência representacional do real, seja nas relações de produção, seja nas relações de recepção. A prática artística anterior à Modernidade implicava como condição imprescindível de produção de obras de excepção o aperfeiçoamento do domínio técnico de um vasto conjunto de sistemas de representação (a escrita, a

composição, o desenho, a pintura, a escultura, etc). Na contemporaneidade, esta dimensão técnica não apenas parece ter perdido relevância, como, sobretudo ao nível das artes plásticas, a por vezes acentuada divergência entre a acção de produção artística e a realização técnica das obras parece ter retirado pertinência à estrita subordinação da prática criativa a uma observância rigorosa dos procedimentos técnicos e formais que corporizavam um mais ou menos restrito núcleo de linguagens. E, no entanto, tal como vimos, isto não pode fundamentar a pretensão nem à estrita redutibilidade (quer por cumulatividade, quer por comutatividade) das diferentes linguagens, nem à superioridade relativa de qualquer uma delas.

Encontramo-nos agora em condições de reanalisar a relação entre os trabalhos de Bernd e Hilla Becher e as realidades que lhes servem de objecto. Nas fotografias que, de um modo serial e repetitivo, tomam como tema edificações modernas técnica e formalmente próximas não estamos de diante de uma linguagem (a da fotografia e de um modo mais lato a da produção de imagens por qualquer meio técnico) que se debruçaria sobre a realidade anónima de objectos indiferenciados. Estamos, sim, perante a relação entre duas construções representacionais, cada uma das quais definida segundo distintas linguagens: as edificações segundo um conjunto de linguagens e técnicas arquitectónicas de matriz moderna, as fotografias segundo um conjunto de técnicas e modelos de representação formal também eles de perfil marcadamente moderno. É nesta confluência de modernidades que o projecto plástico e conceptual de Bernd e Hilla Becher ganha pertinência e intensidade estética. Qualquer que fosse o programa imediato inerente à construção das diferentes edificações, estas ultrapassam a estrita dimensão funcional e técnica para se apresentarem como experiências de manipulação do espaço e como a construção de uma experiência visual independente. Isto implica reconhecer dimensão estética não apenas à representação fotográfica, mas igualmente (e senão de forma privilegiada) às construções que lhe servem de objecto, qualquer que tenha sido o programa estético que lhes serviu de base, qualquer que tenha sido a determinação intencional de quem as projectou e construiu. O mesmo poderia, aliás, ser afirmado relativamente a outras construções culturais de carácter não imediatamente simbólico: da configuração da paisagem através das práticas agrícolas à construção do espaço enquanto jardim, da distribuição da rede viária à construção do espaço visual urbano através da contribuição de um quase ilimitado conjunto de linguagens plásticas (arquitectura, design, moda, publicidade, etc).

Nas fotografias de Bernd e Hilla Becher, e sobretudo no caso de paisagens industriais cuja configuração é fruto do acaso ou de procedimentos que não obedeceram necessariamente à predeterminação de um projecto articulado ou de uma intenção estética, estamos perante realidades representacionais que, embora não se afirmem pela veiculação imediata de conteúdos semânticos, se constituem como experiências sensíveis e intelectuais do espaço, do tempo e das interacções subjectivas potencialmente muito fortes. Neste sentido, o enunciado conflito entre linguagens artísticas e realidade do objecto surge aqui redimensionado. Aquilo que está em causa não é definir a identidade da arte face a um negativo que seria constituído pela realidade, mas de afirmar a conexão íntima entre as distintas linguagens criativas. Qualquer pretensão ao estabelecimento de fronteiras artificiais ou tentativa de conceder a qualquer delas um privilégio ontológico ou semântico passa ao lado daquilo que constitui a verdadeira natureza da arte: a sua capacidade de, no interior de contextos históricos e culturais sempre particulares, produzir representações cuja pertinência estética e cultural não se restringe à prossecução dos objectivos imediatos que deter-

minam a sua realização. Num mesmo movimento, podemos afirmar o todo das experiências representacionais (sem outros privilégios que não os intrínsecos à riqueza potencial de cada linguagem) como susceptível de uma relação de âmbito estético, e afirmar a arte (num singular em que o resultado nunca coincide com a soma dos termos) como parte activa da configuração do real enquanto experiência cultural.

NOVOS MUSEUS INTERNACIONAIS

ZENTRUM PAUL KLEE E QUAI BRANLY

António Rodrigues

Apesar das várias definições de museu hoje defensáveis e praticáveis parece existir um consenso mais ou menos alargado em torno das suas funções essenciais: coleccionar, preservar, estudar e comunicar. É certo que a praticabilidade de tais funções tradicionais do museu se verifica num contexto muito diverso do 'templo da cultura' dirigido para o espectador solitário e contemplativo da mesma tradição museológica.

Hoje os museus participam de forma assaz activa na indústria da cultura, do consumo turístico e da economia do lazer. Muitos museus são mesmo protagonistas da dita indústria e o número dos seus visitantes rivaliza com a clientela dos estádios de futebol. No mundo ocidental um terço da população frequenta regularmente os museus. Tal avalanche de público, verificada desde os finais dos anos 70, fez incidir grande parte das preocupações museológicas para o domínio da gestão em detrimento da relativa marginalização dos saberes tradicionais da história da arte ou do risco crítico. É a idade do *blockbuster*, neologismo anglófono, associado à exposição, de 1976, consagrada aos *Tesouros de Toutankhamon*, que reuniu 8 milhões de visitantes nos 6 museus da América do Norte que a apresentaram. Mesmo quando o tesouro de Toutankhamon, que é deveras extraordinário, é o universalmente célebre tesouro de Toutankhamon.

Os números de visitantes das 30 mais importantes exposições das *Galleries Nationales du Grand Palais*, divulgados pela *RMN* (Réunion des Musées Nationaux), confirmam o fenómeno de aumento do público dos museus. Restringindo-me às exposições que aí tive oportunidade de visitar, Renoir (14.5.1985 a 2.9.1985), Manet (23.4.1983 a 8.8.1983), Gauguin (14.1.1989 a 24.4.1989), Cézanne (30.9.1995 a 14.1.1995), Picasso-Matisse (26.9.2002 a 6.1.2003), Georges de La Tour (3.10.1997 a 26.1.1998), Picasso (11.10.1979 a 7.1.1980), Corot (2.3.1996 a 27.5.1996), segundo a ordem decrescente de número de visitantes, não deixa de ser significativo que enquanto Manet teve 735207 visitantes, Matisse-Picasso 580754, Cézanne 632956, Corot 356754, Renoir encabece a lista das referidas 30 exposições com o número record de 824688 entradas. Renoir, com a sua pintura acessível e



Auto-retrato de Paul Klee

uma temática que por vezes lembra estampagens de caixa de bombons, convoca um público mais alargado que a severidade de Cézanne, os arrojos de Picasso-Matisse ou as subtilezas de Corot.

O fenómeno é representativo dos efeitos da democratização da cultura e a argumentação daqueles que o reduzem a efeitos perversos, não parece ir mais longe do que a reacção nostálgica de um modelo de museu já morto e de improvável ressurreição. Por detrás dessas críticas improdutivas está o primado tradicional da contemporânea culta e sem ruído, própria de uma concepção museológica que separa de modo conflitual o espaço sagrado do espaço profano, a qual, como é sabido, há muito foi questionada, em 1940, pelo arquitecto do então MOMA, Philip Goodwin, ao ter afirmado que os museus deviam ter montras como os grandes armazéns, para cativar o público a visitar as suas colecções.

Aquilo que a vontade política de democratização da cultura trouxe aos museus não foi apenas um aumento 'selvagem' do seu número de visitantes, mas o acesso alargado a uma diversidade de públicos, mais ou menos contornáveis. O público enquadrado em hordas turísticas que invade anualmente os museus *super-stars* do mundo ocidental, o Vaticano, o Louvre, os Uffizzi, o British ou o Metropolitan (contribuindo de modo significativo para saldar os custos de manutenção cada vez mais elevados da máquina museológica actual), não é o mesmo que circula na Tate Modern, no New Museum of Contemporary Art do Soho novaiorquino ou no MAMCO de Genève, como diverso é aquele dito 'branche' e cuidadosamente 'négligé' que vai para ser visto ao Palais Tokyo. Uma snobeira «très parisienne» e que parece ser aquilo que resta de representação socio-cultural contemporânea de um país que passou de centro todo poderoso de «la grande civilisation» para uma posição cultural de periferia rica e provinciana.

Não é menos certo que a proliferação de museus no mundo ocidental, sobretudo de arte contemporânea, verificada a partir dos anos 80, tem contribuído para a promoção estratégica de cidades, (como é o caso bem sucedido do Guggenheim de Bilbao e espera-se idêntico efeito para o recente museu de arte contemporânea do Luxemburgo, desenhado, como não podia deixar de ser, por uma *star* da arquitectura como Pei) a renovação urbana, o desenvolvimento turístico, a redução das desigualdades de acesso à cultura e mesmo a integração social quando estes convocam a colaboração das comunidades onde se encontram. O museu actual tende a não se restringir à sua vocação cultural, inscrevendo-se de modo mais ou menos activo, mais ou menos directo, no tecido social e urbano como outrora sucedeu com as catedrais Góticas.

Constata-se que a representação contemporânea do museu tem a sua força na multiplicação dos projectos arquitectónicos, um género especializado, seja através da construção de novos edifícios, da extensão ou da reconversão e reutilização de edifícios industriais e viários desafectados ou das adaptações notáveis de monumentos a espaços museológicos, em Itália, a partir do 2º pós-guerra, da autoria de Franco Albini, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella e do Studio BBPR.

Estamos longe da tutela única dos manifestos modernistas que influenciaram os museus funcionalistas da primeira metade do Século XX, com projectos que davam primazia aos volumes e aos espaços em lugar da massa e da solidez, ao desenho empenhado nas proporções e nos materiais em vez do ornamento e a cenografia e a incidência na regularidade e no ritmo em vez da afirmação das simetrias axiais. A aposta na flexibilidade dos espaços de exposição, abertos e móveis, pretendia dar protagonismo às obras de arte e à acção do curador. É o caso exemplar da *Neue Natio-*

na gallerie, no *Kulturforum* de Berlin, de Mies van der Rohe. Uma surpreendente caixa com telhado de aço sobre um amplo átrio de vidro apoiado apenas em seis finas escoras interiores, e, em baixo, a enorme e sala de exposições invadida pela luz natural, que é um modelo histórico de claridade e de concisão arquitectónicas.

A flexibilidade espacial dos anos 60-70 tem dado lugar a um retorno à disposição tradicional em salas e ao apelo pela luz natural e a uma tendência para o museu se tornar ele mesmo o seu próprio espectáculo, esta exemplar no pioneiro *Guggenheim* de Wright e continuado, entre outros, no museu homónimo de Gehry. O projecto arquitectónico de Wright deu primazia a ele mesmo e quem circule na rampa espiralada desloca-se em torno de um centro egocêntrico que é o próprio espaço construído. A montagem da retrospectiva de Frank Gehry, que aí vi, em 2001, a fim de fazer dirigir a atenção dos visitantes para as maquetas das obras do arquitecto, sentiu a necessidade de cortar a ligação cenográfica fortíssima das rampas com a grande rotunda através da interposição de painéis brancos. Já o desenho do *Guggenheim* de Gehry resolveu esta noção de espaço museal autocentrado mediante a articulação orgânica de salas de diferentes escalas e contornos. Têm também em comum uma integração cenográfica desalinhada do edifício na malha urbana: uma massa circular desenvolvida na horizontal a quebrar a longa verticalidade da 5ª *Avenue* e o desenho de castelo de conto de fadas na cinzenta zona portuária de Bilbao.

Não adianta retomar as conhecidas críticas das mil e uma inadequações do museu-espectáculo à exposição do objecto artístico. Adiantará talvez pensar que o museu-espectáculo possibilita outro tipo de relacionamento entre o espaço de acolhimento e as obras acolhidas. As obras de arte não deixam aí de ser menos protagonistas que na espacialidade móvel do museu funcionalista, têm é que dialogar com um espaço que se define a partir da sua lógica interna de monumento ou de obra de arte. Visitar os *Guggenheim* de Nova Iorque e de Bilbao é visitar as respectivas obras lá expostas e também os museus de Wright e de Gehry. É claro que se faz o mesmo quando se visita a *Neue Nationalgalerie* de Mies ou o *Whitney* de Breuer, mas o espaço-caixa de ambos dispensa e não reclama o diálogo atrás referido.

A Catedral de Paul Klee

A iniciativa de um museu dedicado à obra de Paul Klee deveu-se ao neto do artista, Alexander, segundo proposta apresentada, em 1992, ao director do *Kunstmuseum* de Berna, que então detinha um núcleo importante de obras de Klee, como condição para ele e a viúva do seu pai, Livia Klee-Meyer, doarem as várias obras herdadas do pintor.

Berna apresentou-se logo o local ideal para a localização do museu, porque Klee nasceu perto da cidade, lá tinha passado grande parte da sua vida e também porque o *Kunstmuseum* local tinha realizado a primeira retrospectiva suíça da sua obra.

O financiamento elevado do projecto é um exemplo de cooperação entre os sectores público e privado. As autoridades municipais e cantonais de Berna, percebendo a relevância nacional e internacional da iniciativa, decidiram suportar parte dos seus custos, cabendo a maior fatia à *Maurice E. and Martha Muller Foundation*.

Maurice E. Muller, cirurgião ortopedista de grande prestígio internacional, e a sua mulher Martha Muller-Luthi, colecionadora de arte moderna e amiga de vários arquitectos e músicos de renome internacional, logo acolheram o projecto de forma directa e activa.

A escolha do calmissimo bairro residencial de Schongrun, a cerca de 15 minutos do centro de Berna, para localização do museu, não foi estranho ao facto



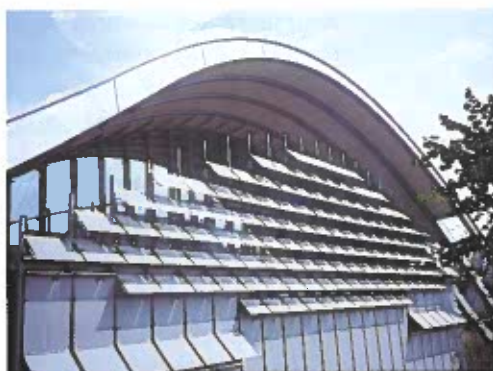
Centro Paul Klee

de lá se encontrar a residência da família Muller, mesmo quando o local se revela assaz adequado ao projecto museológico.

Foi também Martha Muller quem teve papel decisivo na proposta de alargar a ideia inicial de museu à de centro de actividades interdisciplinares. E o convite dirigido a Renzo Piano para o projecto arquitectónico deveu-se também a Martha Muller, admiradora dos museus desenhados pelo arquitecto italiano, como, em território suíço, a Fundação Beyeler (1997), em Riehen, perto de Basileia.

Houve

também estratégia na escolha de Piano. Esteve por certo na mente dos responsáveis suíços o facto de este ser o autor do Centro Georges Pompidou, uma das instituições de arte contemporânea mais carismáticas, polémicas e referenciais do mundo ocidental e também o seu primeiro museu-catedral-espectáculo. Este primeiro museu de Piano é um edifício exterior, pois tudo se passa na fachada e no jogo de condução da luz, em contraste com o interior que é uma sucessão de *black boxes* funcion-



Centro Paul Klee

listas. Tratou-se de reunir as melhores condições para a criação de mais um lugar emblemático, artístico e arquitectural, com desejáveis consequências no desenvolvimento cultural e económico da provincial capital da Federação Suíça.

Mas a deveras notabilíssima associação Piano-Klee, em si mesma não bastará, quando a programação anunciada do *Zentrum Paul Klee*, aberto ao público a 20 de Junho de 2005, e que visitei, pouco depois, a 9 de Setembro, se restringe à colaboração com museus suíços.

O propósito de um centro cultural em que a música, o teatro e a dança estão a par com as artes visuais tomou como pretexto a personalidade eclética de Paul Klee. Klee além de ser um dos pintores e teóricos maiores da modernidade, nunca abandonou a sua formação musical. Filho de um professor de música e de uma cantora lírica, Paul Klee, no liceu, já era violinista na Orquestra Comunal de Berna e, estudante de pintura em Munique, aí integrou os círculos musicais, e veio a casar-se com a



Centro Paul Klee



Centro Paul Klee

pianista Lily Stumpf. Conhecedor dos repertórios clássico, romântico e moderno, de Mozart a Debussy, passando por Janáček, Verdi e Wagner, embora destes dois compositores apenas gostava das suas últimas óperas, *Falstaff* e *Parsifal*. Klee conheceu Stravinsky, Bartok, Hindemith e Schonberg, mas nunca tocou as suas obras. A paixão musical de Klee ia toda para Mozart que considerava insuperável.

Assim, o *Zentrum Paul Klee*, compreende um auditório de 300 lugares, destinado a conferências e a concertos, especialmente adaptado a música de câmara e a concertos para pequenas orquestras, embora o seu equipamento técnico permita ser utilizado para o teatro musical, a música experimental e a criação multimédia.

O *Zentrum* dispõe de um corpo de instrumentistas residentes, o *Ensemble Paul Klee*, com 8 a 15 músicos de nível internacional, que além de programas de concertos, no *Zentrum* e em outras salas nacionais e internacionais, dá 'concertos de 20 minutos', inesperados e improvisados, no espaço de circulação livre do *Zentrum*, pretendendo com isso contribuir para o enriquecimento sinestésico dos visitantes. E participa ainda nas actividades pedagógicas do *Kindermuseum Creaviva*, 700 m² no sub-solo assaz luminoso, destinado a estabelecer nas crianças uma relação prática com a arte.

A livre criatividade na escola é o método pedagógico aí aplicado, por opção da sua responsável, Janine Aebi-Muller, que o conheceu nos USA onde ensinou. Método que tem algumas proximidades pedagógicas com o ensino do *livre desenvolvimento* aplicado por Klee enquanto professor da *Bauhaus*. Neste atelier aberto procura-se também estabelecer ligações actualizadas com a obra de Paul Klee e depois concretizá-las no trabalho prático. O *Kindermuseum Creaviva* possui ainda uma colecção de desenhos de crianças, doada por Hans Hochreutener, respeitável pedagogo de Saint-Gall.

E este museu das crianças tem também tudo a ver com o mundo Klee. É conhecido o interesse teórico de Paul Klee pelo desenho infantil e, ele próprio, já artista reconhecido, fez incluir 18 dos seus desenhos de criança no catálogo das suas obras, para lhes conferir estatuto de obra de arte.

O *Zentrum Paul Klee* possui perto de 4000 obras de Klee, das cerca de 10000 que se sabe ter realizado. As mostras inaugurais, pintura, na grande sala de exposições no centro do *Zentrum*, e obras sobre papel, na sala do sub-solo, mesmo para um conhecedor da obra de Paul Klee e de algumas das peças mais importantes expostas, constituem um convite estimulante de reaproximação à obra do artista, mediante interligados percursos visuais que apelam tanto à sensibilidade quanto à inteligência do espectador, para uma obra alheia ao desenvolvimentismo formativo dominante na modernidade, e que por isso mesmo requer outras exigências expositivas, que possibilitem, à margem de ociosos percursos cronológicos, pistas de leitura internas à poderosa especificidade da obra em apreço.

Mas a surpresa maior desta dupla retrospectiva de Klee está no conjunto de 30 marionetes sobreviventes das 50 que realizou, entre 1916 e 1925, para o seu filho Felix. Os primeiros personagens, *Kasperl*, *Gretl*, *Sepperl*, *Le diable*, *Le policien*, *Monsieur la mort* e outros foram realizados para os nove anos de Felix. Para a cabeça e o vestuário começou por utilizar o gesso e tecidos simples. Depois empregou materiais menos usais: para as cabeças, osso de boi, casca de noz, pele de coelho, pelos de escova para cabelo, caixas de fósforos e uma tomada eléctrica. Para os vestuários, realizados por Sasha von Sinner (criadora das célebres bonecas Sasha) com os restos da caixa de costura de Lily Klee, diversos algodões estampados mas também linho,

seda, veludo de seda ou de algodão e couro. Os personagens continuam com um *Bandit*, um *Paysan russe*, um *Esquimau aux cheveux blancs*, *L'Esprit de la boîte d'allumettes*, *L'Esprit de la prise électrique*, um *Auto-portrait*.

O «guignol» destinado às representações também foi realizado por Klee a partir de velhos caixilhos e com cenários de telas pintadas. O primeiro décor pintado foi composto a partir de colagem de ilustrações recortadas por Klee no almanaque *Der Blaue Reiter*. Os mais tardios são marcados pela linguagem formal da *Bauhaus*.

Mesmo que as marionetes não sejam propriamente obras de arte elas traduzem duas das características essenciais da produção artística de Paul Klee, uma imaginação sem limites e capaz de integrar quaisquer materiais e referências assim como uma plasticidade poética em constante mobilidade.

O edifício desenhado por Renzo Piano ficará como uma obra-prima da arquitectura de museus. O projecto prima pela clareza de um programa de simbiose entre a natureza e a cultura. Uma linha orgânica serpenteada que entra e sai do solo sobre este simulando três colinas de aço e vidro. A organização do espaço útil foi concebida em função das três colinas. A colina sul para os serviços administrativos e de investigação, a central para as artes plásticas, a colina norte para a música, o teatro, as conferências, o museu da criança e as actividades interdisciplinares.

As salas de exposições são espaços de dimensões generosas, que segundo Piano são adequadas ao pequeno e médio formato das obras de Klee, e, na verdade, assim resulta, pois a funcionalidade das *black boxes* permite a percepção do grande espaço e quando se olham as peças de Klee a concentração necessária faz-nos passar para um microsistema, para um mundo mais pequeno. «As duas coisas surgem em simultâneo, como o cosmos e o microcosmo. Não é minha intenção teorizar, porque eu não sou teórico, mas encontram-se as duas coisas em Klee – o cosmos e o microcosmo. É o jogo entre o grande e o pequeno que cria este ambiente em suspenso». Afirma Renzo Piano, no excelente catálogo do *Zentrum Paul Klee*.

Atrás da fachada de vidro de 150 metros de comprimento, um corredor, dito a *Rua do Museu*, faz a ligação interior das três colinas e possibilita a ligação visual entre o interior e o exterior. Aí pode-se circular gratuitamente e aceder à biblioteca, a zonas de descanso, à loja, ao restaurante e a um variado equipamento multimédia com informação detalhada sobre a vida cultural do museu e a obra de Paul Klee. Com a *Rua do Museu*, espaço profano, lugar reservado à circulação ruidosa das massas que hoje vão aos museus, separada por uma parede continua estucada de vermelho alaranjado do espaço sagrado, as salas de exposições e o teatro, Piano pretendeu resolver a contradição entre a feira e a contemplação inerente aos museus actuais.

Mas a excelência deste museu monográfico está sobretudo naquilo que revela de procura de profunda e subtil adequação à obra do artista a que se destina. Não tanto por Piano ter tomado por referência estrutural da forma dada ao edifício, a magia da curva, um desenho de Klee, de 1931, com três formas ondulantes em disposição paralela que atravessam na oblíqua a folha de papel. Por ter considerado que o intimismo da arte de Paul Klee traduz um recolhimento interior e uma dimensão do silêncio que o museu devia reflectir.

Dá a preocupação do arquitecto genovês de criar um lugar e não apenas um museu ou de fazer deste uma escultura paisagística. A doce colina do terreno destinado ao *Zentrum* foi tornada pivot do projecto, como se as três colinas fossem uma derivação paisagística da colina do espaço natural. Dar ao artificial a aura do natural é a sensação surpreendente que o visitante pode experimentar à medida que se aproxima deste edifício que parece sair da terra à procura do ar.

Aproveitando as características naturais do local Schongrum (belo verde), a sul do *Zentrum*, foi concebido um parque de esculturas, com peças da colecção de Martha Muller-Luthi.

A Gruta do Nem Sim Nem Não

A iniciativa do Museu do *Quai Branly* é política, do actual Presidente da República Francesa, Jacques Chirac, e prossegue a tradição iniciada por André Malraux junto do General de Gaulle dos presidentes da França deixarem marcas em Paris com edificações de casas da cultura, que conserva alguma nostalgia da intervenção napoleónica na então capital do império. Há marcas que sim e outras que não. Sim, a aposta de Georges Pompidou de um centro contemporâneo pluridisciplinar, com o seu nome, hoje um ícone de Paris e que constituiu (e talvez ainda constitua) um necessário choque visual no *Le Marais*. Sim, também, com Giscard d'Estaing, o *Museu d'Orsay*, a transformação de uma gare em casa da prestigiada e influente arte francesa de Oitocentos. Não, as apostas de François Mitterrand, com a *Ópera da Bastilha*, pretendida e gorada alternativa democrática à *Ópera de Garnier*, a qual, não obstante a excelência das condições acústicas e das tecnologias de palco, não passa de um pastelão arquitectónico, enquanto a Biblioteca, com o seu nome, em Bercy, quatro torres de vidro sobre imperial escadaria de madeira, rápido veio a verificar-se inadequada às funções.

Agora, a ideia de criar em Paris, perto da torre Eiffel, um museu dedicado às culturas não europeias, parece oportuno do ponto de vista político, para uma França que está longe de ter o poder de outrora e que tem de bloquear no seu território imprevisíveis conflitos sociais latentes, numa sociedade onde coabitam descendentes de várias comunidades de emigrantes com origens e práticas culturais e religiosas diversas.

Não surpreende que Chirac viesse justificar a sua iniciativa como uma necessidade de promover o diálogo entre as civilizações e a preservação da



Quai Branly

pluralidade das culturas que permitam à diversidade humana exprimir-se plenamente.

O projecto do *Quai Branly* vem dar dimensão espectacular à iniciativa presidencial de, em 2000, fazer abrir, no Louvre, o pavilhão das *Sessions*, uma área de 1200 m², dedicado às artes de África, da Ásia, da Oceania e das Américas. E Chirac, para defender a sua dama, citou Malraux: «La France n'est jamais plus grande que lorsqu'elle l'est pour tous».

Por detrás da iniciativa de Chirac esteve um homem, Jacques Kerchache, marchand e coleccionador apaixonado das artes não europeias, quem, a 15 de Março de 1990, publicou, no *Libération*, o manifesto «Pour que les chefs-oeuvre du monde entier naissent libres et égaux», destinado a defender a abertura, no Louvre, de um oitavo departamento consagrado às artes não europeias. Kerchache convenceu Chirac e, dez anos depois, acaba por dirigir a instalação do pavilhão das *Sessions* no referido museu.

Kerchache, influenciado por Malraux, acreditava que as obras têm uma força intrínseca que ultrapassa as culturas, a ciência, as civilizações, uma força que constitui o próprio destino da humanidade. Esta visão de Kerchache será decisiva para a sua proposta de criação de um museu específico para conferir o estatuto de arte a objectos culturais tradicionalmente considerados etnológicos pela cultura europeia.

Porém, não deixa de ser europeia essa necessidade de dar estatuto artístico aos objectos culturais das civilizações não europeias. O programa do *Quai Branly* é isso mesmo: uma encenação europeia ou francesa dos objectos culturais dos outros continentes.

A arte ainda dá aura àquilo que dela se reclama e é politicamente correcto e não menos oportuno alargá-la aos artefactos primitivos para comover políticos, embaixa-



Quai Branly

dores e alguma classe média francesa descendente de emigração dos respectivos continentes e agora premiados com a benção humanista da arte. Para dar o tom *c'est mode* fala-se agora de artes primeiras e não primitivas. Será que com tal manobra vocabular se pretende pedir desculpa da colonização?... Quando o presente pede desculpa do seu passado é sinal de fraqueza, de receio e de desnorre, ou, talvez seja apenas mais um sinal duma mediania política e cultural que parece instalar-se no mundo Ocidental.

É claro que a noção de primitivo é europeia e que suporta uma perspectiva de superioridade ou de avanço cultural face ao outro. Mas, parece esquecido, que foi com a cultura visual dita primitiva que Picasso feriu de morte séculos de tradição de cultura visual europeia. Picasso, e como ele outros artistas modernos, deu primazia e actualidade ao primitivo para desestruturar e revitalizar a cultura do civilizado e, com isso, estava a por em causa o eurocentrismo cultural.

Afinal, são ainda os outros que estão no *Quai Branly*!... E o europeu substituiu a curiosidade do etnólogo pela homenagem mágica do encenador.

Jean Nouvel, o arquitecto que ganhou o concurso para o projecto do museu, desenvolveu esse programa de encenação das artes não europeias, imaginando uma grande galeria museográfica, simbolicamente situada no meio da natureza, num edifício lá inscrito sem aspecto triunfante e sobretudo pretendido, segundo as palavras do próprio, uma terra de acolhimento.

O *Quai Branly* é o terceiro equipamento cultural parisiense do talentoso Jean Nouvel. Depois do *Instituto do Mundo Árabe* e da *Fundação Cartier*, o *Quai Branly* é um projecto mais complexo no seu aparato simbólico.

O edifício de Nouvel propõe uma arquitectura radicalmente diferente tanto ao nível dos volumes quanto ao seu funcionamento. O resultado decorre do já longo distanciamento crítico de Nouvel do estilo internacional ou daquilo a que agora se chama «arquitectura genérica». O *Quai Branly* é a materialização positiva da posição que Nouvel vem defendendo de modo contundente: uma arquitectura da emoção, em ligação directa com a espessura da atmosfera, com o vegetal, com a história dos lugares, com a geografia. Com efeito, o projecto de Nouvel afirma-se pela sua excelente inserção urbana. Uma construção longilínea sobre cinco níveis, mais baixos que os imóveis haussmannianos envolventes, seguindo a curva do Sena, e implantado num jardim desenhado por Gilles Clement. Assim, aquilo que à primeira vista poderia parecer um espaço museográfico retirado do espaço urbano, apresenta uma forte vontade de pertença a Paris, ao centro da capital onde se encontra, pois no próprio interior do museu, vê-se a torre *Eiffel* e o Sena, e do terraço, o mesmo e mais o *Grand Palais*, *Montmartre* e o *Trocadéro*, embora, por questão de localização, se esteja longe da vista deslumbrante do terraço do *Instituto do Mundo Árabe*.

O museu *Quai Branly*, um espaço curvilíneo e aéreo, é composto por dois elementos cénicos principais: uma rampa de acesso, fortemente iluminada, de 180 metros de comprimento, chamada «la remontée du fleuve», até à galeria de 250 metros de comprimento, na semi-obscuridade para preservar uma dimensão misteriosa, própria de uma desejada «galeria dos espíritos», na expressão de Nouvel, tida por mais adequada a objectos fortemente simbólicos para as culturas que os conceberam. Aí o visitante é convidado a deslocar-se num espaço organizado à volta de um imenso silo de vidro, uma reserva do museu na qual estão acumulados todos os instrumentos musicais, enquanto as reservas, extensivas ao sub-solo, são ortogonais e guardam 300000 objectos.

O *Quai Branly* agrega três módulos distintos, a galeria, os imóveis Branly e Auvent, reservados à administração, que são uma continuidade rítmica dos edifícios haussmannianos, situados sobre o *Quai Branly*, jogando com as paredes vegetais realizadas pelo botânico Patrick Blanc, e o edifício da rua de l'Université, ocupado pelos ateliers de restauro e a livraria, com pinturas parietais de artistas arborígenes.

O *Quai Branly* representa o diálogo de culturas reclamado pelo seu promotor Chirac?

O *Quai Branly* quer enterrar a superioridade eurocêntrica em relação às outras culturas mundiais, por aí reduzidas a, quanto muito, interessantes curiosidades etnológicas.

O *Quai Branly* afirma uma equívoca postura de homenagem pacífica às outras civilizações, que é política, e dispensável para o cada vez mais desejavelmente promissor diálogo entre culturas verificado neste mundo globalizado, por se tratar aqui de uma real prática cultural, e também de uma necessidade vital para paralisar todos os géneros do preocupante fundamentalismo emergente.

A França do *Quai Branly* ainda não dialoga com as culturas não europeias. Quer interpretá-las e dar-lhes uma terra de acolhimento no seu território. O *Quai Branly* cheira a homenagem por serviços prestados e desculpas por qualquer mau jeito. A acumulação esquizofrénica dos 4000 objectos no *Quai Branly*, numa semi-obscuridade que convida ao passeio e à emoção, foi possível graças à encenação da 'gruta dos espíritos' de Jean Nouvel.

Pode-se não gostar deste templo francês às outras civilizações, como quem aqui escreve, pode não adiantar nem atrasar este monumento gaulês às culturas não europeias, no seu imobilismo obscuro e irritante, como para quem aqui escreve, mas não se deixa de reconhecer os grandes méritos de Nouvel, numa obra arrojada e que resume o diálogo possível entre culturas do *Quai Branly*.

Será que as culturas africana, americanas, asiática e oceânica precisam de ser consagradas pela cultura europeia?... Esta é que precisa de as homenagear. Homenagear não é a mesma coisa que dialogar e dialogar é uma relação entre dois ou mais, que implica a participação activa voluntária e profícua dos envolvidos.

"ISABELLE FARIA 1998-2007

- DA DURAÇÃO, DOS CORPOS E DA REPRESENTAÇÃO"

Ana Santos Guerreiro



[Fig. 1] **Ma fleur**
(in'Pensamentos Persecutórios'), 2000,
óleo sobre tela, 195 x 171 cm

A dilatação da pintura por outros meios repercute a necessidade da ampliação e da revisão dos géneros artísticos, sublinhando a fragilidade dos géneros face aos conteúdos; não os escamoteando, dá-lhes sentido, numa aparente obsolescência que poderá conter paradoxalmente, também, a questão da utilidade da arte, ou da sua finalidade.

O trabalho de Isabelle Faria demonstra uma abordagem que, através da pintura, núcleo primordial da sua prática artística, vê recentemente integrar outras materializações. As materializações e concepções artísticas da última metade do século xx, no âmbito das realizações artísticas ligadas à visualidade, corroboram numa maior justeza da aferição da expressão genérica 'artes visuais', mais acertiva hoje em dia do que a expressão 'artes plásticas'.

São inúmeros os discursos artísticos que integram variados géneros de suporte material ou imaterial. Da utilização e da integração de diversas realizações na investigação artística, o século xx é, sem dúvida, o século da experienciación artística. Mais do que experimental (porque experimental e simultaneamente definitiva é sem dúvida, desde sempre, a raiz da necessidade do dizer artístico, com património tão antigo como recente), o século xx assistiu a uma prática de experimentação como até então não tinha acontecido. Mais do que destituição dos géneros clássicos das *Beaux Arts*, poder-se-á referir a ampliação deles, ou a obsolescência das suas fronteiras. As dimensões espaciais, como, entre vários critérios, apanágio do carácter conceptual e material dos géneros artísticos ligados à visualidade indeterminam-se hoje em dia na recorrência com se intersectam na poética e na materialização dos objectos artísticos. Simultaneidades, hibridismos, purismos...a necessidade das experiências discursivas e técnicas viu realizar novas materialidades que ampliam e repercutem a integração de novos materiais e o reflexo ou inquérito gnoseológico que continuamente se imbricam. A reprodução mecânica e digital das imagens, no domínio artístico (e não apenas das imagens, se considerarmos outros



[Fig. 2] **Viens, vers moi**
(in'Pensamentos Persecutórios'), 2000,
óleo sobre tela, 195 x 171 cm

discursos artísticos) integra sem dúvida a velocidade e a quarta dimensão, o tempo; esta possibilidade, convocada e explorada em inúmeros momentos da arte contemporânea, assume de certo modo o delírio exploratório como uma assumpção vital, dir-se-ia expresso-nista – explorar a experiência, a potência que transgride o tempo. Instalando-se aparentes pragmatismos e reprodutibilidades recorrentes, ampliados por uma velocidade de comunicação que conecta, cada vez mais, em tempo real, mas com consequências (e lembremos sempre W.Benjamin), a questão da ontologia da presença. Com uma sageza premonitória, Octávio Paz, diria, a propósito de Marcel Duchamp, em “nu descendant l’escalier (1912)”, que se trata, nesta obra, da questão da lentidão.

Isabelle Faria começou a expor em 1991. Francesa de nascimento (1973, Saint-Maur des Fossés, França), inicia a sua formação artística com o curso Atelier de Formação Arquitectural (A.F.A.), em Paris (1990-3). Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa em 1998. Em 2002 conclui o curso de Escultura, na mesma Faculdade. Parte para Londres, onde em 2003 termina o *Master* em Artes Plásticas no Central Saint Martins College of Arts.

Inicialmente pintura, o trabalho de I.F., desde a sua primeira exposição individual (“Equilíbrios e Desequilíbrios”, 1998, Galeria Arte Periférica, Massamá), investiga a dinâmica dicotómica das formas e das matérias. Dos delicados formalismos geométrico-abstractos, onde a decomposição interna das áreas realiza novas secções em áreas mais pequenas, explorando fragmentações e progressões ritmadas, subjaz um cromatismo subtil: a pintura, muito clara, materializa brancos variados de óleo sobre papel colado em tela. A diferenciação dos brancos (num jogo abstracto com áreas e

linhas mais cromáticas e raras), através de mínimas alterações das dimensões da cor (luminosidade, saturação, matiz), é ainda obtida através da manipulação da tinta enquanto matéria de diversas consistências (opaca, translúcida, transparente), texturada de diferentes modos, em sobreposições e velaturas que contrastam e variam entre si. A insistência no uso ortogonal da estruturação da pintura alude a uma procura de uma ancestralidade tectónica, na pesquisa de topologias; e do significado de um sentido para o humano e a sua transcendência.

Ritmo, equilíbrio, desequilíbrio, comutabilidade...premissas inicialmente formais, de investigação compositiva e cromática, contam como um fundo as fases seguintes da pintora: em “Segredos Contrariados” (1999,



[Fig. 3] *Bactérias IV* (in ‘Para nos salvarmos de nós próprios’), 2001, óleo sobre tela, 121 x 106 cm



[Fig. 4] *Bactérias V* (in ‘Para nos salvarmos de nós próprios’), 2001, óleo sobre papel sobre tela, 121 x 106 cm



[Fig. 5] *Englouti, par nous-mêmes* (in 'Para nos salvamos de nós próprios'), 2001, óleo sobre tela, 200 x 372 cm (diptico)

seus ícones; pequenas figuras e grafias que remetem para a expressão infantil. Por vezes, a tinta ainda fresca das camadas de pintura é manipulada com instrumentos riscantes, realizando desenho ou escrita. A composição, relembra heranças da fase anterior (ortogonalidades e o uso do branco, bem como a pintura sobre papel colado em tela). A evocação da infância imprime uma figuratividade na representação, nas narrativas dentro das narrativas (lembrando por vezes a banda desenhada ou a ordenação infantil de um desenho sobre as divisões de uma casa), desvendadas ou talvez nem por isso.

Em "Pensamentos Persecutórios" (2000, Galeria Arte Periférica, CCB, Lisboa) I. F. realiza uma figuração de carácter dir-se-ia quase brutalista, matérica. As alusões explícitas e implícitas da sexualidade, da sua descoberta e dor, mas também alegria, reificam nesta fase da pintura uma primeira incursão pelo universo dos corpos – e pelo mistério da vida, e porque



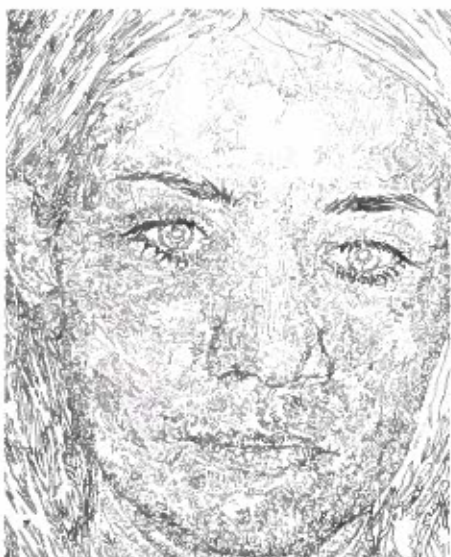
[Fig. 7] *Echoes of true melody*, 2003, pormenor do painel 3, aguarela sobre papel, 29,7 x 21 cm

da vida, também da morte – enquanto território dos afectos e da contaminação. Da pele, a importância das fronteiras (e porque "o mais profundo é a pele" (Paul Valéry)), e do que elas significam, a metáfora dos corpos e do poder, a sensualidade e a capacidade intrínseca da vida, o seu poder transformador, aniquilador e gerador, constelam figurações de uma violência plástica e cromática em que a geometrização desapareceu: a pintura tornou-se aqui radicalmente orgânica. A vida, de uma virulência sedutora e assustadora, persecutória. Determinantemente figurativa (as analogias a formas orgânicas, cactos, *genitalia*, feminino, masculino, etc.), matérica (texturas violentas, a que não são estranhos os fundos, camadas sobre camadas, a última, em branco), refira-se a recorrência a signos linguísticos presentes nas

Galeria Arte Periférica, CCB, Lisboa), a abstracção cede lugar a um registo em que o registo gráfico, desenho e caligrafia (frases e palavras escritas em francês), coexiste com a presença de uma sintaxe visual em que a prática da pintura coexiste com a do desenho. Um universo de infância parece ser convocado. Com seus segredos,



[Fig. 6] *Echoes of true melody*, 2003, pormenor do painel 3, nove aguarelas sobre papel, 29,7 x 21 cm cada



[Fig. 8] **Self-portrait** (in 'Self-substituting subject'), 2003, grafite sobre papel, 76 x 46 cm



[Fig. 9] **Self-portrait** (in 'Self-substituting subject'), 2003, grafite sobre papel, 76 x 46 cm

telas, parecendo contemporizar com as figurações uma rivalidade icónica, inventando novas alegorias.

Em 2001, na exposição "Para nos salvarmos de nós próprios" (Galeria Arte Periférica, CCB, Lisboa), I.F. conduz a figuração aos universos da representação das células como paisagens da vida. Dir-se-ia que, do trabalho anterior, foi criada uma abstractização pelo recurso ao mistério das escalas. Representações de bactérias 'evoluem' em paisagens de saturações de pequenas ou enormes formas anímicas variadas, com cromatismos fortíssimos. Pelo poder da escala (recurso ironicamente, por excelência, de representação arquitectónica e urbanística) a pintura realiza padronagens feéricas, de ritmos, saturações e direcções inquietantes. I.F. questiona,

através da metáfora da célula, a origem da vida. Das paisagens premonitórias, a pintura envolve um presentimento de possibilidades ontológicas.

De 1998 a 2001, a pintura de Isabelle Faria visibiliza-se em torno da realização destas quatro primeiras exposições individuais, e ainda com a participação em exposições colectivas. Os quatro núcleos pictóricos sequenciam-se enquanto inquérito dicotómico e potenciador que vagueia entre vários pólos. Na abstractização do primeiro núcleo ("Equilíbrios e Desequilíbrios"), a vertente compositiva, apolínea e ortogonal, realiza uma dicotomia *sensuista* com a matéria, a tinta, operando o inquérito à dinâmica das alteridades do branco (e não por acaso, esta cor, na simbólica da visibilidade que a torna íntima com a luz), questionando a sua ontologia: escala de ocupação, densidade da matéria e alterações de textura (inclusive pelo trabalho de decalque e de marcas, de carácter gráfico, realizado), variações subtis das dimensões da



[Fig. 10] **Just like it is, still 1-2**, 2003 (in 'Self-substituting subject'), de video, DVD 3.53mns.

cor, numa investigação exaustiva da contaminação do paradigma do equilíbrio, enquanto herança.

Divergentes do primeiro núcleo, porque inscrevendo a figuração, os núcleos seguintes inscrevem na obra da pintora uma trilogia figurativa: de características auto-referenciadoras, ao citar o paradigma da infância, a dicotomia (“equilíbrio, desequilíbrio?”) refaz-se noutro título: “Segredos contrariados” (1999). Formalmente, a figuração inscreve-se com estruturas compositivas que aludem, na sua geometria, a soluções investigadas na anterior exposição. Refira-se também a presença de grafismos caligráficos, de texto. O trabalho das exposições de 2000 e de 2001, respectivamente “Pensamentos Persecutórios” e “Para nos salvarmos de nós próprios”, abordam temáticas que se interligam e que assumem o paradigma da ‘contaminação’ no trabalho de Isabelle Faria - os fenómenos físicos das constâncias e das suas alterações, o problema inominado da energia como matriz motora, de apropriações diversas, ou *a la limite*, a origem da própria vida (auscultada poeticamente no enigma do desejo e na perigosidade das imagens de paisagens de bactérias).

Em 2004, na exposição “Echoes of true melody” (Galeria Paços do Concelho, Torres Vedras), Isabelle Faria apresenta trabalhos realizados em Londres durante o ano anterior. Uma nova fase de investigação, contemporânea do período londrino (Erasmus e Master em Artes Plásticas no Central Saint Martins College of Arts) integra novas técnicas artísticas: nesta exposição apresenta aguarelas sobre papel trabalhadas a partir de fotografia, num conjunto de trezentas obras, organizadas em três painéis de cem desenhos cada. Como referente, o retrato. Cada painel aborda uma personagem feminina diferente: a própria autora, a sua mãe e a avó, numa alegoria às três idades do homem. Retratos do rosto, em diversos enquadramentos, mantendo-se a escala de registo aparentemente constante. A suprema indelebilidade da aguarela consubstancia nestes desenhos uma riquíssima dicotomia que se complementa com as poses exaustivamente irrepitíveis de cada personagem. A aparente repetição dos desenhos dos painéis, comutando-se uma personagem noutra, indistinguindo-se aparentemente as três gerações, subverte-se pela atenta



[Fig. 11] **landscape 1**, 2002, fotografia panorâmica 10x21cm



[Fig. 12] **Library 1**, 2006, (in ‘Where We Used to Live- Luxury’), óleo sobre tela, 200 x 186 cm

observação de cada elemento: cada figura representa uma pose única, coadjuvada pela mancha do médio que a concretizou, a aguarela. Do mistério do tempo e das três gerações/as três idades do homem, mote maior para a aprendizagem de Londres, Isabelle acrescenta o problema do retrato e da paisagem. Ingleses também, pela excelência das obras que fazem os históricos que sabemos. Não por acaso a representação do rosto, ou a personificação da figurabilidade – a pintora, a mãe, a avó – fundam território no trabalho da pintora; como também a paisagem. Entendível enquanto sua acepção, esta exposição de I.F. transmuta o retrato em paisagem: na repetição dos irrepití-



[Fig. 13] *Imagine You*, 2004
(in 'Where We Used to Live-
Luxury'), óleo sobre tela,
240 x 10 cm

veis módulos, a extensão engendra um território de desígnio para a paisagem, em metáfora e alheamento.

A exploração de diferentes técnicas de representação plástica e visual, preponderantemente coincidentes com a época londrina, revelam no recente trabalho de Isabelle Faria incursões por outros suportes e meios de registo. O desenho, como acima vimos, consubstanciado em aguarela (mas também em linha de grafite), a fotografia, o vídeo, interagem por vezes na utilização simultânea de vários processos de registo na modificação (ou melhor, na dilatação) do conceito de obra; é ainda sentida essa sensibilidade por exemplo, no pensar o espaço como matéria plástica também, como o seria já na exposição de Torres Vedras, em que, como referimos, três painéis gigantes, formados por cem retratos cada um, instalariam uma ideia de paisagem, pelo que já foi referido, e ainda pela apropriação da proporção predominante da grande horizontalidade, característica, como sabemos, da orientação

dimensional na pintura clássica de paisagem.

Ainda em 2004, Isabelle Faria inicia o seu trabalho com a Galeria 111 com as Exposições "Self-Substituting Subject". No mesmo ano realiza duas exposições na Galeria, uma em Lisboa, outra no espaço do Porto. Nelas apresenta outra parte da produção de Londres: desenhos a grafite e vídeos. Tal como em Torres Vedras, os modelos são de três gerações: a própria pintora, a sua mãe e a sua avó. O Trabalho de desenho é feito a partir de referentes fotográficos das três personagens em retratos de corpo inteiro e retratos (e a fotografia foi também bastante explorada, noutras materializações da investigação de Londres). O desenho a grafite revela uma técnica de manualidade exaustiva, na criação de texturas com subtis saturações, realizadas através do registo da linha, numa espécie de trama que paradoxalmente, raras vezes se cruza; na observação atenta do grafismo verifica-se que há uma saturações, espessuras, orientações do percurso da linha num entendimento íntimo do comportamento da linha assim tornada traço, agida. São desenhos de uma deliberação extrema na sua técnica, necessitando escalas diversas de acercamento, na sua visualização. Há uma abstractização na aproximação, ironicamente nos lembrando (e numa técnica outra, a da pintura) Seurat e Signac. Simultaneamente, seria apresentado o vídeo "just like it is", com imagens (grandes planos) em tempo real das três personagens, um dos vários realizados no âmbito da estadia em Londres. O recurso a um imediatismo expressivo (as personagens não dizem nada) difícil, contrasta com a complexa manualidade da técnica gráfica com que os desenhos são resolvidos, num compromisso estranhamente poderoso entre a presença simultânea dos dois registos nesta exposição: o 'directo', em vídeo, e o contraste na 'lentidão' que se apropria do observador, no entendimento do tempo de realização de cada desenho. Dir-se-ia que, além da glosa ao próprio devir do corpo, ou às três idades do homem (e como Luísa Soares de Oliveira bem refere no seu texto, no



[Fig. 14] *Mirror 2*, 2005
(in 'Where We Used to Live-
Luxury'), óleo sobre tela,
130 x 100 cm

dépliant da exposição, referindo-se a este respeito a autores como Hans Bauldung Grien, ou outros, como Gauguin, ou Munch) I.F. questiona o problema do tempo na dinâmica dos próprios registos, através da extrapolação com que contemporiza duas técnicas com tempos de exequibilidade tão diferentes.

Na sua mais recente exposição, "Where We Used to Live – Luxury" de 2006 (Galeria 111, Lisboa, Porto), Isabelle Faria aborda uma nova temática. A Luxúria, sendo um dos sete pecados capitais, é proposta através da representação de ambientes de fausto, a preto e branco, em pintura. Simultaneamente, a apresentação de uma instalação, materializada através de castelos de cartas, paciente e cuidadosamente montadas: alusão, sem dúvida a castelos; mas dir-se-ia também à própria ideia de *mise-en scène*, ou ainda de quão vãos são os critérios de julgamento: o jogo dos valores e as imagens.

A apropriação das imagens (fotografias na web, de viagens, etc.) relativas a palácios, bibliotecas, aposentos barrocos e neoclássicos, pormenores de lustres e espelhos, esculturas clássicas e paisagens, perseguem um fio condutor da procura de ícones de luxo, de fausto, que aparentemente unifica a heterogeneidade do conjunto dos referentes, perseguindo porém a historicidade de um código cultural e social para o prestígio e o poder. Isabelle Faria trabalha com a ironia. O uso da tinta em preto e branco, remete para uma ausência (e porque a cor é subjectiva por excelência e abre a porta da indefinição e do inominado das emoções) mas também para uma teatralidade deliberada, paradoxalmente feérica e de distância. O tratamento pictórico aproxima-nos por vezes do desenho, ou da utilização da fotografia como instrumento, ou mesmo da citação da reprodução, apenas. Nesse recurso, I.F. assume uma espécie de 'falsidade' muito verdadeira, que corrobora um agenciamento para uma ideia de distanciamento, uma modalização de acercamento que sublinha a ficcionalidade dos espaços representados, numa teatralidade deliberada das cenas, e também uma proposta subjacente de *voyeurismo*. As pinturas da exposição são de facto imagens que realizam um espaço pretérito, de encadeamento ficcional, unificado

pela encenação de uma estória para a 'luxúria, recorrendo a imagens de histórico cultural e social mas também ao que fomos sabendo para lá da infância, desde as histórias das princesas e das fadas. Da memória e do crescimento há sem dúvida uma ressonância emocional, afectiva. Tal como numa caixa, uma ressonância. Como na arquitectura, a memória do espaço e da vivência. A paradoxal nitidez com que as imagens sobrevivem, desliza num fundo de evocação que o filtro do tempo poderá relativizar, pela adulteração através do crescimento, mas imprime uma consciência para os arquétipos da memória, tão antigos. Talvez por isso, as imagens mais portáteis são as que transportamos na memória.

Do problema do tempo, e do vínculo que se realiza entre o referente e o tempo do registo, a última exposição da artista continua a indagação pelas intersecções, a auscultação aos intervalos entre as agenciamentos. Do período das



[Fig. 15] Vista de *Lost Castle*, 2006 (in 'Where We Used to Live- Luxury'), instalação com 26000 cartas de jogar

abordagens à origem física das coisas e do mundo (a obsessão criadora dos fenómenos das contaminações), os últimos anos da obra de Isabelle Faria realizam um perscrutar pelos domínios das dimensões que o tempo estabelece com cada um de nós, no compromisso ético de existir. Dentro deste compromisso, a pintura, ou a arte, inscrevem uma das mais poderosas técnicas de o realizar.

§

*Isabelle Faria nasceu em 1973, Saint-Maur des Fossés, França
Licenciada em Pintura (1998) e Escultura (2002) pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa.
Master em Artes Plásticas no Central Saint Martins College of Arts, Londres (2003).
Vive e trabalha em Lisboa.*

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS SELECIONADAS:

- 1998 - Fundação de Oeiras, Hangar K7, Finalistas da Fac. de Belas Artes da U. de Lisboa.
- 1999 - Centro Calouste Gulbenkian, Bolsa Arpad Szenes, Paris.
Fundação Arpad Szenes/Vieira da Silva, Bolsa Arpad Szenes, Lisboa.
FAC 1999, Galeria Arte Periférica, Lisboa.
- 2000 - ARCO 2000, Galeria Arte Periférica, Madrid.
FAC 2000, Galeria Arte Periférica, Lisboa.
Galeria Évora-Arte, (com Jorge Lancinha), "*Bouquet Cru*", Évora.
Galeria Municipal do Montijo, "Lugar(es) do Corpo", Montijo'2000.
- 2001 - XXIII Salão de Outono de Pintura de Plasência, Espanha.
ARCO 2001, Galeria Arte Periférica, Madrid.
FAC 2001, Galeria Arte Periférica, Lisboa.
Porto Arte 2001, Exponor, Feira de Arte Moderna, (Seleção Alexandre Pomar), Porto.
- 2002 - University of Hertfordshire, "*Corpu*", Hatfield Studios, final work (Fotografia).
- 2003 - Space 44 Studios- "*The Old Lady*", (Aquarelas). Master in Fine Arts (M.A.), Londres, U.K.
Charing Cross Studios, "*Three Different Generations*", Finalistas do Mestrado (Pintura/Video), Londres.
- 2004 - ARCO 2004, Galeria 111, Madrid.
Space Banana, T. P. C. Show. Birmingham, U.K.
Salon Européen de Jeunes Créateurs- 2004, 49^o Salon Montrouge- Paris.
Museu Amadeo de Souza Cardoso, Salon Européen de Jeunes Créateurs- 2004, Amarante.
Arte Lisboa 04, FIL, Galeria 111, Lisboa.
- 2005 - "*Em redor do papel, de Mário Eloy a Isabelle Faria*". Galeria 111, Porto.
Arte HEC, Salon de Jeunes Artistes, Paris.
ARCO 2005, Galeria 111, Madrid.
ARTE-CONTEMPO, Iniciativa, "X", Lisboa.
Palácio Galveias, 2^o Prémio Ariane de Rothschild.
Arte Lisboa 05, FIL, Galeria 111, Lisboa.
- 2006 - ARCO 2006, Galeria 111, Madrid.
Centro de Arte de S. João da Madeira, "*O Espelho de Ulisses II*", com Vasco Araújo, Manuel Caeiro, Pedro Barateiro e Martinho Costa:
Arte Lisboa 06, FIL, Galeria 111, Lisboa.
Museu Nogueira da Silva, Braga.
Centro de Arte, Funchal- Ilha da Madeira.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

- 1998 - *Equilíbrios e Desequilíbrios*, Galeria Arte Periférica, Massamá.
1999 - *Segredos Contrariados*, Galeria Arte Periférica, C.C.B., Lisboa.
2000 - *Pensamentos Persecutórios*, Galeria Arte Periférica, C.C.B., Lisboa.
2001 - *Para nos Salvamos de Nós Próprios*, Galeria Arte Periférica, C.C.B., Lisboa.
2004 - *Echoes of True Melody*, *Galeria Municipal*, Paços do Concelho, Torres Vedras.
Singular Entity Suspended, Galeria Évora Arte, Évora.
Self-Substituting Subject, Galeria 111, Lisboa.
Self-Substituting Subject, Galeria 111, Porto.
2006 - *Where we used to live-Luxury*, Galeria 111, Lisboa.

PRÉMIOS E BOLSAS SELECIONADAS:

- 1999 - 1º Prémio- Pintura, Bolsa Arpad Szenes, Comité Arpad Szenes/ Vieira da Silva, Paris.
2001/02 - Bolseira Programa Socrates- Artes Plásticas, Hatfield-Londres,U.K.
2002 - Bolseira Programa -Mobilidade Leonardo Da Vinci. Artes Plásticas, Hatfield-Londres,U.K.

ESTÁ REPRESENTADA NAS SEGUINTE COLECÇÕES:

Sociedade Nacional de Farmácias de Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa,
Museu da Cidade de Lisboa, P.L.M.J. e Associados, Colecção Manuel de Brito
e colecções particulares.

LORDI

O VENCEDOR É O DIABO¹

João Francisco Figueira

Existem 'ciências humanas' não onde quer que o homem esteja em causa, mas onde quer que se analisem, na dimensão própria do inconsciente, normas, regras, conjuntos significantes que desvelem à consciência as condições das suas formas e conteúdos. Falar de 'ciências do homem' em qualquer outro caso é puro e simples abuso de linguagem.

Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*.²

1. Introdução

Numa altura em que me encontrava em Helsínquia, a banda de *rock* finlandesa Lordi venceu o Festival Eurovisão de 2006. Acerca da mesma mencionou-se que tinha como principais referências filmes de terror e outras bandas de *hard rock*. Diversos cientistas sociais, tanto em Londres como em Helsínquia, garantiram-me que se tratava de um típico fenómeno de sub-cultura; avançou-se a hipótese de que, uma vez que a votação foi popular e por sms, a audiência mais jovem tenha maciçamente votado nos Lordi, ficando bem ou sobre-representada no resultado final; ouvi mesmo a insinuação de que possam ter falseado os resultados intercalar e final, enviando milhares de votos via internet. Houve quem lamentasse esta vitória da baixa cultura sobre a alta cultura. Houve quem não conseguisse disfarçar o descontentamento pelo facto da banda de monstros, depois de ter vencido o concurso nacional, ter representado a Finlândia no concurso Europeu. Foram várias as vozes a prognosticarem que o país acabaria humilhado no fundo da lista de classificação. Um académico estrangeiro a trabalhar no país, aquando do regresso após breve ausência coincidindo com o concurso, exclamaria sobre o trágico evento: "o que é que aconteceu à Finlândia?!" Os Lordi e as suas vitórias galvanizaram paixões. A inusitada presença na final e o facto do voto popular ter desempenhado um papel sem precedentes determinaram a absoluta indeterminação do desfecho do concurso. Os concorrentes gregos pediram a desclassificação dos Lordi, alegando filiação satânica, não consentânea com as raízes da cultura e valores em que se funda a Europa (*Le Monde*, 21-5-2006). Alguns membros do clero finlandês exprimiram-se no mesmo sentido. Não obstante, os espectadores gregos deram máxima pontuação aos Lordi, no que o *The Guardian* considerou "a mais enfática vitória de sempre no festival anual de música *kitsch pop*" (22-5-2006).

Qualificações com cunho depreciativo como "satânico", "sub-cultura", "baixa cultura" e equivalentes, parecem-me absolutamente desadequadas. Afinal de contas referem-se a uma banda que venceu com milhões de votos e que conseguiu a proeza de juntar entre 80.000 e 100.000 pessoas na Praça do Mercado, no coração de Helsínquia, aquando do concerto de celebração do regresso a casa da banda vitoriosa. Na Praça juntaram-se pessoas de todas idades, famílias inteiras, pessoas que aparentavam as origens socio-culturais mais distintas. O público afluíu dos quatro cantos do país (a banda é originária do norte, da Lapónia). Até a Presidente da Finlândia apareceu. De sorriso estampado na cara, o público dançou e brindou ao ritmo do espectáculo exuberante e carnavalesco dos Lordi. Foi este o espectáculo que tocou um vasto audi-

¹ O presente ensaio constitui uma versão abreviada de um estudo mais extenso a publicar em inglês, estudo que se realiza no quadro de um doutoramento em curso no Centre for Urban and Regional Studies (YTK) e no Department of Architecture da Helsinki University of Technology, com o apoio da FCT-Práxis. A investigação iconográfica foi em grande parte realizada no Courtauld Institute e no Warburg Institute (Londres). Beneficiei do acompanhamento de docentes e colegas da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris). O meu profundo agradecimento a todos quantos contribuíram para tornar possível este estudo e, em particular a H. Lehtonen, M. Ilmonen, A. Holappa, K. Lapintie, R. Manninen, I. Kiviharju, aos meus colegas do YTK e da EHESS, G. Olsson, E. McGrath, N. Rose, O. M.-R.-Oscarsson, V. Silva, M. Mestre, P. Borges, M. Figueira, J. Figueira Jr., S. Moiroux, G. di Liberti, C. Fristot, D. Cohn e G. Didi-Huberman.

² M. Foucault, *As Palavras e as Coisas*, trad. A. R. Rosa, Edições 70, Lisboa, 1991 (1966), pp. 400-1.

tório Europeu. Tem-se dificuldade em compreender como é que “a mais enfática vitória de sempre” na Eurovisão possa ser um mero fenómeno de “sub-cultura” finlandesa?... Ou, qual possa ter sido a atracção que a “sub-cultura finlandesa” tenha exercido sobre o auditório Europeu?!... Parece-me que colocar a questão nestes termos é falhar o cerne do fenómeno. É passar ao lado dos Lordi, da profundidade da sua imagem, das condições em que performance e imagem são recebidas, isto é, das disposições que estruturam o nosso olhar.

Descobrir os Lordi nos minutos finais do concurso foi uma enorme surpresa. Em directo de Atenas, em Helsínquia, pareceu-me ter passado por um sonho. Um sonho com os dragões do William Blake e monstros medievais. Pareceu-me testemunhar a irrupção do que Aby Warburg chamou “sobrevivências”, imagens que são a re-actualização de longínquas mas teimosamente persistentes memórias. Com efeito, os Lordi são reminescentes de tradições figurativas e artísticas muito antigas, pedras angulares do imaginário ocidental. Trata-se de uma consciência que não é muito difusa na moderna Finlândia. Ainda vivemos rodeados por tais signos: nas nossas igrejas românicas e catedrais góticas, nos nossos museus de arte antiga e bibliotecas, nos nossos livros de arte e de história. Brincámos com os mesmos, contactámos com estes através de algumas práticas contemporâneas de entretenimento tanto para miúdos como para graúdos. Refiro-me a signos, personagens, contextos que em alguns casos começam a ser elaborados a partir do séc. XI, que generalizadamente ganham a forma que nos é familiar a partir da segunda metade do séc. XIII, e que frequentemente constituem a re-elaboração de materiais com origens culturais mais longínquas. Estas imagens foram fabricadas por artesãos e artistas. Passaram pelas mãos dos melhores artistas do final da Idade Média e do Renascimento. Até ao final do séc. XVI, *grosso modo*, estas imagens desenvolveram-se sob a alçada da mitologia ocidental, cristã, e de sistemas de crenças e práticas largamente difundidas e partilhadas. A partir do séc. XVI, imagens, livros, crenças, práticas e pessoas passariam a ser sistemática e brutalmente reprimidos. A Reforma, a Inquisição, a caça às bruxas, significaram uma importante recessão da cultura em causa. Muito desapareceu, mas outro tanto sobreviveria. E entre os sobreviventes contaram-se as teimosas imagens. Sobreviveram alojadas na memória, em práticas marginais, esquecidas em arquivos e bibliotecas, sobreviveram na arte e através da arte. Em Warburg, as “sobrevivências” são um efeito de persistência e de transformação. A minha **primeira hipótese** é a de que os Lordi são uma “sobrevivência”: re-actualizam tradições antigas, populares e eruditas; re-actualizam tradições reprimidas; os Lordi são um anacronismo; são uma mistura de materiais heteróclitos, tempos e contextos heterogéneos, materiais temporal e espacialmente longínquos.

Os Lordi e em particular o líder e vocalista da banda, não são apenas reminescentes de uma criatura compósita notoriamente conhecida, como parecem ter sido decalcados sobre esta mesma tradição. Configuram-se com o resultado de uma montagem, com alguns paralelos com *A Tentação de Santo Antão* de Gustave Flaubert. Jean Seznec e, posteriormente, Michel Foucault sublinharam a implicação da obra de Flaubert com um vasto arquivo de memórias literárias e visuais. Flaubert transformou o que haviam sido visões de corações abençoados ou amaldiçoados em materiais para compor novas obras. Flaubert apoiou-se e transformou estas tradições, o seu livro reúne e desloca estas memórias. Para Foucault, “ao escrever *A Tentação*, Flaubert realizou a primeira obra literária que tem o seu lugar próprio no domínio exclusivo dos livros”. “Pode parecer um mero livro a colocar entre os demais, mas,

em boa verdade, esta obra abarca [e alarga] o espaço ocupado pelos segundos. Esta obra abarca-os, esconde-os, e manifesta-os; num único passe fá-los cintilar, resplanecer, e desaparecer".³ A **segunda hipótese** é a de que os Lordi são uma montagem, e construção estilística, aproximável à obra de Flaubert. Os Lordi parecem construídos a partir de um vasto arquivo de imagens, que tanto evocam como se distanciam, que tanto tornam manifesto como ocultam, um arquivo que, de qualquer modo, constitui a sua base de sustentação.⁴

Em 1969 Julia Kristeva propôs a fértil noção de "inter-textualidade", correlacionada com a bem conhecida posição de que "qualquer texto é um mosaico de citações; a absorção e transformação de outros textos".⁵ Isto não significa, de forma estrita, que os autores citem. Significa que o sentido de palavras e textos, e desde logo dos textos poéticos, situa-se sempre numa relação equiparável à de uma figura sobre um fundo. As palavras e os textos não têm significado em si mesmo, mas adquirem-nos em específicos contextos culturais. Estas posições revestem-se de grande interesse para pensar tanto a relação dos Lordi como a do Flaubert da *Tentação* com os respectivos arquivos. Para Kristeva, a escrita poética é a re-escrita de outros textos, a sua absorção e deslocamento, é polifónica, é uma forma de diálogo e de ambivalência. É sempre um duplo: em que o signo não tem um único significado, mas uma pluralidade, uma dispersão de significados. Em que o signo é multi-determinado, participa da "lógica" das oposições não exclusivas e da analogia. Uma parte relevante deste quadro teórico tem um interesse directo para a interpretação dos Lordi. Para além do mais, Kristeva considera o carnavalesco como a estrutura discursiva que exemplarmente condensa a lógica poética. O carnaval constitui a estrutura de relação por excelência, nem conhecendo a contradição lógica nem a lei social ou linguística, é a sua afirmação e / através da sua transgressão. O carnavalesco é intrinsecamente dramático; uma dramatização da vida tal como da linguagem. A **terceira hipótese** é a de que os Lordi possam ser pensados como uma forma de inter-textualidade, como uma releitura e re-escrita de textos dados, a sua dramatização carnavalesca. Os Lordi são uma forma mais ou menos patente de carnaval, que mostra o que esconde. Porém, pouco têm a ver com textos, são mais como uma imagem entre imagens.⁶ Esta "ordem" é a resultante de um par de olhares, corrente [*lay*] e especializado [*expert*], o nosso, que constituem uma construção cultural e histórica.

Pensar os Lordi como uma imagem entre imagens é pensá-los sobre bases que são fruto de uma história específica, bases que deixaram de implicar a subordinação das imagens à linguagem. Esta história modelou tanto os olhares correntes como especializados, definindo novas possibilidades para a investigação. O primeiro cinema de Pasolini constitui um contributo relevante para esta mesma história. Ao colocar imagens em relação com outras imagens, Pasolini acentuou uma tendência em curso quanto às condições de visibilidade das imagens, isto é, a disposição estrutural dos olhares, as suas expectativas, os modos como animam as imagens. Quais as consequências para a investigação, e em particular para a presente? Em termos muito gerais, não se confrontarão os Lordi e a respectiva imagem com fontes textuais prestigiadas, à maneira de Panofsky; fundamentalmente, articular-se-ão com outras imagens e materiais (nem excluindo nem privilegiando fontes textuais), prestigiadas, populares e banais, de certo modo à maneira de Pasolini. O que anima as imagens são os olhares, mas estes olhares, tanto os correntes como os especializados, foram modelados no seio da cultura. A prioridade é conferida a Pasolini (cinema, imagem) sobre Panofsky (literatura, linguagem).

³ M. Foucault, (*Sans titre*, 20; 1964-70) (introdução a G. Flaubert, *A Tentação de Santo Antônio*), p. 298. In *Dits et Ecrits*, 1954-1988, vol. I, ed. D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris, 1994. Sempre que não exista menção a versão portuguesa do texto citado, traduzi a partir da minha referência.

⁴ Não desenvolverei estas teses no presente ensaio.

⁵ J. Kristeva, "Word, dialogue and novel" (1969), in *Desire in Language*, trad. T. Gora, A. Jardine e L. S. Roudiez, Columbia University Press, Nova Iorque, 1980, p. 66: "Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another".

⁶ *Idem*.

Os Lordi são uma montagem, uma mistura - talvez mesmo uma mixórdia -, e, como tal, um produto típico da cultura contemporânea. Para além do mais, são a re-elaboração de referências como os Kiss, referências desde o *hard rock* até aos filmes de ficção científica e de terror, de signos que podem encontrar-se na BD e na tatuagem. Não me deterei sobre estes aspectos, já que são sobejamente conhecidos. Não sendo errado citar as referências manifestas dos Lordi, é um logro ficar apenas por aqui. Porque deste modo confere-se à banda a profundidade de algumas décadas apenas. O facto é que os Lordi são ainda a re-actualização de um nó da cultura ocidental com muito maior profundidade histórica. Mas isto não é tudo. Há algo a que as pessoas que, de forma profunda e genuína, se sentem incomodadas pelos Lordi, devem ter sido sensíveis. Apesar de muitos os que tacham os Lordi de "satanistas" tenderem a menosprezar o facto de se tratar de um fenómeno de cultura com típicos traços contemporâneos, apesar de uma tal acusação se basear numa grosseira idealização acerca da cultura, valores e história ocidentais, há, com efeito, algo potencialmente - ou realmente, para alguns - perturbante na sua imagem e espectáculo, algo susceptível de suscitar náusea. Os Lordi não são apenas reminescentes e uma montagem de outras imagens e partes, mas ainda o retorno de um recalque. De um recalque cultural, iconográfico, assim como - esta é a **quarta hipótese** - de uma intensidade que surge como um ponto, um ponto vital, que poderemos designar de "morte". Em boa verdade, este ponto é a projecção de uma linha, uma linha que atravessa e anima o imaginário ocidental: entre outros, a iconografia da boca aberta desde o Saltério de Utrecht (séc. IX) até Francis Bacon (séc. XX). Atravessou ainda uns quantos cadáveres. Brevemente, passaremos em revista a fenomenologia paradoxal do cadáver, a mesma em que Alberto Giacometti se viu imerso por ocasião da morte de T. Esta fenomenologia tanto ilumina uma boa parte da estética moderna como é iluminada pela mesma. A vida e arte em causa não são mais que as duas faces de uma e a mesma fenomenologia.

O problema das qualificações de "satanismo" e, por excelência, de "sub-cultura" e equivalentes, é que desempenham uma função ideológica. São desqualificadoras, situam-se no plano do juízo, são a árvore que esconde a floresta. Tendem a ocultar as fontes profundas e a estrutura dos Lordi e sua imagem, a ocultar as razões porque fazem dançar e sorrir tanta gente, bem como a tremer de medo uns quantos; tendem a ocultar algumas das prováveis razões para boa recepção de que foram e têm sido objecto; tendem a ocultar a razão porque é que tais imagens tocaram tanta gente. Antes de julgar é oportuno adquirir-se uma ideia acerca da natureza e estrutura da imagem, dos seus materiais, composição e génese. É ainda oportuno adquirir-se uma ideia do espaço onde tal imagem surge e existe, dos olhares que a animam, sua estrutura e génese. Por este caminho, eventualmente, aproximamo-nos da compreensão das formas que surgem no espaço social, aproximando-nos da compreensão dos sorrisos que os Lordi suscitaram, bem como de umas quantas e genuínas expressões de pavor.

2. Os Lordi são assombrados por reminiscências

2.1. A pista Ocidental-cristã

A imagem de Mr Lordi tem relações claras e distintas com a iconografia de um personagem ocidental bem preciso: o Diabo. Nas imagens publicadas na altura do concurso, o vocalista e líder pode ver-se com asas pretas de morcego, com pequenas protuberâncias na testa, com garras de felino ou de ave de rapina, ou ainda com um cinto com uma grande cara de boca aberta: a boca ventral [*belly-mouth*] (figs 1, 2, 3,



1. Lordi (Helsingin Sanomat / Timo Jaakonaho, Lehtikuva)

com boca ventral, pode encontrar-se em iluminuras, na decoração de catedrais, em imagens populares, em obras de arte (p. ex. veja-se o notável *Diabo* de Hans Memling, fig 9). Objecto de intensa re-elaboração até ao séc. XVI, o Diabo ostentaria estes atributos muito para além deste período. O Diabo é uma herança para as gerações posteriores, incluindo a presente.

A boca aberta com língua de fora é recorrente na imagem dos Lordi. Mr Lordi não apenas usa um cinto com uma boca ventral, como frequentemente posa de boca aberta (fig 2). A capa do CD *The Devil is a Loser* inclui uma foto de Mr Lordi de boca aberta e com língua de fora (fig 3). Esta imagem foi projectada no grande écran do palco do concerto de celebração do regresso a casa da banda vitoriosa. De que é que se trata? Da irrupção das bocas abertas que a estética clássica de Lessing havia banido?⁹ Serão um mero duplo visual do potente grito de Mr Lordi? Serão meras reminiscências da grande boca e extraordinariamente longa língua de Gene Simmons, o vocalista e ícone dos *Kiss*? (figs 4, 5) Se bem que há alguma verdade nestas hipóteses, há muito mais matéria a considerar. Estas bocas abertas, de Mr Lordi e do seu cinto, são reminescentes da boca do inferno. O admirável *Diabo* de Hans Memling dança sobre um pecador prestes a ser engolido por uma boca gigantesca (fig 9). Este tema iconográfico era conhecido nos quatro cantos da Europa; podia encontrar-se entre a Itália e a ilha de Gotland (fig 12). A boca do inferno é um elemento recorrente na iconografia do domínio de que o Diabo é rei. O desenvolvimento deste motivo acompanhou a par e passo o desenvolvimento do próprio Diabo e do inferno. Como se verá, uma simples boca pode condensar os conjuntos inferno e morte. Diabo, inferno, boca do inferno e boca-morte constituem temas distintos, se bem que seja difícil, como é habitual acontecer com as matérias iconográficas, estabelecer fronteiras precisas entre temas e entre imagens que são contíguas, que formam uma rede extensa e sem confins precisos.

Nas duas primeiras décadas de 1300 Dante redigiu a *Divina Comédia*, texto poético que granjeou enorme sucesso tanto entre os seus contemporâneos como entre as gerações vindouras. O "Inferno" confirmaria uma série de atributos do Diabo e do seu domínio. No centro do círculo inferior do inferno encontra-se Satã. Preso à altura da cintura nos lagos gelados do inferno, o monstro de três cabeças devora ao mesmo tempo os três pecadores, Brutus, Judas e Cassius.¹⁰ No centro do

14). Trata-se de atributos do Diabo. Numa Iluminura de 1028 do *Apocalypse de Saint-Sever* este conjunto de atributos já é visível, com excepção da boca ventral (fig 6). Por volta de meados do séc. XII este tornar-se um atributo do Diabo e ao longo do séc. XIV um dos seus atributos distintivos. Surge no *Apocalypse Anglo-Normando* do *Trinity College* (c1230-50).⁷ Fará a sua aparição em Chartres (c1200-50; fig 8) e em Bourges (c1270).⁸ Este Diabo, frequentemente com expressão facial excessiva, tipo Górgona, e

⁷ Veja-se nota do catálogo do *Trinity College* em: <http://rabbit.trin.cam.ac.uk/James/R.16.2.html>

⁸ J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age Fantastique*, Flammarion, Paris, 1981 (1955), pp. 31-33.

⁹ G. E. Lessing, *Laocoön*, trad. E. A. McCormick, Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londres, 1984 (1766), capítulo 2.



2. Lordi (Helsingin Sanomat / Keijo Leväaho)

¹⁰ Dante, *Divina Comédia*, "Inferno", 34, 37-45 e 55-57.

inferno situa-se a temível criatura antropofágica, o devorador de pecadores. É esta criatura, esta criação literária, que se pode encontrar em primitivos ciclos de frescos italianos tais como o que se encontra no *Campo Santo* de Pisa (c1350; ver fig 10, a partir do fresco de Pisa). O *Juízo Final* de Giotto, em Pádua (1306) antecipou-os. Trata-se de imagens que moldaram o imaginário dos seus contemporâneos, gente normal, mecenas e artistas. Mas o *Juízo Final* não se cinge à presença do Diabo.

É ainda um sistema de lugares, onde uma larga panóplia de punições aguarda os diversos tipos de pecadores: de banhos gelidos a fogos ardentes. Para cada pecado específico uma punição específica num lugar específico. Isto é claramente visível, p. ex., no *Juízo Final* de Torcello (sec. XII). O inferno de Dante, com o seu sistema de círculos que o narrador percorre, é um sistema de lugares do mesmo tipo. Constituem paisagens mnemónicas por excelência. Como Frances Yates sublinhou, as artes da memória (artificial) da Antiguidade consistiam em “lugares e imagens”.¹¹ Ao percorrer edifícios e paisagens construídas mentalmente, lugares povoados por imagens de um tipo muito particular (“imagens activas”), os oradores podiam recordar discursos de horas. Apesar das artes da memória artificial terem morrido com o declínio do império romano, com a morte de Santo Agostinho no séc. V, teriam uma vida póstuma. Em particular nas artes visuais e através de imagens como o *Juízo Final* de Torcello, em obras literárias como a *Divina Comédia*, entre tantas outras.¹² Jérôme Baschet mostrou existir uma correspondência entre as penas infligidas no além e as da justiça terrena.¹³ Ao longo de toda a Renascença estas paisagens mnemónicas com vincado traço Antigo, constituídas por sistemas segmentados em grande número de lugares, iriam decair em proveito de infernos mais contínuos e homogêneos, em conformidade com os preceitos de Alberti. A geografia do inferno alterar-se-ia. Deixando de lado representações do inferno tais como as gravuras de Gustave Doré para o “Inferno” de Dante (1861), as paisagens geladas de Dante decairão em proveito das paisagens de fogo. Rapidamente esta tradição predominará. Este inferno, unificado e de fogo, foi registado com particular pungência através das cores a óleo da pintura flamenga.

Um notável momento de renascimento destas cenografias de chamas e fogo é constituído pelo trabalho para o palco do “divino” Jean-Baptiste Lully (1632-87) para a corte de Louis XIV de França. As coreografias de Lully incluem bocas do inferno, dragões e outros monstros, criaturas diabólicas envoltas em fogo (fig 16), Górgonas (fig 15). Antes de Hollywood e dos filmes de terror já o inferno e as suas criaturas constituíam apetecíveis temas de palco. Lully e a tradição operática que se desenvolveria até à wagneriana “obra de arte total” constituem evidentes predecessores dos espectáculos de Lordi, com os seus rebuscados vestidos e maquilhagens, efeitos de luzes e pirotécnicos (ver fig 14), da *mise en scène* de monstros, do Diabo e seu séquito. Com efeito, é estreita a proximidade entre o espectáculo de Lordi e o que continua a correr nos palcos de ópera.

Os Lordi são reminescentes de um conjunto relativamente coerente de temas: o Diabo, a boca do inferno, o



3. Lordi, capa do CD *The Devil is a Looser*

¹¹ F. Yates, “Architecture and the art of memory”, in *Architectural Association Quarterly*, 12, 1980, p. 4.

¹² A obra de referência sobre a matéria é F. Yates, *The Art of Memory*, Pimlico, Londres, 1992 (1966).

¹³ J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà*, BEFAR, Roma, 1993.



4. Gene Simmons, vocalista e líder dos Kiss



5. Gene Simmons

inferno de fogo.¹⁴ Estes temas constituem pedras angulares do imaginário ocidental.

Há uma iconografia muito precisa do Diabo e do seu domínio, o inferno, que passa pelos *Juízos Finais*. Mas passa ainda por séries iconográficas tais como a propaganda da Reforma e da Contra-reforma e as imagens da bruxaria.

A *Indulgência papal* (fig 18) é um monstro alado com boca escancarada e atafulhada de pecadores. Tem seios caídos de mulher velha, ou seja, trata-se de um Diabo (motivo igualmente presente no *Diabo* de Memling, fig 9). O Papa foi frequentemente representado com os atributos canónicos do Diabo: dedos com garras, cara monstruosa e boca ventral (figs 19). Quanto a mãos, comparem-se as deste Papa-Diabo com uma representação muito antiga do Diabo (fig 20) e as de Mr Lordi (fig 2). Savonarola, depois de ter passado nas suas prédicas pela

retórica do céu e do inferno (fig 23), acabaria por ser acusado de conivência com o Diabo (ver fig 22) e, finalmente, no fogo da Inquisição. Também Lutero e Filipe Melanchthon, que identificaram o papado com o Diabo, seriam mostrados/vistos na sua companhia (fig 21). Foram testemunhas, com artistas tão importantes como Albrecht Dürer, de uma notável ressurgência de monstros. A iconografia do Diabo e dos monstros, que havia sido desenvolvida na esfera da religião cristã, migrou e floresceu na esfera da propaganda política, ora tornando-se sintomática da decadência do papado, do seu reino corrupto e deriva idolatra, ora da heresia reformista.

A bruxa é a terrestre e feminina dupla do Diabo. Há imagens populares em que é representada como a sua face posterior, à maneira de Janus. Apesar de existir toda uma iconografia de mulheres a escorraçar o Diabo, estas foram durante longo tempo consideradas como suas cúmplices. O seu principal atributo constitui o seu corpo, nu, feminino e erótico. A partir do séc. XVI bruxas e feiticeiros começaram a ser ferozmente perseguidos. As pessoas foram arrastadas para a fogueira aos milhares. No final do séc. XVIII esta cultura seria maravilhosamente reavivada e reinventada pelas mãos de Goya. A bruxaria e as mulheres, o bode, são absolutamente centrais no imaginário de Goya, não apenas testemunhos da persistência de específicos temas iconográficos ou culturais, mas do correspondente sistema social de crenças.

2.2. As ligações Antigas e Orientais

Apesar de objecto de contínua elaboração artística e de possuir apreciável e reconhecível fisionomia, o Diabo nem foi uma criatura

¹⁴ Apesar do autor deste ensaio conhecer as canções muito superficialmente, salta à vista o facto das letras conterem inúmeras referências ao "diabo", "inferno", existe um CD com o nome *Arockalypse*, etc. Porém isto não se reveste de particular importância para a discussão das reminiscências dos Lordi e da sua imagem, já que estas são fundamentalmente visuais. O tempo em que o significado de uma imagem se desvelava a partir do respectivo título ou das retóricas que a acompanhavam são águas passadas. Ainda que por títulos e retóricas possa passar alguma verdade acerca das imagens, não se pode descurar o facto, frequente e frequentemente não atendido, da relação entre linguagem e imagem ser da ordem da denegação.



6. Do *Apocalypse de Saint-Sever*, c1028 (Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. lat. 8878, f. 145v)



8. Diabo a acartar às costas mulher nua (do *Julzo Final*), Catedral de Chartres, c1200-50

¹⁵ Ou será um par simétrico de dragões?

isolada nem a sua fisionomia é absolutamente singular. Viveu entre monstros e foi buscar os seus elementos constitutivos a um mostruário de peças. Os monstros alados têm uma particular profundidade histórica e cultural. Podem encontrar-se no Médio Oriente a partir do séc. XV AC (fig 24). A este respeito o Ocidente cristão é largamente devedor de culturas distantes: a Antiguidade greco-romana e o Extremo Oriente.

A Esfinge foi objecto de elaboração cultural no Egipto e na Grécia. O Sátiro, este intruso do espaço da mulher e seu cúmplice, meio humano e meio bode, atravessou o mundo Grego e o Romano chegando à Europa da Renascença (ver fig 28). O *Gryllus*, o Grifo, entre tantos outros, encontraram o caminho desde a Antiguidade Clássica até à Europa moderna. Com grande probabilidade os Dragões chegaram-nos desde o Extremo Oriente, da China.

Existe uma foto em que se vê um monstro, uma espécie de dragão, a crescer nos ombros de Mr Lordi (fig 2).¹⁵ Trata-se de um pormenor muito preciso; é reminescente da Quimera grega. A Quimera constituía uma criatura temível, com cabeça de felino, mesmo corpo ou de bode, cauda de serpente e, em iconografia mais tardia, uma cabeça de dragão a crescer do dorso.

A Idade Média e a Renascença sonharam intensamente com criaturas compósitas. Nestas gigantescas fábricas de imagens, tais criaturas foram desmontadas e remontadas, deslocadas, combinadas e re-significadas. A estatuária das igrejas Românicas e das catedrais Góticas, a heráldica, provêm destes estaleiros. Martin Schongauer e Israhel van Meckenem, entre outros, legaram-nos estupendos Grifos (fig 26). Grifos, o Diabo e Mr Lordi são criaturas aladas e compósitas. Trata-se de imagens salientes, que deixam marcas indeléveis na memória, tais como as “imagens activas” das artes da memória que Frances Yates investigou: “figuras humanas, figuras marcantes, em actividade, e surpreendentemente bonitas ou hediondas ou absurdas”.¹⁶ Como é por demais evidente, os Lordi encaixam nesta categoria.

¹⁶ F. Yates, “Architecture and the art of memory”, cit., p. 5.

Inicialmente afirmei que os Lordi eram reminescentes de um específico personagem ocidental e cristão: o Diabo. No entanto, como se pode constatar, este “personagem cristão” não é puramente cristão, mas tem uma pluralidade de filiações. Pode afirmar-se que se trata de uma criação ocidental, mas foi em larga medida tecida com fios importados de lugares e tempos distantes.

O mesmo se passa com a boca do inferno. Uma das suas fontes prováveis é o *Gryllus*, uma cabeça com pernas mas sem corpo, um monstro proveniente da arte glíptica Romana. O nome foi dado por Plínio, que assim designou a caricatura de um certo *Gryllus*. Inicialmente este nome designou a



7. Diabo, carta de tarot, final séc. XVII (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes)

caricatura em geral, mas acabaria por designar a arte glíptica representando monstros apenas com cabeça e pernas.¹⁷ Baltrusaitis refere que estas gemas gravadas foram objecto de particular atenção na Idade Média. Foram coleccionadas pela nobreza e clero. Eram considerados artefactos mágicos. Deixariam uma profunda marca na cultura e produção visual da Idade Média tardia. Inicialmente surgiram no bordo de iluminuras (figs 30, 31). Posteriormente seriam integrados em representações de maior dimensão. Baltrusaitis apresenta notáveis exemplos do seu surgimento em ilustrações do Apocalipse, como o Leviatã a seguir o Cavaleiro da Morte (figs 32, 33), e em representações da Descida de Cristo ao limbo (figs 34, 35).¹⁸ Apesar do *Gryllus* ter sobrevivido como tal durante a Idade Média - encontrá-lo-emos em Bosch - sem sombra de dúvida também foi deslocado, transformado, até se tornar na boca do inferno, ou, mais precisamente, numa das suas fontes.

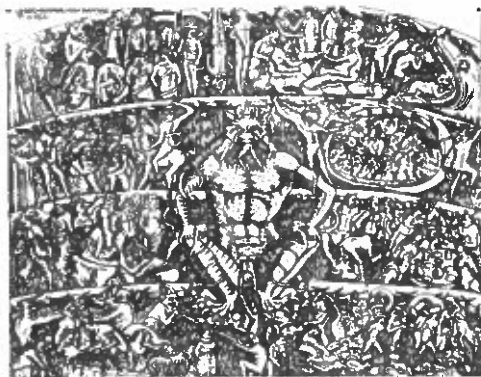
No entanto, a Europa da Idade Média não apenas se apropriou da herança greco-romana e transformou-a, como fez o mesmo em relação ao Extremo Oriente, à China. É esta a tese de Jurgis Baltrusaitis. Em última instância, as asas de morcego do Diabo provêm de dragões chineses. Apesar do Diabo com asas de morcego poder encontrar-se antes do séc. XIII (fig 6), difundiu-se pelos quatros cantos da Europa após c1220 ou c1250. O mesmo aconteceu com o dragão, uma das possíveis encarnações do Diabo.¹⁹ Os dragões combatidos por São Jorge e São Miguel constituem apropriações de finais do séc. XIII da cultura chinesa. A segunda metade do séc. XIII e o séc. XIV constituem um período de intensas trocas com o Oriente. Em 1241



9. Hans Memling (c1430-1494), *Diablo*, c1485 (Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo)

¹⁷ J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age Fantastique*, cit., p. 19.

¹⁸ J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age Fantastique*, cit., cap. 1.



10. Círculo de Baccio Baldini, *Inferno*, a partir de Dante e do fresco no Campo Santo de Pisa, c1480-1500

Cracóvia foi tomada pelos Tártaros; no ano seguinte avançariam sobre a Hungria e atacariam Viena; por volta de 1245 a fronteira oriental da Europa confinava com o império Mongol que suspendera a progressão para Oeste. No outro extremo deste vasto império situa-se a China. Por volta do século XIII a Europa começa a desenvolver relações amistosas com estes temíveis vizinhos. São enviados missionários e estes chegam ao Reino de Catai. Aí descobririam um mundo tão real quanto fabuloso, um fascinante e sofisticado mundo artístico. Durante século e meio a

¹⁹ William Blake baptizou de "dragão" um dos seus diabos. Parece-me que simultaneamente reprime e revela uma fonte.

²⁰ Para a redacção desta secção apoiem-se em J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age Fantastique*, cit., cap. 5: "Asas de morcego e demónios Chineses".

²¹ Ver C.-C. Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age*, Payot, Paris, 1999 (1980), p. 51.

²² Plínio, *História Natural*, 7, 23.

²³ P. ex., veja-se *Démons et Merveilles au Moyen Age*, Université de Nice, Nice, 1990 (actas de conferência), ou C.-C. Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age*, cit., ou os trabalhos de Claude Lecouteux, ou ainda U. Eco, *Arte e Belleza nell'Estetica Medievale*, Milão, 1987 (1959), entre muitos outros.

exploração destas terras longínquas foi contínua e sistemática. Foi assim que recebemos monstros alados da China, directamente ou por mão Mongol. Segundo Baltrusaitis, a constituição do Diabo ocidental com asas de morcego muito deve a estes contactos com o Extremo Oriente.²⁰ Esta fundamental apropriação não exclui outras possibilidades, nomeadamente apropriações a partir de alguns monstros greco-romanos conhecidos, que já ostentam asas tipo morcego. Comparem-se ainda as figs 27 e 28, e veja-se quanto o Diabo (e os Deuses mexicanos) tenha(m) ido buscar ao Sátiro greco-romano. Estamos a tratar de imagens multi-determinadas.

O Oriente em causa é meio real e inteiramente imaginado. É uma fonte de novas imagens tanto quanto um écran onde imagens preconcebidas foram projectadas. Basta pensar que, apesar de chegar ao Ocidente informação fidedigna, a mais popular e difundida crónica de viagem foi a *Viagem* de Sir John Mandeville, de 1356. Mais de 300 manuscritos sobreviveram em dez línguas diferentes, e noventa edições são conhecidas até 1600.²¹ Narra uma viagem pela Terra Santa e Egipto. Mas a verdade é que Mandeville foi um viajante de secretária. O seu livro é uma colagem de maravilhas, *mirabilia*, provenientes de prestigiadas fontes Antigas e outras. É assim que pôde asseverar a existência de seres humanos com a face abaixo dos ombros. A sua existência era conhecida muito antes da crónica de Mandeville. Habitavam em ilhas distantes, a Oriente, como o Mapa de Hereford desde pelo menos 1276-83 registava (fig 42). Tratava-se dos *Blemmyae* já mencionados por Plínio.²² Mais uma fonte da boca ventral?... Ainda em 1544-50 Sebastian Münster registava a existência dos *Blemmyae* na sua enciclopédia geográfica, a *Cosmographia* (fig 40). Na suma geográfica de Münster, o *Blemmyae* faz-se acompanhar de um homem com cabeça de cão (*Cynocephalus*), um homem com um olho apenas (Ciclope) e um homem com um grande pé apenas (*Sciopod*). Estes constituíam os monstros tipicamente apontados como provindo do Oriente. Muito justamente a gravura de Münster é conhecida como "Assembleia de maravilhas da Índia". Estes monstros podiam encontrar-se nos frescos de uma igreja do séc. XV na Dinamarca (fig 41), frescos entretanto destruídos. No final da Idade Média as imagens e a informação circularam entre o Ocidente e o Oriente, o Oriente explorado e o imaginado, entre a Europa e o seu passado greco-romano, assim como no interior da Europa.



12. Boca do inferno, da igreja de Törnevalla, Gotland, final séc. XV (Statens Historiska Museet, Estocolmo)



11. De Santo Agostinho, *De Civitate Dei*, séc. XV (Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. fr. 28, f. 249v)

Como Jurgis Baltrusaitis mostrou numa bibliografia que fez história e de que salientaria *Le Moyen Age Fantastique - Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, de 1955, e *Réveils et Prodiges - Le gothique fantastique*, de 1960, e constitui hoje um dado adquirido,²³ o monstruoso não constituiu uma curiosidade ou um fenómeno marginal, mas, bem pelo contrário, um aspecto estrutural da cultura da Idade Média, e que ainda informa a nossa cultura. A religião, a cosmografia, o território Europeu, os mares e

terras longínquas dos mapas e das crónicas de viagem, foram povoados por uma vasta e exuberante multidão de monstros. O Diabo e o inferno não constituíram de modo algum singularidades, se bem que ocuparam um lugar proeminente na cultura ocidental. Poderá isto dever-se à sua aliança com a mitologia cristã? Indirectamente, sim. Esta aliança permitiu o desenvolvimento de uma iconografia e de um imaginário, objecto de elaboração tanto por mãos eruditas como populares. Isto marcaria indelevelmente o futuro. Mas o facto é que o Diabo, o seu domínio e os seus primos monstros são apelativos para uma fundamental dimensão humana: a imaginação. Michael Camille refere que São Bernardo, segundo relato do próprio, podia passar dias inteiros “a olhar, fascinado, para tais criaturas, uma a uma, em vez de meditar na lei de Deus”.²⁴ Com boa probabilidade “estas criaturas” eram imagens estruturalmente semelhantes à fig 13: uma criatura compósita, uma espécie de Grifo, com cabeça de bode ou monstruosa, braços humanos, e uma face ventral com feições humanas, ou seja, uma boca ventral. É bem verdade que durante algum tempo o Diabo e o inferno foram alistados por determinadas estratégias de “poder”, foram-lhes funcionais, foram a face imaginário-simbólica da autoridade, a sua efectiva face simbólica. Mas tal foi apenas possível na medida em que Diabo e inferno sempre espantaram, captaram a atenção, foram sonhados, fascinaram, entretiveram, gozaram e parodiaram os sinais opacos desses poderes que durante muito tempo escreveram no abstracto Latim. É praticamente impossível determinar o significado de imagens como a fig 13 à luz dos textos em que está fixo o cerne da mitologia cristã. Este bestiário de criaturas híbridas, frequentemente com conteúdo erótico ou satírico, suscitou um gozo obsceno e torpe, gozou e parodiou os duplamente opacos signos da autoridade, foram o seu *détournement*.²⁵ Estas imagens têm a sua génese, mas não necessariamente significados claros. O Diabo também provém destas fontes, deste



13. Boca do inferno, final séc. XV (?)

²⁴ M. Camille, “Seeing and reading”, in *Art History*, 8, 1, 1985, p. 37.



14. Lordi (Helsingin Sanomat/Sami Kero)

²⁵ Palavra francesa adoptada pelo Situcionismo, com o sentido de “desvio”, “adulteração”, “corrupção”. Pode ver-se S. Sadler, *The Situationist City*, MIT, Cambridge (Mass.), 1998, p. 17.

15. De *Les Noces de Pélée et de Thétis*, de J. B. Lully (1632-1687)

Como vimos, em larga medida a cristandade foi buscar a outras culturas os fios com que teceu o Diabo e o seu domínio; aliás, tal como fez em relação à respectiva mitologia. A partir do séc. XVI, o mundo cristão reprimiria e distanciar-se-ia destas construções, nomeadamente em relação à iconografia. No entanto, estas já tinham marcado de forma indelével o imaginário e a cultura ocidentais. Este distanciamento não determinou a morte ou declínio das construções em causa. Pelo contrário, determinou novas e bem resistentes formas de existência: como

²⁶ Veja-se E. Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, vol. I, Basic Books, New York, 1981 (1953), pp. 174-175: "Os dois livros que mais fortemente marcaram Freud, pelo menos nesses anos [por volta de 1883], foram o *Dom Quixote* e *A Tentação de Santo Antônio*. [...] Ele leu *A Tentação* aquando de uma viagem a Gmunden na companhia de Breuer e concluiu a leitura no dia seguinte. 'A magnífica paisagem já me havia deixado siderado, e ainda por cima deparei com este livro que de forma muito condensada e com insuperável vivacidade nos confronta com todas as corrupções do mundo. Não apenas suscita os grandes problemas do conhecimento, mas também os verdadeiros enigmas da vida, todos os conflitos entre sentimentos e impulsos; confirma ainda a consciência da nossa perplexidade perante o misterioso que tudo envolve e abarca. Estas questões, é certo, estão e estiveram sempre presentes, deveríamos constantemente pensar nas mesmas. O que fazemos, no entanto, é cingir-nos a um objectivo restrito em cada dia e em cada hora do dia. Pensamos poder relegar estes enigmas para uma determinada hora do dia, e acreditamos que estes apenas existam nessa hora. É assim que, inesperadamente, numa qualquer manhã tais pensamentos podem tomar-nos de assalto, desapossando-nos de calma e coragem'. [...] 'O que impressiona acima de tudo é a vivacidade das alucinações, o modo como as impressões sensoriais surgem, se transformam, e, de repente, se eclipsam'. 'O livro torna-se mais compreensível tendo presente que Flaubert era epiléptico e dado a alucinações' [de uma carta de Freud a Martha Bernays, posteriormente Martha Freud, de 26 de Julho de 1883]."

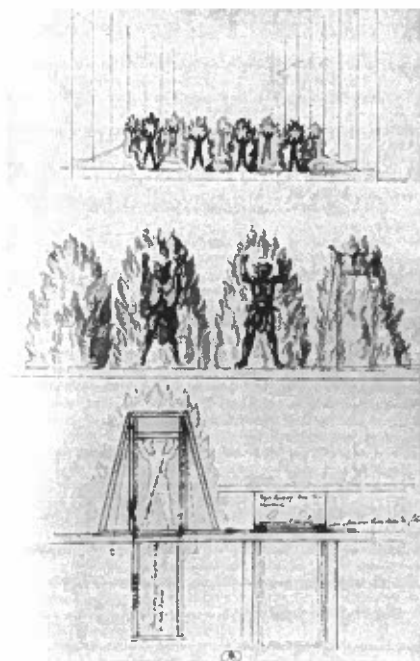
²⁷ Aspecto que não desenvolverei no presente ensaio.

recalcados, como arte, como cultura popular. O que havia sido desenvolvido na esfera da religião e foi reprimido nesta esfera, emancipar-se-ia da mesma. Esta emancipação começa com a propaganda da Reforma e da Contra-reforma.

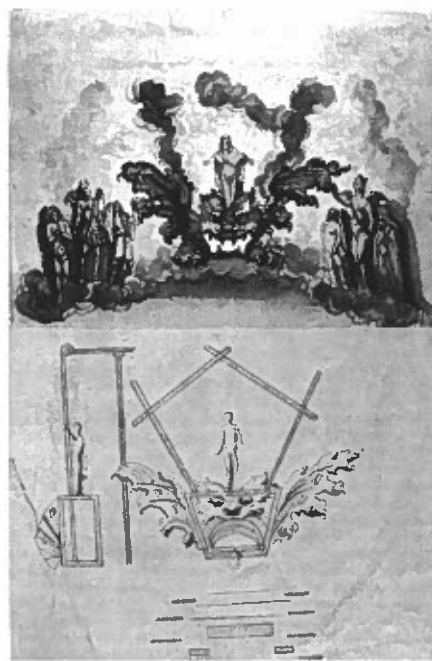
Na capital e na aurora da modernidade, na Paris do séc. XIX, o Diabo seria alistado para publicitar bebidas (figs 44, 45). Tal é tão significativo quanto pouco surpreendente. Significativo da emancipação do Diabo icónico da esfera em que se havia desenvolvido. Pouco surpreendente já que o Diabo nunca havia realmente desaparecido e sempre contou com o concurso de mãos particularmente talentosas: p. ex., pense-se em Goya, Blake e Doré. Ainda pouco surpreendente, uma vez que anteriormente já havia surgido como personagem independente de uma estreita identificação com a mitologia cristã. Trata-se de uma história porventura tão antiga como a do próprio Diabo. O que é verdade é que desde a primeira metade do séc. XVII podemos encontrar Diabos como o da usura (figs 46, 47). Hoje podemos encontrá-lo e ao inferno em lugares como as capas de livros (figs 48, 49). Poderíamos, penso que erroneamente, pensar que isto não é mais que um sintoma da sociedade do espectáculo em que vivemos. Não é este o caso pelo menos da capa de uma das edições da *Tentação de Santo Antônio* de Flaubert (figs 48). Inclui uma citação de Freud,²⁶ a remissão para a introdução de Michel Foucault e uma imagem com diversos monstros e um Diabo, ostentando a sua boca ventral, a dar uma cacetada em Santo Antônio de Pádua. A co-presença destas referências reveste-se do maior significado cultural.²⁷

3. Tentações: metamorfose e imaginação

Ao longo da Idade Média tardia e da Renascença a imaginação do Diabo e dos monstros adquiriria uma acentuada dimensão iconográfica. Ambos os temas foram objecto de elaboração em grandes séries iconográficas: os já mencionados *Juízos*



16. Seres diabólicos envolvidos em fogo, para obra de J. B. Lully



17. Boca infernal, para obra de J. B. Lully



18. Os vendedores de indulgências papais na boca do inferno, panfleto, Alemanha, séc. XVI (?)

Finalis, mas igualmente as representações do *Apocalipse* e as *Tentações de Santo Antão*.

Apesar do *Apocalipse* constituir o último livro do Novo Testamento, está totalmente impregnado do imaginário do Antigo Testamento. Lutero considerava-o “o mais baixo tipo de profecias, que fala apenas através de imagens”.²⁸ Albrecht Dürer realizaria uma notável e inultrapassada série de gravuras baseada no *Apocalipse*. Dragões e monstros constituem parte do fascínio destas gravuras.

Mas seria com *A Tentação de Santo Antão* que a cultura dos monstros atingiria o cume. É para *A Tentação* que os fios sobre os quais temos vindo a glosar, provenientes de tempos e culturas distantes e que a Idade Média puxou, convergem e se entrelaçam da forma mais notável. Lucas Cranach, o Velho (1472-1573), Mathias Grünewald (1470-1528), Israhel van Meckenem (c1405-1503), Martin Schongauer (1450-91), produziriam notáveis *Tentações*. Tal como Albrecht Dürer

(1471-1528), estes artistas foram sensíveis ao fascínio do monstro. Contam-se entre os maiores expoentes da arte alemã. O facto de terem participado na cultura do seu tempo, incluindo a cultura do monstro, não os excluiu do mundo luterano.²⁹ Cranach foi tanto o autor de uma *Tentação* como ilustrou a Bíblia Alemã de Lutero. Afinal a reforma luterana disse apenas respeito à esfera espiritual ou religiosa, não incompatível com o desenvolvimento da arte. Aliás, Lutero não excluiu do contexto religioso o uso de imagens: se empregues como *aides mémoire*, se acompanhadas por citações bíblicas, se não idolatricamente tomadas pelo divino. Para Lutero, “as únicas imagens idolátricas são aquelas em que se deposita confiança”;³⁰ o que constitui uma imagem como um ídolo é o olhar idolátrico. Mais adiante argumentarei que é o olhar que anima a imagem, um olhar em larga medida modelado por outras imagens. Apesar das imagens terem sido expulsas do templo do Senhor e apesar do território do monstruoso ter sido encurtado, tanto imagens como monstros sobreviveriam. À medida que as igrejas reformadas se foram esvaziando de imagens idolátras, as colecções privadas de arte foram crescendo, algo que nem incomodou nem interessou Lutero. As imagens das gerações precedentes de artistas, onde o monstro

tinha o seu lugar, foram transformadas em “arte”, e, como tal, tornaram-se objecto de veneração e adoração. Como referido, os monstros e imagens recusados pela teologia reformista encontrariam o seu lugar e floresceriam na propaganda contra o papado, tal como, naturalmente, na resposta do mesmo. Como testemunha a já referida *Cosmografia* de Münster, de 1544-50, e muitos mapas e crónicas de viagem, os monstros permaneceriam alapados aos seus refúgios terrenos por muito tempo ainda. Não é possível libertarmo-nos deste tipo de produtos



19. *Ego Sum Papa* [Eu Sou o Papa], panfleto contra o Papa Alexandre VI, Paris, final séc. XV



20. Diabo (*Codex Gigas*, 1204-1230)

²⁸ H. Belting, *Likeness and Presence*, trad. E. Jephcott, University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1996, p. 549, citando de M. Luther, Edição de Weimar, 28, 677-8.

²⁹ Lutero afixou as suas teses na porta da Igreja do Castelo em Wittenberg em 1517.

³⁰ H. Belting, *Likeness and Presence*, cit., p. 549, citando de M. Luther, *Vorreden zur Offenbarung des Johannes* [1530], na Edição de Weimar, 7, 406.



21. Os dois monges, de Johann Lichtenberger, *Weissagungen*, Mainz, 1492, exemplar na Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburgo, com as legendas "Dyth is Martinus Luther" e "Philippus Melanton"

³¹ C.-C. Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age*, cit., p. 11.

da imaginação, objecto de contínua elaboração tanto no seio da cultura popular como por mãos tão talentosas como as de Cranach, Dürer e Memling.

Regressemos às *Tentações*. Hieronymus Bosch (c1450-1516) e a família Bruegel legaram-nos obras primas. A de Bosch é a minha preferida (fig 55). O seu trabalho constitui um dos cumes da cultura do monstro. Trata-se de uma obra em contínuo movimento metamórfico. Ao contrário do que alguns comentadores modernos pretenderam, Bosch não foi um pintor herege, alucinado ou diabólico. Apesar das suas obras constituírem um enigma para alguns comentadores modernos, parece que foram admiradas e compreendidas pelos seus contemporâneos. Filipe II de Espanha (1556-98) adquiriu muitas das suas pinturas. O “muito católico rei” teria declarado desejar morrer com o *Jardim das Delícias* (c1504), de Bosch, ao alcance da vista.³¹ Não se vislumbra nada de “mons-

truso” na produção do pintor, excepto os próprios monstros, omnipresentes nas superfícies pictóricas. Não se cingem às espécies prototípicas e previamente conhecidas, mas metamorfoseiam-se em contínuo. Porém, um sem número de espécies é reconhecível. P. ex., o santo está virado para uma criatura com pernas e cabeça mas sem corpo, um *Gryllus* (fig 53). Há outras situações equivalentes, mas de certo modo diferentes. É o que se passa com a criatura da fig 54. Esta estruturada como um *Gryllus*, mas tem cabeça de peixe, pernas de bode e asas. Um peixe com um corno longo e afilado... como um Centauro. No painel finito, Bosch deu forma ao infinito do maravilhoso, em perpétua mutação, móvel e metamórfico. Deu forma ao infinito da imaginação. É em definitivo necessário falar em “maravilhoso” e em “imaginação”, uma vez que se trata do mesmo movimento que anima tanto os infernos como os céus de Bosch.³² Se bem que numa perspectiva ético-religiosa estes constituam domínios afectados por valores antinómicos, Bosch situa-se para além do *nomos* ético-religioso. Situa-se no domínio do maravilhoso. Não admira que o Diabo prototípico, com asas de morcego, garras e boca ventral, esteja manifestamente ausente. E, no entanto, está presente. Presente através das suas múltiplas e contínuas variações. Valerá a pena recordar que o Diabo surge e esconde-se sob incontáveis disfarces. Na tradição cristã trata-se de um mutante. Deus é aquele que não muda, aquele que é; o Diabo é aquele que muda.³³ O Diabo prototípico foi apenas uma das suas possíveis configurações. Fôra, p. ex., a serpente da tentação de Adão e Eva. Ao longo dos sécs. XV e XVI foi continuamente declinado em outras formas monstruosas, tal como ocorreu, p. ex., na iconografia da Reforma. Mas também surgiu sob o disfarce da bruxa, da mulher erótica e do Anticristo, disfarces humanos, demasiado humanos, já que não apresentam nenhum dos atributos do Diabo típico. Como



22. *Diabos inspiram*
Savonarola a escrever,
de Johannes Franciscus
Poggius, *Contra fratrem*
Hieronimum
Heresiarum libellus et
processus, Nuremberga,
após 1498

³² J. Baltusaitis (*Le Moyen Age Fantastique*, cit., pp. 221-225) argumentou que as nossas *Tentações* sonham com as Budistas. Na *Tentação do Buda pelas forças do Mara*, do Museu Guimet, Mara, o Senhor do Mal, é representado com três cabeças. Demônios com estas características são recorrentes na obra. Podem ainda identificar-se diversos demônios com bocas ventrais e homens com cabeça de cão.

³³ Contam-se mais de 110 sinónimos para “diabo” nesta entrada do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de A. B. de Holanda, Nova Fronteira, Rio de Janeiro [1975].

referido, “sobre-viverá” para além da esfera religiosa e na modernidade. Com Bosch, obviamente, encontramos-nos nos territórios do monstruoso. Sem dúvida um domínio apropriado às aparições e metamorfoses do Diabo. Porém, o monstruoso da natureza-imaginação – as paredes entre os dois domínios são porosas... – também existe como sinal da grandeza e glória de Deus.³⁴ Com Bosch as distinções entre inferno e céu, monstruoso e divino, e similares, se bem que presentes encontram-se suspensas. O maravilhoso, as obras da imaginação, não conhecem tais distinções.³⁵

Num desenho onde figura uma coruja numa árvore oca, sete olhos em primeiro plano e um pequeno bosque com duas orelhas gigantescas em segundo plano – um desenho que certamente teria interessado os surrealistas –, encontra-se a seguinte legenda, no que constitui um muito raro documento escrito relacionado com Bosch:

Trata-se de um pobre espírito aquele que apenas trabalha sobre as invenções dos outros, e se mostra incapaz de criar novas (“Miserrimi quippe est ingenii semper uti inventis et numquam inveniendis”).³⁶

4. As duas ordens da imagem

Os Lordi evocam e baseiam-se num vasto arquivo de materiais com proveniências, idades e naturezas bem distintas: obras de arte, imagens da cultura popular, iluminuras, esculturas, imagens de bandas *rock*, géneros cinematográficos específicos, etc. As imagens predominam neste arquivo. As fontes textuais desempenham um papel menor: não obstante ter referido Dante; não obstante a Bíblia e outras fontes cristãs terem grande relevo para a matéria; apesar de se poder estabelecer um paralelo estrutural com os métodos compositivos e, em parte, com a construção estilística da *Tentação* de Flaubert; não obstante uma noção como a de “inter-textualidade”, proveniente do domínio da teoria literária, se revestir de grande interesse. Julgo, com efeito, que os Lordi e a sua imagem estão sobretudo ordenados em torno de matéria visual. Isto é o resultado de uma possibilidade aberta pela vasta redistribuição sensível que ocorreu nos últimos 150 anos, redistribuição que abriu uma ampla janela de possibilidades para o surgimento de fenómenos como os Lordi, mas também que abre novas possibilidades para a investigação das imagens.

Nesta secção discorrerei sobre a redistribuição do sensível e sobre o seu impacto no ordenamento das imagens. Começarei por clarificar em que consiste o ordenamento das imagens em



Ogni opitazione della morte hanno hauuta tu chi li fan di buosoni d'asche done di ogni opera che fanno tu chi

23. A morte mostra ao jovem o inferno em baixo e o céu em cima, de Girolamo Savonarola, *Predica del arte del bene morire*, Florença, c1500

³⁴ C.-C. Kappler insiste diversas vezes quanto a este ponto; p. ex., veja-se *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age*, cit., p. 225.

³⁵ Diferente é o caso da fig 6, uma iluminura do *Apocalypse* de Saint-Sever, onde os híbridos humano-besta – com características greco-romanas – acompanham o diabo que, em cima, domina a composição.

³⁶ In R. H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch*, com P. Ruyffelaere, Mercatorfonds, Antuérpia, 1987, p. 454. O desenho encontra-se na p. 461.



24. Selo cilíndrico com luta entre herói e Grifo, Mesopotâmia, aprox. séc. XV AC (Bible Lands Museum, Jerusalém, BLMJ seal 426)



25. *Lekythos com Esfinge*, Grécia, final séc. V AC (Bible Lands Museum, Jerusalém, BLMJ 5062)

torno do textual / narrativo, o privilégio da matéria textual / narrativa na identificação das imagens. Apesar da crise desta ordem ter sido sobretudo aberta no campo das Belas Artes, para a ilustrar recorrerei a um exemplo que diz respeito à interpretação das imagens. Focalizarei a atenção sobre os pressupostos da “iconologia” de Panofsky. O que se passa é que estes pressupostos condensam e racionalizam a ordem que dominou a cultura europeia entre, *grosso modo*, os sécs. XV e XIX, e que dominou a identificação das imagens, ou seja, a sua produção, percepção e interpretação. A crise desta ordem foi desenhada pela nova e emergente ordem. Apresentarei esta nova ordem com base num excerto de filme de Pasolini. Confrontarei, pois, os pressupostos do método de interpretação de imagens de Panofsky com um filme de Pasolini. Efectivamente o que confrontarei são duas ordens da imagem. Argumentarei que a ordem subjacente ao método de Panofsky tem perdido terreno em favor da ordem subjacente ao filme de Pasolini. A dinâmica na base destas mutações é, fundamentalmente, a história artística, as decisões tomadas por artistas plásticos e escritores em relação às artes durante os últimos 150 anos. Concluirei com Jacques Rancière, com as suas importantes teses a respeito da redistribuição do sensível.

4.1. Imagens e tradições textuais: Panofsky

Erwin Panofsky (1892-68) é o pai reconhecido da interpretação científica das imagens. Na “Introdução” dos *Studies of Iconology*, de 1962, Panofsky codificou o seu método de interpretação em três níveis principais: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e síntese iconológica. Apesar deste método ainda ser influente na interpretação de imagens, sobretudo entre os historiadores de arte (mas não só), foi sempre objecto de crítica, crítica que se adensou nas últimas décadas. Não posso deter-me aqui sobre as objecções suscitadas. Pretendo apenas e brevemente evocar este método e alguns dos seus problemas, através de um caso comentado por Panofsky. Trata-se da conhecida *Última Ceia* de Leonardo da Vinci.

Ainda que Panofsky sobretudo visasse a interpretação do significado profundo das obras de arte (iconologia), como este referiu, tal pressupunha um certo número de operações preliminares, tais como o correcto discernimento de motivos, de personagens (santos, figuras mitológicas, etc), das acções em que estão envolvidas, de histórias e alegorias. Focalizarei a atenção sobre estes aspectos básicos do método, competências perceptivas e culturais de base.



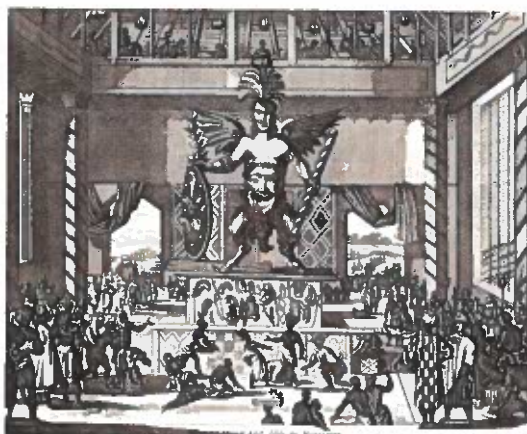
26. Israhel van Meckenem (c 1445-1503), *Grifo*

Pode resumir-se em duas palavras o que Panofsky nos conta acerca da *Última Ceia* de Leonardo (fig 57). O fresco representa uma mesa em torno da qual, sobretudo num dos seus lados maiores, se encontram sentados treze homens (ou doze homens e uma mulher, se o leitor preferir) a tomar uma refeição. Os comensais estão agitados. Panofsky imagina que um qualquer bosquímano australiano poderia “depreender tratar-se de uma *diner party* agitada” (“convey the idea of an excited *diner party*”).³⁷ Porém, não se trata de uma *diner party*, mas de um episódio da Paixão de Cristo. Esta é a última refeição que Cristo tomou com os doze apóstolos, durante a qual o ritual da eucaristia foi instituído. Durante a Ceia, Cristo anunciou aos apóstolos que um deles o trairia, o que causou uma grande agitação entre estes:

“Em boa verdade vos digo, um de vós irá trair-me” (São João, 13). Leonardo representou este momento de agitação. De acordo com Panofsky, este nível de interpretação, a análise iconográfica, pressupõe mais do que a “familiaridade com objectos e acontecimentos que se adquire através da prática quotidiana. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos tal como estes foram transmitidos pela tradição literária / escrita, quer a sua aquisição ocorra através da leitura ou da tradição oral”.³⁸

Equipados com o saber proveniente da fonte textual relevante para o efeito, a Bíblia, podemos partir para a interpretação das personagens do fresco, ou de alguns apenas. O Cristo deve ser a figura do centro, dadas as características do retrato, dado o simbolismo da posição (no centro, coincidindo com o ponto

de fuga, justapondo-se à janela do fundo, etc) e a singularidade da postura corporal (frontal, algo hierática). Judas deve ser uma das figuras no lado esquerdo, com uma bolsa na mão, provavelmente um porta-moedas. A sua expressão é desafiante. Sabemos que Cristo havia anunciado que seria traído por “um” discípulo, sabemos o seu nome e que o fizera por dinheiro. Juntando estes dados e relacionando-os com a singularidade da postura, chega-se à identificação. Seria impossível chegar aqui no desconhecimento da fonte textual pertinente. Sem este fragmento de informação, sem esta memória, poderíamos, erroneamente, segundo Panofsky, tomar a Ceia por um agitada *diner party* entre amigos, eventualmente um banquete. O fragmento de



27. O Deus mexicano Vitzliputzli (de Pieter van der Aa, *La Galerie Agréable du Monde*, Leiden, 1729)

³⁷ E. Panofsky, “Introductory” (1939), in *Studies in Iconology*, Westview, Boulder e Oxford, 1999, p. 11.



28. Andrea Briosco, Il Riccio (1470-1532), *Sátiro*, c1506-8

³⁸ E. Panofsky, “Introductory”, *cit.*, p. 11.



29. Krater com Sátiros (e Ménades), Grécia, c480-470 BC (Bible Lands Museum, Jerusalém, BLMJ 4960)

informação textual em questão desempenhou um papel na produção do fresco bem como na sua recepção e interpretação ao longo dos séculos. Panofsky diz-nos que sem esta informação falhamos a imagem, e, em certa medida, tem razão.

Porém, há alguns problemas com a posição e abordagem de Panofsky. A sua *Última Ceia* é um caso ideal, senão mesmo idealista. Como o próprio reconheceu, só em relação a um número muito reduzido de imagens é que existem textos do tipo do versículo do evangelista São João. Mas o problema é mais estrutural. Como diversos autores observaram, a abordagem de Panofsky pode aplicar-se ao domínio da Renascença italiana, o domínio de especialização de Panofsky, mas não funciona tão bem em



30. Detalhe de manuscrito, c.1280 (Fitzwilliam Museu, Cambridge)



31. Pormenor de saltério, início séc. XIV (Lambeth Palace Library, Londres)



32. Iluminura de Apocalipse Anglo-Normanando, início séc. XIV (Toulouse)

relação a outras tradições artísticas. E pode ajustar-se em relação à Renascença italiana já que com frequência a produção de imagens foi programaticamente orientada por fontes textuais. Mas, p. ex., segundo Svetlana Alpers, com a arte flamenga do séc. XVII o caso foi bem diferente.³⁹ Há, no entanto, um segundo e mais profundo problema com a abordagem de Panofsky. O pressuposto de base de Panofsky de que a interpretação do assunto ou conteúdo de uma imagem passa pela familiaridade com “temas específicos ou conceitos tal como estes foram transmitidos pela tradição literária” tem duas vertentes: de que as imagens tenham sido produzidas a esta luz; mas ainda que tenham sido percebidas à mesma luz.

Este poderá ter sido o caso com a produção e percepção de obras da Renascença italiana por alguns dos contemporâneos das mesmas. Eventualmente, o mesmo poderá ter acontecido com o trabalho de Poussin no seu tempo. Enfim, foi este o ideal da *ut pictura poesis* (leia-se: “a pintura à semelhança da poesia”), uma herança da Renascença italiana em torno da qual (idealmente) gravitou a produção e percepção das obras de arte. Panofsky conjectura que a produção como a percepção se façam com base em fontes textuais. Em boa verdade, o reconhecimento da *Última Ceia*, ou mesmo do Cristo, implica a mobilização de vastos blocos de memória visual. Leia-se: impensados perceptivos; a participação numa ordem simbólico-imaginária... o que possibilita *imaginar* que a personagem no centro, de frente, caracterizada por pose algo hierática, *se trata de* Cristo. Mesmo que ensinássemos os episódios bíblicos a um bosquímano australiano absolutamente não familiarizado com a cultura ocidental, se o fizéssemos apenas com base no texto da Bíblia ele não seria capaz de reconhecer uma representação da *Última Ceia* como tal. Uma imagem pode apenas representar uma narrativa, uma personagem, um acontecimento, se os dois termos,

³⁹ S. Alpers, *The Art of Describing*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.

narrativa e imagem, forem cultivados como implicados. Nem é uma evidência que a imagem de Cristo crucificado corresponda ao Cristo crucificado da narrativa Bíblica, nem que a imagem prototípica do Diabo - com asas de morcego, boca ventral, etc - corresponda ao Diabo das narrativas cristãs. Se um tema iconográfico for reinterpretado para além da habitual margem de



33. Iluminura de Apocalipse, séc. XIV
(Landesbibliothek, Dresden, ms. a. 177, f. 23)

variação, a identificação pode deixar de ocorrer, mesmo que se trate da representação de um tema amplamente conhecido. O exemplo que se segue é revelador a este respeito. Em 1054 a Igreja cristã conheceu uma primeira cisão. Trata-se do cisma de Constantinopla. Apesar da igreja ocidental e oriental partilharem a mesma mitologia, a sua história divergiu, incluindo a sua história iconográfica. Como Belting recorda:

Quando os gregos foram a Itália para o Conselho de Ferrara-Florença de 1438, não conseguiram rezar perante as imagens sagradas ocidentais, cuja forma lhes era estranha. O Patriarca Gregório Melissenos posicionou-se contra a proposta de união das duas igrejas: "Quando entro numa igreja Latina, não consigo rezar a nenhum dos santos representados, porque não consigo identificar nenhum deles. Apesar de conseguir identificar o Cristo, não consigo rezar perante este, já que não reconheço o modo como se encontra representado".⁴⁰

⁴⁰ H. Belting, *Likeness and Presence*, cit., p. 1.

Este episódio reveste-se de particular interesse já que diz respeito ao encontro de um grupo com a iconografia cultivada por outro grupo, sendo que ambos partilham não só os mesmos mitos como os principais temas iconográficos. Os gregos não conseguiram identificar as figuras sagradas presentes nas imagens ocidentais já



34. Descida de Cristo ao limbo, após 1235
(do manuscrito de Wolfenbüttel)

que a sua memória visual baseava-se em imagens estilisticamente diferentes. Como se pode constatar, a identificação do tema de uma imagem não depende apenas da familiaridade com "temas específicos ou conceitos tal como estes foram transmitidos pela tradição literária". Entre outros e de forma crucial, depende da memória visual, depende da familiaridade com as tradições iconográficas.



35. Cristo no limbo, séc. XV
(da Delbecq-Schreiber *Passion*, nr 20)



36. *Libertação de almas do purgatório, representado como boca do inferno*, c1440 (de *Hours of Catherine Cleves, Duchess of Guelders*; Pierpont Morgan Library, Nova Iorque, ms. 945, f. 168v)

O método de Panofsky funda-se numa específica ordem do visível e é a sua racionalização. É o correlativo interpretativo de modos específicos de produzir e perceber imagens. O que é que o caracteriza? O encadeamento de imagens com matéria textual, narrativa e prestigiosa. Há alternativa a esta ordem? É pensável uma ordem caracterizada pelo encadeamento de imagens a matéria não narrativa, segundo uma ordem não hierárquica?

4.2. Imagens e tradições iconográficas: Pasolini

Os planos iniciais da *Mamma Roma* de Pasolini são grandes planos de umas quantas personagens. Após breves instantes, o plano abre e tem-se uma visão de conjunto do cenário. Estas imagens marcam. O cenário é fortemente remanescente da iconografia das *Últimas Ceias* (ver figs 57, 58).

A percepção da cena de abertura de *Mamma Roma* mobiliza um tipo de memória inteiramente diferente da que, segundo Panofsky, é requerida pela *Última Ceia* de Leonardo. O facto do cenário de Pasolini ser remanescente da tradição pictórica das *Últimas Ceias* italianas é, em si mesmo, o significado da cena. Apesar da reminiscência em causa, a cena de Pasolini não aponta para o episódio bíblico. O prazer e significado da cena reside na contraposição de um casamento no seio da classe popular italiana dos anos 60 com uma tradição iconográfica específica, diferente da narrativa em causa. Apesar do cenário evocar a tradição iconográfica das *Últimas Ceias*, a tradição mitológica e bíblica foi deixada entre parêntesis. A cena de Pasolini comunica com um certo número de outras imagens (caracterizadas por um determinado modo de enquadrar espaço, mesa e convivas), foi desenhada sobre essa tradição iconográfica específica, é o seu redesenho. Não comunica com as tradições narrativa e mitológica que estiveram durante séculos subjacentes à produção e



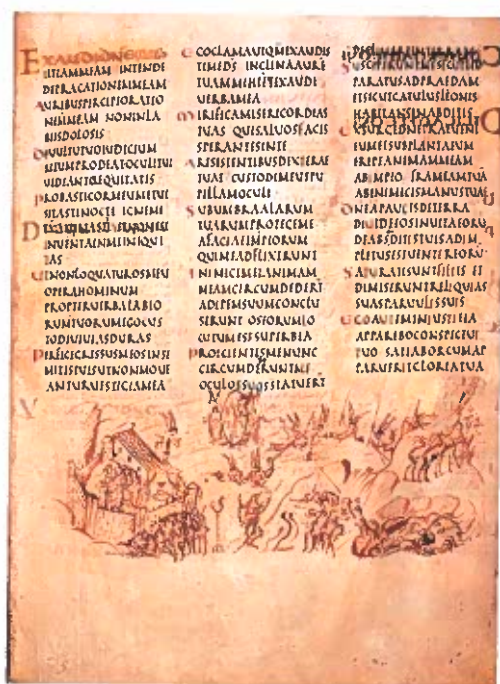
37. Simon Marmion, *Visão do inferno*, 1475 (de *The Visions of the Knight Tundal*, Gand; The Paul J. Getty Museum, Los Angeles, ms. 30, f. 17)

recepção dessas imagens. Pasolini compôs numa mesma cena materiais heterogêneos: personagens, corpos, a linguagem, as posturas de sub-proletários dos anos 60, compostos no interior de um quadro fortemente evocativo de uma tradição iconográfica de 1300s-1400s.⁴¹ A “linguagem escrita da realidade” - como Pasolini qualificava o cinema - sofre de reminiscências.

Para o fim do filme, Ettore, o filho de Mamma Roma e o principal personagem, é filmado deitado sobre uma cama-mesa, amarrado à mesma de barriga para cima, em roupa interior. Está na cadeia e permanecerá amarrado até morrer. Algumas sequências foram filmadas a uma altura pouco superior ao plano da cama-mesa, no sentido dos pés para a cabeça. São cenas fortemente reminescentes de *A Deposição*, o famoso escoreço do Cristo defunto, de Andrea Mantegna (1431-1506), de final do séc. XV.

Se procurássemos identificar as personagens em ambas as cenas com as correspondentes imagens artísticas e, por fim, com as personagens e os episódios bíblicos, rapidamente chegaríamos a um impasse interpretativo. As reminiscências das cenas de Pasolini têm uma natureza intrinsecamente visual. Em relação a estas imagens poderemos, eventualmente, perguntar: a que é que se referem? Ou, mais especificamente: que tradições iconográficas evocam? As imagens de Pasolini são paradigmáticas de

⁴¹ No documentário *Pasolini l'Enrage*, de Jean-André Fieschi (1966), Pasolini refere que um “abismo” separa os materiais que ele amalgama, referindo os mesmo materiais aqui mencionados.



38. Saltério de Utrecht, séc. IX, f. 9r
[veja-se cabeça no lado direito, em baixo]

“To the right, four angels with spears and arrows are dispersing the ‘enemy’ who are attacking the psalmist [...]. Behind them, figures writhe in a fiery pit containing a head of Death, the sorrows of death and hell mentioned in verses ‘the sorrows of death surrounded me: and the torments of iniquity troubled me’ and ‘the sorrows of hell encompassed me: and the snares of death prevented me’” (de <http://psalter.library.uu.nl/>)



39. Saltério de Utrecht, séc. IX, f. 59r
[veja-se cabeça no centro, em baixo]

“To the left in the lower register the bearded psalmist is standing beside a tree [...]. [With the left] hand he points to a fiery pit of Hell in which souls are being tormented by demons, and in which there is a huge head of Death” (de <http://psalter.library.uu.nl/>)

⁴² Brevemente, as imagens e os olhares participam da mesma ordem simbólico-imaginária. Num parágrafo acerca das simplificações que se verificaram entre as edições alemã e americana da "Introdução" de Panofsky ao seu próprio método (*cit.*), Georges Didi-Huberman sublinha (*Devant l'Image*, Minuit, Paris, 1990, pp. 125-126): "Não, não existem origens simples e 'formais' - as puras formas sensíveis, resultados da relação do olho com o mundo - donde nasceriam, pouco a pouco ou mesmo espontaneamente, um mundo de significação e de representação organizado em bem distintos níveis. Não há senão a representação. [...] Nós nunca atravessamos as barreiras que supostamente nos conduziriam da realidade ao símbolo. O simbólico precede e inventa a realidade, como o *Nachträglichkeit* [après-coup] precede e inventa a sua origem." Veja-se igualmente Riikka Stewen, *Beginnings of Being*, Taidehistorian Seura / Society for Art History in Finland, Helsinki, 1995, pp. 18-19.

⁴³ P. ex., o importante H. Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, trad. J.-F. Poirier e Y. Michaud, Jacqueline Chambon, Paris, 1989 (1983), ou, do mesmo autor, *Art History after Modernism*, trad. C. Saltzwedel e M. Cohen (com K. Northcott), University of Chicago Press, Chicago e Londres, 2003.



40. Assembleia de maravilhas da Índia, c1544 (de Sebastian Münster, *Cosmographia*)

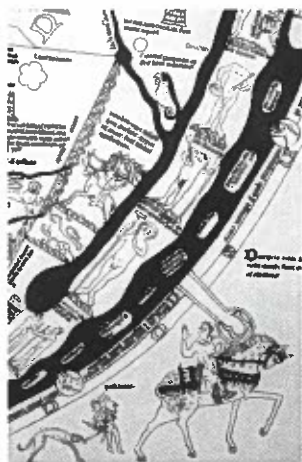
A possibilidade de experimentar uma imagem deste modo resulta de uma história que destronou o privilégio da narrativa e da matéria textual na identificação das imagens. Já aludi a aspectos muito gerais desta história, de que o filme de Pasolini é uma pequena mas relevante parte. Brevemente passaremos em revista alguns aspectos desta história à luz de algumas propostas de Jacques Rancière sobre a mesma questão. Rancière constitui uma entre outras possibilidades.⁴³

4.3. A distribuição do sensível nas artes: o representativo e o estético

Um dos campos de investigação de Jacques Rancière são as "artes", um território que *grosso modo* é sinónimo, ou porventura ainda mais vasto, do que se pode designar de "cultura". A configuração e o conteúdo deste território modificaram-se ao longo da história. Tal acontece porque a cultura se rege por leis implícitas, objecto de variação, leis que definem o que recai no seu seio e o que não recai, leis de inclusão e exclusão, leis que permitem a identificação de uma qualquer cadeia de signos como sendo, ou não, cultura. Hoje o campo das artes inclui desde literatura à música (de todos os géneros), desde as artes plásticas e do *design* ao *graffiti* e à tatuagem, das artes do palco às artes faça-você-mesmo, artes profissionais e não profissionais. No passado o sensível distribuiu-se de forma bem diferente; as leis que regeram o que Rancière designa de "distribuição do sensível" foram muito diferentes. Apesar das noções propostas por Rancière se revestirem de grande interesse para uma periodização da história cultural, não é de modo algum isto que lhe e nos interessa. As regras que determinam o contorno do campo artístico-cultural e o seu conteúdo, e a identificação de determinados objectos como pertencendo a este campo, deram forma a diferentes "regimes de identificação". Rancière identificou no mundo ocidental três principais "regimes de identificação das artes", os últimos dois com interesse para a nossa pesquisa: o "ético", o "representativo" e o "estético".



41. Homem selvagem com cara abaixo dos ombros (homem selvagem + Blemmyae), Igreja de Råby, Dinamarca, séc. XV (fresco destruído)



42. Restituição do Hereford Map, 1276-83, pormenor das "Raças monstruosas e ilhas do Sudoeste"



43. Capitel Normando, Catedral de Canterbury, provavelmente séc. XII

Platão considerou que as artes tinham um papel a desempenhar na reprodução da moral, religião e valores sociais da *polis*, um papel “ético”. O regime “representativo” surgiu da crítica de Aristóteles a Platão. Aristóteles pensou um domínio distinto de outros modos, técnicas e formas de fazer (artesano), o domínio das Belas Artes, como o domínio cuja função própria seria o de imitar acções, não qualquer acção mas acções como actos heróicos, acontecimentos históricos, acções e temas mitológicos, entre outros. É isto que ele designou de similitudes, imitações (*mimesis*). Isto não significa que Aristóteles, ou quem quer que seja, tenha estipulado que a imitação de qualquer objecto fosse o aspecto distintivo do regime “representativo” das artes. Como Rancière esclarece,

*Rather than reproducing reality, works within the representative regime obey a series of axioms that define the arts' proper form: the hierarchy of genres and subject matter, the principle of appropriateness that adapts forms of expression and action to the subjects represented and to the proper genre, the ideal of speech as act that privileges language over the visible imagery that supplements it.*⁴⁴

Em vez de meramente reproduzirem a realidade, as obras que se enquadram no regime “representativo” obedecem a uma série de axiomas que determinam o que é próprio das artes: a hierarquia dos géneros e dos temas, o princípio da conveniência / adequação que adapta formas de expressão e acção aos temas representados e aos géneros adequados, o ideal do discurso como acto que privilegia a linguagem sobre as imagens visuais que o suplementam.

Em que é que consistiram os mencionados géneros? Foram, p. ex., a sinfonia, o retrato, o romance. Os diversos géneros ordenavam-se hierarquicamente: o retrato acima da paisagem, o género pictórico mais baixo; sendo que o retrato se situava abaixo da pintura histórica, a mais valorizada. Também existiu uma hierarquia de temas: os temas históricos e mitológicos eram objecto de maior valorização do que qualquer tema popular ou folclórico. Mas o que mais nos interessa é o último aspecto referido por Rancière: “o ideal do discurso como acto que privilegia a linguagem sobre as imagens visuais que o suplementam”. O que é que isto significa? Que em relação a qualquer cadeia de signos os aspectos linguísticos tinham prioridade sobre



44. Georges Meunier (1869-1942), anúncio, 1898 (Musée de la Publicité, Paris)

⁴⁴ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trad. G. Rockhill, Continuum, Londres e Nova Iorque, 2004 (2000), p. 91. O “Glossário”, pp. 80-93, foi estabelecido pelo tradutor.



45. Leonetto Cappiello (?) (1875-1942), anúncio, 1906 (Musée de la Publicité, Paris)

⁴⁵ R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis*, W. W. Norton, Nova Iorque, 1967, p. 3.



46. *Diabo da Usura*, de panfleto de John Blaxton contra usurários, Londres, 1634

os visuais, encarados como suplementares. A cultura humanística da *ut pictura poesis*, que se estendeu desde a Renascença até ao academicismo de 1800s, constituiu a consagração deste regime de prioridades. De modo significativo veja-se o símile horaciano, que ao longo da história sempre significou “a pintura à semelhança da poesia”, quando, literalmente, significa o oposto: “a poesia à semelhança da pintura”.⁴⁵ A prioridade sempre se concedeu à poesia (linguagem); a pintura (imagem) foi sempre relegada para segundo plano. Existiu ainda uma hierarquia das disciplinas, fácil de entender tendo em consideração as premissas enunciadas: no topo a poesia e a literatura, a filosofia e a história; abaixo, a arquitectura, pintura e escultura, as artes do desenho; no fundo, as artes aplicadas. Trata-se de um esquema muito geral, já que estas ordenações variaram consoante as épocas e os autores. Foi no interior desta tradição, na qual as humanidades ocupavam posição cimeira e em que a linguagem teve prioridade sobre a imagem, que Panofsky se moveu. Esta foi a tradição que enformou a sua abordagem e método, que, portanto, são culturalmente determinados, e não universais. Entretanto, tudo mudou e a realidade cultural em que nos movemos hoje em dia é bem diferente.

O que aconteceu foi que a dado momento Courbet (1819-77) decidiu pintar “campónios” (*Enterro em Ornans*, sua aldeia natal, de 1850), Manet (1832-83) decidiu pintar uma prostituta parisiense (*Olympia*, 1863) e mandar às urtigas os pormenores pictóricos.⁴⁶ Mais tarde os Impressionistas pensaram em pintar a cor e a luz. Flaubert (1821-81) privilegiou a descrição sobre a narração e redigiu um romance sobre a vida adúltera da filha de um fazendeiro, *Madame Bovary*, um romance tão interessante quanto as acções de um grande homem ou de um herói.⁴⁷ O mesmo Flaubert, através de *A Tentação de Santo Antônio*, realiza um livro que é uma imensa montagem de memórias religiosas e visionárias, transformadas e tratadas pelo autor como memórias literárias e culturais. É fácil compreender porque é que as coisas se passaram deste modo. Isto não foi o resultado de processos como a “industrialização” ou a “modernidade”. Pelo que diz respeito às artes visuais, basta visitar no piso térreo do Musée d’Orsay as salas onde se apresentam os vencedores dos *Salons*, os pontos de lança da arte académica de 1800. Não é bem verdade que os Modernistas tenham tido a necessidade de combater as tradições académicas, uma vez que a exaustão das convenções já tinha atingido um ponto de não retorno. No mesmo museu é o trabalho de Courbet, Manet e Renoir, dos Impressionistas, que muito justamente interessa à esmagadora maioria dos visitantes.

A diversos títulos o regime “estético” desenvolveu-se contra o representativo, contra as suas hierarquias e censuras. Com efeito, o questionamento da distinção entre arte e outras formas de produzir enunciados, sons e imagens, não-arte, a decisão de explorar novos

⁴⁶ D. Arrasse, *Le Détail*, Flammarion, Paris, 1996 (1992), em particular pp. 252-254.

⁴⁷ Ver J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, cit., p. 55.



47. *O Diabo do Dinheiro*, de panfleto satírico contra usurários, França, c1650

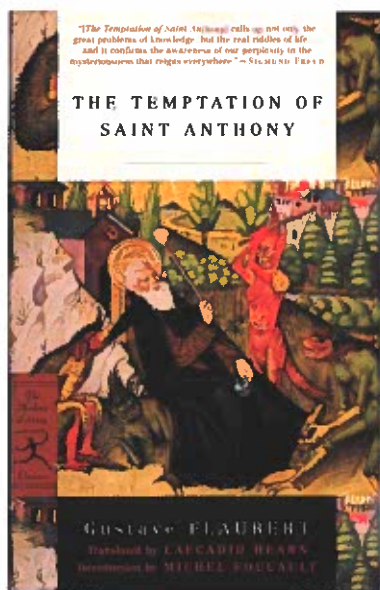
territórios alheios a hierarquias e censuras, foi a mola que impulsionou boa parte dos movimentos culturais dos últimos 150 anos.

The aesthetic regime abolishes the hierarchical distribution of the sensible characteristic of the representative of art, including the privilege of speech over visibility as well as the hierarchy of the arts, their subject matter and their genres. By promoting the equality of represented subjects, the indifference of style with regard to content, and the immanence of meaning in things themselves, the aesthetic regime destroys the system of genres and isolates 'art' in the singular, which it identifies with the paradoxical unity of opposites: logos and pathos. [...] The aesthetic regime also calls into question the very distinction between art and other activities.⁴⁸

⁴⁸ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, cit., p. 81. "Glossário" estabelecido pelo tradutor.

O regime estético revoga a distribuição hierárquica do sensível característica do regime representativo da arte, incluindo o privilégio da linguagem sobre a visibilidade bem como a hierarquia das artes, dos seus temas e dos seus géneros. Ao promover a igualdade entre temas representados, a indiferença do estilo em relação ao conteúdo, e a imanência de sentido nas próprias coisas, o regime estético destrói o sistema dos géneros e isola a "arte" no singular, que identifica com a unidade paradoxal dos opostos: *logos* e *pathos*. [...] O regime estético põe ainda em causa a própria distinção entre arte e outras actividades.

Esta distribuição geral do sensível, a estruturação do regime "estético", teve duas consequências principais: a primeira, ao nível das cadeias de signos expressivos que gravitam em torno de nós; a segunda, e ainda de forma mitigada, ao nível da inves-



48. Capa de G. Flaubert, *The Temptation of Saint Anthony*, trans. L. Hearn, Modern Library (Random House), Nova Iorque, 1992 (2001)

Capa: Mestre de Bonnat, *A Tentação de Santo António da Pádua*, séc. XV



49. Publicidade a Pascal Bruckner, *La Tyrannie de la Pénitence*, Grasset, Paris 2006 (anúncio de Outubro de 2006)

Capa: Dieric Bouts (1410-75), *A Queda dos Proscritos*, c1470



50. Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), *A Tentação de Santo Antônio* (*Santo Antônio suspenso no ar pelo diabo e por demônios*), 1506

dos materiais mais díspares, de tempos e lugares heterogêneos, incluindo as coisas mais prosaicas: fontes literárias objecto de particular atenção (a *Giostra* de Poliziano); prescrições teóricas quanto à arte (Alberti); referências visuais clássicas (fragmentárias, reinterpretadas); bem como códigos vestimentários e de penteado contemporâneos da produção das pinturas, em alguns casos constituindo idealizações do passado; cenários a meio caminho entre o real (já que a maior parte das espécies vegetais que integram as pinturas provêm dos jardins fiorentinos contemporâneos da sua produção) e típicos cenários medievais (o jardim de a *Primavera*); entre outros.⁴⁹



52. Martin Schongauer (1450-1491), *A Tentação de Santo Antônio* (*Santo Antônio suspenso no ar pelo diabo e por demônios*), c1485-91

tigação e literatura científica. O efeito da re-distribuição do sensível é constatável nos nossos museus, livros e CDs, TV e rádio. Nem os Lordi, nem a música *rock* ou *pop*, teriam sido possíveis sem este vasto movimento de redistribuição do sensível. Os artistas de hoje devem aos seus predecessores a revogação das hierarquias e da prioridade da linguagem sobre as imagens. Sem este amplo movimento não teria sido possível aos Lordi explorar o correspondente arquivo, pela simples razão que essas imagens, as imagens que os fizeram sonhar e estão na base da sua arte, teriam uma qualificação totalmente diferente e com boa probabilidade ser-lhes-iam inacessíveis. Mas quem, como nós, investiga imagens, também deve algo a esta redistribuição do sensível, se bem que o impacto da mesma no mundo universitário ainda seja diminuto.

Um exemplo apenas, esclarecedor quanto à inércia da universidade. Já em 1891 Aby Warburg (1866-1929) havia compreendido que a *Primavera* e *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, constituíam a montagem e mistura



51. Israel van Meckenem (c 1445-1503), *A Tentação de Santo Antônio* (*Santo Antônio suspenso no ar pelo diabo e por demônios*)

Apesar do seu campo de investigação ser constituído pela Renascença fiorentina e não obstante de ter lançado as bases do *Warburg Institute*

da *University of London*, o seu trabalho foi votado ao esquecimento, permanecendo até há bem pouco tempo nem lido nem traduzido. Pelo contrário, as premissas idealísticas do trabalho de Panofsky, um investigador que em início de carreira frequentou a instituição que Warburg havia fundado em Hamburgo, foram mais lidas, conhecidas e influentes. As fontes textuais prestigiosas não só conferem prestígio aos objectos que se possam associar às mesmas, como conferem prestígio e credibilidade aos investigadores que as manipulam. Panofsky não apenas investigou a Renascença italiana como trabalhou em meios académicos que poderiam

⁴⁹ A. Warburg, "Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*" (1893), in *The Renewal of Pagan Antiquity - Contributions to the cultural history of European Renaissance*, trad. D. Britt, Getty Institute, Los Angeles, 1999.



53. Pormenor da fig 55



54. Pormenor da fig 55

apenas aceitar as imagens como objectos de indagação científica na medida em que estas se conseguissem abeirar das humanidades. Entretanto este estado de coisas alterou-se de forma radical e, recentemente, a obra de Warburg começou a receber a atenção que merece. Apesar de existirem algumas razões intrinsecamente disciplinares para o método de



55. Hieronymus Bosch (c.1450-1516),
As Tentações de Santo Antão,
c.1500, painel central
(Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)

Panofsky ter perdido a aura de que já gozou e para a reavaliação de posições críticas como a de Warburg, trata-se igualmente um sintoma da lenta aproximação da universidade a um contexto cultural, o nosso, em que mesmo o mais prosaico aspecto do mundo material pode ser objecto de atenção artística, em que a fronteira entre arte e não-arte está razoavelmente esbatida. Estas transformações têm grande impacto na interpretação de imagens. Tornou-se necessário nomear os materiais de que são feitas, quais as suas raízes genéticas, para além das idealizações e dos *a priori* culturais que anteriormente impunham a sua ordem ao discurso. É por esta via que a interpretação das imagens se aproxima do mundo estético que nos circunda. A interpretação das imagens vai-se libertando do imperativo de ter que começar por ou chegar a um "texto base" do tipo dos que Panofsky frequentemente descobriu - é justo reconhecer que, muitas vezes, com grande brilho. A descoberta de um "texto base" já nem redime a investigação nem o investigador. Isto é uma consequência de um contexto em que o sensível está distribuído de outra forma, em que o privilégio da linguagem sobre a imagem foi abolido, e em que o significado se tornou imanente às próprias coisas. Mas afirmar que o significado se tornou imanente às coisas, ou às imagens, não significa que as mesmas não sejam afectadas por latências, não significa que estas não sejam assombradas por reminiscências, já que é patente que o são. Desenhar o mapa destas reminiscências, desenhar a rede que liga as imagens aos mais diversos produtos da imaginação e do labor humano, aos materiais que mobilizam, que evocam e de que se esquecem, é, a meu ver, a tarefa da investigação sobre as imagens. Trata-se da possível e contingente exploração do seu e nosso inconsciente.

5. O ponto vital

*Mas o corpo é um buraco onde cai o corpo.*⁵⁰

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*.

Entre todos os aspectos da imagem dos Lordi e do seu espectáculo há um, em particular, que marca: a já referida boca aberta, de Mr Lordi em pessoa e do seu duplo, o cinto com a boca ventral. Como vimos, liga-se a um largo conjunto de

⁵⁰ "Mas o corpo é um buraco onde cai o corpo./Esta queda em si mesmo comporta uma ciência derradeira, o saber de uma profundidade física./A cabeça é o órgão que freme em baixo, no escuro." H. Helder, *Photomaton & Vox*, Assisio e Alvim, Lisboa, 1987 (1979), p. 122.



56. Pier Paolo Pasolini (1922-1975),
fotograma de *Mamma Roma*, 1962



57. Leonardo da Vinci (1452-1519),
Última Ceia, Santa Maria delle Grazie,
Milão, 1495-98



58. Domenico Ghirlandaio (1449-1494),
Última Ceia, Ognissanti, Florença, 1480

referências: desde a boca de Gene Simmons ao Leviatã que segue o Cavaleiro da Morte em duas iluminuras do séc. XIV, à boca aberta da Górgona, à boca ventral de Satã. A continuidade e profundidade históricas deste motivo são notáveis: foi o fosso do inferno em dois fôlios do séc. IX do Saltério de Utrecht (bocas-morte), neste momento acessível na internet. A boca aberta, obsessiva e perturbante regressou através do trabalho de Francis Bacon (1909-92). Trata-se do conhecido “grito” de Bacon.

Em dois dos trabalhos mais antigos de Bacon, de 1948, a boca aberta apresenta-se em convulsão, torcida, deformada: *Head I* e *Head II* (figs 62, 63). Expele muito mais sofrimento do que um corpo pode conter. Bacon recorda o famoso grito da enfermeira morta nas escadas de Odessa do *Couraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein (1925). Aparentemente é este mesmo grito que grita da cadeira em que se senta o velasquiano “Papa Inocente X” (fig 61). Se bem que Bacon o confirme, isto não é tudo. Há mais candidatos: cabeças a gritarem, particularmente dramáticas e deformadas, do Picasso dos anos 30, nomeadamente do “Caderno Guernica” e da homônima pintura; *O Grito* (1893) de Edvard Munch (1863-1944); ilustrações de publicações médicas relativas a patologias da boca; entre tantos outros. Apesar do grito de Bacon ter

as suas reminiscências, estas não são tudo. As suas pinturas são campos de forças, ou melhor, de formas-forças, que se ligam a algo que, apesar de ser apenas perceptível através da forma, talvez exista para além da manipulação plástico-formal. O nó particularmente intenso da boca aberta que grita torna-o patente.

Gilles Deleuze refere no livro dedicado a Bacon que “se se grita, é sempre refém de forças invisíveis e insensíveis que vêm estragar o espectáculo [...]”, o grito é como a captura ou detecção de uma força invisível”.⁵¹ Nos quadros de Bacon há esta violência que vem de dentro ou de baixo, sendo a boca a superfície em que irrompe. Deforma o órgão da linguagem até o tornar no supremo órgão do *pathos*. Há este grito de dor e de violência infligida. Porém, entre as bocas que gritam de Bacon não existem apenas as que expõem sofrimento. Também há as que ameaçam: ferir e morder, bocas selvagens, ferozes e animais. Apesar das inúmeras situações de síntese entre os dois tipos, esta boca ameaçadora foi distintamente delineada por Bacon. É a boca que assombra uma parte fundamental da iconografia do inferno e do Diabo: a boca devoradora de Satã no círculo inferior do inferno, da Górgona, as bocas que aparecem no palco de Lully, entre outras. Trata-se de bocas enérgicas, devoradoras, omnífagas. Bacon pintou umas quantas notáveis. Mas no final da sua

⁵¹ G. Deleuze, *Francis Bacon*
- *Logique de la sensation*,
Différence, Paris, 1996
(1981), p. 41.

carreira uma importante metamorfose aconteceu. Os corpos, a carne e estas bocas cessaram de ser alimentadas pela mesma energia. A contraposição dos *Three studies for figures at the base of a crucifixion*, de 1944 (fig 64), e dos *Three studies for a crucifixion*, de 1962 (fig 65), é esclarecedora a este respeito. À vitalidade das duas bocas ameaçadoras das bestas vivas,⁵² opõe-se a vitalidade dos cadáveres. A boca no painel do lado direito do tríptico de 1962 é a



60. Alberto Giacometti (1901-1966), *Tête sur tige*, 1947 (Kunsthaus / Fondation A. Giacometti, Zurique)

boca de um corpo morto, à maneira do Cristo de Cimabue virado de pernas para o ar.⁵³ É a partir daqui, penso, que melhor se pode compreender a energia que vinda do fundo irrompe na superfície. É a energia que anima tanto a viva e feroz besta, como o imóvel cadáver. "Morte" é o nome que se pode dar a esta vital, paradoxal e móvel energia.

Em 1946 Alberto Giacometti (1901-66) redigiu "Le rêve, le sphinx et la mort de T".⁵⁴ Trata-se da narração de um marco na vida e na consciência artística de Giacometti, a morte de T., uma das três ou quatro mortes que para sempre o marcariam, incluindo a de Van M. em 1924 - "um rasgão na vida"⁵⁵ - e do seu pai em 1933. Quando Giacometti viu T. morto no quarto contíguo ao seu, o cadáver pareceu-lhe uma coisa insignificante (*"cadavre nul, débris misérable"*, *"lamentable cadavre"*, pp. 29 e 30 respectivamente). O seu corpo, com a cabeça torcida para trás e com a boca aberta, havia-se tornado um objecto imóvel e inanimado. Giacometti escreveria:

*Imóvel e em pé frente à cama, observava essa cabeça tornada em objecto, pequena caixa, comensurável, insignificante. Nesse mesmo momento, uma mosca aproximou-se do buraco negro da boca e, lentamente, aí desapareceu.*⁵⁶

Este objecto imóvel e sem vida, em torno do qual Giacometti ainda ataria uma gravata, metamorfosear-se-ia na sua casa (e na de T.), nas pessoas, objectos e paisagens que Giacometti encontraria. No "rapaz de Lipp", que se abeiraria de Giacometti, parado e com a boca aberta. Após um certo tempo T. já estava em todo o lado, inclusive na paradoxal cabeça.

*Deixara de ser uma cabeça viva, para passar a ser um objecto que olhava como outro qualquer, não!, de outra forma, não como um objecto qualquer mas como algo vivo e morto simultaneamente.*⁵⁷



59. Alberto Giacometti (1901-1966), *Le Cube*, 1934 (Kunsthaus / Fondation A. Giacometti, Zurique)

⁵² G. Deleuze afirma que a besta do painel central não ameaça morder mas está a sorrir (Francis Bacon - *Logique de la Sensation*, cit., p. 52: "a cabeça de olhos vendados não é de forma alguma que se apresta a morder, mas uma cabeça abominável que sorri"). Parece-me que tanto sorri como ameaça morder.

⁵³ Ver D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, Londres, 2002 (1975-87), p. 14.

⁵⁴ In A. Giacometti, "Le rêve, le sphinx et la mort de T" (c1946), in *Écrits*, eds. M. L. Palmer e F. Chaussende, Hermann, Paris, 2000, pp. 27-35. A respeito do que se segue, veja-se G. Did-Huberman, *Le Cube et le Visage*, Macula, Paris, 1993, pp. 73-113.

⁵⁵ A. Giacometti, *Écrits*, cit., p. 35: "la mort de Van M. [...] fut pour moi comme une trouée dans la vie".



61. Francis Bacon (1909-92), *Study after Velasquez's portrait of "Pope Innocent X"*, 1953 (Des Moines Art Centre, Des Moines - Iowa)

⁵⁶ A. Giacometti, *Écrits*, cit., p. 29.

⁵⁷ A. Giacometti, *Écrits*, cit., p. 30.



62. Francis Bacon (1909-92), *Head I*, 1948 (Coleção Richard S. Zeisler, Nova Iorque) Giacometti, Zurique)

⁵⁸ G. Didi-Huberman, *Le Cube et le Visage*, cit., p. 77: "A morte é 'abstracta' porque abre no visível um lugar para inverter, como diz Giacometti, não apenas as representações, mas também os afectos e intensidades: essa é a sua marca estrutural, a sua marca de figurabilidade, ou seja, a sua capacidade em marcar, produzir marcas (*faire trace*), para além do que geralmente se pretende, que a morte seja 'irrepresentável'."



63. Francis Bacon (1909-92), *Head II*, 1948 (Ulster Museum, Belfast)

Como Giacometti testemunhou, os duplos de T. foram numerosos. Um grande disco que Giacometti fabricou na sua imaginação, sobre o qual poderia caminhar entre sinais relativos aos momentos mais salientes da experiência, desempenharam igualmente bem a função (mnemónica). Em minha opinião de forma convincente e brilhante, Georges Didi-Huberman chegou ao ponto de mostrar que *Le Cube* (1934; fig 59) de Giacometti, um poliedro de treze faces, é uma rede figurativa. Entre outros, trata-se de um memorial e de um retrato do seu pai. Contra a ideia de que a morte seja "irrepresentável", Giacometti e Didi-Huberman, mostram tratar-se de uma potente máquina figural,⁵⁸ uma máquina de "permutações". Esta máquina figural opera de modo paradoxal: o corpo morto tornou-se num objecto; a cabeça de um rapaz imóvel de boca aberta tornou-se T.; o mesmo aconteceu com um certo número de objecto e paisagens; um disco mostrou-se capaz de condensar a totalidade da experiência existencial; T. surgiu num e noutro lado; a sua cabeça-objecto revelou estar simultaneamente morta e viva. Esta fenomenologia abre caminho para uma estética específica: que curto-circuita (deforma) a relação convencional entre referente e referência, tal como a polaridade e intensidade dos afectos habitualmente associados ao referente. Abre caminho a uma estética que admite a abstracção sem fechar o caminho à figuração. É difícil não se ver a morte na figurativa *Tête sur tige* (1947, fig 60) de Giacometti. Através de qual é que a morte melhor ganha vida? Da abstracção ou da figuração? Obviamente,

através de ambas, e de nenhuma. Ambos os tipos de imagens podem exhibir, ou não, as qualidades que tão fortemente emanam de *Tête sur tige*. Esta qualidade não é apanágio da figuração. É algo que se situa para além destas distribuições estilísticas, algo culturalmente modelado e que é função do estilo e da montagem. Apesar de, no passado, o Ocidente ter imaginado o mal absoluto como uma personificação, compósita e assombrada, o Diabo, esta nem constitui nem constituiu a única possibilidade. O filme de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), com as suas mais de 9 horas, recorre a léxicos e gramáticas bem diferentes. Não inclui qualquer Diabo ou matéria das *Tentações*. Para além do mais, toma as suas distâncias em relação aos códigos filmicos de Hollywood (p. ex., como ganharam forma na *Schindler's List* (1993) de Steven Spielberg). Apesar da sua intrínseca estrutura narrativa e documental, *Shoah* dispensa - ou mesmo recusa - qualquer material de arquivo. Este monumento é feito de palavras e testemunhos filmados, silêncios e lugares. Tudo é lento e demorado: demoradas entrevistas, demorados silêncios, demorados *travellings*. Trata-se de um monumento de um novo tipo, uma nova forma de montar matérias que têm, como é natural, as suas tradições e reminiscências. Matérias que tanto pertencem a tradições estéticas específicas como as deslocam.⁵⁹ Trata-se de um monumento e de uma representação da morte radicalmente diferente da figurativa *Tête sur tige*. Obviamente, as mortes em causa num e no outro caso são bem distintas. Mas não é aí que

⁵⁹ P. ex., o importante lugar que marca presença no *Shoah* de Lanzmann, recorrentemente vazio, é tanto remanescente do filme-documentário de Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (1955) como, no plano estrutural, dos lugares que foram tão importantes para a figuração do inferno e, ainda, para as artes da memória. Já em Resnais se encontravam vazios, apesar de um vazio pontualmente preenchido por material de arquivo. Lanzmann radicaliza a posição, deixando os lugares ostensivamente vazios... excepto que existem as palavras dos resgatados e a imaginação dos espectadores a preenchê-los.

reside a diferença entre uma e a outra representação. São ambas diferentes do que representam, e é isto que nos permite (a nós, vivos, que não conhecemos nem uma nem a outra morte) imaginar. Aquilo em que nos apoiamos para imaginar, são duas construções diferentes, cada qual remetendo para uma específica tradição estética. *Tête sur tige* não é necessariamente a representação da cabeça-objecto de T. A sua força não reside nisso, pelo menos para quem não possui nem a memória de T. vivo nem do seu cadáver. Trata-se mais de uma imagem da própria morte (leia-se: do que cada um puder *imaginar*, baseado na imagem parcial e incompleta, *como sendo* a realidade da própria morte). Apesar da boca aberta não ser uma localização necessária para a morte - a *Shoah* dispensa-as -, há esta possibilidade. Como vimos, há uma longa história cultural por detrás desta possibilidade.

Giacometti pronuncia-se noutro sentido e de modo particularmente interessante para a compreensão desta "morte", do nó activo sob a representação. O nó que pode irromper sob a forma de uma casa, de uma paisagem, de um "cubo" poliédrico, de uma boca aberta, que pode irromper segundo as modalidades registadas pela história cultural e, talvez, segundo modalidades ainda por vir. Pode conceptualizar-se como um ponto:

*As cabeças [...] não são nem cubo, nem cilindro, nem esfera, nem triângulo. São uma massa em movimento, aparência, forma mutante e jamais efectivamente / totalmente apreensíveis. E, para além do mais, são como que ligadas por um ponto interior que nos olha através dos olhos e que parece ser a sua realidade, uma realidade sem medida, num espaço sem limites.*⁶⁰

⁶⁰ A. Giacometti, "Carnets et feuillets" (c1960), in *Écrits*, cit., p. 218. Ver G. Didi-Huberman, *Le Cube et le Visage*, cit., p. 122.

Ponto brilhante e vivo que nos toca através dos olhos abertos; ponto escuro e morto (mas vivo) que nos toca através de uma boca aberta. Não é tanto a cartografia quanto a vital e móvel fenomenologia que importa reter. Em boa verdade, o ponto que impregna de morte *Tête sur tige* não é um ponto mas a linha que se esconde atrás do mesmo. Atinge e marca o espectador, fixa-lhe o olhar, sequestra-o. Esta linha atravessa as telas de Bacon, a iconografia da boca aberta, desde o Saltério de Utrecht a Cranach e Memling, até às bocas abertas dos Lordi. Atravessou tempos e culturas mas persiste no seu teimoso labor. Pode-se estabelecer um paralelo entre este ponto-linha e os buracos negros, que reúnem e condensam estrelas e planetas, constelações inteiras. O ponto diminuto condensa as imagens que a linha atravessa: de arquivos poeirentos e de bases de dados, imagens marcantes, de tempos e lugares distantes. A linha liga materiais heterogêneos, desenha redes, liga o que nos é familiar com o que



64. Francis Bacon (1909-92), *Three studies for figures at the base of a crucifixion*, 1944 (Tate Gallery, Londres)



65. Francis Bacon (1909-92), *Three studies for a crucifixion*, 1962 (The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque)

se tornou estranho, o que já não conhecemos do que aprendemos. As reminiscências dos Lordi passam por artistas anônimos e populares, por Cranach e Memling, Bacon e Giacometti, entre tantos outros. As reminiscências dos Lordi são as nossas reminiscências. Há todo um rico universo na boca aberta do vocalista dos Lordi. Quando a boca de Mr Lordi se abre, silenciosamente, começa a gritar, berrar e cantar o nosso inconsciente, o que nos toca e sequestra.

Em 1905 Aby Warburg publicou "Dürer e a Antiguidade Italiana". Neste breve e fundamental ensaio Warburg debruça-se sobre a gravura de Dürer *A Morte de Orfeu* (1494).⁶¹ Trata-se de um momento de grande carga violenta e erótica, de intenso *pathos*, no seio da cultura Renascentista. Dürer retoma um tema objecto de continuado e vincado interesse cultural, interesse que já havia desembocado na *Fábula de Orfeu*, de Poliziano, drama que foi representado com acompanhamento musical em 1471, em Mantua. (Em 1607 e na mesma cidade Claudio Monteverdi apresentaria o magnífico *L'Orfeo*.⁶²) Como Warburg mostrou, Dürer tinha-se baseado num desenho de Mantegna, ou do seu círculo, imagem que é conforme a representações muito mais antigas. Tanto Mantegna como Dürer (como Poliziano...) tinham necessitado de convocar a Antiguidade para dar forma a tal momento de intenso *pathos*. Não a "tranquila e grandiosa" Antiguidade, Neoclássica e winckelmanniana, mas uma Antiguidade muito mais agitada, nervosa, dionisíaca, assombrada. Na gravura de Dürer esta Antiguidade entrelaça-se com as artes do palco e musicais, e estas com as artes do mármore; artes do movimento entrelaçam-se com a sua fossilização; Eros entrelaça-se com Tântatos. Esta gravura tanto se liga a produções coevas e de outros domínios criativos, como a produções muito mais antigas no domínio das artes visuais. Está assombrada por outras imagens. É imagem e gesto (e ainda música, teatro, literatura...). Trata-se de quê, enfim? Trata-se da intricação de passado e presente, da intricação de coisas heterogêneas, da indissolúvel intricação de uma forma iconográfica com outras formas culturais, da sua intricação com uma forma emotiva, da intricação de presença e fantasma, da intricação de coisas nem sintetizáveis nem separáveis. É isto o Orfeu de Dürer. O mesmo se pode dizer dos Lordi, a mais recente reencarnação do Diabo - com boa probabilidade não a última -, de um Diabo que sempre esteve entre o inferno, a morte, a arte, o palco e o carnaval. Ser em permanente trânsito, ser fluído, ser-imagem.

⁶¹ A. Warburg, "Dürer and Italian Antiquity" (1905), in *The Renewal of Pagan Antiquity - Contributions to the cultural history of European Renaissance*, cit.

⁶² Na interpretação conduzida por Nikolaus Harnoncourt, com o *Concentus Musicus Wien*, edição Teldec (original de 1968-9), Cathy Berberian empresta a sua voz à Speranza. Nunca a entrada no inferno foi anunciada com tanto encanto e doçura: "

CONTRA O MATERIALISMO DEMOCRÁTICO

(ALAIN BADIOU, DE L'ÊTRE ET L'ÉVENEMENT
A LOGIQUES DU MONDE)

Carlos Vidal

Em memória de Danièle Huillet

*Numa folha de papel em branco é possível
pintar os mais frescos e belos caracteres.*

Mao Tse-Tung (1958)

Parte I: O bom terror

Estudaremos o eixo central da filosofia de Alain Badiou, denominando-o «eixo acontecimento-verdade». Começar-se-á pelo carácter clássico desta filosofia (por referência a Platão). Depois, veremos como em todas as situações há um potencial de inovação-transformação; o acontecimento surge daí – da força de uma transformação que ultrapassa qualquer explicação. Da Revolução Francesa à acção de Lenine, analisar-se-ão alguns acontecimentos exemplares. Por fim, serão mencionadas certas consequências (artísticas, políticas) essenciais deste sistema.

Se necessitasse de um pretexto para este escrito, diria sem hesitação: Alain Badiou, também dramaturgo e romancista, é o mais necessário (e inoportuno, como se perceberá) filósofo em actividade. Que outro reúne tão sabiamente estes quatro «M» – Mallarmé, Matemática, Mao Tse-Tung e *Matrix*?

Slavoj Žižek, recorrendo a um conceito central de Badiou, dirá que a sua obra é «O» acontecimento da filosofia contemporânea: «Atacando como um trovão o pântano pós-moderno, Badiou proporciona um regresso a uma filosofia plena. O seu trabalho atinge todos os intelectuais radicais politicamente correctos, minando os alicerces do seu modo de vida». Minando lugares-comuns como as actuais ingerências humanitárias em nome da democracia e a própria democracia. Leia-se um excerto esclarecedor de *Circonstances 1*: «se existe uma potência imperial única e permanentemente convencida de que os seus interesses mais brutais coincidem com o Bem; se é verdade que os Estados Unidos dispendem todos os anos, em orçamento militar, mais do que a Rússia, China, França, Inglaterra e Alemanha juntas; se esse Estado dedicado à desmesura militar não tem outro ídolo que não a riqueza, não tem outros aliados que não sejam seus servos, e não vê nos outros povos senão mercados, indiferente e cinicamente; então a liberdade elementar dos Estados, dos povos e dos indivíduos, é a de tudo fazerem e de tudo pensarem para se subtraírem, sempre, às ordens, às intervenções e ingerências dessa potência militar» (p. 65).

1. Em primeiro lugar: o acontecimento

A obra de Badiou é a filosofia de um «futuro» ligado ao «passado»: segundo o próprio, a sua filosofia é clássica por natureza, retraindo a metafísica do Ser e da Razão. Recentemente, num texto («Dialectiques de la fable») sobre *Matrix*, a trilogia cinematográfica dos irmãos Wachowski, Badiou fez uma eloquente defesa de Platão (analisando sob o signo do filósofo da *República* a força de *Matrix*). Que fazem os Wachowski? Propõem a libertação da simulação negando a indecisão e a dissolução

real-virtual; por seu lado, também Badiou reclama uma *prova do real* perante a aparência: é preciso mostrar a aparência *visível dentro da aparência*, ou seja, confirmar que as sombras não são mais do que sombras. Através da aparência (vendo-a como não mais do que isto: *decepção da visão*) chega-se à realidade. Por isso, o conceito central de Badiou é a verdade contra a opinião ligada ontologicamente ao acontecimento. Verdade, acontecimento, ser, razão: estes termos, clássicos por natureza, têm uma definição/redefinição imperiosa nas mãos do autor, constituem um edifício totalmente refundado.

Começemos pelo acontecimento. Dele se define não apenas o ser, mas uma distância radical: o acontecimento, ao mesmo tempo, pertence e não pertence ao ser. Começemos pela sua não-pertença – como *berço* da verdade, ele é o indiscernível (outro conceito nuclear) que escapa ao conhecimento. Há, como se depreende do monumental *L'Être et L'Événement* (E.E.), uma distinção entre ser e acontecimento, ligando-se o ser à situação (isto é, a qualquer *situação* a que o conhecimento tem acesso), e o acontecimento à verdade que, imprevisivelmente, transforma a situação, *aquilo que é*, e escapa ao entendimento; o acontecimento tem origem na zona «branca» (no vazio de um *site événemential*) do ser. Na sua análise (por vezes, discussão) destes tópicos, diz-nos Slavoj Žižek que o acontecimento pertence ao *não-ser*, enquanto o trajecto do «múltiplo puro» (uma pré-situação, *a origem*) à situação, *ao que é*, estrutura o ser (*The Ticklish Subject* [T.S.], pp. 127-170).

Tentarei de seguida tornar estes pressupostos *exemplares*. Qualquer um de nós pode confirmar esta síntese: há em todas as situações (um momento da história, um período de governação, um governo, uma cidade, um movimento artístico, etc) um potencial de inovação. O acontecimento é o momento de efectivação desse corte necessariamente efémero – *inovação* – na situação; surge quando determinadas formas dominantes de conhecimento deixam de ter qualquer valia. Do vazio gerado por essa *perda* (ganho, no fundo) surgem o acontecimento indecível e incontrolado e a verdade.

Esta sequência pode ser esclarecida de outro modo. Proponho a seguinte explicação. No início do que denominei *esfera do ser*, há uma pré-situação, digamos, preenchida por um *múltiplo puro*: é o dado *sem simbolização* que ainda não constitui uma unidade. A situação é-lhe imediatamente posterior: é o conjunto de «unidades» concebível ele próprio como uma alargada unidade (a «sociedade portuguesa», a «arte moderna», etc). Para tal agrupar e para se sustentar, uma situação tem de existir sempre em excesso. Nesse excesso a situação promove uma «armadura» *inaceitavelmente* forte (repressiva e/ou corrupta, por um lado, *inconsistente*, por outro lado) para manter as suas unidades solidificadas numa *unidade maior* (a situação é uma unidade de várias unidades).

Num dos tópicos básicos de *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Deleuze-Guattari definem a filosofia como uma *criação de conceitos*. Por isso, o sistema de Badiou intressar-lhes-á. No capítulo 6 desse livro, aparece esta interpretação: os corpos e os objectos (ou outras «unidades» de uma situação) estão do lado das *funções*, enquanto o acontecimento é um *conceito*. Para que as unidades sejam uma unidade (para termos a sociedade a funcionar com os seus *sub-conjuntos*: polícia, parlamento, hospitais...) é necessário criar uma estrutura (*meta-estrutura*) que duplica, representa e agrega solidamente a diversidade. É o *estado da situação*, um excesso permanente e inevitável. Este excesso é (também) o do Estado e da representação forçando as partes ao desempenho de determinados papéis. Obtém-se a «unidade» através de uma pre-terminação excessiva; o Estado é, portanto, sinónimo de excesso. O pensamento é o

oposto: «não é outra coisa senão um desejo de acabar com o excesso exorbitante do estado. (...) O pensamento existe para que termine, mesmo que essa cessação não seja de facto obtida, o desancoramento quantitativo do ser. (...) O pensamento é propriamente aquilo que a des-medida (...) [do Estado] não pode satisfazer» (E.E., p. 312).

Quando este excesso se esvazia, quando uma forma de autoridade deixa de ter qualquer eficácia, algo irrompe alheio ao conhecimento e à previsão: o acontecimento. Ou melhor, este é, no fundo, uma *imprevisibilidade previsível*, porque o corte que efectua está inscrito no potencial da situação. Deste modo, se bem o entendo, o acontecimento não é nem casuístico nem arbitrário, ele está inscrito na situação e num seu ponto, embora indiscernível. O acontecimento é uma inevitabilidade auto-reflexiva, porque não se sujeita à prova nem à explicação que esclarece os factos. É, ao mesmo tempo, novidade e parte da situação. Transformando a novidade em verdade. Vejamos como.

2. Acontecimentos exemplares (elogio de Lenine)

A Revolução Francesa é a verdade do Antigo Regime, porque é a consequência directa da transformação do poder do Antigo Regime, ou da forma como ele era exercido, num *excesso* vazio. A revolução irrompe quando um poder excessivo se esvazia e por isso permite que a realidade se mostre. Nestes termos, a corrupção e a repressão agenciadas pela aristocracia tornaram-se ineficazes e claramente inconsistentes para sustentar a verdade revolucionária. O sujeito da verdade – Saint-Just, Robespierre ou Lenine – é aquele que se mantém fiel às consequências do acontecimento. Ligando a verdade ao evento, Badiou opõe-se à indeterminação desconstrutivista. Diremos que partilhará temas com Derrida (a consideração de que só o múltiplo é pós-teológico, nomeadamente), mas nunca a *localização* da verdade (que é impossível em Derrida).

Desta ênfase na verdade deriva a oposição à opinião deste modo apresentada: verdade *versus* opinião, política *como pensamento versus* filosofia política, pois Badiou não aceita que se retire o pensamento à política para o confiar somente à filosofia, ou, se quisermos, Lenine e «paixão do real» *versus* Hannah Arendt e primado do «juízo», que não é mais do que uma paralisia no seio das opiniões (ou primado da «comunicação»). Esquemáticamente, teremos: múltiplo puro → situação → estado da situação/excesso da situação → conversão do excesso em vazio/vazio da situação → sítio do acontecimento → acontecimento → verdade → sujeito da verdade/fidelidade às consequências do acontecimento.

Tal como o entendo, o acontecimento proveniente do vazio da situação é o nó principal do pensamento de Badiou: explica transformações sociais profundas (a Revolução Francesa e a Revolução de Outubro), e é o critério central da emancipação. Noutra formulação: apenas do vazio provém a «criação de mundos», porque o vazio é a destruição da insustentabilidade vigente. A fidelidade ao acontecimento conduz a outro conceito central: a «paixão do real». Badiou considera-a (em *Le Siècle*) como a melhor imagem do século XX, começando por um conhecido *case study*: Lenine contra Kautsky.

Trata-se também aqui da oposição entre democracia parlamentar (refém dos consensos, de que o maior é a resignação à economia) e política singular. A política singular é subjectiva. Como tal, é uma *prescrição*. Prescreve a igualdade, a verdade e a justiça. Igualdade, verdade e justiça (incalculável e indesconstrutível em Derrida) são prescrições, porque não podem depender de programas políticos. São constituintes

do «nós», e nós não somos programáveis. Por exemplo, a igualdade não significa nada de objectivo ou em construção. Logo, não pode ser um programa político. *A igualdade não é objectiva*; pela sua subjectividade, dizemos: a igualdade «é», como dizemos nós «somos», e nesse «somos» surge a igualdade não sujeita a qualquer programa. Este «é», ou «somos», não se define como, nem pertence à esfera da opinião.

Regressemos a Lenine contra Kautsky, considerando o importantíssimo capítulo 5 («Raisonnement hautement spéculatif sur le concept de démocratie») de *Abrégé de Métapolitique* (C.M.) e a uma conferência que Alain Badiou proferiu no Collège International de Philosophie em 1999 (cap. 6 de *Le Siècle* – primeiro difundida *on line* em inglês): «One divides into two» (D.T.). Karl Kautsky publicou, em 1918, o livro *A Ditadura do Proletariado* em defesa da democracia parlamentar e representativa e o direito de voto «universal», opondo-se à política bolchevique. Badiou interessa-se pela resposta de Lenine: se Kautsky defendesse o direito «universal» de voto na Rússia, estaria a teorizar uma *questão russa*, mas tal não sucedeu – Kautsky concentrou-se antes no problema do regime, na «ditadura do proletariado», negando o processo histórico *naquele momento e lugar*.

Lenine dirá que Kautsky utiliza uma tática para desacreditar as premissas essenciais do «real» *num determinado momento e lugar*. Badiou: «Um teórico é aquele que coloca questões – a democracia, por exemplo – considerando o momento. O renegado é aquele que ignora o momento, e transporta o seu ressentimento para um mero episódio». A resposta de Lenine intitulou-se, como se sabe, *A Revolução Proletária e Kautsky o Renegado*. Mostrou que Kautsky não considerou o momento histórico no seu todo, antes valorizou um episódio (o voto) não colocado pelo acontecimento imprevisto e imprevisível de transformação social generalizada.

Zizek chama a este tipo de comportamento (o de Kautsky) «traição à Verdade-Acontecimento»: permanecer imóvel a pensar no voto desvalorizando o acontecimento, como se nada ocorresse e a história fosse um distúrbio menor (T.S., p. 131).

Partindo da «paixão do real», Badiou chega ao «niilismo activo» ou ao «terror bom» (adversário do «niilismo passivo» da pós-modernidade). A «paixão do real» responde por uma fidelidade ao acontecimento que pode culminar na *destruição de toda a realidade* – «toda», porque num acontecimento tudo está por fazer e construir, nomeadamente uma invenção participativa radicalmente nova substituta do voto. Daí a interrogação de Badiou (aos seus opositores da «filosofia política»): «Qual é a tua crítica do mundo existente? O que nos podes oferecer de novo? O que é que criaste?» (D.T.).

Parte II: Defesa da política igualitária

Começar-se-á pelo papel que o filósofo atribui à Matemática (partindo da Teoria dos Conjuntos de Cantor) na definição de igualdade – fulcral para as suas concepções políticas: aí despontará o direito à igualdade (cruzado com a noção de infinito) que supera o tão em voga «direito à diferença». Veremos ainda como Badiou opera outras temáticas: a verdade (conciliando singularidade e multiplicidade); a política («sem partido, sem eleições, sem estado»); e a estética (ou o conceito de «inestética»).

3. Singularidade genérica: os direitos do infinito

Vimos que o vazio é inerente à situação, porquanto espelha a sua imanente auto-destrutividade. Resulta do seu excesso e é, ao mesmo tempo, a sua verdade, pois é do vazio que irrompe, embora de forma efémera, o retrato real da situação. O vazio

alicerça a teoria, a acção política e a *ontologia transitória* de Badiou, e resulta na/da irrupção do acontecimento como niilismo activo – o «bom terror», se quisermos retomar a expressão de há pouco quando se defendeu a auto-reflexividade destrutiva do acontecimento-novidade. Conjugados com a teoria dos conjuntos, três outros tópicos estão aqui implicados: uma *laicização do infinito*; uma *singularidade genérica* e uma *singularidade sem especificidade*.

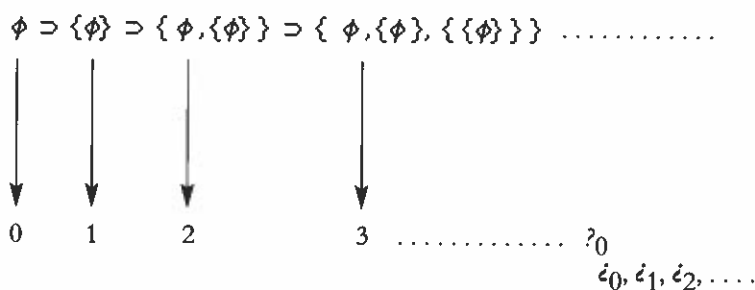
A matemática serve para nos libertar das armadilhas que a religião tece ao infinito e este, em Badiou, é o horizonte da arte, do niilismo activo da política, do amor e da ciência. Quando separamos os nossos actos de uma finalidade e objectivos lógicos imediatos, assumimos o infinito por dimensão. Georg Cantor veio mostrar-nos, pela primeira vez desde a recusa de Aristóteles, que o infinito pode ser representado porque não é apenas o *indefinido a crescer sem parar*. Mais do que representável, ou *porque representável*, o infinito é uma construção e não uma natureza.

A Teoria dos Conjuntos é a base. Esta admite que se formem conjuntos com múltiplos elementos, desde objectos a axiomas. As modalidades técnicas e teóricas («ferramentas») empregues na formação de um conjunto são, elas mesmas, um conjunto. Registe-se a similitude entre conjunto e teoria: ambos são construções. A existência de vários conjuntos depende, obviamente, de podermos criar 1 conjunto (existem vários porque *pode existir* 1). Para tal, como na aritmética (0, 1, 2, 3, 4, 5 ...), teremos de começar por um conjunto vazio [ϕ]; temos a sequência: conjunto vazio; conjunto com 1 elemento; conjunto com 2 elementos; conjunto com 3 elementos, etc. O conjunto vazio equivale ao zero e permite-nos construir o sistema dos números ordinais: $\phi = 0$. O conjunto que integra o conjunto vazio é igual a Um: $\{ \phi \} = 1$ (o segundo número ordinal). E sucessivamente: $\{ \phi, \{ \phi \} \} = 2$

Noutra notação:

O conjunto $\{ \phi \}$ está integrado em $\{ \phi, \{ \phi \} \}$

Logo:



Ao determinarmos o limite mais elevado, diremos estar num sistema finito de ordinais. O último ordinal contável – *ordinal limite* – de uma escala é, portanto, maior que o anterior, sem que «anterior» deva aqui pressupor, note-se, qualquer «sucessão». Veja-se a definição de *ordinal limite* em *L' tre et L'Événement*: «Um ordinal limite é um ordinal diferente de f e que não é um ordinal sucessor. Um ordinal limite é, em conclusão, inacessível através da operação de sucessão». A chave do entendimento deste carácter *não sucessório* do *ordinal limite*, enunciou-a Badiou em *Le Nombre et les Nombres*: «não é de maneira nenhuma a mesma coisa passar de n a $n + 1$ (seu sucessor), e passar de «todos» os números naturais ao seu mais distante que é o

ordinal infinito ω . No segundo caso, há manifestamente um salto, a marcação de uma "passagem ao limite" (p. 95). Por outras palavras, uma coisa é a experiência da sucessão, outra é o «salto para o infinito»

Surge entretanto a hipótese de Cantor: se pudermos determinar a existência desse ordinal limite (ordinal infinito) ω , logo é possível conceber o ordinal seguinte $\omega + 1$. Que será o primeiro número infinito ou cardinal. Para Badiou será ω_0 . Portanto, ω_0 é o último ordinal contável? 1. É o primeiro número infinito; iremos considerá-lo o infinito mais pequeno, mais imediato, ou o infinito mais próximo.

Seguem-se várias sequências de números infinitos ou transfinitos:

$\omega_0, \omega_1, \omega_2, \omega_3, \dots$

$\aleph_0, \aleph_1, \aleph_2, \aleph_3, \dots$

O que poderemos retirar daqui? Que o infinito se constrói. É a resposta de Cantor – o problema da natureza do infinito não tem solução senão através de uma construção autoconsistente.

Esta autolegitimidade do número (ou laicização do infinito em direcção à singularidade sem especificidade, retomando tópicos sugeridos), faz-nos recuperar o tema do múltiplo versus uno. Peter Hallward fá-lo abrir o capítulo 4, «Badiou's Ontology», do seu longo estudo, *Badiou: A Subject to Truth* (S.T.): «Para Badiou, a única ontologia possível do Um é a teologia» (p. 81). Com Deleuze e Lyotard, Derrida (disseminação, desconstrução) e Lacan (no entendimento da «dispersão pontilhista da realidade»), Badiou vem reiterar que, em filosofia, a originalidade surge do múltiplo. Mas qual é a sua especificidade? O que distingue Badiou da complexidade infinita e do diferimento derrideano? Em primeiro lugar, o múltiplo tem de ser vazio, puro e simples. Mas atenção, Badiou não pulveriza a existência em infinitas essências e identidades como o desconstrutivismo. Badiou procura a universalidade da multiplicidade. Como depende da cadeia dos acontecimentos, a universalidade não tem fim.

Mostrar-se-á pois, em *Saint Paul* (S.P.) nomeadamente, que a multiplicidade sem universalidade é uma falsa desterritorialização:

Cria-se a semelhança de uma não-equivalência para que a equivalência, ela mesma, seja um processo. Que devir inesgotável para todos os investimentos de mercado, com o fito de várias reivindicações e de pretensas singularidades culturais, para mulheres, homossexuais, handicapés árabes! E as infinitas combinações de traços predicativos, que fortuna! Os homossexuais negros, os Sérvios handicapés, os católicos pedófilos, os islamitas moderados, os padres casados, os jovens quadros ecologistas, os desempregados obedientes, os jovens envelhecidos! De cada vez surge mais uma autorizada imagem de novos produtos, de magazines especializados, de centros comerciais apropriados, de rádios "livres", de redes publicitárias dirigidas, e enfim de decisivos "debates de sociedade" em horas de grande audiência. Deleuze dizia-o directamente: a desterritorialização capitalista necessita de uma permanente reterritorialização. O capital exige, para que o seu princípio de movimento torne homogêneo o seu espaço de exercício, um surgimento permanente de identidades subjectivas e territorializadas, que, no fundo, nada reclamam para além de um direito de exposição idêntico aos outros, segundo uniformes prerrogativas de mercado. É a lógica capitalista do equivalente geral e a lógica cultural e identitária de comunidades e minorias formando um conjunto articulado (p.11).

Para Badiou a identidade tem de ser ao mesmo tempo uma *não-identidade*, e esta é um «valor» universal que termina no *vazio puro e simples*, sem limite e não fundado. Não fundado, porque liberto do Uno teológico. Esta infinitude da singularidade sem especificidade é privilegiadamente transmitida pela matemática e pelos conjuntos: tudo é múltiplo, porque tudo é conjunto. Nada é heterogêneo ao múltiplo, logo: 1 conjunto finito de países, 1 conjunto de moléculas ou 1 conjunto de galáxias são conjuntos de coisas idênticas, porque a unidade, ou a característica individual de cada coisa, não é um atributo intrínseco. A característica individual de uma (qualquer) coisa advém da sua pertença a um *específico conjunto* – *a esse e não a outro*. Diremos que uma galáxia é diferente de uma estrela porque pertencem a conjuntos diferentes. Cada coisa *existe na sua pertença* a um determinado conjunto, *nada pertence só a si mesmo*. Badiou dirá que o pertencer [$\in$] é a relação fundadora. E junto ao equivaler [$=$] são as duas acções ontológicas.

Não se ignora a singularidade de cada indivíduo ou objecto, simplesmente parte-se de outro ponto: por exemplo, o conjunto dos «franceses contribuintes» nada tem a ver com as características pessoais de cada «contribuinte» (bom, mau, alto, baixo...). Esta teoria, com seus princípios consistentes, complexifica-se noutros conceitos operativos: distinguindo posteriormente «membro» e «parte» de um conjunto; distinguindo conjunto de sub-conjunto.

4. O indiscernível

Depois da *singularidade genérica* e infinito, ou *singularidade sem especificidade*, regressamos ao tema da verdade. No último capítulo de *Manifeste pour la Philosophie* (M.Ph.), o autor caracteriza-nos a genericidade da verdade. Destaquemos esta «genericidade».

Descrevi, como alicerce-base do ser, a existência de um múltiplo puro. Que o ser é múltiplo, já todos o sabemos, reafirmará Badiou, uma única vez junto aos sofistas, a Heraclito, Wittgenstein e Deleuze. Mas Badiou opõe-se, como se sabe, ao fluxismo e sensismo destes. Caracterizando a sua filosofia como *clássica por natureza*, irá posicionar-se do lado de Platão e Descartes contra Wittgenstein e Heidegger, destacando em Platão a temática dos «direitos do Uno» (M.Ph., p. 81). Daí propõe Badiou o conceito de «platonismo do múltiplo». Que é a conciliação da verdade e dos «direitos do Uno» com a multiplicidade.

Começa-se pela interrogação: «Se o ser é múltiplo, como salvar a categoria da verdade, centro de gravidade do gesto platónico?» (M.Ph., p. 82). E responde-se: pelo *indiscernível*. Assim: «uma verdade não pode ser senão a produção singular de um múltiplo. O problema reside totalmente no facto de que este múltiplo deve ser subtraído à autoridade da língua. Será indiscernível» (idem, p. 82). A *subtração à nomeação* faz da verdade um múltiplo de procedimento singular. Uma multiplicidade genérica. Esta multiplicidade genérica gera quatro condições filosóficas da verdade: arte, ciência, política e amor. Nestas quatro condições observaremos e diremos não cessar a produção de verdade e acontecimento, pois a inconsistência do ser e da situação é permanente.

A figura de S. Paulo (analisada em S.P.) é determinante para a compreensão dos critérios da verdade. S. Paulo, sabemos-lo, funda o cristianismo a partir não da vida de Cristo, de seus feitos ou milagres, mas antes da sua ressurreição. Ou seja, da *nomeação* de uma faculdade transcendente. No sistema verdade-acontecimento, a ressurreição de Cristo é o acontecimento do cristianismo, e o sujeito desse acontecimento é a comunidade dos crentes. Primeira criterização: o sujeito do acontecimento e a

verdade não pré-existem ao acontecimento; segunda: a verdade é inteiramente subjectiva; terceira: é um processo (construção, conceptualização, nomeação) e não uma iluminação; quarta: a verdade é independente da situação – nestes termos, a declaração de S. Paulo sobre a «ressurreição» nada tem a ver com o governo do estado romano ou outro qualquer, nem com nenhuma condição política concreta existente (S.P, pp. 15, 16).

5. Sem partido, sem eleições, sem estado, por uma organização política

Outra condição para o pensamento – é necessário tomar partido. Por este motivo, entre outros (e depois de um trajecto no maoísmo que continua a reclamar como vital), irá o autor aproximar-se de Mao Tse Tung, para quem a dialéctica não deve terminar numa síntese: o *statement* de Mao «se tens uma ideia deves dividi-la em duas», é um princípio inalienável. Tomando partido (e não confundir com partido político, pois a todos Badiou é contrário, recusando a democracia parlamentar liberal a que chama de «capital-parlamentarismo»), Badiou opõe-se: ao relativismo pós-moderno («nihilismo passivo») e ao desconstrutivismo (que, para ele, é teológico); à democracia liberal; ao *linguistic turn* anglo-saxónico; à filosofia política demo-liberal (para Badiou, a política, como a arte, a ciência e o amor, é ela própria uma verdade – não deve ser pensada do «exterior»); ao eixo que vai do existencialismo heideggeriano ao kantismo de Hannah Arendt; em suma, à ética generalista e aos refrões dos direitos humanos, que apenas proporcionam acesso a um medíocre «não-Mal», como leremos em *L'Éthique*: «o cerne da questão é a suposição de um Sujeito humano universal, capaz de ordenar a ética segundo os direitos do homem e as acções humanitárias. Vimos entretanto que a ética subordina a identificação deste sujeito ao reconhecimento do mal que lhe é feito. A ética define assim o homem como uma vítima», (p.12), e isto é inaceitável para o vitalismo da excepção; opõe-se ainda ao «direito à diferença» e irá travar um combate, sim, mas pelo «direito à igualdade».

Estamos na companhia de Platão, Descartes e Lacan, contra Wittgenstein, Heidegger, e, de certo modo, Derrida e Lyotard. As figuras políticas de Badiou são: S. Paulo (por ter separado uma nova «religião-partido-materialidade» de um aprisionamento geográfico e identitário, por ter estabelecido os parâmetros de «decisão do pensamento» e os critérios da verdade); Saint-Just e Lenine (pela «paixão do real») e Mao Tse-Tung. Não tomando *partido*, no sentido institucional, Badiou criou em 1984, com Sylvain Lazarus e Natacha Michel, a «*Organization Politique*», associação livre para as políticas de habitação, fábricas e imigração. Os seus inequívocos princípios abrem a homónima página de Internet (consultar textos e intervenções em: www.organiza-



1. DAN FLAVIN, Sem Título, 1970.

tionpolitique.com) : «Sem partido; sem eleições; sem submissão aos Estados; sem necessitar da China ou da URSS; sem organizações piramidais; sem comunidade nem religião; sem servir de força de oposição aos partidos no terreno; com o ponto de vista das gentes; com as gentes como todo o mundo; com os trabalhadores; com os indocumentados (*sans papiers*); com as batalhas políticas; com os processos organizados; com o nosso pensamento; com Organization Politique, discutindo».

6. Sem partido, sem eleições, sem estado, ou elogio de Robespierre e Mao-Tse Tung

Badiou fixa o que se pode entender a partir do nome «política» sob o signo de 1793. Na forma de um episódio revolucionário, em 1792 ocorre uma sublevação popular em Paris que culminará, um ano mais tarde, no decisivo enfrentamento entre girondinos e montanhese e na derrota dos primeiros (Revolução de 31 de Maio, 1793), os quais defendiam a primazia dos direitos individuais e a propriedade sobre os direitos sociais. Inversamente, seguindo Robespierre e Saint-Just, o direito ao trabalho e a existir (*feliz*, segundo Saint-Just, *sem deveres nem contrapartidas*, como dirá mais tarde Raoul Vaneigem), estão acima de todas as leis da propriedade.

Robespierre, discurso «Sur les subsistences et le droit à l'existence» à Convenção de 2 de Dezembro de 1792:

O negociante pode muito bem guardar, nos seus armazéns, as mercadorias que o luxo e a vaidade cobijam, até ao momento em que as pode vender ao mais alto preço possível; mas nenhum homem tem o direito de acumular amontoados de trigo na proximidade do seu semelhante que morre de fome.

Qual é o primeiro objectivo da sociedade? É o de manter os direitos imprescritíveis do homem. Qual é o primeiro desses direitos? É o de existir.

Portanto, a primeira lei social é aquela que garante a todos os membros da sociedade os meios para existir; todos os outros são subordinados a esse fim; a propriedade não é instituída nem garantia senão para cimentar a existência; antes do mais, é para viver que existem propriedades (Pour le Bonheur et pour la Liberte, p. 183)

Existir funda uma igualdade e não depende, em nenhum ponto, de direitos nem de contrapartidas (que apenas conduzirão a uma *particularidade sem multiplicidade*), até porque, seguindo ainda Robespierre e a legalidade que proclama, o direito a existir não é uma garantia menor para os arredados do trabalho. Por isso afirmará Badiou que a política, desde o acto fundacional de 1793, só pode ser igualitária, antiestatal, genérica e desconstrutora das estratificações interessadas, em suma, a política só tem o seu nome quando refuta a condição das representações hierárquicas e diferenciadoras – concluindo, só existe política num comunismo de singularidades.

Passemos agora à democracia pluralista, o juízo de valor e a opinião. Como se sabe, não há nenhuma relação entre a verdade e a opinião, logo, como em Platão, nunca a política poderá ser reduzida a uma «livre» emissão de juízos. Não há nenhum texto platonista que reduza a política à «livre» expressão de opiniões. A redução da política à opinião e ao sensismo individual é sofista e tem hoje expressão na política parlamentar vigente, que – como em todos os tempos em que o não-integrado é soterrado – não é a única política existente. A política dever ser sobretudo invenção e não gestão ou exaltação do que existe. Resumindo e exemplificando, se para Arendt a esfera da opinião (*pública*, como se lhe chama) deve excluir a verdade, inversamente, em Badiou a verdade é incluída como o nome de uma prescrição e uma capacidade universal para o discernimento do bem e do justo. E vai mais longe: para além de referir que a

redução da política à discussão e à opinião pública (que dispensa a verdade e recusa o entusiasmo característico de um Saint-Just) mais não são do que préstimos à dependência da economia, pretende Badiou demonstrar que até mesmo neste contexto minimalista em que imergimos (o do voto) a discussão-verdade não anula a decisão-verdade. O que é óbvio tanto na vida como na governação.

Sabemos que a essência da política, aquilo que a faz ser habitada por todos e para todos, não se pode reduzir a uma conversa de café fundada no gosto ou desgosto de uns e outros. Como tal, a política ultrapassa a dinâmica *concordo-discordo* e enca-minha-se em direcção à excepionalidade (que até o neoliberalismo descortina mesmo que em termos vagos ou somente *entrepeneuriais*) indecível e inverificável, mas certamente externa a interesses particulares. A política é a possibilidade de relação e destruição do que existe, por isso dirá: *vive no teu tempo, mas não sejas seu servo*.

Mas, para os arendtianos é necessário reabilitar a esfera da opinião, implementá-la, defini-la como *futuro*. Eis então uma pergunta pertinente: ora que sentido faz esta reivindicação do primado da opinião aparentar-se com um desejo de «porvir»? Ou seja, porque se pretende exaltar como utopia aquilo que já existe consolidado? Vivemos ou não vivemos no tempo das opiniões? Prossigamos mais um pouco a análise deste *establishment* até uma realidade insofismável. É ela esta espécie de auto-negação do parlamentarismo: até mesmo a suposta abrangência da livre iniciativa e da livre escolha vai ser condicionada pelo Estado, através dos partidos políticos. A sacralização deste pluralismo tem três vértices: a opinião, o partido e o Estado – que se encarregam de tornar a democracia presa da economia.

Depois da oposição entre Badiou e as «filosofias políticas» (de Kant a Arendt), sinteticamente analisada num plano teórico, referirei o caso concreto de uma polémica (troca de textos) com um dirigente do Partido dos Trabalhadores (PT) do Brasil, Ronald Rocha, que daria origem ao livro, inédito em francês, *Política, Partido, Representação e Sufrágio*. Destacaria ainda duas conferências de 2000, proferidas em Buenos Aires, onde Badiou aprofunda o tema das políticas transformadoras e a distinção entre partido e movimento.

Na polémica brasileira, expôs Badiou o triângulo que o acompanhará e nele constituirá um aparato crítico central: de um lado, temos os indivíduos, participantes, nalguns casos em forma de movimentos sociais, sem todavia os confundir com movimentos em voga que espectacularizam variados interesses particulares; isto é, não confundamos movimentos sociais com elementos típicos da já referida ilusória desterritorialização (nem com o multiculturalismo, que estudarei adiante); de outro lado, temos as organizações colectivas, sobretudo partidos; por fim, os órgãos do poder de Estado (e recordemos a sua constante acção excessiva, o analisado «estado da situação» ou «excesso do estado»).

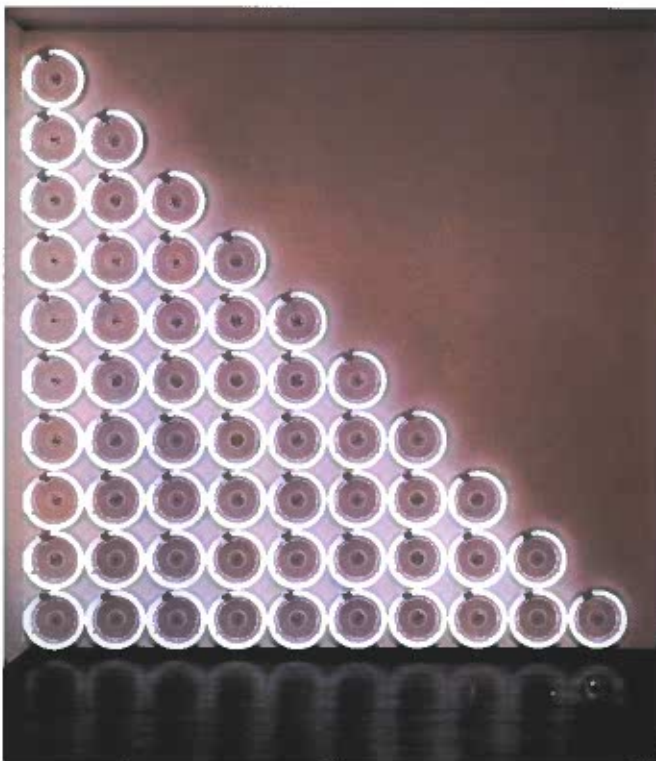
Os indivíduos e o seu espaço social são sujeitos a uma profunda coarctação pelos partidos/organizações piramidais; estes apenas aspiram um lugar no Estado – esta aspiração, paradoxalmente, é a garantia do *statu quo* (conquista-se aquilo que existe para que não deixe de existir, e a aspiração emancipatória é pulverizada e eternamente adiada); por outro lado, a relação triangular – indivíduos/partidos/Estado – apenas se expressa no voto, síntese única (impossível) da extrema complexidade da vida social.

Badiou mostrará a paralisia deste minimalismo político, totalmente dependente do que o Estado designa consensualmente como aceitável – esse consenso é a regra universal que determinará o que é e não é uma representação. Os indivíduos permanecem bloqueados entre os seus interesses particulares e os das organizações *em particular*, ou, de outro modo, as organizações *representam* e os indivíduos *adaptam-se* (à

representação consensualizada). A efetividade desta síntese muito deve, como vimos, à dinâmica do enquistamento da situação, à sua necessidade de total inclusão, ou, seguindo termos já propostos, à necessidade de fazer coincidir a inclusão com a pertença a um desempenho/papel (excesso que inevitabilizará mais tarde o próprio «processo acontecimento-verdade» transformador).

Nas conferências de Buenos Aires, Badiou parte da sua tese de que o voto não é um acto político, não é, de maneira nenhuma, um *acto da política* (será, quando muito, um acto importante para a «filosofia política»); o voto «é um acto importante, mas não é mais do que um acto estatal. E, por conseguinte, há que distinguir um acto político de um acto estatal». O acto de votar não é político, porque não é exercido em liberdade: porque confirma a situação, *o que é*, o voto certifica que tudo seguirá o seu curso, e assim se torna parte determinante da meta-estrutura da situação. Em absoluta divergência, um acto político tem de ser livre, o que quer dizer que tem de poder «criar tempo e espaço» sem calendário e além da resposta a necessidades específicas.

Neste momento histórico, a pergunta política mais importante é esta: saberemos ou queremos criar tempo e espaço para além das condicionantes do mercado e do capital? Neste contexto sublinhe-se que mesmo que as actuais indústrias da cultura e do lazer-turismo simulem este «novo espaço e novo tempo» ao alcance de todos, o problema é decisivamente diferente, como é natural: trata-se, em Badiou e no ponto de vista assumido por este texto, da possibilidade de não ser escravo, ou, concretamente, de não ter de partir da economia e pluralismo de opiniões como única realidade. Hoje e historicamente, a resposta a todos estes problemas passa por saber o que é a política depois de Spartacus, Thomas Müntzer, Saint-Just, Robespierre, Auguste Blanqui, Eugène Varlin, Marx, Engels, Bakunine, Lenine, Trotsky, Rosa Luxemburgo, Mao, Maio de 68 e subcomandante Marcos.



1. DAN FLAVIN, Sem Título, (to a man, George McGovern), 1972.

Badiou propõe três estratégias para uma resposta *eventual* (política, em suma): em primeiro lugar, proceder a uma reflexão sobre a relação entre massas e movimentos, em que «movimento» apenas deve sinalizar (1) algo não concordante com a ordem que se perpetua, uma ordem que estipula como imoral e totalitário criticar a democracia; em suma, a dissensão iniciada pelo movimento é uma dinâmica aberta e de desfecho claramente imprevisível,

incluindo a hipótese do niilismo activo; (2) movimento tem de ser um passo acrescido em direcção à igualdade, ou seja, como o acontecimento, um movimento também não dependerá de nenhum interesse particular. Em segundo lugar, há que repensar no significado do poder de Estado, e aqui considerar que o Estado não significa apenas polícia, justiça ou aparelhos repressivos, ele é constituído, sobretudo, pelo poder da economia. Em terceiro lugar, proceder-se-á a uma crítica dos partidos políticos. Estes autodefinem-se como organizações autorizadas a ocupar funções dentro do Estado e para o Estado. Esta é a grelha proposta para pensar o futuro da política, e nela inscreve Badiou aquilo que considera a ideia central de todo o século XX: o partido foi sempre o intermediário entre o movimento e o Estado.

O partido pode ser representativo (agente de negociação) ou revolucionário (quando presume representar uma classe que deve predestinadamente apoderar-se de todo o Estado). Na história política do século passado, facilmente se depreende que o movimento não foi tido como um sujeito autonomamente válido, porque necessitou sempre do partido como activante da sua representacionalidade. O diagnóstico do autor não é menos claro nem dificilmente confirmável: é indiscutível que se chegou hoje à crise desta triangulação por causa da crise do partido como única mediação aceite. E poderá ainda despontar alguma forma de mediação para além do partido? Ou seja, pode o movimento dialogar com o Estado directamente?

A política deve ser, por isso, o pensamento da articulação e rearticulação dos vértices deste triângulo movimento-partido-Estado. O que significa termos uma conclusão antecipada para escapar aos raciocínios viciados do presente: o problema central da política não é a oposição democracia/totalitarismo. Vejamos uma simples demonstração da validade desta tese, ainda que, ou por isso mesmo, através dos que lhe são distantes: até mesmo os ideólogos neoconservadores consideram que a emancipação (*uma certa forma de emancipação*) é a questão-chave do momento, nem que seja para alimentar as «guerras democráticas» do Médio Oriente à China. Mas a diferença em relação a Badiou é total: este pensa na emancipação como a consequência da reequação do papel dos movimentos, ou melhor, das *movimentações genéricas*; os neoconservadores ignoram o real e o mundo: para eles, que na realidade são predadores gestionários do Estado, a emancipação é sempre a obra de um exército de invasão, concretamente no tempo e no lugar que os Estados Unidos determinarem.

Badiou analisa, nas conferências argentinas, a história do partido considerando-o, na sua crise, o cerne da actual crise da política: «neste aspecto, podemos dizer que há uma diferença entre o século XIX e o século XX. O século XIX, de uma maneira geral, propõe uma política revolucionária operária, dirigida directamente contra o Estado, enquanto o século XX foi propondo uma política de partidos cujo objectivo era o Estado, subordinando o movimento ao Estado». Apesar das suas ideias grandiosas e das suas exemplares insurreições (1848, Comuna de 1871), quer o modo revolucionário do século XIX, ou o do século XX, alicerçados num partido comunista centralizado, não são mais válidos.

Contudo, são ainda a matriz de uma nova política organizada de emancipação; considerando-se, desde já como ressalva, que a organização não implica directamente um «partido». Badiou sustenta que uma retrospectiva histórica das lutas de emancipação (desde Spartacus e Müntzer) não pode ser soterrada, como muitos hoje pretendem, no colapso da forma «partido». Sejamos sérios, a emancipação ou a história de Spartacus ao Maio de 68 não é a origem do totalitarismo, nem dos impasses do presente, e não é de espantar que os governantes da economia política vigente se apressem a culpar este esforço e seus protagonistas – porque é uma forma

de ocultar que, em troca, apenas podem oferecer a imagem de uma humanidade que se confunde com um grupo de animais competitivos. Uma humanidade animal, rendida à ideologia respeitável e «politicamente correcta»: parlamentarismo, economia, segurança, «último homem», lazer, «respeito pela diferença».

Mas, voltemos à crise do partido como exclusiva mediação. Daqui se deve imediatamente concluir que não é o conceito de revolução que está em crise, porque esta não foi a figura política dominante no século XX. Como disse, nos últimos cem anos vigorou o «partido», representativo (nas economias liberais) ou de Estado (o qual, por sua vez, ocupou o lugar da revolução, comandou-a, geriu-a, julgando erradamente ser essa a sua tarefa).

Mantemos por isso a pergunta: como prosseguir hoje uma política de emancipação? Se a emancipação já não se consubstancia nas lutas operárias do século XIX, nem no partido centralizado do século XX, como será essa «nova» emancipação cada vez mais orientada para uma política sem partidos? Ao se falar em organização sem partidos outra pergunta se desprende: o que é uma *organização política*? Seja qual for a resposta, ela passará pela presença de uma força subjectiva e afastada do Estado. Logo, a política pode refundar-se por meio de movimentos que se articulam e existem duplamente distantes: distantes de qualquer poder e do Estado, propondo uma espacialidade e temporalidade descondicionada. Enfim, persegue-se a substituição da «política impaciente dos partidos pela política paciente dos movimentos». Esboço inicial de um percurso diferenciado, eis o novo espaço e tempo da política:

não estar no tempo dominante implica, efectivamente, não estar no tempo da informação jornalística. O partido era propagandista, porque pensava que o importante era que se falasse dele. Essa é uma ideia típica da representação: a força que têm mede-se por aquilo que de vocês dizem. Não existe quem não é falado. Mas há que aprender a existir, inclusivamente, no silêncio, porque o tempo da informação não é o tempo da política livre. Sabemo-lo, sabemo-lo perfeitamente. O tempo da informação, em si mesmo, é um tempo comercial, e a política da emancipação não pode inscrever-se no tempo comercial. Nem, tão-pouco, pode estar nos lugares oficiais. Tem antes que eleger lugares políticos que lhe sejam próprios. Esta construção do tempo, esta construção colectiva do tempo, é uma determinação do sujeito político actual (conferências «Movimiento social y representación política», ver bibliografía).

Gostaria agora de citar alguns excertos de uma marcante entrevista do autor a *Cabinet*, de 2001, agrupando-os por tópicos que, de certo modo, enfatizam e resumem os ensaios do conjunto de livros *Circonstances*, testando ainda outra vez a sua oposição frontal à ideologia «capital-democrática», testemunhando o seu activismo contra a «ética» e os «valores», almejando uma desmistificação do fim da história enquanto vitória do «bem» liberal.

Comecemos pela denúncia da criminalidade do ocidente democrático:

O capitalismo é injusto. Mas não é criminoso como o estalinismo. Deixamos milhões de africanos morrerem de sida, mas não fazemos declarações nacionalistas e racistas como Milosevic. Matamos iraquianos com os nossos aviões, mas não cortamos as suas línguas com machetes como se faz no Ruanda, etc. (...) O refrão dos «direitos humanos» não é outra coisa que não a ideologia do moderno capitalismo liberal: não vos massacramos, não vos torturamos em cavernas, portanto, estejam muito quietos e continuem a adorar o bezerro de ouro.

Sobre o «fim da história», ou sobre a história como luta do Bem e do Mal redundando na vitória do Bem, sofística abjecta que descreve uma rendição satisfeita ao mais forte. Primeiro, uma descrição:

1. A história mostrou-nos que o capitalismo liberal democrático é o único regime político e social verdadeiramente humano, o único que verdadeiramente se adequa ao Bem da humanidade.
2. Todos os outros regimes políticos são ditaduras monstruosas e sangrentas, completamente irracionais.
3. A prova deste facto reside na partilha da mesma face do Mal entre todos estes regimes que combateram o liberalismo e a democracia. Assim, o fascismo e o comunismo, que aparentemente se opõem entre si, são de todo similares. Pertencem ambos à família «totalitária», que, por sua vez, se opõe à família das democracias capitalistas.
4. Estes regimes monstruosos nunca podem produzir um projecto racional, uma ideia de justiça ou algo dessa natureza. Aqueles que alguma vez lideraram um desses regimes (fascistas ou comunistas) foram necessariamente casos patológicos: precisamos de estudar Hitler ou Estaline com as ferramentas da psicologia criminal. Aqueles que alguma vez os apoiaram, e tiveram milhares de apoiantes, eram seres alienados pelo misticismo totalitário. Em suma, eram pessoas conduzidas pelo Mal e por paixões destrutivas.
5. Se milhares de pessoas se prestaram a participar em tais ridículas e criminosas empresas, isso é porque, obviamente, a possibilidade de ser atraído pelo Mal existe em cada um de nós. Esta possibilidade será chamada de «ódio pelo seu semelhante». A conclusão disto será que, em primeiro lugar, teremos de apoiar a democracia liberal em todos os pontos, e, em segundo lugar, deveremos ensinar as nossas crianças a amar o seu semelhante.

Passemos para esta resposta às descrições liberais:

Trata-se de «raciocinar» numa pura ilusão ideológica. Primeiro, o capitalismo liberal não é o Bem da humanidade. Muito pelo contrário; é o veículo de um selvático e destrutivo niilismo. Segundo, as revoluções comunistas do século XX representaram esforços grandiosos para a criação de uma história e de um universo político completamente inovadores. A política não é a gestão do poder de estado. A política é, em primeiro lugar, a invenção e o exercício de uma realidade concreta absolutamente nova. A política cria o pensamento. O Lenine que escreveu O que Fazer?, o Trotsky que escreveu a História da Revolução Russa, e o Mao Tse Tung que escreveu Sobre a Justa Solução das Contradições no Seio do Povo, foram intelectuais geniais, comparáveis a Freud e a Einstein. Certamente, a política da emancipação, a política igualitária, ainda não resolveu, pelo menos até agora, o problema do poder de estado. Aplicaram um terror sem finalidade. Mas tal deve encorajar-nos a retomarmos a emancipação do ponto em que estas revoluções a deixaram, em vez de nos dirigirmos de braços abertos para o capitalismo e para o imperialismo inimigo.

7. Inestética ou a inumanidade do Belo

O que é que, no presente, sustenta uma evolução intemporal? Questão central da inestética de Badiou (ver *Petit Manuel d'Inesthétique* [M.I.], pp. 9-29). Só uma in-estética pode acolher as consequências da verdade-acontecimento nas artes. A inestética recusa a condição estética (tal como a política verdadeira recusa a filosofia política), quer dizer, *não oferece a arte à filosofia*. Refere-se aos efeitos intrafilosóficos produzidos pela arte, autonomizada da especulação externa (isto é, da filosofia). Porque a arte é produtora e uma condição da verdade. No contexto desta reivindicação, analisará o autor os três anteriores paradigmas da relação arte/filosofia: didactismo, romantismo e classicismo.

No esquema didáctico a arte não alcança a verdade, mas pode imitá-la eficazmente para fins extra-artísticos: assim, «o absoluto da arte reside no controlo dos

efeitos públicos da simulação, eles mesmos normalizados por uma verdade extrínseca» (M.I., p. 12). O paradigma deste didactismo é Bertolt Brecht. No esquema romântico, como se sabe, só a arte pode alcançar a verdade (é o «absoluto literário» de Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, que, no seu último livro, *Au Fond des Images*, reitera a relação imagem-sagrado). O dispositivo clássico responde pelo apaziguamento da relação arte e filosofia (a paz desenhada por Aristóteles depois da guerra declarada aos poetas por Platão): aqui a arte também não alcança a verdade; apenas pode ser prazenteira, terapêutica, catárquica e utilitária. Badiou investe contra estes paradigmas e contra o século XX, conservador e eclético, por não ter gerado um novo paradigma capaz de romper os impasses correntes.

Que alternativas propõe? Trazer a verdade para a arte (divergindo do desconstrutivismo e do diferimento interpretativo), numa nova corresponsabilização filosófica. Como toda a verdade se opõe à opinião, assim o problema da arte é também político; daí: «existe outra coisa para além da opinião, quer dizer, perdoe-se (ou não) a provocação, o que é que existe para além das nossas democracias?»

Parte III: Lógicas do aparecimento (para lá do corpo e da linguagem)

Consideraremos agora a democracia como tripla redução: por um lado, como vimos, privilegia o «acto de estado» (o voto) ao acto político, partilhando este último com a emergência da verdade as características estudadas de genericidade, indiscernibilidade, indecidibilidade, inominabilidade; em segundo lugar, é função da democracia transformar a vida nos usos e finitude dos usos dos corpos; por último, a redução estende-se à linguagem: esta não é mais do que um instrumento jurídico que garante a pseudo-liberalidade dos múltiplos usos dos corpos.

8. Essência do aparecimento

Existe muito para além do que divisamos com as democracias (tudo o que é importante e acontecimento), e o último livro de Alain Badiou, *Logiques des Mondes: L'être et l'Événement 2* (L.M.) trabalha o aparecimento desse «além das democracias» na forma de uma excepção ao que confirmamos existente, precisamente porque o «aparecer» é uma ocorrência excepcional; trata-se, presentemente, de construir uma lógica do aparecimento dos vários mundos do acontecimento, estando este não só além das democracias, como do conhecimento (explicação, justificação).

Vejamos o que isto significa, e como, de novo, vamos encontrar um programa que, antevendo a excepção na estética e na política, é a consolidação da recusa das democracias humanitárias e das suas regras que Badiou denominará o «materialismo democrático». Este «materialismo» está de tal modo incrustado na nossa vida contemporânea que se torna uma inevitabilidade isenta de crítica e reflexão, a democracia é a própria existência, uma espécie de «fim da história» para lá da qual tudo é «intolerante», «autoritário», «totalitário», etc. Ou seja, a democracia e os seus valores («correctos», o multiculturalismo, a obsessão da saúde através de dietas e da meditação oriental de *shopping center*, a segurança, o jovem empresário ecologista, o respeito pela diferença, a tolerância e o pluralismo, o Outro, o Corpo, a construção social e linguística do sujeito e a consequente parafrenália teórica pós-estruturalista) estão de tal modo implantados que a sua «superioridade» e veracidade se impõem como as únicas formas de vida.

Por isso a primeira pergunta de *Logiques des Mondes* é esta: quando pensamos de modo imediato, incondicional e espontâneo, em que pensamos presentemente? De

outro modo: em que é que eu penso quando nada me escrutina? Em que é que eu acredito naturalmente? Considerando a força dos factos conhecidos, no contexto da pragmática da expansão dos mercados e do comércio, dos corpos satisfeitos com a sua via de prazer-sofrimento-finitude, considerando a valorização do outro, da tolerância, da ecologia e das multiculturalidades aliadas a infinitos jogos de linguagem (da desconstrução à garantia jurídica destas «liberdades»), considerando tudo isto uma frase se impõe para definir o «materialismo democrático»: «Não há senão corpos e linguagens» (p. 9), o que resume a ligação entre a moda «ética» da finitude com a moda das linguagens «infinitamente» plurais e democráticas.

Objectivo: a exclusão da verdade. Ironizava Zizek numa conferência recente (cito de memória): já ninguém diz, «Amo-te!», diz-se antes: *nas presentes circunstâncias psicosociológicas, considerando a representação subjectiva condicionada, a construção das identidades e os protocolos de linguagem, creio poder dizer que te amo*. O indivíduo forjado pelo mundo contemporâneo da democracia e do mercado já não consegue reconhecer a existência de nada mais além do corpo e da sua garantia jurídica linguística (ou jogos de linguagem).

Numa segunda instância, se nada mais existe do que corpo e respectiva garantia linguística, necessariamente «plural», há que proteger os corpos com leis, e é essa a garantia jurídica que confere primazia à linguagem; daí nasce a retórica dos «direitos humanos» enquanto protecção humanista dos corpos vivos, a biopolítica e a bioética. Logo, o «materialismo democrático» é um «materialismo biológico».

A articulação corpo-linguagem é o eixo de um biomaterialismo que se subdivide indefinidamente, julgando desterritorializar-se (e desterritorializar-nos) em múltiplas formas de «minoritarismos» confundidos com novas formas de resistências ou vivências «alternativas», radicalizando dogmas como os do «pluralismo», «tolerância», «diferença», etc. A igualdade jurídica desta pseudo-diversidade completa a equivalência existência=indivíduo=corpos. Estes «minoritarismos» são a forma das subespécies resultantes destas infinitas combinações aparentarem o seu reconhecimento. Que, no entanto, não é mais do que jurídico: «comunidades e culturas, todas as cores e todos os pigmentos, religiões e sacerdócios, usos e costumes, sexualidades díspares, intimidades públicas e publicidade das intimidades: tudo e todos merecem ser reconhecidos pela lei» (p. 10.). Como citámos de Badiou, em *S. Paul...*, cria-se assim uma semelhança de uma não-equivalência extremamente útil ao desenvolvimento de novos e insuspeitos mercados: ecologia e meditação, *new age*, artigos que respeitem a biodiversidade e agricultura biológica, etc, etc. Esta igualdade jurídica no seio da aparente não-equivalência torna-se lei universal e a única «boa-escolha» que as democracias desejam e autorizam: apenas se pode escolher se for a «escolha certa». Como escreve Zizek:

não será o mesmo que se passa com a alternativa que hoje nos propõem entre «democracia» e «fundamentalismo»? Entre estes dois termos, não é de facto impossível optar pelo fundamentalismo? O que é problemático nesta escolha que nos é imposta pela ideologia dominante não é o «fundamentalismo», mas a própria democracia (...) (Bem-Vindo ao Deserto do Real, p. 20).

Convém entretanto sublinhar que o maior aliado do materialismo democrático «minoritarista» é o pensamento pós-colonial e um correlativo novo racismo «multiculturalista»: esta é a nova ideologia do capitalismo avançado, como Zizek («Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism», *New Left Review*, 225, 1997) e Badiou vêm demonstrando.

Vejamos agora o programa ideológico (uma ideologia de moda fácil) de um livro como *Location of Culture* (1994) de Homi Bhabha, protagonista do pós-colonialismo e interlocutor da alta finança de Davos: começa-se por sugerir a necessidade de superar antigas subjectividades porque já não nos enquadrámos em molduras estáveis de classe e género, considerando que nas fronteiras dos espaços identitários se geram constantes processos de «negociação», inesperadas «narrações» (vernaculares e eruditas) e «ambivalências». Para Bhabha, a construção cultural é performativa e as diferenciações negociam espaços intersticiais (*in-between spaces*), territórios de contingência, numa argumentação que julga que toda a conflitualidade cultural, política ou social se resolve numa «boa negociação» ou «tradução». Recusando semelhante postura, Peter Sloterdijk diz que Habermas, o pensador dos consensos, está convencido que os conflitos se resolvem através de uma boa e simples conversa de café (na «acção comunicativa»). O pós-colonialismo é, por tudo isto, o pensamento do impasse, e sustenta algo como isto: sugere indirectamente ao escravo que para experimentar a esperança da emancipação deve permanecer escravo e esperar por um *milagre linguístico*.

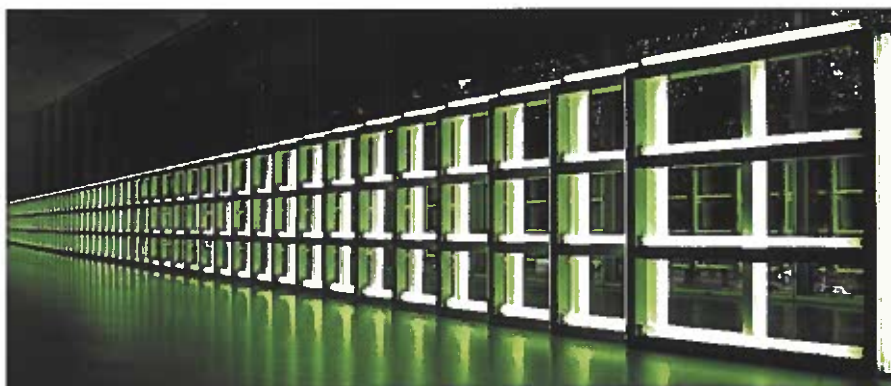
Como vemos, este é o materialismo democrático, um biomaterialismo fundado na dualidade corpo e linguagem. A este materialismo recusa Badiou opor qualquer forma de idealismo (mesmo que oriundo do pensamento libertário). Por isso cunha a sua lógica confrontacional na *dialéctica materialista* (L.M, p. 11). Vejamos a definição proposta. A dialéctica materialista prescreve um terceiro termo – e Badiou cita Hegel – que nos conduza além da lei que protege os corpos e as suas variantes, um termo simultaneamente somado ao corpo, à linguagem e à sua eventual combinação: liminarmente, a excepção aos pólos biomaterialistas é a verdade, daí o enunciado fundamental de *Logiques des Mondes*: «não há senão corpos e linguagens excepto que há verdades».

Analisámos em I.1. e I.2. a ligação da verdade ao acontecimento (um mecanismo complexo que permite divisar acontecimentos artísticos, políticos e científicos que transformam inelutavelmente a vida, ou encontros amorosos que transformam igualmente o par envolvido), ou seja, vimos que *a verdade é o que acontece*. Acontecendo, *aparecendo na forma dos seus mundos*, torna-se evidência empírica. Esclareçamos esta evidência.

Comparada com o corpo, a verdade é um «corpo incorpóreo», e, no seio da linguagem, será como que um enunciado «desprovido de sentido». Como um acontecimento emerge de uma situação de forma indiscernível (considerando a adesão de um sujeito, o qual se aproxima da verdade sem a entender e sem cálculos interessados), obtemos desta caracterização o fundo «vazio» da verdade. O acontecimento, numa situação, irrompe pois do vazio (porque não o posso prever nem identificar de imediato como tal) gerando uma sequência de pontos indecidíveis que se interligam para eventualmente estabilizar outra futura situação. O acontecimento, enquanto *ocorrência na situação*, transporta certamente elementos da *sua* situação, não é um «nada» porquanto existe entre a situação, que supera, e o novo indiscernível que lança (ele-próprio). Não o prevejo, não o explico e não determino o seu desfecho.

Esta dinâmica enforma o carácter incorpóreo da verdade, acontecimento-verdade que nunca é um suplemento nem complemento do binómio corpo-linguagem, porque instaura uma infinitude genérica incondicionada. Neste sentido, a verdade diz-nos que pode existir aquilo que não existe: isto é, a excepção – *il y a ce qu'il n'y a pas*.

Descartes é um dos autores que Badiou cita perseguindo a separação entre verdade e «substância». No parágrafo 48 dos *Principes de la Philosophie*, é proposta a



3. DAN FLAVIN, Sem Título, (to you Heiner with admiration and affect), 1973.

oposição entre coisa-existência e verdade-pensamento. Descartes explica a diferença entre *não existir* e *existir no pensamento sem substância*. Este último é o plano da verdade, por isso diremos que a sua evidência empírica ocorre no pensamento enquanto existência lógica, *intensidade* e subjectividade pura. Tão forte que adquire uma exterioridade à coisa comprovada ou comprovável. Vejamos exemplos proporcionados pelo autor do *Discours de la Méthode*: há verdade-pensamento quando dizemos que uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo, quando dizemos que uma coisa que foi de facto feita não pôde não ter sido feita, quando sabemos que aquele que pensa, porque pensa, não pode deixar de se considerar existente (o cogito), resumindo, da ordem das verdades e não das coisas.

Badiou apoia-se em Descartes noutra tese central: é certo que a verdade não pode ser nomeada, mas tal não é problemático, porque embora *sem nome* não deixamos de reconhecer uma verdade quando a encontramos – o que entronca no tema da fidelidade do sujeito àquilo que não compreende: *algo acontece, não entendo o que acontece, mas a isso sou fiel*.

Depois de separar a verdade da existência substancial do materialismo democrático, Badiou vai reclamar um regresso à metafísica, à pura filosofia, opondo verdade e opinião (seguindo Platão, por exemplo no *Teeteto*) pois a verdade reivindica consequências ilimitadas. Exemplificando, poderia dizer que um processo revolucionário pode ser travado, mas a sua evolução não pode ser adivinhada. Quem trava o processo (mostrando-se infiel ao acontecimento, dirá Badiou) fá-lo por si, por aquilo que ajuíza e porque tem poder para tal, e nunca por ter antevisto os passos de uma sequência imprevisível. Mas mesmo que alguém se julgue dotado do dom de *adivinhação* do resultado de um processo, tal não sinaliza que tenha efectuado uma sua leitura correcta ou eficaz. Badiou cita Sylvain Lazarus: «uma sequência política deve ser identificada e pensada a partir de si própria, como singularidade homogénea, e não a partir da natureza heterogénea do seu futuro empírico» (*Compêndio de Metapolítica*, p. 150).

Sequentemente, irá Badiou recensar as duas linhas de pensamento mais marcantes na oposição a este orgulho inumano da verdade: a fenomenologia e Heidegger (na sua ênfase da finitude e recusa da metafísica) e a tradição analítica (Russell, Wittgenstein, sublinhando a necessidade da conformidade aos «factos» nos enunciados de verdade). E antes de concluir concordando com Mao Tse-Tung, descreverá, noutro plano, duas escolas especificamente francesas que se opuseram à modéstia da finitude, dos «limites» e «direitos»: o idealismo matemático (de Cavaillès

a Althusser), e o vitalismo antiplatonista de Canguilhem, Foucault e Deleuze. Só depois chegaremos a Mao. Embora reconhecendo os contributos de Deleuze ou Althusser (e a este chama mesmo de «mestre»), Badiou preferirá o líder chinês (*pour-quoi pas?*, questiona) e o *statement*: «chegaremos ao conhecimento de tudo aquilo que desconhecíamos anteriormente».

Completar *L'ère et l'Événement* é um dos objectivos de *Logiques des Mondes*. Depois do ser-puro e da activação abstracta das verdades (ver de novo I.1. e I.2), trabalha-se agora no ser-aí e no aparecer das verdades e dos seus mundos. Resumindo, *L'ère et l'Événement 1* tratou do ser da verdade, para *Logiques des Mondes*; *L'ère et l'Événement 2* tratar do seu aparecer. De outro modo: é uma das essências do ser fazer com que aconteçam os mundos em que a sua verdade se manifesta. Nas palavras do próprio: «Disse que a existência das excepções (ou das verdades) ao “é assim” simples dos corpos e das linguagens toma para mim a forma de uma primeira evidência. A teoria que organiza *Logiques des Mondes* examina a constituição, através de mundos singulares, do aparecimento das verdades e portanto daquilo que funda a evidência da sua existência» (L.M., p. 17).

Vimos que a fidelidade ao par acontecimento-verdade (nos quatro procedimentos: arte, ciência, amor e política) supera as formas de vida existentes sem recurso à compreensão-conhecimento da parte do sujeito. Quando fiel ao acontecimento, ao sujeito não lhe interessa qualquer particularidade, nem outros indivíduos concretos ou comunidades com identidades específicas, como não lhe interessa o materialismo democrático nas suas variantes de modéstia da finitude, do «trabalho de equipa», da ética, equilíbrio, pragmatismo, ponderação, «respeito pelo outro», etc.

Terminemos com dois axiomas decisivos que clarificam a oposição entre materialismo democrático e dialéctica materialista (a proposta de Badiou): «A universalidade das verdades apoia-se em formas subjectivas que não podem ser nem individuais nem comunitárias». «Portanto, pertença de uma verdade, o sujeito subtrai-se à comunidade e destrói toda a individuação» (L.M., p. 17).

NOTA:

A 1ª e 2ª partes deste texto podem ser lidas, considerando várias modificações argumentativas, como sínteses do meu livro *Sombras Irredutíveis: Arte, Amor, Ciência e Política em Alain Badiou* (Lisboa, 2005). A 3ª parte é inédita.

BREVE APONTAMENTO BIBLIOGRÁFICO:

Alain BADIOU

- *L'Être et l'Événement*, Paris, Seuil, 1988.
- *Manifeste pour la Philosophie*, 1989, ed. ut.: *Manifiesto por la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1990.
- *Le Nombre et les Nombres*, Paris, Seuil, 1990.
- *Conditions*, Paris, Seuil, 1992.
- *L'Éthique: Essai sur la Conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993.
- *Saint Paul: La Fondation de l'Universalisme*, Paris, PUF / Collège International de Philosophie, 1997.
- *Court Traité d'Ontologie Transitoire*, Paris, Seuil, 1998 (trad. port: *Breve Tratado de Ontologia Transitória*, Lisboa, Inst. Piaget, 1999).
- *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris, Seuil, 1998 (trad. port: *Pequeno Manual de Inestética*, Lisboa, Inst. Piaget, 1999).
- *Abrégé de Métapolitique*, Paris, Seuil, 1998 (trad. port: *Compêndio de Metapolítica*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999).
- *D'Un Désastre Obscur: Sur la Fin de la Vérité d'État*, La Tour-d'Aigues, Aube, 1999.
- «One divides into two» (1999), <http://culturemachine.tees.ac.uk>
- «Movimiento social y representación política» (conferências na Argentina, Abril, 2000), *Acontecimiento*, 19-20 (ver www.grupoacontecimiento.com.ar)
- «On evil: an interview with Alain Badiou (por Christoph Cox e Molly Whalen), *Cabinet*, 5, Inverno, 2001.
- *Circonstances 1: Kosovo, 11 Septembre, Chirac/Le Pen*, Paris, Lignes, 2003.
- *Circonstances 2: Irak, Foulard, Allemagne/France*, Lignes, 2004.
- *Circonstances 3: Portées du Mot «Juif»*, Lignes, 2005.
- «Dialectiques de la fable», em VV.AA., *Matrix: Machine Philosophique*, Paris, Ellipses, 2003.
- *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy* (org. e trad. Oliver Feltham e Justin Clemens), Londres e Nova Iorque, Continuum, 2003.
- *Theoretical Writings* (org. e trad. Ray Brassier e Alberto Toscano), Londres e Nova Iorque, Continuum, 2004.
- *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005.
- *Logiques des Mondes: L'Être et l'Événement*, 2, Seuil, 2006.

Jason BARKER

- *Alain Badiou: A Critical Introduction*, Londres, Pluto Press, 2002

Homi BHABHA

- *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994

Gilles DELEUZE / Félix GUATTARI

- *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Minuit, 1991

René DESCARTES

- *Principes de la Philosophie* (1644), ed. ut.: *The Philosophical Writings of Descartes*, Vol. 1, Cambridge University Press, 1985.

Peter HALLWARD

- *Badiou: A Subject to Truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.[S.T.]
- (org.) *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres e Nova Iorque, Continuum, 2004.

Charles RAMOND (org.)

- *Alain Badiou : Penser le Multiple*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Gabriel RIERA (org.)

- *Alain Badiou : Philosophy and its Contents*, State University of New York Press, 2005.

Maximilien ROBESPIERRE

- *Pour le Bonheur et pour la Liberté : Discours* (org. Y. Bosc, Florence Gauthier e Sophie Wahnich), Paris, La Fabrique, 2000.

Matthew WILKENS (org.)

- *The Philosophy of Alain Badiou*, Polygraph, 17, 2005.

Slavoj ŽIZEK

- « Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism », *New Left Review*, 225, 1997.
- *The Ticklish Subject : the Absent Centre of Political Ontology*, Londres, Verso, 1999.
- *Welcome to the Desert of the Real!*, Londres, Verso, 2002 (trad. port.: *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006).
- *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*, Nova Iorque, Routledge, 2004.
- *The Universal Exception: Selected Writings, Vol. 2*, Londres e Nova Iorque, Continuum, 2006.
- *The Parallax View*, The MIT Press, 2006.

AS REGRAS DA CULTURA



António Preto

Dizer que a cultura nunca teve qualquer validade por si própria é porventura uma banalidade. Mas a cultura não é uma futilidade, não é uma fraude nem uma fatuidade, não é indiferença nem mistificação, não é uma distração de ociosos: é ao mesmo tempo instrumento de circunscrição e de liberdade. A história da cultura é a história da repressão, do enfreamento, da proibição, da civilização e da barbárie, mas também das revoluções, da criação e do imponderável. A cultura é política.

A cultura é, como a lei, uma formulação de regularidade, um inventário estrutural de identidades e diferenças, um impulso de restrição do imponderável, uma resistência à dinâmica da transformação, uma oposição à morte: é, resumindo, uma *démarche* nostálgica que se funda numa crença inabalável na História, na normalização histórica. Todos os regimes políticos defendem a ordem e procuram uma legitimação na cultura, um enquadramento para o conservadorismo que lhes assegura a persistência. Deste modo, é impossível pensar a cultura furtando-a ao confronto com a política e com a religião, instâncias de regulamentação a que jamais se exteriorizará e que fundam, de resto, os alicerces do seu campo epistemológico.

Baseando-nos na legislação, nos sucessivos decretos que foram, ao longo do século XX, regulamentando a área da cultura em Portugal, e fixando-nos particularmente nos organismos de fiscalização das actividades culturais, procuraremos analisar criticamente as razões da importância política e social que foi sendo atribuída ao sector e esboçar a genealogia dos antecedentes históricos da actual Inspeção-Geral das Actividades Culturais. Para isso, fixar-nos-emos em quatro momentos fundamentais da história contemporânea portuguesa, nomeadamente Liberalismo, a 1ª República, o Estado Novo e o pós 25 de Abril de 1974. Embora renunciando a uma análise exaustiva e minuciosa de toda a legislação e de todos os organismos de inspecção e fiscalização que operaram ao longo desses períodos, procuraremos objectivar as principais mudanças de orientação que, até agora, foram ocorrendo.

A história destas instituições é a história da cultura, uma história que se constrói pela negativa: não pelas realizações, mas pelas proibições. É, afinal, uma história que está escrita e se escreve todos os dias no fazer político.

•

A 15 de Novembro de 1836 D. Maria II manda publicar, no *Diário do Governo*, o diploma que criaria a *Inspeção Geral de Theatros, e Expectaculos Nacionaes*, resultado de

um plano encomendado a Almeida Garrett, por portaria régia de 28 de Setembro do mesmo ano, para a fundação e organização de um Teatro Nacional em Lisboa, “o qual sendo uma Escola de bom gosto” deveria contribuir para “a civilização, e aperfeiçoamento moral da Nação Portuguesa” e satisfazer “aos outros fins de tão uteis Estabelecimentos”, naturalmente comprometidos com as reformas da revolução *setembrista*. A publicação deste diploma num período político tão conturbado como o que se seguiu a Setembro de 1836 – em que, entre outros acontecimentos, se deu a demissão do Governo, a abolição da Carta Constitucional de 1826 e a proclamação da Constituição de 1822, a tentativa do regresso de D. Miguel a Portugal, o desembarque de tropas inglesas em Lisboa e a ameaça de um golpe de estado – demonstra bem a importância que se atribuía à regulamentação do teatro, a par da reformulação do ensino, no processo de regulação de uma consciência social apostada na defesa da supremacia da *soberania popular* e, portanto, dos valores *liberais*.

Em resposta à Rainha, Garrett traça uma panorâmica pela história do teatro em Portugal, sublinhando a importância da protecção estatal das artes e da cultura – factores indissociáveis dos valores civilizacionais, da independência política e da prosperidade económica, mas também da autoridade régia, “o Theatro Portuguez nasceu no palácio de nossos reis” –, indicando alguns princípios fundamentais que deveriam orientar a sua reestruturação. A decadência das instituições culturais, nomeadamente do teatro, era segundo Garrett um problema que se arrastava em Portugal desde o reinado de D. Manuel I – que “bem entêndera [...] a civilização e seus meios – no commercio, nas letras e nas boas artes” – e, sintoma da mesma esterilidade das medidas políticas inconsequentes, não se distinguiria da decadência do próprio país, pois “escusado é recordar que entre as joias que da Côroa Portugueza nos levou a usurpação de Castella, não foi a menos bella esta de nosso Theatro. Como o Senhor Rei D. Manoel deixou pouco vindoura descendencia, tambem o seu poeta Gil Vicente deixou morredouros sucessores”.

A morte de Gil Vicente representaria assim a morte do “Theatro Portuguez”. Em contrapartida, como observa Garrett, “todos os povos modernos foram, um de pós o outro, pelo caminho que nós encetamos, adiantando-se na carreira dramatica”; os portugueses, pelo contrário, “voltámos para traz, e perdemos o tino da estrada, que nunca mais acertámos com ella”. O problema do atraso e dos retrocessos do país seria pois um problema estrutural, resultado da desarticulação e da falência das políticas governativas: “tudo nos tem sempre assim ido em Portugal, cujo fado é começar as grandes cousas do mundo, vê-las acabar por outros”, concluía o poeta.

As medidas propostas por Garrett consistiam assim no impulso simultâneo de “tres elementos que é preciso crear, porque nenhum delles existe”, nomeadamente um “Theatro material”, um “Drama” e um “Actor”, isto é, escolas de teatro ao nível da dramaturgia e da representação e infra-estruturas capazes de acolher e dinamizar essa produção, reatando e actualizando a tradição teatral de Gil Vicente e António José da Silva, autores que representando as “unicas produções dramaticas verdadeiramente naceonaes”, se mostravam “obsoletos e incapazes de scena”. Apesar das dificuldades inerentes a este plano tudo se tornaria possível com o empenho da Rainha, pois “em Portugal ha mais talento, e menos cultivação que em nenhum Paiz da Europa!”.

Decretava-se assim a criação de uma *Inspecção Geral de Theatros*, imediatamente sujeita ao Secretário de Estado dos Negócios do Reino e confiada “a um Cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria, e conhecimentos especiaes neste ramo” (cargo

que viria a ser atribuído ao próprio Garrett) que teria por funções “velar, e provêr em tudo quanto não fôr a policia externa aos Theatros, e mais Expectaculos”; “aprovar as peças, e mais representações”, que se haveriam de “dar ao publico”; “interpôr jnizo [sic] de equidade, e conciliação em todos os casos de desintelligencia”, que pudessem ocorrer “entre os Artistas dos Theatros, e seus Empresarios, ou Directores”, e que não pertencessem “aos Juizes, e Tribunaes”; “dirigir, e fiscalisar a boa regencia dos Conservatorios, e Escholas” que igualmente seriam criadas em Lisboa, nomeadamente, o *Conservatorio Geral da Arte Dramatica* (dividido em três escolas: a *Eschola Dramatica* “propriamente dita” ou de *Declamação*, a *Eschola de Musica* e a *Eschola de Dança, Mimica e Gymnastica especial*); “convocar, e presidir o jury de premios” instituídos com vista a fomentar e proteger “a Arte Dramatica, e suas subsidiarias tão abandonadas e perdidas entre nós”; e, finalmente, “propôr ao Governo” todas as providencias que julgasse necessárias “ao melhoramento dos estabelecimentos que lhe são confiados”. O *Inspector Geral de Theatros* receberia ainda as necessárias instruções para que, “acordando com os Cidadãos zelosos, e amigos das Artes”, que haviam proposto formar uma “Sociedade para a fundação do Theatro Nacional”, se effectuasse “quanto antes essa transacção, do modo mais conveniente”. Por fim, o § 2.º do Art. 5.º assegurava que “uma disposição especial legitimamente decretada” garantiria “a propriedade dos Auctores Dramaticos”, e regularia “o modo de fazer effectiva esta garantia”, questão que apenas viria a ser regulamentada em 1851, também por iniciativa de Garrett, através do princípio da *propriedade literária*, formulação que antecede a *propriedade intelectual*, hoje consagrada na generalidade dos ordenamentos jurídicos vigentes.

Com a queda da monarquia e o fim da Iª República, a Ditadura Nacional (ou militar), instaurada pelo General Gomes da Costa, com o Golpe de 28 de Maio de 1926, faria transitar, através do decreto n.º 14:637, de 28 de Novembro de 1927, os serviços da Inspecção Geral de Teatros, então tutelados pelo Ministério da Instrução Pública, para o Ministério do Interior. A razão desta transferência filiou-se, de acordo com o Decreto-lei n.º 17:046-A, de 29 de Janeiro de 1929 – que transformaria a Inspecção Geral de Teatros na *Inspecção Geral dos Espectáculos* – no “reconhecimento da importância política e social de tais serviços e na consequente necessidade de os subordinar directamente aos organismos do Estado”, aos quais, sob estes aspectos, “incumbe a sua gerência e execução”, facilitando assim a fiscalização do cumprimento dos preceitos regulamentares e aproveitando para “vazar em novos moldes a organização de alguns ramos da indústria de espectáculos e considerar outros vivendo até agora à margem de todos os preceitos legais”. E muitas outras providências se impunham porque, enquanto o teatro se debatia “numa crise que não só o tem feito desviar da sua função primordialmente educativa e de instrução”, o cinema “que quasi exclusivamente vive da indústria estrangeira, tem tomado extraordinário desenvolvimento, sem contudo e de um modo geral atender ao seu fim essencialmente moralizador, educativo e social”. Também no respeitante às “exibições desportivas” se mostrava urgente “a fixação de normas” que regulamentassem “tais espécies de espectáculos, que nem ao menos são sujeitos a uma fiscalização eficaz tendente a impedir excessos que conduzem ao enfraquecimento da raça, pela inutilização de centenas de indivíduos”.

O alargamento da concepção de espectáculo, definido ainda de modo nebuloso no presente decreto, determinava uma maior abrangência legislativa, bem como a constituição de um *Conselho Superior da Inspecção*, de um *Conselho Técnico* e de uma *Junta Consultiva*, colocados na dependência directa da Inspecção Geral dos

Espectáculos, que se estendia agora a todo o território nacional, ficando a fiscalização a cargo de inspectores distritais, nomeadamente dos governadores civis e dos administradores concelhios. Para o serviço de “fiscalização de espectáculos, censura de obras teatrais e fitas cinematográficas” poderia ainda o Inspector Geral nomear funcionários que, em todo o caso, não teriam direito a “quaisquer vencimentos”. Ao Inspector Geral e à sua equipa competiam atribuições diversas, entre as quais se contavam a superintendência em todos os espectáculos, “qualquer que seja a sua forma de realização”; a organização do cadastro de empresários, artistas e profissionais do desporto; a concessão de diplomas e carteiras profissionais; a inventariação e licenciamento das casas de espectáculos; o estabelecimento de taxas a aplicar às “películas, artistas e companhias teatrais e grupos desportivos estrangeiros” que se exibissem em Portugal (devendo neste caso particular, e sobretudo no que se referia a “quaisquer empresas, artistas ou grupos desportivos” que pretendessem “a qualquer título representar Portugal no estrangeiro”, de acordo com o Art. 14.º, “a Inspeção geral dos Espectáculos ser ouvida pelo Governo”) e, de um modo geral, “praticar tudo o mais que fôr conducente à eficiência artística, económica e de segurança das casas de espectáculos”.

A 11 de Abril de 1933, dia da entrada em vigor da *Constituição de 1933*, com a publicação no *Diário do Governo* da acta da assembleia geral de apuramento dos resultados do plebiscito (o texto da constituição havia sido publicado no *Diário do Governo* de 22 de Fevereiro de 1933, nos termos do Decreto-lei n.º 22:241, dessa data e submetido a plebiscito em 19 de Março do mesmo ano), é publicado o Decreto-lei n.º 22:469 que assegurava, no Art. 1.º, ser “garantida a expressão do pensamento por meio de qualquer publicação gráfica nos termos da lei da imprensa”, agora revistos, estando porém sujeitas, de acordo com o Art. 2.º, “a censura prévia as publicações periódicas definidas na lei da imprensa, e bem assim as fôlhas volantes, folhetos, cartazes e outras publicações, sempre que em qualquer delas se versem assuntos de carácter político ou social”.

Comparativamente com as disposições do Decreto n.º 11:839, de 5 de Julho de 1926 (corrigido pelo Decreto n.º 12:008, de 2 de Agosto do mesmo ano), a legislação da IIª República mostrava-se mais consciente e repressiva quanto à perigosidade do livre exercício do pensamento através dos veículos de informação escrita. Em 1926, o Art. 1.º da revisão de 2 de Agosto estabelecia que “a todos é lícito manifestar livremente o seu pensamento por meio da imprensa, independentemente de caução ou censura e sem necessidade de autorização ou habilitação prévia”. Exigia-se, no entanto, que de todas as publicações periódicas se entregasse ou remetesse pelo correio, no dia da sua publicação ou no dia seguinte se esta tivesse lugar à noite, um exemplar dirigido ao delegado do Procurador da República, sob pena de multa de 20\$; sendo que, apesar disso, nenhuma autoridade poderia, “sob qualquer pretexto ou razão, apreender ou por outra forma embarçar a livre circulação de qualquer publicação”, sob pena de demissão ou multa de 1.000\$ a 10.000\$. Por outro lado, proibía-se, sob pena de prisão e multa correspondente, “afixar ou expor nas paredes ou em quaisquer outros lugares públicos, pôr à venda ou vender, ou por outra forma espalhar pelo público, cartazes anúncios, avisos e em geral quaisquer impressos, manuscritos, desenhos ou publicações” que contivessem “ultraje às instituições republicanas ou injúria, difamação ou ameaça contra o Presidente da República, no exercício das suas funções ou fora dêle”, ou que aconselhassem, instigassem ou provocassem “os cidadãos portugueses a faltar ao cumprimento dos seus deveres militares, ou ao cometimento de actos atentatórios da integridade e independência

da Pátria”, ou que contivessem ainda “boato ou informação capazes de alarmar o espírito público ou causar prejuízo ao Estado”, ou incluíssem “afirmação ofensiva da dignidade ou do decôro nacional” e bem assim, concluía o Art. 10.º, “quaisquer publicações pornográficas ou redigidas em linguagem despejada ou provocadora contra a segurança do Estado, da ordem e da tranquilidade públicas”. Apesar destas limitações regulamentares, não eram em todo o caso proibidos “os meios de discussão e crítica de diplomas legislativos, doutrinas políticas e religiosas, actos do Governo, das corporações e de todos os que exercem funções públicas”, com o fim de “esclarecer e preparar a opinião para as reformas necessárias pelos trâmites legais e de zelar a execução das leis, as normas de administração pública e o respeito pelos direitos dos cidadãos”. A influência mobilizadora da *opinião pública*, reconhecida no Art. 20.º da *Constituição de 1933* como “elemento fundamental da política e administração do País”, foi também uma das preocupações centrais do Estado Novo, mascarando a neutralização de toda e qualquer oposição crítica com uma suposta defesa e protecção da voz popular e do exercício da cidadania, orientados, já se vê, para uma verdade única. Por isso se preceituava, no Art. 3.º do Decreto-lei n.º 22:469 (ecoando o Art. 20.º da *Constituição*), que a censura teria “somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social”, devendo “ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores” que desorientassem “contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum”, e evitando que fossem “atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade”.

O Regulamento dos Serviços de Censura – dependentes do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em Outubro de 1933 e dirigido por António Ferro – foi adoptado em Novembro de 1936, não chegando, todavia, a ser publicado no *Diário do Governo*. Quem quisesse fundar algum jornal ou revista tinha, a partir de então, de requerer autorização da Direcção deste organismo. Enquanto que, durante a Iª República, os espaços censurados deviam aparecer em branco, em sinal de censura, o Estado Novo tenta, de todas as formas, apagar esses sinais, obrigando os jornais a alterarem por completo a organização das páginas poucas horas antes de saírem. Acrescentando a isto que tinham, por vezes, de apresentar provas à comissão de censura, a manutenção de um periódico tornava-se insuportavelmente dispendiosa para alguns editores que acabam por entrar em falência – claro que as comissões de censura penalizariam especialmente os jornais mais rebeldes com este tipo de exigência.

Em 23 de Fevereiro de 1944, o Decreto-lei 33:545 determinava que o SPN, os serviços de turismo, os serviços de imprensa, em que seriam integrados os serviços de censura, os serviços de exposições nacionais ou internacionais (não atribuídos por providência especial a qualquer outro organismo), bem como os serviços de radiodifusão, seriam concentrados no Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, directamente dependente do Presidente do Conselho, que nomearia novamente António Ferro para a respectiva direcção. A organização dos serviços – cuja designação, entretanto reformulada pela ampliação das competências, passaria a ser Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (abreviado na sigla SNI) – e a promulgação do seu regulamento seria fixada pelos Decretos-lei 34:133 e 34:134, publicados no *Diário do Governo* de 24 de Novembro de 1944. O Secretariado Nacional da Informação passaria, de acordo com estas disposições, a coordenar as actividades nacionais referentes à informação, à cultura popular e ao turismo, “assegurando nesses domínios a superior orientação e fiscalização do Estado”, mantendo na sua dependência a Emissora Nacional de

Radiodifusão, integrando o pessoal do SPN, os serviços da Inspeção dos Espectáculos (prevendo-se que até à sua integração efectiva decorresse um período de “necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente no que se refere à censura teatral e cinematográfica”), bem como um conselho de imprensa, e conservando “estrito contacto e colaboração” com o Ministério do Interior e com o Ministério da Educação Nacional (que manteria na sua dependência os teatros do Estado).

“Em matéria de informação”, seria competência do Secretariado “promover no País e no estrangeiro a divulgação e a exacta compreensão dos factos mais importantes da vida portuguesa”, assegurando desse modo a necessária “defesa da opinião pública”. No campo da “cultura popular”, as atribuições do SNI iriam no sentido de garantir “a orientação, o estímulo e a coordenação de todas as actividades” que se destinassem a “elevar o nível moral e intelectual do povo português e a exaltar e valorizar a sua individualidade nacional”. Na área do turismo, deveria assegurar-se a promoção e o favorecimento da expansão do sector “elaborando os planos gerais” e coordenando os esforços locais, tudo de forma a garantir a “unidade de pensamento e de acção”.

As directivas governamentais, que com os presentes decretos atribuíam ao SNI competências de orientação e fiscalização alargadas a todos os domínios da “informação”, dotando o organismo, sob imediata e vigilante adscrição de Salazar, do poder de controlar, corrigir, guiar e coarctar a “opinião pública” no sentido dos supremos interesses da Nação, visavam pois a criação de uma imagem forjada do país – estabilizado num folclore de tradicionalismos, arredado da guerra e economicamente próspero – totalizada nos valores *indiscutíveis* de Deus, da Pátria e da Família.

Assegurando as “relações do Governo com a imprensa, as estações de radiodifusão e as agências noticiosas e os correspondentes de jornais estrangeiros estabelecidos em Portugal”, este poderoso gabinete de propaganda estaria designadamente incumbido de “elaborar estudos e efectuar publicações acerca dos diferentes aspectos da vida nacional, nomeadamente das realizações do Estado, e de quanto interesse ao esforço do povo português no presente e no passado”, promovendo conferências “com êsse objectivo” no país e no estrangeiro e utilizando “para o mesmo fim” o cinema (que apresentando um “interesse fundamental como instrumento de penetração de cultura popular”, teria de ser orientado e protegido, devendo a “produção de filmes nacionais no interesse da cultura popular” ser divulgada, por exemplo, através do cinema ambulante, isto quando o Secretariado não resolvesse “fazer projectar nos cinemas portugueses os filmes da sua produção ou por êle patrocinados”), o “Teatro do Povo”, as entidades particulares de fins recreativos, os grupos regionais, feiras e festas locais (atidos à “conservação dos usos e costumes regionais”), a acção cultural da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (e organizações nela integradas), cabendo-lhe ainda a fundação do Museu do Povo Português (descendente natural da “Exposição do Mundo Português”, realizada quatro anos antes), além da superintendência da “saída de companhias portuguesas de teatro para trabalhar fora do País”, cuja autorização estaria “condicionada pela ideia da projecção moral, política e estética das nossas manifestações exteriores”. Para completar as facilidades de controlo, no quadro do rol de atribuições, o Secretariado poderia ainda, desde que assim o entendesse, “tratar directamente” os assuntos cuja orientação lhe era confiada e que interferissem com as actividades representadas por uma série de organismos corporativos ligados à dita “informação”, nomeadamente o Grémio

Nacional da Imprensa Diária, o Grémio Nacional dos Editores e Livreiros, o Sindicato Nacional dos Jornalistas, o Sindicato Nacional da Crítica, os Sindicatos Nacionais dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos de Lisboa, Porto e Coimbra, o Sindicato Nacional dos Vendedores de Jornais de Lisboa, o Sindicato Nacional dos Distribuidores e Vendedores de Jornais do Porto, o Grémio Nacional dos Distribuidores de Filmes Cinematográficos, o Grémio Nacional dos Cinemas, o Sindicato Nacional dos Profissionais do Cinema, o Sindicato Nacional dos Guias, Intérpretes e Guias-Intérpretes de Portugal, entre outros. Cumpria finalmente aos diversos Ministérios e serviços deles dependentes “levar ao conhecimento do Secretariado, com a devida oportunidade”, quanto pudesse “interessar ao público esclarecimento da sua acção, sob o aspecto dos resultados em benefício do País”. Ao Secretariado Nacional da Informação competiam assim funções simétricas: a massificação da informação produzida pelo aparelho governativo estava na razão directa da obstrução da informação proveniente da esfera pública: a ideia de Nação, tecida zelosamente pelo Estado, cobria com o seu manto opaco todas as irradiações políticas do social.

Quinze anos mais tarde, em 1959, teria lugar o segundo momento de fôlego legislativo do Estado Novo, o último encabeçado por Salazar no que respeita à reforma do regime jurídico dos espectáculos e respectivos serviços de inspecção, através dos Decretos-lei 42 660, 42 661, 42 662 e 42 663, publicados no *Diário do Governo* de 20 de Novembro. Reconhecendo a antiguidade do diploma fundamental regulador dos espectáculos públicos (o Decreto-lei 13 564, datado de 6 de Maio de 1927), as muitas alterações introduzidas no seu regime e a multiplicidade de diplomas que à data regulavam a matéria, parecia pois vantajoso “acabar com tal dispersão”, concentrando e actualizando vários aspectos do regime jurídico que, “pelo aparecimento e desenvolvimento de novas formas de espectáculo, com as múltiplas implicações que acarretam”, estaria fatalmente desactualizado. Publicar-se-ia, portanto, um decreto-lei contendo os princípios gerais sobre a matéria e, simultaneamente, dois regulamentos que o integrariam, desenvolvendo-se, num deles, os princípios operativos e definindo-se, no outro, as condições técnicas e de segurança a que deveriam obedecer os diferentes tipos de recintos.

No texto introdutório, desenvolvia-se uma reflexão generalista sobre a legislação então existente e fazia-se um balanço do desempenho dos organismos que orientavam e supervisionavam a matéria. Expunha-se, por um lado, a preocupação do Governo “tornar acessíveis aos pequenos meios as diversas formas de manifestações culturais e artísticas”, mas estabelecia-se, por outro, um regime de condicionamento para a construção e reabertura dos recintos de cinemas e cineteatros. Se se previa que uma maior facilidade de construção de recintos determinaria um afluxo de capitais à exploração dos espectáculos públicos – o que seria “desejável, em certos limites”, dada a “carência de palcos de que o nosso teatro sofre” e a “inexistência de cinemas em bastantes localidades” (apesar de se notar “certa crise na exploração dos espectáculos, pelo retraimento do público”, o que parecia ser um fenómeno mundial) –, temia-se que a construção de novos recintos pudesse incidir especialmente sobre localidades onde essas infra-estruturas já existissem de modo *suficiente*, “resultando desse desnecessário aumento do número de recintos uma inevitável exploração deficitária” e, portanto, um *desperdício* de meios de propaganda nacional. O condicionamento instituído através desta economia rigorosa de recintos de espectáculos representaria assim “a forma mais equilibrada de harmonizar todos os interesses em causa”, pois, acima de tudo, interessava ao Estado

“evitar o investimento inútil – e por isso socialmente inconveniente – de capitais avultados”.

Mostrava-se também conveniente não modificar a legislação sobre a assistência de menores a espectáculos, revista em 1957, pelo Decreto-lei 41 051, dado o carácter imperativo das disposições e a necessidade, sentida cada vez com mais premência, de “evitar à juventude um relaxamento moral que tão perigoso seria”. No respeitante a este capítulo, acrescentava-se que as limitações etárias que condicionavam as várias classificações, representavam já “o mínimo que o Estado pode impor na justa conciliação dos interesses em jogo”, entre os quais avultava “com especial valor a salvaguarda das finalidades de ordem moral que inspiram o sistema”, sendo claro o carácter benéfico do regime em vigor, menos preocupado com os ganhos das empresas, “ou com uma maior comodidade para as famílias que dêem mais valor às facilidades na assistência aos espectáculos” do que “à defesa moral e boa formação dos seus filhos”, podendo, no entanto, dar-se excepcionalmente satisfação “a alguns casos que já têm surgido”, como, por exemplo, “certos saraus de educação física”. No sentido inverso, introduzia-se uma alteração (ao § 1.º do Art. 9.º do Decreto-lei n.º 41 051) no que se referia à frequência, por menores, de “recintos públicos de baile”, passando a proibir-se a entrada a menores de 21 anos, uma vez que “a disposição poderia permitir a utilização de tais recintos como meio propício a actividades de corrupção de menores”.

Era igualmente necessário “regular certos aspectos suscitados pelo aparecimento e desenvolvimento da radiodifusão visual”, condicionando a exploração comercial da televisão, considerada concorrente do teatro e do cinema. De modo urgente, a “protecção do teatro nacional” – já que o teatro, longe de ser “simplesmente um divertimento”, se afigurava, pelo contrário, como “um valioso instrumento de cultura, um poderoso meio de expressão das manifestações artísticas nacionais e até um padrão vivo da nossa língua” – exigia a boa aplicação da Lei n.º 2041, de 16 de Junho de 1950, que criara o *Fundo de Teatro*, e servia de pretexto para condicionar a circulação pelo país de companhias estrangeiras (cuja exibição em Portugal dependia, pelo estabelecido no Art.º 52.º, da autorização expressa da Presidência do Conselho), dados “os perigos de uma concorrência desregrada de artistas estrangeiros, num número limitado de palcos”, sendo porém “intuitivo” que “essa defesa” não deveria “prejudicar o interesse cultural e artístico que a exibição de companhias estrangeiras poderá ter em muitos casos, até como forma de conhecimento directo de novas escolas ou correntes”, particularmente no que se referia às companhias brasileiras. Atendendo aos “especiais laços de amizade” que uniam Portugal ao Brasil – que tendo vivido, até 1945, sob a ditadura fascista do Estado Novo brasileiro, experimentava um escasso período democrático que desembocaria, em 1964, na Ditadura Militar – e considerando o “desejo de por todos os meios fortalecer e cimentar essa amizade”, bem como a “comunidade de língua e de um largo fundo espiritual, histórico e tradicional”, concediam-se “especiais facilidades às companhias brasileiras” que nos visitassem “em regime de reciprocidade, como meio de fomentar esse intercâmbio cultural entre os dois países”. Ainda no respeitante às “excursões artísticas”, ficava determinado que as saídas de companhias portuguesas para o estrangeiro deveriam ter forçosamente em vista “o bom nome das manifestações artísticas nacionais” e, sempre que no alvará de saída se declarasse que a excursão representava “manifesto interesse para a propaganda artística nacional”, pela emissão dos passaportes apenas seria devido o custo dos respectivos impressos, sendo da competência do Conselho de Teatro apreciar o pedido quanto aos efeitos

que a excursão pudesse ter “no prestígio do País nos aspectos moral, artístico e cultural”. Além disso, a protecção do teatro nacional determinava a necessidade de regulamentar a actuação dos teatros amadores para que não entrassem em concorrência com os “artistas profissionais”, sendo porém “de todo intuitivo” que não conviria “impedir a actividade dos amadores”, que se deveria, pelo contrário, “estimular, como instrumento de valia na divulgação de certas manifestações artísticas e culturais, designadamente dentro do campo da chamada cultura popular”. Precisamente por isso, “a questão da actuação dos teatros amadores” que, pela protecção dos artistas profissionais, pertenceria ao âmbito do Ministério das Corporações e Previdência Social, não deixaria também ela de interessar “ao Secretariado nacional da Informação, como orientador da cultura popular, o que a coloca igualmente no âmbito da Presidência do Conselho”.

Aproveitava-se ainda a oportunidade para rever “o problema da entrada de funcionários [da Inspecção dos Espectáculos] nos recintos de espectáculos públicos, acerca do qual as respectivas empresas” tinham “vindo a formular queixas”. Para acabar com a falta de fiscalização, decorrente das deficiências do quadro de pessoal, muitas vezes absorvido pelas exigências do expediente interno e, como tal, impossibilitado de exercer as suas “verdadeiras funções” – que muitas vezes teria permitido que algumas entidades actuassem “de forma irregular” e que determinados espectáculos “se efectuassem fora das condições legais, numa actividade à margem da lei” –, previa-se aumentar os efectivos da Inspecção dos Espectáculos, “embora em proporções modestas”, favorecendo a cooperação com o pessoal do Secretariado Nacional da Informação. Por outro lado, estabelecia-se ainda que os funcionários com atribuições de fiscalização, depois de devidamente identificados pela apresentação do respectivo cartão de identidade, teriam livre acesso, sem prévio aviso e a qualquer hora do dia ou da noite, a “todos os recintos de espectáculos e divertimentos públicos, instalações das associações recreativas e desportivas, cineclubes, suas dependências e anexos”, devendo ser-lhes concedidas, pelas organizações dos recintos, “as facilidades necessárias para o perfeito exercício das suas funções”. A oposição à entrada dos funcionários seria evidentemente punida, nos termos dos artigos 186.º e 188.º do Código Penal, podendo os mesmos funcionários prender em flagrante delito as pessoas que procurassem “impedir a sua acção”, os injuriassem, ameaçassem ou agredissem no exercício ou por motivo das suas funções, tendo ainda direito a uso de porte de arma.

O presente diploma definia também, e pela primeira vez, o que se deveria entender por *espectáculos e divertimentos públicos*, sujeitos à superintendência da Inspecção dos Espectáculos, e aos quais eram exigidas licenças, “após a aprovação dos projectos e as vistorias respectivas, para os recintos”, o registo prévio, para a actividade das empresas que se dedicassem à sua exploração, e autorização, sob a forma consagrada de visto, para a realização de cada espectáculo. Ficava assim estabelecido que “na expressão «espectáculos e divertimentos»” se consideravam abrangidas “as sessões de teatro, cinema, bailados, circo e variedades, as audições musicais, os bailes, as competições desportivas, as touradas, vacadas e garraíadas, as barracas de espelhos e de quiromantes, os divertimentos mecanizados e todas as representações, execuções e diversões de natureza análoga”; não sendo considerados públicos “os espectáculos e divertimentos” que se realizassem “sem fins lucrativos, no âmbito de uma família, para recreio dos seus membros e convidados”, quer tivessem lugar “no próprio lar familiar, quer em recinto acidentalmente obtido para o efeito”. A radiodifusão sonora ou visual, “embora considerada espectáculo

público”, apenas ficava sujeita ao disposto neste diploma e seus regulamentos nos casos em que lhe fosse feita “referência expressa”, ficando, neste caso, “em tudo sujeita ao regime estabelecido para os cinemas”.

De acordo com o estabelecido, não careceriam de registo nem de autorização os organismos do Estado, as autarquias locais e os organismos de coordenação económica, bem como os grupos escolares de carácter permanente e “natureza cultural e artística”, desde que “devidamente autorizados pelo Ministério da Educação Nacional”, os teatros do estado explorados por administração directa, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho e os centros de recreio popular; como também não careceriam de visto os espectáculos oficiais promovidos pelo governo, as cessões gratuitas de cinema realizadas por organismos do Estado, autarquias locais e organismos corporativos, “com fins de vulgarização de conhecimentos científicos e técnicos”, quando os filmes tivessem essa mesma classificação, os espectáculos constituídos pela recepção pública de radiodifusão sonora ou visual, os bailes, concertos de bandas e arraiais que tivessem lugar na via pública, os espectáculos realizados por artistas que se exibissem “na rua ou em pátio”, sem cobrança de bilhetes ou utilização de barraca (que incorriam, no entanto, na possibilidade de serem interrompidos desde que se verificasse “que, a carecerem de visto, não poderiam ser autorizados”), bem como as barracas de espelhos e de quiromantes a que o SNI entendesse aplicar o mesmo regime.

Em todo o caso, apenas se concebia serem apresentados em espectáculos e divertimentos públicos “os filmes, peças teatrais, bailados, canções e números congéneres previamente autorizados e classificados pela Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos”, nos termos do disposto no Decreto-lei n.º 41 051, de 1 de Abril de 1957, apesar de, no entanto, essa mesma autorização poder ser revogada “quando os superiores interesses do Estado ou razões de ordem internacional” assim o exigissem. Além disso, a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos não poderia, em circunstância alguma, “autorizar o licenciamento de filmes, peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos de soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes do Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares”, ou que incitassem “ao crime”, ou fossem, de qualquer outra forma, “perniciosos à educação do povo”.

Em 1968, pouco depois de Marcello Caetano ter sido nomeado Presidente do Conselho de Ministros, em 28 de Setembro do mesmo ano, publica-se no *Diário do Governo*, de 15 de Novembro, o Decreto-lei 48 686 que promulgava a organização da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, extinguindo, a partir de 1 de Janeiro de 1969, o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).

As funções da nova Secretaria de Estado – agora dirigida por César Henrique Moreira Baptista – seriam em tudo semelhantes às atribuições do SNI, cujas disposições legais reguladoras dos serviços, actividades e competências continuariam em vigor, a não ser que fossem incompatíveis com o disposto neste diploma. Posto isto, à Secretaria de Estado da Informação e Turismo, caberia pois, conforme se expunha no Art. 1.º, “superintender nos serviços e actividades relativos à informação, ao turismo, cinema e outros espectáculos e formas de cultura popular”. O organismo compreendia, entre outros, um Gabinete Técnico – serviço de apoio directo à Secretaria de Estado, com funções de estudo, planeamento, coordenação e inspecção, cumprindo-lhe inspecionar e sugerir providências para o aperfeiçoamento dos serviços –, o Conselho Nacional da Informação – a quem cabia “pronunciar-se sobre

questões de interesse para a informação pública”, emitir pareceres sobre os assuntos que lhe fossem submetidos e coordenar a acção dos diversos departamentos oficiais em matéria de informação –, o Conselho Nacional da Radiodifusão – que deveria pronunciar-se sobre as questões de interesse para a radiodifusão sonora e visual –, a Direcção-Geral da Informação – tendo por competências “promover no País e no estrangeiro a divulgação dos factos mais importantes da vida portuguesa, contribuir para o conveniente exercício da função informativa e para a correcta formação da opinião pública e exercer as atribuições previstas na lei relativamente à imprensa, organismos de radiodifusão, agências noticiosas e correspondentes de jornais estrangeiros”, continuando assim a exercer, pelo disposto no Art. 49.º, o regime de censura estabelecido em 1933 (agora complementado com um incentivo à delaçãoção) – e a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos – que deveria “orientar, estimular e coordenar todas as actividades relacionadas com as formas tradicionais de arte e cultura popular, bem como superintender nos espectáculos e divertimentos públicos e nos recintos a eles destinados e exercer a respectiva fiscalização”. Em traços gerais, mantinham-se as prerrogativas legisladas em 1944, promulgadas aquando da criação do SNI, limitando-se a reforma marcelista a uma reestruturação e racionalização dos serviços, agora distribuídos por gabinetes, conselhos e direcções-gerais com competências clarificadas e bem articuladas.

No respeitante ao exame e classificação de espectáculos, é publicado, a 18 de Junho de 1971, o Decreto-Lei n.º 263/71, com vista a reunir toda a matéria num só diploma e a actualizar – “em face das realidades da sociedade actual (com espectadores muitas vezes mais bem informados e exigentes e espectáculos constituídos segundo novas técnicas e versando temas de toda a espécie, sem qualquer consideração de ordem moral)” – as tabelas e fórmulas de classificação qualificadas nos decretos n.ºs 41 051 e 42 660 (de 1957 e 1959, respectivamente), tendo em conta não só “o desenvolvimento espiritual e físico correspondente aos diversos escalões” de espectadores, como também “o grau dos seus conhecimentos na sociedade presente”.

Estabeleciam-se assim quatro grupos etários, designados, respectivamente, pelas letras A, B, C e D. No grupo A (para todos) classificavam-se os espectáculos e divertimentos públicos que não oferecessem “qualquer inconveniente à formação moral dos jovens” e que não terminassem depois das 22 horas; especialmente destinados às crianças, estes espectáculos deveriam conter “assuntos variados” e proporcionar “recreação adequada”, sem perder de vista o aumento dos “conhecimentos úteis”, não sendo a sua assistência permitida a menores de 6 anos. Seriam classificados no grupo B os espectáculos que apenas pela hora da sua realização não pudessem ser classificados no grupo A, não sendo, neste caso, permitida a assistência dos menores de 10 anos. No grupo C seriam classificados os espectáculos que, “pela sua natureza, conteúdo ou duração” se não mostrassem apropriados para menores de 14 anos, “sem contudo justificarem a classificação no grupo seguinte”. Finalmente, no grupo D seriam classificados os espectáculos que, “embora obedecendo às condições mínimas exigidas para a sua autorização pela comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos”, pudessem “ser prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude”, não sendo a sua assistência permitida a menores de 18 anos, salvo quando emancipados.

Fixava-se que todos os elementos pertencentes ao espectáculo ou divertimento público tinham de ser submetidos a exame prévio não podendo, depois disso sofrer nenhuma alteração, impondo-se, se fosse esse o caso, novo exame. Também os

cartazes, prospectos e outros meios de publicitação dos espectáculos estariam sujeitos a visão prévia da Direcção dos Serviços dos Espectáculos, “devendo os correspondentes anúncios, inclusive os da imprensa, ser conformes com a classificação respectiva e as decisões daquela direcção”. Além disso, era proibida a publicidade onde, por fotografias, desenhos ou palavras, se pusessem em relevo “aspectos, cenas ou atitudes susceptíveis de excitar perigosamente a sensibilidade e imaginação dos jovens ou de exercer acção nociva sobre o seu carácter”, reiterando-se ainda as advertências e proibições relacionadas com as ofensas aos órgãos de soberania, já legisladas no Decreto-lei 41 051, de 1957.

O presente diploma criava ainda a Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores, que teria por funções proceder aos estudos e inquéritos “convenientes à orientação dos espectáculos para crianças”, que deveria promover, e sobre “a orientação a imprimir à literatura para menores” bem como às bibliotecas e centros de leitura que lhes fossem especialmente destinados, distribuir regularmente aos órgãos de informação boletins com indicação das decisões tomadas relativamente às publicações para menores e dar o seu parecer sobre tudo o que respeitasse à “possível influência dos espectáculos ou das publicações gráficas na formação moral e cívica da juventude”.

Com esta legislação, que integrava, complementando-a, a regulamentação da Secretaria de Estado da Informação, o Estado detinha pois total controlo sobre todas as áreas de manifestação da opinião pública, devidamente vigiada, fora do âmbito desta legislação, pelas restantes polícias do Estado (apesar de a Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a PIDE, ter sido extinta em 1969), sobre a natureza e circulação de todas as publicações, emissões televisivas e radiofónicas, espectáculos e divertimentos públicos nacionais e acolhimento de artistas estrangeiros, sobre as orientações do financiamento da produção cultural, sobre as autorizações de funcionamento e abertura das infra-estruturas de acolhimento dessa produção, sobre aquilo que se considerava ser o “bem comum”, legislando a moral e os “bons costumes” e formando as novas gerações de acordo com este mesmo enquadramento, certamente favorável a uma governação incontestável, que impedia qualquer crítica e manietava toda a possível oposição.

O que, a partir de um ponto de vista contemporâneo, nos causará particular estranheza será, porventura, o teor da linguagem legal, mais do que o aspecto propriamente legislativo, do que o horizonte do que é legislável e do que as instituições que, como veremos, não sofreriam, apesar da Revolução de Abril, uma reformulação tão profunda que tornasse irreconhecível a sua persistência no contexto social e respectivo enquadramento legal do período posterior a 1974.

A queda do regime, a 25 de Abril de 1974, determinou evidentemente a dissolvência de todos os organismos em que se sustentava o Estado Novo e, por isso, também dos seus mecanismos de censura, nomeadamente da Secretaria de Estado da Informação. Ainda durante a vigência do PREC (Período Revolucionário em Curso), é publicado o Decreto-Lei n.º 409/75, de 2 de Agosto, integrando a Secretaria de Estado da Informação (que, com o Conselho de Informação e a Comissão Interministerial de Informação, a Assessoria Técnica, a Direcção-Geral de Divulgação e a Direcção-Geral de Informação, sob sua dependência, se mantinha em funcionamento) no Ministério da Comunicação Social, o qual compreendia ainda a Secretaria de Estado da Cultura.

O texto que servia de introdução ao decreto punha desde logo em causa o “conceito de dissociabilidade” da informação e da cultura como resultado de uma

hierarquização artificial que “rebaixando a primeira ao nível do utilitário”, teria sublimado a segunda “no sentido de uma especialização socialmente minoritária”. Ora, as “irresistíveis forças de integração”, postas em marcha pelo processo revolucionário, mostravam-se incompatíveis com “as compartimentações graças às quais se prolongavam os mecanismos defensivos das classes favorecidas”. Considerava-se ainda que, em sentido lato, toda a cultura é (deveria ser) comunicação e que toda a comunicação é (deveria ser) cultura, tornando assim patente “a ilegitimidade de qualquer distinção entre cultura popular e cultura erudita” que, de um modo forçado, teria tendido, durante o regime anterior, a “reduzir a primeira a uma função oblíqua e mistificadora de suposta informação para cultura de massas”. Verificadas estas “evidências”, certamente incriminatórias mas não suficientes para uma radical reformulação institucional, concluía-se pela necessidade de “reestruturar e coordenar todos os órgãos técnicos e administrativos responsáveis pelas questões culturais” até então divididas entre o Ministério da Educação e Cultura e o Ministério da Comunicação Social, “com geral prejuízo e dano das obras do Estado perante o Povo e dos direitos deste”. Considerando a complexidade dos problemas educacionais, justificava-se que o Ministério da Educação e Cultura – que passaria a denominar-se Ministério da Educação e Investigação Científica – passasse a consagrar-se exclusivamente às questões do ensino. No respeitante a alguns dos órgãos e ao pessoal dos organismos reformulados, decretava-se a sua transferência e posterior integração nos novos Ministérios e Secretarias, sendo a gestão desse pessoal, bem como os regulamentos necessários aos serviços, aprovados por portaria ministerial a publicar no prazo de cento e vinte dias a contar da data de publicação do decreto.

Nos anos seguintes, o Decreto-Lei n.º 340/77, de 19 de Agosto, colocaria a Secretaria de Estado da Cultura na dependência do Conselho de Ministros (seguindo-se uma nova fase política, em que a mesma secretaria passaria ao âmbito do Ministério da Educação e Cultura) para, decorridos dois anos, o Decreto-Lei n.º 498-C/79, de 21 de Dezembro, a passar a integrar no Ministério da Cultura e da Ciência. Em 1980, o Decreto-Lei n.º 59/80, de 3 de Abril, dava conta das “sucessivas e ineficazes reestruturações” – algumas não teriam passado de “projectos, logo interrompidos ou alterados pelas circunstâncias políticas do momento” – e recolocava a Secretaria de Estado da Cultura na dependência directa da Presidência do Conselho de Ministros. Apostado na superação do período conturbado que se seguira ao 25 de Abril e fazendo a apologia da estabilidade entretanto alcançada, o texto introdutório do decreto justificava a inoperância dos projectos de reestruturação (dos quais, muitos não haviam chegado a ser superiormente homologados) pelo facto destes, quase sempre, resultarem “das conjunturas políticas ou de correntes ideológicas que pretendiam impor-se, organizando serviços e criando departamentos que nem sempre correspondiam a necessidades concretas e que também não eram reflexo de uma metodologia administrativa coerente e eficaz, tendo em conta a vasta problemática do sector”. A Secretaria de Estado da Cultura teria forçosamente de ser “adequada às circunstâncias” do tempo presente e tornada “capaz de fazer face às condições de abandono” em que se encontrava o património cultural e apta a “encarar situações alarmantes de discrepância de critérios na concessão de subsídios e de apoios às mais diversas manifestações e realizações culturais”.

Assumindo, de modo não declarado, a posteridade de alguns dos serviços do Secretariado Nacional da Informação, a Secretaria de Estado da Cultura passaria, de

acordo com o presente decreto, a ser o departamento governamental responsável pela “orientação e definição da política nacional de cultura” e pela “condução e execução, em concordância com as directrizes do Ministério dos Negócios Estrangeiros, das actividades externas nesse domínio”. As suas atribuições passariam pelo inventário, conservação e utilização do património cultural, pela preservação, criação e difusão de obras culturais, pelo levantamento de todas as instituições de vocação e âmbito culturais, incentivando a participação das populações na vida cultural através de uma progressiva política de descentralização, pela fomentação do conhecimento da língua e da consciência da história portuguesa e pelo estabelecimento de sistemas de relações com todos os países do mundo, em particular com as comunidades lusófonas.

Para o cumprimento das suas funções, a Secretaria de Estado da Cultura passaria a compreender diversos órgãos e serviços, entre os quais o Fundo de Fomento Cultural – responsável pela concessão de subsídios e bolsas –, o Instituto Português de Património Cultural – a quem competia definir as directrizes para a defesa, conservação e enriquecimento do património estético, histórico, bibliográfico, documental, arqueológico e paisagístico do país –, o Instituto Português de Cinema e a Cinemateca Portuguesa – que tinham por funções fomentar, promover a criação e preservar o cinema nacional –, o Instituto Português do Livro – que deveria zelar pela defesa e expansão do livro enquanto instrumento de cultura –, a Direcção-Geral da Acção Cultural – incumbida de promover o acesso da população às manifestações de carácter cultural e de gerir o já antigo Fundo de Teatro – e a Direcção-Geral dos Espectáculos e Direitos de Autor – que, em termos gerais e numa formulação mais subtil, mantinha as competências que, desde a sua formação, sempre tivera, coadjuvada nas suas funções pela Comissão de Classificação dos Espectáculos.

Com a “abolição da censura e a criação de uma nova realidade social e política, posterior ao 25 de Abril de 1974”, assim dizia o Decreto-Lei n.º396/82, de 21 de Setembro, ficava “tacitamente revogado, na sua maior parte”, o Decreto 263/71, que regulava a classificação dos espectáculos e divertimentos públicos. As pretensões do novo decreto não diferiam, porém, substancialmente das determinações do diploma anterior: visava-se, por um lado, “regular a frequência de espectáculos e divertimentos públicos por menores” e, por outro, “criar mecanismos de defesa do público espectador, dando-lhes a conhecer previamente a classificação do espectáculo”. A sistematização legal que se pretendia conseguir, incluía o alargamento de normas de classificação para outros tipos de espectáculo além do cinematográfico e propunha “reforçar as formas de garantia, de responsabilidade e de certeza num domínio onde o rigor e a objectividade, expurgando margens de subjectivismo e juízo ideológico”, se afiguravam, de acordo com o Art. 1.º, como “exigências fundamentais”.

A classificação dos espectáculos e divertimentos públicos que, como o observado, não poderia, em caso algum, “depende de juízos de carácter ideológico” (determinação que, não sendo ingénua, constitui uma impossibilidade lógica – sendo que, claro está, este parâmetro é, também ele, *ideológico*), obedeceria assim a critérios tão objectivos como a qualidade dos espectáculos e a idade dos espectadores, recuperando e adaptando assim a legislação, bem como as categorias classificativas vigentes durante Estado Novo e estabelecendo cinco escalões etários. A realização de qualquer espectáculo ou divertimento público continuava a carecer da atribuição da respectiva classificação e, portanto, do visionamento prévio por parte do organismo competente, excluindo-se desta obrigação os espectáculos desportivos e de circo, os

concertos musicais, a ópera e o bailado. Por outro lado, os espectáculos já classificados à data da entrada em vigor deste diploma manteriam a sua classificação, excepto se os interessados pedissem a sua reclassificação.

Os critérios gerais de classificação de espectáculos, cuja elaboração competia à Comissão de Classificação de Espectáculos (CCE), só seriam, no entanto, publicados a 3 de Março do ano seguinte, em anexo à Portaria n.º 245/83. Visando “finalidades pedagógicas”, e substituindo, relativamente ao decreto anterior, a “proibição” pela designação “para maiores de...”, estabelecia-se, deste modo, que seriam classificados para maiores de 18 anos os “espectáculos pornográficos” e os espectáculos que explorassem “formas patológicas de violência física ou psíquica”; para maiores de 16 anos, os espectáculos que explorassem, “em termos excessivos, aspectos da sexualidade e a violência física ou psíquica”; para maiores de 12 anos, os espectáculos que, “pela sua extensão ou complexidade”, pudessem provocar nos espectadores de nível etário inferior “fadiga excessiva e ou traumatismo psíquico”; para maiores de 6 anos, seriam classificados os espectáculos que, “pela sua temática e ou extensão”, não fossem abrangidos pelos critérios fixados para os níveis etários superiores”; para maiores de 4 anos, seriam os espectáculos “de curta duração e de fácil compreensão” que não provocassem “reações de pavor” e que não colidissem com “a fantasia e o sentido lúdico deste nível etário”; finalmente, os menores de três anos não poderiam assistir a quaisquer espectáculos ou divertimentos públicos caracterizados pela lei em vigor.

Além da distribuição etária, o diploma previa ainda uma classificação qualitativa genérica, sendo os espectáculos e divertimentos públicos também classificados, sempre que fosse caso disso, «De Qualidade» ou «Pornográficos» e estes em escalões, de acordo com as disposições aplicáveis. De acordo com estes padrões, os espectáculos seriam genericamente considerados “pornográficos” se apresentassem, cumulativamente, “exploração de situações e de actos sexuais com o objectivo primordial de excitar o espectador” e “baixa qualidade estética”, sendo especificamente classificados no 1.º escalão (*hard-core*) os espectáculos que apresentassem “uma descrição ostensiva e insistente de actos sexuais realmente praticados, com exibição de órgãos genitais”; e, no 2.º escalão (*soft-core*) os espectáculos que expusessem “uma descrição ostensiva e insistente de actos sexuais simulados”. Seriam, pelo contrário, “de qualidade” os espectáculos que “pelos seus aspectos artístico, temático, pedagógico e técnico merecessem esse atributo”.

O enquadramento legislativo conferido à CCE viria a ser completado dez anos após a sua criação, a 1 de Junho de 1992, com a publicação, em *Diário República*, do Decreto-Lei n.º 106-B/92, que reiterava as atribuições estabelecidas para a comissão, fixando ainda a sua composição – o órgão de execução das políticas governamentais, fiscalização, atribuições de apoio e incentivo à actividade cultural, criado nesta altura, é a Direcção-Geral de Espectáculos e das Artes (DGEAT) que, com o Decreto-Lei n.º 106-B/92, de 1 de Junho, se desdobraria, especializando-se, por áreas de criação artística, passando a designar-se Direcção-Geral dos Espectáculos (DGESP) –, a sua organização e funcionamento, bem como as competências específicas do seu presidente, nos termos expostos.

O rigor positivista e a isenção ideológica que se haviam defendido nas proposições iniciais como “exigências fundamentais” desta reforma legislativa eram, nestes moldes, secundarizados, em favor dos inquestionáveis “princípios morais”, da “tradição” e dos “bons costumes”, sobejamente valorizados e, portanto, legislados durante a longa vigência da IIª República. Sob a égide da indiscutível necessidade de

defesa da sensibilidade dos cidadãos (sobretudo no respeitante à protecção dos menores, particularmente susceptíveis), o Estado, agora de modo democrático, prosseguia assim, e até hoje, a agenda repressiva do antigo regime, procedendo para isso aos necessários ajustes de linguagem e de retórica.

Isso mesmo era notado no Decreto-Lei 350/93, de 7 de Outubro, que “substituíra por um novo diploma regulador dos princípios básicos e regras gerais” aplicáveis ao sector do cinema (embora efectivamente apenas os actualizasse), a Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro, que, ao longo das duas décadas em que havia vigorado, constituíra a base essencial de todo o travejamento jurídico enformador das actividades cinematográficas nacionais. Assim, procedia-se pelo presente diploma à revisão da legislação anterior, justificada pela necessidade de proceder ao seu ajustamento face às inovações tecnológicas – nomeadamente, a profunda revolução operada pelo vídeo e as alterações que se haviam verificado no domínio da produção televisiva, postulando que fossem reguladas as relações entre o cinema, a televisão e o vídeo, que não poderiam deixar de ser consideradas na definição das regras e mecanismos aplicáveis à produção, distribuição e exibição de filmes –, mas também devido às “mudanças políticas entretanto ocorridas na sociedade portuguesa”, suspendendo-se o regime do *visto*, “com algumas conotações censórias”, substituindo-o por “uma simples comunicação, de efeitos meramente declarativos”, mais conforme ao “clima de inteira liberdade” que se pretendia sedimentar “nestes domínios da criação artística”, sem deixar, no entanto, de “assegurar o controlo estatístico e o acompanhamento económico da actividade”. O diploma definia ainda juridicamente conceitos gerais como «obra cinematográfica», «obra audiovisual», «filme», «filme de longa metragem», «filme de curta metragem», «filme publicitário», etc.; mantinha a qualificação da categoria de *filmes nacionais*; suprimia palavras e expressões mais comprometedoras da liberdade apreçoada; e mantinha, de um modo geral, as “tarefas do Estado” referentes ao sector, bem como as atribuições do Instituto Português de Cinema no respeitante às normas de financiamento, de produção, dos estabelecimentos técnicos, da distribuição e exibição de filmes em Portugal, agora adequadas às determinações da Comunidade Económica Europeia.

Em 1995, o Decreto-Lei 315/95, de 28 de Novembro, regulava a instalação e o funcionamento dos recintos de espectáculos e divertimentos públicos e estabelecia o regime jurídico dos espectáculos de natureza artística, sendo considerados nessa categoria, designadamente, o canto, a dança, a música, o teatro, a literatura, o cinema, a tauromaquia e o circo. Seguindo a política de descentralização que deveria orientar toda a reforma administrativa, decretava-se a transferência de competências para os municípios que, em matéria de licenciamento de recintos de espectáculos e divertimentos públicos, podiam por estes ser mais eficazmente exercidas, mantendo na tutela do Estado, através da acção da Direcção-Geral dos Espectáculos, “aqueles recintos cujo controlo é necessário para efeitos de assegurar os direitos de autor e conexos”, única finalidade de um serviço de fiscalização que “num Estado de direito se pode compreender que prossiga”. Com efeito, o diploma defendia que sem a intervenção do Estado “difícilmente” os direitos de autor e conexos se poderiam realizar, “atenta a sua incidência sobre uma realidade imaterial, bem diferente daquela sobre que incidem normalmente os direitos reais” (aspecto legislativo que já havia sido objecto da crítica dirigida por Alexandre Herculano a Garrett aquando da publicação do primeiro decreto sobre os direitos de autor, em 1851).

Tendo o *visto* “uma carga negativa e burocrática que importava suprimir” – imperativo com que se debatia (e debate) o Portugal moderno: a urgência de

branquear, através de um contraste histórico demagógico entre o antes e o depois do 25 de Abril e do aligeiramento terminológico da formulação legislativa, a reabilitação democrática das disposições censórias do Estado Novo –, a DGESP passaria a conceder *licenças* em vez de *vistos*. Na prática, as diferenças entre uma coisa e outra não são muitas, além de pouco exuberantes. A exigência, em simultâneo, das mais variadas licenças, longe de facilitar e promover a organização de espectáculos ou de quaisquer outras formas de apresentação, debate ou criação, sobretudo se diferirem dos padrões estabelecidos, representa um intransponível cúmulo burocrático que é, afinal, uma medida de obstrução. Verifica-se, por exemplo, que o funcionamento dos recintos de espectáculos que tenham por finalidade principal a actividade artística carece de “*licença de recinto*”, a emitir pela DGESP. Já os “recintos itinerantes ou improvisados” necessitam da mesma licença, que terá, neste caso, de ser passada pela Câmara Municipal. Também para a realização accidental de espectáculos de natureza artística em qualquer espaço cujo funcionamento não esteja sujeito a “*licença de recinto*”, é imprescindível obter uma “*licença accidental de recinto*”, a emitir ainda pela Câmara Municipal, podendo esta consultar a DGESP, caso se entenda necessário. Por outro lado, e provavelmente para confirmar os incentivos e as facilidades anunciadas, além do respeito pelas práticas culturais, este tipo de licença deve ser requerida com, pelo menos, oito dias de antecedência, devendo ser deferida até seis horas antes da marcada para o início do espectáculo. Para além das licenças relacionadas com os recintos, afere-se ainda que os espectáculos de natureza artística só podem ser anunciados ou realizados após a emissão, pela DGESP, de uma “*licença de representação*”, cujo requerimento deve indicar o programa do espectáculo, a autorização dos detentores de direitos de autor, a sua classificação etária, o número de sessões e o dia, hora e local da sua realização, etc., etc.

Em 1997, o Decreto-Lei n.º 80/97, de 8 de Abril, substitui a DGESP pela Inspeção Geral das Actividades Culturais (IGAC), descendente directa da *Inspeção Geral de Theatros, e Expectaculos Nacionaes* – que, como vimos, havia sido instituída por D. Maria II em 1836, por proposta de Almeida Garrett –, assim o explicita o decreto, e, naturalmente, depositária da história da superintendência estatal da cultura, da tradição da censura e das reformas legislativas que foram acompanhando as mudanças de regimes políticos em Portugal ao longo de todo o século XX e, portanto, as mudanças de paradigma relativamente ao sector. Prosseguindo as actividades de licenciamento e fiscalização que já constituíam o quadro de competências dos organismos antecessores, o IGAC passaria agora também a ter importantes responsabilidades no âmbito da superintendência no exercício das actividades de importação, fabrico, produção, edição, distribuição e exportação de fonogramas, bem como de edição, reprodução, distribuição, venda, aluguer e troca de videogramas. Do ponto de vista da salvaguarda dos direitos de autor, e sobretudo dos direitos económicos das editoras e distribuidoras, tornava-se pois urgente assegurar, procedimental e processualmente, a devida punição de todas as práticas contravencionais. A cópia, a reprodução (ou até o empréstimo) de registos sonoros e/ou visuais tornava-se assim um acto de pirataria e, portanto, de saque, não dos bens culturais – que porventura não sofreriam qualquer dano ontológico nessa reprodução –, mas do mercado.

Criado o Ministério da Cultura pela Lei Orgânica do XIII Governo Constitucional, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 296-A/95, de 17 de Novembro, pretendia agora o Governo “alargar as atribuições de fiscalização e controlo” da Direcção-Geral dos Espectáculos “a todas as áreas de actividade cultural, dotando o

Ministério de um serviço de inspecção geral”, a exemplo do que vinha acontecendo noutros ministérios. Para isso, a matriz adoptada, tanto no plano formal como no que respeita a grande parte das atribuições, competências e organização do IGAC, são os decretos que em 1944 e 1959 regulamentavam o SNI e que haviam sido assinados, passe o sensacionalismo do paradoxo, por aquele que é vulgarmente identificado como a própria personalização do antigo regime, o grande “papão” da democracia: António de Oliveira Salazar.

Concluída esta panorâmica pela história moderna da legislação das actividades culturais em Portugal, cumpre agora reflectir sobre algumas das principais questões que, face a este enquadramento, não poderão deixar de se colocar.

Um dos pontos de reflexão prende-se, certamente, com a natureza das relações entre o Estado e a cultura que, para os devidos efeitos, e segundo a perspectiva legislativa que analisámos, é recorrentemente tomada como sinónimo de crítica política, de opinião pública e de ferramenta pedagógica para a formação de uma “consciência nacional”. Nessa medida, a insistência por parte do Poder, na necessidade da *protecção* estatal das artes e da cultura – como muito bem o entenderam D. Manuel I, D. João V, D. Maria II, mas ainda Salazar e os seus opositores, além de todos os “Príncipes instruídos” – representa, antes de mais, a assumpção da sua importância efectiva, enquanto pilar de sustentação do Estado e das suas políticas governativas, lastro e repositório imaginário de todas as ideologias, aparelho de nivelamento, condução e neutralização de todas as sublevações. Por isso, a decadência e a perversão das instituições culturais será o primeiro sintoma, mas também o primeiro acesso, à corrupção da compleição pétrea do poder.

O exercício, por parte do Estado, de todo o tipo de pressões no sentido de tutelar a produção cultural, condicionando a esfera e a efectividade da sua influência, constitui a principal prerrogativa para subordinar e fidelizar as artes à manutenção da figura do Poder. Com efeito, a inexistência de uma elite cultural independente do patrocínio estatal é a forma mais eficaz de assegurar a permanência governativa e a preservação do poder. Os mecanismos para a execução desse controlo realizam-se, claro está, através da asfixia económica, mas também pela obstrução legislativa. Os inúmeros secretariados, direcções e inspecções gerais que, ao longo de todo o século XX (como na actualidade) se foram sucedendo em designações e competências, garantem pois que se a subordinação ao Estado não se consuma através da dependência económica do patrocínio, se efectiva através de um regime censório e burocrático, assente em vistos, autorizações, registos e licenças. Sustentada nas determinações jurídicas deste regime de oficialização de actividades e produtos culturais, a emissão de alvarás, concessões e outros assentimentos indispensáveis, favorece claramente as grandes estruturas económicas, estrangulando, sem quaisquer contemplações, todas as iniciativas independentes. O histórico e contestável monopólio do Estado na área da cultura foi (como de certo modo a própria ideia de Estado, e da *coisa pública*) hipotecado em favor do grande capital, que tem regras, determinações, políticas e objectivos específicos.

Do ponto de vista do Estado, a cultura representa, e representou sempre, um sector sibilino que convém regulamentar e orientar, mesmo que se aparente alguma leviandade ou negligência. Oscilando entre a consideração da cultura como uma ameaça ao Estado (e aos seus padrões sociais, morais e políticos, mantidos debaixo das saias do poder como insígnias do “decoro nacional”, contra a suposta perversão

do povo) e a sua utilização como instrumento de pedagogia e de propaganda ideológica, de branqueamento das opções políticas e de orientação da opinião pública, o objecto de legislação que ao longo destes decretos se foi destacando e aferindo traduz-se numa certa neutralização da cultura, essencialmente identificada com os “espectáculos e divertimentos públicos”. Mesmo que supostamente reduzida ao estatuto de puro entretenimento, toda e qualquer afronta da *cultura* ao Poder, aos órgãos de soberania nacional e às instituições vigentes (o que seria uma contradição nos seus próprios termos) teria de ser fortemente reprimida. Mas, o que é a cultura?

A cultura é, na fixação burguesa da definição, essencialmente conservadora: trata-se de um sistema complexo de códigos e padrões partilhados por uma sociedade ou por um grupo social que se manifesta nas normas, crenças, valores, criações e instituições que fazem parte da vida individual e colectiva dessa sociedade ou grupo. Paralelamente a esta noção global, podemos ainda conceber uma elite cultural, constituída por uma classe intelectual, próxima do poder e detentora de certos privilégios, entre os quais o mais importante será a capacidade de avaliar criticamente, e com alguma acuidade (ao contrário das massas iletradas: em Portugal a elevada taxa de analfabetismo deu lugar à iliteracia), e de interferir no desempenho da classe política. A instrumentalização da cultura – tanto num regime fascista como comunista ou capitalista, autocrático ou liberal – consistirá assim, não apenas no engendramento de uma história oficial que tudo justifique e enquadre, mas também na neutralização da “elite cultural”. Os movimentos de questionação radical das instituições demonstraram bem, conquanto com alguma ambiguidade, que as vanguardas artísticas e políticas, são por natureza contra-culturais, embora se inscrevam eles próprios numa tradição e numa história.

Por outro lado, o isolamento, em termos legislativos, da cultura erudita, da cultura popular e da informação – questão que suscitara alguns reparos, logo após o 25 de Abril de 1974, defendendo-se então, com toda a demagogia, que a compartimentação das categorias culturais, mecanismo defensivo das classes favorecidas, não faria qualquer sentido uma vez que toda a cultura seria uma e a mesma coisa (da mesma maneira que não haveria também qualquer diferenciação entre os cidadãos) – revela, mais do que uma hierarquização dos saberes, a intenção de tudo regulamentar e orientar num mesmo sentido político, em nome de uma total coesão social, alinhada pela mesma batuta dos grandes interesses nacionais.

A tirania da “segurança” e do “conforto”, concepções monolíticas que se publicitam actualmente como necessidades imperiosas e se vendem como direitos, tem implicações directas na reconfiguração dos hábitos sociais, na capitalização da cultura e no desaparecimento do espaço público. A frequência das instituições culturais transformou-se em mais um consumo. A prática do confronto e da discussão parecem puro anacronismo. A televisão, vitrina e propugnáculo de “serviço público”, sobrepõe-se, de forma barata, a toda a experiência e constitui o último reduto de espaço público que a classe média conhece. Obrigando ao licenciamento e regulamentação de todos os lugares, sessões e agentes de exibição e debate de objectos culturais, o Estado é evidentemente um dos principais responsáveis (e interessados) pelo desaparecimento desse outro espaço público. Mas os cidadãos comuns não são menos responsáveis. O problema é que, em Portugal, a cultura é um luxo: confunde-se com veludos, mármore e paredes brancas, com roupa de bom corte e arquitectura contemporânea.

É frágil a fronteira que separa a liberdade de expressão e a protecção/defesa dos cidadãos, por parte do Estado, da censura. Verifica-se, neste capítulo, que se, por um

lado, a procura de um equilíbrio entre as liberdades individuais e a organização social tem de ser, forçosamente, assegurada; não se pode, por outro, confundir a garantia e a manutenção do espaço público com a alegada “defesa da opinião pública”, sobretudo sendo essa concepção paternalista sinónimo de julgamento moral, de selecção, condicionamento e manipulação da informação (o que em todo o caso parece ser uma inevitabilidade da convivência social) e, principalmente, da demissão dos cidadãos de todas as suas faculdades judicativas e racionais, de toda a sua responsabilidade política. O primeiro e mais inalienável direito do cidadão deveria pois consistir no direito a não ser protegido pelo Estado ou, dito de outro modo, o direito a ser protegido *do* Estado.

Nesta medida, mostra-se fundamental pensar em que medida é que as sucessivas inspecções, como a actual Inspecção-Geral das Actividades Culturais, que sempre fizeram parte da história da *cultura* e dos seus crimes, servem as liberdades, os direitos e as responsabilidades cívicas de autores e públicos (i.e., de produtores e consumidores) e, sobretudo, a contrafacção de uma ideia de liberdade que, com aquela outra da crise, vai disputando o primeiro lugar no top de vendas.

LORD BYRON E AS ARTES PLÁSTICAS

Eduardo Duarte

¹ A bibliografia sobre a vida e obra do poeta é vastíssima. Para a sua biografia vd. a obra fundamental Thomas Moore – *The Life, Letters and Journals of Lord Byron. A Complete Edition*. London: John Murray, 1901. [1.^a edição em 2 vol. de 1830] Das inúmeras obras que se podem consultar destacam-se as seguintes: Thomas Medwin – *Journal of the Conversations of Lord Byron, noted during a residence with his lordship at Pisa, in the years 1821-1822*. Paris: Published by L. Baudry, 1824. 2 vols.; R. C. Dallas – *Recollections of the Life of Lord Byron, from the year 1808 to the end of 1814*. London: Printed for Charles Knight, Pall-Mall-East, 1824; *Correspondance of Lord Byron with a friend incluing his letters to his mother written from Portugal in 1809, 1810, 1811*. Paris, 1825; R. C. Dallas – *Correspondance de lord Byron avec un Ami, et lettres ecrites a sa mere, en 1809, 1810, et 1811, du Portugal, de l'Espagne, de la Turquie, et de la Grèce*. Souvenirs et Observations le tout formant une histoire de sa vie, de 1808 a 1814. Paris, 1825, 3 tomos [tradução francesa do livro referido]; Emilio Castelar – *A Vida de Lord Byron*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1876; Alberto Teles – *Lord Byron em Portugal*. Lisboa: Typ. do Diário de Portugal, 1879. [Reimpressão fac-similada Lisboa: Edinova, 1999; utilizámos esta edição]; Alberto Teles – *A Convenção de 30 de Agosto de 1808*. (Vulgarmente chamada «Convenção de Cintra») –

Não é fácil descrever a vida de lord Byron [Fig. 1], nem é seguramente este o local para o fazer.¹ George Gordon Byron foi um dos mais notáveis poetas de língua inglesa e o mais conhecido na Europa, depois de Shakespeare e de Milton. Como tantos outros vates do século XIX, a sua obra está hoje um pouco esquecida e já nos anos 70 do século XX estava muito ausente dos programas da Universidade de Lisboa.² É certamente a maldição de que todos os clássicos parecem sofrer, contudo, a sua produção literária, e a de tantos outros, deve ser, nos dias de hoje, marcados pelos pós-modernismos e pela relatividade, lida, valorizada e motivo de reflexão.

*“Obscured by the freedom fighter, fashion leader, fallen angel, and literary bad boy, Byron the great poet has tended to be forgotten. No twentieth-century biographer has troubled to examine his art, as though the breathless excitement of the life had obscured the work. This was not the case among Byron's contemporaries; his stanzas inspired a creative outpouring in his own and succeeding generations as no other writer's work had done since Shakespeare's: Poets and novelists, composers and painters were fired by the drama of Byron's life and its end, while they translated the poems into every medium.”*³

A sua poesia é considerada, muitas vezes, pesada e de qualidade irregular e o processo do seu pensamento pouco cuidado. Goethe tinha razão quando achava que Byron, como pensador, estava quase ao nível de uma criança.⁴ Ao invés de uma crítica, esta característica é notável. Qualquer criança tem o seu quê de profundamente artístico, na procura constante e na insatisfação permanente perante o mundo que observa e descobre em cada instante. O ter sido uma eterna criança



[Fig. 1] Thomas Phillips - Retrato de Byron, 1814

Adeus a Cintra – Um erro de lord Byron. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1881; D. G. Dalgado – **Lord Byron's Child Harold's Pilgrimage to Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional 1919; João Paulo Freire, (Mário) – **Lord Byron. Vida e obra suas referências a Portugal**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944. Consultámos ainda duas obras recentes sobre Byron: Benita Eisler – **Byron. Child of passion, fool of**

fame. New York: Vintage Books, 2000 e o de Fiona MacCarthy – **Byron. Life and Legend**. New York: Farrar, Straus and Giroux 2002. Além destas obras, destacam-se ainda os estudos inseridos no livro **Byron Portugal**. Lisboa: Secção Portuguesa da Sociedade Byron e Instituto de Cultura Portuguesa 1977. Deve ainda ser referido o belo texto poético de Nuno Júdice – *Byron abandona o país*, in **Teoria geral do sentimento**.

Lisboa: Quetzal Editores, 1999, pp. 28-29.

² F. de Mello Moser – *Três Modos de Abordar Byron*, in **Byron Portugal**. Lisboa, 1977, p. 88. O autor era catedrático da Universidade de Lisboa.

³ Benita Eisler – **Byron. Child of passion, fool of fame**, p. 752.

⁴ Fiona MacCarthy – **Byron. Life and Legend**, p. xiv.

talvez seja o aspecto mais poderoso e poético de Byron: as suas zangas e birras, a sua genialidade e a terna ingenuidade constituem marcos poderosos da sua paisagem sentimental e poética.

Mas se Byron não foi um grande pensador foi certamente uma grande voz, como só os maiores poetas conseguem ser, e um condutor de sentimentos. Tinha a qualidade da empatia e uma corrente de simpatia humana prolongou-se durante gerações e séculos.⁵

As diferenças entre Goethe e Byron são evidentes: se o alemão foi o poeta do universo, o inglês foi o do indivíduo. Na obra de Goethe “a corrente da água segue os accidentes do terreno; dão-lhe a perspectiva as ondulações de um horizonte luminoso; está-lhe imminente a neve doirada que exala. Na obra de Byron, a corrente de água converte-se em gelo informe, em um rígido bloco de cristal. Há sempre um personagem único.”⁶

A maior importância do lord poeta talvez resida no facto de ter sido um sobrevivente, um homem de experiência que viu o mundo no seu pior e viveu uma vida de estranhos e terríveis excessos, num tempo marcado pela maior violência revolucionária, e que sempre recusou ser vencido. O seu maior segredo é o de ainda hoje falar a linguagem do coração.⁷

Porém, Byron não foi apenas mais um poeta. Toda a sua vida é ela própria poesia,⁸ repleta de escândalos: promiscuidade, casamento, adultério, incesto e sodomia.⁹ Mas posiciona-se igualmente como uma das mais fascinantes personagens da cultura do ocidente.¹⁰ Graças às descrições da sua vida, Byron pertence à classe dos assuntos inesgotáveis juntamente com a rainha Maria da Escócia e Napoleão.¹¹ O poeta, pelas suas palavras e acções, produziu uma impressão tão duradoura como o revolucionário imperador francês, constituindo o byronismo uma fase na história do espírito ocidental:

*“É feito de audácia, rebeldia, melancolia, autocensura e a imaginação do infortúnio. Os heróis dos contos e peças de Byron são, como ele próprio, a grandeza e o fracasso personificados”.*¹²

As suas obras literárias constituíram extraordinários *best-sellers*, tendo sido lidos de uma ponta à outra da Europa. Os estudantes, os intelectuais e os artistas, “rebeldes por acção reflexa”, tinham tido contacto com as instituições liberalizadas estabelecidas por Napoleão, mas, à medida que os regimes repressivos no poder, após 1815, apagavam os direitos do homem, esses espíritos inquietos sentiam-se fortemente identificados e representados no “salteador-aventureiro byroniano, forte, cismador e vingativo”, implacável para os inimigos e, embora terno para com as mulheres, não se sujeitando à vontade delas.¹³ O verdadeiro romântico tinha mais do que uma ideia na sua cabeça e as obras de Byron confirmam exactamente essa generalidade.¹⁴

A sua biografia é composta de relatos anedóticos que revelam o *dandy*, o aventureiro, o irreverente e amoral que exprimiu a sua própria personalidade nos heróis dos seus poemas, verdadeiras figuras demoníacas no sentido goetheano do termo, seguindo um só caminho, o do seu aniquilamento; embora a morte de Byron em Missolonghi tenha sido “espectacularmente redentora.”¹⁵ Foi um homem marcado pelas circunstâncias do nascimento, hereditariedade, defeito físico, sede de acção, educação, mimo, repressão e iniciação quase conjunta no calvinismo, na sexualidade e na hipocrisia. Uma das suas mais notáveis características era a de ser capaz de se movimentar em terras e povos estranhos.¹⁶ Tinha um imenso prazer em viajar, como qualquer verdadeiro romântico que se prezasse.

⁵ Ibidem.

⁶ Lord Byron – *Manfredo*. Tradução do original por Augusto Carlos Xavier. Lisboa: Lalléant Frères 1883, p. 11, (texto do tradutor).

⁷ Fiona MacCarthy – op. cit., p. xiv. Ibidem.

⁸ Thomas Moore – *The Life, Letters and Journals of Lord Byron. A Complete Edition*, pp. 643 e 648.

⁹ Benita Eisler – op. cit., p. 4.

¹⁰ Jacques Barzun – *Da Alvorada à Decadência. 500 Anos de Vida Cultural do Ocidente. De 1500 à Actualidade*. Lisboa: Gradiva, 2003, pp. 474-475.

¹¹ Idem, p. 475.

¹² Idem, p. 474.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ F. de Mello Moser – *Três Modos de Abordar Byron*, in *Byron Portugal*, p. 88.

¹⁶ Idem, p. 89.

Lord Byron nasceu em Londres a 22 de Janeiro de 1788. Era filho do belo e perdulário capitão John Byron e de sua segunda esposa, Catherine Gordon of Gight.¹⁷ O pai do poeta era o filho mais velho de um almirante, de nome também John Byron.

Os antepassados paternos remontavam a Ernegis e Ralph de Burun, gentis-homens normandos, companheiros de Guilherme, o Conquistador, e de outros guerreiros destemidos;¹⁸ enquanto sua mãe pertencia a uma orgulhosa família escocesa, descendente do rei Jaime I da Escócia.

O facto de proceder de antigas e ilustres famílias foi, sem dúvida, importante, enquanto forte estímulo da imaginação criadora de futuro poeta.

Dizia-se mesmo que lord Byron tinha mais orgulho em descender daqueles Byrons da Normandia, que acompanharam Guilherme a Inglaterra, do que de ter sido o autor do *Childe Harold* e do *Manfred*. No carácter do nobre poeta, a ostentação da antiguidade da sua família era uma das suas mais características mais marcantes. As raízes ancestrais eram, com os méritos pessoais e realizações, os mais belos ornamentos da genealogia.¹⁹

Num dos seus primeiros poemas comemora os feitos da sua raça de barões. Defendia que os seus antepassados haviam estado na Terra Santa - algo difícil de provar, por não haver registos -, devido a umas estranhas cabeças esculpidas em velhos painéis de madeira de algumas divisões de Newstead. Num desses grupos surge ao centro uma cabeça de um sarraceno ou mouro, ladeada por uma mulher europeia e por um guerreiro cristão. Num segundo grupo, num dos quartos, a mulher ocupava o centro, enquanto em cada lado está uma cabeça de sarraceno que a observa fixamente. O significado exacto destas cenas é desconhecido, mas a tradição romântica referia-se a alguma aventura amorosa em que os cruzados estiveram envolvidos.²⁰

A sua genealogia revela igualmente traços de verdadeira tragédia. Recorde-se, a este propósito, que, no determinismo oitocentista, os antepassados explicavam quase sempre a vida de cada descendente. Este aproveitamento genealógico foi recorrente, sendo ainda, não raras vezes, exagerado ou apenas inventando. Desta maneira, considerava-se a ascendência de Byron como calamitosa, senão vejamos: um seu tio fora assassino e na sua família houve escândalos, divórcios, traições com criadas e orgias; um antepassado materno, John Gordon, estrangulou cinco órfãos que tutelava para ficar com os seus bens;²¹ e mesmo a abadia de Newstead - a residência da família, doada por Henrique VIII aos Byrons²² -, está manchada indirectamente por um crime, o de Thomas Becket por Henrique II, que, para não ser excomungado e mostrar arrependimento ao papa, prometeu-lhe construir um mosteiro na "ensombrada floresta de Sherwood, perto de Nottingham, num vale ameno, com sua fonte murmurante e uma lagoa de longos silêncios nostálgicos (...)"²³

Uma das características que mais parecem ter marcado Byron foi a sua deficiência física, ainda hoje discutida em debates médicos, que consistia num problema da perna e do pé, que o obrigava a coxear. A doença paralisou-lhe os músculos da perna, talvez depois de um ataque de paralisia infantil (poliomielite). Para outros especialistas, o seu problema era uma displasia do pé, provocada pelo parto, que teve como consequência um dos pés ter ficado torto, facto que era dissimulado pelo uso de botas próprias. A controvérsia persiste e permanecem dúvidas sobre qual era a perna ou o pé deficiente.²⁴ Também para disfarçar a deformidade usava frequentemente calças compridas.²⁵

¹⁷ Fiona MacCarthy - op. cit., p. 5.

¹⁸ Fiona MacCarthy - op. cit., p. 13 e João Paulo Freire, (Mário) - op. cit., p. 41

¹⁹ Thomas Moore - op. cit., p. 1.

²⁰ Ibidem. Thomas Moore não se convenceu destas leituras iconográficas, avançando com outras duas explicações: na primeira cena, deve ser uma alegoria eclesiástica relativa à libertação da Igreja; na outra, deve ser a ilustração do episódio de *Susana e os Velhos* (nota 2, da p. 1).

²¹ João Paulo Freire, (Mário) - op. cit., pp. 41-46.

²² Idem, p. 41.

²³ Idem, p. 48.

²⁴ Fiona MacCarthy - op. cit., pp. 3-4.

²⁵ Thomas Moore - op. cit., p. 652.

Há quem considere que a incapacidade física foi a catástrofe crucial da sua vida. Byron entendia a sua especificidade e limitação físicas como uma máscara de ligações satânicas, intitulando-se como "le diable boiteux". Além do mais, culpava frequentemente a sua mãe pela deficiência,²⁶ numa manifestação de profundo amor-ódio para com a sua progenitora, típica do seu feitio pouco equilibrado que só conhecia os extremos.

A malformação da perna ou do pé foi sempre um assunto muito sensível durante a infância, ao invés, na vida adulta, falava indiferentemente do seu problema e até gracejava com o seu coxear.²⁷

Os problemas físicos causaram-lhe muitas dores e sofrimentos. A colocação de talas e aparelhos para minorar a deficiência, enquanto estava na cama, durante longos períodos, pô-lo em contacto com uma enfermeira bastante religiosa, de nome May Gray. Esta contou-lhe muitas histórias, lendas e os salmos bíblicos, que Byron aprendeu de memória. Antes dos 8 anos, já os lia, com outros livros da Bíblia, tendo tido, por isso, uma formação religiosa muito completa.²⁸ Parece certo que a enfermeira e ultra-zelosa calvinista igualmente iniciou Geordie (diminutivo que lhe davam em criança) em matérias completamente estranhas a textos sagrados...²⁹

Depois de um ataque de febre de escarlatina, em 1796, Byron e a mãe mudaram de ares e foram para os Highlands, aí conhecendo as paisagens belas e selvagens. O aspecto agreste e grandioso das paisagens foi assaz impressionante para a criança, que quase sempre se viu rodeada por elas e lhe despertou o talento poético. A luz que o poeta via em redor dos objectos não estava tanto neles, mas nos olhos que os contemplavam. Tudo aquilo que viu na juventude pertence ao génio e àquele alimento, com o qual a memória do poeta nutre a sua imaginação. Dessa sua experiência nos Highlands ficou o gosto profundo por paisagens montanhosas.³⁰

Enquanto estudante, Byron frequentou a escola de Harrow, uma das mais prestigiadas de toda a Inglaterra, e o célebre Trinity College, em Cambridge. Cedo se apaixonou pela literatura, oratória e, sobretudo, pela poesia. Datam desses anos o começo da sua turbulenta vida amorosa e da sua ambivalência sexual, fruto da relação com os seus colegas.³¹

Nesses anos de juventude, Byron foi ainda desenvolvendo o gosto pela actividade física: era destro em todos os exercícios atléticos,³² bom atirador, um excelente cavaleiro e um notável nadador.³³ Foi também esgrimista e praticante de boxe.³⁴ O poeta trazia permanentemente pistolas nos seus coldres e uns oito a dez pares das melhores armas dos armeiros de Londres eram transportadas pelos seus guias. Por vezes, divertia-se aos serões a praticar tiro de pistola, sendo este o seu principal divertimento.³⁵ Em certa ocasião, divertiu-se a fazer tiro ao alvo a moedas de 5 francos, que, quando atingidas, eram dadas a um agricultor, que ia fazendo uma pequena fortuna. A este propósito, Byron afirmava que gostaria de ter posto todas as moedas alvejadas num museu,³⁶ um gesto de grande modéstia... Também como cavaleiro, o poeta, que se exercitava bastante, era admirável, combinando graça com segurança sobre a sela.³⁷

Estas qualidades eram ainda mais extraordinárias, porquanto se tratava de alguém, afinal, com uma deficiência física. Pela sua limitação, Byron não podia dançar, mas vencia os mais afamados bailarinos, apenas com a sua presença.³⁸

O poeta continuava a tradição de outros grandes vultos da poesia, que tiveram igualmente actividades físicas: Camões e Dante foram soldados; este último igualmente falcão e esgrimista; Horácio parecia ter sido mau cavaleiro; Tasso foi esgrimista e dançarino e Alfieri um grande cavaleiro.³⁹ Desta lista elaborada por

²⁶ Benita Eisler – op. cit., p. 13.

²⁷ Thomas Moore – op. cit., p. 5.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Fiona MacCarthy – op. cit., pp. 22-23 e Benita Eisler – op. cit., p. 39. A enfermeira parece ter iniciado sexualmente o futuro poeta, havendo mesmo a hipótese de o ter violado. Desta forma se compreende o pavor que Byron foi desenvolvendo em relação à falsa puritana.

³⁰ Thomas Moore – op. cit., pp. 7-8.

³¹ Leslie A. Marchand – *Lord Byron, in Encyclopaedia Britannica*, vol. 3, Chicago, London, 1974, p. 544.

³² Thomas Moore – op. cit., p. 21.

³³ Emilio Castelar – *A Vida de Lord Byron*. Porto, 1876, p. 41.

³⁴ D. G. Dalgado – op. cit., p. XIII.

³⁵ Thomas Medwin – *Journal of the Conversations of Lord Byron, noted during a residence with his lordship at Pisa, in the years 1821-1822*, 1.ª vol., Paris, 1824, p. 14.

³⁶ Idem, p. 16.

³⁷ Idem, p. 14.

³⁸ João Paulo Freire, (Mário) – op. cit., p. 158.

³⁹ Thomas Moore – op. cit., nota 5 da p. 21.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Benita Eisler – op. cit., p. 117.

⁴² Lord Byron, – *Os Amores de D. Juan. Extracto do Immortal poema de Lord Byron por João Vieira*. Porto e Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron e de Eugenio Chardron 1875, p. 26. Nesta tradução de vários extractos, o episódio do naufrágio, da tempestade e da chuva não são descritos os episódios de canibalismo, pp. 23-24.

⁴³ Idem, p. 24.

⁴⁴ Lord Byron – *D. João*. Adaptação do trabalho de Gaudet d'Arras por Moraes Rosa. Lisboa: Livraria Internacional Abel d'Almeida, [19..], pp. 33-34.

⁴⁵ Idem, p. 34.

⁴⁶ Idem, pp. 34-35.

⁴⁷ Idem, p. 35.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Idem, p. 36.

Moore, o mesmo conclui que não existia uma relação directa entre os exercícios atléticos e o génio criativo ou vice-versa,⁴⁰ os poetas, quando podiam, eram mesmo poetas, independentemente de outras actividades lúdicas e atléticas que podiam ter. Resumindo, um dos seus traços indeléveis foi o gosto e a procura por actividades físicas extremas e extenuantes, especialmente quando combinadas com a excitação pelo perigo.⁴¹

Um dos muito traços originais de Byron foi o gosto por nadar e pela água. O meio aquático tinha para poeta uma espécie de importância vital, no contexto da sua obra literária e da sua própria biografia. São recorrentes as referências à água, desde logo no *Childe Harold* em que, fatalmente, o protagonista sai da sua ilha por barco para aportar em Lisboa e depois continuar a extraordinária peregrinação. Homem de viagens, Byron e os seus personagens tiveram de sair sempre da sua Inglaterra de navio, constituindo o oceano uma espécie de horizonte e paisagem mental de partida e de chegada a outros portos e paragens.

Variadas são as situações em que a água surge na sua obra literária, muitas vezes metamorfoseada em terríveis paisagens e cenas românticas. Um dos episódios clássicos é o naufrágio do *Don Juan*. Este aprendeu a nadar no Guadalquivir⁴² e, como Byron, era um excelente nadador. No episódio do célebre naufrágio, chovia torrencialmente no mar, “como se tivesse um mar sobre a cabeça, outro sob os pés.”⁴³

O resto da história dos naufragos é toda ela de um absoluto horror. Para além do trágico naufrágio, acrescenta-se a fome dos desafortunados sobreviventes. Depois de não existir mais água, vinho e víveres, os sobreviventes comeram os chapéus de couro e os sapatos que tinham dividido entre si. Finalmente, comeram o cão de D. Juan e depois tiraram sortes para que um deles fosse alimento dos outros. A vítima do sinistro sorteio foi o preceptor de D. Juan, Pedrillo, que foi sangrado pelo cirurgião até se tornar carne humana. Os intestinos e o cérebro do desgraçado, esses, foram para dois tubarões, para que não devorassem nenhum outro homem inteiro.⁴⁴ Apenas três naufragos, “um pouco menos gulosos de alimentos animaes”, não comeram Pedrillo, entre os quais se contou, naturalmente, D. Juan.⁴⁵ Pouco tempo depois, os antropófagos caíram em delírio furioso, rangendo os dentes, ululando, praguejando, agredindo-se mutuamente até morrerem.⁴⁶ D. Juan mascou apenas um pouco de bambu. Depois, os sobreviventes conseguiram capturar e comer três aves marítimas e deixaram de comer carne humana.⁴⁷ Após muitos dias de tortura e de angústia e de verem a morte horrenda de velhos diante dos filhos e de mancebos nos braços dos pais, avistaram finalmente terra.⁴⁸ Apenas D. João, que era um experiente nadador, logrou chegar à praia.⁴⁹

Esta narrativa é muito curiosa, porque assemelha-se ao episódio da *Jangada do Medusa* de Géricault, pintado a propósito de um facto verídico, mas que ilustra na perfeição, de forma irónica, uma terrível descrição literária do desespero, morte e canibalismo.

Muitas das histórias e principalmente as imagens dramáticas narradas por Byron conheceram, sobretudo em Delacroix, um dos seus maiores entusiastas e seguidores. O poeta inglês foi avidamente lido e imitado por este pintor, constituindo algumas das suas pinturas verdadeiras ilustrações de episódios do universos byroniano.

Mas não foram apenas os seus personagens exímios nadadores, Byron também o foi. Desde a juventude, a natação foi a actividade física na qual o coxear desaparecia. As águas ofereciam uma liberdade de movimentos a um corpo mais preso que os normais.⁵⁰ Ao nadar, Byron era admirado, pelos seus companheiros e amigos, pela

⁵⁰ Benita Eisler – op. cit., p. 259.

agilidade e velocidade, por estarem habituados a vê-lo mancar.⁵¹ Libertava igualmente o seu espírito de todo o peso e das frequentes depressões. A este propósito, escreveu: "I delight in it [the sea] and come out with a buoyancy of spirits I never feel on any other occasion."⁵²

Byron nunca não se esquecia do mar e de nadar. Quase que se podia dizer que "a onda era a sua esposa."⁵³ A prática da natação era por vezes diária e, na água, segundo um seu colega e amigo, estava no seu elemento natural.⁵⁴ Além da pura natação, logo em Harrow, fez competições amigáveis de mergulho com o seu colega de classe, Edward Noel Long. Nesses mergulhos, os dois apanhavam objectos que propositadamente haviam lançado para o fundo, como pratos, ovos e até xelins.⁵⁵

Os grandes feitos de Byron na natação foram, em Agosto de 1807, no Tamisa, de Lambeth, tendo passado por baixo das pontes de Westminster e Blackfriars, numa distância de três milhas, isto é, quase seis quilómetros, ao que parece para ganhar uma aposta que havia feito,⁵⁶ e sobretudo a travessia do Helesponto (antigo nome do estreito dos Dardanelos), no dia 3 de Maio de 1810, a passagem entre a Europa e a Ásia, lugar mágico, cheio de História e de mitologia.

Este feito, segundo o próprio, conferir-lhe-ia fama por toda a vida e imortalidade.⁵⁷ Nas suas palavras: "I plume myself on this achievement more than I could possibly do on any kind of glory, political, poetical, or rhetorical."⁵⁸

A passagem do canal entre a Europa e a Ásia, na verdade, um pouco mais de uma milha entre as duas margens, foi coroada de êxito nesse dia, depois uma primeira tentativa frustrada, três semanas antes, com o seu amigo Hobhouse. Após uma hora a nadar, estavam ainda a meio do percurso, tendo sido muito prejudicados pela água excessivamente fria, que resultava da fusão dos gelos do monte Ida.⁵⁹ Para realizar este feito notável, Byron estudou cuidadosamente as correntes, optando por um percurso que não coincidia com o trajecto mais curto. A travessia, realizada dessa vez com o tenente Ekenhead, demorou cerca de uma hora e dez minutos. Os dois nadadores fizeram mais de quatro milhas, lutando contra uma corrente muito forte e fria. No final, Byron e Ekenhead não estavam propriamente cansados, apenas com um pouco de frio.⁶⁰

No ano anterior, em 1809, Byron já havia nadado no rio Tejo alguns dias depois de ter chegado a Lisboa, certamente no dia 8, 9 ou 10 de Julho. O poeta, que se saiba, foi a primeira figura pública a banhar-se nessas águas. Como sempre, fê-lo pelo puro gozo de nadar e para se superar.

Numa carta o poeta afirma ter nadado e atravessado o Tejo. Versão diferente é a de Hobhouse, que escreveu que havia nadado entre a velha Lisboa ("Old Lisbon", muito provavelmente a Baixa ou a Praça do Comércio) e a torre de Belém. Lutando contra a corrente, a maré e o vento a soprar fresco, fez o percurso em duas horas. Contudo, esta versão talvez seja incorrecta no entendimento de D. G. Dalgado, pois Byron escreveu que atravessou o rio e não o percorreu ao longo da margem norte. Se a versão do poeta for verdadeira e a localização de Hobhouse igualmente certa, Byron deve ter atravessado o Tejo entre a Trafaria e a torre de Belém, numa distância de cerca de 1500 metros, menor que a passagem entre a Europa e a Ásia que é de 1800 metros.⁶¹ A presença da corrente e da maré também pode corroborar a versão da travessia do rio em vez de nadar ao longo da margem. Seria relativamente fácil fazer o percurso entre a Baixa e Belém se aproveitasse a vazante, estranhando-se que Byron tivesse escolhido o momento da enchente.

Durante a sua estada em Veneza, com o seu característico ambiente aquático, o poeta venceu dois concursos de natação, do Lido ao Riva della Schiavone, no Verão de 1818.⁶²

⁵¹ Idem, p. 518.

⁵² Idem, p. 259.

⁵³ Alberto Teles – Lord Byron em Portugal, pp. 3-4.

⁵⁴ Benita Eisler – op. cit., p. 116.

⁵⁵ Idem, p. 92.

⁵⁶ Idem, pp. 134-135.

⁵⁷ Idem, p. 257.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Idem, p. 258.

⁶⁰ Ibidem. Estas informações foram escritas pelo próprio Lord Byron.

⁶¹ D. G. Dalgado – op. cit., p. 88. A informação de Dalgado não é totalmente correcta, pois a distância entre as duas margens do Tejo é um pouco maior, cerca de 2000 metros. Apesar da maior distância entre a Praça do Comércio e Belém, cerca de 3500 metros, era muito mais fácil nadar neste percurso, aproveitando a vazante do rio. Para a travessia do Tejo ou para o percorrer com facilidade, era fundamental escolher as melhores correntes e a maré mais favorável. Como se imagina, é mais fácil nadar no Tejo nos meses de Verão que no Inverno.

⁶² Benita Eisler – op. cit., pp. 594-595.

Para concluir, recorde-se que o gosto pela natação era de tal forma intenso que, em pleno mês de Novembro de 1809, o poeta nadou por puro prazer, quando chegou a Prevesa, na Albânia, debaixo de bastante frio e chuva intensa. Como se imagina, sempre que o sol aparecia a água era o seu elemento preferido, sentindo-se nela, como estivesse em sua casa.⁶³

A água, as torrentes, os rios e o mar são elementos fundamentais da vasta iconografia romântica, perpassando a literatura e as artes plásticas, sendo, por isso, oportuno sublinhar o gosto de Byron por esses mesmos elementos, surgindo no âmbito do universo do próprio poeta.

Lord Byron nunca se interessou demasiado pelas artes plásticas. Mesmo assim, é possível fazer algumas observações em torno das suas ideias estéticas e do seu gosto artístico. Quase todas as suas referências sobre arte encontram-se em diversas cartas publicadas na biografia que dele fez Thomas Moore.

A propósito da sua relação com as artes plásticas escreveu um seu biógrafo:

*“A sua cólera inspirava-lhe actos de desesperação vizinhos da demencia. (...) Artista e artista plástico, agradava-lhe imitar o repouso das estatuas antigas, eternamente serenas na bemaventurada perfeição das suas formas. Mas que serenidade estatuária é dada ter a um côxo? A modestia do seu traje podia ocultar a imperfeição do seu corpo.”*⁶⁴

⁶⁴ Emilio Castelar – op. cit., p. 22.

Byron tinha por hábito vestir-se à oriental com sedas, turbantes, pedrarias, pistolas e punhais com maravilhosas cinzelagens, imitando a “legião de heroes e lendas orientaes que trazia na sua cabeça”.⁶⁵ Certamente por esta razão, entre os inúmeros retratos que dele se fizeram, o poeta preferiu o de Thomas Phillips (muito conhecido e amplamente reproduzido, actualmente na embaixada britânica em Atenas), no qual aparece vestido com um magnífico traje albanês⁶⁶ [Fig. 2].

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Benita Eisler – op. cit., p. 223.

⁶⁷ Idem, p. 105. Era essa a decoração do seu apartamento na universidade.

⁶⁸ Idem, p. 154.

Desde cedo, Byron preferiu divisões com uma decoração de estilo extravagante e com numerosos elementos orientais.⁶⁷ As suas cores favoritas eram o escarlate e, principalmente, o amarelo. Na decoração que fez da sua casa em Newstead, em 1808, todo o esquema de cores girava em torno do vermelho e do amarelo, casando-os com os verdes existentes.⁶⁸ A preferência por estas cores quentes é frequente nos países do norte da Europa, como forma de compensar psicologicamente as cores frias omnipresentes na natureza. As cores quentes indiciavam também, muito provavelmente, a preferência do poeta pelas latitudes meridionais, pelo sol e pelo calor.

Das poucas linhas que deixou sobre as artes plásticas, conclui-se que o gosto de Byron era de matriz clássica, apreciando muito mais a escultura que a pintura. Talvez por ele próprio se assemelhar a um grego idealizado e, evidentemente, pelo deleite por tudo o que era oriental e pelas viagens, que lhe permitiram ver estátuas da Antiguidade Clássica.

A sua fisionomia era de alguma maneira uma idealização: na cabeça de tipo grego, sobressaíam os dilatados espaços na fronte, as arqueadas sobrancelhas e os



[Fig. 2] Thomas Phillips - Retrato de Byron em trajes albaneses, pormenor

olhos azuis do sereno céu ou da cor da obscuridade do abismo; a linha belíssima dos seus lábios cinzelados, o nariz aquilino e a sua cor era como a de um mármore antigo, dourado pelo sol e pelos séculos.⁶⁹

Quando esteve em Espanha, em 1809, depois de ter visitado Portugal, teve oportunidade de visitar a catedral de Sevilha. Posteriormente, escreveu que gostou mais deste edifício que da catedral de S. Paulo em Londres, de Santa Sofia ou de qualquer arquitectura religiosa que tivesse visto.⁷⁰ Esta afirmação não é surpreendente, explicando-se, muito provavelmente, pelo carácter eclético e bastante oriental da catedral sevilhana.

Nesse edifício, pôde observar quadros de Velázquez e de Murillo, que não apreciou. Sobre estes, escreveu um pequeno texto enviado ao seu editor John Murray:

*"You must recollect however – that I know nothing of painting – & that I detest it – unless it reminds me of something I have seen, or think it possible to see – for which [reason] I spit upon & abhor all the saints & subjects of one half the impostures I see in the churches and palaces."*⁷¹

Byron confessa que nada percebia de pintura e que a detestava. Na verdade, talvez a detestasse, por não a entender, pois era muito limitada a sua cultura artística ligada ao universo plástico. Na sua falta de gosto e interesse pela arte residia, com toda a certeza, o receio em fazer julgamentos errados do que via. Por vezes, limitava-se a reproduzir a opinião de outros em vez de expressar o seu próprio juízo estético ou artístico.⁷²

Para ele, a pintura servia apenas para lhe lembrar algo que vira ou qualquer coisa que seria possível existir e observar. Esta concepção, muito limitada e pragmática do papel da pintura, revela-se fundamentalista, redutora e muito pouco romântica, retirando ao pintor a possibilidade de criar cenários e imagens, consequência da sua imaginação e do confronto com o real. Por último, o poeta "cospe" nos inúmeros santos que viu em igrejas e palácios, reflexo óbvio do calvinismo que lhe foi transmitido pela enfermeira Gray. Como protestante, repugnava-lhe a imensa multidão de santos e santas (ou não estivesse em Espanha...), com que se deparava em cada esquina da cidade, em cada igreja, em cada capela e em cada divisão de palácio.

No conjunto, apreciou Sevilha e a sua harmonia arquitectónica, em grande parte talvez devido à recordação muito viva de Lisboa, que era extraordinariamente suja e nada recomendável em termos higiénicos e visuais. Subiu à Giralda, para ver a cidade e, quando se preparava para escrever qualquer coisa com um lápis dourado que tirou da mala – para assinar ou registar um poema no parapeito da torre –, foi incomodado por um cão que lhe farejou a perna aleijada; irritou-se de tal forma com o animal que, no meio da confusão, atirou inadvertidamente o lápis para o telhado da catedral.⁷³ Deste modo, a capital da Andaluzia ficou sem um memória escrita do poeta. Esta é apenas uma das muitas histórias, anedotas e peripécias delirantes na qual a vida do poeta foi pródiga.

Em 1816, numa visita aos Países Baixos passou por Bruges, Gant e Antuérpia. Nesta cidade, viu o museu e os respectivos quadros de Rubens que abominou, principalmente devido ao tratamento que o pintor dava aos seus retratos e às suas célebres mulheres. Numa carta a sua irmã Augusta referiu-se às figuras femininas do pintor flamengo:

*"They have all red gowns and red shoulders – to say nothing of necks – of which they are more liberal than charming (...) I suppose it must be Art – for – I'll swear – 'tis not Nature."*⁷⁴

⁶⁹ Emilio Castelar – op. cit., p. 50.

⁷⁰ Benita Eisler – op. cit., pp. 191-192.

⁷¹ Idem, p. 192.

⁷² Idem, p. 571.

⁷³ Idem, p. 192.

⁷⁴ Idem, p. 510.

Apesar de confessar, uma vez mais, não entender muito de pintura, considerou a obra deste artista como uma criação impostora diante dos sentidos do homem, formando as telas um pesadelo florido, como nunca vira; tudo aquilo não era natural, nem sequer arte. Os únicos trabalhos que apreciou pareceram-lhe belas toalhas de mesa.⁷⁵

Grande conhecedor e amante de inúmeras mulheres, Byron detestou o ideal de beleza de Rubens, porque o seu era evidentemente outro e muito mais clássico. Horrорizaram-no as mulheres carnavais do mestre barroco, com os vestidos vermelhos, ombros e pescoços avermelhados. Aos seus olhos estas mulheres eram mais liberais que encantadoras. Pelo que se sabe, Byron deve ter apreciado mulheres mais difíceis e inacessíveis. As razões para não ter apreciado as mulheres do pintor flamengo - podia ter ficado fascinado por elas, em virtude da sua mente e das opiniões tantas vezes contraditórias - talvez residam na sumptuosa voluptuosidade dos modelos que chocavam com o puritanismo iconográfico de feição protestante.

Ao contrário, simpatizou com os retratos aristocráticos de Van Dyck,⁷⁶ identificando-se com eles, talvez por ser, afinal, um aristocrata inglês, mesmo que muito heterodoxo, devido à vida que levou.

Em termos globais, Byron apreciou pouco a pintura flamenga e ainda menos as paisagens da Flandres: “a perpetuity of plain & an eternity of pavement”.⁷⁷ O poeta identificou-se sempre muito mais com as montanhas.

Em 1817, na sua longa viagem pela Itália, visitou as principais cidades, com destaque para Veneza, Florença e Roma. Nelas, percorreu algumas galerias de arte, admirando a pintura italiana, ideal e nobre, face à pintura flamenga:

*“The Brera gallery of paintings has some fine pictures, but nothing of a collection. Of painting I know nothing; but I like a Guercino – a picture of Abraham putting away Hagar and Ishmael – which seems to me natural and goodly. This is pleasing, and their ideal very noble. (...) the Flemish school, such as I saw in Flandres, I utterly detested, despised, and abhorred; it might be painting, but it was not nature (...)”*⁷⁸

Em Florença, visitou os Uffizi, o palácio Pitti, Santa Croce e outros monumentos, como descreve numa missiva datada de 26 de Abril de 1817:

*“(...) I went to the two galleries, from which one returns drunk with beauty. The Venus is more for admiration than love [nota 1]; but there are sculpture and painting, which for the first time at all gave me the idea of what people mean by their cant, and what Mr. Braham calls “entusimusy” (i.e. enthusiasm) about those two artificial arts. What struck me most were, the mistress of Raphael, a portrait; the mistress of Titian, a portrait; a Venus of Titian in the Medici gallery – the Venus; Canova’s Venus also in the other gallery: Titian’s mistress is also in the other gallery (that is, in the Pitti Palace gallery); the Parcae of Michael Angelo, a picture; and the Antinous, the Alexander, and one or two very decent groups in marble; the Genius of Death, a sleeping figure, &c. &c. I also went to the Medici chapel – fine frippery in great slabs of various expensive stones [nota 2], to commemorate fifty rotten and forgotten carcasses. It is unfinished, and will remain so. The church of Santa Croce [nota 3] contains much illustrious nothing. The tombs of Machiavelli, Michael Angelo, Galileo Gallilei, and Alfieri, make it the Westminster Abbey of Italy. I did not admire any of these tombs – beyond their contents. That of Alfieri is heavy, and all of them seem to me overloaded. What is necessary but a bust and name? and perhaps a date? The last for the unchronological, of whom I am one. But all your allegory and eulogy is infernal, and worse than the long wigs of English numskulls upon Roman bodies in the statuary of the reigns of Charles II, William and Anne.”*⁷⁹

⁷⁵ Fiona MacCarthy – op. cit., p. 286. A autora cita excertos de uma carta que julgamos ser a continuação da anterior ou uma outra do mesmo teor: “he seems to me (who by the way know nothing of the matter) the most glaring – flaring – staring – harlotry imposter that ever passed a trick upon the senses of mankind – it is not nature – it is not art – with the exception of some linen (which hangs over the cross in one of this picture) which to do justice looked like a very handsome tablecloth – I never saw such na assemblage of florid night-mares as his canvas contains – his portraits seem clothed in pulpit cushions.”

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Benita Eisler – op. cit., p. 510.

⁷⁸ Thomas Moore – op. cit., carta 249 para Mr. Murry, Milão, 15 de Outubro de 1816, p. 325.

⁷⁹ Thomas Moore – op. cit., carta 276 para Mr. Murray Foligno, 26 de Abril de 1817, p. 353 e Benita Eisler – op. cit., pp. 562-563.

(As notas na carta são as de Moore, com as respectivas poesias de Byron)

Nota 1

Within the pale

We stand, and in that form and face behold

*What Mind can make, when Nature's self would fail ***.*

We gaze and turn away, and know not where,

Dazzled and drunk with beauty, till the heart

Reels with its fulness. Childe Harold, c. IV, st. 49-50.

Nota 2

What is her pyramid of precious stones?

Of porphyry, jasper, agate, and all hues

Of gem and marble, to encrust the bones

Of merchant-dukes. &c. Ib. st. 60.

Nota 3

Angelo's Alfieri's bones, and his,

The starry Galileo, with his woes;

Here Machiavelli's earth return'd to whence it

Rose. ib st. 54.

É elucidativa e notável a frase "I went to the two galleries, from which one returns drunk with beauty." Das obras que observou, gostou particularmente de alguns quadros com retratos femininos de Rafael e de Ticiano e, na galeria Medici, da célebre *Vénus* de Ticiano. No palácio Pitti, apreciou um outro quadro deste pintor e um mármore de Canova representando *Vénus*. Não se impressionou com a obra de Miguel Ângelo (o que revela uma flagrante lacuna de cultura artística), preferindo as peças de Canova, na época, muito mais na moda. Referiu-se ainda, em termos lacónicos, a algumas obras de escultura antiga.

O gosto do poeta por estas obras, mesmo que inconscientemente, indicia uma vez mais a filiação a uma estética clássica, representada pelos mestres do Renascimento. As *Vénus* materializavam esse ideal de beleza, clássica, magra, perfeita e distante, que Byron apreciava, em vez das carnis e possantes mulheres do norte da Europa, representadas na obra pictórica de Rubens.

Em Santa Croce e a propósito dos conjuntos funerários que observou, achou-os excessivamente "heavy" e "overloaded", preferindo para um monumento funerário apenas um busto, um nome e talvez uma data; uma opção muito sóbria, mas igualmente neoclássica.

Em Veneza, Byron visitou a colecção de pintura do Palazzo Manfrin. Uma vez mais, os quadros poucos sentimentos lhe suscitaram, à excepção de um, intitulado *Giorgione*, que se pensava representar a família do artista. Impressionou-o bastante a figura feminina "so very real", com a expressiva sensualidade típica das venezianas.⁸⁰

O seu ideal plástico, próximo do classicismo, revelou-se ainda na sua estada em Roma, na qual pôde visitar e apreciar os antigos monumentos. As impressões do que viu encontram-se no quarto e último canto de *Childe Harold*,⁸¹ como, por exemplo, no verso: "Oh Rome! My country! City of the soul!"

Numa outra carta, o poeta escreveu:

"(...) Of Rome I say nothing; it is quite indescribable, and the Guide-book is as good as any other (...) Rome is the elder sister [of Constantinople], and the finer. I went some days ago to the top of the Alban Mount, which is superb. As for the Coliseum, Pantheon; st. Peter's, the Vatican, Palatine, &c. &c. - as I said, vide Guide-book. They

⁸⁰ Benita Eisler - op. cit, pp. 560-561. A este quadro o poeta dedicou alguns versos, que a autora transcreve nesta página.

⁸¹ Idem., p. 565.

⁸² Thomas Moore – op. cit., carta 279 para Mr. Moore, Roma, 12 de Maio de 1817, p. 356. Byron pensou cortejar lady Adelaide Forbes, filha do 6º Earl of Granard, em 1814, para um possível casamento. Vd. Fiona MacCarthy – op. cit., p. 225.

⁸³ Benita Eisler – op. cit., p. 565.

⁸⁴ Fiona MacCarthy – op. cit., p. 329.

⁸⁵ Thomas Moore – op. cit., carta 278, para Mr. Murry, Roma, 9 de Maio de 1817, p. 355.

⁸⁶ Fiona MacCarthy – op. cit., p. 315.

⁸⁷ Thomas Medwin – op. cit., 1º vol, p. 10.

⁸⁸ Thomas Moore – op. cit., p. 365.

⁸⁹ Benita Eisler – op. cit., p. 238.

⁹⁰ Thomas Medwin – op. cit., 1º vol., p. 4.

⁹¹ Benita Eisler – op. cit., p. 192.

⁹² Fiona MacCarthy – op. cit., p. 113.

*are quite inconceivable and must be seen. The Apollo Belvidere is the image of Lady Adelaide Forbes – I think I never saw such a likeness (...)*⁹²

Os elogios a S. Pedro do Vaticano e ao *Apolo de Belvedere* são idênticos a tantos outros de viajantes estrangeiros que visitaram a cidade,⁸³ utilizando guias-turísticos, mas a atitude de Byron para com a Itália era manifestamente possessiva,⁸⁴ como foi quase sempre em relação a muitas das coisas que viu e pensou.

Numa carta remetida a Moore, referiu-se aos pintores Nazarenos, que viviam em Roma, num tom manifestamente cómico,:

*“(...) I perceive you are publishing a Life of Raffael d’Urbino: it may perhaps interest you to hear that a set of German artists here allow their hair to grow, and trim it into his fashion, thereby drinking the cummin of the disciples of the old philosopher; if they would cut their hair, convert it into brushes, and paint like him, it would be more «Germam to the matter»” (...)*⁸⁵

O seu forte apego ao classicismo manifestou-se ainda na sua passagem por Vicenza, em Novembro de 1816, onde elogiou o *Teatro Olímpico*, obra de Andrea Palladio, datada de 1579-1580. Nesse palco, Byron declamou o discurso de Turno, na *Eneida* de Vergílio e o coro de *Fenísia* de Eurípedes. Hobhouse foi a sua única assistência⁸⁶ e o espectáculo a solo foi, uma vez mais, um puro capricho do genial vate.

Apesar do seu gosto pela arquitectura clássica e antiga, ela foi vista por Byron, certa ocasião, como uma forte e fantástica imagem romântica: “But Paestum cannot surpass the ruins of Agrigentum, which I saw by moonlight.”⁸⁷

Quanto à escultura, o poeta apreciou mais esta expressão artística que a pintura, segundo as palavras do seu biógrafo Thomas Moore:

*“[Byron] contended that Sculpture, as an art, was vastly superior to Painting; – a preference which is strikingly illustrated by the fact that, in the fourth canto of Childe Harold, he gives the most elaborate and splendid account of several statues, and none of any pictures; although Italy is emphatically, the land of painting, and her best statues are derived from Greece (...)*⁸⁸

Byron, como os seus contemporâneos letrados, concebia a beleza na suave escultura neoclássica, semelhante à escultura helenística greco-romana, que a maioria das pessoas com gosto e posses colecionava.⁸⁹

Contudo, a falta de cultura artística e de experiência visual do poeta, prejudicaram alguns dos seus juízos. Deste modo, não se deslumbrou diante dos célebres relevos do Parthenon, afirmando somente: “La! what mantel-pieces these would make, my Lord!”⁹⁰ Ao observar a multidão de elementos plásticos dos frisos esculpido, sentiu-se ansioso e francamente incomodado.⁹¹ Em relação aos mesmos relevos, e ao contrário da maioria dos intelectuais ingleses, opôs-se veementemente à sua presença na Inglaterra. Para ele, o argumento de que os mármore antigos eram importantes para influenciar a arquitectura e a escultura inglesas, como defendia o seu amigo Hobhouse, não era válido:

*“I opposed, and will ever oppose, the robbery of ruins from Athens, to instruct the English in sculpture (who are as capable of sculpture as the Egyptians are of skating)”*⁹²

Na escultura, Byron admirou bastante o trabalho de Antonio Canova, também ele defensor de que os mármore gregos de lord Elgin deveriam voltar à sua terra de

origem. O escultor italiano foi mesmo um dos seus raros ídolos nas artes plásticas.⁹³ Quando viu o busto de Canova, *Helena de Tróia*, descreveu-o, numa carta para Murray, nos seguintes termos:

*"(...) The Helen of Canova (a bust which is in the house of Madame the Countess d'Albrizzi, whom I know is, without exception, to my mind, the most perfectly beautiful of human conceptions, and far beyond my ideas of human execution.)"*⁹⁴

Ainda a propósito desta obra em mármore, Byron escreveu um poema, na mesma missiva, onde expressa o ideal de beleza platónica, que apenas as artes visuais podiam representar e que ele sempre defendera.⁹⁵

*In this beloved marble view
Above the works and thoughts of man,
What Nature could, but would not, do
And Beauty and Canova can;
Beyond Imagination's power,
Beyond the bard's defeated art,
With Immortality her dower,
Behold the Helen of the heart!*

O conhecido busto de Byron, da autoria de Thorvaldsen [Fig. 3 e 4], foi ideia de Hobhouse, que o convenceu a posar para o escultor dinamarquês. Na opinião do amigo de Byron, este artista era considerado muito bom, o melhor depois de Canova e, por algumas pessoas, mesmo superior ao mestre italiano.⁹⁶

Num primeiro momento, o poeta opôs-se ao projecto de ser "immortalized in marble while still alive."⁹⁷ Por fim, acedeu a ficar diante do escultor pelo menos duas vezes.⁹⁸



[Fig. 3] Thorvaldsen - Busto de Byron, 1817

Hobhouse pretendia que a estátua de Byron tivesse uma coroa de louros, ao que o poeta se opôs veementemente, recusando estar coroado como o poeta Robert Southey, que detestava. Byron rejeitou ter uma "Christmas pie with Holly" ou uma espécie de cabeça de bacalhau sobre a sua cabeça!⁹⁹

No *atelier* de Thorvaldsen, em Roma no ano de 1817, a pose foi de tal forma exagerada que o escultor se queixou das várias caras e expressões que o poeta logo assumiu e que não eram as que um modelo deveria revelar: naturalidade, serenidade e quietude.

A dificuldade do escultor deveu-se ao facto de Hobhouse não ter preparado o artista dinamarquês para lidar com o génio da poesia inglesa. Chegou ao *atelier* sem ter avisado o artista, enrolado no seu casaco, detendo-se nalguns dos trabalhos em progresso, como a escultura de *O Dançarino*.

⁹³ Benita Eisler – op. cit., p. 551. Byron deve ter tido conhecimento da posição do escultor relativamente aos mármore que lord Elgin trouxe de Atenas.

⁹⁴ Thomas Moore – op. cit., carta 254, para Mr. Murray de Veneza, 25 de Novembro de 1816, p. 332.

⁹⁵ Benita Eisler – op. cit., p. 551.

⁹⁶ Thomas Moore – op. cit., carta 281, para Mr. Murray de Veneza, 4 de Junho de 1817, p. 358.

⁹⁷ Benita Eisler – op. cit., p. 567.

Deste busto existem dois exemplares em Inglaterra. Um está ainda no n.º 50 de Albemarle Street, casa do editor John Murray e o outro pertence actualmente às colecções da rainha. Este último pertenceu a lady Dorchester, filha de Hobhouse, que, por testamento, o doou ao rei Jorge V, entrando, desta forma, nas colecções reais. O modelo em mármore, que Byron nunca viu, chegou a Inglaterra apenas quatro anos depois, julgando John Murray que o retrato era para si. Após uma troca de correspondência sobre o equívoco, Byron sugeriu ao editor que encomendasse ao escultor uma cópia em mármore, vd. Fiona MacCarthy – op. cit., p. 328. Um outro busto encontra-se no Museu Thorvaldsen, em Copenhague, vd. Dyveke Helsted – Thorvaldsen. Copenhagen: The Thorvaldsen Museum, 1990, p. 100.

⁹⁸ Idem, p. 568.

⁹⁹ Fiona MacCarthy – op. cit. pp. 327-328.

Logo que se sentou para a sessão, o poeta fez uma expressão diferente da habitual, ao que o escultor lhe disse:

- *Now won't you sit quite. You must not make those faces.*

Replicou Byron:

- *That is my expression!*

Concluiu Thorvaldsen:

- *Inded.*

No fim do trabalho, o escultor escreveu que realizara o busto de Byron como queria e que toda a gente o achou parecido. Só o génio artístico do dinamarquês superou esta dificuldade adicional e deu a Byron o característico aspecto clássico e helénico que as suas esculturas revelam.

Como facilmente se imagina, fruto do feitio difícil, quando o poeta se viu pela primeira vez em gesso (nunca chegou a ver o mármore), afirmou prontamente:

"It is not a bit like me. I look more unhappy."¹⁰⁰

Mais tarde, o escultor afirmou, gracejando com esta situação: "He was, above all things, so desirous of looking extremely unhappy."¹⁰¹

O busto, em que aparece o poeta togado, lembra claramente um estátua romana, na qual as feições estão algo idealizadas, como se impunha, denunciando uma certa tristeza e melancolia, mas expressando também a complexidade e a impetuosidade do poeta, sobretudo na zona dos olhos e nas sobrancelhas. As feições são as de Byron, mas a idealização e o seu tratamento liso, perfeito e simétrico, deixam adivinhar uma evidente fisionomia neoclássica.

O poeta inglês lamentou ainda o preço a pagar pela obra, a não ser que fosse o retrato de Napoleão, das suas filhas ou da sua amada irmã. Na mesma carta desenvolve as diferenças entre a pintura e a escultura:

"(...) I would not pay the price of Thorvaldsen bust for any human head and shoulders, except Napoleon's, or my children's, or some «absurd womankind's» as Monkbarns calls them, - or my sister's. If asked why, then, I sat for my own? - Answer, that it was at the particular request of J. C. Hobhouse, Esq. And for no one else. A picture is a different matter; every body sits for their picture; - but a bust looks like putting up pretensions to permanency, and smacks something of hankering for public fame rather than private remembrance (...)"¹⁰²

Na avaliação positiva da escultura, Byron considerava-a mais perene que a pintura, de acordo com uma perspectiva claramente clássica e de preferência pela linguagem escultórica sobre a pictórica.



[Fig. 4] Thorvaldsen - Busto de Byron, 1817

¹⁰⁰ Fiona MacCarthy – op. cit., p. 328 e Benita Eisler – op. cit., p. 568. Anos depois, Thorvaldsen recordou o diálogo com Byron, que Hans Christian Andersen passou para texto; vd. Dyveke Helsted – op. cit., p. 100.

¹⁰¹ Benita Eisler – op. cit., p. 568. O busto de Thorvaldsen lembra um dos retratos preferidos do próprio Byron, uma miniatura de James Holmes (Fig. 6).

¹⁰² Thomas Moore – op. cit., carta 436, para Mr. Moore, Ravena, 5 de Julho de 1821, p. 516 e Benita Eisler – op. cit., p. 568. Numa outra carta, Byron refere problemas de uma outra pessoa com Thorvaldsen, vd. Thomas Moore – op. cit., p. 555. Noutra missiva, queixa-se de nada saber sobre o busto, feito e pago havia três anos, vd. Thomas Moore – op. cit., carta 357, para Mr. Murray, Ravena, 21 de Fevereiro de 1820, p. 436.

Depois da morte do poeta, um grupo de amigos encomendou, uma vez mais a Thorvaldsen, uma estátua que perpetuasse a memória do genial poeta¹⁰³ [Fig. 5]. A comissão de admiradores e amigos de Byron considerou que a estátua deveria mostrar o poeta sentado, uma vez que a poesia era um acto de contemplação, e, por outro lado, esta posição ocultaria a deficiência do pé. O escultor, que se havia tornado admirador de Byron pela sua acção na independência grega, anuiu a essa condição e acrescentou, por razões óbvias, alguns elementos desse país. Byron está sentado, com roupas actuais, sob uma capa; a cabeça, de perfil, assume uma postura muito clássica; e a expressão do seu rosto é profundamente contemplativa, quase de certeza observa o mar. A mão direita segura um lápis que lhe bate no queixo e a esquerda um exemplar do *Childe Harold*. O poeta tem o pé esquerdo sobre uma coluna dórica grega partida e está sentado sobre um fragmento com o relevo de uma coruja, símbolo da deusa Atena, divindade guerreira, mas também da sabedoria, das artes e da literatura, virtudes que recordavam a vida de Byron. Em baixo, encontra-se uma caveira alusiva a um poema seu ou simplesmente à morte.¹⁰⁴

Em 1821, Byron encomendou ao escultor neoclássico florentino Carlo Cinelli Lorenzo Bartolini (1777-1850), que havia estudado no *atelier* de David e que era amigo de Ingres, um busto de si e da sua amante Teresa Guiccioli. Na época, Bartolini era o escultor da moda de Florença e apreciado por muitos ingleses. O escultor era um grande admirador de Napoleão, chegou mesmo a alistar-se no exército francês, e, talvez por isso, ofereceu os seus préstimos profissionais a Byron, que, por fim, aceitou na condição de fazer também o retrato da sua amante italiana. O poeta tinha em mente oferecer os retratos a John Murray. Teresa detestou o gesso, queixando-se dos lábios, das maçãs do rosto e do penteado.¹⁰⁵ Também Byron abominou o seu retrato, por lhe parecer um velho jesuíta, que aparentava setenta anos.¹⁰⁶ A encomenda foi, por tudo isso, bastante atribulada, com o escultor a refazer os esboços várias vezes. Por fim, o modelo em gesso estava parecido com o retratado e Byron estava orgulhoso apenas do seu pescoço. Após a conclusão do busto o poeta afirmou peremptoriamente: "It is the last time I sit to sculptor or painter." A frase foi proferida a 4 de Janeiro de 1822,¹⁰⁷ e foi mesmo a última vez que Byron posou para um artista.



[Fig. 6] James Holmes - Miniatura de Byron, 1815



[Fig. 5] Thorvaldsen - Estátua de Byron, 1831-35

¹⁰³ Benita Eisler - op. cit., p. 568. O mármore foi colocado na Biblioteca Wren, no Trinity College, Cambridge, em 1845.

¹⁰⁴ Dyveke Helsted - op. cit., p. 101. A escultura foi feita em Roma em 1831-35. A comissão de amigos e admiradores pensou colocar a estátua do poeta na abadia de Westminster ou na catedral de S. Paulo. A ideia da representação da coruja na pedra partiu de uma das moedas gregas que Thorvaldsen possuía na sua colecção.

¹⁰⁵ Fiona MacCarthy - op. cit., p. 411-412. Byron pensou em oferecer os retratos a John Murray para o compensar da confusão que se tinha gerado pelo busto feito por Thorvaldsen. Os bustos demoraram muito tempo a passar para o mármore. O próprio Byron escreveu a Murray, em Maio de 1822, que Bartolini era conhecido pelos seus atrasos. Os bustos estavam concluídos em Outubro desse ano.

¹⁰⁶ Benita Eisler - op. cit., p. 712.

¹⁰⁷ Thomas Medwin - op. cit., 1.ª vol. I, nota (I) na p. 5. O busto de Byron encontra-se na National Portrait Gallery, em Londres, medindo 595 mm de altura. Do retrato de Teresa Guiccioli temos informações de que existem dois exemplares: um, na Biblioteca de Classense, em Ravena; o outro, na Biblioteca da África do Sul, na Cidade do Cabo.

¹⁰⁸ Ettore Spalletti – Lorenzo Bartolini, in *The Dictionary of Art*, vol. 3, London: Macmillan Publishers Limited / New York: Grove, 1996, p. 295.



[Fig. 7] Lorenzo Bartolini - Busto de Byron, 1821

¹⁰⁹ Thomas Moore – op. cit., carta a John Murry, Esq. On the Rev. W. L. Bowles's *Strictures on the Life and writings of Pope*, Ravena 7 de Fevereiro de 1821 p. 695.

¹¹⁰ Idem, nota 2, p. 697.

purposes”,¹⁰⁹ exemplificando que um regimento de soldados era mais nobre que uma multidão, devido às armas, roupas, bandeiras, à arte e à simetria artificial das suas posições e movimentos.

*“On more poetical instance of the power of art, and even its superiority over nature, in poetry; and I have done: – the bust of Antinous! Is there any thing in nature like this marble, excepting the Venus? Can there be more poetry gathered into existence than in that wonderful creation of perfect beauty? But the poetry of this bust is in no respect derived from nature, nor from any association of moral exaltedness; for what is there in common with moral nature, and the male minion of Adrian? The very execution is not natural, but super natural, or rather super-artificial, for nature has never done so much.”*¹¹⁰

O texto parece denunciar superioridade da arte sobre a natureza e a poesia. Nada é superior ao busto de *Antinoos*, apenas a *Vénus* em termos de poesia. Poderá existir mais poesia do que aquela maravilhosa criação de beleza perfeita? A execução da obra de arte não é natural, mas super natural; melhor, ela é verdadeiramente “super-artificial”, qualquer coisa que a natureza nunca fez. Por consequência, trata-se da beleza humana totalmente idealizada.

“(…) Let us examine a little further this “babble of green fields” and of bare nature in general as superior to artificial imagery, for the poetical purposes of the fine arts. In landscape painting, the great artist does not give you a literal copy of a country, but he invents and composes one. Nature, in her natural aspect, does not furnish him with such existing scenes as he requires. Even where he presents you with some famous city, or celebrated scene from mountain

Na verdade, o poeta teve alguma razão de queixa da obra de Bartolini, que apresenta uma qualidade bastante mediana, excessivamente fria e com feições não muito parecidas com as do modelo, consequência provável de várias hesitações [Fig. 7]. A concepção desta obra é inferior à de Thorvaldsen, que facilmente se confunde com uma peça clássica.

O busto foi concebido, como os demais do escultor, *all’antica* sobre um soco, com os ombros despidos, é este o caso, ou com roupas clássicas.¹⁰⁸ O retrato de Teresa revela o mesmo aspecto convencional [Fig. 8].

Aquilo que podemos designar como uma teoria da arte em Byron, pode ser sistematizada sobretudo através de uma carta, talvez a mais importante pelas suas ideias sobre as relações entre a arte e a poesia. As artes plásticas não eram inferiores à poesia em termos poéticos, “art is not inferior to nature for poetical



[Fig. 8] Lorenzo Bartolini - Busto de Teresa Guiccioli, 1821, Ravena

or other nature, it must be taken from some particular point of view, and with such light, and shade, and distance, &c. as serve not only to heighten its beauties, but to shadow its deformities. The poetry of nature alone exactly as she appears is not sufficient to bear him out. The very sky of his painting is not the portrait of the sky of nature; it is a composition of different skies, observed at different times, and not the whole copied from any particular day. And why? Because nature is not lavish of her beauties; they are widely scattered, and occasionally displayed, to be selected with care, and gathered with difficulty.

Of sculpture I have just spoken. It is the great scope of the sculptor to heighten nature into heroic beauty; i. e. in plain English, to surpass his model. When Canova forms a statue, he takes a limb from one, a hand from another, a feature from a third, and a shape, it may be, from a fourth, probably at the same time improving upon all, as the Greek of old did in embodying his Venus.

Ask a portrait painter to describe his agonies in accommodating the faces with which nature and his sitters have crowded his painting-room to the principles of his art: with the exception of perhaps ten faces in as many millions, there is not one which he can venture to give without shading much and adding more. Nature, exactly, simply, barely nature, will make no great artist of any kind, and least of all poet – the most artificial, perhaps, of all artists in his very essence. With regard to natural imagery, the poets are obliged to take some of their best illustrations from art. (...)”¹¹¹

¹¹¹ Idem, p. 694.

Os artistas, pintores e escultores têm a notável capacidade de escolher e reproduzir as mais belas formas da natureza. Por fim, Byron considera que os poetas devem tirar as melhores “ilustrações” da arte, para utilizar nas suas obras literárias. Esta é precisamente uma das ideias fundamentais na relação entre a poesia e o mundo das imagens. Mas o inverso, isto é, as artes plásticas inspirarem-se na poesia foi também verdadeiro.

Apesar de nunca ter sido um profundo teórico ou um grande conhecedor e admirador de artes plásticas, um dos grandes legados de Byron, senão mesmo o maior, foi a influência que exerceu sobre Delacroix.¹¹² Uma parte significativa da obra deste pintor procede, em termos iconográficos, da literatura inglesa, principalmente, de Shakespeare e de Byron.¹¹³ Na verdade, Delacroix desde a juventude, esteve obcecado por Byron e pela Inglaterra, parecendo ter sido o único dos admiradores franceses a ler a sua obra na língua original e não nas numerosas traduções francesas.¹¹⁴ Entre 1850 e 57, o pintor leu e releu o livro de Medwin, *Conversations with Lord Byron*, registrando longas citações nos seus livros de notas.¹¹⁵ Delacroix que, em jovem, hesitou bastante entre a poesia e a pintura, escreveu várias referências sobre o poeta inglês nos seus cadernos. Quando o pintor atravessava fases de falta de inspiração, mergulhava nalguns poemas de Byron, surgindo-lhe o desejo de criar. Chegou mesmo a afirmar-se na época que havia algumas semelhança físicas entre o pintor francês e o poeta inglês.

Delacroix pintou pelo menos onze quadros conhecidos baseados em poemas de Byron e vários esboços a óleo e desenhos preparatórios. O artista parece ter seguido o autor do *Childe Harold*, na sedução pelo Oriente, na atracção e na repulsa pela sexualidade feminina, na beleza e na liberdade dos animais, no *pathos* dos povos oprimidos e, mais importante, no sofrimento e na rejeição a que estavam fadados os artistas.¹¹⁶

A primeira referência a Byron no *Journal* de Delacroix data de 11 de Abril de 1824, a propósito do quadro *Massacre de Chios* (1824), num longo e fundamental texto

¹¹² Vd. a este propósito George Heard Hamilton – *Eugene Delacroix and Lord Byron*, in *Gazette des Beaux-Arts*, New York, VI series, vol. XXIII, February, 1943, pp. 99-110.

¹¹³ Idem, p. 102.

¹¹⁴ Benita Eisler – op. cit., p. 756. George Heard Hamilton – op. cit., p. 105. Este autor tem dúvidas sobre se Delacroix lia as obras do poeta em inglês ou nas traduções francesas; não consegue ainda precisar que edições leu o pintor.

¹¹⁵ George Heard Hamilton – op. cit., p. 104.

¹¹⁶ Benita Eisler – op. cit., pp. 756-757. Um amigo de Delacroix, Achille Devéria, fez uma medalha com os perfis do pintor e do poeta justapostos.

¹¹⁷ George Heard Hamilton – op. cit., p. 100.

¹¹⁸ Idem, pp. 103-105.

¹¹⁹ Benita Eisler – op. cit., p. 753.

¹²⁰ Ingres – *Écrits sur l'Art*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 87. Ingres refere-se a Byron e a Goethe como “ces faux beaux esprits.”

¹²¹ Emilio Castelar – op. cit., pp. 133-134.

¹²² Idem, pp. 137-139.

¹²³ Idem, pp. 100-101.

¹²⁴ F. de Mello Moser – op. cit., p. 92.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ D. G. Dalgado – op. cit., p. XXI.

¹²⁷ João Almeida Flor – op. cit., p. 34.

¹²⁸ Emilio Castelar – op. cit., pp. 164-165.

¹²⁹ F. de Mello Moser – op. cit., p. 92.

sobre a obra que estava a pintar.¹¹⁷ Uma série de pinturas, aquarelas e litografias de Delacroix, ilustram episódios da guerra da independência grega e poemas de Byron.¹¹⁸ O quadro *A Grécia nas Ruínas de Missolonghi* (1824) não se baseia em nenhuma obra específica do poeta, mas revela na sua plenitude o local da sua morte, fazendo uma analogia entre o seu sacrifício e o martírio do povo grego.¹¹⁹ Também a tela *Morte de Sardanapalo* (1827) se inspirou numa obra dramática de Byron.

Na realidade, a poderosa imaginação romântica, como a de Byron, rasgou e criou novos horizontes temáticos para as artes plásticas, sendo Delacroix o mais célebre e um dos melhores exemplos dessa concretização. Como seria de esperar, Ingres, o grande rival de Delacroix, nunca apreciou Byron.¹²⁰

Antes de partir para a derradeira viagem à Grécia, Byron viveu em Veneza. A cidade era como a forma exterior da sua alma: sublime, romântica, às vezes alegre, outras vezes triste, ora sensual, ora monástica, nem fixa na terra, nem perdida no céu, passando da orgia ao desespero vizinho do suicídio.¹²¹ Veneza sempre foi, no seu misterioso levitar nas águas, perturbadoramente calma e romântica.

Na cidade, teve o amor de Marianna, mulher bela, morena, de olhos negros e temperamento sanguíneo, de elevada estatura e robusta como uma Vénus de Ticiano. Era uma mulher do povo que vendia ostras no mercado, que nunca soube ler ou escrever e que se deliciava a ouvir as traduções italianas do seu poeta. Uma criatura que não ocultava a sua alma, dizendo tudo em público. Uma mulher essencialmente sensual, de peito amplo, braços nervudos (talvez parecida com uma figura de Rubens, mas viva...), amante até ao frenesim. Acariciava-o e maltratava-o, com um sorriso de anjo ou cravava-lhe as unhas com a ferocidade dos tigres. As suas paixões eram como um vulcão.¹²² Em suma, uma verdadeira personagem *felliniana*.

A actividade política de Byron resume-se a três notáveis discursos: contra uma lei cruel que prejudicava os trabalhadores que, pela fome, haviam destruído algumas máquinas; contra a perseguição dos católicos irlandeses; e a favor do parlamento anual e do voto para todos os cidadãos. Nestas alocuções, como em toda a sua vida política, pugnou sempre pela liberdade,¹²³ sendo inflexível na sua defesa.¹²⁴ Se a sua posição era a de um aristocrata, paulatinamente, foi-se modificando em defesa do povo e da revolução.¹²⁵ Muitos dos seus escritos revelam o espírito de Rousseau e de Voltaire. Opôs-se à forma de governo monárquica preferindo a republicana. Embora radical nas suas opiniões, era um aristocrata por instinto.¹²⁶

Nobre por nascimento, levantou sempre objecções aos privilégios feudais, defendeu as teses libertadoras de revolução de 1789 e combateu todas as formas de opressão, sempre se solidarizando com os movimentos nacionalistas. Na sua pose e gestos irónicos e satíricos hostilizou com irreverência as classes favorecidas; porém, cultivou a imagem displicente do *dandy* do período da regência.¹²⁷ O poeta era um misto de qualidades dos homens do norte e do sul da Europa: uma personalidade britânica que não tinha a habitual fleuma, sendo como que “vasada no marmore de Paros”, revelando, por isso, rápidas mudanças do seu estilo e formidáveis antíteses do pensamento, que lhe permitiam a mais alta e imperiosa sensibilidade.¹²⁸

Foi Byron e não Shelley o verdadeiro revolucionário político entre os poetas românticos, através dos seus discursos parlamentares e da sua acção na Itália e na Grécia.¹²⁹

No silêncio que a Santa Aliança impôs à Europa, clamou a voz de um povo que pedia a liberdade. Este povo foi o espanhol, dez anos depois de lutar pela sua independência face a Napoleão. A voz da Espanha penetrou em dois “sepulcros”: a Itália e a Grécia. As três penínsulas mediterrâneas, dos génios, guerreiros e

navegadores, aspiravam à liberdade. Mas sobre a Espanha iria cair, um vez mais, a intervenção francesa e sobre a Itália, a intervenção austríaca. "Só ficava de pé o povo grego (...)", a Grécia que ensinou a humanidade a ler e que pôs "a corda da arte em todos os corações."¹³⁰

Depois de toda a vida do poeta, extraordinariamente rica em viagens, polémicas, maldições e poemas memoráveis, "que restava a Byron? Morrer também, mas morrer por uma ideia, pela fé de seu século."¹³¹

Na derradeira viagem para a Grécia, escreve Nuno Júdice num seu texto poético:

*"Desprezando a moral e os costumes de uma época inteira, partiu
para oriente, para os lugares onde secretamente os românticos
conspiravam.*

*(...) partiu para a grécia procurando
a excitação no combate, uma morte heróica, um largo espaço
por tûmulo."*¹³²

Combatendo pela independência grega, contra os turcos (apesar de um dia ter escrito que podia viver na Turquia para sempre¹³³), morreu na Grécia que oferecia nessa época um "quadro de dedicação e de heroísmo."¹³⁴

Na sua gloriosa peregrinação acabou como soldado, ou antes como herói, dando a vida pela liberdade, entre as ruínas das escolas, dos areópagos e dos templos das repúblicas mais célebres da Antiguidade.¹³⁵

Ao abraçar a causa da libertação da Grécia, Byron procurou simultaneamente dois objectivos: a realização pessoal e a morte pela qual deu mostras de ansiar, por puro cansaço, senão por outras razões. Como escreveu num poema no seu aniversário, em 22 de Janeiro de 1824: "My days are in the wellow leaf". A sua morte foi e tornou-se verdadeiramente simbólica.¹³⁶

A doença e consequente morte do poeta estão bem documentadas.¹³⁷ As últimas palavras foram:

*"Ah Christi! Poor Greece! – Poor town – my poor servants!
Why was I not aware of this sooner? My hour is come! – I do not care for death – but
why did I not go home before I came here? There are things which make the world dear
to me (Io lascio qualche cosa di caro nel mondo): for the rest, I am content to die.
I have given her [Greece] my time, my means, my health – and now I give her my life!
– what could I do more? Now I shall go to sleep."*¹³⁸

Voltou-se no leito e nas seguintes vinte e quatro horas nada disse. Morreu às seis e um quarto de 19 de Abril de 1824.¹³⁹

O funeral realizou-se na igreja de S. Nicolau em Missolonghi a 22 de Abril. O caixão, de madeira muito simples e mal construído, foi coberto por um pano preto, tendo-se colocado por cima um capacete, uma espada e uma coroa de louros,¹⁴⁰ símbolos de soldado e de poeta. Trasladado para a Inglaterra, foi sepultado na igreja de Hucknall, perto de Newstead, próximo de sua mãe e de outros familiares.¹⁴¹

Se Byron tivesse vivido mais tempo, podia ter sido rei da Grécia ou um apóstolo do cristianismo, depois de fazer uma fogueira com os seus escritos.¹⁴²

Como todos os portugueses que gostam de evocar Camões, autor, de resto, lido e admirado por Byron, podemos afirmar, como um escritor já escreveu, que se o nosso épico morreu com a pátria, Byron morreu para que outra pátria renascesse e se libertasse.¹⁴³ O mito estava cumprido e na morte o herói ressuscitou.

¹³⁰ Emilio Castelar – op. cit., pp. 155-156.

¹³¹ Emilio Castelar – op. cit., p. 155.

¹³² Nuno Júdice – *Byron abandona o país*, in *Teoria geral do sentimento*, p. 28.

¹³³ Thomas Medwin – op. cit., 1.ª vol., p. 11.

¹³⁴ Lord Byron – *Manfredo. O Giaour*. Traducções do original por Augusto Carlos Xavier. Coimbra, 1893, p. 11 (texto do tradutor).

¹³⁵ Alberto Teles – *Lord Byron em Portugal*. Lisboa, 1879. [Reimpressão fac-similada de Lisboa, 1999], p. 1.

¹³⁶ F. de Mello Moser – op. cit., pp. 90-91.

¹³⁷ Thomas Moore – op. cit., pp. 634-638.

¹³⁸ Idem, p. 638.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Idem, p. 640. O funeral e as homenagens ao poeta estão descritas nas pp. 638-642.

¹⁴¹ Idem, p. 642.

¹⁴² D. G. Dalgado – op. cit., pp. XXI-XXII.

¹⁴³ Joaquim Paço d'Arcos – *Rosa Corder ou um Autógrafo de Byron*, in *Byron Portugal*, Lisboa, 1977, p. 107.

¹⁴⁴ João Almeida Flor – *Byron e os sentidos da peregrinação romântica*, in *Romantismo – Da Mentalidade à Criação Artística*. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, p. 34.

O ideal grego e clássico nas artes plásticas esteve sempre presente no pensamento de lord Byron. Recorde-se que o poeta já foi definido como um artista romântico na constante reivindicação do seu direito à diferença que não recusou a sua herança neoclássica.¹⁴⁴ Nas artes plásticas, Byron sempre apreciou os escultores antigos, os pintores Rafael e Ticiano e o escultor mais afamado da época, o italiano Canova. Segundo o poeta, a escultura clássica, sobretudo o busto de *Antínoo*, ou a estátua de uma *Vénus*, continha em si toda a poesia que se podia imaginar. Os artistas possuíam essa notável capacidade de escolher e criar formas perfeitas e belas, desde uma paisagem pintada a uma escultura, por exemplo, de Canova. Os poetas, esses, deveriam extrair dos artistas e das artes plásticas determinadas imagens para a criação da sua poesia, tornando-a mais visual e bela.

Byron, que preferiu a sempre a escultura à pintura, teve, apesar de todas estas afirmações, uma relação difícil com as artes plásticas, motivada possivelmente por uma insuficiente cultura artística. Formalmente, sempre admirou as antigas estátuas gregas de seres andrógynos, consequência provável da sua bissexualidade. Por um acaso do destino, o poeta revolucionário morreu onde tudo havia começado: na pátria dos escultores gregos e dos seus modelos absolutamente inatingíveis.

Terminemos com o poema de Nuno Júdice:

*“(…) Partiu para a grécia, onde
os massacres provocaram a repulsa da europa contra as tiranias.
Doente, ainda se imaginou lutando, em delírio. Não se sabe,
ao certo, onde foi enterrado. Talvez na vasta superfície da arcádia.
E sobre o seu túmulo ainda hoje o vento uiva, na solidão
desabrigada da planície, entre os arbustos estéreis e as oliveiras.”*¹⁴⁵

¹⁴⁵ Nuno Júdice – op. cit., pp. 28-29.

TEORIA DA ESCULTURA PORTUGUESA:

DE 1874 AO FIM DO SÉCULO

José Fernandes Pereira

I AS IDEIAS GERAIS

1. Contra o Realismo

Depois de Francisco de Assis Rodrigues os escultores remeteram-se a um silêncio total, abdicando de teorizarem sobre a sua arte. Daqui resulta uma rarefacção da teoria da escultura, como das artes em geral, podendo apenas acompanhar-se as ideias gerais que personalidades diversas vão registando. Deve ainda referir-se que o pensamento artístico oitocentista ou se confina a noções, ideias e ideais sobre a arte em geral ou coloca o acento tónico na produção pictórica. A escultura faz figura de parente pobre, talvez porque o seu ritmo produtivo não se encaixa com facilidade nos rótulos que habitualmente codificam o século XIX. Confirma-se assim, e com particular acuidade no caso da escultura, que a teoria da arte é em larguíssima medida uma criação do classicismo e que após o romantismo o escultor prefere a expressão formal como modo de se expressar.

No domínio mais genérico das ideias, após o remate dos resquícios clássicos, há um primeiro momento de crítica a alguns aspectos de uma estética nova, o realismo, palavra mágica para definir a arte após a década de 70. A reacção provém de alguns literatos de transição que encontram na revista *Artes e Letras* uma tribuna conveniente. Logo no primeiro número E. A. Vidal compara a morna vida nacional com a adesão

entusiástica ao realismo que define como um sombrio abai-xamento do olhar, uma ausência total de aspirações, uma ruidosa negação do bello. Citando Lammenais e a sua célebre frase segundo a qual o belo não é senão uma mani-festação da verdade, contrapõe-lhe que o vero não supõe o recorte de nenhum figurino ridículo. A crítica ao realismo centrava-se nessa excessiva preocupação de retratar a socie-dade tal como ela era, sem o recurso à idealização e ao enobrecimento de personagens e sentimentos.

Socorrendo-se dum exemplo pictórico dirá que face a um monte há duas hipóteses de o registar com verdade: ou pintá-lo pelo lado onde se eriça o tojo ou, solução mais adequada, reproduzir a encosta florida, por cujo dorso sobem os vinhedos, enroscam-se os pampanos, matisam-se as côres, serpeiam as águas, até que por fim os olhos se perdem no cimo, e depois nas nuvens, e depois em Deus?

Na música, na pintura, na poesia e na estatuaría, a arte não é simplesmente uma imitação da natureza (...) deve revelar, sob o que se dirige aos sentidos, o principio interno, a beleza ideal. Contra a cópia servil, além da temática, o artista mais do que exprimir o exterior deve mostrar uma



1. Academia –
Fernandes de Sá

faísca de sentimento, uns raios de talento, revelar o oculto de si mesmo e da realidade. O lirismo e uma panóplia de sentimentos ternurentos eram na prosa de Vidal uma sobrevivência romântica, com um claro sentido de ideal e de moralismo. Por isso confessa que nunca se deixou apaixonar cegamente por tal tendência, encontrando-lhe um não sei que de má vontade contra a espécie. Era o que encontrava na pintura de Courbet, a sua entronização do feio, da úlcera, resultado da exageração da doutrina que leva ao falso hediondo e ao pior de todos os abismos. A arte não anatomicisa os seres para lhes descobrir os vícios do organismo, não deve balizar-se por intentos políticos, nem pelo positivismo inútil.¹

¹ E. A. Vidal, *O Realismo*, in *Artes e Letras*, Lisboa, 1872, pág. 19

E a escultura? Pois reflecte o mundo dos seres, as plantas, os animais, o monstro, nos baixos relevos; a sua derradeira expressão, a expressão do homem, transforma-a em estatuária, com o mármore a servir de vestimenta, sob a qual o sangue ferve e as carnes palpitam.

É em nome do ideal que pergunta: *O que hade ser essa estatua? Apenas a sequidão das linhas e dos contornos? Não, decerto. O cinzel dorio quando se tornou immortal, foi quando ao esmero das linhas soube juntar o traço da paixão.* O classicismo, sempre o classicismo, a servir de ideal escultórico, ideia transversal ao século, porque nesses exemplos do passado se pode meditar e pensar e a alma se arrebatava em tons melancólicos: *É a dôr de Laocoonte, a incommensuravel dôr paterna, - é a Vénus celeste, a Isis remontada pelo génio grego.*²

² Idem, pág. 20.

Em Outubro do mesmo ano, António Ennes publica um curto artigo sobre os abusos do realismo e a falta de precisão conceptual que envolvia a palavra, e os desvios a que estava sujeita. O autor tem no entanto uma claríssima noção do realismo, definindo-o como uma teoria estética cuja função principal, teórica e histórica, era abolir o dogmatismo clássico e o subjectivismo romântico. Como refere o realismo espedaçou os canons da estatuaría grega e todas as convenções classicas, ao mesmo tempo estilhaça a pretensão romântica de refazer a natureza, atravez do seu aformoseamento ou da intromissão do sentimento. Ora o realismo substitue à immobildade do modelo grego e ás regras prefixas do bello, a variedade do modelo vivo; ordena ao espirito individual que subordine a sua conceptividade ás leis naturaes, legisla a verdade primorosa da forma e da côr, mas somente para que os elementos objectivos da arte sirvam melhor, mais exacta e completamente à manifestação de uma idéia, de um modo de vêr dos phenomenos physicos, Moraes os sociaes.³

³ António Ennes, *Os abusos do realismo*, in *Artes e Letras*, Lisboa, 1872, pág. 145.

Se assim fosse cumpriria na perfeição o seu papel primordial. Mas o que Ennes critica são os desvios e a vulgaridade, a procura de excentricidade e de escândalo, enfim uma ligeireza de espíritos vulgares que demonstravam ausência de rigor teórico. Como o título do artigo deixa adivinhar, para António Ennes, o problema não residia no realismo em si mas nos seus abusos e nos sentidos erróneos que ia conhecendo.

É nesse sentido que critica a cópia servil, mecânica, das formas da natureza e o abandono da ideia e do elemento subjectivo do artista. No fundo faltava em interpretação o que sobejava em atitude passiva, resultado de uma regra que prescrevia que não se devia *pintar nem esculpir senão com o modelo à vista e para o retratar, determinou em alguns artistas a tendência para não passarem além de estampar na tela a natureza inanimada, com a fidelidade da photographia, realçada pela imitação do colorido.*⁴ Essa indigência era agravada e sancionada pela falta de aspiração da crítica e do público e, dum modo geral, pelos espíritos que se consagravam à arte. Faltava aos artistas a superação da arte como mero espelho, falhavam os elementos estruturais, como a

⁴ Idem.

composição. O artista colocava-se numa posição meramente escolar, fase em que a cópia da natureza era útil para o estudo do desenho ou da cor. Mas essa fase embrionária não podia ser apresentada como produto final, pois o artista *não deve lançar na tela senão o que os olhos contemplam*. Não, não desprezando a utilidade da cópia, o artista deve variar infinitamente os seus pontos de vista, encarar no objecto todas as suas fases e, finalmente, escolher a mais adequada para o fim proposto. Isto é, o realismo, sob pena de reduzir-se a muito pouco, não podia eliminar a subjectividade indagadora.

O que Ennes critica na militância realista é também a reabilitação e consagração do feio, do vil, do grotesco, numa curiosa e misantropica concepção do mundo físico e moral. Era este o resultado do realismo satanizado, correndo paralelamente com os movimentos sociais do tempo, nos quais imperava a sátira e a vontade revolucionária do socialismo.

Em suma, António Ennes, um homem saudosos da pintura histórica, dá-nos neste artigo uma visão sistemática dos princípios artísticos do realismo, da sua operatividade histórica, mas fá-lo de um modo problematizado, reconhecendo-lhe as qualidades e os defeitos da vulgarização. Em suma, António Ennes não era ainda o militante voluntarista que o realismo reclamava.

2. Geração de 70

Esse militante será Eça de Queirós. Não ainda o Eça da década de 60 que vituperava, de modo diletante e blasé, toda a pintura portuguesa do seu tempo. Nesse texto, posteriormente incluído nas *Prosas Bárbaras*, Eça não sentia ainda o apelo do seu tempo e deliciava-se com a arte da renascença. A época que lhe coube viver merecia-lhe um profundo desdém: *a pintura e a escultura estudam o corpo. Não o corpo como ele é na vida moderna, emagrecido pelo cansaço, com as grandes deformidades e curvaturas do trabalho, estancado e torturado pela fermentação violenta das ideias, com os músculos amolecidos pela vida cerebral, com a pele mórbida, e deformado pelo vestuário, mas o corpo direito, rítmico, puro, harmonioso, e são, perfeito em toda a pureza da forma*. Ora, onde encontrar esse equilíbrio perfeito e rítmico entre a alma e a forma? Somente na arte grega!⁵

A esta nostalgia duma arte perfeita sucede, no pensamento de Eça, uma profunda mutação de sentido revolucionário, muito por influência de Flaubert, Proudhon e Taine. Essa tem ocasião de se pronunciar no âmbito das Conferências do Casino, onde trata do realismo como nova expressão da arte. A conferência nunca foi publicada mas pode ser reconstituída através dos ecos da imprensa da época.

Visando a sua contemporaneidade, Eça age mentalmente segundo dois parâmetros que se completam: num primeiro momento desestrutura e destrói, num segundo refaz um novo sistema mais adequado ao presente e ao futuro. Tudo em nome de um espírito revolucionário que comanda o seu pensamento e lhe serve de guia para as suas palavras.

Desconstruir é ter a consciência de que a arte do século XIX revela falta de unidade, foge do seu tempo e falseia a sua missão. Visando o romantismo e a sua permanência, Eça ataca o espírito de imitação do século: Vitor Hugo e o seu fascínio pelo gótico, Ponsard e o seu apego à maneira grega, enfim, *a arquitectura torna-se um misto de todas as feições artísticas*. A sociedade não tem uma ideia-mãe e por isso não pode ter uma arte própria. Não por falta de gosto, por falta de estudo ou escassez de público mas por falta de unidade e por se colocar em oposição ao espírito do tempo. Ora esse espírito era a revolução, enquanto a arte cristalizou na reacção. Passados os

⁵ Eça de Queirós, *Prosas Bárbaras*, Lisboa, 1999 (1905), págs. 230-231.

felizes tempos da Revolução francesa, o romantismo introduziu uma fuga à realidade épocal, com os artistas a refugiarem-se onde mais lhes aprazia. É assim que, segundo o autor, se chega à pior das coisas: *à arte pela arte*.

Ora a modernidade que se ia afirmando em todos os aspectos da vida, encontrava na arte uma resistência que só um espírito revolucionário permitiria debelar. O princípio revolucionário exigia para a arte um novo princípio estético segundo o qual a produção artística não era mais um facto isolado mas aparecia ligado ao progresso social. A arte seria então balizada por aquilo que chama de causas permanentes ou absolutas, o solo, o clima e a raça, entrelaçada com as causas acidentais que formam a trama de ideias dos diversos períodos históricos. Ora o artista está inserido nesta grelha analítica e a sua posição constitui o seu fatalismo, pois esses parâmetros anulavam, com o seu despotismo, a sua própria individualidade. Mais do que actuar por si, o artista agia impelido pela força do espírito do tempo que no caso do século XIX seria a revolução. A grandeza, ou a pequenez, do artista não lhe pertence mas ao tempo que lhe coube viver. Assim o quadro de David representando Napoleão atravessando os Alpes era arte falsa, ao contrário do grande Courbet, exemplo maior do realismo na arte, documentado através de três obras: *Le retour de la conférence*, *Un enterrement à Ornans* e *Les casseurs de pierres*.

Além da matriz revolucionária, o que era verdadeiramente o realismo? Não um simples processo formal mas uma base filosófica, uma lei, um roteiro do pensamento humano, o contrário do minudente, do trivial, do fotográfico. O realismo, negando a arte pela arte, proscrevendo o convencional, o piegas, o enfático, abolindo a retórica, afirma-se triunfante como a análise que tem por fito a verdade absoluta. A anatomia do carácter que lhe é inerente serve para que arte nos revele em autenticidade, ao mesmo tempo que funciona como uma denúncia, uma condenação para o que houver de mau na sociedade. O realismo obedece por isso a leis científicas que Eça sistematiza deste modo: em primeiro lugar o realismo deve ser perfeitamente do seu tempo e ter como temática a vida contemporânea; em segundo lugar, deve proceder pela experiência, pela fisiologia, analisando temperamentos e caracteres; em terceiro lugar, deve ter como ideal o moderno pensamento que rege as sociedades, a justiça e a verdade.

Fixado o cânone do realismo Eça reafirmará alguns postulados



2. Monumento fúnebre a Carlos Lobo de Ávila, António Moreira Rato (cemitério dos Prazeres – Lisboa)

essenciais, como o dever moral da arte em corrigir e ensinar, tornando-se um auxiliar da ciência, visando a regeneração de toda a vida social.

Assim formulado o novo princípio estético permitia uma concordância no todo social, com a afirmação do *verdadeiro na ciência, o justo na consciência, o belo na arte*.⁶

Embora se refira essencialmente à literatura os seus princípios são perfeitamente genéricos e extensíveis a toda a produção artística. Mas o voluntarismo de Eça de Queirós não tendo em conta os princípios particulares de cada género artístico e as dificuldades do seu programa começam exactamente aí. No caso da escultura, olhando a produção oitocentista, podemos justamente interrogar-nos sobre a exequibilidade do programa queirosiano.

Ramalho e o Realismo

Amigo e companheiro de Eça, Ramalho Ortigão ganha uma nova consciência do realismo em arte depois de uma viagem pela Holanda e da publicação do seu livro em 1883. É do contacto com a pintura holandesa do século XVII que Ramalho retira as conclusões essenciais do seu programa realista.

Ramalho, em contacto com um mundo diferente, começa por exorcizar a cultura donde é proveniente. Nas sociedades católicas toda a pintura era eclesiástica, mitológica ou cortesã. Por isso a inspiração era sempre a mesma, *indiferente às relações do homem com a terra e do homem com o homem, absolutamente estranha à natureza e às realidades da vida*.⁷ Ora, como na

arte holandesa era necessário terminar com o valor do símbolo, com as apoteoses, com as alegorias, com os temas religiosos e palacianos. Ramalho sente horror pelos mestres que só pintavam deusas e ninfas, príncipes e princesas, um mundo de fantasia regido também por ideais estéticos. Essa arte girava em torno de uma ideia fixa, segundo a qual a beleza é um conceito eterno e absoluto – ideia que em seu entender pervertia ainda a arte actual. A beleza, essa beleza, não era mais que uma derradeira entidade metafísica, proveniente de um mundo espiritual completamente extinto à tecnologia e ao espírito moderno. O *fanatismo do belo* não pode conciliar-se com realidades plebeias, com a mais absoluta trivialidade.

Olhando os grandes mestres da arte holandesa, tendo em conta o seu contexto político e social, Ramalho começa por

⁶ Eça de Queirós, *A literatura nova (o realismo) como nova expressão da arte*, in Carlos Reis, *As conferências do Casino*, Lisboa 1990, pág. 135.

⁷ Ramalho Ortigão, *A Holanda*, Porto, 1981 (1885), pág. 399



3. Pormenor do Monumento fúnebre a Carlos Lobo de Ávila, António Moreira Rato (cemitério dos Prazeres – Lisboa)

afirmar a revelação da aptidão estética de um povo coincide com a sua fase de maior riqueza e esplendor. No caso holandês estas circunstâncias eram potenciadas por um povo de comerciantes, protestantes e que conjugavam o seu período áureo com uma ampla fatia de liberdades, indispensáveis também à criação artística. O momento histórico é condição prévia para a entrada num ciclo de ouro, para a revelação duma poderosa originalidade. Numa Holanda republicana e burguesa os artistas encontravam-se face ao povo e à paisagem, ao culto da família e das doçuras do lar. Essas casas burguesas e funcionais recolhiam habitualmente o retrato do dono e é nessa prática de pintores que se cultivam e desenvolvem os princípios básicos que constituirão a base de uma escola. Essa prática implicava a *escrupulosa exactidão*, extensível aos retratos de grupo. Assim se atingem os primores do realismo: *mas não é somente a realidade mais perfeita na cor da pele, na configuração das unhas, das falanges, na expressão do temperamento e do hábito em cada mão, é a coerência exacta dos seus movimentos com o rosto correlativo. Todos os mínimos pormenores são tratados com igual escrupulo.*⁸

⁸ Idem, pág. 408.

Desta digressão pela arte seiscentista Ramalho retira conclusões para o realismo que o seu tempo devia aceitar e desenvolver. A metodologia da arte devia ter por princípio a observação directa e simples da natureza, a experimentação tenaz e continuada desse processo prático, servido por uma intuição lógica, pela cultura do espírito e pelo engrandecimento do carácter. A arte devia ser a *pura e palpitante imagem de um simples facto real e vivo*. O artista devia apostar na eloquência do pequeno detalhe mas de um modo subtil, de tal forma que nenhum traço parecesse *mesquinho, insignificante ou inútil*. Afastada a retórica, era através do rigor do desenho que se atingia o mais profundo respeito pelo modelo.

O novo critério artístico impunha a *preocupação dominante da semelhança, o estudo directo, diligente e constante ao vivo; a subordinação das faculdades inventivas às faculdades de expressão; e o sacrifício de todo o convencionalismo ao propósito de ser exacto.*⁹ Este novo critério derivava de princípios morais como a ingenuidade, a rectidão, a vontade paciente. O estilo teria essa clareza e simplicidade, também a veracidade: *o fim é imitar o que é, fazer amar o que se imita.*¹⁰ Enfim, reproduzir exactamente é fazê-lo sem comentários. Conclui por isso com duas premissas essenciais: a fórmula naturalista da arte moderna fora enunciada duzentos anos antes pelos pintores holandeses; nessa tempo, ao converter-se a arte num produto social, atingiram-se as formas mais perfeitas.

⁹ Idem, pág. 418.

¹⁰ Idem, pág. 421.

Mas o Ramalho dogmático é também um intuitivo e por isso, ao findar o texto, tem esta premonição que só o futuro realizará: *a arte, enfim, não é uma interpretação da beleza: é uma espontânea manifestação da sensibilidade.*¹¹

¹¹ Idem, pág. 427.

Júlio Lourenço Pinto

A conferência de Eça, bem como de um modo geral o programa e os objectivos da Conferências do Casino, deixaram um rasto indelével, que a outros cumprirá desenvolver e aprofundar. É o caso de Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) que em 1884 publicará uma *Estética Naturalista*, virada sobretudo para a literatura mas contendo igualmente um núcleo duro de princípios gerais.¹²

¹² Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista*, Lisboa, 1996 (1884).

Regista-se uma mudança de paradigma, do realismo para o naturalismo. Não é uma simples mudança de nomenclatura, embora se possa dizer que muitos dos traços do naturalismo estão já contidos nos princípios do realismo. No entanto o naturalismo, posterior cronologicamente ao realismo, selecciona e acentua certos aspectos já apresentados na década de 70. Nomeadamente, o naturalismo acentua a

vertente científica presente na obra de arte tentando, em equilíbrio instável, fazer com os métodos da produção artística um paralelismo projectual e analítico com as ciências naturais. Em ciência como em arte tudo passaria por uma demonstração de uma tese e nesse sentido há a repetição de abandono da subjectividade que não deve interpor-se em qualquer dos processos. O naturalismo acentua assim o pendor analítico já esboçado pelo realismo e também o cientismo em detrimento do pendor estético. Uma obra naturalista pretende sempre, no plano teórico, ir além do mero registo fotográfico e alcançar uma atitude intervencionista num sentido de mudança. Mas a destrinça não é fácil e o próprio Júlio Lourenço Pinto afirma rejeitar a subtilidade da distinção.

Deste modo também se pode concluir que se acentuam as dificuldades para as artes plásticas em aceitarem tais convicções.

Partindo do pressuposto que o século era científico, que os métodos eram exactos e positivos, que era possível ao homem moderno alcançar a verdade, um problema central se colocava a Júlio Lourenço Pinto, *verificar o modo como a arte se concilia com a ciência ficando sempre independente*. Este é o problema central, expresso logo no prefácio, e ao longo da obra o autor irá tentar demonstrar um problema aparentemente insolúvel.

Por isso Lourenço Pinto reafirma sempre a independência da arte face a outros continentes do saber, como a ciência ou a filosofia. Tácitamente reconhece, no entanto, que a arte muito teria a enriquecer-se com o conhecimento de outras metodologias. Assim rumando para as suas fontes genuínas de inspiração, haveria apenas que identificá-la com os *métodos mais exactos e adequados à investigação do verdadeiro, remontando-se da análise para a síntese, do objectivo para o subjectivo*. Isto é, como na ciência se caminhava da análise para a síntese, do objectivo para o subjectivo, a correspondência em arte significava *caminhar da realidade para a interpretação, da observação para a imaginação criadora*. O autor não pretende retirar a imaginação da arte, circunstância que lhe retiraria um dos paradigmas fundamentais. Mas tudo devia partir da observação, processo primário para verificar a concordância entre a natureza e o verdadeiro. Só então a imaginação operaria no processo criativo, devolvendo-nos uma obra de arte verdadeira.

A obra de arte não é uma pura objectividade, pois o seu principal merecimento consiste na soma de originalidade própria, nos seus elementos perduráveis, circunstâncias que só podiam derivar do *cunho pessoal* que lhe imprime o autor. Por isso reitera que *se alguma restrição reclamamos para as manifestações do talento na esfera livre da arte, é que o artista se identifique com a natureza, não para a copiar servilmente, mas para a interpretar, sem exagerações que a desfigurem*. O artista realista, colocando-se e colocando a arte em plena natureza, permite-lhe rasgar espaço mais vasto ao seu talento. A natureza indaga-se, interroga-se, ausculta-se, interpreta-se e é seguindo estas orientações que o artista se desvia da repetição e da monotonia.

O vasto programa do artista realista impunha ainda a fuga à correcção gratuita da natureza, a busca temática nos acontecimentos da vida comum, desviando-se da consagração da heroicidade, a opção pela simplicidade presente na vida moderna mas também a *anatomia implacável da sociedade contemporânea*. Circunstância acrescida, a arte deve ser analítica buscando a observação da realidade num sentido de minúcia, observação dos mais pequenos detalhes: *a grandeza do talento até nas mais pequenas coisas deve revelar-se*.

Uma das acusações mais frequentes ditava que o realismo não tinha ideal. Não tinha de facto o ideal do mistério, da exaltação sentimental ou da inatin-



4. Maria da Fonte – Costa Mota Tio (Lisboa)



5. História, Teixeira Lopes (cemitério dos Prazeres – Lisboa)

gível metafísica. O ideal dos realistas consistia na interpretação artística, na observação da natureza segundo variações temperamentais: *um observador fiel numa árvore nunca poderá ver outra coisa que não seja uma árvore; mas os tons de cor e de luz é que poderão variar segundo a natureza e o valor dos dons artísticos peculiares a cada temperamento. É nesta maneira de observar a realidade, que imprime à obra de arte um cunho de originalidade próprio da individualidade artística, que reside o ideal dos realistas.*¹³

¹³ Idem, pág. 42.

É neste sentido que o realismo não abdica de ter um ideal, revestido também de uma observação e registo social. Por isso, observando a vida que passa, o realismo só pode ser pessimista, pois o *optimismo é o reduto da banalidade e da rotina*. Pessimista mas não perverso, o artista realista é um puritano revoltado, sempre em conflito com o meio, desadequado e buscando sempre melhores ideais: o desacordo entre o ideal e a realidade produz esse pessimismo que é um anseio para o bem.

De qualquer modo para o autor o naturalismo ia triunfando em toda a linha, produzindo artistas livres, criando uma linguagem nova, alargando o domínio das imagens, em resultado de se considerar que o belo não pode existir senão no que é verdadeiro. É por isso que na arte *quando a objectividade desaparece, a inspiração criadora degenera na falsidade, nas exagerações da imaginação, nas declamações ocas e enfáticas, nas exuberâncias de lirismo, nas abstrações do ideaismo, no simbolismo convencional dos sentimentos e das paixões, em vez da pintura de caracteres verdadeiros e de personagens vivos*. Por isso o artista avisado não pode perder-se no labirinto das suas emoções, pois o realismo na arte desempenha uma missão correspondente à do positivismo na ciência. Esta crença tem naturalmente referências explícitas que são o guia de Lourenço Pinto: *a observação positiva e a experimentação, simbolizadas em Comte e Claude Bernard, são os grandes utensílios do século, somente cumpre não as levar ao extremo exclusivista e consequentemente ao absurdo.*¹⁴

¹⁴ Idem, pág. 36.

Ora estas palavras de Júlio Lourenço Pinto conhecerão de seguida uma deriva ortodoxa e dogmática.

Os Positivistas

Nos longínquos começos do romantismo Herculano dava-se conta da falta de um rumo para o pensamento português, após os apressados anátemas lançados contra o aristotelismo. Nenhum guia o viera substituir e Herculano, depois de passar em revista outras propostas, termina por propôr o retorno à grande tradição portuguesa. Mas os tempos eram outros e ao longo do século XIX, procurou-se um guia seguro, de que o realismo, o naturalismo, o evolucionismo e, por fim, o positivismo são exemplos. O positivismo, cristalizado em dogma, acaba afinal por triunfar, desde a sua fase mais ortodoxa, passando pela fase de ideologia republicana, até às encenações posteriores, chegando aos dias de hoje.

Oriundo do *Curso* de Augusto Comte, de 1830, o positivismo foi conhecido em Portugal através da leitura de Littré. É essa a acusação que se faz a um dos seus principais representantes, Teófilo Braga. Com Júlio de Matos, Teófilo fundava no Porto, em 1878, a revista *O Positivismo*, destinada a divulgar a nova crença que se propunha, mais do que explicar, transformar todos os aspectos da vida portuguesa, da política à ciência, da religião à literatura e às artes.

Não foi grande a abertura para as artes por parte da nova revista. No primeiro número Teófilo retoma a personalidade de Grão Vasco, tema recorrente na busca de heróis nacionais, sem adiantar nada de novo sobre o assunto. Mais importantes são dois textos programáticos de Teófilo sobre a arte. No primeiro o seu esforço

concentra-se no paralelismo entre o ideário comtiano e a evolução artística. Assim, o que se verifica na evolução humana e social, tem directa correspondência nas concepções artísticas. A lei dos três estados é pois a grelha analítica de Teófilo para as artes. Assim se vai transitando dum estado teológico, em que os fenómenos se explicavam por causas sobrenaturais, para o estado metafísico, no qual predominavam as causas abstractas, até ao estado positivo e o seu conhecimento das causas próximas.

É por isso que o texto começa pela refutação da estética, ou melhor, da filosofia de arte hegeliana e da sua periodização tripartida da arte (simbólica, clássica, romântica) e dos seus géneros. Fundamentalmente devia afastar-se a ideia hegeliana do Belo, entendido como entidade subjectiva, apesar de Hegel sustentar o seu sistema em exemplos retirados da própria história das formas.

Ora, Teófilo Braga propõe-nos outra visão dos capítulos fundamentais da arte. Assim, como na lei dos três estados, na arte vão-se sucedendo o período das *relações sincréticas*, o período das *relações discretivas* e o período das *relações concretas*. No primeiro caso aceitam-se como naturais as relações mais desconexas e a aparência das coisas, faltando um critério para o julgamento. É o tempo em que se inventam os mitos, as teogonias, os símbolos, o lirismo, tudo com um intuito cultural. Nas relações *discretivas* reproduzem-se voluntariamente as impressões artísticas. Sob o predomínio do individualismo, as formas até então espontâneas ganham conteúdos dogmáticos, derivados do prestígio da tradição e, sobretudo, do princípio da imitação. Sociologicamente vinculada ao poder do Príncipe, a arte tende naturalmente para o academismo.

Se o primeiro período correspondia a uma arte estática, o terceiro, o das *relações concretas*, coincide e desenvolve-se com o novo estado mental provocado pelas noções positivas. A arte derivada do positivismo estabelece então que o homem vive pelas sensações e através de uma educação artística desenvolve uma maior receptividade sensorial. Para Teófilo não se trata apenas de uma aventura individual. O crescimento do artista fá-lo viver individualmente as impressões mais profundas, não só as suas mas, através de um processo altruísta e da tradição histórica, as da generalidade humana.

A arte é então um complemento da ciência submetendo as suas sensações a um fim racional, onde o elemento humano é decisivo. Quando Miguel Ângelo referia que o bloco de mármore continha já dentro de si o conceito ideal, estava no fundo a desenhar o futuro da arte moderna; *porém, com uma diferença essencial, pois agora o bloco é o homem, que tem implícita em si a perfectibilidade que há-de descobrir todo o indivíduo moral.*

A arte, uma expressão sintética retira das sensações parciais a impressão total, descobrindo o efeito geral e o artista recompõe os elementos desconexos da análise científica, idealizando-os. Apesar de o trabalho científico e a arte estabelecerem nexos essenciais do mesmo modo, partindo a arte da imagem concreta que há-de equivaler à sensação e que há-de reproduzi-la voluntariamente na impressão, os processos são distintos. Embora seja certo que ciência e arte são formas de conhecimento, um é lógico, o outro estético, um provém da inteligência o outro da imaginação. Estava assim salvaguardada a autonomia da arte.

Nos tempos positivos, *Arte e Sciencia são os dois processos de conhecimento integral*,¹⁵ ambas procuram relações entre as coisas e ambas produzem estímulos de vontade. Por isso inteligência e imaginação não são antinómicas. Sem a imaginação não se descobrem os meios da verificação experimental, não se produzem hipóteses

¹⁵ Teófilo Braga, *A impressão artística*, in *O Positivismo*, Porto, 1879, nº 2, pág. 114.

subjectivas, tal como sem a crítica da sensação não se provoca a impressão artística. Mas, sendo campos distintos, os sentidos dão-nos a aparência, a razão a realidade, embora a relação entre estes dois extremos do conhecimento seja a verdade. Na verdade, através da reflexão, ultrapassamos a aparência dada pela visualidade, atingindo a realidade por um esforço intelectual. A aparência pertence à fatalidade da sensação, a realidade à da existência. Ora o fim da ciência é eliminar a aparência, por isso ela apresenta resultados. A arte pode chegar a um estado idêntico se transformar a passividade numa *receptividade activa*: *é por isso que depois de chegarmos à disciplina científica do século XIX, ainda pertence à Arte um complemento necessário na obra do desenvolvimento humano*.¹⁶

¹³ Idem, pág. 115.

O Belo pode pois chegar ao mesmo resultado final de verdade ou de justiça, pois resulta sempre de um acordo comum das vontades individuais, *independentemente de uma convenção prévia*.

Em conclusão a verdade na arte na época científica e filosófica é, como o Belo, uma impressão consciente, que exige uma produção livre e que serve para descobrir e interpretar a realidade. É este o significado da verdade em arte.

Faltava a Teófilo teorizar os princípios fundamentais duma estética positivista, até para responder aos que acusavam a nova teoria da sua incapacidade criadora. Ora a filosofia positiva eliminava apenas dos seus processos tudo o que fosse incognoscível, aceitando apenas conclusões unânimes e verificáveis. A perfeição progressiva só podia atingir-se por meio da ciência, e não pela crença ou pelos dogmas religiosos. Neste texto de combate Teófilo afirma que a *Arte nada mais tem a receber da crença religiosa*, que lhe retirou autonomia. Sob o impulso das ciências experimentais o positivismo não era mais uma escola individual que relativizava o Belo, mas uma sistematização de estados de espírito, capaz de formular novas concepções de Arte. O *génio de Comte* tinha pressentido que todos os problemas do mundo hodierno conheceriam novas soluções através de uma ciência nova chamada Sociologia. Era a partir do facto sociológico que se fundaria a verdadeira filosofia da história e a constituição científica da Estética. Estava encontrada a ciência salvífica da Humanidade e da Arte, uma espécie de teologia laica pronta a responder aos problemas novos trazidos pelo século XIX.



6. Arqueologia, Monumento fúnebre a Sousa Viterbo, Francisco dos (cemitério dos Prazeres – Lisboa)



7. Monumento ao Bispo D. Alves Martins, Teixeira Lopes (Viseu)

realidade, corrige a análise fragmentária, faz-nos sentir toda a verdade da aparência como aparência. Esta é que é a *Arte phositiva*, e o estudo d'esta ordem de phenomenos é que forma a *Esthetica*.¹⁷

Assim a Estética vem completar as outras ciências, descobrindo mais uma relação estranha a todas as outras e ao corrigir a inteligência dá-nos a compreensão sintética, não se detendo nos hábitos lógicos da divisão e da análise. No fundo tudo se resumia à fórmula de Teófilo: *todos os problemas, o que é o Bello, o que é o Ideal, qual é o fim da Arte, do bello na Natureza, e do Bello na intiligencia, da relação entre a ideia e a forma, da classificação das formas particulares da arte, tudo isto difficil, e quase inatingivel dentro dos mhetodos metaphysicos, torna-se de uma compreensão clara deixando os caracteres absolutos que lhes dão so transcendentalistas, e estudando-os como relações de phenomenalidade*.¹⁸

A Metafísica de Antero

Tanta realidade acabou por saturar espíritos em trânsito, como era o caso de Antero de Quental. Em 1886 iam longe os tempos das *Conferências do Casino*, e à ousadia juvenil somava-se mais de uma década de reflexão. É por isso que passando em revista a ideia dominante do século, a propósito de um livro de Artur Viana de Lima, afirma peremptoriamente: *não sou naturalista*. A convicção provinha-lhe da comparação entre filosofia e ciência: nós outros metafísicos (...), a filosofia é, de sua natureza, especulativa, e a ciência não pode ser para ela mais do que uma matéria

Ora a estética positiva partia da base popular, do fundo das tradições humanas, não num sentido de cristalização mas de transformação, de vivificação das tradições mortas, pelo espírito científico que vulgarizava todas as conquistas da inteligência. Estava assim aberto caminho para uma das mais perigosas ideias em arte: a crença no seu progresso como caminho para a perfeição total.

A estética positivista partia do princípio de que a realidade era uma facto irreductível, criando uma rede de relações que a aparência também permitia conhecer. Assim, 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*. A arte ao estabelecer a educação estética como uma necessidade da nova crise dos espíritos, restabelece ao mesmo tempo uma distância harmónica entre a aparência e a

¹⁷ Teófilo Braga, *Constituição da esthetica positiva*, in *O Positivismo*, Porto, 1879, pág. 413.

¹⁸ Idem, pág. 417.

¹⁹ Antero de Quental, *A filosofia da natureza dos naturalistas*, (1886), pág. 97.

²⁰ pág. 111

prima. Um homem de ciência sabe mas não entende. Falta-lhe a metafísica sem a qual não há filosofia, não há verdadeira nem total explicação. Nos últimos quarenta anos divulgara-se a nefasta concepção duma pseudo-filosofia da natureza, que se *pretende positiva e puramente filha das ciências e que julga ingenuamente poder resolver os intrincados problemas das ideias, sem ter o incômodo de reflectir e só com grande soma de física, química e fisiologia*.¹⁹ Esta crítica visava o apóstolo de Darwin na Alemanha, Ernesto Haeckel. Ora, a ideia de evolução (...) só impera em certas ciências, numa esfera limitada da fenomenalidade. A quimera da filosofia positiva, acabava fatalmente numa ideologia de progresso e de determinismo. Ora o *conhecimento científico constitui apenas a região média do conhecimento entre o senso comum, dum lado, e o conhecimento metafísico do outro*. Mas, remetido ao seu verdadeiro lugar, o *naturalismo é para os tempos modernos o que foi o racionalismo para a Antiguidade: a fórmula mais geral da sua actividade*.²⁰ Mas, considerando todos os elementos do século Antero preferia claramente uma materialismo idealista!

O tom geral mantém-se num importante artigo publicado quatro anos depois. Era o retorno a uma filosofia que encobre quase tanto quanto revela, representando o que há de absoluto no pensamento humano que se alimenta das suas próprias dúvidas. A filosofia apresenta vagos lineamentos do inatingível original, laborando-se enquanto equação entre o pensamento e a realidade. A sua constituição enquanto sistema implica sempre a consideração de cada período histórico. É o que faz ao traçar uma linha evolutiva do pensamento filosófico desde a Antiguidade, até Kant e Hegel.

Depois é o século XIX, com a ideia de evolução nascida em redor de 1830, de transformismo, do triunfo e da omnicência científica. Parecia terem-se encontrado as leis naturais, as leis morais, sem que o fortuito desaparecesse ao lado de tanta certeza. Ora em oitocentos, na segunda metade, os dois factos mais consideráveis da história da filosofia são, *por um lado, o descrédito da especulação metafísica sistemática e das ambiciosas construções à posteriori, e o consequente predomínio do processo indutivo e do espírito científico*. A metafísica tornou-se científica, o transcendente, realista e a dedução cedeu o lugar à indução, daqui nascendo o mecanismo e o determinismo. Assim era com Augusto Comte, com Herbert Spencer, com Stuart Mill e com Taine – *todos almejam por imprimir à especulação um carácter positivo*.

No fundo não se saía do terreno dos factos, ponto de vista limitado e incompleto, com o predomínio do universo inferior e elementar, do mesmo sobre o diverso. O universo não é criado pela especulação e o verdadeiro realismo consiste na desaparecimento duma artificial rivalidade entre metafísica e ciência. O fenómeno não cria o consequente mas apenas a condição para que ele se produza. O que não é real é que é verdadeiro.

O mundo moral só subsiste pela renúncia. Ela é *a inspiradora secreta da grande arte como do grande pensamento*.²¹

²¹ Idem.

Sampaio Bruno

A figura e o pensamento de Antero tiveram profunda reprecursões no pensamento português e o seu espiritualismo encontra eco em pensadores fundamentais como Sampaio Bruno. Na sua vasta obra abundam as páginas anti-positivistas que fundamentam a relativização do pensamento naturalista. Incomodava-o a leitura fácil do naturalismo como representação artística do mundo e do homem segundo um critério de fidelidade exacta, correndo o risco de se mediocrizar nessa imitação exclusivista. Como certamente dizia, *o jornalismo esgota-se na discussão do indiscutível*.

Aliás a leitura de Kant leva-o a considerar que o talento criador na arte é distinto do talento científico, pois são diversas as matérias em que ambos laboram. É ainda ao kantismo que recorre para referir que a criação artística não pode descrever-se porque não se passa ao nível da consciência. Mas após esse impulso criador a execução da obra segue regras compositivas com a sua lógica de regularidade. Assim, ao contrário do cientista ou do filósofo, a ideia estética não necessita de demonstração pois obedece apenas à intuição. O que Bruno não aceita em Kant é a crença na crítica e no gosto, como faculdades de julgamento, prevendo já a falta de parâmetros na apreciação e a queda num subjectivismo sem freios. A falta de regras condu-lo a valorizar o pensamento hegeliano, a sua ciência do belo e sobretudo a justa consideração de que *a imaginação tem também as suas regras*, embora as formas artísticas não possam reivindicar-se de eternas.²²

²² Sampaio Bruno, *A geração nova*, Porto, 1984 (1885), pág. 237

O século XIX se caiu na tautologia da arte pela arte, deixou-se igualmente enredar no experimentalismo cujos pressupostos se pretenderam alargar a todos os domínios da criação humana. O artista não podia deixar de ser atingido e enredado nesta teia e já não devendo ser nem clássico nem romântico, devia aderir à engrenagem naturalista, transformando-se numa abstracta generalização. Por isso a criação individual foi relegada para o país das quimeras. Daí uma certa revolta ou fuga a essa predominância do universo físico e a vontade de reafirmar o idealismo em arte. Na verdade não bastava amontoar observações, registar detalhes, era fundamental a interpretação, sob pena de o artista se dissolver num registo passivo e despersonalizado e de a sua obra ser uma *impersonalidade*.

A crença na objectividade pura de que os naturalistas ortodoxos faziam uso não atentavam nestas palavras: *De cem pessoas, que estão numa sala, dizia Théophile Gautier que nem cinco reparavam na cor do papel*. A arte não se coadunava com a mediocridade impressiva das retinas. Acreditar nisso transformava os artistas contemporâneos em misantropos pois *somar detalhes exactos não é atingir a síntese explicativa, porque se na soma faliu algum elemento, pode ocorrer que seja esse precisamente o que dê essa característica genérica*. A verdade estética é mais do que a verdade natural, porque não pode prescindir da verosimilhança. Sendo uma representação a arte precisa de parecer, circunstância que introduz a subjectividade como elemento nuclear no processo criativo. Não há, pois, que lamentar o afastamento do artista da pura objectividade: *o artista não chegará a ser um sábio; simplesmente perde a autonomia, porque não se move num particularismo diferenciado*.

Se o ideal é uma flor cujas raízes mergulham no estrume, o belo será sempre um relativismo. Por isso, sendo o naturalismo uma inevitabilidade ainda com futuro, cabe-lhe aprofundar-se, problematizar-se e não cristalizar-se em dogma.

II

As Especificidades da Escultura

O somatório das ideias artísticas atrás enunciadas é suficientemente genérico para servir de orientação às artes em geral. Talvez deva mesmo afirmar-se que o seu objectivo principal era sobretudo a expressão pictórica, acompanhada de uma sensibilização para o restante mundo artístico. Mas tendo em conta a evolução individual de cada género, a escultura caminhou ao seu ritmo e na direcção que entendeu mais consentânea com a sua multiseular tradição, não cedendo com facilidade ao tempo que passa. Não espanta por isso que as palavras de Sampaio Bruno em 1885 resumam, embora de modo redutor, a vida da escultura no século XIX: *de todas as artes, a estatuária é a de menos futuro. Porquê? Exactamente porque a gama*

²³ Idem, pág. 304.

*da sua expressão moral é curta e o belo plástico já nos não basta, ainda que contentasse aos gregos.*²³

Ramalho Ortigão

O espírito científico de Joaquim de Vasconcelos virou-se decisivamente para o estudo da arte românica. A contemporaneidade interessou-lhe sobremaneira no que diz respeito à pedagogia do desenho, às famigeradas reformas do ensino artístico e às reivindicações para a Academia portuense, sempre subalternizada face à de Lisboa.

Não podendo afirmar-se que Ramalho é um discípulo de Joaquim de Vasconcelos, é indubitável a grande admiração que votava ao mestre portuense, cujas ideias segue e repete amiúde. Apesar de tudo uma diferença essencial fundamenta as ideias de um e de outro: Vasconcelos é essencialmente um regionalista, Ramalho um nacionalista. Já na década de 90, tem estas palavras lapidares que condensam todo um programa: *a arte de um povo é a expressão do sentimento na sua raça, e é no sentimento, comum a todos os corações, que se funda num país o refúgio da concórdia, no meio do moderno conflito geral das ideias e das opiniões diversas.*

Ramalho é uma personagem multifacetada dispersa pelo seu talento literário e jornalístico. Para as artes ele foi um teórico, um crítico, um historiador, um defensor do património, não duma forma espartilhada mas integrada. Beneficiou bastante do conhecimento profundo que tinha do património nacional, sendo igualmente fundamentais as suas viagens pelo estrangeiro que lhe aumentam a cultura visual, o ajudam a relativizar realidades diferentes, bem como a aprofundar teoricamente o que foi vendo e pensando.

Centremo-nos agora nas relações mentais de Ramalho com a escultura portuguesa. No longuíssimo artigo de 1896 sobre o culto da arte em Portugal²⁴ no qual, na esteira de Herculano, trata essencialmente da defesa do património, há múltiplas referências à escultura e aos desacatos que contra ela se levantavam. No entanto o seu texto fundamental data de 1905. Trata-se de um artigo no qual Ramalho Ortigão trata globalmente a história da escultura em Portugal, agrupando-a por períodos. Nas suas linhas essenciais o artigo mantém plena actualidade pois nenhuma nova proposta de estruturação historiográfica se desviou do pensamento de Ramalho. O autor tem aliás oportunidade de destacar que a escultura é *a expressão da arte que em Portugal descreve a mais completa e característica*



8. Monumento ao Duque de Saldanha, Tomás Costa (Lisboa)

²⁴ Ramalho Ortigão, O culto da arte em Portugal, in Arte Portuguesa, vol. I, Lisboa, 1943, págs. 9-198.

linha de evolução ininterrupta, desde os primeiros monumentos arquitectónicos coevos da fundação da nacionalidade até aos nossos dias.²⁵ Tudo isto apesar de a escultura em relação à pintura merecer menos atenção da crítica e da historiografia. Ora essa injustiça era tanto mais estranha quanto a educação dos escultores é intrinsecamente mais perfeita que a de todos os demais artistas. As razões eram várias. O escultor deveria saber conjugar a sua obra com o suporte arquitectónico ou com a envolvência urbana. Daqui resultava que ao escultor era pedido um superior sentido de ponderação, de unidade e de equilíbrio, indispensável à estabilidade estética de todo o produto artístico. Outro factor pesava vindo dos ressaibos românticos de Ramalho e do seu conhecimento da arte popular: o esforço muscular do escultor, a sua vertente de operário de um ofício que precede o artista e a sua arte. Por isso irmana na mesma categoria canteiros, fundidores, cinzeladores, barristas e entalhadores; pela mesma ordem de razões dá prioridade ao mestre, companheiro e amigo dum trabalho comum: o professor era apenas um aparelho didáctico, muitas vezes luxuoso, sempre insuficiente.

E quanto à escultura contemporânea? No artigo citado, apenas dois nomes, em remate: Soares dos Reis e Teixeira Lopes. Antes, em 1891, a propósito duma exposição do Grémio Artístico afirma que onde há escultores como Soares dos Reis, Simões de Almeida, Tomás Costa, Teixeira Lopes, Nunes, Duquesa de Palmela, pode-se afoitamente dizer que há uma arte, e deve-se acrescentar que há uma escola.²⁶

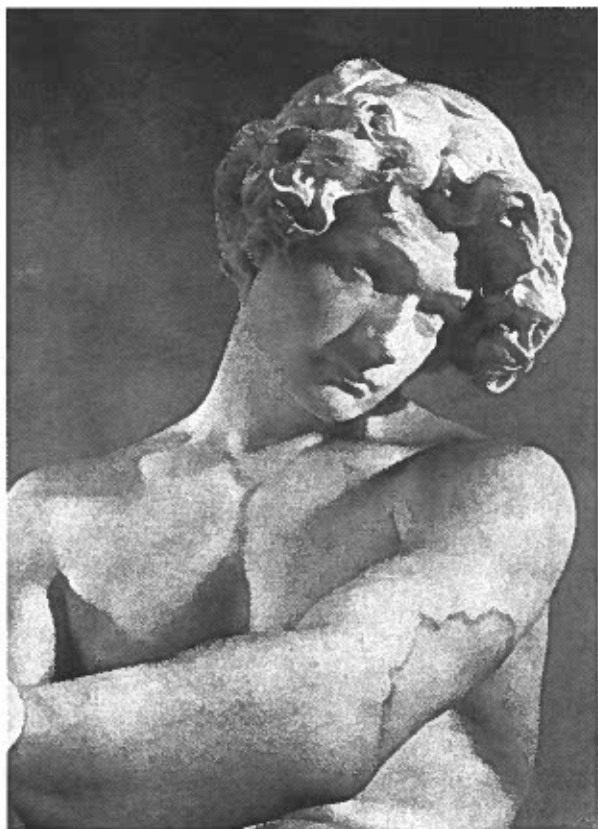
Fialho de Almeida, uma utopia

Entretanto Fialho sonhava utopias para Lisboa, aliando a higienização com a monumentalização da cidade. Era um libelo contra o tédio, onde se aliava a vontade

de arrasar com o desejo alucinante de criar uma capital que acolhesse todas as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias. Nessa cidade imaginada a escultura desempenharia um papel importante, pois Fialho prodigalizava monumentos comemorativos, ao sabor do oitocentismo, mas com uma acrescida monumentalidade, parecendo adivinhar tempos futuros. Para a Rotunda, já consagrada a Pombal, desejava um Terreiro do Paço socialista, previa estátuas de contemporâneos, plenamente integradas nos cantos dos prédios. Da Patriarcal à Avenida, através dos jardins da Politécnica, um hemicírculo de estátuas, onde figurariam, por exemplo, Garcia de Orta e Brotero. Sempre com o sentido do espectáculo propõe a ligação da antiga avenida Ressano Garcia com o Campo Grande, através de

²⁵ Ramalho Ortigão, A escultura em Portugal, in Arte Portuguesa, vol. II, Lisboa, 1943 (1905), pág. 203.

²⁶ Ramalho Ortigão, A arte nacional e a Exposição do Grémio Artístico, in Arte Portuguesa, vol. III, Lisboa, 1947 (1891) pág. 161



9. Pormenor de O Desterrado, Soares dos Reis

um Arco de Triunfo ou de um grande hemicírculo de estátuas e cascatas. A Praça do Comércio ganharia uma nova fisionomia, com balaustradas e estátuas colossais, sentadas e agrupadas, ao gosto do grupos alegóricos da estátua de D. José, alternando com outras que empunhariam gigantescos faróis de electricidade ou gás. Mais, entre esses grupos colocar-se-iam em expressão apoteótica, elefantes, cavalos, vitórias com trombetas, génios correndo à água, lutas de leões com centauros. O projecto mais grandioso e retórico reserva-o para a avenida da Índia, de Algés a Santa Apolónia, com estátuas de todos os heróis das descobertas e conquistas, *o que daria ao estrangeiro que entrasse o rio, com essa fileira de colossos, uma ideia senhoril do povo luso, e à beira-mar lisboeta uma cara soberba de receber visitas...* Por outro lado a avenida da Liberdade seria o *salão contemporâneo*, recolhendo nos seus relevos todas as gentes que merecessem a perpétua glória, um *Cosmos nacional contemporâneo* – *filantropos, políticos, comediantes, poetas, pintores, heróis de África, almirantes de lanchas-canhoesiras*. Toda esta gente registada na pequenez do busto, em contraste com a grandiosidade exigida para os heróis do passado! Enfim, o que Fialho propõe à cidade podia recomendá-lo também a si próprio: *um pouco de deboche activa a civilização dos povos bisonhos, e é um maravilhoso factor de sugestões.*²⁷

²⁷ Fialho de Almeida, *Lisboa Monumental*, in *Barbear Pentear*, Lisboa, 1911.

Manuel Laranjeira e Augusto Santo

A personalidade de um escultor português, Augusto Santo, encontrou uma simpatia e uma identificação psicológica em Manuel Laranjeira (1877-1912). Laranjeira, cuja vida decorre em Espinho, viveu em desespero espiritual, frequentemente à beira do abismo, embora com manifestações exteriores que provocavam escândalo na pequena localidade. Sendo médico e sífilítico, tinha uma aguda consciência do seu estado físico, e como tantos outros neste final de século, suicidou-se – tal como o escultor que elegeu como um estudo de um caso psicológico. Espinho, a terra que escolheu para viver, não era para Manuel Laranjeira um desterro. Foi amigo de Unamuno, correspondeu-se com Amadeo de Souza Cardoso.

Augusto Santo surge a seus olhos como em caso exemplar da evolução do sentido e do papel da arte que se exprimia na correlação entre o artista e o meio social. A arte, como a vida, é evolutiva e para aqueles que hoje olham para Deus como se olharia para a ruína de um cárcere, o determinismo psíquico que rege a actividade humana leva à conclusão de que a arte entrou numa via nova. A arte nova,²⁸ segundo Laranjeira, tem de ser positiva e orientada por um determinismo bioanímico. Assim a arte entrará numa larga fase da humanidade útil, porque ela constitui também um pujante estímulo de vida. A arte nova, como a vida, será fértil e imensa. Por isso o *artista moderno tem de ser educado nas novas ideias, precisa de assimilá-las, traduzi-las em sentimentos e depois pode ir descansar, cónscio de que cumpriu o seu dever, de que legou à humanidade uma obra fecunda, e nunca um arroteo lírico e gasoso como os que barrufam esses cabotinhas que se estorcem na sua impotência.*²⁹

²⁸ Manuel Laranjeira, *Augusto Santo*, in *Obras*, vol. II, Lisboa, 1993, pág. 284.

²⁹ Manuel Laranjeira, *Arte Nova*, in *Obras*, vol. II, pág. 283.

O texto sobre Augusto Santo tem o significativo título de *estudo psicoestético*. Laranjeira confessava que a primeira vez que ouvira o nome do escultor, tinha da vida artística nacional uma sensação de deserto. Nenhum artista afirmava a sua individualidade com pujança. A excepção era Columbano, *o maior –se não o único –, mas também o menos compreendido, sem contestação*. Quando se falava de arte, falava-se invariavelmente de Soares dos Reis, cujo nome servia para tudo: tanto para demonstrar a nossa valia em arte, para incensar qualquer idiota ou para a critica desfiar um rol de asneiras. Soares dos Reis passara pela vida portuguesa como um *meteoro para cafres*. E certamente acrescenta: *se Soares dos Reis morresse de uma apoplexia, ainda hoje seria*

ignorado. Suicidou-se; e, suicidando-se, conquistou de jacto a celebridade. O suicídio conseguiu o que não conseguiram vinte anos de génio.³⁰ E era tal o gosto e a cultura artística nacional que após o suicídio o português descobrira que Soares dos Reis fora em vida um santeiro! Era ainda a triste sina nacional pois aos portugueses não chegara ainda a notícia de que a escultura era uma arte erudita, Daí o santeiro e os santos: *os santos são as únicas obras de arte capazes de criar fama a um artista, tal é o bom gosto e o bom senso deste povo ainda enfronhado num beatismo de sacristia*. Dava como exemplo, e com muita injustiça, o medíocre sr. Teixeira Lopes.³¹

³⁰ Idem, pág. 284

³¹ Idem, pág. 285

Eram estes os nomes que conhecia porque para um mau meio, artistas piores.

A revelação do nome de Augusto Santo e da sua personalidade valeu-lhe à partida alguma desconfiança. Mas o conhecimento da figura, que reproduz a traços largos, logo o convenceu. Mais do que a obra era o escultor que fascinava o escritor:

moreno, a barba toda, a cabeça inclinada desoladamente para o peito largo e forte, o rosto enfronhado duma tristeza lúgubre de árabe absorvido em elucubrações – deu-me a impressão dum misantropo. A impressão acentuou-se quando o via caminhar entre as multidões como um sonâmbulo, embebido sempre nos próprios pensamentos, com o rosto contraído em consternação. Era o Santo Antero da Escultura! Com as suas diferenças: Augusto Santo era um meridional que sofre, movido pelo pessimismo, enfim, um incompreendido e um autocontemplativo: *o contemplativo de si mesmo que vivia da sua alma e dos seus sonhos*. Se Antero era um céptico, Augusto Santo vivia ainda na contemplação de si, da sua alma, dos seus sonhos.

Num segundo encontro, o escultor revela-se, loquaz, falando da sua obra futura, em especial da sua concepção de mulher, de um modo tão emotivo, *que só podia ejacular dum temperamento fundamentalmente artístico, mas também fundamentalmente mórbido*. Falava convulsivamente, agitado, possuído dum delírio lúcido, próprio dos paranóicos de génio. A mulher derivava duma concepção pagã, com algo de misterioso, de esfinge impenetrável, amando a vida pela vida e o amor pelo amor; ao mesmo tempo provocando um amor intenso, fecundo, embriagando como um perfume oriental, mas sem corromper. Por isso Laranjeira esperava do escultor, conhecido o seu temperamento, uma obra concebida em grande, planeada com vagar.

No entanto a sua obra falhou por razões objectivas. Em primeiro lugar pela hereditariedade, factor primordial do talento. A hereditariedade é uma lei da natureza mas no caso do escultor a sua génese não continha elementos explicativos para o seu talento artístico. Mas outro facto se sobrepunha. Augusto Santo falara a Laranjeira da existência de loucos na família, numa mãe obsecadamente supersticiosa. A infância correria-lhe sem história, à parte um síndrome de nevrose, uma piromania benigna, jubilosa ao ver uma meda em labaredas.

Por outro lado o meio, o meio português tão educativamente viciado a influir no espírito de Augusto Santo. Nessa conjugação de factores deterministas encontrava Manuel Laranjeira a explicação para o temperamento do escultor: doentio, paranóico, com lampejos de delírio ambicioso, sombrio, perseguido, tornando-o esquivo, irascível e mesmo antipático. *Somente a megalomania nele reveste um carácter típico, específico da sua Arte, uma como obsessão de atingir a sua perfeição na Estatuária*. Mergulhado no seu silêncio a medicridade reinante nunca lhe perdoou essa meditação concentrada. Misanthropo odiando trivialidades, Augusto Santo era um psicó-

³² Idem, pág. 296

tico, poi todo o génio era uma desequilíbrio mental: *um génio perfeitamente equilibrado é uma aberração, um impossível, um ser colocado fora das leis naturais a que todos os seres obedecem: não se concebe; não existe*. Assim Nordau, assim Augusto Santo.³²

Na sua curta obra esse sentimento de desajustamento quisera-o concretizar num barro, *O génio esmagado pela trivialidade*. Esse sentimento evoluiu para o *Ismael*, essa figura de rapaz isolado do mundo onde, segundo Laranjeira, a concepção falha, face ao documento psicológico e ao fragmento biográfico.

Se a escultura é a mais sintética das artes, Augusto Santo foi visceralmente escultor. Autocontemplativo sabia que antes de modelar é preciso conceber, antes da obra se revelar é necessário fundir e plastificar na alma. Por isso a técnica é secundária, uma espécie de alfabeto que não opera sem ideias. Ele foi verdadeiramente, um homem do seu século, *que não compreende a Arte senão como um meio de combate pela justiça que é irmã da Beleza*.

António Arroio e a Comoção Estética

No estimulante livro de António Arroio, publicado em 1899, no qual a escultura é matéria substancial embora não exclusiva, o autor considera como o critério mais seguro para a análise artística aquilo que denomina por comoção estética. Mas em que consiste essa teoria? Na colocação do crítico no mesmo lugar do artista no seu momento criador, revivendo o seu ponto de vista sentimental. É uma posição que não está isenta de múltiplas dificuldades, algumas, pensamos, inultrapassáveis, mas António Arroio apenas lhe encontra motivos estimulantes. Nomeadamente a impossibilidade de o crítico transpor para a obra os seus valores estéticos pessoais que na maioria dos casos não coincidem com o pensamento do artista. A reconstituição permitia assim uma mais justa avaliação da obra de arte.

Homem ligado à música (era filho do músico José Francisco Arroio), António Arroio fundamenta a sua estética da comoção nas teorias de Wagner. O critério provinha aliás dos wagnerianos *motivos interiores da acção* e do *homem interior*, em oposição ao que chamava processo formal da obra de arte. Da obra escrita de

Wagner e da Estética de Véron, retirava o critério seguro que precedera o naturalismo e o positivismo. Mas Arroio faz um arranjo eclético entre essas teorias, pois a arte, embora nascendo da acção interior não vive sem a inevitável forma ou acção exterior; daí decorre com naturalidade o realismo na sua realização prática. O interior e o exterior interagiam como numa relação de causa – efeito. A escultura, ao contrário das artes



10. Retrato de Soares dos Reis

cénicas tinha, contudo, um perfil mais estático, menos dinâmico, restringindo-se a instantes infinitamente pequenos da acção exterior.

Em suma, na longa introdução da sua obra, António Arroio tem uma conclusão definitiva: *em tudo quanto deixo dito pretendi mostrar que as diversas artes, se diversas são quanto ao processo formal, fundamentalmente são uma só cousa, manifestações da commoção esthetica*.³³

Antes de entrar na biografia pessoal e artística dos dois escultores que justificam o livro, António Arroio faz um longo percurso por aquilo que chama os pontos de vista estéticos, onde revela as íntimas articulações entre a teoria e as obras de arte, sem nunca perder de vista a contextualização histórica e civilizacional. Assim as teorias estéticas têm seguido a evolução dos conhecimentos humanos, começando por aceitar a origem divina da arte, até a conceberem como produto da mente humana. Em qualquer dos casos considerava-se o Belo como um produto da metafísica, *como um absoluto, eterno e imutável, coisa que nunca ninguém nunca soube o que seja*. Na prosa de Arroio há uma desestruturação crítica do classicismo e das concepções cristãs da arte, pois ao cristalizarem-se como escolas e ao imporem-se de modo normativo impediam a livre comoção do artista. O rasto do classicismo era, em seu entender mais nefasto, pois predominava no ensino liceal com o intuito de formar um gosto que se aproximasse dessas pretensas belezas eternas. De qualquer modo, em cada fase civilizacional, havia-se sempre caminhado da convenção para o naturalismo, como se verificava na evolução da escultura grega e depois no impiedoso retrato romano.

Outro aspecto interessava sobremaneira a António Arroio, o carácter nacional da arte. Apesar do entrave desse belo absoluto, o carácter nacional da arte de cada povo desmentia a validade desse paradigma. Havia razões etnogénicas e etnográficas que impunham o carácter nacional à arte de cada povo. Razões ráticas, climatéricas, mesológicas, a própria evolução das artes populares com origens muito recuadas no tempo, constituíam os ingredientes essenciais duma arte nacional.

Este fim de século, moldado pela geração de 90, só podia levar António Arroio a concluir que *a arte é um producto espontaneo do sentimento nacional*, em razão da hereditariedade e do transformismo.

Apesar destes princípios gerais António Arroio não deixa de considerar os particularismos da escultura. Notavam-se nesta arte três influências dominantes: a grega, através do nu, a romana e a do renascimento, através do artista que mais admirava, Donatello. Particular acuidade tinha a observação e representação do nu. Na Grécia clássica nada impedia a comoção estética face ao nu, pois o amor da forma e da beleza

³³ António Arroio, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, Porto, 1899, págs. 57-58.



11. Busto da Inglesa, Soares dos Reis

do corpo não conhecia impedimentos legais, morais ou de simples pudor. O nu era familiar aos gregos em múltiplas das suas actividades sociais e lúdicas.

Ora os tempos presentes eram bem diferentes e por isso se interroga o autor: *que genero de commoção esthetica poderá experimentar o artista deante d'um corpo deformado pelos artificios da moda, mal e desharmonicamente desenvolvido pelas condições inherentes à vida de quasi todos os modelos d'atelier?*³⁴ Na verdade faltava tudo ao corpo moderno, sobretudo a actividade dos jogos, dos exercícios de ginástica, da luta ou da corrida. Por isso a prática de atelier era uma frustração e a única solução para o artista era reduzir-se à imitação do antigo. Ora a imitação não era já para António Arroio uma solução feliz mas um processo inferior da produção artística.

Havia assim um desajustamento insolúvel. O artista contemporâneo não encontrava estímulo nos modelos de atelier, o que lhe limitava a comoção, logo a criação; a fixação nos modelos antigos era uma imitação funesta. Mas era também uma inevitabilidade, sobretudo no ensino onde se multiplicava o estudo do nu antigo, os temas derivados da arte grega, a difícil senão impossível fixação do cânon grego aos corpos actuais, tudo isto redundando numa imitação banal, sem fim à vista para António Arroio. Por isso a conclusão só podia ser uma: *o nú será sempre, de todas as formas d'arte, aquella em que se accumulam mais convencionalismos.*³⁵

Memórias de Teixeira Lopes

As memórias de Teixeira Lopes, constituem uma narrativa pessoal da sua vida, muito colada aos seus anseios e às suas realizações. São escassas as suas opiniões ou teorizações sobre escultura e tudo se passa numa prosa positiva, um pouco cândida, melancólica e apaziguadora. Tem o mérito de nos revelar a vida média profissional de um escultor em fim de século. Com os ingredientes habituais da infância, com uma família pobre e católica, dificuldades de aprendizagem na escola primária, o geito que se ia revelando para o desenho, acaba por trabalhar na fábrica das Devesas, tal o gosto pela modelação em barro. Lança-se na aventura de fazer e vender os seus próprios bonecos. A Exposição do Palácio de Cristal, promovida pelo Centro Artístico Portuense, onde pontificava Soares dos Reis, e o contacto com a *Flor Agreste*, mais as obras de Marques de Oliveira, constituem uma revelação e também o desejo de ser escultor para poder arrancar ao mármore figuras palpitantes como aquelas.

Em 1882 está na Academia portuense, recebendo aulas de desenho de Marques de Oliveira, mas abrevia o percurso quando Soares dos Reis o aceita na aula de escultura. Começa aqui uma relação esquiva entre os dois, com Soares dos Reis a corrigi-lo e a desanimá-lo, a mostrar a sua faceta de mau humor. Tenta apaziguar o mestre indo com o pai visitar-lhe o atelier, onde se deslumbra com retrato da filha dos Condes de Almeida e com a estátua de Brotero. Soares confessa então ao pai que Teixeira Lopes era dotado de qualidades raras. Na verdade em 1884 tem 17 valores em escultura.

Mas o concurso para o pensionato em Paria, em 1884, mostra-lhe de novo a animosidade de Soares dos Reis que preferia Tomás Costa de quem era amigo. O tempo iria demonstrar que estava enganado mas não deixa de ser muito português esta predilecção de um grande escultor por um discípulo menor. Teixeira Lopes recorda assim aquele que, apesar de tudo, foi seu mestre:

*Soares era susceptível sujeito a zangas e contrariedades pelo mais leve motivo. Era um homem honesto e procurava ser justo, mas a paixão por Costa torceu a razão. Não me contrariou, mas não gostou que eu fosse disputar essa palma que elle já tinha reservado para outro.*³⁶

³⁴ Idem, págs. 58-59.

³⁵ Idem, pág. 61.

³⁶ A. Teixeira Lopes, *Ao correr da pena*, Gaia, ed. de 1968, pág. 9.

As provas decorreram naquele ambiente taciturno e repressivo que durante décadas foi apanágio do ensino artístico. Os três concorrentes (Costa, Lopes e António Molarinho) foram fechados à chave pelo júri, cada um em sua sala, sem poder comunicar com ninguém. Os temas, estatueta e desenho, eram tirados à sorte, sem pré-aviso da listagem. Deste processo, que também se praticava no estrangeiro, dirá, *absurdos processos, toscas leis e tacanhos mestres*. O desenho seria feito pelo natural; quanto à estatueta saiu o tema de Catão preparando-se para o suicídio. Teixeira Lopes nada sabia de história. Não tem oportunidade de corrigir o tema (circunstância que Soares dos Reis permite a Tomás Costa). O resultado é o esperado, com Teixeira Lopes a obter o 2º lugar e Tomás Costa o 1º.

Mas em 1885 rumo a Paris, com dinheiro da família e de um padrinho. Conta com a colaboração de um antigo condiscipulo do pai que estivera em Paris dezoito anos antes. Vai-se cultivando visualmente: Falguère, Barrias, Rodin, Mercié; entra na Escola de Artes Decorativas, onde vai modelando flores do natural.

Com saudades e choros vai estudando Anatomia, História Universal, rudimentos de arquitectura. Concorre às Beaux-Arts, preparando-se para este elenco de provas: um estudo do nu pelo natural ou copiado do Antigo, em escultura; um desenho copiado do natural ou do Antigo, feito em três sessões; um estudo de arquitectura; uma prova de anatomia; uma prova, escrita e oral, de História Universal. Apesar de lhe ter saído a representação que mais temia, o Aquiles, fica em 1º lugar com 20 pontos.

Na Escola será aluno de Cavalier, de Matias Duval em anatomia e de Ivan (mas recordando sempre os ensinamentos de Marques de Oliveira) em desenho; sempre que podia aproveitava as lições de história da arte. Sobre Cavalier terá ocasião de expandir uma verdade universal:

*era um distintíssimo Escultor, e seria distinto em tudo quanto quisesse ser. No entanto, não era um grande artista; era apenas um grande professor (...) De resto, o professor nunca poderá ensinar aquilo que não se ensina; Rude dizia que a sua missão se limitava a educar escultores, e não a fazer artistas.*³⁷

³⁷ Idem, pág. 30.

A missão do professor é guiar os alunos no indispensável, com sobriedade, termos claros de fácil compreensão e não com complicadas teorias, deixando os alunos seguirem as suas tendências.

Tem ainda um outro sucesso quando ganha o concurso de *ronde-bosse*, já vencido também por Soares dos Reis. Em 86 quando vem a Portugal é por isso recebido friamente por Soares – afinal Tomás Costa não obtivera êxito algum. Depois, em Paris, são algumas das suas obras expostas nos vários Salons, com especial êxito para a Viúva. Mas não ganha prémio algum. M. Chauvin é francês.

Algumas questões profissionais se lhe vão entretanto colocando, como o difícil trabalho em mármore que o deixava sempre insatisfeito, com resultados que considerava, por vezes, mesquinhos. Era por isso que muitos escultores encarregavam os canteiros da sua execução – mas estes raramente podem sentir o modelo, que só o autor percebe, perdendo a obra.

Em seu entender a arte não consistia em copiar o real, o exterior; a dificuldade do escultor estava dentro dele, de uma forma subtil, fugidia.

O seu temperamento leva-o assim a considerar a vida de um artista: *é, por via de regra, uma larga estrada de dor. Que os seus assuntos sejam alegres ou tristes, ele, bem no seu íntimo, é sempre um melancólico, bastando, para o tornar infeliz, o convencimento de que a perfeição tão ardentemente procurada, é inatingível.*³⁸

³⁸ Idem, pág. 112.

Os Memorialistas

Ribeiro Arthur, oficial do exército, publica entre 1896 e 1903 uma longa listagem da vida e obra de artistas seu contemporâneos. Fialho de Almeida, prefaciando o primeiro volume, considera Ribeiro Arthur um homem moderno, colega e íntimo de quase todos os artistas que retrata – principalmente dos pintores que constituem o maior número dos perfis traçados, sob a sombra tutelar de Silva Porto que abre naturalmente a longa listagem.

Os escultores constituem uma pequena minoria, quatro apenas. Os nomes escolhidos, consensuais, resultam ainda assim do gosto do autor: Soares dos Reis, Simões de Almeida, Teixeira Lopes e Fernandes de Sá. Três homens da escola do Porto, um de Lisboa, reflectem proporcionalmente a importância e o reconhecimento das personalidades escultóricas mais vincadas, embora se possa falar de ausências injustificadas e da desproporção que há entre a obra de Fernandes de Sá e a dos restantes nomes.

Convém determinar desde logo o conceito e o gosto de Ribeiro Arthur quanto à escultura. Neste fim de século que assistiu a tentativas várias de inovação e ruptura, o autor tem dessa arte uma clara visão intemporal: *a escultura, obrigada a reproduzir a forma nítida e palpável na sua verdade mais pura, a escultura, a arte clássica por excelência, não pode afastar-se da sua atitude de serenidade soberana para entregar-se a devaneios.*³⁹ Desconhecemos se o autor alguma vez leu Hegel mas o que perpassa pelas suas palavras é um claro sabor hegeliano que, por exemplo, não aplica à pintura, considerando-a uma arte de efeitos. Por isso reitera mais adiante as suas convicções: *A forma, o culto impecável da forma, é tudo para o escultor, para o estatuario. A atitude, o gesto em harmonia com a expressão da cabeça são indispensáveis na estatua. Se a arte grega é ainda a grande mestra da escultura é porque a Grécia estudou, como povo algum, a verdade e a beleza da forma, e nas suas estatuas mutiladas, um dorso, um membro tem uma expressão tão completa como uma figura inteira.*⁴⁰

Ribeiro Arthur recoloca assim o problema das especificidades de cada género artístico que não se compadece com a fixação historicista em períodos e estilos homogêneos. Escultura, pintura e arquitectura têm no século XIX ritmos e opções muito distintas e aprisioná-las em compartimentos estanques é o caminho mais rápido para a sua incompreensão.

O gosto e as convicções de Ribeiro Arthur determinam que o primeiro escultor de quem traça o perfil seja Soares dos Reis. A notícia inicia-se inevitavelmente pelo suicídio, resultado de uma vida torturada, *de um desespero atroz de incompreendido*. Este tipo de biografia vai colar-se para sempre a Soares dos Reis, como se a cultura artística nacional, desde o romantismo, necessitasse urgentemente de uma artista marginal, de certo modo maldito, de alguém que a sociedade não compreendeu e maltratou. Mas será injusto considerar a importância efectiva de Soares dos Reis apenas por essa trama romanesca. Soares dos Reis afirma-se sobretudo pela obra que produziu e será percorrendo os seus trabalhos que se pode avaliar os problemas e soluções novas que trouxe à escultura nacional. O resto é pieguice literária. Ribeiro Arthur está bem documentado quanto à obra do escultor, listando e seleccionando as suas obras mais notáveis, como o *Conde de Ferreira*, além de *O artista na infância*, *A saudade* e *O abandono*. Detém-se mais longamente no *Retrato da filha dos Condes de Almedina*, uma criança graciosa envolta em delicados rendilhados pétreos; depois, *O Desterrado* e uma imensidão de bustos, a começar na Flor Agreste.

³⁹ Ribeiro Arthur, *Arte e artistas contemporâneos*, vol. 3, Lisboa, 1903, págs. 88-89

⁴⁰ Idem, pág. 92.



12. O Ardina, Costa Mota Tio, (figura integrada no monumento a Eduardo Coelho, Lisboa)

O segundo perfil é o do seu amigo Simões de Almeida, homem probo e respeitado a cujo magistério devem os artistas seus alunos a renovação da ciência do desenho. A sua personalidade serena contrasta com o espírito atribulado de Soares dos Reis, reflectindo-se numa obra igualmente vasta, desde a célebre *Puberdade*, pelo *D. Sebastião*, sem esquecer os monumentos, como o *Duque da Terceira*. Mas a sua preferência vai para a estatua da Agricultura, *figura vigorosa e magistral, exprimindo admiravelmente a poesia do campo, e como que desafiando ao trabalho*. Enfim, além da obra, Simões de Almeida é um trabalhador infatigável e enérgico, capaz de vencer o desânimo que o assola, mantendo um aspecto severo sob o qual se oculta um fervor entusiasta.

Ribeiro Arthur não conhecia tão bem Teixeira Lopes. A qualidade do artista impusera-se-lhe através das obras que foi vendo, como uns bustos de criança expostos no Grémio Artístico e depois com a suprema revelação da *Rainha Santa* – um meteoro que apareceu em Lisboa e a todos deslumbrou. Depois, no mesmo espaço, foi a vez de *A viuva*, grupo *emocionante*, bem como a maquete para a porta da igreja da Candelária no Rio de Janeiro. Estas peças revelaram-lhe um grande artista, uma bela feição moral e o desejo de um contacto mais directo. Por isso lhe traça a biografia, bem como a da sua família de artistas, e vai elaborando a listagem da obra gigantesca de Teixeira Lopes. Entre monumentos, bustos, figuras narrativas, Ribeiro Arthur encontra no escultor uma *delicada execução: mas se as suas obras encantam pela delicadeza do cinzel, impõem-se pela energia da concepção, e a assombrosa robustez do seu talento*.

É ainda do Porto, terra de múltiplos talentos, que provém a quarta biografia, a de Fernandes de Sá. O seu nome serve-lhe para elogiar o magistério da Academia portuense, bem como o percurso que os seus alunos traçam nas *Beaux-Arts* de Paris ou, como é o caso de Fernandes de Sá, também na Académie Julian. Como para os restantes, compõem-lhe a biografia artística e destaca o *Rapto de Ganimedes*.

Um outro memorialista, Zacharias d'Aça, traça igualmente duas biografias de escultores, Simões de Almeida e Teixeira Lopes. Simões de Almeida era o eminente professor ao qual Zacharias d'Aça gostava de frequentar o atelier. Na linguagem da época, que era também a sua, refere-se ao escultor como sendo *a um tempo grande sacerdote, professor, e artista*. Descreve-lhe de seguida o atelier, traça-lhe as linhas gerais da biografia, admira-lhe o *José Estevão* de Aveiro e as obras para os Jerónimos. Quanto a Teixeira Lopes o fascínio centra-se também na *Rainha Santa Isabel*, cujo estilo e pose vai problematizando, concluindo pelo predomínio de santidade presente na imagem.⁴¹

Um Remate Político

Em 1907, Zacharias d'Aça, publicava uma obra de temáticas diversas – literatura, belas artes e desportos, com o título de *Lisboa Moderna*. A sua incursão no domínio artístico inicia-se com uma indagação de matriz sociológica sobre a arte moderna e o mundo oficial. A arte parecia-lhe caminhar como num despontar de aurora, prometendo um novo ressurgimento nacional. Tudo isto apesar do mundo oficial, isto é, um mundo composto por gente diversa que rodeava a arte e que, no entender do autor, nada entendem de pintura nem de escultura. Era o que acontecia com os membros da Junta Consultiva de Instrução Pública, onde não tinham assento quaisquer representantes das Academias de Lisboa e Porto. Deste estado de coisas haveria também que culpabilizar os artistas que nunca quizeram ou souberam passar da *nullidade política*, concentrando-se como eremitas nos seus ateliers, fugindo do mundo e entregando-se em mãos alheias.

⁴¹ Zacharias d'Aça, *Lisboa Moderna*, Lisboa, 1907, págs. 265-284.

O que podiam os artistas esperar dos políticos? A resposta é contundente:

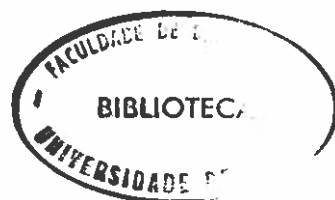
*Pondo de parte a criação das duas Academias em 1836, quasi todos os governos têm tratado as bellas-ártes com o mais profundo desdém! Todas as despezas feitas com o velho edificio da Academia de Lisboa, perdidas no interesse da arte pela má direcção e imperfeita concepção dos planos dos architectos, não serviram senão para provar a inintelligencia e a indifferença das auctoridades superiores, e a nenhuma conta em que ellas tinham os serviços prestados ao paiz pelas escolas de bellas-ártes.*⁴²

⁴² Idem, pág. 184.

E que dizer da falta absoluta dos elementos artísticos no ensino primário e secundário? Se o país, digamos assim tem uma incultura generalizada sobre arte, se essa realidade se estende aos homens políticos, que dizer da incultura dos literatos e jornalistas? O resultado final era uma soma de incongruências, de contradições, abundando as provas de completa ignorância, em consequência da dominante política de campanário que despreza reformas profundas. O nome da arte era mal recebido em gabinetes e cubículos e as perguntas eram invariavelmente estas: *A Arte? Onde vota? – Que círculo representa? A que partido pertence? Está com o governo ou com a opposição?*⁴³

⁴³ Idem, pág. 187.

Os municípios em geral e Lisboa em particular, careciam de gente ilustrada que pudesse, por exemplo, potenciar um programa de monumentos com as glórias da História pátria pois para tanto havia já talentos suficientes como Simões de Almeida, Teixeira Lopes, Costa Mota ou Fernandes de Sá.



AS LEITURAS DE MACHADO DE CASTRO

José Fernandes Pereira

O LEGADO DO RENASCIMENTO

Fernando António Baptista Pereira

**A FUNÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA SEGUNDO A TRADIÇÃO MEDIEVAL DA IGREJA
E A PRÁTICA DA PINTURA PORTUGUESA DO RENASCIMENTO**

Rui Oliveira Lopes

TEMPO DO DESENHO: O INFINITO DA FORMA

Vitor Silva

O PROJECTO RIGOROSO – ATRAVÉS DE SERLIO E DO SEU TRATADO

Raquel Pinheiro da Silva

O LUGAR DA QUINTA DE RECREIO NA PERIFERIA DE LISBOA

Amílcar de Gil e Pires

SUBLIME E PINTURA: O OLHAR ABISMADO

Fernando Rosa Dias

VISÍVEL INVISÍVEL REMBRANDT

MÚSICA EM SI E CADA/VER DA CRIAÇÃO

Carlos Couto Sequeira Costa

HISTÓRIAS DA PINTURA

Maria João Lello Ortigão de Oliveira

IMERSÃO TECNOLÓGICA E DESERTIFICAÇÃO METAFÍSICA, «ILHAS» E «ARQUIPÉLAGOS» ROMÂNTICOS

– NAZARENOS, PRÉ-RAFAELISTAS E NABIS

Hugo Ferrão

O PLURAL DO NOME: PRÁTICAS DE FRONTEIRA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Hélder Gomes

NOVOS MUSEUS INTERNACIONAIS: ZENTRUM PAUL KLEE E QUAI BRANLY

António Rodrigues

ISABELLE FARIA (1998-2007) – DA DURAÇÃO DOS CORPOS E DA REPRESENTAÇÃO

Ana Santos Guerreiro

LORDI O VENCEDOR É DIABO

João Francisco Figueira

CONTRA O MATERIALISMO DEMOCRÁTICO (ALAIN BADIOU, DE L'ÊTRE ET L'ÉVÉNEMENT LOGIQUES DU MONDE)

Carlos Vidal

AS REGRAS DA CULTURA

António Preto

LORD BYRON E AS ARTES PLÁSTICAS

Eduardo Duarte

TEORIA DA ESCULTURA PORTUGUESA: DE 1874 AO FIM DO SÉCULO

José Fernandes Pereira