

# ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº11. Ano 2008



# ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº11. Ano 2008



**ArteTeoria** | nº11

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

**Director**

*José Fernandes Pereira*

**Colaboradores**

**António Barrocas** Mestre em Teorias de Arte pela FBAUL

**Carlos Couto Sequeira Costa** Prof. no D. de Filosofia da F. de Letras da U. de Lisboa

**Cláudia Ferreira** Lic. em Escultura

**Cristina Pratas Cruzeiro** Mestre em Teorias da Arte pela FBAUL

**D. Nunes** Instituto Tecnológico e Nuclear

**Eduardo Duarte** Prof. na FBAUL

**Francisco Henriques** Mestre em Teorias de Arte pela FBAUL

**Hugo Ferrão** Prof. Associado da F. de Belas Artes da U. de Lisboa

**Inês Marques Ferreira** Lic. em Escultura

**Joana Ramôa** Mestre em Hist. da Arte pela FCSH da U. Nova de Lisboa

**José Fernandes Pereira** Prof. Catedrático na FBAUL

**José Maria Lopes da Silva** Assistente na F. de Arquitectura da U. do Porto

**J. M. Peixoto Cabral** Instituto Tecnológico e Industrial

**José Teixeira** Assistente na FBAUL

**Maria Fernanda Carvalho** Mestre em Teorias da Arte pela FBAUL

**M. Justino Maciel** Prof. Ass. da F.C.S.H. da Univ. de Lisboa

**Paulo Simões Nunes** Mestre em Teorias da Arte pela FBAUL

**Pedro Flor** Prof. da Universidade Aberta

**Rita Mega** Mestre em Teorias de Arte pela FBAUL

**Capa**

Rui Chafes, Doce e quente, 1995

**Propriedade do título**

Mestrado em Teorias da Arte

Faculdade de Belas Artes

Largo da Academia Nacional de Belas Artes

1247-058 Lisboa

Tel: 213252100 – fax. 213470689

**Produção Gráfica**

Facsimile

**Tiragem**

500 exemplares

**ISSN**

1646-396X

**Depósito Legal**

196292/03

- 7        **PREÂMBULO**  
*José Fernandes Pereira*
- 9        **ESCULTURA: UM PARADIGMA CULTURAL**  
*José Fernandes Pereira*
- 28       **A ESCULTURA. NA CIDADE. É PÚBLICA (?)**  
*Cristina Pratas Cruzeiro*
- 41       **UNIÃO ENTRE RUI CHAFES E A ESTÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA DE ÁLVARO DE CAMPOS**  
*Inês Marques Ferreira*
- 66       **PIGMALEÃO TRIUNFANTE: FOTOGRAFIA E ESCULTURA**  
*António Barrocas*
- 75       **CINCO ESCULTURAS ROMANAS EM MÁRMORE IMPORTADO, ACHADAS NO ALGARVE E EM MÉRTOLA**  
*M. Justino Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes*
- 88       **TEORIA DA ESCULTURA MEDIEVAL PORTUGUESA: ENTRE A METAFÍSICA E A ÉTICA**  
*José Fernandes Pereira*
- 109      **OS CENTROS DE PRODUÇÃO ESCULTÓRICA MEDIEVAL DE COIMBRA E SANTARÉM: UM OLHAR DIRIGIDO À ICONOGRAFIA DO CALVÁRIO NA ESCULTURA TUMULAR MEDIEVAL PORTUGUESA**  
*Joana Ramôa*
- 124      **NOVOS DADOS SOBRE O ESCULTOR RENASCENTISTA FILIPE BRIAS**  
*Pedro Flôr*
- 133      **ESTUDO DO PORTAL AXIAL DA IGREJA DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM À LUZ DO MÉTODO GEOMÉTRICO DE COMPOSIÇÃO**  
*Francisco Henriques*
- 154      **FRONTÕES E TIMPANOS DOS SÉCULOS XIX E XX EM LISBOA**  
*Eduardo Duarte e Rita Mega*
- 179      **A IMAGEM DO INFANTE**  
*José Teixeira*
- 198      **FRANCISCO FRANCO E A "IDADE DO OURO" DA ESCULTURA PORTUGUESA**  
*Paulo Simões Nunes*
- 214      **DESENHOS DO ESCULTOR LEOPOLDO DE ALMEIDA**  
*Rita Mega*

- 222 «CITOR» COMO **FABER HOMINIS** – A LIQUIDEZ ESCULTURAL DO CORPO  
*Hugo Ferrão*
- 231 **TESOURAS: ESCULPIR CONCEITOS**  
**PEQUENÍSSIMO BLOCO DE ES/CULTURA / FILOSOFIA DA ESCULTURA**  
*Carlos Couto Sequeira Costa*
- 199
- CONVERSAS  
COM  
ESCULTORES...**
- 241 **MARIA BARREIRA** COM *MARIA FERNANDA CARVALHO*
- 251 **JOAQUIM CORREIA** COM *RITA MEGA*
- 259 **GUSTAVO BASTOS** COM *JOSÉ FERNANDES PEREIRA*
- 269 **CHARTERS DE ALMEIDA** COM *EDUARDO DUARTE*
- 279 **JOÃO CUTILEIRO** COM *RITA MEGA*
- 287 **ZULMIRO DE CARVALHO** COM *JOSÉ MARIA DA SILVA LOPES*
- 297 **CLARA MENÉRES** COM *JOSÉ FERNANDES PEREIRA*
- 307 **JOSÉ PEDRO CROFT** COM *EDUARDO DUARTE*
- 313 **JOÃO PAULO FELICIANO** COM *CLÁUDIA FERREIRA E INÉS FERREIRA*
- 321 **RUI CHAFES** COM *JOSÉ FERNANDES PEREIRA*
- 329 **JOANA VASCONCELOS** COM *CLÁUDIA FERREIRA E INÉS FERREIRA*

# PREÂMBULO

*José Fernandes Pereira*

A Revista Arte Teoria nasceu em 2000, em resultado da criação do primeiro Mestrado da FBAUL, na área das Teorias da Arte. A instituição FBAUL nada tem a ver com a vontade e o conteúdo da Revista, mantendo apenas a utilidade fortuita de se terem juntado aqui algumas pessoas com vontades afins.

Ao longo destes oito anos dirigi onze revistas, aumentando substancialmente o número de colaboradores, sobretudo de outras instituições universitárias, conforme o propósito inicial de criar uma publicação aberta a outros métodos e outros gostos. Simplesmente na vida há um tempo existencial, não cronológico, que determina uma espécie de élan vital que se vai esfumando. É então o momento da retirada e de dar lugar a uma nova direcção com outras ideias e que mantenha a qualidade da Revista. Assim sendo sucede-me na direcção a Prof. Doutora Maria João Ortigão, enquanto o Prof. Doutor Eduardo Duarte desempenhará as funções de sub-director.

Na verdade a Arte Teoria ganhou um valor ideológico, de uma ideologia artística, cuja inovação primordial residiu na leitura vertical dos géneros artísticos (daí os números temáticos sobre desenho, design, arquitectura, urbanismo e escultura). Este novo suporte analítico eliminou as divisões horizontais da arte, condensadas na velharia dos "estilos" que, na verdade, nada explicam, bem como ignorou com comiseração os estudos artísticos de raiz positivista, feitos em arquivos e que não demonstram qualquer cultura visual ou artística. Sendo a obra de arte um discurso total, não há nenhum exclusivo analítico. A Teoria, a História da Arte, a Estética, que vivem em Portugal em compartimentos separados, são alguns dos átomos essenciais para a problematização do discurso sobre arte.

Uma palavra fundamental de agradecimento a todos os colaboradores e o pedido para que mantenham a participação numa publicação que ajudaram a criar e a sedimentar. Apreciamos registar que foi muito diverso o perfil dos colaboradores, desde os que tinham já uma prática corrente, até outros que aqui publicaram pela primeira vez um texto.

Por isso reafirmo e desejo que neste capítulo se mantenha o mesmo espírito.

# ESCULTURA: UM PARADIGMA CULTURAL

José Fernandes Pereira

Quando os profissionais de um género artístico, neste caso a escultura, são designados *por nomes vários e dispersos*, significa que estamos perante uma situação cultural não sedimentada, destituída de conceitos, sem teoria, sem método erudito e com a consequente falta de fama que enalteça os artistas. Em 1823 Cyrillo ao iniciar a sua *listagem de escultores nota precisamente que dos nossos escultores antigos bons, ou maus temos pouca notícia*.<sup>1</sup> E na verdade a sua lista inicia-se com o mirífico Sansovino sem conseguir atribuir-lhe uma só obra em Portugal. Assim sendo parece consagrada uma certa indiferenciação profissional que marcou o período medieval e que paulatinamente, entre enormes dificuldades, irá reverter para a consciência das diferentes artes e artistas.

<sup>1</sup> Cyrilo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, Lisboa, 1823, pág 250.

Na primeira metade do século XVIII, numa obra generalista do Padre Rafael Bluteau, alguma ordem parece emergir no vocabulário português. A arte é já definida pela contaminação clássica de algo que obedece a regras e a um método e o seu destino é fazer muitas obras úteis e agradáveis, além de necessárias, à República. A arte não se demonstra, ao contrário da ciência. Mas a indefinição reaparece quando Rafael Bluteau considera as sete artes liberais, onde só inclui a arquitectura, enquanto nas artes mecânicas se incluem todos os ofícios fabris.

Bluteau contempla ainda a figura do lavrante, embora restringindo-o a determinadas zonas, como o oficial que lavra pedras de cantaria

O escultor é aliás definido como um oficial que faz figuras de madeira ou de pedra, enquanto a escultura é a arte de entalhar madeiras, pedras, para com elas fazer figuras várias.

Metodologicamente há um claro elogio à modelação, sendo o modelar um exercício de pintores e escultores. Modelar, termo de pintores e escultores, *he fazer em barro, ou cera, a copia de qualquer cousa, que o artífice quer imitar, de maneira que o original fique abreviado na copia, & esta tenha toda a sua diferença no tamanho*. Os modelos dos estatuários são várias figuras e partes de outras, vazadas de gesso, tiradas dos moldes de estátuas antigas e modernas de grandes artífices.

Curiosamente é muito mais laudatória e complexa a entrada estátua, pois mais do que a definição (*figura de pão, barro, he fazer em barro, ou cera, a copia de qualquer cousa, que o artífice quer imitar, de maneira a que o original fique abreviado na copia, & esta tenha toda a sua diferença no tamanho bronze, ou de qualquer outro metal, & matéria, toda de relevo inteiro, representativa de qualquer pessoa*), o autor esboça a traços largos a historicidade da escultura, começando nos Assírios, nos Egípcios e elogiando depois a proliferação desta arte na Grécia antiga. Certamente leitor de Plínio, o Padre Rafael Bluteau elabora de seguida as tipologias escultóricas inventadas na Antiguidade: *Estatuas Augustas, Estatuas Heróicas e Estatuas colossaes*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Padre Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, Lisboa, 1712-1721.

As duas últimas referências completam-se e afirmam implicitamente que o escultor é uma invenção do classicismo antigo e moderno. Mas antes e depois deste texto o escultor e a escultura em Portugal seguirão caminhos errantes até à sua total definição com Machado de Castro.

## O Exemplo de um Artista Clássico

São paradoxais as diversas orientações escultóricas do século XVI, oscilando entre o novo e o velho, isto é, entre um primeiro classicismo a que também se chama renascimento e a Idade Média. A introdução dum pensamento e duma prática de raiz clássica revestia-se de enormes dificuldade e entraves face a circunstâncias várias, como a qualidade cultural da encomenda e os hábitos e cultura visual dos nossos escultores. Nuclear neste processo é a falta de um estimulante património da Antiguidade que, através de pesquisas e restauros e também do seu estudo pelo desenho pudessem fornecer exemplos e estímulo para uma actividade erudita. De um modo geral pode dizer-se que a maioria dos nossos escultores passou ao lado das novas ideias e continuou arreigado a práticas e conhecimentos officinais, nunca evoluindo para um estatuto de artista clássico, nem nas obras nem na inexistente teoria. Estes considerandos demonstram as enormes dificuldades da cultura portuguesa em abandonar o modo medieval de fazer e pensar.

A solução teria que vir de fora, como é usual entre nós. O escultor era o francês Nicolau Chanterene que após a sua morte caiu num estranho esquecimento e foi recuperado pela historiografia, num processo que envolveu a fixação definitiva do nome do seu espólio e das suas origens. Chanterene<sup>3</sup> entra na arte peninsular por Santiago de Compostela (1511-1513) realizando 15 esculturas para a capela privativa do Hospital Real. Em 1517 está em Portugal, trabalhando na porta principal dos Jerónimos, em 1522 muda-se para Coimbra, trabalhando em S. Marcos e Santa Cruz; entre 1529 e 1532 muda-se para Sintra, volta a Coimbra em 1535 para trabalhar nos túmulos reais em Santa Cruz decorrendo a parte final da sua vida em Évora.

Ora algumas conclusões se podem retirar destas deambulações. Desde logo as criteriosas escolhas de Chanterene. Por outro lado a consciência da sua qualidade do escultor que o leva a ser requisitado por mecenatos cultos e endinheirados, como a Casa Real, cidade de Coimbra para monumentos fulcrais e bem dotados culturalmente, e finalmente Évora, cidade de letrados e humanistas, onde a Corte estacionava com regularidade. Chanterene procurava dinheiro, mecenas cultos e, no fundo, aquilo que qualquer artista clássico desejava, a fama e a glória eternas.

Em 1551, quando o seu nome desaparece da cena artística, Chanterene deixava atrás de si pequenas histórias reveladoras do seu perfil humanista e uma obra relativamente curta para as mais de três décadas que residiu em Portugal. Esta última afirmação não significa uma crítica negativa, antes lembra um escultor que indicia que nunca se assumiu como uma mão de obra, antes como um intelectual que necessita de tempo para pensar, conceber, executar. E, outro factor determinante, procurando que cada obra fosse uma originalidade e não uma rápida repetição de processos.

Damião de Góis dá-nos conta que os retratos de D. Maria e D. Manuel para o mosteiro dos Jerónimos foram tirados do natural. É um facto relevante na atitude criativa e que deixa adivinhar uma adesão clara ao motor criativo do classicismo, a *mimesis*, isto a afirmação da verdade sobre a verosimilhança. É a mesma atitude referida por Clenardo numa carta de 1536 dirigida ao Brindisi. Referindo a sua estadia eborense durante um ano referere precisamente a convivência com Chanterene. O escultor quando tomava lugar à mesa, ia desenhando os retratos de Clenardo e João Petit, fazendo-o de modo oculto. Quando deram pela actividade de Chanterene divertiram-se considerando-se formosos a ponto de merecerem a atenção do escultor. É um pequeno episódio mas que mostra a adesão continuado do escultor ao modelo vivo e também a noção clássica de que a arte se destinava a produzir beleza.

<sup>3</sup> Pedro Dias, *Nicolau Chanterene escultor da Renascença*, Lisboa, 1987; Idem *O Fydias peregrino: Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996.

Num país de contrastes a estadia em Sintra foi muito mal compreendida, bem como o comportamento de Chanterene. O escultor era pura e simplesmente vigiado como se depreende da carta do Almojarife André Gllz enviada ao rei. Aí, depois de tratar anacronicamente o escultor por imaginário, o almojarife refere que Chanterene passeava longamente pela serra levando uma espingarda. Era natural o fascínio do escultor pela natureza sintrense. Mas o pressuroso Almojarife entendia que o escultor devia estar enclausurado no Conventinho da Pena, em dedicação exclusiva ao seu retábulo de jaspe. O funcionário não entendia naturalmente a necessidade do ócio no fenómeno criativo. E, pressuroso, sugere ao rei que notifique Chanterene, proibindo-o de circular pela serra. Estamos perante um episódio real mas que se pode alegorizar. O Almojarife representa o velho Portugal inculato para o qual uma de arte necessitava apenas de uma execução rápida, semelhante à dos ofícios mecânicos. Chanterene é o portador de uma atitude nova, de alguém que sabe que o ócio, à maneira dos gregos, é uma pausa activa, necessária e criativa.

Outro episódio que envolve Chanterene é a denúncia de um seu colaborador, João Rombo, feita à Inquisição. Constava a acusação de Mestre Nicolau possuir em Sintra uma mandrágora do tamanho de um palmo, na sua versão de macho, com cabelos e barbas e todas as outras partes que os homens têm. Ora o analfabeto acusador pretendia que os dotes artísticos de Chanterene se devia à posse desse objecto. Podemos dizer que é a inveja nacional ao seu “melhor”, circunstância que não impressionou os inquisidores, talvez porque era alta a protecção de Mestre Nicolau e que lhe vinha do próprio D. João III.

Quando o nome de Chanterene deixa de aparecer, supostamente por incapacidade ou morte, há um lamento mais que fica da sua presença em Portugal: a circunstância de não ter formado nem deixado discípulos, embora os tempos que se avizinhavam constituíssem ideologicamente um terreno de muito difícil integração e afirmação de um artista clássico.<sup>4</sup>

### Um Texto Fundador: As Divagações de Holanda

No primeiro período da arte clássica portuguesa a escultura não motivou nenhuma reflexão teórica. Apenas Francisco de Holanda se lhe refere em algumas dezenas de linhas. Fá-lo, porém, de um modo heterodoxo, pois intitula o seu capítulo de *Pintura Estatuária ou Escultura*, numa fase em que o nosso teórico não distinguia ainda com precisão a pintura do desenho. A indefinição permitia-lhe, apesar disso, afirmações como esta: *o qual desenho é a cabeça e chave de todas estas obras e de todas as artes deste mundo*.

Num registo biográfico ele próprio nomeia a escultura como arte da *plastike*, tendo iniciado por aí a sua aprendizagem artística, esculpindo em barro.<sup>5</sup>



(Fig. 1) – Machado de Castro, gravura

<sup>4</sup> Fernando António Baptista Pereira e Dagoberto Markl, *O Renascimento*, in *História da Arte em Portugal*, vol. VI, Lisboa, 1986; Fernando António Baptista Pereira, Chanterene, Nicolau, in *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Lisboa, 2005.

<sup>5</sup> Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, (1548), Lisboa, 1985

A escultura era, no seu entender, pintura esculpida em pedras; para Holanda a escultura era filha da pintura mas reconhecia igualmente que o bom pintor devia iniciar-se no desenho através de registos escultóricos. O exemplo maior era Miguel Ângelo que *tão facilmente pinta com as cores como esculpe em o mármore*.

Pouco mais referencia o texto, além de algumas referências a materiais e a autores da antiguidade grega que, subentende-se, são os seus paradigmas preferidos, segundo as descrições de Plínio e Plutarco: Fídias e Praxíteles.

Note-se que a escultura portuguesa é totalmente ignorada, certamente porque a produção sua contemporânea lhe desagradava e não se insere no seu gosto clássico mas também porque da Antiguidade nada podia ver em Portugal. Quando se refere a esse passado longínquo, apenas pode citar vias e pontes. Da sua estadia eborense nada restou que valesse a pena citar, nem mesmo o seu contemporâneo Chanterene que começa a cair em desgraça na memória nacional. Na verdade quando André de Resende tenta inventar um passado para Portugal apenas encontra restos duma cultura castreja, as tradicionais vias e pontes, além do célebre Aqueduto de Sertório na sua cidade de Évora. Essa Évora romana era afinal uma miragem, pois nem o célebre templo é referido, tais os maus tratos patrimoniais a que era sujeito. E, da escultura, vira apenas os letreiros.<sup>6</sup>

Por uma razão ou por outra, Resende e Holanda, estão de acordo quanto à falta de visibilidade do património escultórico romano que, inexistente ou por descobrir, impedia a atitude recomendada de iniciar o desenho pelas estátuas. Este conjunto de circunstâncias leva Francisco de Holanda a um texto incipiente, sem designações conceptuais precisas, sequer à enunciação de uma metodologia própria da escultura.

<sup>6</sup> André de Resende, *História da Cidade de Évora*, Évora, 1553; Idem, *De Antiquitatibus Lusitanae*, Coimbra, 1790

### Um Clacissismo Mitigado

Fazendo a radiografia da arte espanhola, Mengs recorre à história do país que, como é sabido, durante séculos se aparentou com a nossa. Ora as razões longínquas começam com os romanos cujo fito principal da conquista foi sacar ouro, prata, metais e minerais, apesar de terem introduzido alguns elementos da sua cultura superior. Mas a sucessão de invasões de Vândalos, Godos e Mouros, arruinaram por completo muito do espólio deixado pelos romanos. Ora esta falta patrimonial nunca mais será recuperada e da sua falta se ressentiu, mais tarde, a formulação de um classicismo pleno e de uma arte erudita. O cristianismo entregou-se ao estudo da teologia e da jurisprudência e não cuidou do bom gosto nas artes, deixando-as entregues aos restos das suas bárbaras expressões. Filipe II, apesar do Escorial, não conseguiu educar o gosto das classes dominantes.

Ora para Espanha, como para Portugal, era vital a constituição de Academias. A Espanha conseguiu a sua Academia de Sevilha onde se cultivava o desenho e também a pintura. Mas para Mengs<sup>7</sup> a instituição não tinha condições culturais para promover a Beleza. Não conhecendo a arte grega os sevillanos limitaram-se a ser bons imitadores do natural, sem saberem escolher o belo nessa realidade exterior, precisamente porque lhes faltava a mediação cultural da arte grega. Por isso e ao contrário do desejável, obtiveram a Verdade mas não a Beleza.

<sup>7</sup> Mengs, *Tratado de la Belleza*, (1780), Madrid, 1989, pág. 188

O gosto exclusivo de Mengs vai mais longe quando se refere à escultura. Tendo no horizonte a paradigmática escultura grega, Mengs abomina a monstruosa magnificência dos retábulos de madeira dourada, considerados um puro produto da ignorância. Por arrastamento, a infeliz ideia de fazer esculturas de madeira pintada e dourada: o resultado era nefasto porque o que prevalecia não era a forma mas as cores e a riqueza. Todo este mundo comungava não da Beleza mas de *superfluidades irracionales*. (7)

Se tivesse visitado Portugal Mengs diria sensivelmente a mesma coisa porque o seu padrão de gosto era exclusivista e não admitia distanciamentos do seu cânone mental.

Esta radiografia do estado das artes não era muito diferente da que foi feita por alguns portugueses, descontando a clarividência e a acutilância crítica. Em Portugal a expressão foi mais mansa e, de algum modo, menos informada.

Ora se estas considerações se podem aplicar a Portugal significa que há uma cultura comum extensível ao catolicismo europeu, embora conjugada em graus diversos, e que tem a sua raiz teórica no texto da Sessão 25 do Concílio de Trento. A ideologia aí patente significa, num certo sentido um recuo na implantação do nosso incipiente classicismo, e o desenvolvimento de uma escultura que designaremos como tridentina, visto que consideramos as classificações estilísticas como nefastas para a arte portuguesa, conduzindo a uma incompreensão dos seus ritmos estruturais.

Os propósitos da reunião de Trento caminhavam num sentido de recuperação e imposição da sabedoria multisecular da Igreja (daí as frequentes remissões para as decisões do longínquo Concílio de Nicéia), tendo por isso um claro sentido anti-clássico que engloba não só díspares definições da arte, como novos parâmetros de execução que obriigam à redifinição do estatuto do artista. Tal como no velho Concílio Bizantino a Igreja no século XVI estava colocada perante à acusação de idolatria, lançada pelo protestantismo. A resposta foi a recolocação dos valores eternos, sem cedência alguma à inovação. Quanto às artes figurativas, a partir de valores teológicos e éticos, reafirmava-se o seu não - valor material, mas sim a utilidade n catequização, na devoção e piedade, no encaminhamento das almas para a salvação.

Assiste-se a um reforço da Iconografia que não se entregava levemente aos artistas, antes sendo fixada pela hierarquia da Igreja, salvaguardando as imagens da ignorância ou de poses dissolutas.

Note-se que a palavra arte é banida das actas conciliares e substituída pela palavra Imagem. A Imagem era desprovida de valor em si mesma, não um ícone mas uma evocação de seres ausentes. No fundo, um duplo de essências não terrenas que mais do que representar-se a partir de um modelo, com uma expressão anatómica correcta, devia atender à verosimilhança. Para tal fazia-se apelo à tradição imagética da Igreja e ao correcto e inequívoco papel das elementos iconográficos. Tudo devia conduzir a uma correcta identificação e a uma estratégia de convencimento e apelo à oração.

Sendo o programa efectuado segundo uma férrea disciplina os artistas voltavam a ser designados como artífices, aquele que com uma mão adestrada, se coloca ao serviço da Igreja que tudo controla e define, sobretudo o rigor iconográfico, pois o papel da Imagem é mais devocional que artístico. Aliás a obra final só era utilizada depois de uma vistoria final da hierarquia eclesiástica – e para todos aqueles que incorriam em erro a pena era a dura excomunhão.

Naturalmente que as disposições conciliares tiveram aplicações diversas e o grau de adesão é maior quando nos afastamos do centro, isto é, de Itália onde a pujança do classicismo antigo e moderno formava uma barreira cultural à sua imposição dogmática. Nas periferias do catolicismo, com um espólio mirífico da Antiguidade, com um rápido e fugaz classicismo moderno, sem fundamentação teórico nem seguidores convictos, a escultura tridentina impô-se facilmente aos artífices e o escultor voltou, na verdade, à sua velha condição de imaginário, isto é, o homem que

sabe fazer objectos de vulto. As Constituições Sinodais publicadas por todas as Dioceses, consagraram e legislaram sobre este novo paradigma. Se o resultado foi o abandono duma prática e de uma ideologia clássicas, Trento deu origem a um outro sistema de pensar e fazer a escultura, com notáveis exemplos ibéricos.<sup>8</sup>

É também interessante registar que as ideias tridentinas foram glosadas por varidíssimos escritores eclesiásticos, conventuais ou não. É transversal a condenação da Beleza do Mundo, o seu carácter efémero, a sua rápida caducidade, onde também é patente um certo retorno ao pensamento de Santo Agostinho. Foi assim com Frei António das Chagas ou com Vieira. Para o Padre António Vieira a formosura tinha sobretudo uma origem e um valor éticos: era um sinal de beatitude, uma ausência de pecado e de culpa. No Sermão do Espírito Santo visa especialmente a escultura, sempre mais perigosa para a Igreja, devido à sua tridimensionalidade e a uma maior aproximação na representação do corpo. Por isso a lógica do escultor devia ser colocada ao serviço da religião: *arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas, tocas, bruta, dura, informe, e depois que desbastou o mais grosso, toma o maço e o cinzel na mão, e começa a formar um homem, primeiro membro a membro, e depois feição por feição, até à mais miúda: ondeia-lhe os cabelos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a boca, avulta-lhe as faces, tornea-lhe o pescoço, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe os dedos, lança-lhes os vestidos: aqui desprega, alli arruga, acolá recama: e fica um homem perfeito, e talvez um santo que se pode pôr no altar.*<sup>9</sup>

Seria assim o artista tridentino, reftreando o seu desejo de glória e de realização humana, fatora da vaidade e de uma vã glória. Além disso quando se veem boas obras a obrigação maior é louvar a Deus (o verdadeiro autor) e não ao artista que as fez.

Também o Padre Manuel Bernardes ataca de modo contundente a escultura e arte clássicas, indo ao ponto de concordar com Platão e com a sua República onde não havia lugar para os artistas. As pinturas impúdicas deviam ser repintadas com imagens de muitos santos e a ira divina devia fazer arder *em fogo o pintor ou a pintura*.

Só o fogo com o seu poder purificador podia livrar o mundo destes maus exemplos. Recorre a autores como S. Clemente Alexandrino que chamava *leitos de impudícia* às estátuas lascivas, a S. Pedro Crisólogo de *adultérios formados de relevos, fornicções trasladadas com o pincel e incestos declarados com o seu título pela pintura, sem esquecer que já Séneca apelida os artistas de corretores da luxúria*. Os exemplos retirados da exibição pública de estátuas clássicas eram múltiplos: uma mulher dedicara-se a uma vida licenciosa depois de ver uma estátua de Vénus, Praxíteles enamorara-se de uma obra feita por si, enquanto na ilha de Samo um mancebo mantinha práticas ilícitas com uma escultura em pedra.<sup>10</sup>

Enfim, neste universo que ameaçava os artistas com o fogo purificador, havia apenas que empenhar-se cada um em dar visibilidade ao seu trabalho de santeiro e deixar passar o tempo para que a esboçada lógica do classicismo pudesse ser reposta.

### Uma Prática sem Teoria

Ora será necessário esperar pelo século XVIII, por D. João V e pela primeira fase do reinado de D. José para que o caminho do classicismo escultórico recomece de novo a ser balbuciado. D. João V teve a subtileza de compreender que os rumos da escultura em Portugal necessitavam de um tratamento de choque, embora justificados pela visão enciclopédica do catolicismo – é esse o significado maior da encomenda feita a múltiplos escultores romanos que trabalharam para Mafra.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> João Baptista Reycent, *O sacrossanto e ecuménico Concílio de Tranto em latim e portuguez*, Lisboa, 1781; José Fernandes Pereira, *A cultura artística portuguesa o sistema clássico*, Lisboa, 1999.

<sup>9</sup> Padre António Vieira, *Sermões*, Tomo V, pág. 424

<sup>10</sup> Padre Manuel Bernardes, *Estímulo Prático*, Lisboa, 1728, págs. 111-114.

<sup>11</sup> José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra Retórica da Perfeição*, Lisboa, 1994; Idem, *A escultura de Mafra*, Lisboa, 2003.

A encomenda joanina de 58 estátuas para Mafra, constitui o primeiro exemplo de uma metodologia faseada, logo erudita de produção escultórica. Sendo a encomenda feita em Itália, os escultores deviam enviar previamente os desenhos dos santos para serem analisados e criticados em Lisboa. Eram depois remetidos a Roma onde, face ao desenho, os escultores tinham que enviar modelos de pequena dimensão em gesso ou barro. Face a uma visão já tridimensional tomava-se a decisão definitiva e o escultor fazia a obra final. Isto é, o processo de controle da parte portuguesa, gerou uma vera metodologia escultórica na qual ao desenho se seguia a maquete e, finalmente a obra final. Pela primeira vez se expressava em Portugal, de modo prático, a condição essencial duma escultura erudita, segundo o modelo clássico.

Daí que com alguma razão se fale muitas vezes numa escola de Mafra, dado que, toda a prática se baseava numa teoria subjacente. Se assim foi num primeiro momento, na década de 30 do século XVIII, assim será na fase seguinte, com novas personagens que, no entanto, não mudaram de método.

A decisão de D. José de substituir as telas pintadas da Basílica de Mafra dará origem a uma campanha de obras que se revelará decisiva para o entendimento da escultura e da sua metodologia, segundo os parâmetros clássicos. O único aspecto trágico deste despertar reside apenas na circunstância de temporalmente se localizar na segunda metade do século XVIII. Mas era tal a carência nacional que não foi sequer necessário recorrer a um grande nome da escultura europeia mas aproveitava tão só a presença em Lisboa de um italiano, Alessandro Giusti, um nome ignorado no seu país, à míngua de obra e da respectiva fama. Nascido em Roma em 1715, fora discípulo do pintor Conca e em escultura de João Baptista Mayne. A sua ligação a Portugal começa com pequenos trabalhos para a Capela de S. João Baptista em S. Roque e a vinda em 1747 para assentar a obra.

Depois do busto de D. João V e de alguns Santos para as Necessidades, a sua contratação por D. José faz dele uma espécie de primeiro escultor régio. Giusti trabalha a partir das telas que vão sendo retiradas e que verdadeiramente funcionam como modelo a reproduzir escultoricamente. Mas a composição dos baixos relevos, com linhas de separação nítidas entre ambientes celestiais e o mundo terreno, ambos povoados com os respectivos seres, conferem as estas obras uma dinâmica de raiz pictórica, embora em múltiplos exemplos algumas figuras saiam da moldura e ganhem uma efectiva tridimensionalidade. De certa forma parece subentender-se que Giusti prescindia do desenho e passava aos modelos em



[Fig. 2] – Monumento a Soares dos Reis, Teixeira Lopes

gesso que, no geral, contém já a forma definitiva, sendo passados ao mármore pelo sistema de pontos.

Mas se Mafra foi a nossa moderna escola de escultura, cujos ecos se sentem ainda depois de 1836, ano da fundação da Academia de Lisboa, as lições de Giusti continham outras novidades. Desde logo a afirmação de que o trabalho escultórico não passa sem uma hierarquia e uma definição de funções. Se Giusti é o escultor – chefe, do qual emanam decisões, é ele igualmente que distribui funções, constituindo camadas profissionalmente diferenciadas. Começa por contratar dois desbastadores para o duro trabalho do desbaste da pedra. Depois foi agregando discípulos, na maioria sem qualquer futuro na escultura, depois das obras de Mafra. A excepção foi a entrada de Joaquim Machado de Castro que, segundo Cyrillo, *entrou não para aprender, mas para ajudar a modelar*. Ora Machado de Castro vinha precedido de alguma fama e de um certo estatuto que lhe era dado pela frequência do atelier de José de Almeida, então dos raros escultores portugueses com estadia romana. Aliás é elucidativo que seja chamado a Lisboa para executar a Estátua Equestre de D. José que coroa e se distingue na nova baixa de Lisboa, uma sucessão monótona de perpendiculares, erigidas sob a tutela de Manuel da Maia e aprovada pela ignorância artística do ditador Pombal.

### Escultor, Substantivo e Definitivo

De Mafra vai sair o primeiro, e talvez o único, grande teórico da escultura portuguesa, chamado Joaquim Machado de Castro. Machado reunia em si duas facetas fundamentais e interligadas: exercia a escultura enquanto prática e foi também um prolixo e erudito teórico da escultura. Fazer e pensar, executar e escrever eram para Machado de Castro actividades que não se podiam separar pois não só constituíam um modo de o escultor fugir da maléfica e exclusiva manualidade, como de social e culturalmente se promover.

Machado de Castro aprendeu tudo isto nas suas muitas leituras mas também na própria vida, nomeadamente na encomenda da Estátua Equestre de D. José I. Quando chega a Lisboa é tratado como mão de obra, pois Eugénio dos Santos entrega-lhe um projecto copiado da tratadística francesa. Apesar de conseguir impor algumas soluções alternativas, esta obra coloca em definitivo o problema da autoria em arte. Depois, na cerimónia de inauguração, é expulso do recinto pelas tropas que argumentavam ser o fundidor o autor da obra. Era assim o Portugal pombalino, ridículo e ignorante em matéria de arte.<sup>12</sup>

Tendo permanecido manuscrito até 1937, o Dicionário de Escultura<sup>13</sup> acaba por ser, de um ponto de vista conceptual, a obra escrita mais importante de Machado de Castro pois o texto consagra em definitivo a definição do binómio escultor – escultura, subalternizando profissões auxiliares e, factor fundamental definindo um método da raiz clássica que retira a estrita manualidade à profissão. Escultor é então o artista que executa em vulto imagens de toda a qualidade, com privilégio temático para a figura humana: pode fazê-lo em qualquer material pois não é este que qualifica a escultura. Daí que enuncie o barro, a cera, o estuque, a madeira, a pedra e os metais. Implicitamente qualquer nomeação da escultura pelos materiais está errada, pois o escultor deve conhecer as propriedades físico-química da matéria, os apetrechos indicados para o trabalho de cada um. A sua importância termina aqui e a escultura deve designar-se pelo tema, circunstância que implica o domínio de vastas matérias literárias para uma escultura figurativa.

Aliás, na entrada escultura, esta arte é definida como aquela que é professada pelo escultor e estes deve ser dotado de conhecimentos muito diversos, na velha tradição

<sup>12</sup> José Fernandes Pereira, *As leituras de Machado de Castro*, in *Arte Teoria*, nº 9, Lisboa, 2007

<sup>13</sup> Joaquim Machado de Castro, *Dicionário de Escultura*, Coimbra, 1937

de Vitruvius. Se tacitamente se pode falar em duas vertentes da escultura, a teoria e a prática, binómio indissociável, na primeira se incluem conhecimentos de História Sagrada, Eclesiástica, Profana e Mitológica, além duma panóplia vasta de conhecimentos filosóficos; depois são os conhecimentos mais próximos da observação e execução do corpo humano, como a geometria que permite a métrica e o cânone, a que se segue a anatomia tanto interna como externa, além da fisionomia que condensa o registo gráfico das feições e da própria alma que nela se projecta. No fundo Machado propõe um conhecimento total do homem como condição indispensável à sua representação tridimensional.

Mas sendo um homem atento ao tempo que passa, o escultor considera como condição à priori o génio, essa tendência natural que têm os indivíduos que arrastados pela sua própria natureza se dedicam à aplicação duma actividade específica. O génio é pois inato, podendo ser ampliado por uma espécie de fogo interno do artista que lhe permite transmitir vivacidade e energia às figuras. Mas génio e o complementar fogo devem ser culturalmente instruídos para evitar a banalização e a falta de rigor das peças. Citando Pamphilio, mestre de Apeles, dirá que o Pintor deve saber tudo, atitude extensível às restantes artes.

Subjacente a estes considerandos há naturalmente uma ideologia artística. Em várias entradas há um apelo pelo natural. A Bela Natureza devia ser objecto de estudo, de registo gráfico, independentemente da qualidade dos objectos, embora se reconheça ao corpo humano o tema mais nobre. Mas o escultor não deve mimetizar simplesmente a natureza. O seu olhar predador, a sua visão do vasto mundo, *deve ser norteado pelo gosto dos antigos gregos e romanos, e não copiar a Natureza sem discernimento*. Por isso os grandes criadores da escultura foram os gregos, Miguel Ângelo, Bernini e Algardi.

O Antigo era o paradigma a seguir, entendendo-se sob esta palavra as artes feitas desde a Grécia Antiga até ao aparecimento dos Godos. Contudo sendo uma referência basilar, embora lhes critique os exageros na representação das carnes, ressalta como atitude a ser continuada aquilo a que chama o *Bello reunido* (ou *belo ideal*) atitude visual que consiste em seleccionar os melhores momentos de vários modelos, corpos e elementos naturais, para os reunir numa só representação que, forçosamente, teria de ser bela. Portanto os Antigos são um estímulo e um modelo a reter mas em caso algum deve imitar-se cegamente.

Essa atitude distingue o artista do artesão. Recorrendo ao exemplo estrangeiro, declara que as belas-artes são filhas do desenho, tendo mais de mental que de material. São estes os artistas. Os artesãos não possuem aquelas virtudes nem conhecimentos e resumem-se aos que praticam ofícios fabris e embandeirados. Reconhecendo que a unidade cultural do país era muito deficitária, Machado de Castro recorda que nas províncias do norte e do interior, continuavam-se a utilizar designações arcaicas como canteiro e lavrante. Por isso mesmo são banidos de um Dicionário dedicado à escultura, estancando-se assim culturalmente as muitas designações usadas em Portugal. Pode dizer-se que o escultor encontra aqui a sua carta de alforria como ser erudito não mais se confundindo com qualquer destreza manual.

O dicionário faz também uma listagem tecnológica dos utensílios necessários às especificidades de cada momento de trabalho (armas de broca, armas de serra, badames, etc).

Mas todas esta expressão conceptual não ficaria completa sem a definição de um método rigoroso na prática da escultura com a qual Machado inicia o seu Dicionário. Deve contudo advertir-se que a fase prévia à execução não tem em Machado de Castro a importância que lhe dá Francisco de Holanda (personagem que Machado



[Fig. 3] – Imagem de Nossa Senhora de Fátima de José Thadim, Virgem de Fátima de Teixeira Lopes

desconhece, bem como os seus escritos) que, como bom neoplatónico, privilegia o informa contido na Ideia. Para Machado a Ideia é apenas uma imagem concebida pela fantasia, de um ou vários objectos; mas adverte que este processo deve seguir uma lógica artística e não filosófica. A atenção maior deve residir no método de execução e nos vários aspectos compositivos que a obra deve testemunhar.

Assim numa escrita directa, normativa e pouca dada a especulações, o primeiro acto consiste em desenhar. Aqui, depois de enunciar os materiais de riscar e o próprio papel, centra-se no Acto de desenhar. Aqui é fundamental a postura e a instrução do modelo masculino e a existência de um candieiro móvel com o qual se vão gerindo os efeitos de claro escuro. O segundo exercício consiste em modelar. Barro, cera, estuque e também o barro, permitem delinear a chamada maquete que tem já uma expressão tridimensional, permitindo ao escultor e ao encomendador uma antevisão da obra final, bem como eventuais correcções a efectuar.

Finalmente segue-se o terceiro momento, o exercício de esculpir que se pode realizar em madeira, marfim, pedra e materiais. Cada um deles pede o método e os instrumentos adequados que Machado descreve com minúcia.

### **O Gosto Grego**

Que Machado de Castro cultivava primacialmente o gosto grego parece indubitável. Mas não é o único. No final do nosso classicismo era esta a posição ortodoxa defendida por outros pensadores.

A institucionalização do escultor não passava também sem uma expressão de gosto. Cyrillo é um dos representantes mais sérios do gosto grego que suplanta qualquer outro vindo do classicismo antigo. A adesão à Grécia é total, a Roma é muito mais restritiva. *Na Grécia chegou ao maior auge que podia subir, desde o tempo de Péricles até ao do grande Alexandre*, sendo que a expressão quantitativa da escultura, logo dos escultores, excedia em muito a dos pintores. Era também enorme a expressão icónica da escultura, com representação de Príncipes, Sábios, vencedores dos Jogos Olímpicos, heróis e os inumeráveis deuses maiores e menores. De tal modo que na Grécia e em Roma a presença da escultura excedia o número dos viventes. Jogando com as três idades da arte, é natural que a produção gótica lhe parecesse abominável, questionando-se mesmo sobre a sua licitude artística: *se he que se pode chamar escultura áquelles tristes feitios de pedra*.<sup>14</sup> As peculiares circunstâncias portuguesas levam-no a duvidar da nossa escultura mesmo no tempo da restauração da arte. Citando Francisco de Holanda, este ainda podia nomear um pintor, Nuno Gonçalves. Mas na escultura Cyrillo só encontra expressões de mau gosto, nomeadamente o túmulo de D. Dinis em Odivelas ou o Infante D. Henrique no portal de Belém.

Nas Conversações, obra em diálogo, Cyrillo, através dos seus heterónimos, vai dizendo que antigo referencia as poucas pinturas e muitas Escultura (...) *que nos restão dos belos séculos dos Gregos, e Romanos. Nellas, e principalmente nas boas Estatuas do tempo de Péricles, de Alexandre, de Augusto, e de Trajano, e Adriano, se acha unida ao natural, huma ideia de belleza que não se descobre hoje*. Coconversações sobre a pintura, escultura e architectura; Lisboa, 1794,<sup>15</sup> E completa o seu raciocínio declarando que todas as Estatuas antigas que tem passado os tempos pella regra da belleza (...) são isentas de toda a affectação, e caricatura. Idem, pág. 16

O ideal em arte baseava-se na bela natureza e se afastarem o culto do belo-ideal acabam por ser meras cópias da verdade natural e por isso menos capazes de conduzir à mais perfeita imitação. Tudo isto porque a arte pode exceder em muito a natureza, desde que regida pelos parâmetros correctos.

Um dos lamentos de Cyrillo é a perda da graça nas obras mais recentes, repetindo de algum modo as ideias de Machado de Castro. E, como o velho escultor, embora rendido à obra de Miguel Ângelo lamenta as suas qualidades de grandeza e fereza, afastando-se assim do gosto dos antigos. Em Miguel Ângelo predominava a força do génio, o fogo da imaginação, a profundidade do saber, afastando assim a graça como paradigma menor, preferindo irromper pelo sublime. Machado e Cyrillo repetirão a mesma crítica a Miguel Ângelo, o exagerado, sobretudo na explanação da anatomia. A crítica repete-se face a Bernini, perfilando-se assim no horizonte português uma escultura doce e calma que, no espírito dos artistas, era aquela que mais se aproximava dum puro gosto grego.

### Institucionalização duma Profissão

Os começos do século XIX foram difíceis para Portugal e terão impedido o avanço da organização artística que já se prefigurava com D. Maria I e Pina Manique. Entre a fuga da Corte para o Brasil e as invasões francesas, a vida ficou difícil também para os artistas. Um escultor, João José de Aguiar, pode biograficamente testemunhar esses difíceis percursos. Inserido na campanha de obras da Ajuda, vê desaparecerem os vários escultores que ali trabalhavam; depois, obstinadamente, não sai da Ajuda quando chegam os franceses. Mora em casas alugadas junto ao Palácio onde funcionavam as oficinas, fechando-se a todos e qualquer ruído exterior. Extintas as obras em 1833, com a entrada do exército liberal em Lisboa, Aguiar vai adoecendo e recusa

<sup>14</sup> Cyrillo Volkmar Machado, *Colleção de Memórias*, Lisboa, 1823, págs. 249-250

<sup>15</sup> Cirillo Volkmar Machado, *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, Lisboa, 1794, II Conversação pág. 7.

integrar o primeiro corpo docente da Academia. Vive no limiar da indigência e em 1837 pede para ser pago pela Academia como reformado. Apesar da resposta positiva da Academia os pagamentos não chegavam e o escultor vagucava pela pobreza, vivendo de esmolas até ser encontrado morto em casa em 1841. Este caso dum escultor famoso e de qualidade mostra a absoluta necessidade de funcionalizar os artistas.<sup>16</sup>

Quando em 1836 se criaram as duas Academias de Belas Artes, em Lisboa e no Porto, os escultores ganharam definitivamente o seu estatuto que deixou de se confundir com práticas afins. A sua inserção nestas instituições tinha algumas vantagens, como a entrada para uma função pública que garantia honorários permanentes e um suporte económico após a aposentação, substituindo a situação sempre aleatória de o escultor estar dependente da existência ou não duma campanha de obras e de qualquer encomenda. Por outro lado o modelo napoleónico adoptado confinavam as Academias a edifícios fixos que, apesar da sua inadequação para o ensino artístico, substituíam com vantagem a errância a que muitas vezes o escultor estava sujeito.

Mas o maior ganho para os escultores residia no prestígio de leccionarem nas Academias, decorrendo daqui que as mais vultuosas encomendas públicas lhes eram habitualmente adjudicadas, prática que se mantém desde o século XIX e que vem, na prática, até 1974, sem esquecer também que nem todos os docentes das Academias tiveram grande sucesso fora das instituições. Tudo isto apesar de um volumosa e sonora gritaria contra o ensino e os seus mestres, que de fora ia chegando, nem sempre pelas melhores razões.

Na verdade, na constituição inicial do corpo docente, o grupo de escultura surge já de modo hierarquizado, repetindo uma prática que no Portugal do século XVIII se havia já institucionalizado. Francisco de Assis Rodrigues é o Professor titular, como então se designava, Francisco de Paula Araújo Cerqueira era o professor suplente; como escultores agregados figuravam Gaspar dos Reis (vacionado para os trabalhos em madeira), Pedro Aragão, Cunha d'Eça e um Cezarino escultor de ornamentos. Como se verifica o nome que emerge é o de Francisco de Assis Rodrigues. A sua notoriedade provém de várias circunstâncias: era um discípulo intelectual de Machado de Castro, com uma ideologia artística clássica, sendo por isso um teórico da escultura, com várias obras publicadas. No plano da escultura a sua obra mais notada é a participação no Teatro D. Maria, em especial o exercício grego do frontão, articulado com uma figura de Gil Vicente, caracterizada pelas vestes e por uma pose menos estática. Não discutindo os méritos da obra, Assis Rodrigues resumia desde logo os grandes dilemas da escultura oitocentista: a conciliação dum gosto grego com uma iconografia nacional. O titular da cadeira de escultura na Academia de Lisboa, da qual será o primeiro director com formação artística, é a seu modo um continuador de Machado de Castro. Não pelas convicções mas também por uma relação pessoal pois o seu pai, Faustino José Rodrigues, fora o discípulo favorito do velho mestre, cuja casa e atelier Francisco ainda frequentou.

No final da vida publica um extenso Dicionário,<sup>17</sup> minucioso, onde de algum modo repete o seu mestre intelectual, embora de uma forma menos radical. É assim que o escultor é definido como o artista, que *por meio do desenho, e da matéria sólida, como o barro, a cera, a madeira, a pedra ou o bronze imita os objectos palpáveis da natureza, principalmente a figura humana*. Quanto à escultura era uma arte da modelação, em materiais brandos, e uma arte de esculpir, em madeira, pedra, marfim ou fundição

<sup>16</sup> José Fernandes Pereira, Aguiar, João José de, in *Dicionário da Escultura Portuguesa*, Lisboa, 2005.

<sup>17</sup> Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Histórico*, Lisboa, 1875

em metais. Historiando sinteticamente o percurso da escultura, contempla de novo o gosto grego, desde Périples até ao século de Augusto, salientando Fídias, Míron Scopas, Praxíteles e Lisípo. A Idade Média era aparentada com a infância da arte e no seu renascer salienta Ghiberti, Donatello, Miguel Ângelo, um grupo longo do classicismo francês, reservando para Portugal os nomes de José de Almeida e Machado de Castro.

Na nomenclatura utilizada salienta o estatuário que não é mais que um escultor que executa estátuas, bem colunas para sustento dessas mesmas estátuas. Ao contrário de Machado de Castro, Assis Rodrigues reconhece ainda o imaginário como escultor capaz de modelar e esculpir uma imagem, sendo esta um simulacro de barro (do grego *ekmagheion*), habitualmente com a forma humana. Também o modelador lhe merece distinção na fase projectual da obra, considerando mesmo a modelação a parte mais importante da estatuária. Curiosamente neste levantamento de um léxico cultural, Assis Rodrigues admite ainda o lavrante como aquele que faz escultura em pedra ou metais. Lavrar significava levantar, entalhar, figuras humanas ou animais ou a ornamentação em madeira, pedra ou metais.

Importância cultural menor tem o entalhador, o barrista, o desbastador, o canteiro, o fundidor, o carpinteiro, que se reduzem à expressão mais simples de mão de obra.

Com Francisco de Assis Rodrigues os escultores encerram por várias décadas qualquer reflexão teórica sobre a sua arte, demonstrando pela negativa, que a ideia do escultor como produtor de ideias fora uma efectiva criação e invenção do mundo clássico.

Mas em meados do século XIX o dogmatismo clássico de Assis Rodrigues parecia já não entusiasmar os seus discípulos, ao mesmo tempo que na Academia de Lisboa, como em qualquer instituição de ensino, se iam colocando problemas de sucessão, nos quais é vulgar que o lado pessoal se tente sobrepor à inovação e à aceitação de práticas divergentes. Assis Rodrigues falecerá em 1877. Mas antes disso a escolha do seu sucessor motivou atitudes dúbias. O problema girava em torno da figura de Vítor Bastos, nascido em 1829. Aspirando a um lugar de docência na Academia, dedica-se inicialmente à pintura, por julgar ter o seu acesso facilitado. Mas, depois de uma passagem pela Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra, leccionando desenho. Mas a vocação primeira de escultor fá-lo executar uma figura de Moisés além de um baixo-relevo, habilitando-se assim ao concurso para professor substituto, depois da morte de Araújo Cerqueira. Bastos seria derrotado por José Maria Caggiani e o resultado levantou polémicas e escândalos, face à díspar qualidade dos dois, suspeitando que o concurso tenha sido anulado. É possível que a responsabilidade maior coubesse a Assis Rodrigues.

Definitivamente ligado à escultura, Vítor Bastos venceu finalmente o concurso para professor substituto em 1860, valendo então o voto de desempate de Assis Rodrigues.

Vítor Bastos faleceu em 1894 mas o seu substituto estava já na Academia ensinando desenho – o escultor José Simões de Almeida (Tio), aluno de Assis Rodrigues e de Bastos, recebendo uma nomeação definitiva em 1881 para reger a cadeira de Desenho do Antigo, afirmando-se então como o grande renovador do ensino desta arte na Academia, até substituir Bastos na regência de escultura.

A funcionalização pública dos escultores arrasta consigo uma particularidade muito portuguesa: a criação de uma espécie de casta familiar que se vai sucedendo no tempo. Não assim na Academia do Porto onde Soares dos Reis será substituído

por alguém que nunca protegeu, Teixeira Lopes, preferindo sempre a menoridade de Tomás Costa. Mas a boa escolha está demonstrada pela carreira e pela qualidade de um e de outro.

Em Lisboa as coisas serão diferentes. Simões de Almeida Tio morre em Dezembro de 1926. Mas já em 1915 a Escola de Lisboa abre um concurso para Escultura tendo sido escolhido Simões de Almeida Sobrinho, familiar do titular da disciplina. Ora o opositor era Costa Mota Tio um escultor com outro gabarito, que assim se vê preterido num dúbio concurso.

## O Fim do Século

Em finais do século XIX duas atitudes pareciam necessárias e institucionais: a dignificação social do artista e a estadia em Paris ou Roma, como modo de acrescentar cultura visual e artística aos nossos escultores.

Faltava ainda uma opinião esclarecida sobre a inter-relação entre o artista, o meio escolar e social. Já em 1880 a opinião esclarecida de Joaquim de Vasconcelos permitia afirmar o seguinte: *A educação do artista faz-se de dous modos, na aula e no atelier, e no meio social. O nosso meio social é muitíssimo pobre para alimentar e fecundar as ideias de um artista. A vida familiar não interfere na sua formação, excepto num ponto: é aí que o artista pode estudar a pose, tal a dos bonecos ou bonecas, pois já então o artista se perfilava como um poseur.*

Descartada a vida política e científica, alguma vida literária, o que resta? *Fechadas assim todas as portas ao artista, ele cahe na sociedade literária. A arena d'elle è o café: d'antes era a botica: na província ainda o é.*

Mas o que se aprende nos cafés: *o nosso litterato do café (...) é da peor espécie: todos o conhecem; anda em perpetua caça às ideias, e não chega a ter uma dúzia na vida – porque as não encontra nos seus colegas.* Ora este estado de indigência mental reflectia-se muito especialmente no ensino e já então se podia afirmar que os artistas professores não sabem em geral cousa alguma de questões pedagógicas ou de ensino: nem mesmo a historia da sua academia conhecem!<sup>18</sup>

Em 1907 um polifónico cronista, Zacharias d'Aça, dava-se conta de uma aurora prometedor que se verificava nas artes, apesar de um gritante e permanente analfabetismo de jornalistas, políticos e público. Reinava uma política de campanário, sem o necessário reconhecimento dos nossos artistas, desprovidos de importância política. Numa incisiva caricatura proclama: *A Arte?! Onde vota? – Que círculo representa? A que partido pertence? Está com o governo ou com a opposição?*

Na verdade a vida dos artistas fazia-se na concentração das oficinas, *como uns anachoretas que fugiram do mundo.* Dali saem quando arrastados por algum alteroso baixel, no cortejo d'algum opulento argentario, ou d'algum aristocrata aristocrata com assento na Câmara dos Pares, e cujos votos os governos não desejam alienar. Contudo o mercado da arte em Portugal era uma miragem e para os escultores reduzia-se em larga medida a concursos e encomendas públicas. Pior do que a política nacional eram as opções camarárias, esquecendo-se de ilustrar as populações, através de esculturas de teor histórico, apesar da existência de escultores de qualidade como Simões de Almeida, Teixeira Lopes, Costa Mota ou Fernandes de Sá. Na sua obra traça com simpatia as qualidades de Simões de Almeida, de Teixeira Lopes e da sua Rainha Santa. Também Ribeiro Arthur<sup>19</sup> dedica algumas centenas de páginas a biografar artistas contemporâneos, como Simões de Almeida, Teixeira Lopes e Fernandes de Sá, com o claro objectivo da dignificação e da integração social dos escultores.

<sup>18</sup> Joaquim de Vasconcelos, *Reforma do Ensino de Bellas Artes*, in *A actualidade*, Porto, 9 de Janeiro de 1880

<sup>19</sup> Ribeiro Arthur, *Arte e artistas contemporâneos*, 3 vols., Lisboa, 1896-1903

## As Bolsas para o Estrangeiro

A utilidade dessas estadias no estrangeiro eram reconhecidas como benéficas. Contudo o problema estava no regresso, como diagnostica Zacharias d'Aça: *Seria proteger com intelligencia as bellas – artes, mandando os artistas de maior aptidão a França e à Itália, e depois quando elles voltam, cheios de ardor e possuídos da nobre ambição de se assignalarem em obras dignas do seu talento, esquecel-os completamente, obrigar-os a trabalhar, por baixos preços, para os canteiros de Lisboa?*<sup>20</sup> Soares dos Reis em 1868, numa carta dirigida a António José da Costa, resume assim o seu dia a dia parisiense: Agora o trabalho que tenho é ir ao atelier desde as 8 até à ? hora depois às segundas feiras ao curso de Anathomia, às quartas Philosophia da Arte: nas tardes em que á há cursos, para a Biblioteca, e assim se passa por aqui o tempo.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Zacharias d'Aça, *Lisboa Moderna*, Lisboa, 1907

<sup>21</sup> *Correspondência inédita de Soares dos Reis*, Porto, 1942, pág. 8

Soares dos Reis vencera o pensionato para Paris com duas obras: o busto de Firmino, um seu colega, e um baixo relevo, *Mercúrio adormecendo Argos ao som da flauta*. Como uma espécie de premonição estas duas peças, entre o natural e a tradição clássica, marcarão toda a sua futura obra.

Em Paris aplicava-se no atelier de Jouffroy, nas aulas de desenho de Yvon e ouvia Taine com as suas locuções deterministas como explicação da arte, além de longo e rasgado elogio à escultura grega. Admitido nas Beaux-Arts, vai cumprindo as funções de bolseiro, enviando obras que justificavam o seu trabalho em Paris. Regressa a casa devido a guerra franco-prussiana e em 1871 os professores da Academia têm o bom senso de o enviar para Roma (até 1872), passagem fundamental para qualquer escultor. Roma e a Itália em geral, apresentava uma superioridade enorme no campo escultórico. Roma dá-lha a possibilidade de conhecer peças da Antiguidade, deambulando ainda por Florença, Nápoles, Pompeia ou Sorrento; frequenta ainda o atelier de Júlio Monteverde, tal como um outro português, José Simões de Almeida (Tio), igualmente bolseiro, residindo ambos em Santo António dos Portugueses e ficando amigos para toda a vida.

Soares do Reis e Simões de Almeida são os primeiros escultores a gozarem de uma bolsa no exterior. O percurso de Simões de Almeida é semelhante ao do escultor gaiense. Começa por Paris onde frequenta a Escola Imperial de Belas Artes, é aluno de Jouffroy, trabalha com Antonin Mercier na *Gloria Victis* para a Câmara Municipal, participa em exposições onde amealha cinco medalhas de prata. Regressando também em 1870, parte igualmente para Itália, seguindo um itinerário semelhante ao de Soares dos Reis, inclusivamente no contacto com Giulio Monteverde. A carreira posterior de um e outro, diferentes nas oportunidades e na expressão final, mostram a utilidade destas estadias no estrangeiro, desde que, como foi o caso, fossem levadas a sério.

Conhecemos melhor o processo de António Teixeira Lopes, graças à publicação de umas Memórias,<sup>22</sup> praticamente um registo diarístico, raríssimo entre nós. Em 1884 obtém 17 valores a escultura na Academia do Porto e decide concorrer ao pensionato em Paris. Soares dos Reis tinha com ele uma relação intermitente, entre o elogio e a censura; por outro lado Soares preferia Tomás Costa e não gostou da decisão de Teixeira Lopes, avisando-o que ficaria em 2º ou 3º. Não se percebe esta preferência a menos que o célebre escultor pretendesse deixar discípulos menores que não lhe ofuscassem a glória. As provas consistiam numa estatueta e num desenho e Teixeira Lopes viu-se de facto preterido. Acabará por ir para Paris a expensas da família, vais-se cultivando conhecendo a obra de Falguière, Barrias, Rodin, Despiau. Impressiona-se sobretudo com Mercier e o seu *Le triomphe du silence*. Entra então na Escola de Artes Decorativas,

<sup>22</sup> A. Teixeira Lopes, *Ao correr da pena*, ed. de Vila Nova de Gaia, 1968

modelando flores do natural, estudando anatomia e história e alguns rudimentos de arquitectura.

No concurso para as Beaux Arts fica classificado em 1º lugar, depois de cumprir um duro programa que incluía um estudo do nu pelo natural copiado do Antigo, um desenho copiado do natural ou do Antigo, um estudo de arquitectura, uma prova de anatomia, outra de história universal. Vai entretanto trabalhando no atelier de Paul Berthet, enquanto nas Beaux Arts é discípulo de Cavalier (considerando-o um distinto escultor), de Matias Duval em anatomia e de Ivan em desenho. Com humildade foi contando as suas insuficiências, como um trabalho cujo tema era Electra e em que fez um homem.

Tem então uma intuição que é uma verdade eterna, segundo a qual nem sempre os melhores artistas são grandes professores. O contrário também era verdade, e seria o caso de Cavalier. Nas suas visitas a Portugal sentia o desconforto de Soares dos Reis pelo seu desempenho face à nulidade de Tomás Costa.

A sua vida em Paris ia sendo recheada de prémios: vitória no concurso de rondosse (1886), também vencido por Soares dos Reis; é admitido no Salon de 1889, com *Ofélia* e *O Botão de Rosa*; recebe uma menção com o Caim; enquanto A Viúva recebe elogios no Salon e uma medalha de ouro em Berlim.

Alguns anos depois vamos encontrar um português em Paris, com arroubos de ser escultor, ainda por cima da moda. É Diogo de Macedo.<sup>23</sup> Deixou-nos umas memórias escritas da sua vivência parisiense que contrariam frontalmente o rótulo de modernistas que a historiografia que não lê nem pensa, lhe vem colando. Numa prosa piegas, Diogo de Macedo, vai-nos contando o seu deslumbramento com obras vistas ao vivo, com a neve, com a catedral de Nôtre Dame. Sentia-se um lusíada, como António Nobre! Mas o que fazia este homem em Paris? Frequentava as Academias de Montparnasse, ouvia lições aqui e ali, de Bourdelle, de Injalbert e, fundamentalmente, com a dispersa boémia parisiense. A vida impunha-se numa Marie de chapéu roxo de semana santa, *que tinha o talento de possuir uns formosos dente (...) Ali a amei, ali a tive para meu gozo e meu brinquedo. Pelas Academias corria atrás dos modelitos desenfreados, que vendiam os beijos a três soldos e as noites a três francos, a-fora o almoço.*<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Diogo de Macedo, 14 Cité Falguière, Lisboa, 1930

<sup>24</sup> Idem, págs. 24-25

Entretanto ia colecionando de ouvido um conjunto de nomes incoerentes e sentia-se perdido entre mil escolas, mil teorias, mil guerrilhas.<sup>25</sup> Num Salon d'Automne viu Brancusi, Zadkine, Boccioni e Archipenko, ouviu Marinetti – não parece ter entendido coisa alguma. Como um adesivo cola-se a Modigliani, sobressaindo uma admiração sem limites a roçar a obscenidade intelectual. Do que viu e ouviu não surge nenhum espírito contemporâneo, apenas a admiração por Rodin, Maillot, Despiou que eram já o passado. Sem consciência cultural moderna, Macedo nada trouxe de novo à escultura portuguesa, excepto a feliz decisão de se retirar. Tal como Francisco Franco que, embora com outro fôlego e qualidade de escultor, assim escrevia ao amigo Macedo: *nessa Paris de desvairo contete-se você com o Louvre e com a obra de Modigliani, que por mais que procure não encontra melhor.* Pág. 25. A escultura portuguesa falhava assim por várias décadas o encontro com as práticas do século XX e, na verdade, só Amadeo de Souza-Cardoso entendeu o que se passava à sua volta.

<sup>25</sup> Idem, pág. 47

### Um Suicídio e o Regresso do Santeiro

O aparecimento do Desterrado na cidade do Porto em 1874 não tinha público culturalmente condigno para o receber; o resto do país também não. Daí a uma série de aleivosias dirigidas ao escultor o passo era muito curto, chegando-se ao extremo de negar a autoria a Soares dos Reis. Depois foi a acusação da cópia da *Ares Ludovisi* do

Museu das Termas em Roma. Ora sendo Soares dos Reis um escultor clássico, não ocorreu aos ignaros que, ainda que assim fosse, o artista estava certo ao inspirar-se num modelo célebre da Antiguidade. Foi sempre essa a atitude dos clássicos porque a mimetização duma obra é uma acto superior de sabedoria artística. Mas o tema parece ter sido ditado por um verso de Herculano. Estava tudo certo no âmbito da escultura oitocentista portuguesa: uma forma clássica com uma inspiração icónica nacional. Ninguém percebeu o óbvio e as motivações invejosas parecem ter encontrado eco numa mente depressiva que nem os sucessivos êxitos suavizaram. O problema residia fundamentalmente na psique do artista.

E a 16 de Fevereiro de 1889, Soares dos Reis punha fim à sua existência, lidando mal com as adversidades e com o sucesso. O seu suicídio em 1889, um entre tantos outros em final de século, era um destino anunciado, independentemente das vicissitudes da sua vida. Mas o seu gesto veio apenas sublinhar uma obra notável e compor a aura mítica que até hoje o rodeia.

Entretanto, a rainha D. Amélia, na década de 90, através da sua camareira-mor, a Duquesa de Palmela, encomendou a Teixeira Lopes uma escultura devocional: uma Rainha Santa Isabel a ser entregue à cidade de Coimbra da qual era padroeira. Em Paris Teixeira Lopes dá início ao processo, dedicando cinco meses de trabalho à execução em barro, utilizando três modelos de várias nacionalidades. Modelada e formatada em gesso, o escultor envia a obra para Gaia onde é passada a madeira. A policromia da imagem e a sua nobilitação com aplicações em ouro, prata, esmaltes, gemas, contou com a participação do seu cunhado Albino Barbosa.

Será este um dos raros momentos em que um escultor erudito tem que actuar como santeiro, equilibrando essa atitude com a manutenção duma sabedoria e de um registo final de qualidade escultórica. Teixeira Lopes teria que recriar uma mulher medieval, uma rainha que depois foi santa. E há uma espécie de compromisso entre uma tradição portuguesa (como a utilização da madeira e da aditiva policromia) e a nobreza escultórica que a peça apresenta. Não se colocava aqui o problema da representação do corpo que, segundo uma ancestral tradição é envolto em roupagens, compositivamente articuladas em horizontalidade e verticalidade que, juntamente com a beleza suave do rosto e o gesto de apresentar as rosas, conferem à imagem a expressão clara de representação duma santa.

Ora algumas décadas depois o escultor ver-se-à envolvido num problema bem mais difícil. Depois das aparições de Fátima, um santeiro de Braga, José Ferreira Thedim, elaborou um ícone de fácil aceitação sentimental por parte dos devotos, em 1920. A imagem tinha todos os ingredientes para agradar a uma religiosidade rural. Era de uma



[Fig. 4] – Campa de Soares dos Reis  
A Saudade por Soares dos Reis

leitura rápida, não oferecia qualquer erudição, era policroma, dum colorido banal, e estava de acordo com o espaço e toda a história das aparições. Em suma uma imagem adocicada e, a seu modo, apelativa. Ora Teixeira Lopes resolve depois desta consagração da imagem de Fátima, propôr uma outra solução mais erudita e com outra qualidade escultórica. Simplesmente o escultor não tivera em conta o risco da sua aposta, bem diferente do episódio da Rainha Santa (uma encomenda régia) e confrontava-se agora com um mundo de menor exigência artística. Repunham-se assim as coordenadas do magno Concílio de Trento que vigorava em largos aspectos no comportamento da Igreja. Ora em 1931 Teixeira Lopes apresenta a sua proposta, uma Virgem branca, entre nuvens, uma estrela na cabeça, com uma curvatura no corpo que a tornava mais coloquial, qualidade reforçada pelas mãos unidas, segurando um terço, como que oferecendo-se e apelando aos crentes. Em termos artísticos a superioridade da sua peça era óbvia e chegou a ser benzida. Mas quando é apresentada aos peregrinos, dá-se uma rejeição e o gosto popular acaba por se impor. Infelizmente a peça de Teixeira Lopes, andou deambulando por vários locais, foi mutilada (desapareceu a estrela e o rosário) e, agora no átrio da Reitoria, espera-se que definitivamente, pode testemunhar um momento peculiar da escultura portuguesa: o Teixeira Lopes santeiro de qualidade em Coimbra, é o mesmo que perde para a banalidade imagética.

### Uma Profissão Liberal

Nem todos os escultores puderam ou quiseram ser docentes nas Academias. Coloca-se então o problema da subsistência ou, dito doutro modo culturalmente mais interessante, como viver exclusivamente da escultura? Questão similar se pode colocar para a pintura e basta citar Malhoa, a sua grande produção e o seu sucesso, para entendermos que não necessitava da docência para uma realização plena.

Aparentemente o caso da escultura seria mais complicado pelos custos dos materiais, pelo seu tratamento e acomodação, a necessitarem de um outro espaço. Não existindo propriamente um mercado para a escultura, só o talento individual podia superar essas dificuldades.

A derrota injusta de Costa Mota Tio no concurso de 1915 vai obrigar o escultor a uma grande produção, sendo provavelmente o primeiro, nos tempos modernos, a viver exclusivamente da escultura. Na verdade nenhum escultor de sua geração a residir em Lisboa tem o caudal produtivo de Costa Mota, mesmo que nos restringamos apenas aos monumentos de rua: monumentos a *Afonso de Albuquerque* (1893), *os túmulos de Camões e de Vasco da Gama* para os Jerónimos (1895), a *Sousa Martins*, a *Eduardo Coelho* (1904), o *Bernardim Ribeiro* (1908), a *Pinheiro Chagas*, à *Morgadinha de Válfior*, o *Cavador*, a *Maria da Fonte* (1920), o *Chiado* (1925), sem esquecer uma incursão na sua terra natal, Coimbra, com o monumento a *Joaquim António de Aguiar*.

O ensino nas Escolas de Belas Artes seguia o seu caminho com um ensino da escultura tutelado por escultores com uma ideologia oitocentos: no Porto, com a docência de Teixeira Lopes até aos anos 40, em Lisboa com o magistério de Simões de Almeida Sobrinho até 1950. Em abono da verdade deve dizer-se que os alunos de um e outro não foram seguidistas passivos dos mestres, nomeadamente porque a partir dos anos 30 a política do espírito delineada por António Ferro, rejeitava claramente os modelos do passado e pretendia promover novas formas de expressão. Daí as encomendas a Francisco Franco, um pretense modernista, que da escultura eliminou apenas o detalhe naturalista e a submeteu a princípios mais sintéticos.

Francisco Franco perdeu em concurso, em 1934, para Leopoldo de Almeida, um

lugar de docência na Escola de Lisboa. O facto vai obrigá-lo a viver da actividade de escultor, recebendo várias encomendas do Estado Novo, tal como Leopoldo de Almeida e Barata Feyo que acumulavam funções de docência em Lisboa e no Porto. Este modelo vai subsistindo ao sabor do gosto de cada um, havendo escultores que acumulam a docência com uma actividade exterior meritória (Jorge Vieira, Zulmiro de Carvalho, Alberto Carneiro, Clara Meneres, entre outros) ou que se dedicam e exclusivo à escultura face ao aumento das potencialidades do mercado (João Cutileiro, Rui Sanches, Rui Chafes), entre muitos outros.

Através de vicissitudes tão variadas, continua porém a imperar o papel decisivo de Machado de Castro ao criar definitivamente a palavra escultor e criando para a escultura uma erudição que não prescinde de conceitos e métodos.

# A ESCULTURA. NA CIDADE. É PÚBLICA (?)

Cristina Pratas Cruzeiro

## A escultura

Começo com uma citação de Baudelaire que apesar de afastada temporalmente pode acertar o passo ao encadeamento deste texto, a saber, sobre escultura, cidade, espaço e público. Diz-nos ele que: “*Infeliz aquele que estuda no antigo algo mais do que a arte pura, a lógica, o método geral! Ao deixar-se mergulhar nele fundo de mais, perde a memória do presente; abdica dos valores e dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda a nossa originalidade nos vem da marca que o tempo imprime nas nossas sensações*”.<sup>1</sup> Abstendo-me de referir a clássica dicotomia antigo/moderno ou de partilhar a ideia de que os tempos históricos se encadeiam por oposições ou rupturas, interessa-me retirar da ideia aqui expressa algumas palavras centrais, enquadrando no pólo do “antigo” – substitua-se por “legado” – a questão da “lógica” e do “método geral” e no pólo da “circunstância” – substitua-se por “actualidade” – a questão da “memória do presente” e da “marca que o tempo imprime”.

Assim, como vamos falar essencialmente de escultura, embora reflectida sob determinados contextos, comecemos pelo seu método geral. Originalmente, o conceito significava construir tridimensionalmente uma obra recorrendo ao recorte de um volume até tomar certa forma.<sup>2</sup> É portanto entendida como uma arte do espaço, porque o rouba, o usurpa ou ocupa a qualquer outro território que a ela fica associado. De certa maneira poderemos até afirmar que a escultura é uma arte relacional, que se define e respeita a si mesma mas que inevitavelmente nunca será una, uma vez que se relaciona com o espaço pré-existente e com aquele que potencia. Esta relação, muitas vezes perdida na habituação redutora da escultura enquanto elemento ornamental é, no entanto, uma das suas características mais férteis, notada por vários pensadores ao longo dos tempos – como Heidegger que definiu o “escultor” como aquele que entra em controvérsia com o espaço – e por vários artistas que foram desenvolvendo os seus trabalhos em torno da ideia de que se as artes têm existência matérica então é porque criam espaços e portanto coexistem na relação de duas dimensões espaciais – a pré-existente e a criada por elas. No século XX, a reflexão deste pensamento em distintas formulações artísticas como a arquitectura, a pintura, a performance, a escultura, os novos *media*, etc., teve a sua tradução prática ainda na primeira metade do século com, por exemplo, o *conchetto spaziale* que Lúcio Fontana definiu em 1947 no “Manifesto Técnico do Espacialismo” ou as esculturas – relevos – de Vladimir Tatlin, que subverteram a construção da escultura por volumes ao incluir o vazio como elemento construtivo e empregaram a tridimensionalidade enquanto sistema complexo de estruturas reais.

Em 1954, num texto intitulado *Sobre a escultura*, Herbert Ferber, notou exactamente que “o escultor contemporâneo foi educado dentro do conceito do monólito” ao qual correspondeu uma ideia da escultura “centrípeta (...) amarrada ao seu próprio centro”, mas que, ao libertar-se do “cânone da tradição e do gosto”, tornou-se numa arte “centrífuga”, que se afasta do “próprio centro”. A primeira é “dominada pela ideia de massa, apresenta uma superfície contínua, que encerra um volume e é motivada a partir do centro” e a segunda “é uma arte de formas abertas, arejadas, suspensas no espaço.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles. *O pintor da vida moderna*. Edições Vega, 2002, págs. 23 e 24.

<sup>2</sup> Para uma definição mais precisa ler por exemplo: Pereira, José Fernandes. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Caminho, 2005, pág. 227 e 228.

<sup>3</sup> Ferber, Herbert. *Sobre a escultura*. In Chipp, H.B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pág. 562 e 563.

Daqui em diante, houve uma série de outras experiências em torno e com a escultura que não só alargaram as possibilidades espaciais – como por exemplo a escultura enquanto paisagem, a cinética ou o *site specific* – como também alargaram os seus próprios campos de delimitação, fenómeno que Rosalind Krauss apelidou de *expanded field*. Mas enquanto muitos destes projectos ensaiavam a escultura em espaços praticamente inacessíveis ou às galerias e museus, a sua dimensão urbana nunca se perdeu, ganhou ao invés novas formas de entendimento, entre as quais “*distinguir as que são geradoras de espaço e as que trabalham nos resíduos do espaço pré-existente.*”<sup>4</sup>

Contudo, para além do espaço real, as sociedades ocidentais têm procurado valorizar outros conceitos espaciais, como o virtual ou o cultural. O multiculturalismo, por exemplo, diz respeito a noções de espaço cultural. A definição de “multicultural” baseia-se na coexistência saudável de culturas sem a predominância de nenhuma. Actualmente, sobretudo nas cidades, é impossível ignorar a simultaneidade destas diversas origens e ao nível da escultura no espaço público, este facto é também incontornável, faz parte da “*memória do presente*”. Cada sujeito, produtor ou receptor no campo da arte, absorve actualmente interferências que estão para além da sua cultura de origem e sustém, enquanto ser singular, uma apreensão individual do mundo e também da obra de arte, transversalmente, multicultural.

Mas nem só de espaço se compõe a escultura. Se ao nível dos sentidos a visão é aquele que associamos instintivamente à arte, temo-nos vindo a habituar à utilização dos restantes sentidos, como a audição, o tacto ou o olfacto. O mesmo aconteceu com a escultura, com a diferença de o fazer há muito mais tempo do que por exemplo a pintura, sua parente nas tradicionais “Belas Artes”. A escultura, sendo desde sempre uma arte do espaço, sempre foi também uma arte do tacto. Curiosamente, esta é uma característica frequentemente esquecida, contrariada ou reprimida e talvez por isso muitas vezes negada à recepção, tanto por políticas de conservação como por localizações inacessíveis. E se no que respeita ao espaço foram surgindo diferentes formas de significação, compreensão e aplicação, no que respeita ao tacto poucas vezes foi privilegiado ou pensado metodologicamente, apesar de alguns artistas alertarem para a sua importância, como fez em Portugal Clara Menéres.

Estas características da escultura, que fazem dela – ao nível da apresentação – uma arte permanentemente dependente de factores externos, podem em certa medida explicar porque é que historicamente, em correspondência com outras expressões artísticas seculares, caminhou de forma mais vagarosa.<sup>5</sup> No século XX, apesar de não se poder afirmar que tenha havido um distanciamento abismal entre formulações artísticas (se é que a fusão ocorrida entre elas continue a permitir esta distinção), muitas vezes foram pintores que levaram para o campo tridimensional as propostas já ensaiadas no plano bidimensional. Somente a título de exemplo, a pintura abstracta (a primeira aguarela abstracta conhecida é de 1910 e o seu autor é Kandinsky), teve como suporte uma clara trajectória pictórica que lhe preparou terreno, mas ao nível da escultura abstracta não existiu um percurso evolutivo tão evidente, uma vez que mesmo as experiências cubistas de desmontagem do objecto em vários planos nunca abandonaram a figuração ou os sistemas de representação da realidade. Uma das primeiras experiências vieram de um pintor/arquitecto, Vladimir Tatlin, que começou a construir os relevos e contra-relevos em 1914.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Castro, Laura. *Relações inevitáveis: Seis notas à deriva a propósito da arte em espaço público*. In *Revista margens e Confluências*, nº 9, 2002, pág. 125.

<sup>5</sup> Sendo um passo mais demorado, foi também mais complexo, se tivermos em conta que a pintura pode utilizar um espaço fictício (quando o quer utilizar) e a escultura interage sempre com o espaço real; se tivermos presente que a flexibilidade material da pintura é maior que a da escultura e portanto foi necessário muitas vezes substituir materiais tradicionais como a pedra ou o bronze (ao contrário da pintura que não precisou de rejeitar o óleo ou a tela, apesar de ter incluído inúmeros novos materiais e suportes), para concretizar novas propostas e linguagens, sem se desintegrar do que lhes dá sentido: o espaço, agora não apenas o seu espaço interno, enquanto corpo, mas também o externo, enquanto elemento do mundo.

<sup>6</sup> Para podermos ter uma melhor percepção da distância temporal que mediou os movimentos artísticos internacionais e nacionais, cabe aqui a nota que em Portugal a escultura abstracta surgiu na década de 40, sem qualquer suporte teórico que a sustentasse e talvez por isso bastante enfraquecida conceptualmente. A este respeito, diz-nos José Fernandes Pereira: “Com pouca aceitação pública e nula fundamentação teórica, o primeiro abstraccionismo

escultórico reduz-se a uma prática minoritária feita principalmente por dois

artistas nortenhos, Arlindo Rocha e Fernando Fernandes (...)” In Pereira, José

Fernandes. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Caminho, 2005, pág. 262.

No que toca ao Modernismo de uma forma geral e particularmente em Portugal, a escultura teve efectivamente uma menor expressão. Se internacionalmente este período ainda produziu textos e pensamentos fundacionais no âmbito da escultura, assim como obra, em Portugal o panorama é muito escasso e a escultura foi exponencialmente menos pensada e executada, como sugeriu José Fernandes Pereira ao dizer que “*O Modernismo não produziu um único manifesto de escultura talvez porque pouco havia para manifestar. A teoria da escultura vai no entanto mudar as suas formas de expressão e comunicação (sem anulação dos meios tradicionais), dispersando-se pelo texto jornalístico, sob a forma de depoimento ou entrevista, e pelo texto de catálogo. Em qualquer dos casos, o teor confessional, a exibição retrospectiva e presente da sensibilidade são uma constante.*”<sup>7</sup>

Porém, não cabe aqui fazer uma extensa referência ao que se fez, não se fez ou deveria ter feito no âmbito da escultura portuguesa ou internacional. Como tal, importa referir que apesar dos caminhos da escultura no século XX terem sido sinuosos ou parcos, não deixaram de ser feitos em alguns casos por passos de gigante. Estes passos representaram – no panorama da teoria, filosofia e prática – rupturas importantes com os tradicionais papéis ou funções que a história lhes foi atribuindo.

É aqui que podemos inserir “*a marca que o tempo imprime*”. Porque se já Lessing havia notado no século XVIII que “*Todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço mas também no tempo*”<sup>8</sup> não é possível terminar esta passagem sem falar da relação deste com a escultura. Tal como todas as artes, ela acontece com o tempo. Falando historicamente, o tempo do passado. Falando da actualidade, o tempo do permanente presente, com os efeitos e consequências que isso acarreta nos modos de a pensar.

Enquanto que, por exemplo, as vanguardas se erigiam e consolidavam na própria ideia de tempo e espaço limitado, através da adopção do paradigma da consciência crítica do tempo histórico, hoje não existe tempo histórico no sentido de determinar etapas progressivas na produção cultural. Aliás, se a noção de tempo era utilizada para fazer e justificar a evolução da arte (relembrem-se por exemplo os futuristas) hoje o tempo é um elemento indiferenciado da cultura ou seja, houve uma espécie de compressão espaciotemporal que retirou à sociedade a noção objectiva que os conceitos tinham. Pelo menos teoricamente, a cultura ocidental comprimiu o tempo a partir da ideia de que o futuro não existe enquanto futuro e sim enquanto permanente presente e comprimiu o espaço reduzindo as diferenças e particularismos, seja a nível cultural ou a nível social e político. Para Paul Virilio a actualidade reflecte o primado do tempo sobre o espaço, potenciado pela tecnologia e pelos meios de telecomunicação instantânea cujo resultado foi a emergência de uma condição de inércia generalizada e assumida.<sup>9</sup>

A escultura, naturalmente, tem absorvido e trabalhado sobre estes conceitos. Digamos pois que o tempo da escultura, actualmente, é aquele que não rejeitando o tempo de existência do passado se desmultiplicou em inúmeras novas variantes atentas à realidade imediata, cujos princípios ontológicos ainda se assemelham aos tradicionais mas cujas formulações práticas, metodológicas e técnicas se podem afastar delas, sem qualquer prejuízo para o seu significado artístico.

Mas aqui chegamos ao ponto particular sobre o qual se pretende incidir: a escultura que se encontra em espaços públicos, com particular ênfase para a da contemporaneidade. Apesar de considerar que não tem que ser assim, a verdade é que a sua concretização se tem veiculado de forma particular, até porque depende de uma série de condicionantes que a moldam a determinados padrões. Em primeiro lugar, é comum notar – atentando ao percurso de cada artista – diferenças quase estruturais

<sup>7</sup> Pereira, José Fernandes. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Caminho, 2005, pág. 590.

<sup>8</sup> Lessing, Gotthold. *Laocoön*. Nova Iorque: Noonday, 1957. In Krauss, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pág.5.

<sup>9</sup> A este respeito ler Virilio, Paul. *A inércia polar*: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

entre o trabalho produzido por iniciativa própria e aquele que obedece a encomendas. No caso da escultura em espaços públicos o factor da encomenda ou do convite é particularmente comum e historicamente tem estado ligado a propósitos concretos (tumular, popular, laudatório, comemorativo, etc.). Este facto, motivador de exigências às quais muitas vezes o artista acaba por ceder, resulta em certo sentido numa espécie de regresso ao célebre pensamento de Platão, impondo uma legitimação da escultura em espaços públicos através da sua utilidade. Mas a quem pode ou deve ela ser útil? Se historicamente, no âmbito do espaço comum, a escultura assumiu predominantemente uma espécie de dever memorial, cívico, ideológico, estético ou didáctico, não significa que o tenha cumprido com um carácter público. Esta ideia, acalentada com a reflexão que os artistas do século XX começaram a fazer sobre a dimensão pública da arte, ou seja, ao nível da recepção e da relação desta com a obra, levou a uma separação entre os conceitos de escultura em espaço público e escultura pública. Como Paulo Simões Nunes disse, apesar de a experiência continuar a contrariar este pensamento, “o termo «escultura» refere-se tão-somente a uma técnica – esculpir – e ao objecto desta actividade – a forma artística concretizada no espaço em três dimensões – liberto portanto de qualquer função ou objectivo predeterminado, o que confere a esta expressão artística uma infinita tolerância de horizontes conceptuais, metodológicos e técnicos.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Pereira, José Fernandes. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Caminho, 2005, pág. 59.

Dir-se-ia pois que os convites estatais, municipais ou locais que se estendem à escultura, ainda hoje, podem não ter o propósito de proporcionar um encontro espontâneo do público à arte, mas sim a intenção de revestir determinado local de um sentido e espírito comunitário, alertando para determinado feito, pessoa, história ou emoção, facto ao qual não serão alheias as condições tendencialmente perenes da escultura. No entanto, como Daniel Buren notou: “a obra de arte não é autónoma. Tudo o que se exhibe ao ar livre depende desse ar, sobretudo na cidade, onde esse ar está contaminado de mil maneiras.”<sup>11</sup> e portanto é errado analisar a arte produzida para estes espaços sobre apenas um dos seus aspectos. Por um lado – e falamos da escultura pensada para o domínio público – ela não deixa de fazer parte da Instituição Arte e portanto responde perante ela e aos mecanismos que lhe estão associados. Por outro lado, insere-se no espaço aberto, anónimo e involuntário do público e como tal pertence também a ele. Apesar destas duas tónicas não serem, sob nenhum ponto de vista, antagónicas, a escultura acaba com frequência com um pé ali e outro aqui, em difícil equilíbrio, o que denuncia uma clara desigualdade na reflexão dos dois prismas, sendo o espaço público ainda muito menos pensado como lugar da arte do que o espaço privado.

<sup>11</sup> Buren, Daniel. *Can Art get down from its pedestal and rise to street level?*. In *Sculpture. Projects in Munster* 1997. Verlag Gerd Hatje, 1997, pág. 501.

## Na cidade

*“Parece-me completamente inútil recordar que as nossas cidades, que se esvaziaram de alma e de espírito, por falta de comunidade, deixaram de o ser: São apenas aglomerações.”*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Delfante, Charles. *A Grande História da Cidade*, Instituto Piaget, 2000.

O método de fazer ou manter uma cidade deve ter como objectivo primordial conseguir que se viva melhor em sociedade. Desde quase sempre, foi nas cidades (com maior incidência nas capitais) que os poderes políticos, económicos, religiosos ou sociais se concentraram. Foi também nelas que mais facilmente se desenvolveram, discutiram e centralizaram as diversas expressões relacionadas com a arte. A cidade carrega por si só um testemunho histórico, social e cultural que todos lhe reconhecemos como reflexo das vivências da humanidade.

No entanto, durante o século XX, o modelo de cidade sofreu alterações drásticas. Talvez uma das mais importantes foi a concentração populacional nas cidades e o

consequente desaparecimento da sua delimitação em relação aos arredores. Este facto levou, em alguns países europeus, a desequilíbrios populacionais problemáticos entre os centros urbanos e os espaços rurais. Demasiadas vezes, sem capacidade de agregação, as grandes cidades transformaram-se em sinónimo de segregação. Demasiadas vezes, sob o peso de vários tipos de especulação, constituem espaços vazios de carácter vivencial, povoados durante o dia e desabitados à noite.

A rápida aceleração do crescimento das cidades europeias levou a que se descurassem elementos fundamentais de arquitectura, planeamento urbanístico ou infra-estrutural capazes de fazer convergir saudavelmente os seus habitantes para locais que suplantassem o acumular de edifícios, monumentos, vias de trânsito, espaços comerciais e passeios públicos, contribuindo para uma crescente marginalização e para a descaracterização do que em tempos terá sido o modelo de cidade.

Por estas razões fala-se hoje com frequência de descentralização mas também das novas relações entre centro e periferia. Se na realidade as periferias não deixaram de existir enquanto “dormitórios”, também “os núcleos históricos das nossas cidades reclamam para si um papel tendencialmente simbólico, palcos-museus das mais altas esferas de influência por onde se passeia e consome, espaços cenográficos, expositivos de uma ordem consolidada. A vida, no entanto, parece passar-se algures noutros lados.”<sup>13</sup> Enquanto os centros das cidades se transformam em lugares do passado, vazios e despojados de vida, os subúrbios ocupam esses outros lados, demasiado próximos do centro para se poderem considerar realidades distintas. De facto, nos anos oitenta, o cosmopolitismo foi ainda – em casos como o português – valorizado enquanto centro da actividade cultural mas o decénio que lhe sucedeu envolveu a própria ideia de periferia em algo não necessariamente negativo, onde a circulação de pessoas e a comunicação se podem dar no mesmo plano de incidência e a condição periférica ou suburbana pode gerar novas temáticas e situações para a arte. Actualmente, esta conjuntura mantém-se, assente nas inúmeras associações, organizações, grupos e iniciativas das periferias urbanas que fazem realçar exactamente a condição suburbana como originária das suas formações e entendimentos culturais.<sup>14</sup>

Este alargamento da cidade à periferia esfumou em certa medida aquilo que as separava, não só em termos de limites territoriais mas, por falta de planeamento ou pensamento urbano e cultural foi, em simultâneo, fazendo crescer os “*não-lugares*”, como Javier Maderuelo lhes chamou, os espaços anónimos que se apresentam idênticos em qualquer parte do mundo ocidental.

Em resposta a esta descaracterização, continua-se a apelar com frequência à escultura no sentido de preencher os espaços da cidade. Aliás, como dissemos, ela tem sido um dos elementos primordiais de decoração, homenagem, preservação da memória e simbolismo das metrópoles desde há muito tempo, independentemente das evoluções plásticas, formais e conceptuais que se foram operando. Para José Luis Pont poder-se-ia inclusive afirmar que “*a história da arte é em boa medida a da arte em espaço público*”<sup>15</sup> e de facto, o conhecimento da arte que se tem produzido na história depende do estudo da que está ou esteve no espaço aberto das cidades, sobretudo quanto mais recuarmos no tempo.

Hoje é comum ouvir a expressão *cidade como museu a céu aberto* e pensar em várias contribuições artísticas apesar da mais comum ou célebre continuar a ser a escultura. No entanto, as cidades registam efectivamente inúmeras novas variantes nas manifestações artísticas, algumas autorizadas, outras não. Foi aliás este crescimento que permitiu em grande medida que o “mundo da arte”, como sejam os teóricos, críticos e artistas, reflectisse sobre o que – dentro de todas as demonstrações cívicas indivi-

<sup>13</sup> Lopes, Diogo e Cera, Nuno. *Cimêncio – Notas sobre uma “obra em curso”*. In Número Magazine, Primavera 2001, pág. 34.

<sup>14</sup> Sendo uma tendência internacional, é necessário compreender que é impossível comparar a dimensão física de uma periferia ou centro urbano português com o de outras cidades mundiais. Também por isso as dinâmicas que se têm vindo a criar neste sentido, em Portugal, não demonstram um contraste demasiado evidente entre centro e periferia, como acontece noutras situações internacionais em que se torna evidente a emergência de uma cultura verdadeiramente suburbana, paralela à urbana mas sem lhe querer sobrepor ou tomar o lugar.

<sup>15</sup> Pont, José Luis Pérez. *Arte público: rios de tinta*. In Exitbook, nº 7, 2007, pág. 41. (tradução livre do castelhano)

<sup>16</sup> Esta é uma discussão antiga, aberta no início do século XX, como Duchamp por várias vezes evidenciou mas que não está totalmente encerrada para pensadores e filósofos, entre eles Arthur Danto.

duais e colectivas, efémeras e permanentes que se constroem na rua – pode ser entendido como arte ou não. No âmbito da actualidade, as questões que se colocam à arte, nomeadamente em torno da sua legitimação enquanto tal são, em determinados meios, resolvidas pelo imperativo contextual.<sup>16</sup> Mas se, por exemplo, o museu faz parte desse imperativo em termos absolutos, a rua é um elemento indiferenciado, aberto e demasiado heterogénico para poder pertencer de forma incontestável a ele. Por isso mesmo, a partir da altura em que se incluíram novas manifestações de cariz urbano no campo da arte, através de uma legitimação variável e dependente de vários factores, foi também legítimo estender a discussão e reflexão em torno de práticas tradicionais como a escultura, assim como a todos os elementos que intencionalmente se colocam na rua com a designação de arte.

Apesar disso, enquanto que outros meios, como por exemplo a pintura mural ou o *graffiti* – que nasceram na/da urbanidade cívica contemporânea – não comportam uma classificação imediata de “arte”, a escultura goza quase sempre, *à priori*, dela. Ainda que a relação que ambas mantêm com o meio social esteja actualmente assente em dois princípios alternantes, o erudito e o popular, o processo de valorização artística continua a ser invertido. Nos primeiros casos ela acontece com mais frequência depois do estabelecimento no espaço público e no segundo caso ela acontece mesmo antes da sua implantação, muito embora possa depois assumir significações que não artísticas.

Digamos pois que a reflexão e entendimento que se tem feito sobre arte pública no último século, foi sofrendo tantas alterações como aquelas que têm ocorrido ao pensamento conceptual das cidades, apesar de na prática estas alterações nem sempre se sentirem. Durante a primeira metade do século XX a escultura de carácter urbano passou a não se diferenciar do pensamento das vanguardas mas raras vezes foi pensada para determinado local. Ela era para qualquer lugar, um objecto transportável e autónomo do seu meio envolvente. Na segunda metade do século, sobretudo a partir dos anos sessenta e setenta, começou a defender-se a ideia de que o seu sentido só seria alcançado quando relacionada e fundida na paisagem que a rodeava.

A este respeito, cabe referir a análise que Antonio Remesar fez sobre os juízos que a arte pública tem merecido ao nível dos processos de regeneração urbana. Nesta análise, que o autor reparte em quatro actos, é afirmado que de uma relação secular entre arquitectura e escultura, onde esta assumiu funções ornamentais ou comemorativas, se passou para uma situação regida por um compromisso elitista em que “*a meio dos anos 70, a presença de arte contemporânea nas ruas, jardins e praças corporativas, estava consolidada... mas só nas áreas de negócios. A sua presença não era nem maioritária nem admitida nas zonas mais populares, onde se iniciavam as operações de urbanismo remediado.*”<sup>17</sup> Apesar de não se poder afirmar que se trate de uma relação homogénea e maioritária, pode-se contudo asseverar que esta passagem, segundo Remesar, do acto I para o acto II da arte pública, se traduz na apropriação da escultura ao espaço. O *site specific* é disso exemplo, embora possa ser subvertido, como fez Richard Serra em 1981 com *Tilted Arc*, ao não integrar a escultura no espaço mas ao desintegrar o espaço com a escultura. Outro exemplo é o “*Skultur Projekte Münster*”, surgido em 1977 que de dez em dez anos, na cidade que lhe dá nome, procura explorar as relações da escultura com o espaço urbano e dimensão pública, sem nenhum plano teórico pré-definido que a determine a não ser os eixos de intervenção sobre os quais ela gira, a saber, a cidade, o público e claro, a reflexão sobre si mesma. Em Portugal têm também ocorrido algumas iniciativas no âmbito da escultura para espaços públicos, nomeadamente os trabalhos produzidos para a Expo’98, onde se: “*desejava (-se) a introdução de*

<sup>17</sup> Remesar, Antonio. *Arte público en los procesos de regeneración urbana*. In *Exitbook*, nº 7, 2007, pág. 36. (tradução livre do castelhano)

*projectos artísticos que influíssem nas práticas vivenciais do território que se criava, entendendo-se, com eles, ser possível vencer preconceitos gerais que prevalecem no entendimento de um projecto de arte pública.”* ou durante as *Festas de Lisboa*, por exemplo em 1991, onde foi dirigido o convite a oito artistas plásticos para intervirem na cidade com objectos de carácter efémero. No entanto, algumas das intervenções que se têm feito, baseadas na relação central entre obra e sítio, denunciam antes que *“Se o site específico supôs no seu nascimento uma lufada de ar fresco, trazendo um maior grau de cumplicidade entre escultura, lugar e público, o contexto do lugar foi abordado pelos artistas apenas metaforicamente sem envolverem o trabalho com as audiências, agindo da mesma forma que actuariam no museu.”*<sup>18</sup>

A história da cidade é também a história da escultura. Neste contexto, tem sido auxiliar da arquitectura, monumento de glorificação histórica, veículo de homenagem, objecto de decoração, referência de integração social, elemento pedagógico, instrumento de propaganda ideológica, componente fundamental da reabilitação de uma cidade. Integrou formas plásticas clássicas, românticas, realistas, simbolistas, entre outras. No século XX promoveu novos conceitos consonantes com os movimentos e tendências artísticas que, aliados às novas tecnologias, introduziram materiais e técnicas inéditas. Mas se no plano da investigação e suporte teórico surgiram novos juízos que podem determinar os caminhos da escultura, ao nível da recepção, dos espectadores, mesmo depois de depuradas as situações teóricas atrás referidas, poucas vezes tem sido arte no contexto urbano. Mais facilmente ela corporiza as funções já referidas do que o carácter ontológico que a define. A comprová-lo podemos citar as várias destruições, explosões, mudanças de localização, transposições ou danos substanciais que tem sofrido, em actos carregados de simbolismo que pretendem atacar, contestar ou destruir determinado poder político ou económico e mais raramente o artístico ou cultural. Na rua, a escultura é, ao nível da recepção, um bem mutável associado às esferas do poder, impressionantemente susceptível, ao passo que se estiver num museu, o seu estatuto é legitimado como arte também ao nível da recepção, mesmo que partilhe das mesmas características. Na rua, a escultura é mais social, no museu ela é mais arte.

Foi ainda a perspectiva da escultura enquanto bem social que fez com que depois da Segunda Guerra Mundial, com a reconstrução da Europa, se tenha continuado a utilizá-la para dotar os lugares de carácter. Surgiu a ideia de que o espaço público era um bem comum e a sua construção uma responsabilidade de todos. Hoje, boa parte da legislação europeia prevê uma percentagem do seu orçamento para este tipo de investimento. Se durante as *vanguardas*, como já foi referido, este movimento se traduziu na ampliação de projectos de pequenas dimensões, a partir dos finais da década de sessenta, anunciando a entrada no *pós-modernismo*, a escultura procurou *“recuperar o seu lugar no âmbito público, estabelecendo novas estratégias de inter-relação com o contexto e com um colectivo social aberto, indiferente às preocupações da arte.”*<sup>19</sup>

No entanto, nem sempre esta questão tem sido abordada da forma mais correcta. A falta de teorização e reflexão tem levado a respostas parciais e incompletas. Actualmente, uma das vertentes da escultura urbana é veicular uma homogeneização entre o carácter do lugar e o seu carácter ontológico.<sup>20</sup> Mas a verdade é que continua

Abreu que *“a partir da década de oitenta, o monumento deixa de se conceber a partir de um modelo monolítico para se desdobrar em duas tendências opostas, encontrando direcções contrárias da integração social e da integração ambiental os vértices de uma nova e derradeira consagração colectiva, baixando, a rememoração, do eixo das representações já não com propósitos de comemoração ou celebração, para visar a integração social (...) e, paralelamente, ascendendo, a devoção, do mesmo eixo, transcendendo o sentido teológico, para visar a integração ambiental (...) libertando-se enfim o monumento, a um tempo, do pesado fardo da exaltação do passado e da reificação do presente (...)”* Abreu, José Guilherme. *Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público*. In *Margens e Confluências*, nº 3, Dezembro 2001, pág. 103-105.

<sup>18</sup> Cruz, Carla. *Arte Pública. In Margens e Confluências – Um olhar contemporâneo sobre as artes*, nº 9, Junho 2005, pág. 9.

<sup>19</sup> Manzanares, María Luisa Sobrino. *Escultura contemporânea en el espacio urbano*. Fundación Caixa Galicia, Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1999,

pág. 42. (tradução livre do castelhano)

<sup>20</sup> A respeito desta metamorfose em torno da escultura, diz José Guilherme

dependente de um clientelismo eleitoral que levou ontem, tal como hoje, a implantar projectos, a fazer escolhas e a seleccionar critérios muitas vezes sem qualidade, que remetem a escultura ao lugar redutor de peça de embelezamento ou preenchimento de espaços vazios. Mas se esta vocação da escultura foi compatível com a cidade enquanto a sociabilidade histórica e memorial atingiu patamares elevados e, um dos aspectos mais proeminentes dessa relação foi a caracterização do espaço comum através de elementos que o particularizavam, actualmente já não se vive assim e tal como afirma Gortázar, “Hoje, estamos obrigados a ver as obras no instante que dura um piscar de olhos e sem nos distrairmos do mundo que se agita à nossa volta.”<sup>21</sup> Por um lado, a intensidade das relações inter-relacionais diminuiu, começámos a deixar de ter lugares comuns e deixámos inclusive de os querer ter. Por outro lado, o espaço público sofreu alterações, nomeadamente ao nível do seu entendimento e da relação que mantém com o privado, cada vez menos dicotómica. Enquanto que as artes rumam no sentido do “outro”, as sociedades correm no sentido do “eu”, numa noção de individualismo relacionada com a ordem do privado. Com a perda, por um lado, da impulsão nas interacções sociais e, por outro, do espaço público, a escultura perdeu a orientação, não porque tenha deixado de fazer sentido mas porque, comumente, continua a partir de um pressuposto errado: o de ser documento testemunhal da cidade ou do espaço que vai ocupar.

Corroborando a definição de “escultura social”, dada por Joseph Beuys em 1982, acerca do projecto “7000 Eichen” para a Documenta 7 de Kassel, onde afirmou que uma escultura alude à realidade quotidiana das pessoas e por isso é social (sem ser sociológica), tem faltado nas nossas cidades a sociabilidade que ela fomenta, abrindo-se ao espaço no patamar de risco que a sustém que é o da “obra aberta” no sentido exacto que Umberto Eco lhe deu, ou seja, o de não se manter fechada e reclamar um sistema de relações entre *produção-obra-fruição*, relação essa que se mantém tanto na arte exposta em galerias, museus ou na rua. Neste sentido, cabe substituir a ideia de cidade como aglomeração social com pretensões a museu pela de cidade como espaço expositivo heterogéneo e dinâmico e, porque não dizer, polémico e substituir a ideia de escultura na cidade como objecto ornamental<sup>22</sup> ou de cariz simbólico pela de arte, que nos seus fundamentos compartilha das mesmas estruturas mentais, filosóficas, formais, estéticas ou éticas que a restante arte contemporânea.

### É pública (?)

*“Para mim, a arte pública, aquilo que se pode colocar na via pública sem ser uma estátua com um pedestal, também tem como função pôr questões às pessoas, instaurar a dúvida. Por isso, é tão difícil fazê-la. Outra coisa é a arte em espaços públicos.”<sup>23</sup>*

É sobejamente comum designar a arte implantada em espaços públicos de “arte pública”, uma espécie de género artístico vocacionado para o contexto urbano que agrega vários tipos de práticas sobre um mesmo denominador: o tipo de espaço em que se instalam ou ocorrem. Contudo, apesar de existir em boa verdade esse denominador comum, com as devidas ressalvas que são as próprias variantes do espaço, a disparidade das formulações que ali ocorrem, algumas mesmo antagónicas, não devem e não comportam uma classificação linear.

O conceito de “arte pública” não pode, por isso, existir autonomamente sem que sejam enunciados os contextos a ela associados. Aliás, deste ponto de vista, será mais correcto considerá-lo não como conceito mas como processo em permanente construção, que comporta inúmeras variações paralelas e mutantes, que diz respeito ao

<sup>21</sup> Gortázar, Fernando. *De la escultura urbana*. In *Arte y Parte*, nº 35, Novembro de 2001.

<sup>22</sup> Relembre-se que esta dimensão ornamental ou de reconhecimento e legitimação dos espaços pode servir um carácter didáctico ou antropológico, organizativo ou espacial de uma cidade. É exactamente para esta dimensão que Manuel Delgado aponta quando afirma que: “A arte torna-se então instrumento ao serviço de uma metaforização que não deixa de ser, em último caso, pedagógica, no sentido de ser concebida para que o cidadão aprenda, indicando-lhe o que deve ser visto e como deve ser visto (...) (tradução livre do castelhano). Delgado, Manuel. *La obra de arte como signo de puntuación e señal de tráfico*. In *ExitBook, Arte Público*, nº 7, 2007. pág. 10.

<sup>23</sup> Chafes, Rui. *Abrir uma fenda para o mundo*. In *Jornal de Letras* de 18 de Outubro de 2000 (entrevista).

espaço público, mas num sentido mais amplo que não está necessariamente relacionado com o físico.

Se considerássemos por arte pública a que se produz fora do âmbito privado, com o intuito de ser colocada num espaço de livre acesso, seria oportuno afirmar que existe desde tempos imemoriais. A oposição entre público e privado, que tem gerido as sociedades, assim o determinou mas no campo da filosofia, sociologia, antropologia ou arte, sobretudo a partir do século XX, começaram a desenhar-se outras relações menos antagónicas, onde inclusive a sociedade pode aparecer como o espaço da dissolução dos limites entre privado e público. Por exemplo, Jürgen Habermas, ao reportar-se à emergência da sociedade civil e ao sector público não-estatal, refere que o público e o privado mantêm uma relação que é em simultâneo tensa e recíproca. Sob outra perspectiva, poder-se-á acrescentar que estes espaços deixaram de ser apenas físicos para passarem a estar instalados em outras esferas do social e humano, como são as criadas pelos *media*. Muitas formulações, opiniões e textos têm tido um forte enfoque sobre estas questões, embora em muitos casos partindo de falsas questões. Claro que do ponto de vista abstracto e das ideias, o público e o privado sofreram alterações, alargamentos e mesmo fusões, como José Guilherme Abreu disse, ao partir de uma análise fenomenológica da questão: *“é errado delimitar o público e o privado de forma simplista e linear, a partir de critérios transcendentais, isto é, a partir de pressupostos exteriores ao seu sentido essencial. Até porque o espaço público não tem forçosamente de constituir-se como «entidade física» ou mesmo possuir uma «localização real». Maior «praça pública» do que a televisão, e mais recentemente, a Internet, não existem, e ambas se instalaram definitivamente e virtualmente no seio dos nossos lares.”*<sup>24</sup> mas não deixaram, no plano da existência física, de representar diferentes realidades e portanto, diferentes formas de actuação, mesmo quando parecem homogeneizar-se.

Em relação aos campos de actuação da arte, o debate estende-se não só aos modos de operar como aos modos de a apresentar e tornar pública. Não são alheias a este facto as transformações ocorridas ao nível do papel das instituições artísticas, nomeadamente a crescente privatização da cultura e desresponsabilização do Estado com ela, cujos efeitos se têm dado sob vários prismas, entre eles uma maior sobreposição nos campos de actuação entre museus e galerias ou o aumento do mecenato privado, concentrado essencialmente nas metrópoles. E também não são alheios os esforços oportunistas, oriundos do público e do privado, em servir-se da arte e da cultura como um veículo de demonstração da sua utilidade social ou cultural, através por exemplo de acções de doação, benemérito ou incentivo aos artistas com concursos e exposições. Estas acções, na grande maioria pontuais e sem expressivo impacto real e estrutural para a cultura, beneficiam mais os interesses particulares de quem as proporciona do que os da esfera pública. Evidenciam inclusive o enfraquecimento de políticas culturais sérias em prol do fortalecimento de políticas económico/financeiras, publicitárias ou outras.

Foram muitas as razões para que a arte alterasse os modos de se apresentar e tornar pública, mas a realidade hoje é que os lugares quase litúrgicos que a arte tinha, entre eles o museu, a galeria e mesmo a rua num certo sentido, sucumbiram enquanto espaços ritualizados. Ao nível do pensamento crítico e da actuação artística, houve sem dúvida um alargamento democrático da arte, tornando-se possível encontrá-la em qualquer lugar ou espaço, especificamente designado para o efeito ou não.

E este alargamento tem uma correspondência à noção de “público”, ou por outra, às várias interpretações que dele se podem fazer. Uma delas foi proposta por Miwon Kwon e consiste na divisão em três pressupostos do período subsequente aos anos

<sup>24</sup> Abreu, José Guilherme. *Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público*. In *Margens e Confluências*, nº 3, Dezembro 2001, pág. 98.

<sup>25</sup> Kwon, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

Citado de Pont, José Luis Pérez. *Arte público: rios de tinta*. In *Exitbook*, nº 7, 2007, pág. 48.

<sup>26</sup> Para uma melhor compreensão nesta matéria ver: Cruzeiro, Cristina Pratas. *A caminho da dissolução: a problemática da autoria na arte contemporânea*; [orientação] Fernando António Batista Pereira. - Lisboa: 2007. Tese de mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Belas Artes, 2007

<sup>27</sup> Delgado, Manuel. *La obra de arte como signo de puntuación y señal de tráfico*. In *Exit Book*, nº 7, 2007, pág.13. (tradução livre do castelhano)

<sup>28</sup> Deutsche, Rosalyn (1996). *Agorafobia, Evictions: art and Spacial Politics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pág. 302. Citado de Cruz, Carla. *Arte Pública*. In *Margens e Confluências – Um olhar contemporâneo sobre as artes*, nº 9, Junho 2005. pp. 7-18

sessenta: arte em espaços públicos, arte como espaço público e arte como interesse público.<sup>25</sup> No entanto, no que respeita aos lugares mentais da arte, é possível apontar para o início do século XX, para artistas entre os quais Duchamp, um certo trilho “público” da arte, no sentido de procurar na recepção a principal responsabilidade de a fazer existir enquanto metafísica.

Entre as décadas de setenta e oitenta, com o desenvolvimento do mercado da arte e da mercantilização da cultura, este trilho ampliou-se, passando a ocupar uma importância cada vez maior. Por estes anos, o crescimento de uma ostensiva especulação financeira e privatização da arte resultou na revalorização, entre outras, da condição “aurática” do autor, assim como do “único” e “original”. Esta condição conduziu a processos reactivos que reflectiram exactamente sobre o contrário destas condições, como aconteceu em Nova Iorque com os artistas apropriação que viram não na origem mas no destino da arte o seu valor e portanto deslocaram a importância do autor, a sua dimensão privada e particular pela importância do espectador, anónimo, imprevisível e muitas vezes involuntário.<sup>26</sup> Para a escultura pública em espaços urbanos, esta substituição já havia acontecido, apesar de não ter sido proporcionada pelo autor nem ter ocorrido mediante uma consciência artística. Aliás, acontece tantas vezes quanto aquelas em que há uma apropriação do composto social à obra: *“Retirar a obra de arte da sua cápsula protectora natural – o museu – implica aumentar os seus níveis de exposição, na dupla aceção de exibição e risco.”*<sup>27</sup>

Exactamente por estas razões, qualquer definição de arte pública vê na sociabilidade a sua essência. Ou seja, ela cumpre-se mediante a recepção e não mediante o espaço, num patamar independente das questões de propriedade, pública ou privada. Digamos no entanto que esta necessidade de se fazer cumprir no contacto com os “outros” depende também da sua localização e dos imperativos públicos ou privados, que a tornam ou não acessível, no último caso claramente mais condicionante – se olharmos pela perspectiva tradicional de associar o “público” aos interesses do Estado e o “privado” aos do indivíduo – apesar de actualmente ser sensato reconhecer que nem sempre tem acontecido desta forma.

Ainda assim, respeitando uma tendência da arte que se estende até aos nossos dias, toda a arte pública devia impreterivelmente estar em espaços de livre acesso – leia-se público. O que porém acontece com regularidade é uma inversão deste processo, mesmo sem que nos apercebamos. No espaço público encontram-se demasiadas vezes objectos da ordem do privado (no que se refere à natureza ontológica) que remetem maioritariamente para um domínio inactivo ou passivo, fechado na legitimação de determinado pensamento que não é necessariamente o do público. Como Rosalyn Deutsche afirmou, *“a ideia de que o espaço público deve ser harmonioso e que a Arte Pública deve contribuir para isso é uma ilusão e falsidade, se a arte pública quer realmente contribuir para uma democracia saudável o espaço público é exactamente o local para demonstrar e resolver conflitos.”*<sup>28</sup>

A arte pública pode englobar inúmeras formas – esculturas, murais, *graffitis*, painéis de azulejo, painéis electrónicos, vídeos, *performances*, etc. – assim como pode estar em qualquer parte – espaços abertos, fechados, parques, ruas, edifícios, etc. No entanto, toda ela vive a dicotomia de ter de conviver em simultâneo com o permanente e o efémero. Como Antoni Remesar notou, a arte pública é uma dialéctica entre a permanência da obra em si e o seu contexto histórico efémero. Da sua actualidade, depende a capacidade de renovar-se, não apenas pela temática ou contexto, mas pela presença, a física mas sobretudo a intelectual.

Por outro lado, sendo a experiência urbana uma das perspectivas mais usuais da arte pública, há uma estreita relação entre a sua forma de estar e a convivência com os cida-

dãos. A este respeito poder-se-ia mesmo dizer que “*pode olhar-se a rua como uma alegoria da democracia*”<sup>29</sup> onde cabem, portanto, diversos pontos de vista. Mas esta alegoria da democracia, que por o ser deve primar pela prática corrente da partilha diferencial do composto social e cultural é ao mesmo tempo mutante e por isso efémera. A interdisciplinaridade aparece então como um factor fundamental mas da sua construção e contributo dependem uma série de outros agentes que não só o artista – o poder político, o cultural, os arquitectos, os urbanistas, os engenheiros, os cidadãos...

Quanto à escultura em espaços públicos, mantêm-se em suspenso várias permeabilidades. Já foi referida a relação histórica que a escultura tem mantido com a cidade, ao ponto de não se conceber uma sem a outra. Foram ainda referidas as alterações contemporâneas ao próprio tecido estrutural das cidades ou as alterações à vivência nas mesmas. A emergência de uma sociedade pós-industrial proporcionou indelévelmente um culto pelo privado e, naturalmente, as nossas cidades começaram a partilhar desse culto, do qual não são alheios, por exemplo, os inúmeros condomínios privados que encerram ainda mais os indivíduos, mas agora voluntariamente.

Fernando Sinaga afirmou que “*Hoje, o espaço das cidades foi conquistado por um urbanismo especulativo e por um consumo excessivo, e o público retrocede perante os interesses privados da economia. A cidade histórica converteu-se num espaço temático para o ócio e entretenimento e a nova economia aliou-se à arquitectura, decidindo o lugar e procurando a arte tão só quando se comporta como um ornamento (...)*”.<sup>30</sup> Mas se ela se comporta como um ornamento então é porque a sua tónica recai sobre o juízo do “gosto” e consequentemente sobre a “contemplação”. Acontece que o “gosto”, enquanto valor de efectiva aproximação às artes, foi sendo substituído por outros enquadramentos, pela sua condição estritamente estética e intuitiva não compatível com as práticas artísticas actuais. Assim, seja em que níveis de discussão, se este for o imperativo dominante para a colocação da arte em espaços públicos, ele compromete a recepção com uma marca que não é a que o tempo imprime, para focar novamente Baudelaire. Cria equívocos e contradições que em nada contribuem para a discussão e reflexão sobre arte. Cria inclusive questionamentos ao nível da recepção que estão neste momento ultrapassados ao nível da produção, como sejam os limites da arte.

Não creio contudo que, por um lado, o contexto da arte nas cidades, mesmo o da escultura, possa ser delineado de uma forma tão homogénea e, por outro, que seja este o único panorama possível ou visível. Suzanne Lacy, numa das reflexões que fez sobre estas temáticas, afirmou que “*as práticas públicas capturam uma ampla gama da arte que abarca desde o metafórico ao funcional, situando-se numa fronteira ambígua, ininterdisciplinar: são “públicas” pela sua situação ou importância, e implicam “práticas” ao ocupar espaços compreendidos entre a investigação e a realização. A arte da prática pública é a arte da investigação, da experimentação e da exploração (...)*”.<sup>31</sup> Se assim as quisermos entender, significa que é importante, em primeiro lugar, criar espaços de exploração e experimentação que não se centrem apenas no autor mas que envolvam de igual forma o espectador. E para que eles existam é necessário que haja uma permanente dinâmica, mais efectiva se a localização da escultura for mutável. Parece-me pois indispensável que para que a escultura em espaços públicos se torne verdadeiramente pública – no sentido de um maior envolvimento ao nível da comunidade – haja um recorrente processo de intervenções no espaço, que suscitem a desabituação e também o incómodo necessários. Ou seja, perante um alargamento das possibilidades tanto das cidades como das artes, “*toda a nova arte é de matriz brechtiana, não se destinando a ser vivida em termos de uma identidade projectiva entre o autor e o espectador seu cúmplice (figura essencial da modernidade ao menos desde Baudelaire), mas antes na base de um*

<sup>29</sup> Pont, José Luis Pérez. *Arte público: rios de tinta*. In Exitbook, nº 7, 2007, pág. 43. (tradução livre do castelhano)

<sup>30</sup> Sinaga, Fernando. *La búsqueda del emplazamiento (Skulptur projekte Münster)*. In Arte y Parte, nº 71, 2007, pág. 29. (tradução livre do castelhano)

<sup>31</sup> Lacy, Suzanne. *Mirando alrededor. Sobre las prácticas públicas*. In Exitbook, nº 7, 2007, pág. 74. (tradução livre do castelhano)

<sup>32</sup> Almeida, Bernardo Pinto de. *Transição: Ciclopes, mutantes, apocalípticos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág.156.

<sup>33</sup> Peran, Martí. *Literaturas y prácticas públicas*. In *Exitbook*, nº 7, 2007, pág. 53. (tradução livre do castelhano)

*outro contrato que se define apenas na medida em que ambos, autor e espectador, se podem encontrar no interior de um espaço de mútuo reconhecimento que é o do lugar da arte”.*<sup>32</sup>

Por isso, para Martí Peran, a direcção parece apontar para que em resposta à “erosão do espaço público” surja “um processo de renovação contínua auto-gerido pela cidadania.”<sup>33</sup> Ou seja, muito embora a realidade urbana esteja actualmente assente em pressupostos globalizantes e descaracterizados; muito embora as sociedades estejam assentes na valorização do individualismo e do espaço privado, é erróneo pensar que ambas as situações são estacionárias ou homogéneas. Aliás, a sua consequência mais imediata é exactamente pensar em novos significantes e significados para o espaço público que apesar de enfraquecido continua a existir, tanto enquanto espaço real como mental.

Apesar disso, estas questões ultrapassam a escultura dos espaços públicos, estendem-se de uma forma geral à arte contemporânea, porque procuram atingirmos no compromisso que a arte hoje coloca, que é: enquanto indivíduos comprometidos com a recepção da arte, voluntária ou involuntariamente, assumimos a condição crítica e activa que a arte exige, cumprindo verdadeiramente o seu sentido público ou continuamos ancorados ao entendimento de que a arte contemporânea comporta valores distantes e inatingíveis a não ser ao nível da experiência sensorial?

Na negação de qualquer resposta fechada, acrescenta-se apenas que se a responsabilização crítica ao nível da recepção ainda não se cumpre naturalmente, então, a condição ideal para que ela se ensaie é onde não fique à espera que a encontrem, ou seja, nas ruas.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, José Guilherme. *Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público*. In *Margens e Confluências*, nº 3, Dezembro 2001.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Transição: Ciclopes, mutantes, apocalípticos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Edições Vega, 2002.
- BUREN, Daniel. *Can Art get down from its pedestal and rise to street level?*. In *Sculpture. Projects in Münster 1997*. Verlag Gerd Hatje, 1997.
- CASTRO, Laura. *Relações inevitáveis: Seis notas à deriva a propósito da arte em espaço público*. In *Revista Margens e Confluências*, nº 9, 2002.
- CHAFES, Rui. *Abrir uma fenda para o mundo*. In *Jornal de Letras* de 18 de Outubro de 2000.
- CRUZ, Carla. *Arte Pública*. In *Margens e Confluências – Um olhar contemporâneo sobre as artes*, nº 9, Junho 2005.
- DELFANTE, Charles. *A Grande História da Cidade*, Instituto Piaget, 2000.
- DELGADO, Manuel. *La obra de arte como signo de puntuación e señal de tráfico*. In *Exitbook*, nº 7, 2007.

- FERBER, Herbert. *Sobre a escultura*. In Chipp, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GORTÁZAR, Fernando. *De la escultura urbana*. In *Arte y Parte*, nº 35, Novembro 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LACY, Suzanne. *Mirando alrededor. Sobre las prácticas públicas*. In *Exitbook*, nº 7, 2007.
- LOPES, Diogo e CERA, Nuno. *Cimêncio – Notas sobre uma "obra em curso"*. In *Número Magazine*, Primavera 2001.
- MADERUELO, Javier (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Espanha: Fundación César Manrique, 2001.
- MANZANARES, María Luisa Sobrino. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Fundación Caixa Galicia, Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1999.
- PERAN, Marti. *Literaturas y prácticas públicas*. In *Exitbook*, nº 7, 2007.
- PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005.
- PONT, José Luis Pérez. *Arte público: rios de tinta*. In *Exitbook*, nº 7, 2007.
- REMESAR, Antonio. *Arte público en los procesos de regeneración urbana*. In *Exitbook*, nº 7, 2007.
- SINAGA, Fernando. *La búsqueda del emplazamiento (Skulptur projekte Münster)*. In *Arte y Parte*, nº 71, 2007.
- VIRILIO, Paul. *A inércia polar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

# UNIÃO ENTRE RUI CHAFES E A ESTÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA DE ÁLVARO DE CAMPOS

*Inês Marques Ferreira*

O início da escultura moderna em ferro está intimamente ligado à intenção de representar nas esculturas o ausente como presente, o que já se podia comprovar com o monumento comemorativo do 10º aniversário da morte de *Guillaume Apollinaire*, da autoria de *Picasso*, no qual ele adoptou como modelo, imaterialidade, criando então, uma obra cujas redes de ferro, soldadas umas às outras, circunscreviam o vazio, ficando deste modo, o espaço vazio, envolto em placas e grades de ferro, de modo a converter-se na componente essencial da escultura.

Esta técnica de representação do vazio na escultura em ferro foi primeiramente adoptada por *Picasso* e *González* e, posteriormente, por *Alexander Calder*, *David Smith* e *Anthony Caro*, bem como por Rui Chafes, cujos espaços vazios são definidos por grades, placas, tiras e redes de ferro.

Rui Chafes, escultor português de renome, detém na sua vasta obra de esculturas em metal, um vasto manancial de dicotomias, que “deambulam” entre vários temas.

Apaixonado, violento, frio e quente em simultâneo, possuidor de uma “sede” e “fome” de gente, é ao mesmo tempo, um adepto fervoroso da solidão, tal como podemos comprovar por uma sua citação: “E já então eu sabia que vivemos porque outros vivem, só por isso. Porque o que me mostram passa a ser meu: é essa a crua generosidade desta vida desamparada”.<sup>1</sup>

Nascido no ano de 1966 em Lisboa, acaba por viver e trabalhar nesta cidade, não renegando nunca as suas origens/influências românticas, bem como *Novalis*, figura esta que foi sempre uma referência fundamental para Rui Chafes.

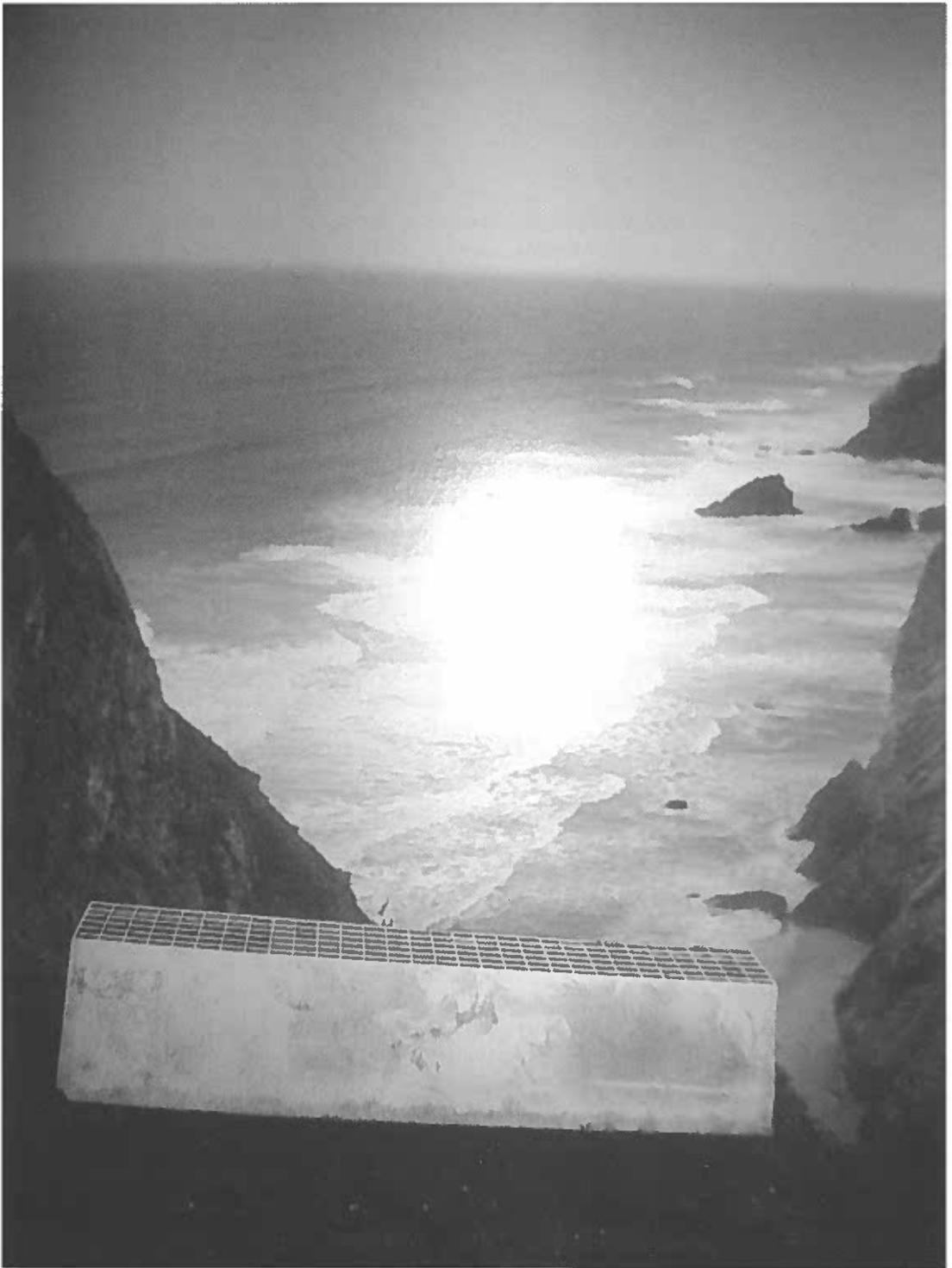
Rui Chafes assumiu, desde cedo, um notável protagonismo, que ainda hoje mantém, na área da escultura. As suas primeiras exposições datam da segunda metade da década de 80 e assumiam a forma de instalações, sendo esculturas/construções que literalmente ocupavam as salas de exposições, com o âmbito de subverter as escalas e expandir-se para além do espaço que as acolhia.

Estas instalações eram detentoras de significativas variações, nos materiais utilizados (troncos e canas, fitas de *plutex*, ripas de madeira, plástico), no uso da luz e da cor; sendo também, objectos da experiência de formas, nas quais se adivinhava uma primitiva origem orgânica e onde uma dinâmica de crescimento e explosão transtornava a estabilidade de uma “atmosfera ou casulo protector”.

O primeiro grupo de obras coerentes a nível formal e temático realizadas por Chafes, data de 1980.

Estas peças possuíam cores, dimensões e materiais variados e eram respectivamente: “*Ivadra*”, “*Dois Irmãos*”, “*Dollund*”, “*Irmãos II*”, “*Irmãos III*” e “*Escultura*” e consistiam em círculos compostos de um certo modo, fragmentário, uma vez que eram compostos por secções relativamente irregulares, que se encontravam no mesmo plano, até completarem a forma. No entanto, possuem ainda, um pendor decorativo através do seu entrançado, mais ou menos apertado, de faixas de ferro. Estas peças são colares, coroas de louros ou de espinhos, espécie de molduras ou medalhões verdadeiramente ornamentais, que apenas enquadram o vazio.

<sup>1</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 11



*"Da Vida Monástica II", 2002*

<sup>2</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 123.

Estes círculos têm sempre a aparência de um troféu, onde quer que se encontrem, revelando ainda, uma incapacidade fundamental para se apropriarem do chão ou da parede, que funcionam para os mesmos como um fundo- “São esculturas que não pertencem ao solo, que não se erguem dele para falar: no chão ou na parede, jazem como formas que o mundo não acolhe mas nele foram abandonadas, sinalizando que o seu lugar não é aqui”.<sup>2</sup>

O mesmo regime da presença qualifica a ideia de comunidade presente na série “Um Sono Profundo”, de 1987/88, na qual estruturas esqueléticas, como uma espécie de contentores pseudo-sacrificiais, remetem para posturas hieráticas de animais, bem como para estranhas fossilizações vegetais.

Novamente podemos confirmar que o território do monumento é evitado, porque o solo real, chão, ou parede, se constrói como falso fundo, colocando o objecto em abandono.

Já nos anos 90, ressaltam nas obras de Rui Chafes, a austeridade e disciplina formais, através da presença de linhas de força e eixos de tensão, que se tornam a verdadeira matéria do desenho e das esculturas do mesmo.

A nível do seu desenho, é de notar que os corpos humanos, vegetais e animais, bem como os instrumentos de guerra, tortura e agressão, na sua fisicidade orgânica, são postos cada vez mais à distância, enquanto que se acentuam as linhas de força que os definem, bem como os eixos de tensão que os dinamizam, e ainda, o desenho dos filamentos de pura violência, através dos quais persistem.

As linhas de força, os eixos de tensão e os fios de violência são, portanto, a verdadeira matéria do desenho das esculturas de Rui Chafes.

“Um Passo no Escuro” foi a sua primeira exposição resultante de uma aproximação cruzada entre Fernando Calhau e o próprio, tendo sido este projecto de matriz comum, e onde a matéria-prima escolhida para as esculturas foi o ferro, que actuava como linha condutora deste “passo” ou encontro, e que não diluía, contudo, as singularidades próprias de cada um dos artistas.

Nas suas obras, Rui Chafes estabelece uma grande afinidade entre a tradição ibérica da escultura em ferro e o ideário do Romantismo alemão (ao qual se reporta nos seus trabalhos escritos e citações, bem como nos títulos das suas obras e ainda, na linguagem das formas e na qualidade dos seus materiais).

A importância do ferro para Rui Chafes, como matéria-prima das suas obras, pode ser comprovada através da seguinte citação: “Sabes da importância da invenção da metalurgia: o ferro alimenta quer pela rapina quer pela lavoura e indústria. O trabalho das facas. Aqui se vêem mínimas intervenções, discretas como cortes e cicatrizes, de ferro negro”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 13.

O “ferro negro” é predominantemente usado (ou mesmo o cinza metálico, tido como uma não-côr) na sua produção artística não só por ser uma metáfora, como também, e acima de tudo, por ser o reflexo do sentido de *craft* e de uma portentosa inteligência técnica.

Entre 1990 e 1992 (enquanto Chafes frequentava o curso da *Gerhard Merz*, na *Academia de Belas-Artes de Dusseldorf*), traduziu para português os “Fragmentos” de *Novalis*, juntamente com uma série de desenhos (da autoria de Chafes), que transpõem a “doutrina da natureza” de *Novalis*, relativamente à relação de afinidade entre as formas dos cristais e dos organismos vivos, a sua concepção da existência de uma relação íntima entre o universo dos minerais, das plantas, dos animais e dos seres humanos.

Os desenhos de Rui Chafes para a obra de *Novalis*, são então, desenhos a lápis, românticos, que inserem o exterior, no interior do corpo feminino, demons-

trando não só, a imagem da movimentação da energia sexual, como também, o axioma de *Novalis*: “Todas as forças da Natureza são Uma Força apenas”- e esta Força Única produz todas as metamorfoses das formas visíveis, tanto na arte, como na vida.

Ainda nos seus desenhos, o amor torna fluídos os limites do interior e do exterior, do material e do imaterial, (é de notar que até neste pequeno ponto sobre os desenhos podemos comprovar a existência de dicotomias), provocando a união real dos espíritos, dos sentimentos e dos corpos, de dois seres exteriormente separados.

Os desenhos, bem como as esculturas de Rui Chafes, representam, portanto, o desejo de estar no corpo do outro e a impossibilidade da sua realização definitiva. Tanto o nosso corpo, como o alheio são uma “jaula”, em que se encontra encarcerado o íntimo ser inacessível, obscuro e enigmático.

Por considerar os corpos como “jaulas”, Chafes forja ou constrói em rede de ferro, invólucros corporais, que funcionam para ele como capas protectoras da integridade física e psíquica, mas em simultâneo, como prisões, o que demonstra uma grande ambiguidade e dicotomia na questão de protecção para Chafes, que, ao sentir protecção se sente também aprisionado.

Do mesmo modo que os desenhos o fazem, também as suas esculturas, retomam as ideias de *Novalis* acerca da constituição corpórea do ser humano como natural e espiritual, bem como a ligação das suas energias espirituais a esse corpo, ainda de natureza animal.

Muitas das couraças de ferro forjado, ou cápsulas e recipientes de rede de ferro, funcionam como invólucros vazios de seres vivos, detentores de uma inteligência superior, que deambulam ao nosso redor, que desaparecem, abandonando as capas ou fatos de camuflagem, deixando para trás as armaduras, ou revestimentos em forma de concha, que funcionam como casulos.

As esculturas de Rui Chafes soldadas ou forjadas, ou ainda, aquelas que lembram máscaras, coletes, elmos, viseiras, couraças, ligaduras, peças de vestuário, meias, cestos e jaulas, ou invólucros de origem orgânica, como larvas, casulos, caroços, botões, vagens, carapaças de escaravelhos e répteis, ninhos de vespas, ou colmeias, evocam sempre a ideia de resguardos de onde aquilo que cobriam e encobriam se evadiu.

É por este mesmo motivo, que estes revestimentos, de diferentes formatos, transmitem a ideia de um vazio que simboliza o que desapareceu, ou é invisível para os nossos sentidos limitados.

Um bom exemplo demonstrativo do enunciado anteriormente é o significado das formas côncavas metálicas, que representam o invisível envolto (na envolvência invisível), bem como o maleável ou fluído (na dureza), e ainda, o incorpóreo (no corpóreo); em suma, o que está ausente, (no que se encontra presente).

Não menos relevante e interessante que os próprios conceitos de invisível, maleável e ausente, é o modo como os mesmos são sugeridos, que é sem dúvida alguma, através da criação de dicotomias.

Segundo palavras de Rui Chafes: “O vazio é absoluto e só pode ser preenchido pela verdade (beleza) e pela consciência do nada e do próprio vazio. Só a forma e o vazio são universais. Tudo o mais é pó.”<sup>4</sup>

O “Fragmento”, tal como o concebe a primeira geração romântica, remete para o universal, a que Chafes se reporta: fragmento como forma artística, que é remetido para o infinito, que ele indica como devir processual, ainda por completar, evocando deste modo, a forma fragmentária visível e o universal ausente.

<sup>4</sup> Rui Chafes, *Um Sopro*, Porto, 2003, p. 233.

Chafes pretende construir a obra de arte como objecto imaterial, em que os opostos se conciliam, numa unidade dinâmica e tensa.

Segundo palavras do próprio: “Construo objectos de ferro sem acreditar em objectos nem em materiais. Por esse motivo, todos esses objectos têm de ter um estatuto de ideia. A dificuldade, o eterno paradoxo, está nesta criação de objectos destinada a provar que eles não existem. Não acredito em objectos, mas sei que só através de objectos posso demonstrar a sua ideia.”<sup>5</sup>

Nas suas esculturas, ele procura alcançar o impossível, pretendendo dar a ideia de ferro que “voa”; que inscreve no vazio, uma escrita subtil, ou que lança no ar enormes composições; ou até mesmo, transmitir a ideia de mutação do mesmo, podendo tomar uma aparência diferente, que mesmo em formas fechadas e bem delimitadas no espaço, surge como que desprovido de substância, como uma sombra, e põe em causa a existência concreta do objecto.

As suas esculturas contêm ainda, a ideia dos movimentos fugazes do corpo humano, sem nunca o representar, sendo também por esta mesma razão, que as mesmas circunscrevem o “Nada”, “escrevendo sinais no ar”, ou permitindo ao metal ganhar formas orgânicas, que parecem contrair-se, e simultaneamente distender-se, como se detivessem força muscular.

Em consequência disto, a questão do espaço para Chafes tem uma importância visceral, procurando deste modo, um sítio onde os objectos sejam apenas ideia, num mundo onde reina a luz.

Este espaço deve ser da máxima intensidade possível; um espaço de encontro puro.

O escultor selecciona portanto, lugares de clareza, que se situam no centro do olhar público, muitas das vezes, opondo-se as esculturas ao lugar, sempre descentrado e remoto.

No caso da exposição “Durante o Fim”, a colocação das peças nos atravancados interiores do Palácio da Pena, bem como nos seus excessivamente decorados exteriores, faz com que o artista crie uma lógica construtiva, por acumulação e excesso, que outrora havia também governado a edificação e decoração do Palácio e Jardins da Pena, que são uma pura manifestação de *kitsch*.

Como confirmação da importância da sua relação espacial para o entendimento da obras e do próprio espaço temos a seguinte citação: “Em “Incerta e aventureira imprecisão do mundo”, o óculo cilíndrico de ferro em cujo interior o espectador antecipa a imagem do Palácio precipita-nos subitamente num vazio negro. É quanto basta para que a dúvida corrompa o olhar, para que este se deixe atravessar pela ideia. A forma do pensamento é movimento, utopia”.<sup>6</sup>

Rui Chafes é ainda influenciado, de certo modo, por *Nietzsche*, segundo o qual o homem “não é já um artista, converteu-se numa obra de arte, caminha tão extático e erguido como em sonhos via caminhar os deuses. O poder artístico da natureza, não já o de um ser humano individual, é o que se revela aqui”.<sup>7</sup>

Para uma das referências artísticas deste artista, o pintor *C. D. Friedrich*, o mundo é feito de espaços tais como os do escultor.

As suas paisagens tomam, solitárias, o seu lugar, sendo a sua pintura, clara e distanciada, não contendo detalhes supérfluos, nem pensamentos inúteis e nenhum tipo de decoração superficial a embelezar a paisagem.

No entanto, todo este despojamento de detalhes na paisagem e o facto de serem solitárias não indicam “nudez” do íntimo, transportando-nos antes esta redução, para o mundo das ideias de *Friedrich*, que se encontra para lá das coisas, num campo de certo modo, metafísico.

<sup>5</sup> Rui Chafes, *Um Sopro*, Porto, 2003, p. 233.

<sup>6</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 137.

<sup>7</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 61.

Tudo o que para *Friedrich* é significativo, é transmutado em luz, enquanto que a matéria se vai desvalorizando, revelando-se apenas a ideia das coisas, na reflexão da luz, mergulhando todo o resto, na escuridão.

Tal como em Chafes, em *Friedrich* a luz desempenha um papel fulcral, a nível temático das suas obras.

Ela parece ser o único elemento na imagem com a capacidade de absorver, transportar e transmitir o Universal. Por consequência, nunca se limita a ser iluminadora de uma cena, sendo sempre o pensamento central da mesma, sob o qual os objectos adquirem uma ordem e se juntam.

*Friedrich* encerra nas figuras melancolia, o que as remete para o privado, para que o nosso olhar só se dirija para o essencial: a contemplação da ideia. Também por este motivo, as figuras nunca se tornam familiares, não apresentando nenhuma alegria, ou qualquer outro gesto deste tipo. Elas são apenas pessoas definidas única e exclusivamente pela sua posição em confronto com a paisagem.

Não existe aqui, nenhuma linguagem simbólica legível; havendo apenas, a imagem pura de uma saudade interna.

Estas imagens são também as de Chafes. Do mesmo modo, aqui não há lugar para a contemplação superficial e a espectacularidade banal.

As suas esculturas são apenas os suportes de algo que se encontra para além delas.

Face às suas estruturas orgânicas e à sua parcial morbidez no corpóreo, invade-nos de imediato essa consciência escura da perenidade e da fraqueza desse suporte.

Durante este pensamento abandonamos o objecto em si e procuramos encontrar a alma que dele se evade, no preciso momento em que o corpo, a coisa, morre para nós.

A morte fictícia do objecto, a sua perda de significado, o seu fracasso, neste momento acorda na nossa consciência, aquilo que ele parecia abarcar, mas de que só nos consegue dar uma breve memória.

Esta ausência, apenas marcada pelo vazio, no qual a escultura desenha os seus contornos, torna-se numa superfície para projecção de uma acção fictícia, que nos conduz a um modelo de pensamento: o crescer, o defender, o forçar, o torturar, o morrer, o cremar.

A ideia da morte das coisas é, na realidade, cheia de esperança, porque é, ao mesmo tempo, a esperança do espírito. A destruição converte-se metaforicamente, num acto de libertação.

Para Chafes, tudo o que apreendemos dos objectos ou das imagens é uma projecção do nosso mundo interior neles.

Chafes pretende construir a obra de arte como objecto imaterial, em que os opostos se conciliam numa unidade dinâmica e tensa, demonstrando aqui, algum carácter dicotómico nas obras. Segundo palavras do próprio: O artista afirma construir objectos de ferro sem no entanto acreditar em objectos ou materiais. Por este mesmo motivo, todos esses objectos têm de possuir um estatuto de ideia, situando-se a dificuldade, o eterno paradoxo, nesta criação de objectos destinados a provar que os mesmos não existem. Não acredita portanto, em objectos, sabendo contudo que só através de objectos pode demonstrar a sua ideia.

As esculturas “Bolor Pólen” pretendem fundir numa imagem a experiência paradoxal do transcender os limites do Eu, quando o amante penetra no corpo da amada, abrindo caminho para o ilimitado, evocando ainda, o sentimento de êxtase e o desejo do absoluto.

Esta escultura lembra ainda, pares de lábios de dimensão gigantesca, que possuem em simultâneo, um pendor abstracto, o que deixa duas possibilidades em aberto:

lábios da boca humana, ou lábios da vagina da mulher.

No caso dos lábios humanos, estes evocam a sede de expressão do espírito humano, enquanto que no caso dos lábios da vagina, os mesmos evocam a sede de volúpia, da união carnal e do crescimento da nova vida, demonstrando assim, o carácter sensual e sexual patente na obra de Chafes, mas recordando também, a doutrina de *Novalis*, da união do exterior e do interior, bem como do espiritual e do corpóreo, segundo a qual, o mesmo afirma que: “Alma e corpo tocam-se no acto.”.

Estas esculturas não só dão continuidade à tradição ibérica do ofício do ferreiro, como também representam

a mitologia metalúrgica dos metais nascidos das entranhas femininas da terra (aqui reporta-se mais uma vez às ideias de *Novalis*), e do ferreiro, ou escultor em ferro, como modelador dos minérios de ferro.

O ferro das esculturas representa a massa do corpo feminino da Terra e as formas elasticamente arqueadas revelam a força transformadora e modeladora da chama e do fogo, com que o ferreiro obtém para o ferro uma forma maleavelmente fluída e orgânica, que altera o carácter duro e a densidade do material.

O processo que leva o ferro unido à terra a transcender-se, mediante a elasticidade da forma que artificialmente lhe é conferida, simboliza o transcender de tudo quanto é material, (tal como *Novalis* também concebia).

As esferas claras, integradas nessas esculturas em forma de lábios, não se apresentam já com um branco puro, imaculadas, mas sim, conspurcadas, revelando marcas de uso à superfície. Segundo palavras de Chafes: “(...) das sementes das esculturas em ferro já não brota a “flor azul” do Romantismo, que representa a nostalgia de um amor mais puro, mais espiritual.”.

Na obra de Rui Chafes a “elasticidade absoluta” só se encontra sob a forma de sapatos de palhaço, de dimensões gigantescas, pendurados na parede, junto ao solo, constituindo o comentário irónico e masculino do escultor, que assumiu aqui, o papel de artista, do palhaço, para se infiltrar ironicamente na utopia, (representada pelas esculturas femininas de uma renovação do Mundo, proveniente do espírito romântico da nova mitologia).

Com o intuito de comprovação de algumas das características presentes na obra e autor da mesma, cito algumas das suas obras.

Na obra “Secreta Soberania (até ao momento do nosso doce encontro)” pode-se observar uma gaiola cilíndrica em metal negro, assente em altas pernas de tubo metá-



“Ne Dors Pas II”, 1999

lico, que foi estrategicamente colocada junto de uma estufa, acima do plano dos arbustos circundantes e ao mesmo nível das árvores. Esta escultura funciona em unísono com outra, intitulada “Secreta Soberania (quando te vejo o mundo cessa por momentos de existir)”, encontrando-se esta, situada já dentro da estufa. É uma gaiola cilíndrica, de construção simples e transparente, constituída por ferro e vidro dilapidado, encontrando-se a mesma, a flutuar por cima de um pequeno lago, reflectindo-se na água. O tamanho da mesma foi determinado pelo corpo do artista, enquanto que o da outra escultura o foi pelo corpo da mulher do mesmo.

Na escultura “*Unborn*”, podemos comprovar que estes “alfinetes” negros que se encostam às árvores, no meio da floresta, são esculturas de composição simples, com um tubo de metal encimado por uma esfera. Têm mais de três metros, mas esta dimensão não as torna monumentais, por se encontrarem em constante contraponto com as árvores (às quais estão encostadas), estando ainda, posicionadas com um ritmo cuidadosamente equilibrado.

Em “*Madrugada e Suave Medo Escuro*”, deparamo-nos com uma série de esculturas, que são grandes esferas negras, às quais fitas delgadas e ondulantes de aço, se ligam à parte inferior.

Tanto nesta, como nas outras esculturas, Chafes limita-se apenas ao aço e ao ferro, não realizando fundição para a elaboração das suas peças.

Ele trabalha ainda as peças grandes, com três operários metalúrgicos especializados, envolvendo a maioria das esculturas, o uso de maquinaria.

Em “*Espessa Camada de Silêncio (ao entrar no mundo)*”, vislumbramos cones alongados, que se encontram encostados a grandes pedras cobertas de musgo, possuindo os mesmos, formas puras (tal como em *Cézanne*). São reveladores ainda, do desejo de diálogo e abertura.

Chafes realizou muitas esculturas para um cenário específico, para um lugar pré-determinado; no entanto, ele não integra a sua obra no ambiente, pretendendo exactamente o contrário: que o ambiente envolvente se torne parte integrante da obra de arte.

As esculturas de Chafes parecem recortadas por uma tesoura, possuindo uma intensidade corporizada nos espaços em que se encontram situadas e, quando encontradas, dão a ideia de terem acabado de se tornar em forma, só nesse preciso instante, como um “acontecimento escultórico” no espaço, como se o próprio espaço fosse o seu escultor.

Em “*Leçons de Ténèbres*”, de 2001, estas esculturas que fendem o espaço, na sua superfície exibem filas de orifícios, que deixam pressentir/perscrutar um espaço interior. Dá-se então, a separação radical entre o interior e o exterior, no entanto, uma face não pode existir sem a outra. Segundo palavras de Chafes: “Muito poucas pessoas possuem uma face interior exactamente igual à exterior. A máscara é a arma mais importante. É aí que a arte pode começar, é aí que a desilusão se pode impor, como corte.”.

A afirmação pela qual Chafes concebe a arte como expressão de um corte entre máscara e rosto, como divisão entre palco e realidade, como uma fenda através da qual o incompreensível pode surgir, poderia perfeitamente servir de manifesto a toda a obra do mesmo.

Uma série de trinta máscaras isoladas foi realizada por Rui Chafes. Estas, apesar de isoladas, transformaram-se numa grande ideia abstracta.

A máscara é fundamental para a sua obra, pelo facto do ferro actuar, por si só, como uma máscara, e ser pesado, mesmo ao simular leveza; sendo também transpa-

rente e opaco em simultâneo, recuando negro e sombrio, enquanto o seu próprio peso ocupa o espaço, confiante.

Até aqui podemos comprovar algum pendor dicotómico no facto de um material que pelas características físicas que lhe são inerentes, como é o caso do peso, ou até mesmo da luminosidade, serem como que disfarçados, até se tornarem quase na sua própria antítese física. Tornam-se “mutantes”, nas mãos de um escultor que desafia a própria lei da gravidade.

No ano 2000, surge um grupo de obras de Chafes, que além de frágeis, são comparáveis a cápsulas, como que construídas a partir de asas de libélulas, tendo sido expostas agarradas a árvores no Parque da Pena, em Sintra. Elas possuíam um frágil gume, revelando uma forte objectualidade, que acaba por superar a materialidade concreta que criou a sua vida de objecto.

Tudo isto revela em Chafes a faceta de assumir uma forma e superar a sua objectualidade, como se esta tivesse a capacidade de se transformar numa corporização abstracta.

Na sua escultura em forma de esfera, em ferro, a mesma possui um metro de diâmetro, parecendo no entanto, flutuar no ar. Têm fitas ondulantes que pendem soltas, como se fossem feitas de couro, sendo na realidade, de ferro. São elas que sustentam a esfera de 200 quilos, e ao fazê-lo, Chafes demonstra o seu anseio pelo céu, querendo igualar-se a Deus, o que o conduz à perdição, porque querer possuir a luz não significa senão o anseio de ser como Deus e de possuir o Universo; tendo sido este tema da extrema leveza, ligado a um material muito pesado, tratado pelo artista desde o início.

As suas esculturas com as suas fitas de ferro, circundam o vazio, como que para rodear uma espécie de “Nada”, sendo este tema abordado de forma recorrente pelo mesmo.

Segundo palavras de Chafes: “O vazio é absoluto e apenas pode ser preenchido pela verdade (beleza), identidade, consciência do nada e pelo próprio vazio. Apenas a forma e o vazio são universais”.<sup>8</sup>

As esculturas de Chafes tocam o absoluto, a pura essência de uma realidade que poderia evocar um “Existe”, sendo a sua atitude liberta de todas as modalidades de uma experiência individual do Mundo.

Encontram-se num “campo magnético impessoal do ser”, como se todas as coisas e todas as pessoas tivessem regressado ao nada e como se tivesse sido iniciada a existência de “um espaço de densidade atmosférica”.

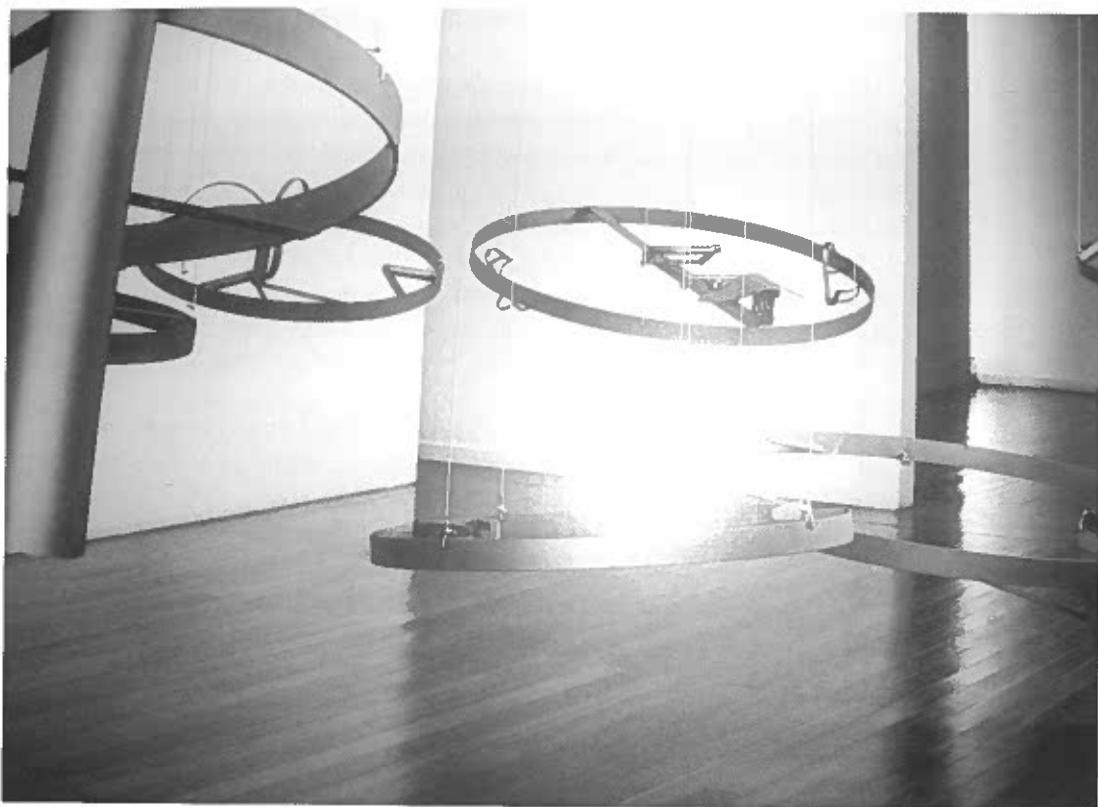
Na obra “Um Sono Profundo”, (de 1987), dá-se a visualização de uma totalidade; de algo como um sono do Mundo ou como o próprio sono da matéria. Estas esculturas são como a corporização de uma acção humana, que se torna independente e se transforma numa forma abstracta, solta na intersecção com o presente.

Aquando da conversa entre Rui Chafes e *Doris Von Drathen* (no Guincho, a 19 de Outubro de 2001), Chafes demonstra não acreditar no objecto, nem mesmo que o objecto sequer exista, de todo. Para ele, o objecto é apenas uma possibilidade.

O que ele procura no seu trabalho são formas, que funcionam como caracteres de escrita. O ferro é sempre tornado negro ou cinzento, para que, também ele se esconda como material.

O interesse de Chafes pela Natureza é notório, preferindo o mesmo, trabalhar directamente na Natureza, mas sempre com o intuito de não a “perturbar”, constituindo isto para Chafes, um desafio, porque as suas peças têm de elaborar um simbiose com a mesma, de modo a tornarem-se o mais neutras possível.

<sup>8</sup> Rui Chafes, *Um Sopro*, Porto, 2003, p. 233.



“Perder a Alma”, 1998

Para ele, o mais importante é sem dúvida alguma, a atitude platónica, da qual comunga também Álvaro de Campos em toda a sua obra, existindo, no entanto, algumas diferenças/divergências mesmo, entre a obra que expôs em Sintra, mais precisamente no Palácio da Pena e seus arredores, e que foi uma exposição intitulada “Durante o Fim”.

Rui Chafes demonstra não acreditar na matéria, interessando-lhe sim, a permanente divergência entre alma e corpo.

Ele acredita que a arte se relaciona sempre com a morte, numa “relação” de tal modo intrincada que faz com que ele não acredite na existência de Beleza sem as marcas da morte, sendo ainda esta que nos mantém acordados.

Esta “Morte” significa, regra geral, o mesmo que uma ruptura. Não é necessariamente a morte física de um corpo ou objecto, mas acima de tudo a perda ou ruptura com algo, que acaba sempre por induzir a uma mudança, que faz com que a beleza da coisa em questão, sobressaia.

Paira depois sobre as coisas, uma aura de saudade, de desgosto até, que faz com que a beleza das coisas perdidas, sobressaia.

Um tema central e sempre recorrente no trabalho de Chafes é portanto, e como não poderia deixar de ser, por tudo o que foi anteriormente mencionado, a dôr, nomeadamente a dôr como metáfora do corpo.

Para ele, a obra de arte em si mesma é uma máscara, porque esconde o material e trabalha directamente com a ilusão.

“Durante o Fim é uma viagem interior feita de inquietações e ousadias. A travessia de um espaço mental acochado pelo mistério, pela perturbação e por uma estranha

magia que envolve a condição humana, o destino. Não é isso determinante em Rui Chafes?"

É deste modo e com esta interrogação que tem início o livro "Durante o Fim" de Rui Chafes, que mostra a abordagem do artista na sua exposição (com o mesmo nome), que decorreu em Sintra, mais precisamente no Palácio da Pena e nos arredores do mesmo.

É também através desta interrogação que todo este trabalho se desenrola e ainda sobre o contraponto que irá ser feito entre isto e a concepção não-aristotélica de Álvaro de Campos.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Álvaro de Campos, *Apontamentos Para Uma Esthetica Não-Aristotélica*, Revista Athena, volume I, nº 3, 1924.

Rui Chafes deixou as marcas que lhe são próprias "(...) no Monte da Lua, no silêncio que encobre o parque, os lagos, as grutas, os penedos, na claridade assombrosa por lutas e esquecimentos (...)".

Chafes expôs num "labirinto" de árvores e esculturas, sendo o "labirinto", uma característica omnipresente em Novalis (que é uma referência incontornável para Chafes).

É no claro-escuro do Parque e Palácio da Pena que esta exposição decorre, num ambiente em que a luz "espia" e onde o negro do ferro se recorta, com um brilho de lâmina extremo, nítido e puro, que acabam por ser a encarnação da morte, ou da própria paixão, nas peças expostas. Chega mesmo a ser como se o ferro abraçasse as árvores no Parque.

"Essa visão das coisas a partir do exterior", enquanto que frente ao Palácio, no trono da Rainha, uma "Incerta e aventureira imprecisão do mundo" se encontra a contemplar a paisagem.

A pender das ameias do Palácio da Pena encontram-se "Lua morta de frio" e "Lua exausta", que trazem consigo, uma vez mais, a simbologia muito premente nas obras de Chafes, da solidão, sendo elas, "testemunhas" de rigores e perigos partilhados, num longo e solitário regresso.

Em todas as peças desta mostra, o artista parece criar uma "história" própria e cada uma delas é singular por este motivo, mas que no conjunto total das obras, se enquadra em perfeita harmonia com o espaço envolvente, contando uma história mais abrangente e global, composta por todas as outras "narrativas" singulares.

Já na entrada e junto ao pátio, expôs "Qualquer coisa de sombrio, de distinto, de sumptuoso" e "Uma certa magnífica desordem (tão bem se está junto ao teu sangue)", que agem sobre nós, como "feridas", tal como o próprio título das obras indica.

Ao longo das salas, armas, máscaras e armaduras vão sendo abandonadas.

Já na cozinha, abandona as asas de uma águia, que segundo Chafes, se lançara dos penhascos, "como troféu de uma luta de liberdade e morte".

Também casacos são expostos, bem como uma rosa e ainda sapatinhos, que indicam a passagem etérea e efémera de alguém por aquele quarto.

Para Chafes era muito importante construir, de modo a se dar um sentido à efémera passagem do indivíduo pelo mundo e também com o intuito de obter uma certa disciplina.

Deve-se construir palácios, parques, casas, igrejas e esculturas, sendo tudo isto muito menos complexo do que a própria preservação dos afectos, que é contudo, aquilo com que as pessoas mais contam e mais dificuldade têm em lidar; acima de tudo nas perdas, que é também, quando a maior beleza das coisas, em si se revela.

O Palácio da Pena simboliza para Chafes, o próprio sonho de união, entre o Ocidente e o Oriente, com colunas gregas e cúpulas islâmicas.

Já no caso dos Jardins, “abrigam a certeza de que, tendo tempo e capacidade, se pode ir construindo um mundo inteiro, e não apenas detalhes. Cada árvore, cada pedra, cada gruta, cada coluna: isso é a Vontade, uma palavra essencial na língua alemã.”. Até aqui aparece a forte influência dos românticos, na obra de Chafes.

Para Chafes, o que importava realmente era que as outras pessoas acreditassem nas imagens que ele criava e acima de tudo, que cria serem reais, mais do que ele próprio acreditar nas mesmas, tal como podemos confirmar através da seguinte citação do mesmo: “Ou será o túmulo que os artistas dedicam a vida a construir? Não tens de te perder nesta floresta. Tenta cortar tudo isto a direito com uma lâmina, a terrível lâmina da redução. Mais importante do que conseguir acreditar em todas as imagens que por mim passam é fazer os outros acreditar nelas”.<sup>10</sup>

As suas figuras negras, fugidias e obscuras são como um lamento do amor desamparado, tendo sido uma lâmina que abriu essas feridas, lâmina esta, encarnada pelo uso do ferro negro nas suas peças.

Para ele, só o sangue (símbolo do sofrimento) e a morte (de alguma coisa, como perda/ruptura) é que dão sentido à vida, sendo essa a vida em si.

Desto modo, os encontros e as despedidas são as coisas mais importantes da vida, sendo o momento de êxtase, aquele em que o nome de Chafes será por fim, esquecido.

Também a violência é necessária aos seus olhos, para alimento dos humanos, com vista à manutenção da paz.

Ao dizer “(...)fui tirado de mim”, Chafes demonstra o quão dura e violenta pode ser uma perda e/ou ruptura, que acaba indubitavelmente, por mudar o indivíduo.

É na morte, provocada pela desilusão e perda da fé em algo, que tudo se transforma e revela a sua beleza intrínseca, acabando posteriormente, por adquirir novos “contornos”, face aos acontecimentos passados; “Acreditas mesmo que tens de recordar?”; “Eu recordo-me de ti, recordo-me de ti muito bem. Depois do que aconteceu”; “Estou triste por ter aprendido a mentir.”<sup>11</sup>

Entramos uma vez mais, num campo dicotómico, ao abordarmos a questão da desilusão em confronto permanente com a questão da esperança.

Elas “caminham de mãos dadas”, em completo unísono, porque enquanto que Chafes aborda a questão da desilusão, face a determinados acontecimentos, faz, quase que instantaneamente, uma alusão à esperança que a mesma acarreta. Isto facilmente pode ser comprovado na seguinte citação: “A vida é... ou era... tenta-se manter a esperança... outras palavras vêm-me à ideia, como ternura, ou talvez desejo.”<sup>12</sup>

A luz actua ainda, como um elemento de conforto para o corpo, perante a desilusão, enquanto que a escuridão conforta o espírito, nas mesmas circunstâncias, havendo pessoas que acreditam nisto e que sabem que o artista não vai atrás do tempo, mas sim que é ele quem o faz.

O seu trabalho é um puro exercício de resistência, de intensificação e de densificação, sendo deste modo, contra a massificação grotesca, em que o mundo inteiro nos quer fazer crer, sendo exactamente neste ponto, que marca a sua diferença do Mundo.

É um trabalho que tem a sua génese na melancolia de um lugar perdido, no qual “a Beleza é um estado de luto, a incapacidade de ultrapassar a perda e a separação. Uma beleza sem as marcas da morte não existe. Por isso amo a eufórica melancolia deste lugar, tão próximo da minha infância e da minha oficina.”<sup>13</sup>

“O amor é realmente mais frio do que a morte... e mais doce.”. Aqui aparece a verdadeira beleza das pessoas que consideramos verdadeiramente belas, que são

<sup>10</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 13.

<sup>11</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 15.

<sup>12</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 15.

<sup>13</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 17.

14 Rui Chafes,  
*Durante o Fim*,  
 Lisboa, 2000, p. 19.

peças que passaram pela nossa vida, deixando marcas na mesma, acabando por se tornar inesquecíveis. No entanto, esta sensação ainda que deixe marcas no indivíduo, está sempre em constante mutação, mudando de dono. São “Figuras leves que desaparecem no instante seguinte (...)”; “E, por todo o lado, feridas que não saram, não é verdade?”.<sup>14</sup>

Ao monumento e à conservação da memória do mesmo, Chafes estabelece mais uma das suas dicotomias, opondo-lhe a exaltação da dúvida e da distância.

A decisão de intervir no Palácio e Jardins da Pena levou a que o artista colocasse as suas peças nos “atafulhados” interiores deste palácio, nos recônditos cantos do parque e nos exteriores densamente decorados, fazendo com que Chafes adoptasse como sua, a lógica da construção de sentido, que é tida neste espaço como uma acumulação e excesso.

Chafes redireccionou e interpretou o sentido do “estilo”, implícito no Palácio e nos Jardins do mesmo, reflectindo isso nas obras expostas.

Colocou nas ameias da torre de entrada, uma pequena esfera negra suspensa por tiras de cabedal, cujo título é “Lua Exausta”. Esta colocação da peça demonstra o anseio pela ordem e pela inteligência perante a forma.

Já no caso dos títulos das obras, tais como: “Durante o Fim”, “Que tudo sem nós por si continua”, “Gelado e violento mundo espantosamente real”, “Maravilhosa e acariciante ferida íntima”, “Surpreendente violência da piedade e da delicadeza”, entre outros, constituem a demonstração plena de pompa, preciosismo e sobreadjectivação, constituindo ainda, uma adequada legenda para os objectos, que são a própria designação do que os ultrapassa, que é uma imensidão sem figuração possível.

Tal como *Novalis* constatou: “É uma vantagem para uma ideia possuir diversos nomes.

Tudo isto nos leva a indagar se o pensamento de Rui Chafes em “Durante o Fim” é de cariz aristotélico, ou não-aristotélico.

Podemos então, fazer um contraponto com o pensamento de Álvaro de Campos, patente nos seus “Apontamentos Para Uma Esthetica Não-Aristotelica”.

A estética aristotélica consiste na semelhança entre a coisa representada e a própria representação. No entanto, Álvaro de Campos quer propor um conceito de beleza não-aristotélico, baseado na ideia de força e energia.

Todos nós convivemos com uma série de opostos, tal como a tranquilidade e a intranquilidade, que são aquilo que nos faz “movimentar”, porque é o que nos fornece energia, ou força, e é dessa força que a arte vai nascer.

Segundo Álvaro de Campos, há geometrias não-euclidianas, que partem de postulados diferentes dos de Euclides, e que portanto, chegam a conclusões diferentes e, por consequência, dão origem a sistemas interpretativos independentes, aplicáveis à realidade de um modo diferenciado. Foi portanto útil que se formasse uma geometria não-euclidiana, sendo do mesmo modo útil que se formasse uma estética não-aristotélica.

E foi deste modo que Álvaro de Campos formulou uma estética não-aristotélica.

Contrariamente àquilo que ele defendia, a arte aristotélica era aquela que formulava como fim da arte, a beleza, ou seja, o nascimento da contemplação ou sensação das coisas belas.

Apesar de não ser um aristotélico, mas antes o contrário, podemos estabelecer um contraponto com o trabalho de Rui Chafes, mediante esta característica da filosofia aristotélica, em que a obtenção da beleza adquire total primazia, sendo no trabalho

de Chafes essa mesma beleza proporcionada pelo sofrimento, ou “luto”, tal como ele enuncia, perante algo que morreu.

Para Álvaro de Campos, esta estética aristotélica, que ele contrariava, demonstrava-se na arte clássica e suas “derivadas”, como era o caso da romântica, para as quais a beleza é o fim, divergindo umas das outras apenas pelo modo como obtêm a dita beleza. Ele considera portanto, que a teoria da construção das obras sob o jugo da filosofia aristotélica é errada, ou pelo menos, não a mais correcta.

Também neste ponto podemos lembrar Chafes, que tem como referência quase essencial no seu trabalho, os românticos, (principalmente *Novalis*), o qual cita recorrentemente.

Álvaro de Campos crê poder formular uma estética baseada na ideia de força, ao invés de a basear na ideia de beleza (tal como os aristotélicos faziam), sendo esta força, de cariz científico e portanto, abstracto, porque se não o fosse e fosse no sentido vulgar do termo, seria apenas uma beleza disfarçada (que não era de todo aquilo que ele pretendia).

Também Chafes, demonstra muito nas suas obras o conceito de força, bem como o conceito de violência, encarnados, regra geral, pelo material que ele usa na elaboração das suas peças: o ferro negro.

A teoria não-aristotélica admite, apesar de tudo, um grande número de obras clássicas, como sendo boas, admitindo, no entanto, a construção de novas espécies de obras, o que para os aristotélicos seria impensável.

Álvaro de Campos concebia ainda a arte como sendo algo composto por força e energia, sendo portanto, um produto da vida, sendo por essa mesma razão, possuidora de integração e desintegração, que convivem em “paralelo”.

Portanto, sem equilíbrio entre estas duas forças, não há possibilidade de existência de vida, porque a integração das duas, significa a morte da própria vida.

### “Campo Dicotómico” em Rui Chafes

O trabalho de Chafes vive muito de dicotomias como esta, havendo também no seu trabalho, a questão da harmonia entre equilíbrio e desequilíbrio, equilibrando-se estas duas forças, com vista à existência de vida.

Para haver vitalidade, é necessário que estas duas forças sejam de igual intensidade, porque caso o não sejam, não há equilíbrio e por conseguinte, harmonia entre as duas.

Chafes auto-intitula o seu trabalho como platónico porque não acredita na matéria. Segundo palavras do mesmo: “Interessa-me a permanente divergência entre alma e corpo”. No início do ano 2002, fez uma exposição na galeria *Juana de Aizpuru*, em Madrid, a qual intitulou “*El alma prisión del cuerpo*”, na qual questionava, (contrariamente à noção cristã de que é o corpo que contém uma alma), que prisão representaria a alma para o corpo.

A arte baseia-se ainda, na sensibilidade, sendo feita “por se sentir e para se sentir”; sendo feita pelo artista que a sente e para se sentir por quem a observa, ou seja, pelo espectador. Se o não fosse deste modo, seria apenas uma mera ciência. É deste modo, uma arte sem método, como tinha antigamente.

Só esta arte baseada numa sensibilidade sem freios pode conduzir a manifestações artísticas diversas.

Aplicando à arte o princípio vital de integração e desintegração, temos a integração a manifestar-se como coesão e a integração como ruptura; isto tudo num mundo inorgânico.

Já no mundo orgânico, tudo isto se mantém, variando apenas de nome.

A nível da sensibilidade, para Álvaro de Campos, o princípio da coesão vem do indivíduo, cuja sensibilidade o caracteriza.

Na sensibilidade, o princípio de ruptibilidade aparece em variadíssimas forças, em grande parte, externas, que no entanto se reflectem no indivíduo psíquico através da não-sensibilidade, ou seja, da inteligência e da vontade, tendendo a primeira a desintegrar a sensibilidade, perturbando-a e inserindo nela ideias gerais, e assim contrárias necessariamente aos individuais; e a segunda, tendendo a sensibilidade, a limitar-se, ou seja, retirando-lhe todos os elementos que sejam excessivos à própria acção, ou supérfluos, para a acção rápida e perfeita.

Contra todas estas tendências, a sensibilidade reage, acabando por adoptar uma forma especial de coesão, denominada, assimilação, ou por outras palavras, a conversão dos elementos próprios, em substância própria dela.

Deste modo, e contrariamente à estética aristotélica, (que determina que o indivíduo generalize, ou humanize a sua sensibilidade), nesta teoria indica-se exactamente o percurso inverso, segundo o qual o geral deve ser particularizado, devendo o indivíduo pessoalizar, “tornar seu”, o que lhe é exterior, devendo este passar a ser interior.

Todas estas circunstâncias são comuns também a Rui Chafes, em cuja obra transparece não só sensibilidade, como também a mesma se projecta em cada pessoa que observa as suas obras, e revê nelas histórias, que de algum modo são assimiladas, acabando também, deste modo, por “tornarem seu”/pessoalizar, aquilo que lhes é exterior.

Álvaro de Campos crê que esta teoria tem muito mais lógica, do que qualquer outra, dita aristotélica, visto nela a arte ser considerada exactamente como o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, tal como na ciência, toma-se como ponto de partida o particular, seguindo-se depois para o geral.

Já nesta teoria não-aristotélica, parte-se, tal como em arte, do geral, para o particular, contrariamente ao que acontece na ciência, em que o que acontece é exactamente o contrário, como foi referido anteriormente.

É portanto com o intuito da arte ser contrária à ciência, que por si só já é uma actividade oposta a esta, que os seus modos de manifestação devem também ser opostos.

Esta é portanto a proposta de Álvaro de Campos para diferenciar arte e ciência, criando-lhe portanto uma distinção, assente essencialmente na questão da sensibilidade, pela qual a arte se deve reger, de modo a adquirir força e, conseqüentemente, vitalidade.

Para Álvaro de Campos a arte é acima de tudo, um fenómeno social, havendo portanto no indivíduo, duas qualidades directamente sociais, e que são: o espírito gregário, que faz com que se sinta igual ou semelhante aos outros homens, criando por este motivo, uma aproximação aos mesmos; e o espírito individual ou separativo, que dá origem a um afastamento dos mesmos, ficando mesmo em oposição a estes, chegando mesmo a ser seu concorrente e/ou inimigo. Isto prova que os indivíduos apesar de individuais, são também gregários, porque ao mesmo tempo que difere de todos os outros indivíduos, parece-se em simultâneo com eles.

Há aqui no discurso de Álvaro de Campos, uma certa propensão para as dicotomias, tal como em Rui Chafes. Deste modo e com o âmbito de promover uma vida social sã nos indivíduos, deve haver um equilíbrio na fraternidade agressiva, latente nos mesmos.

Uma vez que no ser social vai já o elemento gregário, não podemos buscar fora da arte o elemento separativo, porque o mesmo se tem também de manifestar dentro

da arte, e como arte. Ou seja, na arte, que é acima de tudo, um fenómeno social, tanto o espírito gregário como o separativo têm que assumir a forma social.

Podemos considerar que por vezes, quando uma obra de arte nos “repele”, seja em que circunstâncias fôr, tivemos primeiro de ser atraídos pela mesma, para depois sermos repelidos.

É um pouco como uma relação de amor/ódio que se desenvolve no indivíduo, pelo que exteriormente lhe é apresentado, e que ao tornar seu, (e portanto interior), faz com que o mesmo despreze essa realidade, que se deu pelo elemento separativo.

Como não poderia deixar de ser, no espírito separativo e anti-gregário, existem diferentes formas de manifestação: o afastamento dos outros (que conduz ao isolamento); e a imposição do indivíduo perante os restantes (que conduz ao domínio).

Na questão do isolamento, isolar-se é verdadeiramente a forma social porque quando isto acontece, o indivíduo deixa realmente de ser social. No entanto, a arte é, acima de tudo, um esforço para dominar os outros.

Há então, dois processos de dominar ou vencer, e que são nomeadamente, o captar e o subjugar. Enquanto que captar é o modo gregário de dominar ou vencer; subjugar é o modo anti-gregário de dominar ou vencer. Tanto na política, como na religião, e ainda na arte, deparamo-nos com estes dois processos, porque são inevitáveis. Na política temos a democracia, que funciona através da captação, e a ditadura, que funciona através da subjugação.

Na religião, temos a metafísica, que funciona através da captação, porque tenta insinuar-se através do raciocínio, e explicar é uma tentativa de captar; tendo também a subjugação, porque subjuga pelo dogma improvado, bem como pelo ritual inexplicável.

Do mesmo modo, podemos encontrar na arte dois tipos de processos: há uma arte que domina captando, e outra, que o faz subjugando.

O primeiro tipo é defendido por Aristóteles e a segunda é o tipo defendido por Álvaro de Campos e ainda, por Rui Chafes.

A arte de Aristóteles, ou arte aristotélica, baseia-se acima de tudo na ideia de Beleza, como aquilo que agrada visualmente; na inteligência, porque se baseia naquilo que é compreensível, e consequentemente agradável; baseia-se na unidade artificial, construída e inorgânica, e portanto, visível e consequentemente, agradável.

Já no segundo tipo, ou não-aristotélico, defendido tanto por Álvaro de Campos, como por Rui Chafes (ainda que com algumas nuances do tipo anterior), baseia-se na ideia de força, porque tem como fundamento, aquilo que subjuga; baseia-se também, na sensibilidade, porque esta é particular e pessoal e é com isto em nós, que dominamos; e baseia-se ainda, na unidade espontânea e orgânica, que pode ser, ou não, sentida mas que jamais poderá ser vista, porque não está ali com esse objectivo.

Indubitavelmente, toda a arte parte da sensibilidade para ser criada, sendo nela que tem os seus princípios básicos e fundamentais. No entanto, o artista aristotélico subordina a sensibilidade à sua inteligência, não se deixando “levar” demasiado pela primeira, com o intuito de através da conciliação das duas produzir uma obra agradável em diversos sentidos, coisa que caso se guiasse acima de tudo pela sensibilidade, provavelmente não aconteceria, captando deste modo, os outros, com a sua arte; enquanto que o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, deixando-se “levar” completamente por ela, quase sem regras, fazendo deste modo, com que os indivíduos sejam forçados, contra a sua vontade, ou não, a sentir o que o artista sentiu, sendo os mesmos, dominados por uma força inexplicável.



"Unborn", 2001

É neste último ponto, sem dúvida alguma, que mais me atrevo a enquadrar Rui Chafes, cujas obras "destilam" uma força quase absurda perante as outras pessoas (tidas como espectadores), porque foram realizadas com um intuito puramente genuíno, obtido a partir de todas as emoções que ele sentiu, e que o levaram a realizar a obra, sem medos, nem receios, apesar de muitas vezes serem o próprio reflexo destes conceitos.

A teoria estética de Álvaro de Campos baseia-se (contrariamente à aristotélica), na ideia de força, mas para ele a nossa sensibilidade é já muito trabalhada, quando comparada com o que era antigamente, fruto de tantas e tão prolongadas forças sociais, de modo a que se deixou de receber a arte através da sensibilidade, passando agora a mesma a ser recebida através da inteligência.

Aqui julgo poder afirmar que Rui Chafes difere de Álvaro de Campos neste ponto, porque, apesar de também conceber a arte como um símbolo de força e impulsionada pela mesma, Chafes crê que através dos sentidos podemos captar a essência da obra de arte: "Vi ali um telescópio que, quando se espreita por ele, nos oferece a visão da mais absoluta escuridão. É um ponto negro na paisagem, um instrumento para a visão que é a única maneira de não ver o luminoso Palácio."; "Pessoas que sabem que o artista não vai atrás do tempo, é ele quem o faz".<sup>15</sup> Álvaro de Campos diz ainda haver até aos seus dias, apenas três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica, encontrando-se a primeira, nos poemas de *Walt Whitman*; a segunda, nos poemas de Alberto Caeiro; e a terceira, nas odes Triunfal e Marítima, publicadas por ele, na Revista Orpheu.

<sup>15</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 17.

Eu, à distância de alguns anos de Álvaro de Campos, sinto-me impelida a afirmar que mais uma pessoa se pode juntar a esta sumária lista: Rui Chafes, tido para mim, como um não-aristotélico pleno, (apesar de pequenas nuances na sua obra e concepção da mesma não o serem a cem por cento), vivendo o mesmo, numa constante inquietação criativa, que se encontra presente neste excerto: “Sabes, fui tirado de dentro de mim. Isso é tão simples, tão assustadoramente simples, nem imaginas. Só que agora é a sério, agora tens de olhar-me nos olhos e aguentar a palavra, a difícil palavra. Agora quem for portador de uma chama deverá revelá-la ao mundo. “Já não estou certo se pretendo que me oiças”, disse ele. Queria perguntar-te, há tanto tempo, se é mesmo necessário comer o coração da própria Mãe, para compreender a linguagem dos pássaros”.<sup>16</sup>

O amor é outra importante temática inerente às obras de Chafes.

Todo o ideário romântico alemão, aliado à sua propensão para a escrita, fazem dele um romântico no sentido mais lírico da palavra.

Chafes crê que tanto a atracção, como também a união sexual dos corpos se limitam a fazer parte dos processos universais de absorção, assimilação e reprodução, dando posteriormente origem a uma cadeia infinita de metamorfoses. Para ele, é nesse eterno processo, psíquico e somático, de atracção e repulsa, de fusão e separação, de incorporação e segregação, que se vai desenvolver a física do amor, amor este que provoca a união real dos espíritos, sentimentos e corpos de dois seres exteriormente separados.

Prova desta concepção do amor para Chafes são os seus desenhos e esculturas, que são como uma representação do desejo de estar e de se integrar no corpo do outro, apesar da impossibilidade da sua realização efectiva.

Os maiores “testemunhos” de tudo isto são as suas esculturas que se assemelham a jaulas/involúculos, que são pura e simplesmente a metáfora do aprisionamento em que o corpo se encontra, uma vez que o invólucro corporal funciona como prisão, porque são, ao mesmo tempo, uma protecção da integridade física e psíquica.

Também aqui podemos mais uma vez denotar ambivalências, (sempre omnipresentes em todas as suas bases), quer teóricas, quer práticas, porque enquanto que o corpo representa a base física das nossas sensações, pensamentos e fantasias, é em simultâneo o castrador de todas estas componentes porque os limita, restringe e elimina ao morrer.

Como confirmação desta circunstância da corporeidade do ser humano, temos a seguinte citação de *Novalis* (mais tarde repetida por *Breton* no seu escrito “Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou não”): “Nós vivemos, na verdade, num animal- como animais parasitas. A constituição deste animal deste animal determina a nossa e vice-versa”.

As suas esculturas que são couraças de ferro forjado e recipientes de rede de ferro são como os involúculos vazios dos seres vivos, (tidos como superiores para *Breton*), que ao desaparecerem “abandonam os seus fatos de camuflagem”, deixando para trás tudo o que era visível para os sentidos, ou seja, as armaduras ou casulos que Chafes constrói.

Estas armaduras são, na sua maioria, capas, calças e casacos de dimensões gigantescas, construídos apenas com recurso a rede de ferro rígido, que são pendurados na parede, ficando como que “ao abandono”, uma vez que os portadores destes “fatos” os despiram e abandonaram, para não mais voltarem a vesti-los, de modo a não mais ficarem “presos”.

O “vazio” que estas esculturas apresentam são como a metáfora daquilo que desapareceu.

<sup>16</sup> Rui Chafes, *Durante o Fim*, Lisboa, 2000, p. 15.

Outrora, já Picasso havia tentado representar nas suas esculturas a ideia de “nada”, bem como outros escultores.

A intenção de representar o “vazio” nas esculturas de Chafes está expressa na seguinte citação do artista (retirada de uma entrevista que o mesmo deu): “O vazio é absoluto e só pode ser preenchido pela verdade (beleza), pela identidade e pela consciência do nada e do próprio vazio. Só a forma e o vazio são universais. Tudo o mais é pó”.<sup>17</sup>

A influência de *Novalis* para Chafes está uma vez mais, presente na questão da obra de arte como objecto imaterial, em que os objectos possuem um estatuto de ideia, conciliando a tensão entre material e imaterial, finito e infinito e corpóreo e espiritual, que foi materializada na seguinte metáfora poética de *Novalis*: “A minha amada é a abreviatura do Universo, o Universo o alongamento da minha amada”, pretendendo o amor ser ilimitado e infinito, sendo ainda, através deste amor que o indivíduo transcende as suas limitações, acabando por atingir a experiência do absoluto.

### **Fogo como Elemento Primordial na Criação Artística**

Os materiais escolhidos por Rui Chafes para a concretização das suas obras não poderiam ser outros senão o ferro e o aço, devido a toda a monumentalidade que as suas peças visam atingir, não sendo esta monumentalidade meramente física (de massa), mas também de um certo modo, espiritual.

É deste modo que Chafes desenvolve o seu contacto com o material de um modo vincadamente clássico, uma vez que não experimenta outros materiais para além do ferro e do aço, com os quais desenvolveu uma “relação” como que de apropriação, controlando-os.

No entanto, a fundição não é utilizada por Chafes, por não ser uma técnica absolutamente precisa/exacta, deixando margem para falhas e/ou erros.

As obras de Chafes centram-se portanto, nas potencialidades “exactas” do material, que ele explora martelando e soldando, para deste modo, juntar placas de metal.

Foi ao longo de um longo percurso que Chafes encontrou no ferro o material com que se pretendia exprimir.

As suas primeiras obras consistiam em grandes instalações que preenchiam o espaço em que estavam inseridas e lembravam já florações, em materiais pobres, tais como plástico, arame e até canas, mas que após as exposições eram destruídas.

Passou depois por uma fase de reflexão, em que procurava de algum modo, um meio de exprimir o facto de ele não acreditar no objecto.

O ferro aparece então, na obra de Chafes, segundo palavras suas: através do “pensamento de que quem trabalha com o ferro também trabalha com o fogo”. “Pode-se ficar viciado neste fogo, no ruído do martelo, nos cheiros, também no ritmo, porque surge sempre o momento em que é preciso agir depressa, resultando daí um diálogo imediato, físico, com o fogo. O processo de trabalho tem o seu lado industrial, que considero importante. Trabalho com técnicos e operários especializados, nunca com assistentes de Belas-Artes”.

Também o fogo tem uma importância fulcral em todo o contexto da obra de Chafes, pela sua própria força primitiva, mais uma vez aqui fazendo alusão à própria mitologia. Chafes trabalha em parceria com três ou quatro operários metalúrgicos especializados, envolvendo grande parte das suas esculturas, o uso de maquinaria.

Como exemplo desta “aglomeração” de chapas temos as muitas esferas que o escultor construiu, através da junção de seis chapas de aço que são encurvadas com

<sup>17</sup> Rui Chafes, *Um Sopro*, Porto, 2003, p. 233.



“África”, 2002

o auxílio de um complexo processo mecânico, de modo a fazerem um perfeito encaixe umas nas outras.

Como finalização destas esculturas, as mesmas são submetidas a um acabamento por metalização a quente, sendo posteriormente pintadas de cinzento ou preto.

Depois de tudo feito, resta apenas apagar todos os vestígios concretos do material, bem como do método de construção.

“Deste modo, as esculturas adquirem uma certa neutralidade que Chafes compara à da escrita. Ao ler-se um texto não se vê a cor da tinta. Expõem-se ideias diversas, mas o material permanece o mesmo e, por fim, adquire uma certa transparência”.

A nível formal da obra de Chafes, muitas são as analogias que podemos estabelecer com o pintor *Cézanne*.

Tal como o pintor, também Chafes utiliza esferas, cones e cilindros nas suas peças, bem como formas com arestas cortantes e claramente definidas, que fazem com que “ideia e impressão, razão e sensação, coincidam”.

A “monumentalidade” das esculturas de Rui Chafes não se encontra apenas confinada à questão teórica em que está envolta, mas também tem uma relação com a dimensão que as suas peças possuem, que apesar de na maioria das vezes não possuírem um tamanho colossal, têm uma intrincada relação com o meio envolvente, que muitas vezes é, ele próprio, colossal.

O tamanho das peças tem sempre uma grande importância no contexto das mesmas, uma vez que é graças a ele que determinadas relações espaciais são determinadas com as peças.

Por exemplo, nas obras da exposição “Durante o Fim”, o tamanho das peças torna-se por vezes determinante para a interação que estas estabelecem com o espaço envolvente: o Palácio e os jardins do mesmo.

Na peça “Secreta Soberania (até ao momento do nosso doce encontro)”, o tamanho da gaiola que se encontra suspensa dentro da estufa é determinado pelo corpo do artista, enquanto que o tamanho da outra gaiola é determinado pelo corpo da mulher do mesmo; funcionando estas esculturas numa vertente ambígua: enquanto corpos separados que o são, não funcionam sem a relação métrica entre ambos.

Já no caso da escultura “Unborn”, a questão da dimensão da peça é posta de outro modo. Aqui a dimensão da peça é, de certo modo, subjugada à dimensão daquilo que a circunda, que são árvores verdadeiramente colossais.

As peças não possuem uma dimensão gigantesca, no entanto, a sua dimensão seria muito mais evidenciada caso não fosse posta em contraponto com a dimensão das árvores. É como se aqui a peça fosse “esmagada” pela monumentalidade daquilo que a envolve, criando ao mesmo tempo, uma simbiose com a paisagem, como uma “camuflagem”.

Na peça “Madrugada e Suave Medo Escuro” podemos ainda verificar outro tipo de relação com a dimensão da peça e o espaço envolvente.

Aqui, é como se a dimensão da peça e a composição física da mesma desafiassem as leis da gravidade.

Estas grandes esferas negras, das quais pendem fitas delgadas e ondulantes de aço, que se prendem à parte inferior, “desafiam” as leis da gravidade ao transmitirem a ideia de estar em ascensão, quando, pelas leis da gravidade e da própria massa isso é impossível.

Podemos no entanto, questionar-nos: “Será o artista que integra a sua obra no ambiente envolvente, ou será este que se torna parte integrante da obra de arte?”.

Por um lado, tendemos a crer que o artista ao fazer a obra a posiciona já num determinado espaço/ambiente. Este ambiente já se encontrava num determinado espaço aquando da chegada da obra.

Este seria, sem dúvida, o raciocínio mais lógico a estabelecer para uma obra de arte.

No entanto, Rui Chafes demonstra determinadas “preocupações” que podem alterar este cenário mais óbvio.

O escultor demonstra grande cuidado ao colocar as peças num determinado espaço, com vista a que estas não interfiram com o meio envolvente; de modo a o não “absorverem”, enquanto seres estranhos a um determinado ambiente.

Elas não se limitam a captar a atenção para si mesmas. Pelo contrário, elas tendem sim, a captar a atenção para o meio ambiente no qual estão inseridas, como novos constituintes do mesmo, como se por vezes da natureza tivessem passado a fazer parte, como “iguais”.

Chafes, tenta criar esta simbiose através de determinados “truques”, como é o caso da própria dimensão das suas obras que, quando colocada num determinado ambiente aparece discreta e subtilmente inserida no mesmo. O escultor tenta fazer ainda com que o tamanho da peça não interfira com o ambiente exterior a esta.

Até a própria essência do material é desvirtuada, com vista à inserção das obras na paisagem. As propriedades físicas e matéricas do ferro e aço são completamente subjugadas às vontades de Chafes.

Quem poderia crer que o ferro podia estar em suspensão, nem que fosse de um modo artificial?

Quem poderia acreditar que o ferro se poderia tornar “elástico”, como se de um pedaço de borracha se tratasse?

Chafes não só acredita nisto, como o prova com as suas esculturas, que são literalmente moldadas às suas vontades, bem como às do ambiente circundante.

As esculturas de Chafes abordam ainda, um outro tema: o do oculto.

Elas são a corporização na matéria, de uma separação entre interior e exterior.

Os seus recortes e fendas propositados, fazem com que se dê a revelação de um lado interior, mostrando, simultaneamente a interdependência entre a face exterior de uma peça e a interior da mesma, realçando deste modo, e propositadamente as duas faces em simultâneo numa mesma peça. Segundo palavras de Chafes: “Muito poucas pessoas possuem uma face interior exactamente igual à exterior. A máscara é a arma mais importante. É aí que a arte pode começar, é aí que a desilusão se pode impor, como corte”.

Por exemplo, na obra “Sonho e Morte”, de 1993, Chafes apresenta uma fila de paralelepípedos em ferro, horizontais e negros, nos quais uma fila de orifícios mostra uma visão do interior, que caracteristicamente se encontra “mergulhado” em escuridão.

Estas peças acabam, de um certo modo, por ironizar a questão da luz e do oculto porque são detentoras de dimensões elevadas (quatro metros de comprimento, dois metros e meio de altura e dois metros de largura), apresentando-se deste modo, como obstáculos, que não só bloqueiam a luz, como também produzem “rasgos” de sombra.

Obstruem deste modo, o campo de visão do observador, apenas revelando mais pormenorizadamente o seu interior e exterior a quem à sua volta circular, de modo a obter uma melhor percepção da peça.

Outro tipo de visão de obra se pode observar em “Essa visão das coisas a partir do exterior”, de 2000, em que aparece uma abertura em forma de viseira, que não nos esclarece, contudo, se o poder de sedução da peça reside no facto de se olhar para o interior dela através da grade, ou de eventualmente se esconder na peça, para, de um modo discreto, se olhar cá para fora sem se ser visto.

Ainda no ano 2000, apareceu outro grupo de obras, muito mais frágeis que as anteriores e comparáveis a cápsulas, que se assemelhavam a asas de libélulas, possuindo ainda, um frágil gume, corporizando a ideia de “corte”.

Já no caso da série de esculturas dos anos 90, intituladas “Bolor Pólen”, as mesmas apresentavam-se dinamicamente tensas, parecendo transformar os movimentos de contracção e de distensão, de um modo tanto ou quanto ambíguo, por se encontrarem ambos na mesma figura.

Este duplo movimento de contracção e distensão remete para o movimento que a ondulação descreve, com a sua inevitável rebentação na costa, como também para o duplo movimento de inspiração e expiração.

Rui Chafes nas suas obras revela o intuito de se querer igualar a Deus, ao ansiar pelo Céu, porque ele mostra nelas a vontade de possuir a luz. As suas peças “absorvem a luz” por tão escuras serem, retendo-a, o que pode ser confirmado pela frase de Ovídio (que resumia com esta, o drama da história da humanidade): “Necessita de condensar tudo o que tem a dizer num só verso e é sobre isto, exactamente sobre isto: dizer em poucas palavras como a luz e a escuridão podem coincidir num só momento”.<sup>18</sup>

Chafes demonstra também este seu intuito de possuir/alcançar o céu, ao tentar provar aos demais observadores das suas obras, que não há impossíveis materiais para

<sup>18</sup> Ovídio.

os seus “caprichos”, tal como pretende demonstrar na sua peça que consiste numa coroa de oito metros de diâmetro, constituída por fitas de ferro torcidas, sendo a mesma, transportada diariamente por um grupo de cerca de vinte homens, para os mais variados locais.

Esta escultura funcionava como um “mutante”, como se de um sistema camaleónico dispusesse, para que em cada local em que era colocada, se integrasse na paisagem, funcionando em unísono com esta, adquirindo por isto, novas características ao longo dos sítios por onde ía passando.

Esta característica mutável que a escultura possuía despertou em Chafes o desejo de a refazer em outras vertentes, dando portanto origem a “Ivadra” e “Dollund”, compostos agora, por novos anéis de aço.

Estas esculturas eram colocadas em espaços tão diferentes como a praia, uma simples paisagem, ou até mesmo numa rua estreita.

Consoante o espaço em que eram colocadas, mais uma vez o seu “comportamento” se alterava. Enquanto que na praia e em confrontação com o horizonte da paisagem a coroa parecia um mero objecto, quase roçando a insignificância, na rua, que de um modo “acanhado” a acolhia, transformava-se num verdadeiro obstáculo.

Uma vez que as esculturas se transformavam em outras completamente diferentes, com características e comportamentos distintos ao serem mudadas de lugar, também o seu nome se alterava, apesar da integridade física da peça permanecer igual.

A obra “Pólen”, do início dos anos 90, cuja simbologia se encontra ligada em simultâneo ao início e ao fim da vida, estabelece a ligação entre os primeiros trabalhos de Chafes, que eram coroas de aço, e a sua esfera, que era suportada por fitas de aço (que, tal como as coroas de aço, também teve variadíssimos nomes, consoante o sítio em que era colocada, de entre os quais destaco “Madrugada”, “Perder a Sombra”, “Um Sopro” e “Respiração”).

Dois temas de extrema importância no percurso artístico de Rui Chafes são a linha e a Natureza, que aparecem frequentemente no seu trabalho.

As suas esculturas que se assemelham a desenhos aparecem, regra geral, agrupadas em séries, no espaço da Natureza.

Contudo, Chafes não acredita em objectos, mas apenas em possibilidades, procurando portanto no seu trabalho, “formas que funcionem como caracteres de escrita”, sendo por esta mesma razão o ferro “sempre tornado negro para que se esconda como material”.

A Natureza representa não só o local onde as esculturas se vão inserir, como também as formas orgânicas que estimulam todo o seu trabalho, que vão desde lábios, passando por insectos, até florações.

Segundo palavras do escultor, numa entrevista a *Doris Von Drathen*, patente no livro “Um Sopro”: “Não faço arte ecológica comprometida, mas penso que a reflexão sobre a Natureza pode aperfeiçoar as estruturas de percepção. Quando me refiro a “imagens” orgânicas, tais como florações ou flores e órgãos sexuais humanos que se assemelham a florações, vejo-me de novo ligado a *Novalis* quando ele diz, por exemplo, que “os órgãos do pensamento são os geradores do Mundo, os órgãos sexuais da Natureza”; ou também a *Runge* com a metáfora de uma floração cósmica numa pintura como “A Manhã”. O que prefiro é trabalhar directamente na Natureza, mas sempre com o desafio de não a perturbar. Para mim é extremamente importante viver de forma consciente a harmonia do ritmo da Natureza, com as quatro estações, os ventos, as mudanças, as chuvas que nos podem apresentar muitas

formas. Penso que as formas da Natureza são uma parte da nossa cultura. A nossa memória está inscrita na grande memória da Natureza”.<sup>19</sup>

Para Chafes é ainda importante, a radiação e a energia que um objecto possui, residindo precisamente nestes dois pontos o seu trabalho.

Ele interessa-se pela alma dos objectos e não pelos objectos em si.

A Arte tem para ele a potencialidade de “despertar no Homem forças escondidas e não explicáveis racionalmente”, não existindo portanto arte sem transformação.

E é precisamente na questão da Natureza e da alma dos objectos que Rui Chafes se vai interessar no Romantismo.

Segundo pressupostos do Romantismo, há a concepção da Natureza, “que vê nela um estado de alma”. No entanto, o pensamento de Chafes ultrapassa o Romantismo porque os pensamentos dos Românticos apontavam para os princípios de vida individuais, do mais simples possível, numa altura em que apareciam grandes progressos técnicos, bem como a industrialização, enquanto que para Chafes, (sendo a individualidade o mais importante para ele), se devia mesmo chegar a “contrariar o desaparecimento do indivíduo na massificação e na uniformização”, sendo necessário haver solitários que se opusessem à homogeneidade que se avizinhava.

Para ele: “A arte é individualismo e irracionalismo. A civilização é acomodação à massificação e ao positivismo”.

Mas, mais do que o seu interesse pelo Romantismo, tinha um interesse pela arte do Gótico Tardio, que estudou juntamente com a Arte Moderna.

Os seus trabalhos fãam provavelmente mais de encontro aos últimos dois tipos de arte, do que propriamente ao primeiro.

As suas obras transcendiam o Romantismo, bem como os outros dois tipos, classificando-as Chafes como “Arte Transcendental”.

O artista explica do seguinte modo como obtém a sua “Arte Transcendental”: “Parto de uma redução e daí chego à seguinte situação: quero criar pontos baixos, foscos e ásperos, que não resvalam e não possuam nada de entretenimento. Quero resistir a este mundo digital, colorido, transparente, escorregadio. Pretendo com isto dizer que tento estabelecer uma estratégia da lentidão contra uma estratégia da aceleração, uma estratégia do peso contra uma estratégia da leveza.

É este o meu ponto de transcendência e, a partir daqui, pode começar a viagem. É o ponto da absoluta paragem”.

Chafes não se interessa pela realidade, (tal como a maior parte da sua geração). Ele interessa-se sim, por um mundo próprio que a arte origine.

Este mundo, da “transcendência” apela ao “existir de um outro mundo por detrás da nossa percepção”, como “algo que não está aqui”, representando para Chafes a redução, o processo de trabalho/pensamento que melhor conduz à obtenção da “transcendência”.

Na sua mais recente exposição, intitulada “Eu sou os outros”, inaugurada dia 23 de Novembro de 2007, na Galeria Graça Brandão (Lisboa), Rui Chafes expõe individualmente, coisa que já não se dava em Lisboa há cerca de uma década.

Actualmente, o seu trabalho também se encontra em exposição no Rio de Janeiro, na *Fundação Eva Klabin*, mais precisamente o seu trabalho “Nocturno”, onde Chafes trabalhou do mesmo modo que nos Jardins e Palácio da Pena, porque as peças também aqui ocupam o espaço que outrora foi habitado por *Eva Klabin*, (coleccionadora brasileira, que morava num chalet suíço, no Rio de Janeiro).

Neste *chalet* Chafes expôs “Porque a vida e a morte são uma só coisa”, que é um cortinado de ferro que pode ser observado do lado de fora da casa, e que funciona

<sup>19</sup> Rui Chafes, *Um Sopra*, Porto, 2003, p. 249.

como “uma espécie de membrana da morte e da vida ou uma fronteira entre o interior e o exterior, a luz e a escuridão”.

A sua obra, exposta na Galeria Graça Brandão, tem 5 metros de alturas e 700 quilos, e possui ainda, a côr negra, tão característica das suas obras, tendo ainda sido executada única e exclusivamente pelo escultor, ao longo de semanas, porque para Chafes: numa “peça como “Eu sou os outros”, mais barroca, não tenho maneira de explicar a ninguém como quero a torção do ferro”.

Segundo palavras de Chafes (numa entrevista para o *Jornal de Letras*): “Mesmo que a escala seja grande, a minha escultura não é monumental. Penso-a como uma escultura que está entre, que se movimenta nas esquinas, entre os planos. O monumento é um instinto da polis e a minha escultura é um instinto nómada, como se fosse uma faca que se traz no bolso”.<sup>21</sup>

Chafes confia ainda ao jornal: “quando faço uma escultura, mesmo como esta que tem cinco metros, é como se estivesse a esculpir pedra. Começo numa ponta e vou avançando até à outra. Nesse avançar, há o esforço físico de torcer ferro, dobrar, cortar, juntar, soldar, pôr a massa, tirá-la. É um enorme desgaste, mas não é de todo um sacrifício”.

<sup>21</sup> Rui Chafes,  
*Jornal de Letras*, 2007.

### **Bibliografia**

- CAMPOS, Álvaro de, *Apontamentos Para Uma Esthetica Não-Aristotelica*, in *Revista Athena*, vol. I, nº 3, 1924.
- CHAFES, Rui; Caihau, Fernando, *Um Passo no Escuro*, Câmara Municipal de Lisboa, 2002.
- CHAFES, Rui, *Durante o Fim*, Sintra, 2000.
- CHAFES, Rui, *Do Sublime*, Electa, 1994.
- CHAFES, Rui, *Harmonia*, Porto, 1998.
- CHAFES, Rui; Mantero, Vera, *Comer o Coração*, Instituto das Artes, 2004.
- HOET, Jan; Mees, Frank; Drathen, Doris Von, Rui Chafes - *Um Sopro*, Porto, 2003.
- Jornal de Letras*, 2007.
- JÚDICE, Nuno; Chafes, Rui, *Uma Sequência de Outubro*, Commissariado Europália 91, 1991.
- MELO, Alexandre, *Artes Plásticas em Portugal dos anos 70 aos nossos dias*, DIFEL, 1998.

# PIGMALEÃO TRIUNFANTE:

## FOTOGRAFIA E ESCULTURA

António Barrocas

O título deste texto surgiu-nos de uma característica que a escultura naturalista adquire quando fotografada. A ambiguidade surge-nos da leitura dessas imagens hesitando entre o corpo de carne e o corpo esculpido ou modelado. Olham-se fotografias de peças escultóricas e vemos um corpo fotografado, como tantos outros, e olham-se corpos fotografados que na sua imobilidade remetem para esculturas fotografadas como tantas outras. A mediação do processo fotográfico pela sua natureza (indexal) e pela sua carga simbólica (meio de registo de corpos vivos) introduz esta dimensão mágica, este triunfo de Pigmalção que veria a sua bela estátua 'viva', mas apenas através do registo fotográfico.

As relações entre fotografia e escultura estabeleceram-se logo desde os primórdios da prática da fotografia. Devido à imobilidade inerente às peças escultóricas, para uns, ou pelo interesse de aplicar o novo invento à Arte, para outros, as peças escultóricas, habitualmente modelos em gesso, são desde logo fotografadas. Louis Daguerre e Fox Talbot incluem nos seus trabalhos fotografias de escultura.

Nos finais do século XIX inventa-se a 'escultura fotográfica', um processo através do qual se poderia rigorosamente criar uma escultura. O processo fotográfico como dispositivo de exactidão permitia assim um elevado grau de uma mimésis simplificada, era a 'photographia mathematica' como se referia nas publicações portuguesas sobre fotografia.

François Willème<sup>1</sup> (1830-1905) que estudou pintura, escultura e se dedicou a executar moldes para fábricas de bronzes 'artísticos' adquiriu formação em fotografia e concebeu em 1859, a possibilidade de uma 'escultura automática'. Partia do princípio de que a soma dos perfis de um determinado objecto nos dá a sua estrutura tridimensional. Para tal era necessário realizar vinte e quatro imagens desse objecto tomadas em ângulos diferentes.

Entre 1860 e 1861, Willème regista o *brevet* desta sua invenção, encontra financiadores e abre um atelier em Paris. A sala principal desse atelier tinha uma cúpula em vidro branco e azul. O objecto a ser reproduzido colocava-se no centro da sala e eram realizadas em simultâneo vinte e quatro imagens com uma diferença de enquadramento de 15°. Na [Fig. 1] podemos ver um indivíduo colocado numa estrutura graduada que permitia a captação fotográfica de acordo com o ângulo pretendido.



Estas imagens, depois de processadas eram projectadas num ecrã onde um operador as contornava com uma das extremidades de um pantógrafo. A outra extremidade ia moldando um bloco de argila que girava 15° cada vez que se mudava de imagem. François Willème produzia assim estatuetas com cerca de 35 cm de altura em diversos materiais: terracota, gesso e bronze. Concebe mesmo um 'busto-carte'

[Fig. 1] - 'Admiral Farragut sits, late 1860s, for photosculpture'

<sup>1</sup> In Dictionnaire mondial de la PHOTOGRAPHIE, Paris, Éditions Larousse, 2001.



[Fig. 2] – 'Profilo continuo: Dux'

a imitar o retrato em 'carte-de-visite'. Este processo entra na moda e criam-se sociedades de 'fotoescultura' em Londres e New York. Problemas financeiros levam ao encerramento do seu estabelecimento, no entanto, este processo continuará a ser desenvolvido por outros artistas: Potschke (1891); Reissig (1893); Selke (1897); Baes (1908); Cardin (1908) e Givaudan (1926). Renato Bertelli inspira-se na 'fotoescultura' para



[Fig. 3] – 'Beethon'

realizar o seu busto de Mussolini 'Profilo continuo: Dux' de 1935 [Fig. 2] e Klaus Kammerichs a sua cabeça gigante de Beethoven 'Beethon' [Fig. 3] de 1986.

A fotógrafa de origem inglesa Hannah Hatherly Maynard (1834-1918) residente no Canadá, utiliza e explora diversas técnicas fotográficas entre as quais a 'fotoescultura'.<sup>2</sup> Na imagem [Fig. 4] podemos vê-la, provavelmente no seu atelier, com um busto (em cera?) realizado através desse processo.

<sup>2</sup> In [www.barchives.gov.bc.ca](http://www.barchives.gov.bc.ca). Na fotografia apresentada a autora utiliza também o processo de dupla impressão colocando-se no lado esquerdo da imagem a observar-se a si e à sua obra.

Este processo de apropriação analítica de uma determinada realidade – através da sua segmentação em diversas 'vistas' – e posterior re-criação numa construção sintética assemelha-se ao desenvolvido por Eadweard Muybridge (1830-1904) nos seus estudos da locomoção. Muybridge utilizava também um conjunto de câmaras fotográficas que 'disparavam' seguindo o movimento do corpo em estudo. Étienne-Jules Marey (1830-1904) realiza em simultâneo estudos nestas áreas, utilizando inicialmente a fotografia sobre uma placa fixa – a cronophotographia – e mais tarde, em 1890, sobre uma película móvel, o que lhe permitirá realizar a recomposição do movimento através da projecção.



[Fig. 4]

No início do século XX, as relações entre fotógrafos e escultores estreitam-se assim como a própria relação dos escultores com a fotografia. A revista *Camera Work*<sup>3</sup> publicada entre 1903 e 1917, em New York, contém significativos exemplos desta relação. Imagens de Frederick Evans, Edward Steichen e Clarence White. Frederick Evans apresenta *A Grotesque* (1903), Edward Steichen três obras de referência *Rodin – Le Penseur* (1905), *Balzac – The open Sky* (1911) e *Balzac – Towards the light midnight* (1911).

A fotografia será utilizada como auxiliar na captação de poses ou no registo da evolução dos trabalhos realizados. Para outros a fotografia servirá também como um instrumento de construção de um mito pessoal registando o seu trabalho, o seu atelier como, por exemplo, August Rodin, Constantin Brancusi e David Smith.

Walker Evans fotografa esculturas africanas para o Museum of Metropolitan Art, em 1935, André Kerstéz fotografa esculturas minúsculas e Charles Seeler baixos relevos para o Museum of Metropolitan Art, em 1945.

<sup>3</sup> Utilizámos a edição da Taschen, Alfred Stieglitz *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1997.

O trabalho de alguns fotógrafos vai incidir sobre as ‘esculturas encontradas’ em que é o próprio trabalho fotográfico que legitima determinados objectos como ‘peças escultóricas’, é o caso de Karl Blossfeldt e Edward Weston que esculpem com a luz.

Também não será de esquecer a importância da fotografia de escultura na formação de gerações de historiadores de Arte que nelas confiaram como documentos transparentes e objectivos.<sup>4</sup>

### Paradigmas de Representação

A prática inicial da fotografia de escultura tem uma vertente de *documentação* e de *reprodução* da imagem da peça em questão. A documentação estabelece o primado do referente – ou seja, acreditando na transparência e objectividade do dispositivo fotográfico – mostra a peça, reproduzindo-a num suporte bidimensional. Estabelece-se uma ‘*retórica da substituição*’.

Mais tarde surge aquilo a que podemos chamar uma ‘*retórica da criação*’, em que, o operador da fotografia, o próprio escultor ou um fotógrafo amador ou profissional, cria um outro objecto. A sua leitura da peça escultórica é apenas um ponto de partida para um outro texto. Texto bidimensional em que as características específicas da linguagem fotográfica se utilizam.



[Fig. 5]

No final do século XX, teremos uma ‘*retórica da complementaridade*’ – a escultura e a fotografia participam no processo criativo ficando a imagem da escultura efémera registada na fotografia, será o caso de performances e da *land art*.<sup>5</sup>

Algumas práticas da fotografia visam explorar os efeitos visuais da terceira dimensão, caso da estereoscopia ou da realização de peças que utilizando a fotografia constroem objectos tridimensionais. Neste último caso temos o exemplo do fotógrafo Keiichi Tahara<sup>6</sup> cujas obras foram mostradas nos *Encontros de Fotografia de Coimbra*.

Em Portugal a escultura foi desde muito cedo também um alvo da fotografia. As publicações impressas oitocentistas, centraram-se na escultura através de gravuras e logo que possível, como veremos, as gravuras passaram a ser ‘a partir de *photographia*’. A vertente de documentação, ou retórica de substituição, também desde logo predominou, acreditando na inocência e transparência do dispositivo fotográfico, salientando a importância do referente e apagando o processo de criação de sentido instaurado pelo operador fotográfico.

Analisamos seguidamente alguns dos usos e práticas da fotografia de escultura no âmbito da fotografia portuguesa.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> “... seek to examine the complex ways in which sculpture and photography have intersected in historical, aesthetic, and theoretical terms, and consider how one médium often he has been implicated in the development and interpretation of the

other.” Geraldine A. Johnson (Ed.) *SCULPTURE AND PHOTOGRAPHY. Envisioning the third dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 2.

<sup>5</sup> Utilizamos aqui os conceitos apresentados

na obra editada por Geraldine A. Johnson (Ed.) *SCULPTURE AND PHOTOGRAPHY. Envisioning the third dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

<sup>6</sup> [...] O facto de fotografar estátuas antigas permite

perpetuar o tempo, conferir uma nova vida. Morrer não é pouco e é nada, e no entanto tenho consciência do caos que fará com que tudo regresse ao nada. Vivemos um curto instante de luz entre dois caos. [...] E quero ajudar a ver de novo. Tudo existe já, eu quereria acrescentar algo, traduzir o que sinto do passado: a fotografia é o meu utensílio, da mesma forma que outros usam a pintura ou a escultura. [...] Depois do papel, procurei imprimir as minhas fotografias sobre outros suportes. Para mim, a fotografia é um ramo de luz; descobri uma forma de imprimir em blocos de vidro. Num bloco de vidro há sempre um reflexo, até mesmo o espectador se reflecte na imagem. O vidro é a luz e a transparência, seguiram-se-lhe o metal e a pedra. O metal é o reflexo e o vazio como a prata. A pedra é mais profunda. Não reflecte a luz, capta-a, guarda-a. A luz estratifica-se na pedra que conserva a sua energia, a sua memória. [...]” In [www.mat.uc.pt](http://www.mat.uc.pt).

<sup>7</sup> Esta foi a nossa opção, perante o tema proposto ‘escultura e fotografia’. Salientamos que esta é uma área de estudo praticamente inexplorada. Encontram-se por estudar as relações entre a fotografia e a escultura dentro daquilo que podemos considerar o caso português, implica a análise de vários subsistemas dentro dos usos da fotografia: o uso público e privado, o uso profissional, um uso artístico. Pensamos que o uso do dispositivo fotográfico implica sempre uma leitura do objecto fotografado – uma criação de um sentido – seja ele o documental, o publicitário ou o artístico. Neste texto seleccionámos um conjunto de imagens que considerámos pertinentes como exemplos das relações possíveis entre a fotografia e a escultura.

## Photographia e Escultura

Durante o século XIX e desde a chegada da fotografia a Portugal, logo a partir de 1839, a escultura torna-se objecto de fotografia. A representação e divulgação da escultura era uma presença na imprensa, nomeadamente na revista *O Occidente*, através da gravura e, gradualmente as gravuras serão feitas 'segundo uma photographia', aguardando o momento em que os processos de impressão permitam a divulgação da fototipia e da fotogravura.

Uma outra utilização será desenvolvida a nível do levantamento do património cultural e histórico em que a fotografia é considerada um instrumento essencial, tal como o referia, por exemplo, Ramalho Ortigão.

N' *O Occidente* a representação da escultura surge de um modo crescente desde o começo da revista. As representações de escultura surgem através de gravuras habitualmente realizadas a partir de desenho, até ao momento em que começam a surgir as gravuras realizadas 'segundo uma photographia'. Esta é uma forma de conhecermos fotografia de escultura realizada em Portugal ao longo de oitocentos. O objectivo era claramente o de divulgar as obras produzidas pelos escultores, do mesmo modo que se divulgavam as obras de pintura. No entanto, as imagens de escultura são maioritárias – talvez porque, tal como a fotografia, não necessitassem da representação a cores – as gamas de cinzento e negros criavam, tal como o Desenho, a representação pretendida. Representação que se integra na lógica da 'retórica da substituição'.

A Fotografia e a Gravura são utilizadas pelo seu grau de fidelidade a um real – a mimésis – que é aqui inquestionável, tal como o era no desenho. A semelhança entre a gravura a partir do desenho ou 'segundo uma photographia' permite esta passagem entre três formas diferentes de criar imagens – o desenho, a gravura e a fotografia. É o suporte impresso que permite esta transição em termos de leitura e em termos de aceitação de uma legitimidade de utilização da mimésis.

Ao longo dos anos de 1878 e 1888, que utilizámos como amostra, surgem-nos diversas representações de escultura. Se inicialmente essas gravuras são feitas a partir de desenho, gradualmente surgem outras realizadas 'segundo uma photographia'. No entanto, utilizando um ou outro processo, a tipologia da representação é a mesma – representação frontal em que a peça surge sobre um fundo escuro. A tipologia de representação do Retrato predomina na exibição de uma representação em que se privilegia a identificação, colocando a peça num enquadramento frontal ou a três quartos [Figuras 6 a 9].



[Fig. 6] – Últimos momentos de D. Pedro V – Escultura de Alberto Nunes (segundo uma photographia).



[Fig. 7] – Um espartano armando-se para o combate – Escultura de J.M.Rato (desenho do autor)



[Fig. 8] – Hermengarda – Escultura de J. M. Rato (segundo uma photographia de H. Nunes)



[Fig. 9] – Marechal Duque de Saldanha – Escultura de Alberto Nunes (segundo uma photographia de H. Nunes)

## A Arte Photographica

Na primeira publicação portuguesa dedicada inteiramente à fotografia *A Arte Photographica*,<sup>8</sup> temos a apresentação de um specimen<sup>9</sup> que representa a estátua de Niépce.

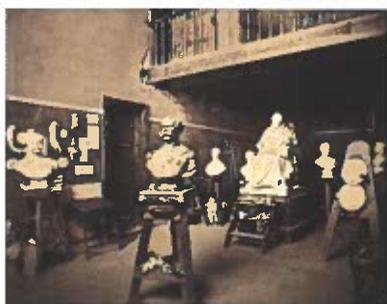
A utilização da fototipia<sup>10</sup> permite uma reprodução com uma maior densidade pictórica. Utiliza-se um fundo branco. O objectivo é o de apresentar o objecto representado com a maior 'exactidão'. Recorreu-se a uma luz envolvente e suave que permite a leitura clara da peça. O recurso à fototipia garante esse resultado.



[Fig. 10]

## Emílio Biel e Soares dos Reis

Emílio Biel produz um trabalho dedicado a Soares dos Reis é o *Album Phototypico e Descriptivo das Obras de Soares dos Reis, precedido d'um perfil do grande artista pelo Dr. Alves Mendes*.<sup>11</sup>



É um exemplo da colaboração do fotógrafo com o escultor, documentando o seu trabalho tal como podemos ver na [Fig. 11]. Este tipo de relação repetir-se-á ao longo do século XX, com o caso paradigmático da relação entre August Rodin e Edward Steichen por exemplo.<sup>12</sup>

[Fig. 11]

## Escultor e Fotógrafo. A Documentação da obra

A fotografia é também utilizada pelo próprio escultor como meio de documentação do trabalho realizado. Fotografam-se fases de trabalho, trabalhos terminados ou o próprio atelier. São fotografias que ficam junto de outras de familiares ou amigos.

As imagens apresentadas<sup>13</sup> [Fig. 12 a 16] pertencem ao espólio de um fotógrafo não identificado que pensamos ser o próprio escultor. A fotografia é utilizada aqui como um registo documental do trabalho realizado.



[Fig. 12]



[Fig. 13]



[Fig. 14]

<sup>8</sup> A ARTE PHOTOGRAPHICA. Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas. Ed. Photographia Moderna. Porto. Janeiro de 1884 - Novembro de 1885. [edição fac-similada Porto: Centro Português de Fotografia, 2001].

<sup>9</sup> 19- Estatua de Niepce: erigida a 21 de Junho de 1885. "O do presente numero é devido a um cliché a gelatina do photographo Parisiense Berthaud e impresso em phototypia nas oficinas photolithographicas da casa commercial Berthaud freres, de Paris. Como dissemos já, a propriedade d'este cliché pertence á Sociedade franceza de Photographia que generosa e amavelmente nos concedeu licença para adquirir da photographia e lytographia Berthaud os números de exemplares necessários á tiragem do nosso jornal." (II-224).

<sup>10</sup> O processo de Fototipia (phototype/collotype) utilizava as propriedades da gelatina bicromatada para produzir uma matriz de impressão. O processo utilizava uma chapa grossa de vidro. No período d' *A Arte Photographica* era o processo de reprodução fotográfica que apresentava mais qualidade dentro dos parâmetros pretendidos.

<sup>11</sup> Album Phototypico e Descriptivo das Obras de Soares dos Reis, precedido d'um perfil do grande artista pelo Dr. Alves Mendes, Porto, Centro Artistico Portuense, 1889.

<sup>12</sup> Remetemos para as obras apresentadas na *Camera Work*.

<sup>13</sup> Estas imagens são digitalizações realizadas a partir dos negativos em placa de vidro não tendo sido realizado nenhum tratamento posterior.



[Fig. 15]



[Fig. 16]

<sup>14</sup> *A Porta do Meio, A Exposição Colonial de 1934. Fotografias da Casa Alvão Porto, Centro Português de Fotografia, 2001.*

### Domingos Alvão e a Exposição Colonial de 1934

Domingos Alvão, em 1936, realiza a cobertura fotográfica<sup>14</sup> da Exposição Colonial de 1934 no Porto. Seleccionámos duas imagens do catálogo publicado pelo Centro Português de Fotografia sobre a Exposição Colonial. A primeira [Fig. 17] é uma imagem ‘típica’ de catálogo de exposição documentando o objecto pretendido com a transparência e exactidão possível.



[Fig. 17] – *Arte indígena: bronzes de Benim*

A sucessão de planos geométricos acentua o pendor modernista e moderno da imagem. Estamos perante um caso em que a leitura do monumento e das esculturas, por parte de Alvão, introduz uma dimensão conotativa, já presente na peça, mas reforçada pela imagem fotográfica. É a consonância na afirmação de valores ideológicos do nacionalismo e colonialismo do Estado Novo.

A segunda [Fig. 18] envolveu todo um outro esforço de construção. A captação foi realizada à noite (e temos o fundo negro) acentuando o carácter dramático da imagem, o enquadramento em contra picado acentua a verticalidade ascensional da composição. Esta vertente é reforçada pelo elefante no plano de fundo. A



[Fig. 18] – *Praça do Império, Monumento ao Esforço Colonizador Português*

### Mário Novais e Exposição do Mundo Português

Mário Novais realiza a cobertura fotográfica da Exposição do Mundo Português 1940. Utilizámos duas imagens seleccionadas no catálogo publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian.<sup>15</sup>

A primeira fotografia [Fig. 19] *Sala da Rainha Santa Isabel* recorre ao jogo intenso do claro-escuro, remetendo para um passado histórico – o escudo – na tranquilidade do túmulo real. É uma escultura encenada e a fotografia reforça as características dessa encenação na sua expressividade.

<sup>15</sup> *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940 Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.*



[Fig. 19] – Sala da Rainha Santa Isabel.  
Pavilhão da Formação e Conquista.  
Secção Histórica.



[Fig. 20] – Cavalos-marinhos e Torre  
do Pavilhão dos Portugueses no  
Mundo, Praça do Império

A segunda imagem [Fig. 20] – fotografia nocturna – enquadra-se dentro das características que referimos anteriormente para o trabalho de Domingos Alvão. O enquadramento em contra picado acentua a vertical da diagonal que atravessa a imagem. O movimento vigoroso das patas dos cavalos e a presença geométrica do modernismo.

### Publicações do Secretariado da Propaganda Nacional

A fotografia de escultura é também uma presença privilegiada nos documentos produzidos pelo Secretariado da Propaganda Nacional. As peças fotografadas remetem para a identificação dos representados num simultâneo enaltecimento do indivíduo e do médium (Escultura e Arte). As publicações que analisámos *Images Portugaises* e *Portugal Notes et Images* dão-nos alguns desses exemplos.



[Fig. 21] – Estátua de guerreiro  
lusitano – Museu Nacional  
de Arqueologia



[Fig. 22] – Estátua jacente de Afonso I.  
Estátua jacente de Sancho I. Mosteiro de  
Santa Cruz (Coimbra)



[Fig. 23] – Estátua de Oliveira Salazar –  
Francisco Franco

Nas imagens que seleccionámos e que são paradigmáticas das que se encontram nas publicações, temos a fotografia realizada num enquadramento em que a vertente da identificação é determinante. O rosto remete para a história – mesmo no anónimo guerreiro lusitano – numa linha entre os primórdios e o presente (da publicação), num ciclo que se encerra. Aqui a fotografia constrói-se na inexpressividade documental. Destaca-se a fotografia da estátua de Oliveira Salazar de perfil, com uma iluminação que salienta as características materiais da peça, o recorte do perfil do retratado e a humildade da pose na cabeça inclinada e no movimento das mãos. O fotógrafo – que não identificámos – segue o sentido da obra do escultor.



[Fig. 24] – Busto de Poeta – António Duarte



[Fig. 25] – Busto – João Fragoso



[Fig. 26] – Busto de José Tagarro – Rui Gameiro



[Fig. 27] – Camponesa – Martins Correia

Apresentam-se também imagens de escultura ‘enquanto Arte’, trata-se de peças que se encontram nos museus ou galerias e se enquadram no gosto dominante dos autores da publicação. Seleccionámos quatro exemplos ([Figuras 24 a 27]).

A fotografia segue a pose tradicional da pintura, frontal e a três quartos. A imagem é realizada dentro da tipologia do documental, uma luz envolvente e suave que modela a peça e permite uma leitura visual completa.

### Sena da Silva

Dos anos 50 temos uma imagem de Sena da Silva<sup>16</sup> *Arte em Trânsito* [Fig. 28]. As preocupações de identificação desaparecem. À retórica da substituição substitui-se a retórica clara da criação.

A peça escultórica surge diluída no fundo da imagem, em contraposição com a figura negra do homem. Símbolo da Arte, a peça é levada num carro de mulas. A fotografia de escultura é claramente utilizada na construção de um outro texto onde a ironia e o questionar de valores se salientam.



[Fig. 28] – Arte em Trânsito, Caxias, 1954

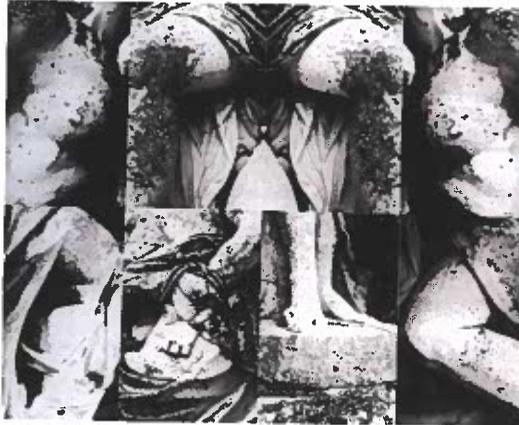
<sup>16</sup> António Martins Sena da Silva, nasceu em Lisboa, em 1926. *Sena da Silva uma retrospectiva* Porto, Fundação de Serralves, 1990.

**Jorge Guerra**

Jorge Guerra<sup>17</sup> apresenta na Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, em 1995, um trabalho intitulado *À la fleur de la peau. Os sonhos e as estátuas. Espaços utópicos. Artíficos. Narcisse* [Fig. 29]. A relação que estabelece com a escultura, nesta imagem, é a construção de uma fotomontagem que apresenta diversos pontos de vista sobre uma obra escultórica. Procura-se ultrapassar a apresentação de um plano bidimensional, pela montagem de vários planos que mentalmente podem permitir recriar a tridimensionalidade da peça

Se os trabalhos oitocentistas se enquadravam num registo preferencialmente documental, os trabalhos de Domingos Alvão e Mário Novais além da utilização de uma retórica da criação enquadram-se na retórica da complementaridade. As suas obras fotográficas fixaram manifestações artísticas efémeras.

Os trabalhos de Sena da Silva e Jorge Guerra interrogam a partir da fotografia de esculturas a própria produção artística, relativizando-a ou reconstruindo-a.



[Fig. 29] – *À la fleur de la peau. Os sonhos e as estátuas. Espaços utópicos. Artíficos. Narcisse*

As relações tentaram ser intensas na aplicação do dispositivo fotográfico na construção das peças, como vimos na ‘escultura fotográfica’. As cumplicidades maiores na relação entre escultura e fotografia encontram-se discretamente instaladas na partilha de pontos de vista entre escultores e fotógrafos. A cultura visual é sempre comum a escultores e fotógrafos.

Seja na transposição de um objecto tridimensional para uma imagem bidimensional, seja no acentuar de elementos conotativos presentes na própria peça, existe um trabalho criativo do fotógrafo. Criatividade que nos deve fazer esquecer a transparência ilusória que se atribui à fotografia – mesmo à documental – e encarar as imagens fotográficas como lugar de opacidade, de construção textual a necessitar um esforço de leitura.

A fotografia de escultura é um desses campos onde todos nós aprendemos escultura a partir das imagens realizadas por fotógrafos. Elas encontram-se por aí, nos manuais, nas histórias de Arte. Contrariamente à fotografia de pintura a fotografia de escultura permitia uma multiplicidade de opções. Elas foram tomadas acentuando vertentes estéticas, políticas, públicas ou privadas. Aqui deixamos algumas pistas das razões dessas opções.

Uma certeza nos fica: a Escultura ‘vive’ através da Fotografia.

<sup>17</sup> IV Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira

# CINCO ESCULTURAS ROMANAS

## EM MÁRMORE IMPORTADO, ACHADAS NO ALGARVE E EM MÉRTOLA

M. Justino Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes

O desenvolvimento do Projecto de Estudo de Mármore Romanos em Portugal, que nos tem levado a divulgar progressivamente os seus resultados no estudo da escultura romana no nosso País, consignados na bibliografia já publicada e indicada no fim do presente artigo, leva-nos a reunir aqui mais algumas obras de arte do Museu Nacional de Arqueologia (MNA), as quais, entre outras convergências, apresentam o facto de não serem esculpidas em mármore do Alto Alentejo. São elas uma herma de Dioniso e Ariadne (MNA 994.42.1), um busto de Dioniso (MNA 994.6.1), uma cabeça também de Dioniso (MNA 994.9.1), uma escultura fragmentada de Eros cavalgando um Golfinho (MNA 994.6.4) e uma estatueta da deusa Fortuna (MNA 994.39.1). Todas ou quase todas pertenceram à Coleção Arqueológica de Estácio da Veiga/Museu Arqueológico do Algarve.

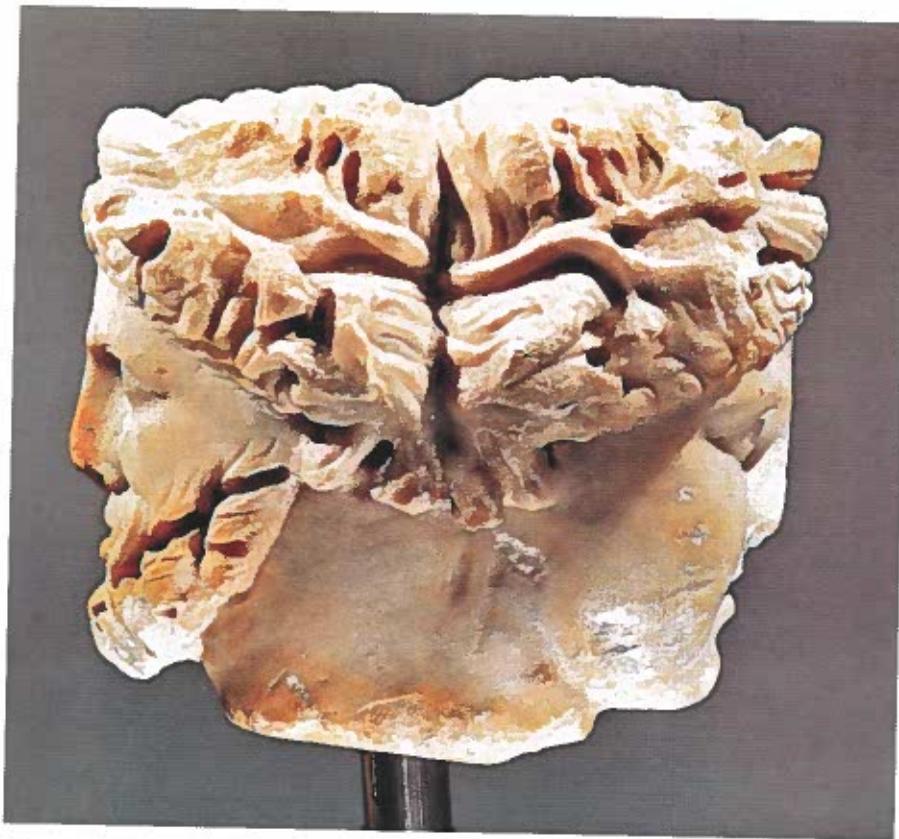
A análise isotópica do carbono e oxigénio que fazem parte do seu mármore conduziu a resultados que levam a repensar o conhecimento tradicional sobre estas peças, as quais poderão ser originárias da Ásia Menor, Grécia ou Itália, por sinal todas encontradas perto da costa do Algarve ou, no caso da cabeça de Dioniso, no contexto portuário de Mértola, profundamente relacionado também com as navegações mediterrânicas.

### Herma de Dioniso e Ariadne

Esta escultura, de mármore branco com alguns veios azulados, foi encontrada na Quinta do Muro, em Cacela, como aliás outra um pouco semelhante, igualmente pertencente à Coleção de Estácio da Veiga. Apresenta uma cabeça bifronte em que surgem idealizados os rostos de Dioniso e Ariadne. O conjunto tem 18 cm de altura, 21,5 cm de largura e 14,5 cm de espessura, sendo referenciado por vários autores.<sup>1</sup> A base destruída indica que a escultura rematava uma herma ou hermes, pilarete ou colunelo que originalmente se colocava nas encruzilhadas e nos extremos das propriedades coroado por uma cabeça representando o deus dos caminhos, Hermes/Mercúrio, colunelo este que, muitas vezes, ostentava os órgãos viris (Grimal, 1992, p. 224), numa intenção apotropaica tendo em vista a protecção dos viajantes ou da propriedade privada. Uma herma como esta é do tipo que se usava em *uillae* e em parques, onde tanto surgiam as cabeças de Hermes como de Dioniso, seja nos átrios, seja nos jardins (Vermeule, 1997, pp. 31-33).

Representa-se aqui Dioniso barbado, tendo a barba tratamento de trépano. As pontas desta parecem fragmentadas, mas, observando melhor, constata-se que tal foi procurado conscientemente pelo escultor, dada a omnipresença dos buracos e dos canais escavados pelo trépano. O bigode desce em ambos os extremos verticalmente, enrolando em baixo em voluta juntamente com a barba. Esse enrolamento é profundamente destacado através do pronunciamento da *terebra*. A necessidade de manter a simetria com o queixo feminino da cabeça oposta obrigou a que o queixo masculino ficasse reduzido em altura para moldar a barba. Esta ondeia em oito saca-rolhas, indiciados os quatro centrais e explícitos os dos extremos, por disporem de mais espaço. Um grande sulco rasgado a trépano separa o bigode e lábio superior do lábio infe-

<sup>1</sup> Vasconcelos, 1913, p. 497, fig. 260; Correia, 1928, p. 247; Lacerda, 1942, p. 89, fig. 79. Matos, 1966, p. 50 e 1995, p. 62, fig. da p. 63; Santos, 1972, p. 309; fig. 126; Alarcão, 1974, p. 201, figs. 37 a 39; Souza, 1986, p. 132 e 1990, p. 39, fig. 113.



[Fig. 1] – HERMA DE DIONISO E ARIADNE  
(Foto MNA, p. 63 do Catálogo).

rior, entreabrindo a boca e abrindo o sorriso. Covinha dos lábios bem delineada. Narinas igualmente destacadas a *terebra*. Ponta do nariz desgastada, talvez já desde a época romana devido a acidente, com posterior amaciamento. Arcada supraciliar direita com esmoucadela. Bom tratamento das pálpebras. Olhos sem marcação de fris, com pálpebras bem delineadas. Cana do nariz no mesmo plano do da superfície da testa. Maços do rosto bem pronunciadas. Este é delineado em baixo pela barba, donde uma certa assimetria com o queixo feminino. Parte inferior das orelhas visível, com os canais auriculares destacados a trépano. Cabelo ondulado correndo para os lados, indiciando risca ao meio e nascendo do meio da testa.

Esta cabeça de Dioniso apresenta-se com um diadema com três sulcos de rebaixamento paralelos, cujas pontas são cobertas por ramos de videira que, nascendo da nuca, se estendem com folhas recortadas lateralmente por cima das têmporas, decoração que é completada por *hederae* e sugestão de frutos de hera sobre as orelhas, ornamentação que também surge na cabeça feminina. O trépano foi também utilizado na marcação do nascimento das nervuras das folhas de videira e nos espaços entre o pecíolo e as pontas recurvas das folhas de hera. Parte destes ornatos fitomórficos, por serem salientes, sofreu destruições ao longo dos tempos, sendo todavia bem visíveis as suas marcas. O topo da cabeça regista o delineamento de madeixas paralelas à disposição frontal do diadema, como aliás no caso da cabeça de Ariadne. Os cabelos avolumam-se em madeixas enroladas sobre as orelhas. A separação das cabeças é feita por uma linha na zona occipital que, todavia, não continua na zona do pescoço. A base deste encontra-se fragmentada, não sendo possível definir continuidades.

Por sua vez, a cabeça de Ariadne, no seu lado direito, apresenta-se esboicelada sob a orelha, no lábio superior e no maxilar inferior, estando também esfacelado o lado do nariz. A ponta deste encontra-se igualmente desgastada e amaciada, talvez já desde a época romana. Regista-se o mesmo tipo de tratamento com *terebra* nas narinas. Mento um pouco saliente. Lábio inferior também pronunciado, esboçando sorriso e covinha do queixo com ligeiro aprofundamento a trépano. Cana do nariz continuando o plano da testa. Pálpebras bem delineadas, olhos sem marcação de íris. Cabelo ondulado nascendo de meia testa e correndo para os lados com indício de risca ao meio, o que sublinha o paralelo com a cabeça de Dioniso.

Duplo diadema, destacando a tradição de que Dioniso colocou no firmamento, como uma das constelações, a coroa de ouro que oferecera a Ariadne, obra de Hefesto/Vulcano (Grimal, 1992, p. 46 e Maciel, 2006, p. 340). O diadema superior é mais pequeno, só com linhas de contorno, tendo ao centro uma palmeta estilizada expressa através de quatro linhas, das quais duas ao centro, verticais, e uma oblíqua de cada lado. O diadema inferior apresenta três linhas de rebaixamento quase horizontais. As pontas ou fitas deste diadema duplo escondem-se sob os ramos e folhas de videira, como acontece na cabeça de Dioniso.

As núpcias do deus do vinho com a filha de Minos e de Pasífae, no chamado encontro de Naxos, são aqui basicamente reportadas nesta imagem-signo. O coroa-mento com folhas de hera sublinha esse acontecimento mítico. Vários são os documentos clássicos sobre a *hedera*, a planta sempre viçosa que lembra a folha da videira. Segundo Teofrasto, na sua *História das Plantas* (IV, 4, 1) *ela surge no monte chamado Mero, de onde, segundo o mito, era originário Dioniso* (Díaz-Regañón López, 1988, p. 230). Plutarco, nas suas *Quaestiones Conuiuiales* (III, 3), refere-se muitas vezes à hera, explicando a razão da sua simbologia dionisíaca. Diz-nos que *Dioniso foi tido como um ótimo médico, não apenas por ter criado o remédio útil e saboroso do vinho, mas igualmente por ter honrado a hera, que sobremaneira se opõe ao efeito do vinho, e por ter levado os que o comemoram a cingir coroas com ela, a fim de serem pouco prejudicados pelo vinho, uma vez que a sua acidez cura a bebedeira* (Martín Garcia, 1987, p. 153). Mais nos esclarece que a ausência de folhas de videira no Inverno levou a que se utilizasse a hera nesse tempo frio, pela sua semelhança com a folha da videira e até pelos frutos lembrando pequenos cachos de uvas (*Idem*, p. 157).

É grande o significado desta herma que, por contextualização com estes e outros textos escritos da Antiguidade, documenta a vivência dos rituais dionisíacos também no território português. O dinamismo classicizante do sorriso báquico e a perfeição técnica desta obra de arte permitem apontar a sua feitura para os primeiros tempos do Império.

### Busto de Dioniso, de Milreu

Esta peça escultórica em mármore branco, com apenas 25cm de altura, foi encontrada nos finais do séc. XIX na *Villa Romana* de Milreu (Faro), tendo pertencido à Coleção de Estácio da Veiga/Museu Arqueológico do Algarve. A sua existência foi apenas revelada publicamente em 1942 (Lacerda, 1942, p. 80, com figura em separata), sendo posteriormente referida e estudada por vários autores.<sup>2</sup> Estamos perante um pequeno busto representando o deus Dioniso, sem tratamento plástico na parte de trás, onde, mesmo assim, se regista uma boa técnica de alisamento. Esta estatueta destinava-se, assim, a ser colocada junto a uma parede, a um nicho ou pequena *éxedra*.

Observa-se um bom delineamento dos antebraços, que se vêem apenas delimitados junto às axilas e ligeiramente direccionados para trás. Deles descai, à esquerda

<sup>2</sup> Lacerda, 1942, p. 80, fig. em separata; Franco, 1943, p. 25; Matos, 1966, p. 67 e 1995, p. 56, fig. da p. 57; Santos, 1972, II, p. 199, fig. 268; Alarcão, 1974, p. 200, fig. 41 e 1988, p. 198; Souza, 1986, p. 132 e 1990, p. 41, fig. 117.



[Fig. 2] – BUSTO DE DIONISO, DE MILREU  
(Foto MNA, p.57 do Catálogo).

e à direita, até à linha do diafragma, uma drapeada pele de pantera, com as suas patas atadas uma à outra na base do tórax da figura por um *balteus* ou boldrié que depois sobe em diagonal para o ombro direito. O peito apresenta os mamilos delineados por um pequeníssimo círculo, sendo o da esquerda reforçado pela marcação de um ponto central. Pequenas mossas surgem aqui e ali pelo busto, designadamente no peito, mento, lábio inferior à esquerda e nariz.

O escultor conseguiu sublinhar a arcada superior do peito, a torção em V dos músculos do pescoço e uma ténue saliência da maçã de Adão. Pescoço alto e elegante cujas cordas musculares se mostram tenuemente em direcção à base das orelhas. Rosto bem delineado, pálpebras semi-relevadas, destacando o expressivo e saudoso do olhar, arcadas supraciliares pronunciadas, testa alta com distenso ricto muscular. A presença dos pavilhões auriculares é sublinhada pelas marcas do trépano nos respectivos canais.

Apenas alguns caracóis sobressaem sob uma decoração de folhas e de frutos que, praticamente, cobre todo o alto e lados da cabeça até aos ombros, composta por seis parras de videira, quatro cachos de uvas e dez pequenas maçãs silvestres. Os cachos surgem sempre por debaixo de uma parra. Dois deles são muito grandes e descem apoiando-se sobre os ombros da figura. Racimos e maçãs bravas apresentam cavidades feitas a trépano, de modo intenso, destacando o rosto perante o contraste de luz e sombra que provocam. Lavor exímio em mármore, também aqui poderíamos dizer que se conseguiu arte numa obra de arte, como Plínio afirmou de Policleto (*Naturalis Historia*, 34, 55).

O aspecto feminino do rosto e da cabeça desta escultura confundiu as primeiras impressões registadas, a ponto de ser considerada *um pequeno e grácil busto de mulher* (Lacerda, 1942, p. 80). A masculinidade do peito e o conhecimento dos originais mitos

dionisíacos permitiram qualificá-la como representando o deus grego da vinha, do vinho e da fertilidade. Dioniso ou Baco encontrou semelhanças com o deus *Liber Pater* na tradição primitiva dos Etruscos e dos Romanos. Filho de Zeus e de Sêmele, o primeiro Dioniso, chamado Zagreu, renasceu na coxa de Zeus, mas nem assim deixou de ser perseguido desde o seu nascimento por Hera (Grimal, 1992. pp. 121 e 468). Por isso, é em criança vestido de menina para escapar aos Titãs e essas marcas da meninice e adolescência permaneceram na iconografia greco-romana. Este busto reproduz, assim, a narrativa do mito de Dioniso jovem. As parras de videira, os cachos de uvas e as pequenas maçãs silvestres dão conta da ligação desta divindade à natureza e ao sentido de que o vinho se revestia como imagem de felicidade presente e futura. Como nos diz Plutarco (*Quaestiones Conuiuiales*, III, 1), *o mui caro Dioniso, de modo claro chamou ao vinho «embriagador» e a si mesmo se denominou «deus da embriaguez» ... e os amantes do vinho, se não o havia de uva, socorriam-se da bebida de cevada ou de certas maçãs e outros ainda faziam vinho de tâmaras...* (Martín Garcia, 1987, p. 157).

A documentação, nomeadamente a do tempo do imperador Adriano, época de que datará esta escultura (Maciel, 1995, p. 100), poderá ser mais vasta. Os textos de Plutarco, dos princípios do séc. II, dão-nos bem conta da importância de que o culto de Dioniso então se revestia nos quotidianos romanos.

### Cabeça de Dioniso, de Mértola

Esta cabeça de Dioniso, pelo talhe da base e configuração do pescoço, demasiado angulosa e grossa, parece ter ficado inacabada e desde o início considerada ou reaproveitada como elemento isolado. Ou seja, pelo talhe do pescoço, não foi concebida ou, pelo menos, acabada como fazendo parte de uma estátua completa. O talhe do rosto, todavia, atingiu uma certa perfeição, tendo também sido tentada uma boa decoração da cabeça de modo a representar com uma certa dignidade um Dioniso jovem. Em mármore branco, tem 22 cm de altura e provém de Mértola, desconhecendo-se as condições do seu achamento. Poderá ter pertencido à Coleção de Estácio da Veiga, embora tal não seja claro.



[Fig. 3] – CABEÇA DE DIONISO, DE MÉRTOLA  
(Foto MNA, p. 59 do Catálogo, em baixo).

O pescoço, como dissemos, é demasiado volumoso e não modelado, entroncado e não cinzelado. Guarda ainda marcas de escopro, o que poderá indiciar que esta escultura possa ter sido trazida de longe, seja para acabamento final, seja como recordação. O mento mostra-se em grande parte esquirolado e os lábios são pronunciados. A cana do nariz é como que aplanada. O mesmo apresenta a ponta destruída mas amaciada, mas já sem marcas de *terebra*, se as teve na marcação das narinas. Os olhos são salientes, emprestando um ar sonhador ao rosto. Destacam-se entre bem delineadas pálpebras. Regista-se uma esmoucadela na arcada supraciliar direita. A testa é pequena. O cabelo é quase totalmente substituído pelo nascimento de duas folhas de videira que se estendem para a direita e para a esquerda. O único ponto onde se vê algum

cabelo representado é sobre a têmpora esquerda. O alto da cabeça até à parte de trás da nuca é apenas “arredondado” sem qualquer modelação de cabelo.

Por debaixo das duas folhas de videira, para cada um dos lados da cabeça, sobre as têmporas, nascem outras duas folhas, também para cada lado, e dois cachos de uvas, sendo o do lado direito mais pequeno e inacabado. O cacho do lado esquerdo estende-se até à base da nuca e, sobre a orelha, é mais desenvolvido e com bagos mais pronunciados. As orelhas não são representadas, pressupondo-se cobertas pelos cachos.

Tudo se conjuga, assim, para considerarmos esta peça escultórica como inacabada e com alguma incapacidade em atingir um certo equilíbrio formal e uma cabal modelação de superfície, designadamente no rosto. Apresenta apenas três marcas de trépano, uma na folha de videira que se encontra sobre a testa e duas entre os bagos do cacho da esquerda. Obra inacabada, pois, mas perfeitamente integrada nos gostos e nos rituais dionisíacos particulares.

Há notícia de achamento de várias esculturas em Mértola no séc. XVI, veiculada por André de Resende (Fernandes, 1996, p. 186). A história da identificação dessa estatuária e sua passagem nos finais do séc. XIX, princípios do séc. XX, para o Museu Nacional de Arqueologia carece de investigação pormenorizada, tendo em vista o estabelecimento claro da sua proveniência. É também o caso desta cabeça de Dioniso, até hoje referida por poucos autores.<sup>3</sup> O seu talhe inacabado, as suas assimetrias, o tratamento incompleto das partes alta e posterior da cabeça e, sobretudo, o tosco da parte inferior e do pescoço levam a pensar em obra iniciada longe do local do seu achamento e trazida na bagagem de alguém que, do Oriente, rumou para Ocidente, subindo o Guadiana até Mértola, onde esta escultura passou a decorar ou a pontuar religiosamente uma casa ou um jardim.

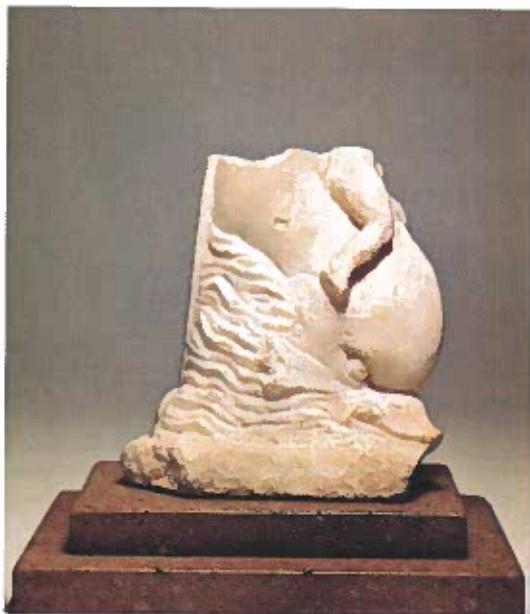
<sup>3</sup> Matos, 1966, p. 68 e 1995, p. 58, fig. da p. 59; Souza, 1990, p. 10, fig. 3.

### Eros Cavalgando um Golfinho

Grupo escultórico em branquíssimo mármore, de 22 cm de altura, destruído em cerca de um terço do original, encontrado nas termas da *Villa Romana* de Milreu (Faro), por Estácio da Veiga (Vasconcelos, 1913, p. 285 e figs. 135 e 136). Assenta numa base de perfil ovalado atrás e recorte linear à frente. Foi referido e estudado por vários autores.<sup>4</sup>

A figura que se destaca pela volumetria é um golfinho ou delfim, de que só resta a parte anterior, mesmo assim permitindo ver que sobre ela se encontra montado um corpo de criança, fragmentado pela linha de cintura. O golfinho é representado a cortar as ondas, sugeridas por sulcos ondulados à direita e à esquerda do seu corpo. Estes terminam atrás junto a uma barra delineada verticalmente, que sobe até à linha de fragmentação da escultura, nascendo em baixo do que parece ser uma esfera. De um e outro lado do corpo do golfinho, surgem as barbatanas peitorais, tratadas como

<sup>4</sup> Vasconcelos, 1913, p. 285 e figs. 135 e 136; Santos, 1972, p. 201, fig. 272; Viana, 1952, p. 270; Matos, 1966, p. 58 e 1995, p. 74, fig. p. 75; Souza, 1985, p. 99, fig. 3; 1990, p. 40, fig. 116.



[Fig. 4] – EROS CAVALGANDO UM GOLFINHO (Foto MNA, p. 75 do Catálogo, em baixo.).

pontas de lemes ou de remos. A cabeça, de testa arredondada, surge bem delineada, como que ovalada, com olhos bastante pronunciados, semiesféricos e abertos. O rosto ou bico é longo e anguloso, com delineamento das narinas e arredondamentos salientes das comissuras dos beijos. A disposição do delfim sulcando as ondas lembra a quilha de um barco navegando a uma razoável velocidade.

Com apoio na barbatana nadadeira dorsal, como que cavalgando, vê-se a parte inferior, fragmentada pela cintura, de um *putus*, Cupido ou Eros desnudado. Orienta-se no sentido do movimento do cetáceo. O realismo que aqui ressalta da representação do golfinho tem a ver com o profundo conhecimento que os antigos gregos e romanos possuíam da fauna marinha.

Há uma inscrição de Cártima, na Bética, que atesta o uso de estátuas de Cupido (*Signum Cupidinis*) em termas (CIL II 1956 e Vasconcelos, 1913, p. 286), o que permite supor que esta estatueta de Milreu também estaria mesmo exposta no lugar onde foi encontrada. Eros, Amor ou Cupido, gerado a partir do Caos primitivo, embora outras versões o identifiquem como filho de Hermes/Mercúrio e de Afrodite/Vénus (Grimal, 1992, p. 148), era considerado o princípio da vida espiritual. Disso nos dá conta, por exemplo, Tíbulo (séc. I a. C.), ao afirmar que só o Amor poderia vencer a Morte (Grimal, 1952, p. 262). Também as *Metamorphoses* (Livros IV a VI) de Apuleio nos contam a fantástica saga de Eros e Psique, de Deus e da Alma, a história da divindade que ama a ponto de perdoar as fraquezas e de conceder a imortalidade à pessoa humana.

Eros é aqui representado cavalgando um animal psicopompo, ou seja, lembrando o simbolismo do delfim como transportador das almas para as Ilhas dos Afortunados, isto é, para a eternidade. Há muitos exemplos desta imagem, com variantes interessantes, como o do Isabella Stewart Garden Museum, de Boston, em que Eros é transportado deitado de lado sobre o golfinho (Vermeule *et alii*, 1977, p. 14, fig. 16).

A empatia dos golfinhos pelos humanos, designadamente pelas crianças, é muito referida nos textos da Antiguidade. A explicação mítica deste facto contava a história dos piratas transformados em golfinhos por Dioniso e que, arrependidos, procuravam ajudar os homens, seja nos naufrágios, seja nas actividades de pesca, seja ainda transportando-os para os Campos Elíseos. Com o cristianismo, o delfim passou a ser símbolo do próprio Cristo, assim aparecendo nas lucernas e na decoração de contexto funerário. Vejam-se a este propósito algumas lucernas paleocristãs de Tróia de Setúbal (Maciel, 1996, p. 210, fig. 49). É a semelhança do golfinho com o peixe, criptónimo da expressão, em grego, *Jesus Cristo Filho de Deus Salvador*, que lhe dá esta simbologia.

Opiano, num poema escrito entre 177 e 180 sobre a pesca, chama ao golfinho o *amor do mar* (*Halieutica*, I, 673), o que torna natural a sua associação a Eros. Por isso, afirma (*Halieutica*, V, 416-419): *É abominável a captura dos golfinhos e aquele que pensa na sua destruição já não poderá acercar-se dos deuses como sacrificante agradecido, nem aproximar-se do altar com as mãos puras, uma vez que até corrompe aqueles que se abrigam sob a própria casa* (Calvo Delcán, 1990, p. 320). Sem dúvida de que ressalta neste grupo escultórico a associação entre a divindade e o animal psicopompo, ambos conotados com o amor. O perfeccionismo e a comparação com representações paralelas levam a pensar na sua produção na época júlio-cláudia.

### **Estatueta da Deusa Fortuna**

Esta pequena escultura, em mármore branco, com 42 cm de altura, foi encontrada na Quinta das Antas, Tavira, nas imediações da antiga cidade romana de Balsa, e oferecida a Estácio da Veiga, fazendo parte da sua Colecção/Museu



[Fig. 5] – ESTATUETA DA DEUSA FORTUNA  
(Foto MNA, p.69 do Catálogo).

<sup>5</sup> Vasconcelos, 1913, p. 512, fig. 275; Reinach, 1931, p. 382, 1; Viana, 1952, p. 270; Matos, 1966, p. 71 e 1995, p. 68, fig. da p. 69; Souza, 1985, p. 99, fig. 3, 1986, p. 133 e 1990, p. 40, fig. 115.

Arqueológico do Algarve (Vasconcelos, 1913, p. 512). Foi referida e estudada por vários autores.<sup>5</sup>

Estamos perante uma estatueta com uma base de planta ovalada com recorte linear à esquerda, representando uma figura feminina em esquema de perna livre apoiada sobre uma pequena barca com proa alta enrolando em voluta. A figura veste uma túnica que cai até ao solo, seja à frente, seja atrás, enrolando sobre os pés. Por cima dela, outra túnica, esta cingida, descendo apenas até à altura dos tornozelos e caindo obliquamente à direita na cintura. É uma característica da indumentária da deusa Fortuna a dupla túnica ou duas togas.

O drapeado é muito pronunciado na parte anterior e menos na parte posterior. Do lado esquerdo, o vestuário era ligeiramente pegado pela mão esquerda, hoje destruída. A mão direita talvez tocasse também as vestes do lado direito, dada a fragmentação do mármore na zona da anca nesse lado. Regista-se também uma massa na túnica na zona abdominal.

A perna direita apenas é notada pelo pé e torção da anca à direita. Perna esquerda notada na coxa saliente dentro dos enrugamentos das túnicas e joelho igualmente saliente esticando o pano sobre a perna. Antebraços e mãos destruídos, o mesmo acontecendo ao pescoço e cabeça. Uma faixa ligeiramente torcida, independente do restante vestuário, cingia o tronco a tiracolo, passando por cima de um dos seios.

A falta do rosto dificulta uma tentativa de datação. Todavia, a comparação com outras representações da deusa Fortuna com idêntico dinamismo leva a pensar no séc. II d.C.

Segundo Ovídio (*Fasti*, 6, 570), a estátua da Fortuna, com duas togas sobrepostas, encontrava-se no seu tempo (finais do séc. I a. C. – princípios do séc. I d. C.), em Roma, junto à de *Mater Matuta*, a deusa da Aurora, associada em Roma a Ino Leucótea, a ama de Dioniso. As festas a esta deusa, os chamados *Matralia*, eram a 11 de Junho e nelas as matronas iam também orar ao templo da Fortuna, que se erguia no mesmo *podium* do templo da *Mater Matuta*. Vemos aqui, assim, uma associação ao dionisismo (Turcan, 1998, p. 58).

A Fortuna ou Sorte era uma divindade abstracta, sem mitologia subjacente, venerada sob muitos epítetos. Comparada à Tique grega, era também invocada como *Spes*, a Esperança, com festa em 17 de Março (*Idem*, p. 40). Vasco de Sousa (1990, p. 40) e Luís de Matos (1995, p. 68) classificam a estatueta da Quinta das Antas como *Fortuna-Spes*. O seu atributo era a cornucópia e, por associação posterior à deusa egípcia Ísis, o leme ou a barca, o que será o caso desta estatueta. A Ísis se atribuía poder sobre o mar. É em volta desta divindade que se desenvolve o sincretismo do séc. II d. C. (Grimal, 1992, p. 254), pelo que datará dessa época.

### Origem dos Mármore

Para determinar a origem dos mármore, fez-se a análise isotópica de dois dos seus elementos constituintes (carbono e oxigénio) a partir de pequenas amostras extraídas da parte inferior da base das esculturas, excepto no caso do busto de Dioniso, de Milreu, em que a extracção foi feita na parte posterior.

As amostras foram recolhidas com uma broca fina de carboneto de tungsténio, tendo o cuidado de previamente retirar as camadas superficiais, alteradas pelo tempo, na área onde se fez a colheita, e usar uma velocidade de brocagem reduzida de modo a não deixar aquecer demasiado a broca.

Na análise recorreu-se à espectrometria de massa, utilizando o processo usado num estudo anterior.<sup>6</sup> Os resultados obtidos apresentam-se no Quadro 1.

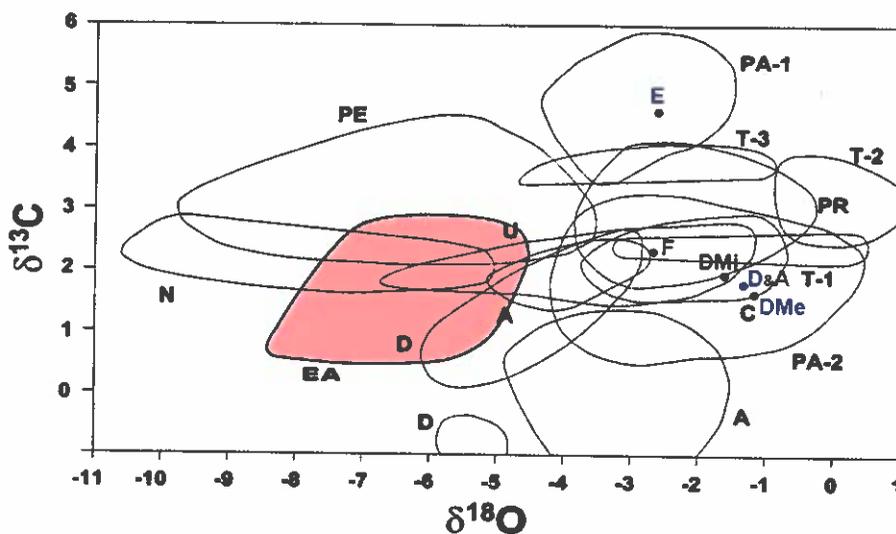
<sup>6</sup> Cabral, J.M.P. et alii, 1992, p. 191-8.

Quadro 1			
Escultura	Designação da amostra	$\delta^{13}\text{C}$ (‰)	$\delta^{18}\text{O}$ (‰)
Herma de Dioniso e Ariadne	D&A	1,83	- 1,32
Busto de Dioniso, de Milreu	DMi	1,98	- 1,66
Cabeça de Dioniso, de Mértola	DMe	1,65	- 1,20
Eros cavalgando um golfinho	E	4,60	- 2,60
Estatueta da deusa Fortuna	F	2,34	- 2,65

Estes resultados foram depois representados num diagrama de  $\delta^{13}\text{C}$  em função de  $\delta^{18}\text{O}$  (fig. 6), onde se incluíram também os campos característicos das composições isotópicas de alguns mármore brancos de diversas proveniências, designadamente da região do Anticlinal de Estremoz<sup>7</sup> (este colorido a vermelho) e de certos lugares da Itália, da Grécia e da Turquia onde existem pedreiras que se sabe que foram exploradas durante a Antiguidade Clássica.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Cabral, J.M.P. et alii, 2001, p. 121-8.

<sup>8</sup> Moens, L. et alii, 1992, p. 247-52.



[Fig. 6] – Projeções dos pontos representativos das amostras referidas no Quadro 1, bem como dos campos característicos das composições isotópicas dos mármore do Anticlinal de Estremoz, EA, e de diversos mármore brancos das pedreiras mais importantes exploradas na Antiguidade Clássica: A - Afrodisíade; C - Carrara; D - Dokimeion; N - Naxos; PA-1 - Paros Stefani; PA-2 - Paros Chorodoki; PE - Monte Pentélico; PR - Proconeso (Mármara); T-1, T-2, T-3 - Tasos; U - Usak.

Como se pode ver na fig. 6, todos os pontos representativos dos mármore usados para talhar as cinco obras de arte do presente estudo situam-se fora do campo EA, relativo aos mármore do Anticlinal de Estremoz, o que significa que nenhum dos mármore dessas obras provém de pedreiras desta região do Alto Alentejo.

Por outro lado, só um dos pontos – o ponto E representativo do mármore do grupo escultórico Eros cavalgando um golfinho – fica localizado num sítio do diagrama onde não há sobreposição de campos, designadamente dentro do campo **PA-1** característico dos mármore de Paros (Stephani), o que permite inferir que o mármore deste grupo provém muito provavelmente de Paros.

Quanto aos quatro pontos restantes, verifica-se que eles se situam em sítios do diagrama onde há sobreposição de campos, o que impede, tomando por base apenas estes dados, que se determine a proveniência de alguns dos respectivos mármore com um grau de confiança inteiramente satisfatório.

O ponto D&A, representativo do mármore da herma de Dioniso e Ariadne, encontra-se dentro do campo **C**, característico dos mármore de Carrara, que por sua vez se sobrepõe ao campo **PA-2** característico dos mármore de Paros (Chorodoki), o que significa que o mármore desta herma tanto poderá ter vindo de Carrara como de Paros.

O mesmo acontece com o ponto DMe, representativo do mármore da cabeça de Dioniso de Mértola, com a diferença de que neste caso ele cai mesmo na fronteira do campo **C**, o que quer dizer que o mármore desta cabeça, podendo proceder de Carrara, tem maior probabilidade de provir de Paros (Chorodoki).

Relativamente ao ponto DMi, representativo do mármore do busto de Dioniso de Milreu, constata-se que cai dentro não só dos campos **C** e **PA-2** mas também do campo **U** característico dos mármore de Usak. Isto significa, portanto, que a origem do mármore desta peça escultórica tanto poderá ser Carrara, como Paros ou Usak.

Por seu turno, o ponto F, representativo do mármore da estatueta da deusa Fortuna, situa-se quer dentro dos campos **C**, **PA-2** e **U** quer dentro do campo **T-1**, característico dos mármore de Tasos, o que põe uma incerteza maior que a anterior na determinação da sua proveniência pois indica que ele poderá ser originário de Carrara, de Paros, de Usak ou de Tasos.

É curioso notar que Paros é comum às cinco obras de arte estudadas, e que Paros e Carrara são comuns a quatro delas.

## CONCLUSÃO

Atendendo aos resultados da análise isotópica dos mármore, conclui-se sem sombra de dúvida que os mármore empregados para esculpir as cinco obras de arte do presente estudo não provêm do Alto Alentejo. Conclui-se, além disso, que o mármore do grupo escultórico Eros cavalgando um golfinho é muito provavelmente de Paros e que o da cabeça de Dioniso de Mértola provirá igualmente desta ilha, embora neste caso a probabilidade seja menor.

O célebre mármore de Paros parece, assim, ter também chegado ao território português na Antiguidade, pelo menos através de uma pequena estatueta representando Eros cavalgando um golfinho. De acordo com os dados da análise isotópica do mármore, ressalta o facto todas estas cinco obras de arte terem sido importadas, em princípio já esculpidas, embora pudessem teoricamente ter sido modeladas ou acabadas já no seu destino sobre pequenos blocos de mármore extraído algures em pedreiras mediterrânicas. Sublinhe-se o facto de estas estatuetas serem de pequenas dimensões, transportáveis facilmente na bagagem. Destaque-se igualmente que elas foram encontradas em locais de fácil contacto marítimo e/ou fluvial com as regiões da Itália, Grécia ou Ásia Menor: provêm, com efeito, de locais muito próximos do mar - Milreu (Faro), Quinta das Antas (Tavira) e Quinta do Muro (Cacela) – ou de um *emporium* fluvial importantíssimo na Antiguidade – Mértola.

Além de serem todas obras esculpidas em mármore importado, há ainda outro elo que as une: conotam-se, directa ou indirectamente, com o dionisismo, de acordo com a leitura de enquadramento que fizemos para cada uma delas, leitura meramente sugerida, mas que poderá e deverá ser aprofundada, seja pela análise de textos clássicos, seja por estudos actuais sobre a religião e os quotidianos romanos, seja ainda pela aproximação a outras obras de arte, designadamente no mosaico e no baixo-relevo.

## Bibliografia

- ALARCÃO, J. (1974) - *Portugal Romano*, Lisboa.
- ALARCÃO, J. (1988) - *O domínio romano em Portugal*, Mem Martins.
- CABRAL, J. M. P., Vieira, M.C.R., Carreira, P.M., Figueiredo, M.O., Pena, T.P. e Tavares, A., (1992) - Preliminary study on the isotopic and chemical characterization of marbles from Alto Alentejo (Portugal). In M. Waelkens, N. HERZ and L. MOENS (eds.) - *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance*. Leuven: University Press (Acta Archaeologica Lovaniensia; Monographiae 4), p. 191-8.
- CABRAL, J. M. P., Maciel, M.J., Lopes, L., Lopes, J.M.C., Marques, A.P.V., Mustra, C.O., e Carreira, P. M., (2001) - Petrographic and isotopic characterization of marble from the Estremoz anticline: its application in identifying the sources of roman works of art. *Journal of Iberian Archaeology*, 3, p. 121-128.
- CALVO DELCÁN, C. (1990) - *Opiano: De la Caza. De la Pesca. Anónimo: Lapidário Órfico. Traducciones, introducciones y notas*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 134.
- CORREIA, V. (1928) - O domínio romano. In *História de Portugal*. I. Barcelos, p. 217-290.
- DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, J. M. (1988) - *Teofrasto. Historia de las Plantas. Introducción, Traducción y Notas*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 112.
- FERNANDES, R. M. r. (1996) - *André de Resende, As Antiguidades da Lusitânia, Introdução, Tradução e Comentário*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRANCO, M. L. (1943) - *As ruínas romanas de Milreu e os últimos trabalhos nelas realizados por intermédio da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, Sep. de Boletim da Junta de Província do Algarve, I, 1942, Lisboa.
- GRIMAL, P. (1957) - Vénus et l'immortalité (à propôs de Tibulle, I, 3, 37 et suiv.). In *Hommages à Waldemar Deonna. Latomus*, Bruxelles, 28, p. 258-262.
- GRIMAL, P. (1992) - *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. (Paris, 1951), Lisboa, Difel.
- HÜBNER, E. (1869) - *Corpus Inscriptionum Latinarum, Inscriptiones Hispaniae Latinae*, II, Berlim.
- LACERDA, A. (1942) - *História da Arte em Portugal*, I, Porto, Portucalense Editora, 1942.
- MACIEL, M. J. (1995) - A arte da época clássica (séculos II a.C - II d. C), in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Lisboa, Circulo de Leitores, p. 76-101.
- MACIEL, M.J. (1996) - *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa.
- MACIEL, M. J. (1998) - Arte romana e pedreiras de mármore na Lusitânia: novos caminhos de investigação, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa, 11, p. 233-245.
- M.J. Maciel, *Vitrúvio, Tratado de Arquitectura, Tradução do latim, introdução e notas*, Lisboa, IST Press, 2006.
- MACIEL, M. J.; CABRAL, J. M. P.; NUNES, D. (2002) - Os sarcófagos tardo-romanos do Museu Nacional de Arqueologia. Novos dados para a sua interpretação, in *O Arqueólogo Português*. Lisboa, Série IV - 20, p. 161-176.
- MACIEL, M. J.; CABRAL, J. M. P.; NUNES, D. (2002) - Baixo-relevo em mármore com representação de um grifo, in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto, 42 / 1-2, p. 193-202.
- MACIEL, M. J.; CABRAL, J. M. P.; NUNES, D. (2003) - O sarcófago romano das Musas (Valado, Alfezeirão). Nova leitura iconográfica e análise do mármore. *Arqueologia e História, Revista da Associação dos Arqueólogos Portugueses*. Lisboa, 55, p. 63-70.

- MACIEL, M. J.; CABRAL, J. M. P.; NUNES, D. (2006) - A estátua de Apolo na Villa do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia), in *O Arqueólogo Português*, Lisboa, Série IV, 24, p. 349-367
- MACIEL, M. J.; CABRAL, J. M. P. (2008) - O retrato na Antiguidade Clássica. O exemplo do Augusto de Mértola. *Revista de História da Arte*. Lisboa, 5 (no prelo)
- MARTÍN GARCÍA, F. (1987) - *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia), IV. Charlas de Sobre-mesa. Introducción, Traducción y Notas*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 109.
- MATOS, J. L. (1966) - *Subsídios para um catálogo da escultura luso-romana*, Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa.
- MATOS, J. L. (1995) - *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia, Coleção de Escultura Romana*, Lisboa.
- MOENS, L.; DE PAEPE, P.; WALKENS, M. (1992) - Multidisciplinary research and cooperation: keys to a successful provenance determination of white marbles. in M. WALKENS, N. HERZ and L. MOENS (eds.) - *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance*. Leuven: University Press. (Acta Archaeologica Lovaniensia; Monographiae 4), p. 247-252.
- POLLINI, J. et alii (1998) - Parian *lychnites* and the Prima Porta statue: new scientific tests and the symbolic value of the marble. *Journal of Roman Archaeology*. Portsmouth, Rhode Island, 11, p. 275-284.
- REINACH, S. (1897-1931) - *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, IV, Paris.
- SANTOS, M.L.E.V.A. (1971-1972) - *Arqueologia Romana do Algarve*, Lisboa, 2 vols.
- SOUZA, V. (1985) - Vier Singulare Romische Skulpturen aus Portugal. *Conimbriga*. Coimbra, 24, p. 97-104.
- SOUZA, V. (1986) - Escultura Romana. In *História da Arte em Portugal*, I, Lisboa, Alfa, p. 128-147.
- SOUZA, V. (1990) - *Corpus Signorum Imperii Romani, Portugal*, Coimbra.
- TURCAN, R. (1998) - *Rome et ses dieux*. Paris.
- VASCONCELOS, J. L. (1913) - *Religiões da Lusitânia*, III, Lisboa.
- VERMEULE, C. C.; CAHN, W.; HADLEY, R. V. N. (1977) - *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston.
- VIANA, A. (1952) - Balsa y la necropolis romana de 'As Pedras d'El Rei'. *Archivo Español de Arqueología*. Madrid, 25, p. 261-285.

*Este trabalho foi subsidiado pela FCT (Projecto Práxis/2/2.1/CSH/819/95).*

*Os autores agradecem ao Senhor Director do Museu Nacional de Arqueologia, Doutor Luis Raposo, e aos funcionários do Museu, todo o apoio que tornou possível a recolha de amostras dos mármores e o estudo químico e iconográfico destas obras.*

# TEORIA DA ESCULTURA MEDIÉVAL PORTUGUESA: ENTRE A METAFÍSICA E A ÉTICA

*José Fernandes Pereira*

## **A Lusitânia vista de Roma**

São naturalmente muito raros e dispersos os textos anteriores ao século V onde se podem colher referências à arte portuguesa. Não existem textos especificamente artísticos ou que tratem da arte de modo genérico ou específico.

Da escassez de referências Vitruvius e a sua opinião sobre a arquitectura peninsular. Marcus Vitruvius Pollio foi um engenheiro militar do século I a.C. que escreveu o *De Architectura* cerca do ano 27 a.C., dedicando o livro a Augusto. O conjunto da obra constitui na prática o único acervo escrito por um artista da Antiguidade que chegou até nós. Embora circunscrito à arquitectura, com breves incursões no domínio do urbanismo e da pintura aplicada, o texto conhece uma enorme importância a partir do Renascimento quando é erigido a um lugar cimeiro e justificativo da teoria escrita a partir de então.

Sabemos menos da sua importância na época em que é escrito e, por maioria de razões, desconhecemos em absoluto a sua utilização na península ibérica quando da ocupação romana. Sabemos sim que ao dividir a obra em dez livros o autor segue um esquema rigoroso na exposição do seu pensamento, partindo das definições conceptuais para assuntos de natureza tecnológica ou simples recomendações práticas. Vitruvius faz anteceder a exposição temática de cada capítulo por considerações preliminares, os "proemia", textos sintéticos nos quais faz frequentes citações de âmbito filosófico. esta estratégia visa qualificar a arquitectura como ciência e não como actividade meramente manual.

Ora nessa vontade e necessidade de conferir qualidade científica à arquitectura Vitruvius utiliza também o concurso da história, recorrendo ao método comparativo que mais facilmente permitia glorificar as qualidades da arquitectura romana.

Assim, no capítulo I do segundo livro (destinado genericamente aos materiais de construção), Vitruvius historia o nascimento da arquitectura desde o aparecimento dos homens na terra. Refere então as primeiras "arquitecturas", como as grutas; mas Vitruvius desenvolve paralelamente uma teoria sobre o próprio desenvolvimento do homem e a sua lenta caminhada até atingir uma racionalidade que o libertasse da condição animal. Ora a arquitectura como obra elaborada, fruto a inteligência e da destreza da mão(ambas colocadas ao serviço da necessidade), surge precisamente quando o homem potenciou essas suas faculdades.

Necessitando de exemplos ainda vivos dessa fase embrionária Vitruvius socorre-se das construções da Gália, da Aquitânia, da Espanha e da Lusitania. Fala então o arquitecto romano, pleno de erudição e rodeado de exemplos arquitectónicos prestigiados, artisticamente distantes dessa região onde "hoje mesmo", para utilizarmos as suas palavras, a arte autóctone era a expressão de um primitivismo cultural e utilizava materiais que tratava apenas de modo sumário.

No fundo essa arte primitiva era o oposto de dois conceitos vitruvianos essenciais: arquitectura e arquitecto. O segundo deriva naturalmente do primeiro. Mas convém recordar a primeira frase do seu tratado: *a architectura é uma ciência.*

É uma frase profunda e, como veremos, extremamente fecunda. Uma ciência, com uma componente teórica e outra prática e que deve ser sempre acompanhada por uma gama vasta de outros saberes, como o desenho, a aritmética, a geometria, a história, a astrologia, a filosofia...

Mas a sua breve referência à Lusitânia, a seguir enunciada, era exacta a julgar pelos exemplares conhecidos de épocas anteriores à romanização. Se fosse um escultor Vitruvius explanaria opiniões similares pelo que a sua apreciação arquitectónica tem um valor civilizacional mais geral.

A Antiguidade clássica oferece-nos um panorama paradoxal. A uma arte de grande qualidade que será paradigma de opções futuras, contrapõe-se uma efectiva menorização do seu estatuto. Também por isso a Antiguidade legou-nos apenas um texto de um artista, Vitruvius e os seus *Dez livros de arquitectura* permanecerão como um modelo para muitos séculos. No texto de Vitruvius há uma pequena passagem que nos interessa directamente. É no livro II, capítulo I, destinado genericamente aos materiais de construção, quando Vitruvius historia o nascimento da arquitectura desde o aparecimento dos homens na terra. Refere então as primeiras "arquitecturas", como as grutas, bem como a próprio desenvolvimento do homem e a sua lenta caminhada até atingir uma racionalidade que o libertasse da condição animal. Ora a arquitectura como obra elaborada, fruto da inteligência e da destreza da mão (ambas colocadas ao serviço da necessidade), surge precisamente quando o homem potenciou essas faculdades. Necessitando de exemplos ainda vivos dessa fase embrionária Vitruvius socorre-se então de construções da Gália, da Aquitânia, da Espanha e da Lusitânia. É o arquitecto romano a revelar-se, pleno de erudição e rodeado de exemplos arquitectónicos prestigiados, artisticamente distantes dessas regiões onde "hoje mesmo", para utilizarmos as suas palavras, a arte autóctone era a expressão de um primitivismo cultural e utilizava materiais apenas sumariamente tratados.

Vitruvius teria da Lusitânia um conhecimento livresco, baseado com toda a certeza em descrições de natureza mais geográfica que artística, sem esquecer os relatos vivos que circulavam em Roma sobre as vastas zonas do Império. Mas a sua breve referência à Lusitânia era exacta, a julgar pelos exemplares conhecidos de épocas anteriores à romanização.

Os textos que nos descrevem a Península revelam interesse muito relativo para este objectivo determinado. Plínio-o-Velho exemplifica bem esta situação na sua *Naturalis Historia* na qual, como o título sugere e a obra demonstra, patenteia a sua geral curiosidade sobre as coisas do mundo e do universo. Cabem nesse interesse as descrições geográficas, contexto onde encontramos a descrição da Lusitânia e a recolha de informações soltas, entre a curiosidade e a precisão descritiva. É assim que Plínio nos informa sobre a riqueza da Hispânia em jazidas de chumbo, ferro, cobre, prata e ouro (nomeadamente nos areais do Tejo), bem como uma grande diversidade de pedreiras. Ora como Aristóteles já advertira na *Metafísica*, *nem a madeira faz a cama, nem o bronze a estátua*. Interessante como curiosidade iconográfica é o relato feito por uma embaixada de olisiponenses ao imperador Tibério, segundo o qual teria sido visto e ouvido um Tritão, *cujá forma é bem conhecida*, tocando búzio, numa gruta. Com interesse documental é também a sua listagem de cidades notáveis como Olisipo, Salácia, Meróbriga; os ópidos de Ossónoba, Balsa e Mírtilis.

## O Primeiro Cristianismo

O cristianismo tem um primeiro ciclo na Península Ibérica que se inicia no Império Roma, com uma fase inicial de perseguições, seguida de uma pacificação (após o édito de Milão em 313), de uma coexistência e posterior conversão com os bárbaros; segue-se uma fase de grandes dificuldades com a conquista muçulmana.

Este período longo (cerca de oito séculos) corresponde ao estabelecimento e desenvolvimento de uma nova mundovisão, diferente e antagónica, em múltiplos aspectos, dos valores clássicos, pagãos, que até então imperaram.

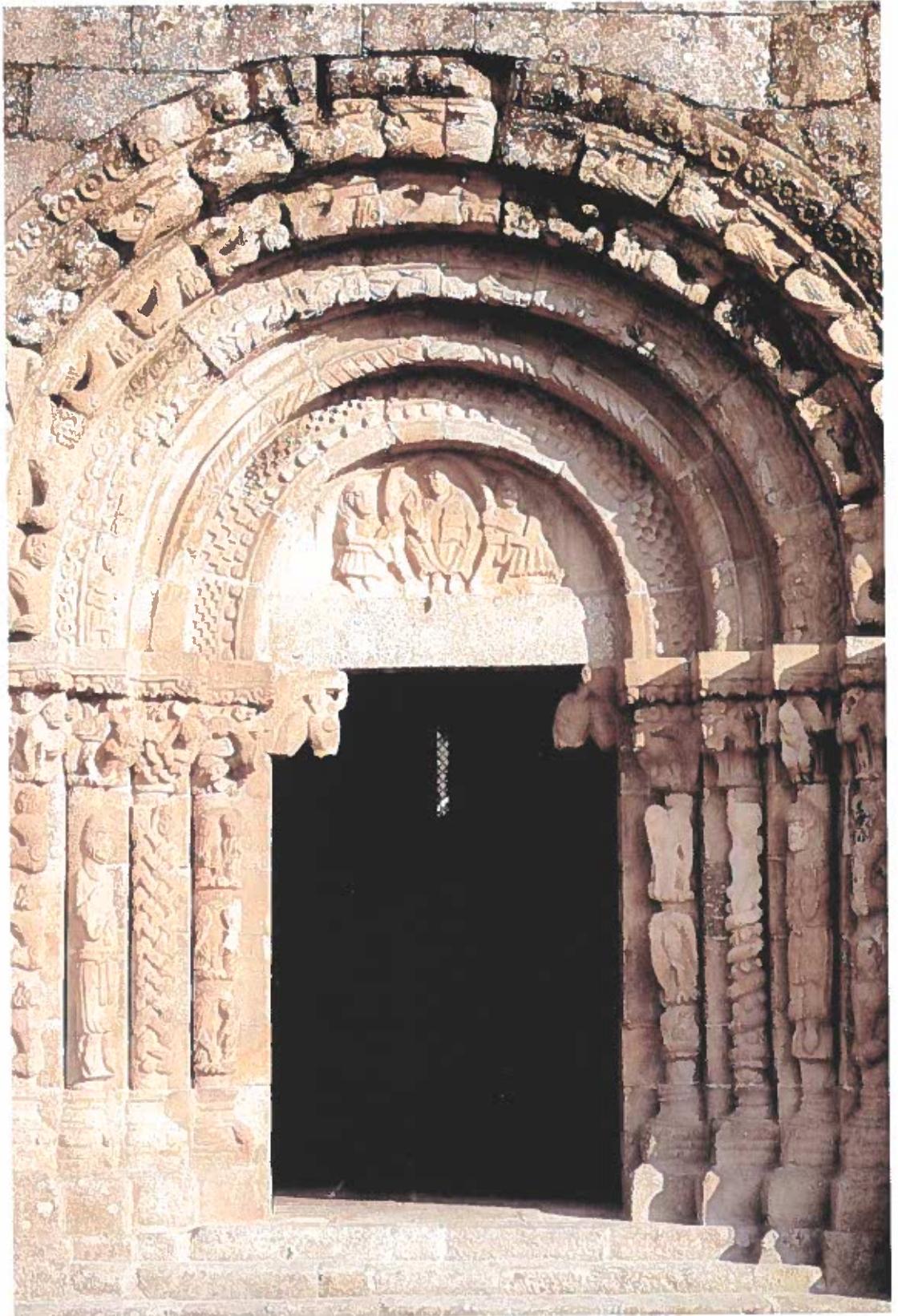
Do período inicial que termina em 313 restam sobretudo sinais lendários, a maior parte construídos à posteriori e que são insuficientemente documentados. Sirva de exemplo a lendária deslocação de S. Paulo ou a polémica que envolve a autenticidade da presença do próprio S. Tiago no noroeste peninsular, sem esquecer os 7 Varões Apostólicos, enviados para fundarem novas igrejas. Em qualquer dos casos estas situações demonstram um esforço genérico de cristianização de contornos muito fluídos.

Mantendo-se a penúria de textos artísticos, podem no entanto deduzir-se de obras de outra natureza algumas preocupações dominantes que balizam a arte. Desde logo a profunda mutação iconográfica que o cristianismo trouxe a todas as artes; de seguida as normas e prescrições que a deviam regular; finalmente a sua definição, em termos ontológicos, teológicos e éticos.

Os primeiros mártires, com as suas histórias de exemplo e sacrifício, representam também uma primeira tentativa de constituir um corpo iconográfico oposto tanto ao mundo romano como às sobrevivências de cultor mais antigos. Entre a veracidade e lenda, muitas vezes elaborada à posteriori, é indubitável que alguns desses mártires sobreviveram no imaginário popular e marcaram com o seu nome importantes obras de arte, além de constituírem um modo de apropriação cristã do espaço, com sobrevivências urbanas ou simplesmente toponómicas até à actualidade. Algumas casos são naturalmente mais célebres. Assim foi com S. Vicente, mártir dos séculos III-IV, natural de Huesca. EM 303 será vítima das perseguições: conduzido com Valério a Valência, aqui é supliciado, resistindo porém com serenidade até à morte. O desespero do Imperador Daciano, termina então que o cadáver de S. Vicente fosse arrastado para um lugar pantanoso, para servir de alimento a aves e feras; mas Deus enviou um corvo que o protegia dessas arremetidas. Então o imperador ordenou que o corpo fosse atirado ao mar. A partir daqui a lenda refere que as relíquias do santo foram trazidas pelos cristãos em princípios do século VIII até ao promontório sacro, conhecido depois como cabo de S. Vicente. As ligações com Lisboa são definitivamente consagradas quando da conquista da cidade, após D. Afonso Henriques ter ordenado a construção duma primeira igreja no local que ficará conhecido como S. Vicente de Fora e mandando igualmente recolher as relíquias do santo na Sé.

Outros mártires lisboetas, Veríssimo, Máxima e Júlia, três irmãos cujos corpos foram lançados às águas, reaparecendo no local onde, em sua honra se erigiu depois a igreja de Santos..

Ao núcleo bracarense pertence S. Vítor, cuja história é contada por D. Rodrigo da Cunha. O jovem Vítor ter-se-à recusado a incorporar um cortejo organizado pelos gentios em honra da deusa Ceres e do deus Silvano, afirmando a sua fé cristã e sublinhando o seu desprezo pelos ídolos e pelos rituais correspondentes. Afrontando o governador, abominou os deuses romanos, tendo sido supliciado e degolado junto ao rio Este, no local onde se erguerá uma capela conhecida como de S. Vítor-o-Velho e, já no século XVII, o templo actual.



[Fig. 1] – Portal de Bravães

Enfim, entre outros exemplos menos célebres, os casos narrados são sobretudo o testemunho duma lenta e dolorosa mutação cultural e religiosa com repercursões no corpus da iconografia peninsular, mantendo também uma expressão muito localista.

Outro aspecto importante prende-se com a própria organização da Igreja, que em difícil conjuntura, terá realizado o seu primeiro Concílio em Elvira (actual Granada), em começos do século IV. Pela leitura das Actas se verifica que o problema da idolatria é amplamente tratado. Logo na primeira resolução se determina a exclusão de todos os baptizados que em idade adulta *entrarem em templo gentílico para prestarem culto idólatrico*; igual destino recebiam todos os que imolassem vítimas em honra de deuses, enquanto os que apenas ofereceram dádivas seriam agraciados com a comunhão no fim da vida. Nestas disposições comportamentais pretendia-se um compromisso de toda a sociedade, obrigando-se os senhores a proibirem a idolatria aos seus servos, ainda que a reacção se manifestasse em termos violentos. A Igreja peninsular estava colocada face a arraigadas práticas ancestrais que constituíam sério obstáculo à expansão e consolidação do cristianismo. A situação impunha prudência, mais do que actos voluntaristas de efeitos perversos, como se depreende do artigo 60º no qual se recusa a imediata e mecânica inclusão no catálogo dos mártires àqueles que sejam mortos no momento em que estão destruindo ídolos, pois tal acto *nem está preceituado no Evangelho nem consta pela tradição que se adoptasse no tempo dos Apóstolos*.

Mais drástica em efeitos artísticos é a resolução 36ª que expressamente proíbe as *imagens pintadas nos templos para que a alguém não pareça que se presta adoração ou culto ao que está pintado nas paredes*. Aliás a boa preservação e apresentação do templo motivava igualmente que fossem anatemizados todos os que aí fossem encontrados a colocar *escritos difamatórios*.

### O Problema da Idolatria

A idolatria é um problema central para a primeira fase do cristianismo, opondo icoloclastas e iconódulos. Os primeiros não reconheciam qualquer valor às imagens e condenavam-nas dada a sua expressão material que as aproximava dos Ídolos; os segundo reconheciam-lhe um valor didático e devocional, descartando qualquer devoção ao objecto material em si. O avolumar do problema levou à convocação do denominado Concílio Iconoclasta, reunido em Niceia (787, sendo Papa Adriano II).

O Concílio de Niceia, como ficou conhecido, apresenta nas suas determinações finais o essencial do pensamento da Igreja para muitos séculos, balizando o pensamento cristão, como se pode verificar nas actas do Concílio de Trento, no século XVI, que em questões substanciais remete para o *segundo concílio niceno*. Ora, como antevisão daquilo que ocorrerá na Idade Média, condenavam-se os artistas e a sua vã glória, enquanto emergiam como valores determinantes os enunciados pela tradição bíblica e pelos primeiros Padres da Igreja, visando não só a arte erudita do classicismo antigo como também as práticas locais de adoração de falsos ídolos ou das doutrinas que elegiam as forças da natureza para culto e devoção. Depois da Antiguidade o artista conhecia aqui, face ao cristianismo, um lugar de menoridade, desprovido de pensamento ou qualquer ciência que devia anular a sua expressão individual e confinar-se à lógica da Teologia e da Ética, submetendo-se ainda aos ditames da hierarquia eclesiástica.

Assim se afirma que *hemos encontrado que el ilícito arte del pintor es injurioso para la crucial doctrina de nuestra salvación*. Logo de seguida observa-se a nefasta postura do

artista que procura uma fama e proveitos terrenos: *Cuán absurda es la idea del pintor que por el vil amor a la ganancia persigue lo inasequible, esto es, dar forma com sus impuras manos a cosas que se creen com el corazón y se reconocen com el alma!* Os processos artísticos de representação clássica são claramente questionados e condenados e, no horizonte, visa-se a presença do modelo no acto criativo, bem como o domínio de algumas ciências, em especial a anatomia. A representação do corpo não pode mais basear-se na sua observação. Condenava-se por isso Nestorio e a sua afirmação segundo a qual *nosotros pintamos solamente la imagen de la carne, que hemos visto y tocado y con la que hemos vivido*. Ora, *como es que estos absurdos hombres dividen la carne que há estado unida com la Divinidad y (ella misma) divinizada, e intentan representar una pintura como se fuera um simple hombre?*

Recorrendo à história, declara-se que as imagens não têm fundamento na tradição de Cristo, dos Apóstolos e não há nenhuma santa súplica que possa santificar uma imagem, nem transformar a sua expressão comum num estado e santidade: *es más, permanece comum y exenta de honor, igual que el pintor que la hizo*. Assim se condenavam todos aqueles que usando processos clássicos e ousavam as suas representações imagéticas, nas figuras da Virgem, Cristo e os Santos.

Como resultado final, afastada a possibilidade de a arte substituir a religião, podia finalmente legislar-se sobre o verdadeiro significado e utilidade das imagens sacras: *las representaciones de la cruz, lo mismo que de las santas imagens, ya este hechas com colores o en piedra, deben colocar-se en los vasos, ropas, paredes y caminos. (...) Cundo más se contemplan estas imagens más vivo será el recuerdo de lo que aquéllas representan y más inclinación se sentirá a venerarlas (...) sin que por ello se les manifieste verdadera adoración, que solo pertenece a Dios, pêro se les ofrecerá incienso y luces, como se hace com la Santa Cruz y los Santos Evangelios (...) Quien venera a una imagen, venera a la persona que ella representa.*

O essencial estava dito e, sendo a Igreja uma entidade supra-nacional, os efeitos das decisões de Nicéia nortearão todo o cristianismo ocidental.

### **O Ambiente Peninsular – dos Bárbaros à sua Conversão**

A partir do século V as invasões bárbaras determinam alterações substanciais na vida peninsular: Alanos, Vândalos e Suevos chegam em 409, os Visigodos em 414. Professavam o gentilismo, convertendo-se depois ao arianismo e, tal como refere Idácio na sua *Crónica*, perseguiram os cristãos, tendo invadido Braga e praticado varias destruições em templos. Mas a população hispano-romana, principalmente a urbana, permanece como um foco residual do cristianismo. Depois assiste-se à conversão dos Visigodos em 589 no terceiro Concílio de Toledo, e dos Suevos na segunda metade do século VI.

De um ponto de vista genérico são determinantes na Península as influências do Oriente, nomeadamente: traduções de livros do grego para o latim; influência das peregrinações a Jerusalém donde os peregrinos traziam informações, relíquias, narrativas hagiográficas que serviam de base à atribuição de oragos às igrejas, para além do conhecimento de personagens ilustres do cristianismo como S. Jerónimo, visitado por Idácio, bispo de Chaves. Importantes também os tratados ascéticos, históricos, bem como as actas conciliares que circulam no ocidente peninsular; de natureza idêntica são os manuscritos relativos a heresias como o arianismo (mundo material é impuro e mau, horror à matéria), o origenismo (de marca neo-platónica, procurando conciliar a fé cristã com a tradição helénica), o priscilianismo (com influências platónicas, maniqueístas e pitagóricas), cujo mentor, Prisciliano (séc.

IV), era natural da Galécia e aqui conheceu, bem como a sua doutrina, grande fortuna. As implicações desta complexa teia cultural no pensamento artístico português estão por determinar e apresentam-se aqui apenas como estímulo científico e pedagógico. Das personalidades deste ciclo importa destacar o bracarense Paulo Orósio (n. em 390) cuja obra é profundamente marcada pelo pensamento de Santo Agostinho. Orósio foi contemporâneo das invasões dos alanos, vândalos e suevos que o perseguiram; Orósio fugiu da Península e encontrou-se com Santo Agostinho em África. É sob o seu magistério e sugestão que escreve a sua obra célebre, *Historiarum adversus paganos libri VII*, primeira história universal escrita por um cristão. Na Palestina conheceu igualmente S. Jerónimo. No fundo o que aqui nos interessa é verificar a predominância do neo-platonismo, principalmente d' *A cidade de Deus*, com profundas repercussões sobre o pensamento medieval. Em Santo Agostinho como em Paulo Orósio a matéria artística é muitas vezes a ilustração de um pensamento ou uma narrativa da qual se extrai uma moralidade. No capítulo 20 do Livro I da sua obra, Orósio fala-nos de um tirano siciliano, Faláris para quem um artista, Perilo, construiu um touro de bronze. Num dos lados do touro abriu uma porta por onde entravam os condenados; de cada vez que entrava um, acendia-se uma fogueira debaixo do touro e, por efeitos, acústicos, os seus gritos eram ouvidos como um murmúrio do próprio animal de bronze. Mas Faláris acabaria por vingar-se do próprio artista, castigando-o com a obra que ele tinha fabricado. Orósio apresenta esta história como exemplo de ignomínia e impiedade e está implícita a colaboração da arte e do artista. Aliás Orósio não se esquece de afirmar que *todas as coisas criadas serão atribuídas a Deus*.

Paulo Orósio trata também do magno problema do culto dos ídolos considerando que com o avanço do cristianismo já se encontrava algo abalado, como que envergonhado de si próprio. Mas na verdade o problema da idolatria é transversal aos primeiros tempos do cristianismo ocidental, nomeadamente na Península Ibérica. O tema é aliás bíblico pois constitui já matéria amplamente tratada no *Livro da Sabedoria* de Salomão. Embora a temática seja em primeiro lugar de natureza religiosa, no combate a deuses estranhos e na fixação das veras devoções, tem implicações óbvias na produção artística, tanto nas imagens pintadas quanto nas esculpidas.

A destruição de ídolos explicará, porventura, a rarefacção de testemunhos arqueológicos de períodos anteriores ao cristianismo. Aliás, num primeiro momento, o comportamento da Igreja face aos ídolos é de extremos rigor: à recusa liminar, misturada com alguma prudência, contrapunha "objectos" devocionais. É o que depreenemos duma Epístola de Avito dirigida ao Bispo Balcónio e demais clero e fiéis bracarense. Através de Paulo Orósio enviava para Braga relíquias do primeiro mártir do cristianismo, Santo Estevão: *a cinza da carne e dos nervos e, o que se torna mais seguro e garantido para ser acreditado, ossos sólidos e que se conservam untuosos em virtude de renovados sucos e odores como prova manifesta de santidade*.

No mesmo sentido vão os textos de S. Martinho de Dume (n. entre 518-525, m. em Braga em 579), religioso oriundo da Panónia (Europa Central) que chegou à Galécia em 550. S. Martinho é um dos responsáveis pela difusão do gosto pela literatura oriental, sendo portador de manuscritos gregos. Foi bispo de Braga, onde impulsionou o estabelecimento de regras e preceitos da vida piedosa que em grande parte regem os primitivos mosteiros.

Longo na *Regra da Vida Virtuosa*, S. Martinho recomenda que não se possuam nem admirem bens transitórios aos quais não se deve dar valor como a nada que seja

caduco. Sob o signo das quatro virtudes teologais, o crente deve pôr um freio à concupiscência e a todos os prazeres ocultos, bem como à curiosidade que arrasta para uma vida dissoluta. Não devem ser os prazeres a regerem a vida: *que seja a fome a estimular o paladar e não os sabores*. O bom cristão será aquele que nega o corpo, não num processo de aniquilamento mas de depuração continuada de modo a que o espírito possa reger a vida e os comportamentos. Sob a forte influência de Séneca, S. Martinho condena então a soberba, princípio do pecado. Fora em seu nome que o primeiro anjo caíra da sublime e abençoada região dos anjos para o inferno. Ora esse primeiro anjo chamava-se Lúcifer, e o nome era uma homenagem ao esplendor da sua formosura, condição que o fazia sobressair entre todos os outros *poderes luminosos*. Ora Lúcifer acreditara que a sua suprema beleza era uma auto-criação quando não verdade não era mais que uma doação feita pela *bondade do seu Criador*.

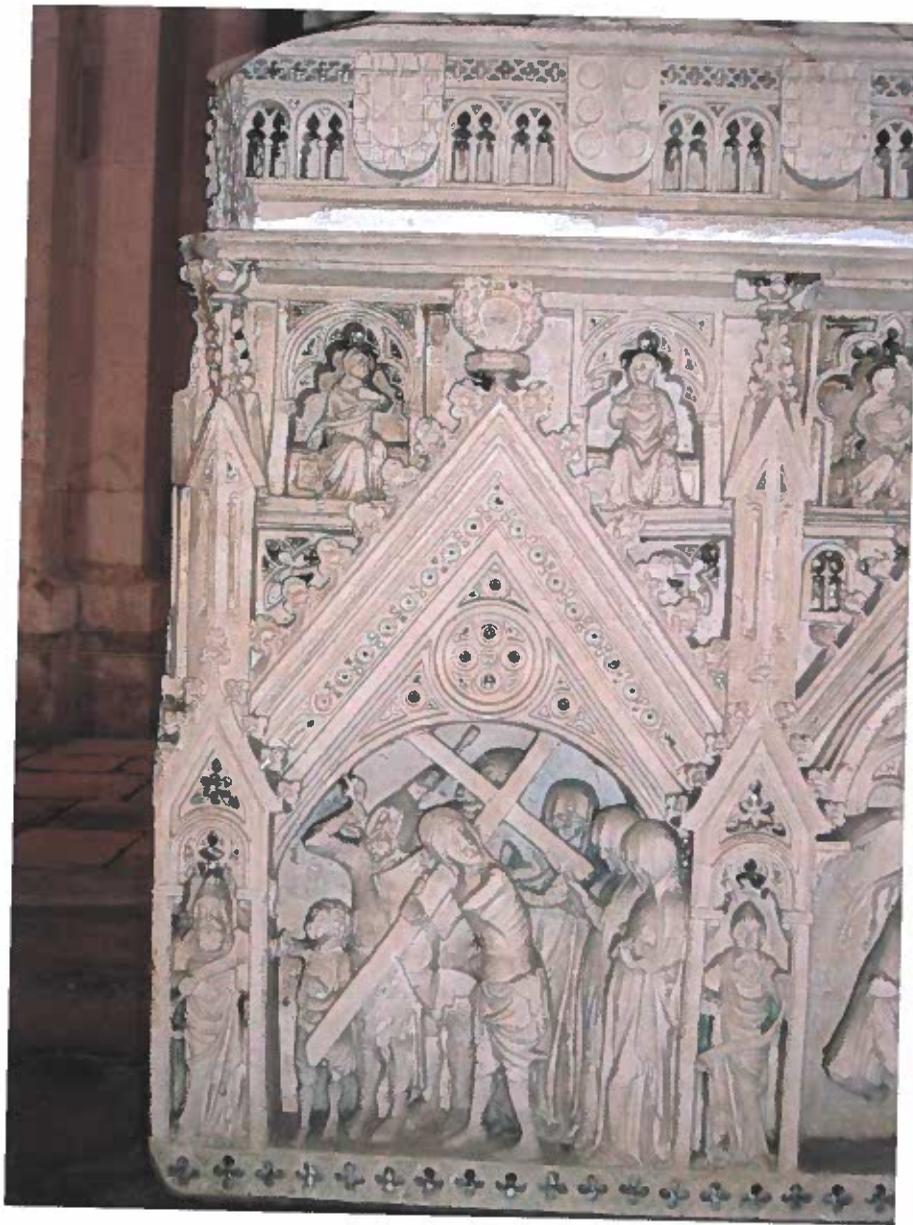
Esta narrativa de S. Martinho atravessa todo o pensamento cristão sobre a beleza e, por inerência, sobre a própria arte. Ambas são outorgadas pelo Criador mais para o prazer espiritual e, verdadeiramente, o artista não é mais que a mão que executa algo que não domina na totalidade.

É este pensamento que orienta um texto notável, *Da instrução dos rústicos*, dirigido ao bispo Polémio e ao longo do qual se pressente o confronto entre a doutrina cristã e a realidade cultural que S. Martinho encontrava na sua diocese de Braga. Aliás S. Martinho é conhecido como o Apóstolo dos Suevos. Essa verificação encontramos-la logo no começo quando refere os rústicos como gente apegada ainda à veneração de antigas superstições e ao culto dos ídolos: *prestam culto de veneração mais aos demónios que a Deus*. Irá ainda criticar-lhes a veneração das forças da natureza, como o Sol ou a Lua, as estrelas, o fogo, as águas e as fontes. Os rústicos acreditavam que essas forças naturais nasciam de si mesmas e que não eram obra divina, sendo convencidos pelos demónios metamorfoseados a oferecerem sacrifícios no alto dos montes ou nas florestas frondosas. Nesse processo demoníaco cabiam igualmente os templos com os seus altares nos quais se sacrificavam homens e animais e ainda estátuas de *homens celerados* que S. Martinho abominava. Ora os adoradores de ídolos teriam perpétua condenação. S. Martinho condenava igualmente o que restava da mitologia clássica, como os cultos de Minerva e de Vénus.

Trata-se de um retrato das antigas crenças peninsulares que S. Martinho quer banir e fazer substituir pelos valores cristãos, processo que arrastará a prazo importantes mudanças iconográficas e uma nova produção de objectos religioso-artísticos. S. Martinho socorre-se então da narrativa bíblica para contar a saga do Homem sobre a terra, historiando-lhe os pecados e retirando constantes exemplos morais.

S. Martinho era natural da Pannonia, viajou pelo Oriente, onde aprendeu grego e ciências eclesiásticas. Segundo o seu biógrafo, D. Frei Caetano Brandão, foi a Providência que o fez vir a esta *terra estranha, para a regar com as torrentes da sua sabedoria*. Convertidos os Suevos a sua missão continuou através da doutrinação, conseguindo arrancar do mundo, os homens necessários para a fundação de mosteiros. O primeiro será o de Dume, então arredores de Braga, onde procurou reproduzir a vida monacal tal como a vira no Oriente. Ao mesmo tempo as suas preocupações culturais levam-no a ordenar ao Diácono Pascasio, que dominava a língua grega, que vertesse para latim os ditos e sentenças dos Padres do deserto, cuja sabedoria seria a base das regras mais importantes para a perfeição cristã e monástica.

Daqui nascem algumas disposições gerais visando atitudes comportamentais como a mortificação da gula, a sobriedade, o jejum, a vitória sobre as tentações do demónio e a rebelião da carne. Ao mesmo tempo pregava-se a pobreza monacal,



[Fig. 2] – Encontro de Cristo com as Santas Mulheres a Caminho do Calvário – Túmulo de D. Inês

os desapego de todos os bens, a eliminação de desejos pessoais, a vontade de vã glória e de vaidade. Penitência, humildade, obediência e pobreza eram os desígnios fundamentais.

A vivência individual desaconselhava o conhecimento que era fruto duma curiosidade impura sobre a vida e o mundo, cujo desenvolvimento só poderia levar a palavras e obras supérfluas. Condenava-se igualmente a amizade com os poderosos, a convivência com mulheres, enquanto se recomendava que não se mortificasse a vista com a sedução do mundo em redor; os olhos serviam apenas para as almas vazarem os seus pecados, através das lágrimas, desaconselhando-se implicitamente a curiosidade sensorial, a ordenação do mundo, em suma, a formação de conhecimentos baseados na percepção que eram tidos como impuros e erróneos.

S. Martinho será Bispo em 556, ainda em Dume, passando depois para Braga. Tem então tarefas mais dilatadas, como a separação da vida religiosa entre catedrais e mosteiros, e um incentivo permanente ao culto das relíquias em altares. Quando morre é sepultado em Dume numa arca de mármore *semelhante ao de Estremoz*, com dez palmos de comprimento e tendo à face figuras em relevo dos doze Apóstolos; nos 4 ângulos, os respectivos símbolos dos Evangelistas. O corpo acabará por ser trasladado em 1591 para a Sé de Braga e intalado em 1606 numa capela.

Para a arte cristã deixou S. Martinho algumas linhas importantes, no *Da Instrução dos Rústicos*, sobretudo num momento de ruptura icónica e formal. Começa por situar na fase pós-dilúvio os impuros cultos da natureza, por parte dos sobreviventes: *huns adoravão o sol, outros a lua, ou as estrellas, huas o fogo, outros a agoa do profundo, ou as fontes das agoas; entendendo que estas coisas não havião sido feitas por Deos para uso dos homens, mas que tinhão nascido de si mesmas. Então o Diabo, ou os demónios seus ministros, que forão precipitados do Ceo, vendo os homens em ignorância por desprezarem o seu creador, começarão a os servir por meio das creaturas. Ora se lhes mostravão em diversas figuras; ora fallavão com elles, e lhes pediam que nos altos montes, e nos bosques frondosos lhes offerecessem sacrificios.*

Maléfica era também a continuidade dos mitos e dos deuses clássicos, cujas vidas estavam repletas de adultérios e incestos, como era o caso de Júpiter, Juno, Minerva, Vénus. Igualmente o litigioso Marte, Mercúrio, inventor do roubo, Saturno, o devorador dos próprios filhos. Ora toda esta cultura resistente devia ser banida enquanto culto e figuração e ser substituída pela verdade do cristianismo.

Outro ponto importante é o aparecimento de novos mártires, de novas devoções, que substituísem os ídolos pagãos. Ora este processo tem em Braga uma particular relevância porque significou um aprofundamento da cultura local.

A este universo cultural pertence também S. Frutuoso de Montélios, natural de Bierzo (Leão). Viveu no séc. VII e foi bispo de Braga. S. Frutuoso foi um homem multifacetado que moldou profundamente o monaquismo do noroeste peninsular e cujos ecos se mantêm perenes durante séculos, muito para além do seu território original. A sua faceta que mais nos interessa é a de construtor de mosteiros e a de legislador monacal. Deixou duas Regras escritas que moldaram a vida comunitária dos monges, a *Regula monachorum* e a *Regula communis*, para além do denominado *Pacto de S. Frutuoso*. Sob o seu impulso os mosteiros transformaram-se em centros religiosos mas também culturais. Os monges tinham entre as suas atribuições o dever de ler e copiar e entre os livros mais “populares” contavam-se sobretudo hagiografias, com um óbvio interesse na formação de um corpus iconográfico. Mas a Bíblia era naturalmente uma fonte privilegiada, tal como as obras de S. Jerónimo, a par com vastas influências orientais. O impacto destas obras na formação de um espírito cristão e duma sensibilidade religiosa terá sido determinante e a sua influência sobre o construir e sobre os objectos litúrgico-artísticos, um dado que importará avaliar.

## O Monaquismo

S. Bento é o fundador do monaquismo ocidental. Nasceu Núrsia em 480, no seio de uma família nobre. Estudante em Roma, abandona a cidade devido à imoralidade reinante e inicia uma vida de refúgio, terminando numa caverna no vale de Aniene, perto de Subiaco, onde se votou completamente à oração e à penitência. Em seu redor foram nascendo doze mosteiros para cada um dos quais S. Bento enviava o mesmo número de frades, número simbólico que apontava para a reunião dos Apóstolos. Desgostoso com o clima moral dos monges acabará por se retirar para o

Monte Cassino na Campânia, fundando aí um mosteiro que será o centro da Ordem dos Beneditinos.

Entretanto no seu primeiro abrigo S. Bento havia já delineado a Regra dos Mosteiros que ficará conhecida como Regra de S. Bento, uma espécie de código normativo que vai balizar a expansão dos monges e dos conventos pelo Ocidente. S. Bento terá falecido pelo ano de 547 mas a Regra vigorará cerca de 1400 anos.

No seu conjunto a Regra tem como preocupação central ensinar os monges a viverem nas suas comunidades e tem por isso objectivos comportamentais: a obediência, o silêncio, a humildade, a vivência segundo os fundamentos do cristianismo.

A matéria artística tem pouco relevância neste texto. Pretende-se fundar um vivência espiritual, longe dos negócios do mundo e aos monges estava vedada a posse de bens pessoais, como livros, tábuas e penas para escrever. Previa-se, contudo, uma vida bi-polar entre a leitura de textos combinada com um período de ocupação com trabalhos manuais. O capítulo 57 da Regra é aliás dedicado aos artesãos do mosteiro, sobretudo àqueles que tenham já um conhecimento específico de uma qualquer actividade manual. Com a permissão do abade o frade podia exercer essa função mas sempre em humildade, não para glória pessoal, abstendo-se de qualquer tipo de orgulho. Os objectos manufacturados podiam ser vendidos para o exterior, mas a um preço inferior ao dos artesãos do século, e sem qualquer tipo de cupidez.

A expansão dos Beneditinos ou Monges Negros, como eram conhecidos, teve um papel determinante na coesão moral e cultural do Ocidente. Embora sigam os ensinamentos do seu fundador, os Beneditinos não constituem uma Ordem única mas vão-se agrupando em Congregações, designadas pelo nome da sua primeira abadia ou do seu fundador. Do tronco comum os mais importantes para Portugal são os clunícenses e os cistercienses. Os primeiros têm origem na cidade de Cluny na Aquitânia francesa, com a fundação datando de 910. Os segundos têm origem em Cîteaux, fundado por S. Roberto em 1098 mas a personalidade dominante acabará por ser S. Bernardo que funda a abadia de Claraval em 1115.

## II

### O SEGUNDO FÔLEGO DO CRISTIANISMO PENINSULAR

#### A Influência da Bíblia

No domínio das artes plásticas, sob o primado da emancipação, alguns textos são fundadores da mundovisão estético-artística medieval. A *Bíblia* claro é formadora da visão do mundo. Foi enorme a sua influência no pensamento medieval, especialmente o *Génesis* e o *Livro da Sabedoria*. A *Bíblia* tem um significado literal e um outro alegórico; o literal é dado pelas palavras, estudadas pela gramática e pela retórica; o alegórico pelas coisas que as palavras representam e as coisas são estudadas pela forma (aritmética) e geometria), pela proporção (música) e pelo movimento (astronomia), pelo conteúdo (física). São múltiplos os conteúdos bíblicos que podem interessar à formação duma filosofia da arte e a Idade Média não deixou de privilegiar alguns. Desde logo o tema da luz, tão caro à sensibilidade medieval. Trata-se de uma matéria recorrente mas cujo fascínio pode ser tipificado pela descrição do *Génesis* quando Deus separou a luz das trevas. A luz é sinal da sabedoria divina, já descrita no *Livro da Sabedoria* como o brilho que não conhece o ocaso ou como um apelo revelador do Bem : *Iahweh, levanta sobre nós a luz da tua face.*



[Fig. 3] – Roda da Fortuna – Túmulo de D. Pedro

Toda a luz é símbolo, a própria luz material não é mais que um pálido reflexo da eterna luz divina; mas a luz é também manifestação da graça e as trevas um sinal de doença.

O tema da semelhança, descrito nos Génesis,  *façamos o homem à nossa imagem*, conduz à ideia que é bela toda a forma que apresenta alguma similitude com a beleza divina; deve, no entanto, que a alma é mais bela que qualquer forma sensível, pois na concepção medieval era a imagem do próprio Deus. S. Bernardo, um autor de larga repercussão em Portugal, chamar-lhe-à símbolo do infinito. Daqui decorre a ideia essencial do carácter vão da beleza, como é afirmado no *Livro dos Provérbios*.

Mas a enorme influência da Bíblia estende-se à própria concepção de arte, entendida como um mero exercício artesanal e o artista como um simples artesão. Esta ideia central determina, por exemplo, a organização dos artistas em corporações, muitas delas secretas, como forma de manutenção de segredos profissionais que não interessava que extravasassem o espaço de trabalho. Ora esse conhecimento era concebido como essencialmente manual, uma habilidade ou destreza. Mas também é interessante verificar que são praticamente inexistentes na Idade Média os textos de matriz tecnológica, pelas razões de secretismo já avançadas mas também porque seria certamente nula a qualificação literária dos artifices. Ora esta série de circuns-

tâncias impõem um fazer rotineiro porque desprovido de problematização teórica e também porque não se oferecia à discussão de gerações sucessivas. O sistema de transmissão de conhecimentos era oral, fazia-se em circuito fechado e era fortemente hierarquizado.

Esta concepção afasta qualquer concepção de uma teoria da arte o que é diferente da afirmação segundo a qual na Idade Média, como na Bíblia, haja uma omissão total das artes figurativas. Simplesmente esses textos não são autónomos, nem fazem a valorização da arte, dissolvendo-a em prosa religiosa ou ética. Aliás no Eclesiástico afirma-se que a habilidade manual não é universal porque cada um tem tendência para ser hábil em actividades singulares. Tal não significa que as profissões manuais não tenham uma reconhecida utilidade. Mas, ainda assim, a conclusão é arrasadora: os profissionais manuais não brilham nem pela cultura, nem pelo julgamento e são incapazes de produzir máximas.

No Génesis, quando se descreve o modo como Deus criou o mundo, oferece-se ao pensamento medieval uma analogia essencial, embora fortemente relativizada. Se Deus criou o mundo fê-lo a partir de uma matéria sem existência prévia. Ora os artistas criam, transformam, uma matéria já existente e a partir dela multiplicam as formas.

Esta é uma diferença essencial, tal como o próprio modo como o artista sabe do seu destino. No xodo é referido o nome do primeiro artista cristão, Beseleel, e do seu ajudante, Ooliabe. Mas mais importantes que os nomes são as circunstâncias. Deus disse: eu os escolhi para artistas. Ser artista é pois uma selectiva escolha divina. Entretanto é Deus que investe entendimento e conhecimentos no escolhido, aptidão para toda a espécie de trabalhos: desenhos, lapidação de pedras, trabalhos de ourivesaria, etc.

Também no Livro da Sabedoria se faz uma descrição do artista, de um modo pouco lisongeiro. Suponhamos um carpinteiro que faz um determinado objecto em madeira; o que sobra desse trabalho é utilizado para fazer uma fogueira e, com os restos que sobejam, o carpinteiro vai fazendo uma figura de homem, seus momentos de lazer.

### Os Artistas e a Literatura de Atelier

O mito fundador do conceito de artista medieval radica na V *Eneida* de Plotino quando compara dois blocos de mármore: um na sua forma natural, em bruto, outro já convertido numa estátua divina. Ora a responsabilidade da beleza superior da segunda forma era do artista, não da natureza. Ora essa capacidade transformadora do artista derivava de uma espécie de forma interior ou de uma ideia para as quais tem uma especial intuição. Esta definição só na aparência constitui uma concepção positiva do artista e do seu trabalho.

A Idade Média formulou uma classificação bipolar, embora complementar, do conhecimento humano: o *trivium* (gramática, retórica e dialéctica) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Como se verifica as artes estão excluídas desta ordenação, pressupondo que a sua condição era sobretudo artesanal e que os seus profissionais não necessitavam de conhecimentos teóricos. Aliás as palavras arte e artista teriam conteúdos muito genéricos, distintos da individualização e nobilitação que hoje revestem. Irmanavam-se com outras profissões que exigiam igualmente uma certa destreza manual, conhecimentos da matéria e um certo número de processos artesanais, sedimentados pela tradição e que corriam oralmente de geração em geração, mantendo-se algum secretismo nessa transmissão.

As profissões manuais faziam parte da estrutura da nação, da sua coesão social. E, quando D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, enumera os seus *cinco estados*, coloca-as em quinto lugar, depois dos oradores, dos defensores, dos lavradores e pescadores, dos oficiais. Nesse quinto estado incluíam-se todos *que husam d'algwas artes aprovadas e mesteres, como físicos, cellorgiãaes, mareantes, tangedores, armeiros, ourivezes, e assy dos outros que som per tantas maneiras*.

A Idade Média conhecia as vantagens do saber codificado. É o que se depreende do prólogo do *Livro de Alveitaria* de Mestre Giraldo, físico do reinado de D. Dinis: *Quando as sciências e as artes ssom escriptas e emsignadas segundo hordenamento quall devem, poden-nas os homees achar mais asinha e ho entendimento er pode-llas-ha mais ligeiramente filhar e entender*. No domínio artístico esta necessidade não terá suscitado uma continuada teorização.

É conhecido *O livro de como se fazem as cores*, escrito por um judeu, Abraão b. Judah ibn Hayyim; a sua redacção terá sido terminada em Loulé em 1262, embora persista uma polémica erudita em redor do local e data. O texto tem uma clara matriz tecnológica e o seu interesse cultural não vai além deste elogio do fazer e dos seus segredos de atelier. Na verdade trata-se de um receituário restrito ao modo de fazer cores das tintas todas para aluminar os livros. Com um claro perfil medieval o texto vai seriando e hierarquizando as cores: o ouro, o azul, o rosa, o zarcão, o azinhavre, o carmim, o vermelhão, o ocre; acrescenta receitas sobre colas e vernizes.

### Definição e Função das Imagens

As peculiares condições da formação da nacionalidade podem explicar a permanência da importância da cultura monástica entre os séculos XII e XIV. Santa Cruz de Coimbra onde ainda se sepultam Afonso I e Sancho I tem um papel predominante, sendo a sua acção completada senão substituída após a construção de Alcobaça e a instalação dos cistercienses que trazem consigo a influência do pensamento de S. Bernardo. Alcobaça e S. Bernardo dominam a vida cultural portuguesa até ao advento dos mendicantes. Era famosa a sua imponente biblioteca que até ao séc. XVI reuniu à volta de 500 volumes, na sua maioria cópias e traduções. Aí se encontravam autores como Santo Agostinho, S. Gregório Magno, Orígenes, S. Jerónimo, Santo Ambrósio; S. Bernardo, Hugo de S. Vítor e Ricardo de S. Vítor; Bíblias e catenas; Pedro Lombardo e Santo Anselmo e S: Tomás de Aquino; Santo Isidoro, Cassiodoro e Boécio; Aristóteles mas não Platão e os platonizantes (Boécio é a excepção). Predominam Santo Agostinho e S. Bernardo.

Santo Agostinho é aliás uma referência na Idade Média portuguesa. Nas *Confissões* o bispo de Hipona (354-430) fala na primeira pessoa e o seu texto é confessional. Mantém o carácter disperso da matéria artística, redu-la à Teologia e à Ética mas a repercussão das suas ideias foi enorme. Há nas *Confissões* vários dualismos importantes, entre a carne o espírito, o bem e o pecado. Por entre esses paradigmas irrompe a consciência da matéria e das coisas belas. É assim que nomeia o ouro, a prata, os corpos belos, todos atractivos e que nos agradam por correspondência com o sentido a que se dirigem. Mas a beleza que patenteiam manifesta apenas a beleza suprema do seu autor, Deus, no qual coincidem três absolutos: o Bem, a Ciência e o Belo. Há analogias mas também antagonismos radicais entre a criação humana e a criação divina. Deus criou a matéria a partir do nada; mas criou também o artífice, o seu corpo e a sua alma, a sua imaginação. O artífice dá forma a uma matéria pré-existente, através do domínio da alma (imaginação) sobre as mãos que executam. Há dignidade nessa criação



mas há também o risco enorme de produção de imagens que, através da sua sedução, conduzem o olhar à concupiscência. Os olhos gostam da beleza, da variedade das formas, do brilho e amenidade das cores, da luz. Ora toda a sedução leva à curiosidade e esta ao conhecimento das coisas corruptíveis. Há assim um desvio da tarefa primordial do homem que devia dirigir-se para a contemplação dos sinais da beleza divina nas coisas, para um esforço de libertação da alma do peso do corpo. Mas a fatalidade da sedução das imagens é inerente à própria condição humana. Quando Santo Agostinho se dedica à tarefa de imaginar Deus não consegue deixar de dotá-lo com forma corpórea, de o colocar no espaço, quer o do mundo quer o infinito. Ao criar formas o artífice cria também o espaço e o próprio tempo pois as obras de arte marcam o seu fluir, o antes o durante e o depois. O artífice coloca-se numa linha criacionista que Deus, verdadeiramente, começou: primeiro era o Nada, a que se seguiu o informe da matéria, seguido da forma e da forma no tempo. Esta hierarquia sequencial impõe uma outra a que afirma a superioridade do ser espiritual (ainda que informe) sobre o corpo material organizado; a que prefere o ser material (ainda que informe) ao puro Nada.

As formas e as imagens produzem ilusões insinuantes e apresentam-se antes de mais ao olhar, primeiro dos sentidos, com uma superior capacidade pecaminosa e de conhecimento; seguem-se, na hierarquia agustiniana, o ouvido, flutuando entre o perigo do prazer e os seus salutareos efeitos, o inofensivo cheiro, a gula e a sua dificuldade conciliadora entre a saúde e o prazer e, finalmente, o tacto ou concupiscência da carne que vegeta na deleitação de todos os sentidos, matando porque a todos serve.

Desta narrativa existencialmente tensa fica ainda uma poética da luz que a Idade Média muito apreciou na sua dicotomia entre uma luz aparente dirigida aos sentidos da carne, lembrança e evocação dessa outra Luz que toca sem dilacerar.

### S. Bernardo e a Crítica às Imagens

S. Bernardo, o seu pensamento e vida, acompanham a enorme importância dos cistercienses entre nós. Predomina um grande ascetismo programático, um despojamento dos valores materiais e uma célebre e algo lendária rejeição ao luxo, em polémica contra Suger e os beneditinos. Convém, no entanto, medir a distância entre os textos e o realmente construído. E aí é importante sublinhar a magnitude de muitas construções cistercienses e a sua poética definição do lugar da arquitectura: habitualmente em sítios que procuravam recriar a ambiência de Claraval e que moldou a também a fisionomia dos seus mosteiros portugueses.

O seu programa artístico, com larga repercussão entre nós, está claramente expresso na sua Apologia, dirigida a Guillaume, abade de Saint – Thierry. Com tacto diplomático, S. Bernardo começa por elogiar a vida santa e honesta vivida em Cluny. Mas, citando a Regra de S. Bento, Bernardo de Claraval deseja um reforço duma justa vivência religiosa, de certo modo um regresso a uma primitiva pureza. É muito claro quando afirma que *l'esprit est supérieur au corps, autant l'exercice spirituel est plus utile que le corporel*. Sabe-se, aliás, por relatos biográficos que S. Bernardo tinha uma superior capacidade para ignorar o mundo à sua volta, vendo e não vendo, todo entregue à pura vida espiritual. É ainda mais directo quando reprova muitas das coisas que se vivem e veem em Cluny.

Generalizando, São Bernardo condena a vanidade e o supérfluo que se vê na maior parte dos mosteiros; interroga-se como é possível tanto desregramento entre

os monges, desde aspectos comportamentais, como na construção dos edifícios. Como é possível compreender a altura excessiva dos oratórios, a sua largura desmesurada, os ornamentos sumptuosos – e, sobretudo, *dês peintures trop curieuses qui, attirant les yeux, empêchent les sentiments de dévotion?*

Este tipo excessivo duma arte mundana não favorecia a vivência espiritual, destinando-se apenas a excitar a devoção das gentes de gosto vulgar e grosseira que se comprazem com os ornamentos materiais, sendo incapazes duma vivência interior. Para S. Bernardo esta atitude repunha de novo um problema antigo e que se julgava resolvido, o da idolatria. Mais, *la vue de cês vanités somptueuses et surprenantes anime plutôt les spectateurs à offrir leur argent que leurs prières à Dieu*. A riqueza atrai a riqueza, como o dinheiro atrai o dinheiro e o resultado é verem-se as santas relíquias cobertas de ouro.

A dura crítica de S. Bernardo reavivava práticas há muito condenadas pela Igreja, como a relação entre o crente e as imagens sagradas: *on montre un excellent tableau d'un saint ou d'une sainte, et on le croit d'autant plus sacré qu'il a plus d'éclat; en même temps on s'avance pour le baiser: on exhorte à donner, et on admire bien davantage la beauté du tableau ou du reliquaire que l'on révère la sainteté*. Se se pretende dignificar com santidade essas imagens, pelos menos devia-se eliminar a beleza das cores.

S. Bernardo analisa de seguida o programa escultórico que vê nos mosteiros e interroga-se sobre a utilidade de monstros ridículos que aparecem nos muros dos claustros, expostos ao olhar dos frades. Aonde conduz essa beleza disforme desses macacos imundos, desses leões furiosos, desses centauros monstruosos, dessas figuras que representam meio-homem, mais os tigres, os soldados em batalha ou os caçadores? Como entender a representação de vários corpos sob várias cabeças ou de várias cabeças sobre um mesmo corpo?

As interrogações de S. Bernardo prosseguem, listando de modo condenatório a imaginária românica esculpida pelos mosteiros: um besta de quatro pés com rabo de serpente, a cabeça de um quadrúpede com corpo de peixe, um cavalo que é meio cabra, com cornos. Desta folia, aos olhos do santo, uma meditação, um suspiro lhe sai: *et qu'on y passerait plus volontiers toute la journée à admirer chaque ouvrage en particulier, qu'à méditer la loi du Seigneur!*

## Os Símbolos

Um dos traços essenciais da cultura artística medieval é a sua vertente simbólica. Trata-se de algo que decorre já da prosa bíblica que declara o mundo feito à imagem de Deus e o homem à imagem do mundo. Este lado simbólico é acentuado pelo pensamento neo-platónico medieval, particularmente por Plotino. O simbolismo descobrirá em determinadas formas um reflexo directo do ausente e do transcendente, circunstância que confere ao símbolo uma haura de mistério que é necessário decifrar.

Um dos autores mais conhecidos no Portugal medieval foi precisamente Santo Isidoro de Sevilha que sistematizou o seu pensamento nas *Etimologias*. Nessa obra enorme e enciclopédica o autor hispânico interessa-se sobretudo pelo universo visível no qual procura o seu valor simbólico. A palavra é já um símbolo do objecto e o seu conhecimento pressupõe o conhecimento da coisa. Num mundo em que tudo é símbolo, o céu, com os seus astros brilhantes, revela o conteúdo da felicidade celestial com os seus anjos e santos. Também importante é a teoria dos números (de origem pictagórica) expressa por Santo Isidoro: o dez (soma dos quatro primeiros, 1+2+3+4) e o seis seriam os números perfeitos, mas também o três (porque tem

começo meio e fim e é o signo da Cruz e da Santíssima Trindade). Mas além do simbolismo interessa-lhe igualmente a teoria das proporções ou correspondências na qual se funda a beleza das coisas.

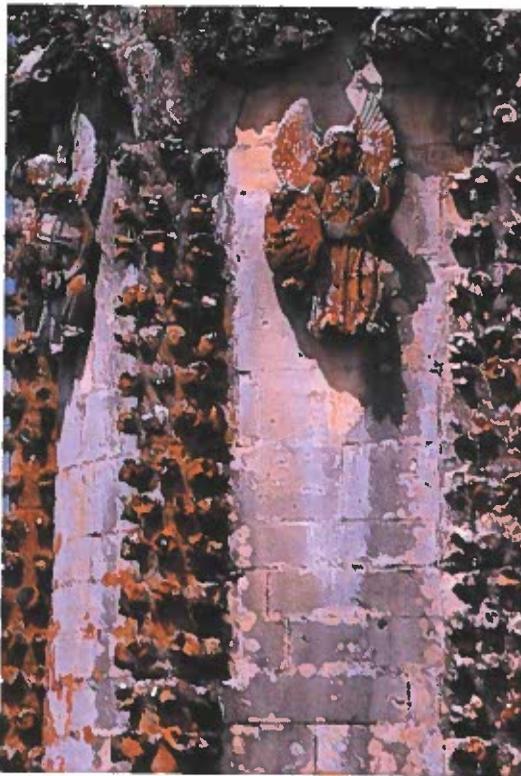
É esta essencialmente a problemática da escultura românica. A presença nessas formas de um naturalismo ou de um realismo não é verdadeiramente um problema porque o escultor não gere o seu trabalho na busca de qualquer semelhança mas pode criar seres sem existência real ou coisas que nunca existiram. O essencial não é a semelhança mas o reconhecimento. Daí que o artista procure que as suas formas sejam essencialmente verosímeis. Já Plotino afirmava que a beleza da arte resulta mais da participação na beleza divina que no objecto construído. A beleza das coisas

reside essencialmente no interior do artista, não no objecto. É a fantasia e o seu carácter prolixo que constitui um sinal da escolha divina e da riqueza interior do artista. O que se pede ao artista medieval é que na sua arte transcenda a natureza.

Daí algumas noções essenciais na representação clássica, como a simetria a proporção ou o equilíbrio, sejam conjugadas pelo artista medieval segundo outras convenções e outras convicções. Quando se afirma que nas coisas se manifesta um Ser superior, opera-se a substituição do princípio a mimesis pelo da emanção.

Ainda assim as igrejas medievais são um enorme repositório de escultura. A arquitectura era visivelmente a arte maior, como já prescrevera Boécio, que ordenava o espaço e o lugar das imagens. Por isso a escultura medieval é essencialmente uma escultura integrada, restrita ao espaço que a arquitectura lhe reserva, condicionado a sua expressão formal e compositiva. Tudo isto com justificações simbólicas e religiosas, como veremos.

Apesar das restrições literárias que se vão opondo às imagens e a um certo sentido erróneo que da sua contemplação se podia retirar, desde o início que os mosteiros não prescindiram da sua utilização. A separação do trabalho entre o intelectual e o manual, redundava na prática numa especialização da chamada mão de obra. Os monges são em grande parte os obreiros dos seus mosteiros e das imagens, sejam esculpidas ou iluminadas. Aliás está por determinar a possível reciprocidade icónica e formal entre os dois géneros. Os monges, além do seu adestramento, determinavam pela sua organização, a manutenção dum certa tradição que assegurava a continuidade do mundo figurativo, do mesmo modo que devido ao espírito do tempo asseguravam o anonimato das obras.



[Fig. 4] – Decoração Vegetalista do Convento de Cristo em Tomar.

O lugar da escultura privilegiava a porta principal, o espaço circundante e os tímpanos profusamente ilustrados. Para além da simbólica das figuras a porta era ela mesma um símbolo, com referências vindas do Velho Testamento como do Apocalipse. A porta era considerada simbolicamente como a via de acesso à vida eterna ao mesmo tempo que as imagens aí inscritas constituíam ensinamentos essenciais visualmente transmitidos. Temas como Cristo em Majestade ou o Julgamento final são então recorrentes, além dos guardas do templo, habitualmente sob forma animalésca.

A escultura do exterior apresentava-se claramente à luz natural. Fazendo parte da poética da escultura, a presença da luz vai evoluindo duma obscuridade pregnante até ao esplendor lumínico das igrejas góticas. No interior o lugar da escultura está em grande parte confinado aos capitéis, suporte exíguo que exigia prodígios compostivos. Essa ornamentação era um sinal da saída do caos informe primitivo e representava as potencialidades da mão que transformava a matéria em formas. O trabalho do escultor era pois uma espécie de ordenação do mundo ao qual devia também dotar de beleza. A temática dos capitéis é um mundo inesgotável de representações do Velho e do Novo Testamento, de acontecimentos contemporâneos (representação de cavaleiros, batalhas, etc), cenas da vida dum quotidiano rural, desde as vindimas à colheita do trigo. Por outro lado também se representa o mundo moral (contrapondo-se muitas vezes o Bem e o Mal), representações da natureza vegetal e animal, além dum prodigioso núcleo de personagens fabulosas, nem sempre de fácil descobrificação.

Apesar das reticências estatutárias ou da vontade de cristianizar a representação do visível, a Idade Média vai lentamente cumprindo as palavras por S. Gregório Magno, Papa e teólogo, que considera que as imagens desempenham uma função útil e importante, existindo não para serem veneradas em sim, mas para educar a mente dos ignorantes e ilustração dos iletrados.

## 6. Franciscanos e Dominicanos

Os finais da Idade Média registam a entrada dos frades pregadores em Portugal (1216 e/ou 1217). Em 1309 D. Dinis entrega a universidade a dominicanos e franciscanos, facto marcante da cultura nacional. O contributo de ambos para a cultura portuguesa é enorme, salientando-se a difusão do pensamento de S. Tomás de Aquino e de S. Boaventura, bem como o exemplo de vida de S. Francisco. Aliás a vivência franciscana é um facto que impregna a cultura portuguesa, a um nível superior das ideais, para além da rápida e fácil aceitação popular por estes frades mendicantes.

S. Tomás (1226-1274), sob a influência de Aristoteles e Cícero, introduz no pensamento medieval a destriça fundamental entre a noção de percepção e a noção de prazer; declara a possibilidade humana em atingir determinados gozos, por abstracção das necessidades vitais mais imediatas. Assim o homem pode deleitar-se com a beleza das coisas sensíveis, em resultado da própria beleza que possuem, como a harmonia das formas. A beleza das coisas é em larga medida o resultado do nosso desejo de conhecimento, circunstancia que coloca os nossos sentidos sob o superior império da razão. Grande parte do pensamento do *Doutor Angélico* gira em torno do problema da beleza, sobretudo no seu tecido metafísico, numa espécie de prazer desinteressado – e é interessante verificar que jamais S. Tomás se refere, por exemplo, à avassaladora construção de catedrais suas contemporâneas.

Ainda assim não deixa de ter no seu horizonte teórico certas noções compositivas para se atingir a beleza, considerada também uma realidade objectiva: integridade ou perfeição do objecto, a proporção ou harmonia e, finalmente, a claridade revelada sobretudo pelas cores brilhantes. É importante assinalar que, ao estar sujeita à proporção, a obra a relações de quantidade e a sua forma final é mensurável.

Ora estas considerações traduzem-se numa valorização das qualidades formais dos objectos e da sua representação e numa vontade de conhecer todo o mundo visível na sua infinita multiplicidade. Na verdade para o autor da *Suma Teológica* (1266-1274) o conhecimento parte da observação duma realidade sensível a partir da qual se desenvolvem uma série de nexos causais que têm na base essa realidade e Deus no ponto mais alto. Dentro deste raciocínio escolástico, cada prova depende do ponto de partida, isto é de cada realidade sensível observável. Ora a realidade sensível é múltipla e diversa, encerrando em si uma forma inteligível em potência.

O pensamento franciscano baseia-se em larga medida no exemplo de vida do fundador da Ordem. Suficientemente conhecida, a vida de S. Francisco de Assis, nascido cerca de 1181, é a narrativa de um jovem de família abastada que até aos vinte e cinco anos se comportou como tal. Depois, é numa peregrinação a Roma que adere à pobreza, comprando andrajos a um mendigo e passando um dia à porta da igreja de S. Pedro, pedindo esmola. Depois verifica-se uma sucessão de acontecimentos que ajudarão à sua opção final: o contacto com leprosos, a reparação da igreja de S. Damião situada fora dos muros de Assis, a sua dedicação à mendicidade. Cerca de 1200 já reunia em seu redor alguns companheiros, junto à igreja de Nossa Senhora da Porciúncula. O facto capital da sua vida ocorrerá em 1224, no Monte Alverne, quando é estigmatizado nas mãos com as cinco chagas de Cristo.

A expansão da Ordem, após a sua morte, é um facto de grande amplitude, tendo sofrido várias ramificações ao longo do tempo. Monges pregadores, dedicando-se à mendicidade, procuravam seguir em tudo o exemplo do seu fundador: humildade, oração, dedicação a Cristo. A sua organização era também de uma grande simplicidade, com a reiteração dos valores e exemplo de vida de S. Francisco. Na Regra dos Frades Menores, o capítulo referente ao trabalho repete o espírito da velha Regra de S. Bento. Recomenda-se aos que trabalham, aos que para isso foram dotados por Deus, o façam com fidelidade e devoção, abstendo-se da vaidade que é inimiga da alma. Em qualquer caso as coisas temporais daí resultantes deviam sempre ser equacionadas e subordinadas ao espírito de oração e de devoção. A recompensa pelos trabalhos não se podia aceitar em dinheiro ou prata mas em géneros, na quantidade absolutamente necessária para a vida.

Um dos aspectos mais interessantes da mundovisão franciscana é o seu amor pela natureza, circunstância que coincide no tempo com a aproximação da própria arte. É representação progressiva do mundo natural e uma atenção maior ao próprio corpo humano. S. Francisco deixou múltiplos exemplos do seu amor pela natureza, considerada obra divina, afastando assim as maldições que sobre ela recaíram nos primeiros tempos do cristianismo. O exemplo mais famoso é baseado na Novo Testamento, nos Evangelhos de S. Mateus e S. Lucas e na sua descrição do presépio. S. Francisco consagrou em definitivo este episódio que dará largos frutos artísticos, quando se propôs recriar o presépio ao vivo. Após permissão pessoal, numa gruta de Greccio, recria a Natividade, com a inclusão de

animais vivos, nomeadamente a vaca e o burro, com a floresta em redor a servir de cenário. Esta aproximação à natureza conhece outros episódios entre os franciscanos, como no caso de Santo António que, desesperado por não ser ouvido pelos hereges terá, segundo a tradição, feito nas costas do Adriático uma pregação aos peixes. Ainda segundo a tradição, Santo António, virado ao mar, terá proferido estas palavras: *Ouvi a palavra de Deus, vós peixes do mar e do rio, já que a não querem escutar os infiéis hereges*. O resultado foi a aproximação de uma multidão de peixes, com a cabeça fora de água, para ouvirem o santo. Pode ser pueril mas é revelador duma nova atitude.

Apesar de S. Francisco recomendar que os seus seguidores se afastassem da sabedoria do mundo, haverá que acrescentar o importante papel desempenhado por alguns pensadores franciscanos, sobretudo a sua disponibilidade afectiva para valorizarem o mundo natural, retirando-lhe interditos antigos. Esta disponibilidade, conjugada com as possibilidades abertas pelo tomismo, vão mudar o rumo da escultura num sentido da diversidade, da captação temática do mundo natural, numa atenção maior à própria diversidade dos seres e dos corpos e, na sua fase terminal, numa afirmação das potencialidades do artista em criar um mundo tão real como o real, na sua opulência e extensão. É o que se verifica na decoração esculpida do chamada manuelino que constitui um repositório pétreo, enciclopédico, dos pequenos e grandes seres que povoam o mundo.

Mas a Idade Média foi sempre um universo bipolar, em movimentos circulares de aceitação e rejeição da realidade física. Por isso o franciscano S. Boaventura (1221-1274), no seu *Itinerário* considera que as coisas têm uma tríplice existência: na matéria, na inteligência e na arquetipia eterna. O homem, microcosmos, deve chegar ao repouso da contemplação divina depois de percorrer os seis degraus de iluminações progressivas, tantos quantos os degraus da potência da alma: a sensação, a imaginação, a razão, o intelecto, a inteligência e o ápice da mente. Este percurso pressupõe a libertação dos pecados que impregnaram a natureza humana, a ignorância e a concupiscência.

S. Boaventura retoma igualmente o tema de Deus criador do mundo, o artífice supremo que criou a partir do nada. À nossa volta o mundo está repleto de vestígios divinos que se oferecem aos sentidos corporais, órgãos ao serviço do entendimento. Desses sinais faz parte a *beleza das coisas*, composta pela *variedade da luminosidade das figuras e das cores*, que reveste os corpos simples, os mistos, os orgânicos e que impregna os corpos celestes, os minerais, as pedras, os metais, as plantas e os animais. Tudo isto nos entra pela porta dos cinco sentidos que operam pelo reconhecimento e pelo deleite; mas importa notar que os sentidos apreendem não as coisas mas as suas semelhanças e o deleite acontece em função duma adequação pois a beleza *não é senão uma igualdade numérica, ou certa disposição das partes, unida à suavidade da cor*. A semelhança de que fala S. Boaventura é ainda uma participação daquela beleza de Deus, *Ser sumamente esbelto suave e saudável*. Em suma, propondo-nos a libertação das coisas, a libertação de nós mesmos (dos nossos pecados e fantasias), S. Boaventura propõe-nos uma subida à contemplação do divino *por um irremovível e livre êxtase da pura mente*.

Mas como a arte faz parte do mundo visível captado pelos sentidos, sem essas transgressões a Idade Média, ou qualquer outra época, não desenvolveria uma extraordinária e diversa realidade figurativa, como na verdade aconteceu, nem possibilitaria o aparecimento de grandes escultores cujos nomes, por força do pensamento da época, nos estão na sua maioria vedados.

**ALGUMAS LEITURAS:**

- BARASCH, Moshe, Teorias del Arte de Platón a Winckelmann, Madrid, 1994
- BERNARD, Saint, Écrits sur l'art, Clermond-Ferrand, Lisboa, 2005
- BOAVENTURA, S., Itinerário da mente para Deus, Braga, 1986
- BRANDÃO, D. Frei Caetano, Vida, e opúsculos de S. Martinho Bracarense, Lisboa, 1803
- BRUYNE, Edgar de, La estética de la Edad Media, trad. esp., Madrid, 1994
- DAVY, M.-M., Initiation à la symbolique romane, Paris, 1977
- DUBY, George, Saint Bernard L'art cistercien, Paris, 1979
- DUME, S. Martinho, Opúsculos Morais, Lisboa, 1988
- ECO, Umberto, Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, Paris, (1970) 1993
- FLOOD, David, frère François et le mouvement franciscain, Paris, 1983
- FOCILLON, Henry, La vie des formes L'éloge de la main, Paris, 1039
- GUERRA, Amílcar, Plínio-o-Velho e a Lusitânia, Lisboa, 1955
- GOBRY, Ivan, St François d'Assise et l'esprit franciscain, Paris, 1957
- MÂLE, Émile, L'art chrétien du Moyen Age, Paris, 1907
- Art et artistes du Moyen Age, Paris, 1939
- L'art religieux du XII au XVIII, Paris, 1960
- MARTINS, Mário, Correntes da filosofia religiosa em Braga (séculos IV-VII), Porto, 1950
- O monacato de S. Frutuoso de Montélios, Coimbra, 1950
- Estudos de cultura medieval, Lisboa, 1969

# OS CENTROS DE PRODUÇÃO ESCULTÓRICA MEDIEVAL DE COIMBRA E SANTARÉM:

## UM OLHAR DIRIGIDO À ICONOGRAFIA DO CALVÁRIO NA ESCULTURA TUMULAR MEDIEVAL PORTUGUESA

Joana Ramôa

O discurso que construímos desde agora constitui, por isso, parte apenas de um investimento mais amplo que teve, na produção escultórica de âmbito funerário realizada em tempo medieval e no tema do Calvário, o ponto de partida e de chegada de um trabalho que buscou, desde o início, um aprofundamento do conhecimento no campo da iconografia e a justa compreensão daquele fenómeno artístico (o da tumulária medieval), por si e enquanto parcela de um domínio das artes que há muito nos fascinava – o domínio artístico da escultura.

Na verdade, desde sempre interessados por essa *amalgama* reclamante de atenção e disciplinarização que, em larga medida, compõe as sobrevivências da produção escultórica gótica de vulto portuguesa, o conjunto artístico formado pela tumulária, porque associado a datações e a contextos relativamente seguros, facilmente se nos ofereceu como terreno mais ou menos firme de ensaio de propostas de agrupamento, identificação regional e ordenação cronológica. Tornou-se, deste modo, evidente a riqueza de conteúdos que a assumpção de um tal *corpus* de estudo como base da investigação sobre a escultura gótica em Portugal podia suscitar. Alheia da nossa escolha não esteve, de resto, a ligação, embora de mesmo nível talvez mais evidente ou de revisão mais necessária nesta do que noutras áreas, entre este legado artístico e o contexto civilizacional de que é expressão gritante, concretizando, afinal, na articulação singular entre a vida e a morte que corporiza, uma forma privilegiada de exaltação do esforço de *eternização* que serve, em grande medida, de motor da história dos homens e alenta, também por isso, todo o trabalho do historiador.

No seio deste quadro, a orientação da investigação para o campo particular da iconografia da Paixão de Cristo (de que ressalta o tema do Calvário) apresentou-se de forma privilegiada como objecto de um estudo animado, desde o início, pelo interesse naquela dialéctica entre espírito e arte, entre as dinâmicas da história das mentalidades e a vida das formas e das iconografias – no fundo, objecto privilegiado de um discurso visando a demonstração do valor de testemunho da arte, valor que nela convive com a riqueza de conteúdos inerentes ao seu carácter individual e a uma evolução que lhe é intrínseca. Convirá, contudo, sublinhar, que a orientação para aquela temática específica não esteve, porém, alheada do facto de ela se integrar, em todos os casos estudados, num contexto mais amplo (o da arca, com todas as suas iconografias), de



[Fig. 1] – Calvário – Túmulo com jacente de Martim Afonso Chichorro – facial dos pés, Santarém, Museu de São João de Alporão (foto: Projecto IMAGO)

cujo sentido global partilham e ajudam a construir – ou seja, as representações do Calvário são, nestes casos, apenas parte de uma composição estética e simbólica cujas outras parcelas se revelaram merecedoras de um olhar também atento e de uma análise breve, começando pelos próprios jacentes (que encimam a maioria das arcos em estudo), sem o que teríamos agravado o risco de perder o sentido geral das peças e a noção das múltiplas significações em jogo.

Ocupar-nos-á, desde agora, no olhar curto que este espaço narrativo permite, a apresentação somente do que foi considerada uma das conclusões mais salientes da referida dissertação, com os respectivos fundamentos de que foi dotada e que nos permitiram afirmá-la com alguma segurança. Pensamos com esta restrição, que esperamos ser mais uma sintetização que uma limitação, favorecer o dinamismo e o interesse do discurso que agora encetamos, sem o sobrecarregar com todas as outras direcções e caminhos que a investigação teve que trilhar e que procuraram, fundamentalmente, criar as bases de um estudo iconográfico consistente, centrado na figura de Cristo tal como ela surge na arte medieval portuguesa – orientações que não cabem num artigo desta natureza.

Quando falamos de uma das conclusões maiores a que este estudo nos conduziu, referimo-nos à definição de dois principais centros de produção, com opções estéticas bem diferenciadas, que pudemos identificar no contexto da escultura tumular elaborada em Portugal no século XIV – os centros de Coimbra e de Santarém. Entre estes, sobressai, com naturalidade, o segundo, pela novidade da sua constituição, porventura passo ainda contido de uma clarificação do que Vergílio Correia sentira já como uma estética própria do sul do país, na qual integrou, de resto, os conhecidíssimos túmulos de Inês de Castro e do rei Dom Pedro I, localizados na igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. De facto, se o paradigma coimbrão parece mais evidente e tem vindo a ser consolidado, no estudo da escultura medieval, desde Vergílio Correia – não sendo, por isso, nesse ponto, a nossa investigação mais do que uma continuidade desse entendimento –, a cidade de Santarém, por sua parte, se aparece reportada à escultura tumular, é pela razão óbvia de a ela se associar, pela localização e/ou pela origem geográfica, uma série considerável de peças – não tendo sido antes entendida como um centro produtor dotado de uma estética própria que, inclusivamente, irradia para outros centros de grande importância no contexto medieval, como é o caso do de Évora (conforme veremos).

Antes de avançarmos, contudo, nesta proposta de entendimento, parece-nos essencial, desde já, identificar o *corpus* de estudo sobre o qual incidiu privilegiadamente a investigação e que se compôs, no essencial, de dez túmulos, portanto dez



[Fig. 2] – *Virgem com o Menino*  
Túmulo com jacente de Martim Afonso Chichorro  
– facial da cabeceira  
Santarém, Museu de São João de Alporão  
(foto: Projecto IMAGO)



[Fig. 3] – *Calvário* – Túmulo com jacente de Fernão Sanches – facial da cabeceira Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo (foto: Projecto IMAGO)

representações do Calvário: oito pertencentes ao século XIV e esculpidas nos faciais das arcas, duas datadas do século XV e localizadas nos arcossólios dos túmulos, em que actuam como marcas únicas de sacralidade evidente – ou seja, foram, neste estudo, tidas em consideração todas as representações do Calvário remanescentes em arcas tumulares medievais portuguesas.

No que respeita ao pensamento que agora desenvolvemos, interessa-nos, porém, atentar apenas ao núcleo de peças que pertencem à centúria de Trezentos, não só pela sua maior consistência enquanto grupo, mas sobretudo por a ele se associar fundamentalmente a já anunciada proposta de racionalização que temos como uma das mais

originais da tese e que aqui expomos como objecto central de análise.

São essas peças trecentistas (e por ordem cronológica): o túmulo com jacente de Martim Afonso Chichorro (†1314); o túmulo com jacente de Isabel de Aragão, a rainha Santa (c. 1330), o túmulo com jacente de Fernão Sanches (pouco posterior a 1335), o túmulo com jacente de João Gordo (†1333), o túmulo com jacente de Dom Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga (1334), o túmulo com jacente de Dom Pedro II, bispo de Évora (†1340), o túmulo com jacente de Dom Afonso Pires, bispo do Porto (†1362) e o túmulo com jacente de Inês de Castro (c. 1360).

Para além destas, outras duas peças também do século XIV e com origem na cidade de Santarém, as arcas tumulares de Leonor Afonso (c. 1325) e do rei Dom Fernando I (c. 1382), integraram o *corpus* de estudo. Embora sem jacente (o que as distingue, desde logo, dos restantes *moimentos*<sup>1</sup> em análise), estas arcas revelaram-se, quer pela sua origem geográfica, quer pelo lugar que concedem à temática da Estigmatização de São Francisco – em ligação profunda com a da Paixão de Cristo –, instrumentos determinantes na consolidação de algumas das nossas reflexões, de entre as quais sobressai a referida diferenciação de dois paradigmas de representação, identificados com as cidades de Coimbra e de Santarém.

Do olhar que lançámos sobre todas aquelas peças, quer analisando-as à luz da proposta de racionalização e de agrupamentos que fizemos, quer considerando-as na sua natural sequência cronológica, pudemos concluir, desde logo, que não existe propriamente uma evolução do ponto de vista puro da iconografia do Calvário. Em todas as representações portuguesas, no campo artístico específico (mas muito representativo, conforme verificámos, de uma realidade mais abrangente) da escultura tumular medieval, Cristo é representado como morto, cumprindo com os caracteres

<sup>1</sup> *Moimento* corresponde à palavra vulgarmente utilizada no período medieval para designar as arcas tumulares. Diz-nos José Custódio Vieira da Silva que, “consultando as Etimologias de Santo Isidoro de Sevilha, a raiz etimológica desta palavra tem a ver expressamente com tudo o que traz à memória uma recordação e em especial a recordação de um falecido. Por tal razão chama-se ao sepulcro monumento porque obriga a que essa recordação do defunto sobreviva na lembrança dos vivos. Desta maneira, conclui Santo Isidoro, monumento é a recordação que serve de advertência à memória” (“Memória e Imagem).



[Fig. 4] – Anunciação – Túmulo com jacente de Fernão Sanches – facial dos pés Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo (foto: Projecto IMAGO)

dade que caracteriza a escultura francesa do século XIII e mesmo da primeira metade do século XIV, a despeito da proposta italiana de concessão de um lugar novo, na arte, ao sofrimento de Jesus Cristo e de exploração de novos dados iconográficos na representação dos ciclos a ele ligados, sobretudo pormenores inusitados, nomeadamente inspirados nos textos apócrifos, mas também alguns novos temas, como o da Paixão da Virgem. Esta transformação iconográfica fundamental, com origem na arte italiana, está ligada, do ponto de vista artístico, a uma inspiração na velha arte monástica do Oriente (a mesma dos frescos da Capadócia) e, do ponto de vista histórico, a uma mudança de grande impacto nas mentalidades religiosas, em que pontua a acção e o significado da mensagem franciscana.<sup>3</sup>

Ainda assim, o tema do Calvário revela ser, no contexto da tumulária nacional, aquele que, apesar da contenção geral, mais se presta a uma certa (e subtil) exploração do sentido trágico da morte, nomeadamente ao nível da produção do século XV, em tudo o resto afastada das propostas iconográficas angustiantes da estética funerária francesa da época. Não obstante, o carácter essencialmente simbólico de que parecem dotar-se as representações portuguesas não deixa de remeter sobretudo para a transmissão de uma ideia de salvação, de entendimento positivo da morte como meio de libertação e do sacrifício de Cristo como garante de absolvição, mais do que propriamente para a expressão de um qualquer sentimento de piedade ou de contrição individual.<sup>4</sup> Neste sentido, note-se como a absoluta ausência de intenção verdadeiramente narrativa na iconografia portuguesa do Calvário (excepção feita à arca de Inês de Castro) se traduz, por um lado, na não representação dos fundos (mesmo tendo em

fundamentais desse tipo iconográfico.<sup>2</sup> Na verdade, as diferenças que identificámos, e que nos levaram a considerar a existência de dois grupos escultóricos (certamente correspondendo a dois centros de produção), respeitam sobretudo ao modelado e ao grau de dramatismo de que as figuras se dotam.

De qualquer modo, analisando as concretizações iconográficas portuguesas em confronto com o quadro geral da história da iconografia do Calvário e de Cristo crucificado, observamos que, mesmo nos momentos de maior *pathos*, tende a conservar-se, na arte portuguesa, o domínio da serenidade

de uma imagem de fraqueza física, de abandono e de morte. A completar a composição, na maior parte das representações, o Crucificado aparece identificado pelo *titulus*, pregado no topo da cruz.

<sup>3</sup> Esta transformação iconográfica tem primeiro lugar em Itália, logo a partir do século XIII, e só na segunda metade do século XIV se encontra consolidada em França.

<sup>4</sup> Quando falamos de uma arte predominantemente simbólica não pretendemos de todo sugerir a existência de uma arte cristã não simbólica ou de representações de temática cristã de carácter meramente histórico ou narrativo como é proposto por alguns autores. É para nós evidente que qualquer forma artística de natureza cristã, ainda para mais tratando-se da representação de episódios descritos na Bíblia e de centralidade absoluta na doutrina desta religião, como é o caso da Crucifixão, é sempre, tal como o texto dos Evangelhos, acima de tudo simbólica, nunca se esgotando na mera apresentação de um acontecimento. Reconhecemos, contudo, o valor metodológico da referida separação entre *simbólico* e *histórico* para o estudo da representação das cenas da vida de Cristo, ainda que proponhamos na nossa dissertação a substituição do primeiro termo pelo de *triumfalista*, uma vez que este se refere essencialmente a representações que visam a veiculação de uma ideia de salvação, por oposição às figurações que passam pela exploração dramática da dimensão humana de Jesus Cristo (as chamadas *históricas*). É no primeiro registo que entendemos integrarem-se as representações do Calvário, tal como ele aparece na escultura tumular medieval portuguesa.

<sup>2</sup> No essencial, o que definimos como o tipo iconográfico de Cristo Morto caracteriza-se pela perda progressiva do hieratismo heróico e triunfante que definira as representações do Crucificado até aos séculos XI/XII, pelo abandono de uma imagem de plenitude, vida e força, para se aproximar de

uma representação da morte, tal como ela se manifesta entre os humanos. Assim, os olhos fecham-se, a cabeça inclina-se, o brilho do diadema real dá progressivamente lugar à dureza da coroa de espinhos, os pés agora sobrepostos são fixados por um único cravo (em substituição dos dois antes

representados, um em cada pé) e perdem o apoio do *suppedaneum*, originando uma composição anatómica propiciadora de um arqueamento das pernas (acompanhado pelo arqueamento dos braços) e a consequente inclinação do tronco de Jesus para um dos lados – aspecto determinante

conta o acabamento final da pintura, não verificamos qualquer intenção particular com a construção de um contexto para as cenas, exceptuando novamente a arca da rainha póstuma) e, por outro, na perfeita adequação das personagens à realidade civilizacional de quem as esculpe, sem qualquer preocupação de aproximação aos acontecimentos de um ponto de vista histórico (o que, por outro lado, é revelador de uma relação particular com o tempo que não é a que tende a generalizar-se a partir da emergência do mundo urbano e sobretudo na época moderna).



[Fig. 5] – Calvário – Túmulo com jacente de João Gordo – facial dos pés Porto, Sé, Capela de São João Evangelista ou de João Gordo (foto: Projecto IMAGO)

Neste contexto, o túmulo de Inês de Castro actua como corolário, culminando esta concepção essencialmente simbólica do Calvário, dominante no século XIV, ao mesmo tempo que se afirma como momento primordial de revelação de uma subtil transformação mental que encontra na aproximação humana de Jesus um suporte fundamental para a nova religiosidade, sem ainda ceder, contudo, a qualquer devoção terna ou patética à humanidade de Cristo. Assim, mesmo tendo em conta a excepcionalidade da história que condiciona as escolhas iconográficas desta arca, não poderemos deixar de considerar como o túmulo de Inês de Castro, da mesma forma que o de Dom Pedro I, explora, como nunca antes em Portugal e mesmo precocemente relativamente à restante Europa, a dimensão trágica da existência humana, no seu caso através da pessoa de Jesus Cristo e culminando na brutalidade de alguns dos destinos representados no quadro do Juízo Final. Se este é verdadeiramente um sinal de evolução mental (que não aparece desamparado mas culmina todo um pensamento ensaiado na restante tumulária, conforme veremos), ou, mais até do que isso, de expressão privilegiada dessa *idade de Cristo* de que fala André Vauchez para o século XII,<sup>5</sup> não verificamos dela qualquer continuidade, no sentido do enternecimento piedoso para que caminha esta espiritualidade cristocêntrica na centúria seguinte, no contexto da escultura funerária. Constatamos ser, assim, fundamentalmente a esta concepção que aquele investigador francês atribui ao período que se situa entre o final do século XI e o início do século XIII que a piedade portuguesa se mantém ligada ao longo de todo o século XIV, demonstrando, na linguagem artística da tumulária, a consciência profunda e generalizada da importância da Encarnação no processo de redenção da humanidade (e dos homens, individualmente), logo o lugar central ocupado pela figura de Jesus Cristo (e pelos ensinamentos do Novo Testamento) na preparação de um estado de graça *post-mortem*.

A análise centrada na temática do Calvário, aparentemente limitada no seu horizonte, acabou assim por tornar-se, deste modo, reveladora de algumas das *“especificidades de representação que fazem da escultura tumular portuguesa dos séculos XIII e XIV uma das áreas porventura dotada de maior originalidade da criação plástica medieval no nosso país”*<sup>6</sup> e denunciou o que parece tratar-se de uma nova área de referência no que se refere à produção escultórica medieval, concretamente a zona de Santarém. Esta

<sup>5</sup> André Vauchez, *A Espiritualidade da Idade Média Ocidental – Séc. VIII-XIII*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 83.

<sup>6</sup> José Custódio Vieira da Silva, “Memória e Imagem. Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)”, *ob. cit.*, p. 48.



[Fig. 6] – Coroação da Virgem, São Pedro, São João Baptista – Túmulo com jacente de João Gordo – facial da cabeceira – Porto, Sé, Capela de São João Evangelista ou de João Gordo (foto: Projecto IMAGO)

proposta, mais do que contrariar a divisão tradicional de formação de grupos a partir dos materiais dominantes (Évora associada ao mármore; Lisboa ao calcário de lioz; Coimbra ao calcário de Ançã; o Norte ao granito), de que foi José Custódio Vieira da Silva o último teorizador,<sup>7</sup> também ela dotada de sentido e reveladora de núcleos de consistência apreciável, pretende afirmar-se como caminho de aprofundamento dessa mesma leitura já ensaiada. Assim, o “grupo de Santarém”, associando-se, pelo material, ao “grupo de Coimbra”, individualiza-se, com nitidez, quer deste quer dos outros centros, pela

<sup>7</sup> *Idem*, pp. 70-73.

estética própria que as peças a ele associados apresentam. É neste sentido que falamos de um aprofundamento ou de uma especificação no quadro da proposta mais genérica de agrupamentos por matérias.

Foi, de facto, na tentativa de olhar as referidas peças tumulares de forma inocente e ignorante das propostas sobre elas já realizadas (nunca alcançável verdadeiramente em plenitude), que aqueles dois grupos subitamente começaram a definir os seus contornos no nosso espírito e, à medida que os fomos interrogando e questionando, de cada vez que os procurávamos desconstruir para verificar a sua consistência, mais nítidos se tornavam os seus limites e mais segura a sua individualidade.

Com efeito, foi apoiados numa reflexão orientada, em simultâneo, para os modelos iconográficos adoptados e para as soluções técnicas e as opções estéticas a eles associadas, que rapidamente à constatação da existência de dois modelos de representação entre as composições dos túmulos medievais portugueses, duas formas de dar corpo à cena da Crucifixão, seguindo os mesmos caracteres iconográficos, o mesmo tipo do Cristo Morto, mas modelando as formas em que os corporiza de acordo com opções estéticas diversas e em que são perceptíveis, no essencial, dois paradigmas, os quais identificámos com os centros de produção de Santarém e de Coimbra.

Assim, à estética dominante nas arcas de Martim Afonso Chichorro (Santarém, Museu de São João de Alporão), de Fernão Sanches (Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo), de Leonor Afonso (Igreja de Santa Clara, Santarém), de Dom Pedro II, bispo de Évora (Évora, claustro de Sé) e do rei Dom Fernando I (Museu do Carmo, Lisboa), de que se compõe o “grupo de Santarém”, opunha-se o modelado próprio dos túmulos de Isabel de Aragão, a rainha Santa (Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Coimbra), de João Gordo (Sé do Porto), de Dom Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga (Capela da Glória, Sé de Braga) e de Dom Afonso Pires, bispo do Porto (Capela de São Pedro de Balsemão, Lamego), que incluímos no “grupo de Coimbra”.

Do ponto de vista formal, nas peças do primeiro grupo, observamos a repetição de um tipo de trabalho muito marcado pela definição de figuras dominadas pela horizontalidade, pelo desenvolvimento em largura, característica responsável pela presença forte que assumem nos espaços que ocupam. Anima-as, de resto, um



[Fig. 7] – Calvário, Boi e Leão Tetramorfos Túmulo com jacente de Dom Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga – facial da cabeceira Braga, Sé, Capela da Glória (foto: Luis Urbano Afonso)

sentido apurado da linha (contribuindo para uma certa rigidez nalguns traços com que as figuras são destacadas da pedra) e uma marcada tendência para a sintetização, revelada com particularidade ao nível dos rostos, na generalidade largos e de que se destacam os olhos bem vincados (em forma de elipse), menos *naturalistas* nos pormenores do que os das figuras do outro grupo escultórico, mas nem sempre mais ingénuos. Notamos ainda uma tendência nesta estética definidora do “grupo de Santarém” para a representação de mãos genericamente desenvolvidas no tamanho e de dedos longos. Estes traços fundadores parecem-nos, assim, dada a repetição verificada num conjunto de peças ligadas a um mesmo centro regional e pela expressividade que em certos momentos mais dramáticos alcançam, fruto de uma

opção estética bem demarcada mais do que de qualquer dificuldade de cumprimento com um modelo mais clássico de representação (tal como parece ser, por comparação com o deste grupo, aquele que domina no conjunto de peças que ligamos a Coimbra). Mais do que de um escultor único, talvez possamos falar de uma *escola* ou, melhor, de um *ar de família* que estas peças emanam e que parece apelar para uma formação comum dos autores das representações numa estética bem determinada – e que não se limita à área geográfica de Santarém.\*

Olhando para a representação específica do Calvário nestas arcas do que chamámos o “grupo de Santarém”, talvez uma das maiores evidências (até por contraste com as do outro grupo), seja o mesmo predomínio da horizontalidade de que falámos para a generalidade das figuras ali presentes, sendo que também as representações do Calvário se apresentam, neste grupo, dominadas pela construção horizontal, aproximando-se a figura central de Cristo crucificado das duas que o acompanham lateralmente, a Virgem e São João – marcação que é ainda, por vezes, sublinhada pelo desenvolvimento acentuado da trave horizontal da cruz (como sucede nos túmulos de Martim Afonso Chichorro e do bispo Dom Pedro II), que desta forma se prolonga sobre as cabeças das próprias figuras laterais, dominando verdadeiramente a composição. Esta predominância da horizontalidade não tem, contudo, tradução na figura individual de Cristo nem põe em perigo a construção hierárquica da cena. De facto, àquele sentido contrapõe-se o desenvolvimento alongado da figura de Jesus (nitidamente mais esguia do que as da Virgem e de São João), que, por este recurso, sobressai do conjunto – enquanto no “grupo de Coimbra” o consegue pela elevação relativamente às outras figuras. Na imagem de Cristo dominante em Santarém, a grande amplitude de abertura dos braços (reforçando o esforço implicado pela posição e resultando numa atenção dada à musculatura destes membros), juntamente com a exposição mais evidente da face e o desenho em “Z” formado pelo movimento do corpo, contribuem para a construção de um forte sentido dramático que, nestas composições, se concentra, com evidência, em Jesus Cristo. Daquele movimento do corpo (proporcionado inclusivamente pelo cruzamento das pernas apenas a partir do joelho e sublinhado pela

\* Na realidade, ainda que a maioria das peças que integrámos neste grupo tenha, de facto, origem na cidade de Santarém – as arcas de Martim Afonso Chichorro, de Fernão Sanches, de Leonor Afonso e do rei Dom Fernando I (Museu do Carmo, Lisboa) –, note-se que nele também incluímos, sem grande dificuldade, a arca tumular de Dom Pedro II, bispo de Évora, até agora ligada, em exclusivo, ao grupo regional de Évora e à produção em mármore.



[Fig. 8] – Virgem com o Menino,  
Anjos Ceríferários, Anjo e Águia Tetramorfos  
– Túmulo com jacente de Dom Gonçalo Pereira,  
arcebispo de Braga – facial dos pés  
Braga, Sé, Capela da Glória  
(foto: Luís Urbano Afonso)

definição de uma prega do *perizonium* caída lateralmente, do lado esquerdo) resulta um tratamento próprio do tronco, com a caixa torácica bem vincada e o ventre proeminente bem marcado (formando um ângulo grave com a linha do tronco). Lembremos, de resto, que nas composições das arcas de Fernão Sanches e do bispo de Évora, Dom Pedro II, o *titulus* apenso ao madeiro vertical da cruz ganha, no contexto da cena, um destaque que não encontramos em qualquer representação do conjunto escultórico de Coimbra.

As figuras de Maria e de João, por sua parte, aproximam-se entre si no tratamento que lhes é dado, variando praticamente apenas na cabeça (particularmente no cabelo).<sup>9</sup> Nas peças de Santarém, contudo, estas figuras cumprem com o referido desenvolvimento em largura e constroem com os panejamentos das suas vestes, de pregas bem vincadas na pedra, os momentos mais agitados da cena. Os rostos são definidos de forma sumária e as bocas, subtilmente invertidas, dotam-nos de uma expressão levemente plangente. Em ambos os casos que se conservam (no de Fernão Sanches e no de Dom Pedro II), curiosamente, os rostos de São João merecem maior atenção e exprimem maior dramatismo do que os da Virgem. A gestualidade concretizada pelos corpos destas duas figuras (Maria e João) é variada, assim como diversos são também os enquadramentos dados à cena nos respectivos faciais.

Do outro lado, no “grupo de Coimbra”, cuja constituição, como dissemos, não é novidade da dissertação por nós realizada mas vem sendo consolidada por diversos autores desde Vergílio Correia, reconhecemos um tipo de tratamento próprio, assente na suavidade do modelado, construindo-se as figuras com base num jogo de linhas ondulantes, sem vértices nem mudanças de direcção acentuadas, o que se evidencia particularmente ao nível do trabalho dos panejamentos, esculpido com graciosidade e naturalismo. Neste recurso fundamental da construção das personagens, as representações de Coimbra contrastam, desde logo e a um olhar sensível, com o sentido geral que as mesmas figuras assumem nas peças ligadas ao centro escalabitino. Com efeito, as figurações do grupo coimbrão revelam um desenvolvimento horizontal mais contido, sem se tornarem longilíneas. Assim, apesar de bem proporcionadas, sobressai nelas o desenvolvimento das cabeças, aspecto que parece potenciado pela atenção colocada nos pormenores que as definem, nomeadamente nos cabelos.<sup>10</sup> De facto, este trabalho concentrado no detalhe constitui outro dos factores determinantes na leitura destas esculturas e anima-lhes um considerável sentido naturalista, patente nomeadamente no tratamento pormenorizado dos membros – mãos e pés – das figuras. Este tipo de trabalho tem sido, naturalmente, associado a mestre Pêro, embora esteja ainda por aprofundar o papel que nele

<sup>9</sup> Esta constatação é válida para as figurações da Virgem e de São João dos dois grupos.

<sup>10</sup> Observem-se, a este propósito, as figurações do Apostolado da arca de Dom Gonçalo Pereira.

<sup>11</sup> A este propósito, afirma José Custódio Vieira da Silva: “Mestre Pêro, morador em Coimbra, tornou-se mais conhecido que Telo Garcia por, a partir do túmulo do bispo de Braga e do de D. Vataça, se lhe atribuir também o túmulo da rainha Santa Isabel e toda uma produção, quer de outra escultura tumular quer de estatuária avulsa, identificável pelo tratamento plástico muito semelhante. No entanto, será legítimo pensar que Telo Garcia não lhe deveria ficar atrás no merecimento profissional. Eventualmente, e desde que se continue a fazer a necessária pesquisa, poder-se-á um dia descortinar a responsabilidade individual de cada um deles, de modo particular (porque mais desconhecida) a de Telo Garcia” (“Memória e Imagem. Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)”, *ob. cit.*, p. 74). Restar-nos-á dizer que, não só esta é também a nossa convicção, como esperamos, no futuro, contribuir para esse mesmo esclarecimento e essa mesma valorização daquele que seria o outro grande vulto da escultura tumular trecentista portuguesa, a par de mestre Pêro.

<sup>12</sup> Este pormenor é também visível, excepcionalmente, na figura de Cristo do Calvário da arca do bispo Dom Pedro II, bispo de Évora, que integramos no núcleo de Santarém.

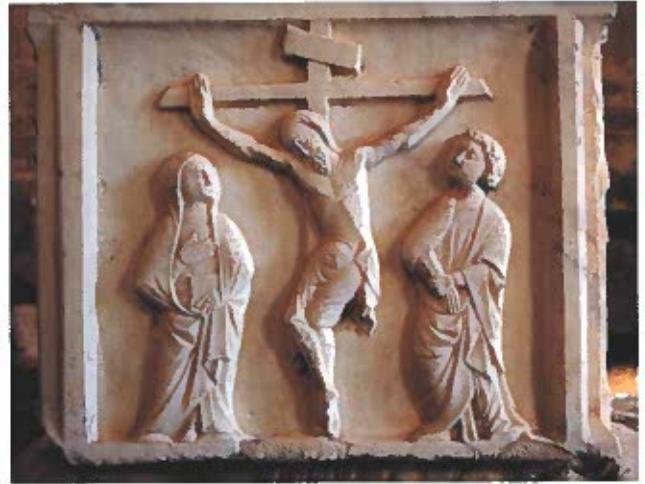
<sup>13</sup> É interessante verificar que, da mesma maneira que troca, por falha iconográfica, as figuras da Virgem e de São João, colocadas de forma inversa à norma relativamente a Cristo, a representação do túmulo de Dom Gonçalo Pereira, apresenta o Crucificado com as pernas trocadas relativamente à figuração da arca da rainha Santa Isabel.

desempenha a figura de mestre Telo Garcia.<sup>11</sup>

Assim, e por contraste, desde logo, com as concretizações do Calvário do “grupo de Santarém”, as composições do Calvário dominadas pela estética coimbrã baseiam-se numa construção piramidal, em que pontua, ao alto, a figura de Jesus Cristo na cruz, estando esta assente sobre uma base que lhe ajuda a definir a altura. Ao contrário do que seria expectável, contudo, nestas representações, o olhar do observador distribui-se mais facilmente pelas duas metades, bem definidas, da composição: a superior dominada por Jesus; a inferior, onde se representam a Virgem e São João com qualidade idêntica à de Cristo. A figura do Crucificado desenha, no seu movimento consideravelmente mais contido, um “S” muito subtil, sem a marcação vigorosa da pendência da anca que caracteriza a mesma figura no grupo de Santarém e sem a prega caída lateralmente, mas com todo o *perizonium* mais ajustado ao corpo de Jesus e mais curto. Por esta razão, o ventre, ainda assim definido, não avança com tanta evidência e as costelas, não tão visíveis, definem um corpo menos magro e, também por isso, menos dramático. A figura de Jesus Cristo é, no geral, toda mais contida, mesmo no que respeita ao alongamento do corpo, à colocação dos braços (abertos com menor amplitude e deixando o cotovelo direito ligeiramente dobrado<sup>13</sup>). As pernas colocam-se uma sobre a outra desde as coxas.<sup>13</sup> Os cabelos longos caem sobre os ombros e a face volta-se para o lado direito, dificultando mais a sua leitura do que no outro grupo.

As figuras da Virgem e de São João obedecem, nas representações que sobreviveram, ao mesmo tipo de tratamento (entre si e relativamente a Cristo), a primeira sempre de cabeça coberta, o segundo com uma orla de caracóis enquadrando-lhe o rosto (num modelo claramente angelical). Os rostos estão genericamente muito destruídos e os do túmulo de Dona Isabel de Aragão demasiado repintados, pelo que se torna difícil uma avaliação do tratamento dado aos mesmos, provavelmente de qualidade considerável, conforme parecem fazer supor as restantes figurações destas arcas. Os gestos cumpridos pelas duas figuras laterais são diversos. Todas as cenas deste grupo são enquadradas, ao alto, por arcos de diferentes tipologias, desde o de volta inteira ao abatido, passando pelo arco polilobado.

Em conclusão, a análise detalhada das figurações dos dois grupos permitiu-nos verificar que a qualidade, de um modo geral superior, do modelado nos Calvários do “grupo de Coimbra” não significa, contudo, ganho de expressividade nestas cenas. Pelo contrário, se aquele trabalho de nível técnico elevado se torna particularmente evidente nos espectadores (mais do que participantes) da cena – a Virgem e São João –, tal não corresponde a um acréscimo na sua carga dramática (e, nalguns momentos, até pelo contrário). Com efeito, no geral, as representações do núcleo de Santarém,



[Fig. 9] – Calvário – Túmulo com jacente de Dom Pedro II, bispo de Évora – facial da cabeceira Évora, Sê, Capela do Claustro (foto: Projecto IMAGO)

embora animadas de maior rigidez na marcação das linhas (contrastantes nas direcções que definem) e povoadas de figuras compactas e largas, tendem a dotar-se de maior dramatismo, particularmente ao nível da figura de Cristo crucificado.

A força da contenção, a tendência para o sintetismo e a nota de serenidade dominante constituem, de qualquer modo, as características fundamentais que atravessam os dois grupos activos (mais do que em confronto) no século XIV, definindo o carácter geral da figuração medieval portuguesa do Calvário – tendo em conta que tratamos da expressão desta iconografia apenas nas arcas tumulares e, portanto, reservada a um domínio das elites.

O túmulo de Inês de Castro, finalmente, foi encarado como ponto culminante da representação do tema do Calvário na tumulária portuguesa do século XIV, assumindo, por isso, um lugar próprio, no epílogo da análise dos Calvários trecentistas. Tal entendimento do túmulo da rainha coroada depois de morta, se se apoiou, em primeiro lugar, na posição cronológica que assume a feitura da sua arca (os anos 60), revelou-se sobretudo sustentada pela exuberância, em qualidade e em desenvolvimento, com que a iconografia do Calvário nela é tratada e pelo sentido historicista que lhe é dado, quer pela sua integração no ciclo desenvolvido da Paixão de Jesus Cristo,<sup>14</sup> quer pela sua associação ao da Infância. Por outro lado, como expoente de toda a representação trecentista, nesta arca parecem conjugar-se, em certa medida, as duas tradições estéticas que identificámos. Assim, embora a associação ao “grupo de Coimbra” pareça, nalguns momentos, mais imediata (como, aparentemente, o denunciam o cuidado posto no pormenor, a suavidade da modelação, o hieratismo que, apesar de tudo, enforma o corpo de Cristo, e o tratamento dos pregueados no *perizonium*), o enquadramento na linha de uma estética que consideramos própria das peças “de Santarém” parece, por outra parte e tendo em conta o sentido geral das figurações, mais sólido.<sup>15</sup> É, contudo, como corolário de um trabalho de qualidade desenvolvido no âmbito da escultura funerária medieval em Portugal, no qual a influência de artistas estrangeiros como mestre Pêro e mestre Telo Garcia se revela, de facto, determinante que o túmulo de Dona Inês deve ser entendido.<sup>16</sup>

As representações do século XV, como dissemos, demonstram ser fruto de uma inspiração algo diversa e de novas formas de concretização, assumindo-se como testemunhos de um mundo transformado. As diferenças ocorridas ao nível da concepção da tumulária, da espiritualidade que subjaz à integração da temática do Calvário no plano



[Fig. 10] – Cristo em Majestade (pormenor)  
Túmulo com jacente de Dom Pedro II,  
bispo de Évora – facial dos pés  
Évora, Sé, Capela do Claustro  
(foto: Projecto IMAGO)

primeiras décadas do século XIV (datação proposta por Paula Pinto Costa e Lúcia Rosas, *Leça do Balio no Tempo dos Cavaleiros do Hospital*, Lisboa, Inapa, s.d., p. 76).

<sup>15</sup> Exemplo maior da enorme qualidade que esta estética própria do núcleo de Santarém pôde atingir é o túmulo do rei Dom Fernando I, porventura de modelado inclusivamente superior aos dos mais conhecidos de Inês de Castro e do rei Dom Pedro I, os quais parecem de resto, numa série de características formais, aproximar-se extraordinariamente daquela arca. De resto, esta problemática específica do túmulo do rei Dom Fernando I encontra-se, de momento, entre as principais directrizes da nossa investigação de Doutoramento, devendo, de futuro, ser tratada em espaço próprio e com o desenvolvimento merecido.

<sup>16</sup> Na nossa dissertação de Mestrado, tivemos já ocasião de sustentar, com os argumentos que considerámos adequados, esta proposta de entendimento do túmulo de Inês de Castro.

<sup>14</sup> Esta excepcionalidade da representação do ciclo da Paixão de Cristo ganha a sua verdadeira dimensão quando considerada a sua raridade no

plano geral da escultura portuguesa do século XIV, no seio do qual apenas se repete, como tema, nos capitéis do claustro do

mosteiro de Celas (do início da centúria) e, eventualmente, nos da igreja de Leça do Balio, datados de finais do século XIII ou das duas

<sup>17</sup> Referimo-nos ao túmulo em arcosólio do infante Dom João e de Dona Isabel, sua mulher (Capela do Fundador, Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha), e à composição tumular, também em arcosólio, de Duarte de Meneses (Museu de São João de Alporão, Santarém).

dos monumentos funerários e dos moldes estéticos em que aquela se materializa, conferem às representações quatrocentistas um carácter, mais do que próprio (pois só dispomos de dois exemplares e consideravelmente variáveis entre si<sup>17</sup>), manifestamente diverso daquele que assumem as da centúria anterior – e claramente irrelevante para a questão particular que neste artigo nos ocupa.

De qualquer modo, essas mesmas representações, no carácter de que se dotam, na sua limitação numérica, no

lugar que ocupam nos contextos funerários em que aparecem, tornaram-se extraordinariamente significantes e, por isso, dignas de referência, mesmo aqui, na linha daquela função de testemunho da História e das suas principais dinâmicas que reconhecemos como uma das mais fascinantes da arte. Com efeito, o retrocesso, na centúria de Quatrocentos, no leve sentido dramático que o tema do Calvário, apesar de tudo, assumira na centúria anterior, está em plena consonância com a viragem fundamental que nesta altura conhece a história portuguesa, em que o início da política de expansão territorial proporciona um retorno de um ideal de vida heróica que está no cerne da espiritualidade de Cruzada então retomada. Reveladora desta espiritualidade de características próprias, como parece aquela que domina no século XV português, e, sobretudo, daquele ressuscitar tardio do ideal de cavalaria, é a mudança verificada ao nível do retrato social da nobreza na escultura tumular (portanto, dos jacentes), no sentido de uma exaltação da dimensão guerreira da existência nobre masculina quatrocentista, por oposição ao sentido privilegiadamente cortesão da representação dominante no século anterior.<sup>18</sup>

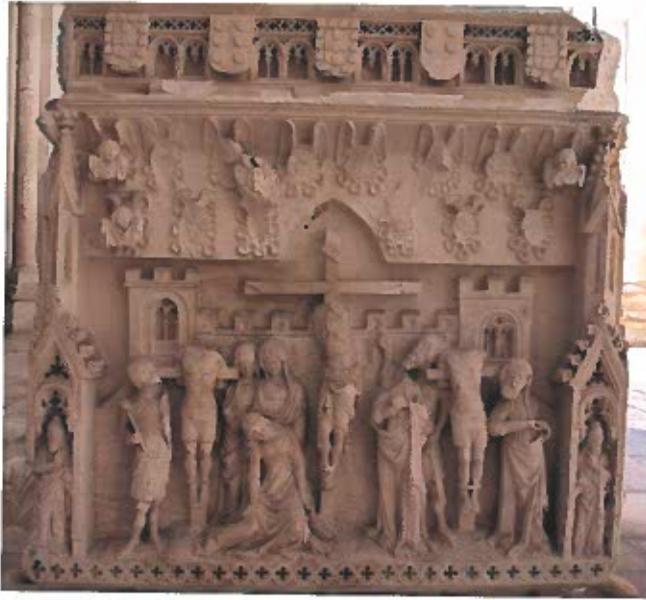
Por outro lado, a continuidade, apesar de tudo, dada nas arcas tumulares quatrocentistas à iconografia do Calvário, em detrimento de qualquer outra, parece corroborar a proposta de leitura que esboçámos, na tentativa de compreender a razão e o sentido dessa escolha iconográfica no contexto funerário, para todo o século XIV.

Num primeiro momento, procurámos na ordenação das iconografias nas arcas uma base de entendimento do significado maior dessas composições iconográficas – ou seja, procurámos na localização da temática do Calvário no corpo das arcas uma indicação da importância do tema e uma explicação (mesmo que parcial) do seu significado neste contexto funerário específico. Não obstante, analisando as propostas de todas as peças de que falámos e que compuseram o nosso objecto de estudo, verificámos a inexistência de uma regra rigorosa relativamente a essa mesma opção de localização. Com efeito, mesmo tendo em conta a norma de colocação, no interior das igrejas, dos sarcófagos de religiosos e clérigos com a cabeça voltada para o altar e dos leigos em sentido contrário, não pudemos concluir mais do que uma ligeira tendência para aplicar a representação de maior significado (normalmente, o Calvário) no lugar considerado mais nobre – a cabeceira. Com efeito, das oito repre-



[Fig. 11] – Calvário – Túmulo com jacente de Dom Afonso Pires, bispo do Porto – facial maior da esquerda Lamego, Balsemão, Capela de São Pedro de Balsemão, Nave central (foto: Projecto IMAGO)

<sup>18</sup> Esta é uma mudança iconográfica fundamental, muito significativa e rica do ponto de vista das mentalidades e, particularmente, para a caracterização da mentalidade portuguesa do século XV, que analisámos num artigo escrito em parceria com José Custódio Vieira da Silva – “O retrato de D. João I – um novo paradigma de representação”, *Revista de História da Arte*, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 5 (no prelo).



[Fig. 12] – Calvário – Túmulo com jacente de Inês de Castro – facial da cabeceira Alcobaça, Mosteiro de Santa Maria, Transepto (foto: Projecto IMAGO)

se contrai (essa lógica) nos limites do cristocentrismo que, manifesto desde os primórdios da religião cristã, parece particularmente central a partir de uma espiritualidade própria do século XII.<sup>19</sup> Assim, no geral, um dos faciais é dedicado à Virgem (sempre em relação com Jesus, quer este esteja presente, como no caso da Virgem com o Menino e da Coroação da Virgem, quer omnipresente, como no caso das Anunciações), outro é dedicado a Cristo (o Calvário) – numa lógica de pensamento que remete, de alguma forma, para uma ideia de ciclo, representado no seu início (Cristo enquanto feto e criança – a esperança nova do mundo) e no seu fim (Cristo crucificado – a consumação da libertação da humanidade). Finalmente, a representação do Calvário parece culminar na do próprio jacente, esperançado na hipótese de salvação que o martírio de Jesus pretende relembrar.<sup>20</sup> Esta é a situação que se verifica nos túmulos de Martim Afonso Chichorro e de Dom Gonçalo Pereira, em cujos lados menores se contrapõem a Virgem com o Menino e o Calvário, bem como no de Fernão Sanches, onde, nos mesmos lugares, estão representados a Anunciação e o Calvário.<sup>21</sup>

Por seu lado, nos monumentos funerários de Dom Pedro II, bispo de Évora, e de Inês de Castro, contrapõem-se, também nos faciais menores, as iconografias do Calvário e de Cristo em Majestade, esta reduzida, no primeiro túmulo, à forma mais elementar de Cristo entronizado com o Tetramorfo, e, incluída, no segundo, no tema mais vasto do Juízo Final. Uma tal associação de imagens, ambas protagonizadas por Cristo, parece apelar para os dois momentos fundamentais da relação de Jesus com a humanidade: o Primeiro Advento, representado pela Anunciação e/ou pela sua consumação, o Calvário, e o Segundo Advento, concretizado na imagem apocalíptica de Cristo-Juiz. Esta segunda combinação iconográfica vem, assim, corroborar a centralidade crística, remetendo, por outro lado, para um pensamento vincadamente escatológico, igualmente associado à ideia funda-

mentações do Calvário existentes nos faciais de túmulos medievais portugueses, verificámos que cinco se localizam na cabeceira (rainha Santa Isabel, Fernão Sanches, Dom Gonçalo Pereira, Dom Pedro II e Dona Inês de Castro) e dois nos pés (Martim Afonso Chichorro e João Gordo), enquanto no túmulo de Dom Afonso Pires aparece, excepcionalmente, num dos faciais maiores, ocupando aí um terço da superfície de pedra.

Mais consistente parece, contudo, a definição de uma lógica mais ou menos comum para a selecção das cenas que se contrapõem nos faciais menores e que

<sup>19</sup> A este propósito, remetemos novamente para a obra de André Vauchez, *A Espiritualidade da Idade Média Ocidental...*, ob. cit.

<sup>20</sup> Lembremos como esta era, de resto, uma lógica de pensamento mais ou menos familiar à arte medieval no que respeita à iconografia cristológica, lógica que subjaz à consagração, nas catedrais francesas do século XIII, de dois vitrais a Jesus Cristo, que por si, resumiam a sua passagem pela terra: um dedicado ao Natal (à Natividade), outro à Páscoa (ao Calvário).

<sup>21</sup> Por via indirecta, substituindo-se a imagem de Cristo crucificado pela de São Francisco com os Estigmas, este é também o caso do túmulo de Leonor Afonso. No diálogo entre as duas cenas – a da Anunciação e a da Estigmatização de São Francisco –, a arca de Dona Leonor encontra, por outro lado, a expressão de uma quase dupla Encarnação divina, primeiro na pessoa de Jesus Cristo, depois na de Francisco de Assis, que por esta forma se eleva a um plano de divindade superior ao de qualquer outra figura santa. Ele é verdadeiramente o *alter Christus*.

<sup>22</sup> Esta mesma ideia foi já antes ensaiada, aplicada ao túmulo de Fernão Gomes de Góis (em cujos faciais menores se contrapõem as iconografias de Cristo em Majestade rodeado do Tetramorfo, na cabeceira, e da Anunciação, nos pés), por Luis Afonso (*O ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*, ob. cit., pp. 113-114). É, de resto, interessante verificar como esta atenção ao fim dos tempos atravessa, por intermédio do tema de Cristo em Majestade, toda a escultura funerária medieval portuguesa, desde um dos seus mais antigos monumentos – o de Rodrigo Sanches (†1245) – ao século XV, a que pertence o túmulo de Fernão Gomes de Góis.

<sup>23</sup> Está bem patente nestes túmulos a ligação privilegiada que a Virgem mantém com Jesus e, consequentemente, com Deus Pai. Mais do que o próprio Cristo, ela é, no quadro de alguns programas decorativos (como o parece neste túmulo de João Gordo), a verdadeira intermediária entre o mundo dos comuns mortais e o da divindade. De resto, no quadro de uma certa hierarquização dos intercessores que se pode extrair da análise dos testamentos, concretamente no caso da diocese de Braga (de que Elisa Carvalho avaliou trinta e dois testamentos de arcebispos e outras dignidades), a Virgem Maria ocupa mesmo o mais destacado lugar, seguida então de Jesus Cristo, Maria Madalena, São Geraldo, a Corte Celestial e os santos mártires São Vicente, São Lourenço e Santa Catarina (A *Morte do Alto Clero Bracarense (séculos XII a XV)*, Dissertação de Mestrado (políc.), Braga, Universidade do Minho, 1999). O túmulo de João

dora de salvação e à mesma exaltação do papel de Jesus na intercessão pelos homens.<sup>22</sup>

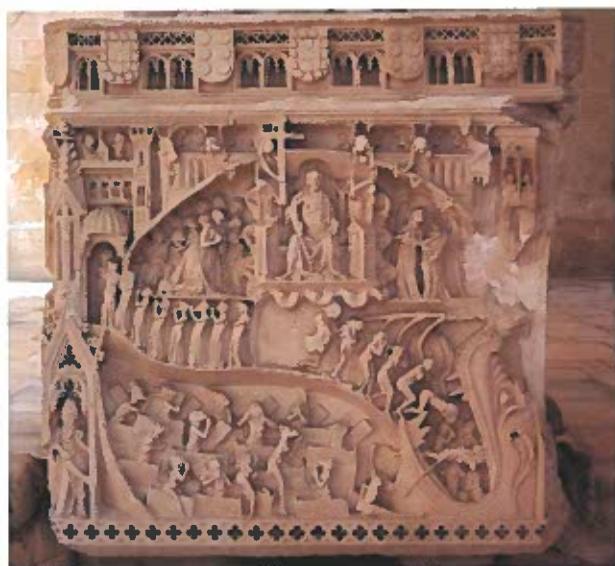
O quadro espiritual em que ambos os programas iconográficos (o do primeiro conjunto de monumentos e o do segundo) se afirmam, revela-se, portanto, um todo coerente, em que a consciência nova da Encarnação não se deixa dissociar da contemplação da glória divina, e o lugar central assumido por Cristo se traduz numa valorização mais generalizada do Novo Testamento. Assim, mesmo no monumento funerário de João Gordo, que opõe à representação do Calvário a da Coroação da Virgem, o apelo a uma ideia de ressurreição e a lembrança do destino dos bem-aventurados parecem dominar o sentido geral das iconografias seleccionadas, ao mesmo tempo que sublinha o papel igualmente relevante da Virgem na intercessão pela alma humana para a ascensão ao sagrado.<sup>23</sup>

Neste sentido, concordamos em absoluto com a proposta de Philippe Ariès como base da leitura destes faciais:<sup>24</sup> no geral, não se trata de imagens destinadas a suscitar a piedade de quem as observa (até porque na maioria dos casos apenas os religiosos e clérigos a elas tinham acesso), mas antes de verdadeiras antecipações do Paraíso, exprimindo de forma privilegiada a espiritualidade dominante na época, mas também as devoções mais particulares (dentro desse quadro geral) dos tumulados, que por elas procedem a autênticos pedidos de intercessão. Cumprem, assim, estas iconografias, com duas funções maiores, no quadro mental religioso da época: uma função expiatória e uma função propiciatória. Desta situação é caso gritante o túmulo de Fernão Gomes de Góis, um túmulo do século XV situado na Igreja de São Pedro de Oliveira do Conde, que plasma, no facial maior disponível, o rol de personagens santas a quem geralmente se dirigem os indivíduos nos testamentos que fazem redigir (revelando uma enorme preocupação com a preparação da morte). Não obstante, talvez possamos dizer que essa é também, de uma forma ou de outra, uma preocupação maior na composição de todos os outros túmulos que analisámos.

Gordo poderá, assim, ser, conjuntamente com o de Dom Afonso Pires (que repete exactamente as mesmas cenas daquele), a expressão desta mesma tendência devocional do norte do país.

<sup>24</sup> Philippe Ariès, *Images de l'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977. A mesma linha de entendimento foi apresentada por José Custódio Vieira da Silva, a propósito dos túmulos

de Inês de Castro e do rei Dom Pedro I, de Alcobaça (*O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 2003).



[Fig. 13] – Juízo Final – Túmulo com jacente de Inês de Castro – facial dos pés Alcobaça, Mosteiro de Santa Maria, Transepto (foto: Projecto IMAGO)



[Fig. 14] – Juízo Final – Túmulo com jacente de Inês de Estigmatização de São Francisco  
Arca tumular de Leonor Afonso – facial dos pés (?)  
Santarém, Igreja de Santa Clara, Nave Central  
(foto: Projecto IMAGO)

na época, conforme aqui procurámos esboçar. *Memória individual e imagem social* reafirmam-se, portanto, como outras duas directrizes fundamentais de entendimento destas arcas, mesmo quando amputadas, por razões metodológicas, como aqui fizemos, dos seus jacentes, que se afirmam, com maior evidência, como manifestação excelente da primeira daquelas directrizes.

No caminhar para a centúria de Quatrocentos é, em Portugal, essa exaltação de uma consciência social, de pertença a um grupo de que o indivíduo se orgulha que, porventura como nunca, prevalece, tomando, inclusivamente, conta de toda a composição funerária, que abdica quase em absoluto das visões sobre o mundo sagrado. Não obstante, apesar dessa ausência da iconografia religiosa em representação directa,<sup>25</sup> a dimensão sagrada continua a ser aquela que mais condiciona a leitura desses túmulos, interferindo, agora, na própria definição do

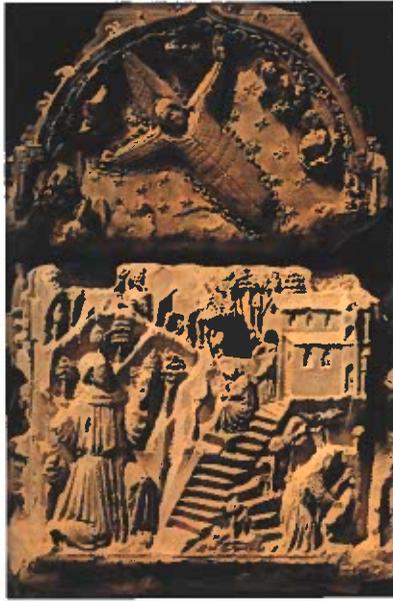
jacente que, na sua armadura completa, se revela, mais do que o retrato social de uma classe (como o era no século XIV), a imagem do verdadeiro paladino da fé cristã – numa transformação iconográfica reveladora, como dissemos, de um paradoxo fundamental da história portuguesa, em que o ressuscitar tardio do ideal de cavalaria se combina com o pleno início da modernidade, num país precocemente aberto para o mundo.

Chegando a este esboço de algumas das linhas essenciais para a compreensão do fenómeno iconográfico do Calvário,

<sup>25</sup> Apenas existem algumas excepções.



[Fig. 15] – Anunciação  
Arca tumular de Leonor Afonso  
– facial da cabeceira (?)  
Santarém, Igreja de Santa Clara, Nave Central  
(foto: Projecto IMAGO)



[Fig. 16] – Estigmatização de São Francisco  
Arca tumular de Dom Fernando I  
Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo  
(foto: Projecto IMAGO)

e perto do encerramento do discurso, parecem cumprida a intenção de demonstrar como um estudo aparentemente limitado no seu objecto de estudo, nos impeliu para um entendimento mais alargado da escultura e das sensibilidades medievais portuguesas.

Assim, o olhar dirigido aos Calvários veio a revelar-se instrumento acessório do reforço daquela ideia de uma originalidade considerável das formas assumidas pela tumulária em Portugal, nos séculos XIII e XIV. Falamos do quadro de uma produção artística em que, naturalmente, a importação de modelos desempenha um papel fundamental (e não deve ser esquecida), mas onde a selecção, adaptação e concretização dos mesmos numa linguagem que se manifesta sempre própria (em muitos casos, não por dificuldade de cumprimento com um paradigma, mas por ajustamento a sensibilidades concretas e a estéticas enraizadas), parecem a manifestação visível de alguns dos particularismos da

própria história religiosa e mental da Idade Média em Portugal.

No seio desta, a produção escultórica parece ter-se organizado por centros, que não se limitam a produzir esculturas mas definem verdadeiros paradigmas estéticos, centros de que o nosso estudo destacou o de Coimbra (com o seu modelado suave e *naturalista*) e o de Santarém (em cujas figuras, a densidade volumétrica é acompanhada de um acréscimo dramático), com o entusiasmo acrescido de contribuir para a definição e o início de um aprofundamento do segundo. Santarém poderá, assim, encontrar na tumulária o quadro excelente da sua afirmação como núcleo escultórico produtor e irradiador de influências. Esta é, ainda assim, uma proposta em desenvolvimento, para cuja consolidação esperamos que a nossa dissertação de Doutoramento venha a contribuir, através do seu olhar dirigido à representação do género feminino na escultura medieval peninsular.

A uma investigação com raiz na iconografia, a nossa formação de historiadora de arte concedeu, por fim, a dimensão própria do que é o nosso olhar interrogador sobre a vida artística, traduzindo-se numa atenção dada à arte na sua existência formal, ao trabalho técnico de que nasceram as peças – aquele que, afinal, nos parece constituir verdadeiramente o cerne do entendimento da temática do Calvário tal como corporizada na escultura tumular medieval portuguesa.

O presente artigo resulta da Dissertação de Mestrado em História da Arte, intitulada *A Iconografia do Calvário na Escultura Tumular Medieval Portuguesa* (séculos XIII a XV), orientada pelo Professor Doutor José Custódio Vieira da Silva e apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a 21 de Setembro de 2007, tendo obtido a classificação final de Muito Bom, por unanimidade.

# NOVOS DADOS SOBRE O ESCULTOR RENASCENTISTA FILIPE BRIAS

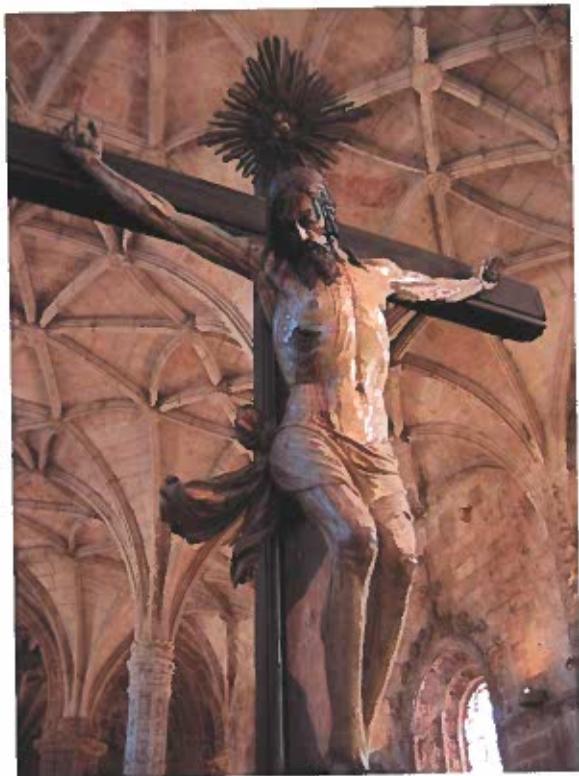
Pedro Flôr

O presente artigo pretende abordar criticamente uma das peças mais emblemáticas da escultura do Alto Renascimento em Lisboa, um imponente crucifixo de madeira, existente no coroalto da igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém [Foto 1].<sup>1</sup> A relação entre a plasticidade escultórica da peça e a espiritualidade própria dos monges de São Jerónimo, bem como a problematização de alguns aspectos relativos à autoria da obra, em funções de novos dados documentais, serão linhas condutoras da presente reflexão, que não deixará de enquadrar esta peça no contexto da escultura do tempo.

O ímpeto assinalável que a ordem monástica de São Jerónimo conheceu durante a primeira metade de Quinhentos ficou a dever-se à protecção dispensada pela Coroa. Fundada entre nós nos finais do século XIV e seguidora da regra de Santo Agostinho, a ordem hieronimita conhecera até então pouca relevância temporal e espiritual. No entanto, a partir do reinado de D. Manuel I, os monges Jerónimos receberam maior notoriedade que se traduziu na fundação de novos mosteiros e no aumento do peso político, económico e cultural no nosso país.<sup>2</sup>

Exemplo disso, é a edificação e reforma dos mosteiros da Penhalonga e da Pena em Sintra, São Marcos em Tentúgal, de Nossa Senhora do Espinheiro perto de Évora e, por último, o das Berlengas, mais tarde transferido para Vale Benfeito nos arredores de Óbidos. Os frades hieronimitas ocuparam ainda o mosteiro de Santa Marinha da Costa em Guimarães, outrora utilizado por Cónegos regantes de Santo Agostinho; fundaram um influente colégio universitário em Coimbra e o mosteiro de Jesus em Viana do Alentejo, o único destinado ao ramo feminino.<sup>3</sup> Todos estes edifícios conheceram importantes remodelações, não só na construção de novas capelas e dependências conventuais, mas também no adorno das mesmas através de altares retabulares de pintura, de madeira ou de pedra, consoante o gosto mecenático.

De todos os mosteiros estabelecidos no período manuelino-joanino, sem dúvida que o de Lisboa, no local onde existia já uma ermida de fundação henriquina e pertença à Ordem de Cristo, foi



[Foto. 1]

<sup>1</sup> Este trabalho resulta da investigação que apresentámos a 7 de Novembro de 2007 no Colóquio Lisboa e as Ordens Religiosas, organizado pelo Grupo Amigos de Lisboa, em conjunto com a Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. A comunicação intitulava-se "A Ordem de São Jerónimo e a Escultura do Renascimento em Lisboa". Agradecemos à Doutora Teresa Leonor Vale o convite endereçado no sentido de participarmos neste encontro de carácter científico e de integrar a Comissão Científica do mesmo. Agradecemos igualmente o convite endereçado pelo Doutor José Fernandes Pereira no sentido de publicarmos um artigo de investigação relativo à arte da escultura em Portugal.

<sup>2</sup> Sobre a vasta acção cultural e religiosa dos monges jerónimos em Portugal, impõe-se a consulta do trabalho desenvolvido por Cândido dos Santos presente na bibliografia final.

<sup>3</sup> Cf. Bernardo Vasconcelos e SQUISA (dir.), *Ordens Religiosas em Portugal das origens a Trento (Guia Histórico)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, pp. 149165.

<sup>4</sup> Sobre a história do mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa, consultem-se, por exemplo, José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1989/1993; Manuel Mendes ATANÁZIO, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984; Lina Maria Marrafa OLIVEIRA, "O Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém: da fundação ao século XVIII", in *Mosteiro dos Jerónimos a Intervenção de Conservação do Claustro*, Lisboa, IPPAR, 2006, pp. 21-57; PEREIRA, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, IPPAR / Scala, 2002.

<sup>5</sup> Ler, mais recentemente, Clara Moura SOARES, *As intervenções oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: o sítio, a história e a prática arquitectónica*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

<sup>6</sup> As obras de escultura della robbianas, em concreto as presentes no interior da igreja e no Museu Nacional de Arte Antiga, os retábulos pictóricos de Frei Carlos, monge hieronimita que desenvolveu a sua arte em estreita ligação com a Ordem, os livros iluminados de autoria de António de Holanda e as tapeçarias de fabrico flamengo que outrora adornavam o interior do cenóbio são apenas alguns exemplos ilustrativos da riqueza, da variedade e da modernidade do mosteiro de Santa Maria de Belém no século XVI.

<sup>7</sup> Cf. Pedro DIAS, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1993; Rafael MOREIRA, "Santa Maria de Belém o Mosteiro dos Jerónimos" in *O Livro de Lisboa*, Irilvalva MOITA

aquele que mais se destacou ao tempo.<sup>4</sup> Começemos por recordar que D. Manuel I manifestou o desejo de se fazer sepultar no interior da igreja monástica, inaugurando uma prática de sepultamentos que veio a estender-se até aos nossos dias, contrária à vontade inicial. Com este gesto, pleno de intenção afirmativa do poder régio, o Venturoso quebrava a tradição dos antepassados, instituída desde D. João I, de enterramentos no mosteiro dominicano de Santa Maria da Vitória, passando o de Santa Maria de Belém a servir de panteão real. As obras dos Jerónimos, como assim ficou conhecido, prolongaram-se por mais de um século e registaram variadas vicissitudes históricas, próprias de um estaleiro de tamanha envergadura.

O recheio artístico do mosteiro testemunha e obedece a vários estilos e gostos, ainda que se considere o património remanescente dos Jerónimos como apenas uma amostra reduzida daquilo que foi a variedade e a riqueza do templo quinhentista. As sucessivas campanhas de obras ao longo dos tempos, a reutilização do complexo monástico após a extinção das ordens religiosas em 1834, os restauros nem sempre criteriosos das centúrias de Oitocentos e de Novecentos provocaram o estrago e a ruína de algumas das peças mais importantes.<sup>5</sup>

Motivada talvez pela necessidade de afirmar o seu poder no seio das instituições políticas do Portugal Moderno, a ordem de São Jerónimo optou deliberadamente pela adopção de um discurso plástico repleto de novidade, constituindo-se como vanguarda artística em território nacional e peninsular. Com efeito, o recurso constante às melhores e mais avançadas oficinas do tempo, o emprego sistemático do vocabulário renascentista na decoração arquitectónica e a afirmação consciente de uma linguagem ao romano, em franca ruptura com os modelos tardomedievais de inspiração gótica, demonstram o verdadeiro programa de intenções mecenasísticas dos monges hieronimitas, de que são exemplo os retábulos de pintura e de escultura que povoavam os interiores dos seus templos. Durante a época do Renascimento, coincidente com os primeiros surtos construtivos do grande mosteiro lisboeta de Santa Maria de Belém, foram oferecidas à Ordem de São Jerónimo várias peças de raro valor artístico, provenientes das oficinas de pintura, escultura, iluminura e tapeçaria nacionais e estrangeiras mais prestigiadas.<sup>6</sup>

Devemos registar conjuntamente que, pelo estaleiro de Belém, desfilaram nomes importantes da cena artística nacional, como os mestres de obras biscainhos João e Diogo Castilho, o imaginário régio francês Nicolau Chanterene, o arquitecto piemontês Diogo de Torralva e o carpinteiro de marcenaria e pedreiro de origem castelhana Diogo de Çarça.<sup>7</sup>

De acordo com as informações documentais e os relatos cronísticos, D. Manuel I foi particularmente assíduo na oferta de obras, sobretudo de importação, algumas das quais ainda hoje subsistem, quer no interior da igreja, quer nos acervos museológicos mais importantes.<sup>8</sup> Falamos concretamente na escultura em terracota vidrada de São Jerónimo, presente no altar do mesmo Santo no lado do Evangelho, e as imagens de São Leonardo e de Nossa Senhora das Estrelas, hoje em dia parte integrante do Museu Nacional de Arte Antiga. Recordemos também os magníficos baixos-relevos que narram os principais passos da vida de São Jeró-

(coord.), Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 524-527; Paulo PEREIRA, *op. cit.*, pp. 21-43.

<sup>8</sup> Cf. a colectânea de textos dedicada ao mosteiro em *Jerónimos - Memórias de cinco séculos*,

1501-2001: *fragmentos literários*, Luiz Farinha FRANCO (org.), Lisboa, IPPAR, 2001.



[Foto. 2]

nimo, actualmente frontais de altar das capelas do transepto e outrora, quem sabe, a predela do primitivo retábulo da capelamor, mais tarde substituído pelo de pintura de Lourenço de Salzedo em 1572, aquando da reforma maneirista a expensas da rainha D. Catarina de Áustria.<sup>9</sup> Sublinhese ainda que, entre outras obras, D. Manuel I lega em testamento, em 1517, uma Bíblia iluminada, de inequívoca matriz renascentista, de autoria da oficina florentina dos Attavanti e a famosa Custódia de Belém, executada pelo dramaturgo / ourives Gil Vicente, a partir do primeiro ouro proveniente de Quíloa. De realçar neste conjunto de peças tão variado, aquilo que dissemos, anteriormente, sobre a importância fulcral do poderio da Ordem de São Jerónimo no que concerne à encomenda/recepção de obras de arte de vanguarda,

tendo em conta o ambiente artístico vivido no nosso país, no primeiro quartel do século XVI.

A dádiva de peças de inestimável valor monetário e estético não se resumiu ao Rei Venturoso, uma vez que outras figuras da Corte portuguesa o fizeram em diversos momentos da sua vida, tendo em vista a afirmação do poder, e através de obras pias, a salvação da alma. Interessanos agora abordar particularmente uma escultura de um Cristo crucificado que hoje se encontra no coroalto da igreja conventual [Foto 2].<sup>10</sup>

Este crucifixo pertencia a um programa decorativo mais vasto, pronto aquando da trasladação das ossadas de D. Manuel I para a igreja nova, em Outubro de 1551, que incluía o magnífico cadeiral, riscado por Diogo de Torralva e executado pela oficina de Diogo de Çarça, bem como o facistol e dois retábulos dos altares do coro, também eles da responsabilidade do atelier deste mestre escultor e carpinteiro de marcenaria castelhano.<sup>11</sup> Segundo as fontes, a cruz de Cristo assentava numa representação do Monte Calvário, infelizmente desaparecida, e ostentava ainda uma pintura de autoria de Francisco de Holanda, retratando, de um lado, a família real, os monges de São Jerónimo e a Igreja, sob o manto protector da Virgem Maria; e, no verso, uma figuração da *Descida de Cristo ao Limbo*.<sup>12</sup> Na descrição que faz do crucifixo, Frei Manuel

XX. Só mais tarde, após os restauros operados no cadeiral monástico (anos 40 do séc. XX), o crucifixo regressou ao local de origem. Cf. Diogo Maleitas CORRÊA, *O Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos: entre o Humanismo e a Contra-Reforma*, 3 vols., tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, em particular o volume documental.

<sup>11</sup> Sobre o cadeiral e o programa iconográfico subjacente, vejame-se os trabalhos de Rafael MOREIRA, "O Cadeiral dos Jerónimos" in *O Rosto de Camões e outras imagens*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1989, pp. 611; Nicole DACOS, "Os grotescos do Cadeiral dos Jerónimos" in *Ibidem*, pp. 12-19; Diogo Maleitas CORRÊA, *O cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos: entre o Humanismo e a Contra Reforma*, 3 vols., tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002. Sobre a actividade de Diogo de Çarça em Portugal, ver Pedro FLOR, "A Igreja de Santo Estêvão em Santarém e a obra escultórica de Diogo de Çarça (a.1525-1555)", in *Patrimonium Boletim online de Artes e Património*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.

<sup>12</sup> Cf. *Jerónimos - Memórias de cinco séculos...* A obra de Francisco de Holanda em questão encontrase, actualmente, no Museu Nacional de Arte Antiga (n.º inv. 1181). Sobre esta pintura, veja-se Adriano de GUSMÃO, *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Ed. Artis, 1958.

<sup>9</sup> Cf., mais recentemente, António TRINDADE, "Quatro baixos relevos italianos no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Artis - Revista do Instituto de História da*

*Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 1, 2002, pp. 175-209.

<sup>10</sup> Este imponente crucifixo ornou outrora o braço Sul do

transepto da igreja, vindo do coroalto, quando os túmulos de Luís de Camões e Vasco da Gama ocupavam este espaço durante os finais do século XIX e o início do século



[Foto. 3]

<sup>13</sup> Cf. Frei Manuel Bautista de CASTRO, *Crónica do Máximo Doutor e Príncipe dos Patriarchas São Jeronymo*, tomo I, IAN/TT, *Manuscritos da Livraria*, nº 729, fls. 548. Ver também Sylvie DESWARTEROSA, "Francisco de Holanda e o Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Jerónimos - 4 Séculos de Pintura*, vol. I, Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPAR, 1993, pp. 40-67.

<sup>14</sup> Cf. Sylvie DESWARTEROSA, *op. cit.*, pp. 44-46.

<sup>15</sup> Cf. IDEM, *ibidem*, p. 44. Sobre a importância da acção religiosa de Fr. Miguel Valença, ver Cândido dos SANTOS, *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, pp. 100-130.

<sup>16</sup> Cf. Diogo Maleitas CORRÊA, *op. cit.*, pp. 121-125.

Baptista de Castro, cronista da Ordem na primeira metade do século XVIII, indica que o mesmo ostentava no cimo uma inscrição "Jesus de Nazaré Rei dos Judeus" em latim, grego e hebraico, talvez redigida por Francisco de Holanda que a copiara em Roma.<sup>13</sup>

O *Cristo na Cruz* destaca-se de todo o conjunto pela sua dimensão, superior ao tamanho natural, e pela extrema expressividade que

impõe ao observador. O tronco de Cristo lançado em escorço, a musculatura bem definida e rigorosa, o sangue que jorra das chagas e a expressividade do rosto definem a qualidade plástica e o dramatismo da peça [Foto 3]. A leitura atenta da documentação diznos que a encomenda desta peça coube ao Infante D. Luís (1506-1555), filho de D. Manuel I e irmão de D. João III, pessoa muito devota da Ordem de São Jerónimo, como se pode comprovar pelos bens legados em testamento ao mosteiro de Santa Maria de Belém e pelo facto de ter confiado a educação de seu filho D. António, mais tarde Prior do Crato, aos monges hieronimitas.<sup>14</sup>

A encomenda deste *Cristo na Cruz* não deverá ser entendida como mera obra devocional do Infante D. Luís que, pelos mesmos anos, patrocinou um outro para veneração privada. Todo o conjunto coral, que incluía como vimos dois retábulos, um facistol e um majestoso cadeiral, obedece a programa iconográfico detalhado e premeditado que terá no Padre Provincial da Ordem, Fr. Miguel Valença, também confessor e orientador espiritual da Rainha D. Catarina, do Infante D. Luís e de D. Isabel de Bragança, viúva do Infante D. Duarte, irmão do Rei, o seu principal responsável.<sup>15</sup> A centralidade e a proeminência do Crucifixo fazem dele peça convergente de todo o programa idealizado que tem início na presença de São Pedro e São Paulo, na entrada do coroalto, na porta de acesso ao antecoro e dormitório; tem continuação no cadeiral, onde estão representados os mundos terrestre e celeste, bem como nos altares de São Basílio e São Bernardo, outrora adossados à balaustrada ao lado do crucifixo, figuras fulcrais impulsionadoras do movimento monástico da Igreja.<sup>16</sup>

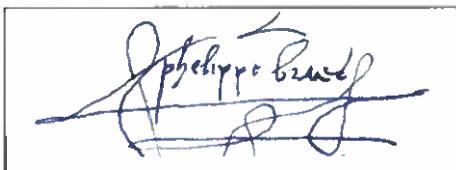
Todas as representações e temas iconográficos parecem articularem-se entre si, de modo a coordenar um conjunto coerente e portador de uma mensagem cristã: a exaltação da Redenção através da Cruz, ou seja, o alcance da Graça divina por meio da Paixão de Cristo. A morte de Cristo como via de Salvação, assunto tão caro ao espírito pedagógico da Contra-Reforma, manifestase assim em Belém com enorme validade e actualidade, visto que o tema da Redenção fora amplamente debatido, em 1547, por ocasião da 6ª sessão conciliar em Trento. Para completar o sentido ideológico do programa gizado por Frei Miguel Valença, defensor da relevância simbólica e ascética da figura do Cristo sofredor perante a alma, tal como São Jerónimo no deserto, não nos devemos esquecer que, ao centro de todo o espaço coral, existia um facistol, onde figurava a representação do Cristo ressuscitado. O culminar visual do coroalto centravase assim numa ideia comum entre a estante coral e o Crucifixo, reforçada com o verso da pintura de Francisco de Holanda: o triunfo de Cristo sobre o pecado e sobre

a morte.<sup>17</sup> Se atendermos igualmente ao facto de os monges de São Jerónimo utilizarem também este espaço para os seus ritos e orações comuns, a espiritualidade e o sentido devocional do coroalto, onde pontifica o Crucifixo ofertado pelo Infante D. Luís, ganha relevo e importância simbólica para a comunidade monástica.

Para a execução deste Cristo crucificado, que tanto impressionaria Filipe II de Espanha quando de visita ao mosteiro, o Infante D. Luís contou com a perícia e o génio de um artista, ainda hoje pouco conhecido, atendendo ao facto de a documentação sobre ele e a inexistência de obras atribuíveis à sua mestria não nos permitirem compreender melhor quem foi, efectivamente, este escultor de evidentes recursos. Durante muito tempo, a historiografia da arte portuguesa, baseada no testemunho de Frei Manuel Baptista de Castro que consultara um recibo de pagamento relativo à realização da obra, entendeu que o mestre escultor se chamava Filipe Dias, “...hum dos mayores imaginários que teve Lixboa naquelle tempo...”, que levava “...45 mill reis conforme consta de hum escrito da sua letra que achei no cartorio...”.<sup>18</sup> No entanto, Rafael Moreira procedeu a nova leitura paleográfica deste recibo e da assinatura do escultor, propondo que, em vez de Filipe Dias, se lesse antes Filipe Bries ou Vries, apelido de origem flamenga e que justificaria não só a competência escultórica do artista como também a sua modernidade no contexto nacional, quer na execução do Cristo, quer na possível colaboração na empreitada do cadeiral com o castelhano Diogo de Çarça.<sup>19</sup> Desde então, a crítica tem ficado em paz com a proposta de Rafael Moreira que aproveitamos este momento para questionar.

A partir da leitura do original, datado de 8 de Abril de 1551, guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, verificámos que o escultor é referido como sendo Felipe Brias e, quando instado a assinar o recibo, o artista escreve Phelippe Brias.<sup>20</sup> Por outras palavras, aquilo que Rafael Moreira leu como sendo um “e”, nós consideramos ser um “a”, ao compararmos a ortografia das vogais redigidas no seu nome próprio, e no apelido, o que equivale a dizer que o escultor não se chama *Phelippe Vries* mas sim *Phelippe Brias* [Foto 4].<sup>21</sup> Além disso, a leitura atenta de certos processos da Inquisição de Lisboa, pertencentes aos anos 50 e 60 do século XVI, reforçou a nossa teoria e trouxe-nos alguma luz sobre a proveniência deste artista, os meios que frequentava e outros dados da sua biografia.

Com efeito, os depoimentos prestados à Inquisição por alguns mestres carpinteiros de marcenaria, como Pierre Delsey, Philibert de Lyon e Bartolomeu de Utreque, testemunham a nacionalidade francesa do nosso escultor, bem como a grafia correcta do seu apelido.<sup>22</sup> Acrescentese ainda que as mesmas fontes asseveram que Filipe Brias contactava com a elite de corte, uma vez que é testemunhada a sua presença em Almeirim durante a Páscoa de 1557, o seu trabalho em Lisboa e Tomar, e, por último, a sua partida para a Índia, em Abril de 1558, acompanhando o ViceRei D. Constantino de Bragança na sua missão de governo. Em 1560, o depoimento concedido por Pierre Loret chega mesmo a aludir ao *Cristo na Cruz* que temos por objecto de análise. Na ocasião, diz-se que Felype Bryas zombava das imagens e que “as imagens não deveriam existir e que lhes não deviam fazer honras”; mais adiante, regista-



[Foto. 3]

se que “o dito Felype Brias fazia um crucifixo para o Mosteiro de Belém” e que o dito Filipe afiançava que “nunca faria Imagem nenhuma se não fosse por haver dinheiro”.<sup>23</sup> Esta afirmação, em quase discurso directo, tornase curiosa na medida em que a extrema sensibilidade escultórica

<sup>17</sup> Cf. IDEM, *ibidem*, pp. 125 e ss.

<sup>18</sup> Cf. Manuel Bautista de CASTRO, *op. cit.*, fl. 548.

<sup>19</sup> Cf. Rafael MOREIRA, “O Cadeiral dos Jerónimos”..., p. 7,11.

<sup>20</sup> Cf. IAN/TT, *Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Maço 4, doc. 59, nº 2, fl. 4.

<sup>21</sup> Passaremos a adoptar a grafia portuguesa para a palavra Phelippe para melhor compreensão do texto.

<sup>22</sup> Não cabe na presente investigação analisar em profundidade os processos inquisitoriais referidos que serão objecto de trabalho mais detalhado em outra ocasião.

<sup>23</sup> Cf. IAN/TT, *Inquisição de Lisboa*, Proc. nº 10947, fls. 3 e ss. Esta informação foi recolhida no processo relativo ao carpinteiro de marcenaria francês Pierre Loret, ou na forma portuguesa Pedro de Loreto. Importa recordar que este artista era irmão de um outro carpinteiro de marcenaria, afamado ao tempo, de nome Francisco de Loreto, com obra documentada em Coimbra, Tomar, Arronches e Olivença. Sobre o legado artístico de Pedro de Loreto, apenas o sabemos envolvido na obra do retábulo e cadeiral do Noviciado do Convento de Cristo em Tomar no final da década de 40 e princípio da seguinte do século XVI. Cf. IDEM, “O portal da igreja matriz de Arronches e a escultura do Renascimento no Alentejo”, *Actas do Simósio Internacional de História da Arte O Largo Tempo do Renascimento*, Lisboa, FLUL, 2004. (no prelo)

<sup>24</sup> Cf. Frei Diogo de JESUS, *Ferculum de Moasterris Sancti Hieronymi*, IAN/TT, Manuscritos da Livraria, nº 2560, 1660. Cf. Sylvie DESWARTEROSA, *op. cit.*, p. 45.

<sup>25</sup> Cf. Sousa VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Lisboa, INCM, 2ª ed., 1988 (1899), p. 136; António Pinto PEREIRA, *História da Índia no tempo em que a governou o visorrei Dom Luis de Ataíde* (1617), Lisboa, INCM, ed. facsimilada, 1987, p. 75.

<sup>26</sup> Sobre a construção militar na Índia, ver os vários textos inseridos em *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*, Porto, CNCDP, 1994 e também Pedro DIAS, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822) O Espaço do Índico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

<sup>27</sup> Sobre João de Ruão, veja-se, mais recentemente, Carla Alexandra GONÇALVES, *Os escultores e a escultura em Coimbra: uma viagem além do Renascimento*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005.

<sup>28</sup> Tal aconteceu com os escultores franceses Nicolau Chanterene ou João de Ruão, para citarmos apenas os casos mais conhecidos e com actividade artística em Portugal.

<sup>29</sup> Sobre o ambiente dos ateliers franceses durante o final da Idade Média e o Renascimento, ver, a título de exemplo, Anthony BLUNT, *Art et Architecture en France 1500-1700*, Paris, Ed. Macula, 1983; Pierre CAMP, *Les Imagiers Bourguignons de la fin du Moyen Age*, Dijon, Imprimerie Darantiere, 1990.

e o significado iconológico, que demonstrámos possuir o presente *Cristo na Cruz*, são totalmente discordantes com a atitude do mestre escultor perante as imagens, bem esclarecedora quanto às suas opções religiosas. Certamente por necessidades financeiras, Brias viuse obrigado a aceitar a encomenda de D. Luís e deixar de parte o sentido estético e iconológico da imagem produzida.

As denúncias dos escultores seus companheiros parecem não ter conhecido outros desenvolvimentos. A partida de Brias para a Índia, quem sabe em fuga, o favor de alguém influente na Corte, ou a tardia constituição do tribunal inquisitorial em Goa terão sido suficientes para que escapasse ileso às denúncias efectuadas. Todavia, algo terá restado do episódio inquisitorial na memória dos frades jerónimos, uma vez que não deixa de ser intrigante a menção (ou a alusão) de Frei Diogo de Jesus, em 1660, ao facto de “o proprio artífice(...) se atrevo dizer que nem artífice do ceo e divino poderia fazer outra semelhante, nem melhor posto que desta exageração presumptuosa e louca foy reprehendido e castigado”.<sup>24</sup>

Tentados a encontrar vestígios da arte do nosso escultor no Oriente, detectámos somente a presença em Barcelor, na costa ocidental indiana, cerca de 1570, de um Filipe Brias à frente das obras da fortaleza local, a expensas do então ViceRei D. Luís de Ataíde.<sup>25</sup> Não deverá tratar-se de um homónimo, dada a especificidade do apelido e considerando o facto de, ao tempo, ser comum um mesmo oficial praticar modalidades artísticas diferenciadas. Parecemos ser justo, portanto, sublinhar a versatilidade laboral de Filipe Brias que não se confinou apenas a trabalhos de marcenaria, de que o crucifixo de Belém é exemplo, mas também acorreu a encomendas de engenharia militar, como é o caso de Barcelor, facto por si demonstrativo das suas capacidades teóricas ao nível da arquitectura moderna e das suas valias práticas.<sup>26</sup>

A acumulação de funções e desempenhos, aparentemente distintos, não deverá constituir motivo de estranheza se nos lembrarmos que tal situação se verificou com assiduidade. Exemplo disso é a polivalência revelada pelo compatriota João de Ruão, escultor / arquitecto do Renascimento, com actividade identificada na região de Coimbra, e responsável quer pela execução de obra escultórica de imaginária, de retábulos, de altares e de monumentos sepulcrais, quer pelo risco de obra de arquitectura como portais, igrejas e espaços claustrais.<sup>27</sup>

Não conseguimos estabelecer com segurança o percurso artístico de Filipe Brias, no que concerne à formação, bem como às encomendas e clientelas que terá satisfeito em território peninsular e transpirinaico. Julgamos ter nascido cerca de 1520, talvez na localidade de Brias, na Normandia, entre Amiens e PasdeCalais, se aceitarmos que o apelido do nosso artista corresponde a um topónimo, tal como era habitual ao tempo.<sup>28</sup> O aprendizado ter-se-á desenvolvido nas oficinas normandas de Caen ou Rouen e, já na década de 40, a azáfama dos estaleiros ibéricos terá servido de engodo para novas oportunidades de trabalho, ao contrário do que aconteceu com outros conterrâneos que, por razões de ordem religiosa, empreendiam a peregrinação a Santiago de Compostela.<sup>29</sup>

A plasticidade imposta no Cristo de Belém acusa a influência da escultura produzida no aro de Burgos, protagonizada pelas mais afamadas oficinas de Felipe Vigarny (c<sup>a</sup> 1480-1542) e, sobretudo, Diego de Siloé (c<sup>a</sup> 1495-1563).<sup>30</sup> O dramatismo conferido ao corpo e musculatura do Cristo crucificado e o trabalho detalhado aplicado aos cabelos e à

<sup>30</sup> Comparese o Cristo de Brias com a actividade escultórica de Bigarny em

Burgos, principalmente em Toledo, e com o trabalho de Siloé, nomeadamente o Cristo

atado à coluna (c<sup>a</sup> 1528) da Sacristia da Catedral burgalesa.

túnica indiciam a arte daqueles mestres, particularmente activos nas décadas de 30 e 40 do século XVI. O barroquismo *avant la lettre*, ou se quisermos o Miguelangelismo de Brias, expresso no tratamento escultórico posto no tronco do Cristo, no esvoaçar da túnica e na emotividade geral do *pathos*, pode igualmente sugerir a influência artística de mestres activos em Espanha como Jacopo Florentino (c.º 1470-1526), Alonso Berruguete (1488-1561) e Jean de Joigny (1507-1577), seu compatriota e mais conhecido Juan de Juni, ou ainda a arte do escultor e barrista francês Odart (act. 1522-1534), com actividade documentada na década de 30 em Coimbra no mosteiro de Santa Cruz.<sup>31</sup> Será na órbita destes escultores estabelecidos quer em Castela, quer em Portugal que deveremos encontrar a lição inspiradora e bem estudada da arte de Filipe Brias.

A sua chegada a Portugal permanece ainda um mistério. As circunstâncias históricas que o trouxeram até nós não foram determinadas. O estreito contacto mantido entre as duas coroas ibéricas, a viagem do Infante D. Luís a Barcelona, passando por Castela, e a constante migração de mão-de-obra na Península poderão ter estado na origem da sua vinda para Portugal. Deverá então datar do final da década de 40 a sua chegada a Lisboa e será também plausível a sua participação em outras empreitadas de marcenaria do mosteiro de Belém, por exemplo, a da cobertura da Sala dos Reis.<sup>32</sup> Por motivos de ordem estilística e plástica, excluimos Filipe Brias da campanha de obras do cadeiral, dirigida por Diogo de Çarça que se faz sentir com homogeneidade por todo ele, ainda que se reconheçam outras sensibilidades plásticas que não a do mestre.

O momento exacto da morte do nosso escultor não foi possível determinar, embora seja aceitável que se tenha verificado ainda na década de 70 do século XVI. Se pensarmos que a execução do Cristo na Cruz de Belém data de 1551, época que corresponderá à fase madura da sua actividade artística, podemos colocar mais duas décadas de franca produção, tomando por base a construção da fortaleza de Barcelon.

Não conseguimos detectar possíveis influências da arte de Brias na escultura do tempo, facto que justificamos pela passagem meteórica que parece ter efectuado entre nós. Deveremos dar, pois, crédito às palavras dos cronistas da Ordem de São Jerónimo que registaram que *“porque hum so scultor [...] quasi impossivel lhe sera imitar a dita imagem em todo”* e que *“Tem vindo muytos escultores ver esta maravilha para a imitarem, mas nunca das suas maons sahio obra tão devota.”*<sup>33</sup>

Em síntese, queremos deixar algumas ideias essenciais para o entendimento da peça em questão, obrapríma da escultura do Renascimento em Portugal:

1) a actividade de mestre escultores na cidade de Lisboa não se resume à de Nicolau Chanterene, apontado tantas vezes como o único imaginário capaz e responsável pela realização, entre nós, de peças escultóricas de qualidade;

2) o rápido crescimento da Ordem de São Jerónimo nos reinados de D. Manuel I e de D. João III promoveu elevado surto de encomendas e de importação de obras de arte, em particular de esculturas de todos os tipos, o que a permitiu colocarse na vanguarda artística durante a primeira metade do século XVI;

3) a decoração do coroalto do mosteiro de Santa Maria de Belém ficou a cargo da coroa e de Frei Miguel Valença, este último incumbido de gizar um programa de catequese contrareformista, numa época onde a Igreja católica procurava resistir aos ataques de que era alvo;

4) o escultor Filipe Brias, artista francês e não flamengo como provámos, cujo apelido agora actualizámos, executou o magnífico Cristo na cruz que pontifica no amplo espaço coral e que funciona como símbolo da Redenção, de tanto interesse para os monges da Ordem que nutriam especial afeição pela Crucificação à semelhança do seu Santo patrono;

<sup>31</sup> Sobre a escultura do Renascimento em Espanha, ver por exemplo Jose Maria de AZCARATE, *Alonso Berruguete*, Salamanca, Publ. Colegio de España, 1988; Fernando CHECA CREMADES, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983; Maria Concepción GARCÍA GAÍNZA, “La Escultura”, in *El Siglo del Renacimiento*, Madrid, Akal, col. Arte y Estetica, 1998, pp. 139-191; Juan Jesús LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, “Un crucificado italiano en España: El Cristo de San Agustín de Granada”, in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 84, Primer Semestre, Madrid, 1997; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni Vida y obra*, Madrid, MC, 1974; Isabel del RIO DE LA HOZ, *El Escultor Felipe Bigarny*, Salamanca, Varona, col. Estudios de Arte, nº 14, 2001. Sobre o escultor francês Odart, ver, mais recentemente, Pedro DIAS, *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Catálogo da Exposição, Coimbra, CMC, 2003, pp. 111-122.

<sup>32</sup> A propósito desta campanha de obras, leia-se Diogo Maleitas CORRÊA, “O Tecto da Sala dos Reis”, in *Mosteiro dos Jerónimos - um lugar no tempo*, Lisboa, IPPAR, 2004, s/p.

<sup>33</sup> Cf. Frei Diogo de JESUS, *op. cit.*

5) o trajecto artístico e as obras legadas por Filipe Brias são ainda do nosso desconhecimento, embora estejamos esperançados que, num futuro próximo, consigamos assinalar mais algumas peças de sua lavra, para que não fique em exclusivo ligado ao Cristo na Cruz, peça única no contexto escultórico lisboeta e nacional;

## BIBLIOGRAFIA FINAL

- AAVV, *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*, Porto, CNCDP, 1994.
- ALVES, José da Felicidade, *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1989/1993.
- ATANÁZIO, Manuel Mendes, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984.
- AZCARATE, José Maria de, *Alonso Berruguete*, Salamanca, Publ. Colegio de España, 1988.
- BLUNT, Anthony, *Art et Architecture en France 1500-1700*, Paris, Ed. Macula, 1983.
- CAMP, Pierre, *Les Imagiers Bourguignons de la fin du Moyen Age*, Dijon, Imprimerie Darantiere, 1990.
- CASTRO, Frei Manuel Bautista de, *Crónica do Máximo Doutor e Príncipe dos Patriarchas São Jeronymo*, tomo I, IAN/TT, Manuscritos da Livraria, nº 729, fls. 526v-720., s/d.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983;
- CORRÊA, Diogo Maleitas, *O Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos: entre o Humanismo e a Contra-Reforma*, 3 vols., tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.
- DIAS, Pedro, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1993.
- IDEM, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822) - O Espaço do Índico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.
- IDEM, *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Catálogo da Exposição, Coimbra, CMC, 2003.
- FLOR, Pedro, "Quatro baixosrelevos renascença no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Discursos Língua, Cultura e Sociedade*, III série, nº 3, Lisboa, Universidade Aberta, 2001, pp. 167-184.
- IDEM, "O portal da igreja matriz de Arronches e a escultura do Renascimento no Alentejo", *Actas do Simósio Internacional de História da Arte - O Largo Tempo do Renascimento*, Lisboa, FLUL, 2004. (no prelo)
- IDEM, "A Igreja de Santo Estêvão em Santarém e a obra escultórica de Diogo de Çarça (a.1525-1555)", in *Patrimónivm - Boletim online de Artes e Património*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, "La Escultura", in *El Siglo del Renacimiento*, AAVV, Madrid, Akal, col. Arte y Estetica, 1998, pp. 139-191.
- GONÇALVES, Carla Alexandra, *Os escultores e a escultura em Coimbra: uma viagem além do Renascimento*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005.
- GUSMÃO, Adriano de, *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Ed. Artis, 1958.
- Jerónimos Memórias de cinco séculos, 1501-2001: fragmentos literários*, Luiz Farinha FRANCO (compil.), Lisboa, IPPAR, 2001.
- Jerónimos 4 Séculos de Pintura*, 2 vols., Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPAR, 1993.
- JESUS, Frei Diogo de, *Ferculum de Monasterris Sancti Hieronymi*, IAN/TT, Manuscritos da Livraria, nº 2560, 1660.
- LÓPEZGUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, "Un crucificado italiano en España: El Cristo de San Agustín de Granada", in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 84, Primer Semestre, Madrid, 1997. <http://www.cristodesanagustin.com/artcrucificadoitaliano.htm>
- MARTIN GONZALEZ, Juan José, *Juan de Juni Vida y obra*, Madrid, MC, 1974.
- Mosteiro dos Jerónimos um lugar no tempo*, Lisboa, IPPAR, 2004.

- Mosteiro dos Jerónimos a Intervenção de Conservação do Claustro*, Lisboa, IPPAR, 2006.
- PEREIRA, António Pinto, *História da Índia no tempo em que a governou o visorrei Dom Luís de Ataíde* (1617), Lisboa, INCM, ed. facsimilada, 1987.
- PEREIRA, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, IPPAR / Scala, 2002.
- RIO DE LA HOZ, Isabel del, *El Escultor Felipe Bigarny*, Salamanca, Varona, col. Estudios de Arte, nº 14, 2001.
- O Rosto de Camões e outras imagens*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1989.
- SANTOS, Cândido dos, *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*, Porto, INIC/Centro de História da Universidade do Porto, 1980.
- IDEM, *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984.
- SOARES, Clara Moura, *As intervenções oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: o sítio, a história e a prática arquitectónica*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir.), *Ordens Religiosas em Portugal das origens a Trento (Guia Histórico)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
- TRINDADE, António, "Quatro baixos relevos italianos no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 1, 2002, pp. 175-209.
- VITERBO, F. Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, 3 vols., Lisboa, INCM, 2ª ed., 1988.

# ESTUDO DO PORTAL AXIAL DA IGREJA DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM À LUZ DO MÉTODO GEOMÉTRICO DE COMPOSIÇÃO

*Francisco Henriques*

## **Introdução**

Ao longo dos últimos séculos muitas considerações têm sido tecidas a propósito da excelência e mestria de Nicolau Chanterene, manifestas nas numerosas obras que deixou em Portugal e, também, na Península Ibérica. Tendo-se estendido a sua fama dada a notabilidade artística que evidencia em cada peça, chegando mesmo ao ponto de muitas vezes ter sido considerado italiano, tais encómios não foram gerados senão pelo facto da sua arte e a natureza plástica das suas obras se evidenciar muito próxima dos princípios clássicos e dos ideais renascentistas transalpinos. A incontornável e inequívoca importância que a obra deste artista tomou para a arte portuguesa, os novos vocábulos e sintagmas de que a revestiu pertencentes a uma nova gramática artística inovadora e, à época, ainda sem ecos em território nacional, transformaram-na proficuamente por via de grande número de seguidores, quer no âmbito da escultura como da pintura. Mestre Nicolau demonstrou possuir, na essência, o conhecimento dos modelos de ambos os pólos renascentistas, embora constantemente reformulando-os numa perfeita afirmação de um génio artístico, seguindo sempre para além da norma e da traditória de que foi, de facto, conhecedor.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cf. Dias, Pedro, *Nicolau Chanterene: escultor da Renascença*, Lisboa, Ciência e Vida, 1987; Idem, *O Fydias Peregrino: Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra: Univ. Instituto de História da Arte: CENEL Electricidade do Centro, 1996; Idem "O contributo de Nicolau Chanterene para a afirmação de uma estética de Raiz Clássica em Portugal", *Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, 1999; e ainda, Grilo, Fernando, *Nicolau Chanterene e a Afirmação da Escultura no Renascimento na Península Ibérica (c. 1511 – 1551)*, Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

Na inexistência de qualquer estudo geométrico aplicado à escultura em Portugal, julgámos ser pertinente uma tal análise visando o retábulo da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena, incontestavelmente a obra maior do imaginário régio, supondo que uma tal observação pudesse constituir um enriquecimento da leitura da complexa organização compositiva da estrutura narrativa aí presente, desta forma contribuindo para a consolidação de uma série de afirmações quanto aos elevados níveis de erudição deste escultor.<sup>2</sup> Com o objectivo de encontrar suficientes comprovações que demonstrassem o emprego de uma metodologia geométrica aplicada à concepção deste retábulo, a corroboração do seu conhecimento erudito, e a observação do processo evolutivo que conduziu a esta obra maior, tornou-se imperativo o estudo exaustivo e alargado à restante obra retabular de Chanterene, no qual incluímos o portal axial da igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém, por motivo de uma óbvia aproximação tipológica que oportunamente teremos a oportunidade de observar.

Quando efectuámos este estudo e nos debruçámos sobre o portal axial verificámos não existir a habitual adequação desta estrutura tectónica ao mesmo traçado regulador que encontrámos sistematicamente operante – sempre comprovado e sistematicamente justificado – em todas as restantes obras retabulares de Chanterene.<sup>3</sup> Assim, ainda que longe do pressuposto original do estudo a que nos propúnhamos, sabendo da controvérsia gerada em torno deste portal – das várias opiniões existentes relativamente à sua altura original, dos vários pareceres quanto à sua primitiva formulação, da sua adequação à implementação do coro-alto que posteriormente viria a ser construído, bem como das subsequentes reformulações oitocentistas – dada a referida inadequação por nós encontrada, fomos conduzidos a tentar procurar, segundo a aplicação deste mesmo *Método Geométrico*, uma

<sup>2</sup> Henriques, Francisco, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – Geometria e Significação*, Lisboa: Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

<sup>3</sup> *Ibidem*

(re)formulação hipotética daquela que poderá ter sido a sua estrutura original, e que ao longo destas páginas vimos expor.

## A Análise Geométrica da Obra de Arte

Em resultado da pesquisa bibliográfica que fizemos em torno deste assunto, tomámos conhecimento da obra de Charles Bouleau, *Charpentres: La géométrie secrète des peintres*,<sup>4</sup> bem como do estudo analítico de Luís Casimiro, este último visando a análise geométrica de um importante reportório artístico referente ao tema da *Anunciação* na pintura portuguesa no período de Quinhentos.<sup>5</sup> Nesta última obra encontramos um amplo corpo de estudo no qual o autor elabora sucintamente um método pessoal, *Geométrico, Iconográfico-Iconológico* – baseando-se nos mais recentes estudos dos mais conceituados autores – aplicando-o a um vasto reportório de pinturas sobre este episódio bíblico, no contexto artístico nacional.<sup>6</sup>

Perfilhando da opinião que depois dos óptimos resultados obtidos por via da aplicação desta metodologia “se torna evidente a vantagem da sua utilização”, podemos concluir também, após o presente estudo, que utilizado com a mesma, necessária e indispensável, proibidade científica e intelectual, o mesmo constituirá um método igualmente “rigoroso, eficaz, válido e credível” para um mais profundo conhecimento e uma profícua interpretação, não só da pintura, mas de um vasto leque de obras de arte deste período, no qual se inclui, também, a arquitectura e a escultura.

No presente caso, e com base neste mesmo pressuposto, considerando ser extremamente pertinente o emprego deste método na análise por nós efectuada, aplicámo-lo ao mais significativo corpo de obras escultóricas de Nicolau Chanterene no âmbito da retabulística, com o fito de alcançarmos um mais profundo conhecimento da sua obra.

Antes de explanarmos as nossas análises, e para um pleno entendimento do estudo geométrico que efectuámos, é indispensável uma sucinta exposição deste método, referindo uma série de aspectos essenciais, as suas características, e as diferenças que se operaram no nosso procedimento.

## O Método Geométrico

Assim designado por Luís Casimiro, este é um “processo de análise (...), baseado na aplicação de regras matemático-geométricas de acordo com critérios estabelecidos e percorrendo etapas bem definidas, com o objectivo de propor uma leitura, cientificamente fundamentada, daquele que terá sido, eventualmente, o *esquema geométrico de composição* utilizado (...), ou seja, a estrutura geométrica que esteve na génese da obra (...), como traçado regulador, auxiliando o artista a organizar a sua composição”.<sup>7</sup>

Charles Bouleau e, depois, Luís Casimiro, afirmam a particular atenção que o artista do Renascimento terá empregue na escolha das dimensões do rectângulo que delimita a obra de arte, pois essas medidas acarretarão enormes implicações no trabalho sequente, declarando inclusivamente que conhecer a estrutura interna de uma obra se torna imprescindível para a sua total compreensão, tal como teremos oportunidade de verificar.<sup>8</sup>

Este traçado regulador, que não é possível ser captado de imediato nem é visível numa usual observação, tendo constituído uma inicial hipótese de trabalho – mas que no decurso das múltiplas investigações granjeou aos mais diversos autores garantias da sua efectividade – terá estado na génese das obras de alguns artistas do Renas-

<sup>4</sup> Cf. Bouleau, Charles, *Charpentres: La géométrie secrète des peintres*. Paris: éditions du Seuil, 1963.

<sup>5</sup> Casimiro, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Porto: Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

<sup>6</sup> Devemos salientar os nomes de E. Panofsky, E. Gombrich C. Bouleau, J. Hambidge ou M. Ghika, entre outros, e referindo apenas aqueles que tomaram maior destaque nesse estudo.

<sup>7</sup> Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*, pg. 853 e ss.

<sup>8</sup> Embora L. Casimiro tenha estendido o seu estudo apenas à pintura sobre tábuas, o estudo de C. Bouleau estende-se a um âmbito mais alargado.

cimento, servindo como auxiliar de estruturação e suporte a toda a composição no estabelecimento das relações entre os seus vários elementos.

Sem ser conhecida qualquer indicação apriorística da eventual estrutura interna posta em prática pelo artista, este método é desenvolvido experimentalmente segundo um sistema de tentativa e erro, prosseguindo na eliminação e/ou aceitação das diversas hipóteses de estudo tendo em conta as especificidades compositivas de cada obra, até ser encontrado e proposto, sempre “devidamente justificado”, o esquema geométrico operante.

Embora conhecido mas não suficientemente divulgado e posto em prática, este sistema relativamente inovador não foi ainda devidamente sistematizado e alargado a um número suficiente de obras e artistas para que possam ser conhecidas preferências ou métodos eleitos por alguns desses criadores. No entanto, no nosso estudo prosseguimos as nossas pesquisas sempre baseadas e fundamentadas no método de análise proposto por estes investigadores, dado aí termos encontrado suficiente rigor, aplicabilidade e proficiência.

Se em várias ocasiões encontrámos um número considerável de concordâncias na aplicação de diferentes traçados, o que por vezes nos levou a considerar, provisoriamente, terem sido esses os que o artista empregou nas diferentes obras, contudo, por via de um trabalho atento, sistemático e continuado, com a experiência através dele adquirida e efectuando estudos mais aprofundados, foi-nos possível destringir outro traçado mais particular e conclusivo. De facto, durante o desenvolvimento da nossa análise, cremos ter tomado conhecimento de um sistema que se afirmou constantemente concordante e sempre plenamente justificado nas obras em estudo, motivo pelo qual cremos estar em presença de uma “assinatura chanterenesca”. Sendo esse sistema um desenvolvimento de uma das propostas assinaladas e identificadas por Luís Casimiro, um pouco mais complexo e intrincado, embora sem ser revestido da carga mais erudita de alguns dos vários modelos reconhecidos em algumas obras de pintura já estudadas, cremos estar em presença de um desenvolvimento próprio do artista – ou talvez adquirido durante o seu processo de aprendizagem, visto que o encontrámos operante em todas as obras em estudo – traçado esse ao qual as características plásticas e compositivas de cada obra se foram progressivamente adaptando por via de um profícuo labor, estudo reflectido e perícia amadurecida. Oportunamente e no desenvolvimento da nossa explanação, referi-lo-emos pormenorizadamente.

Toda a aplicação do *Método Geométrico* passa por um estudo rigoroso que toma contornos de precisão bastante apurados, quer efectuados segundo os métodos tradicionais – por meio de régua, esquadro e compasso – ou segundo os novos meios tecnológicos, computacionais, de que dispusemos para o presente estudo. Tal rigor de análise não pode nem deve, desejavelmente, questionar as menores diferenças apresentadas no meio artístico. Não podemos esquecer que estamos em presença de obras de pedraria – algumas delas com características particularmente dóceis, como seja o caso da pedra de Ançã – e em alguns casos expostas ao ar livre, tendo sofrido a erosão causada pelo clima e sujeitas a consideráveis diferenças de pressão e temperatura que terão estado na origem de contracções e dilatações – mais visíveis ao nível das juntas – causando pequenas alterações. Por outro lado ainda, não devemos equiparar a minúcia da análise matemática e geométrica, vista com a magnitude e o detalhe que os meios computacionais permitem ao nível do tratamento da imagem, demasiado rigorosos se comparados com o talhe da pedra conseguido por esforço manual da percussão do martelo sobre o escopro e o cinzel, por mais exímia que

possa ter sido. Assim, dados os meios e objectos de análise, fica explícito que teremos sempre de contar com algumas – mínimas – margens de erro.

Resta-nos acrescentar que para a análise efectuada a estas obras escultóricas, nas quais a volumetria é uma característica essencial, coexistindo na mesma obra um vasto número de planos em profundidade, partimos do pressuposto que as deveríamos analisar segundo um modelo bidimensional, de superfície, tomado no seu plano mais anterior, tal como se do seu debuxo se tratasse, pois terá sido assim, depois da *concepti*, da *idea*, que elas terão começado a ser materializadas.

Embora todas as obras tenham sido, por diversas vezes, minuciosamente analisadas *in loco* e nos seus mais ínfimos detalhes, a análise geométrica decorreu sobre fotografias de alta resolução na maioria dos casos, e algumas delas realizadas segundo os mais apurados preceitos, efectuadas por um reconhecidíssimo fotógrafo, Luís Pavão, as quais fazem parte do acervo do Arquivo Fotográfico do DCD, gentilmente cedidas pelo IPPAR para a execução desta análise.

Com a finalidade do nosso estudo, essas imagens foram cortadas segundo os limites físicos da própria obra, por via dos já referidos métodos computacionais, de forma a obtermos rectângulos com as medidas extremas das obras em análise.

### **A Ciência da Arte – O esquema geométrico da composição**

Inextricavelmente associado ao Humanismo, o Renascimento foi um momento particular da história e da cultura, originando tão profundas e proficuas alterações que geraram um importante salto epistemológico e o surgimento de um “novo homem”. Um profundo interesse por culturas e civilizações ancestrais levou alguns intelectuais ao estudo das línguas antigas, o Grego, o Latim e o Aramaico, e desta forma a conhecer e a reabilitar uma série de conhecimentos esquecidos da Antiguidade. O contacto com as teorias filosóficas de Pitágoras, Protágoras, Platão ou Aristóteles, entre outros, bem diferentes do conhecimento místico vigente na época, levaram-nos a uma mais profunda tomada de consciência e ao enaltecimento das virtudes, inebriando-os ainda mais profundamente com a excelência da ciência e do conhecimento.

Desde logo absorvendo os recentemente descobertos ensinamentos de Vitruvius, a reabilitação de uma série de noções no âmbito da Matemática, da Geometria e da Óptica, tornou-se fundamental para o artista do Renascimento que, pretendendo evidenciar os seus dotes intelectuais e o seu conhecimento esclarecido, lutou por se notabilizar e elevar o estatuto da sua prática ao nível das sete artes liberais, equiparando-se aos retóricos, aos poetas, aos músicos, aos matemáticos, ou aos astrónomos.<sup>9</sup> Também com este intuito, mas pretendendo patentear a excelência do seu *mister*, o artista moderno acerrou-se deste vasto e erudito conjunto de saberes que lhe permitiam afirmar o carácter do seu conhecimento científico, distanciando-o do mero labor manual do artífice e do artesão. Conhecedor, ele passa a aplicar uma série de fórmulas de cariz matemático-geométrico com o intuito de conferir às suas composições as características de harmonia, proporção, simetria e eurytmia enunciados por Vitruvius nos seus *De Architectura Libri Decem*.<sup>10</sup>

Imbuídos dos conceitos pitagóricos relacionando as propriedades dos números e as harmonias universais e pretendendo participar dessa ordem cosmológica, a *proporção* passou a tomar um papel decisivo nas obras dos mais importantes artistas deste período. Este conceito vitruviano, traduzido da palavra grega *analogia*, pressupõe aspectos práticos, quantitativos e aritméticos que, juntamente com outros qualitativos e estéticos, encerram os vocábulos *symetria*, *commensus* ou *commensu-*

<sup>9</sup> Cf. Wittkower, Rudolph, *La Escultura: procesos e principios*. Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 93.

<sup>10</sup> Cf. Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. I e II.

<sup>11</sup> Cf. *Sagrado Medidas del Romano*, Toledo, 1526, Edição fac-similada com introdução de Fernando Marias e A. Bustamante, Madrid, Colección Tratados, 1986, p. 81.

<sup>12</sup> Cf. Panofsky, Erwin, *O Significado Nas Artes Visuais*. Cap. II "A História Das Proporções Humanas Como Reflexo Da História Dos Estilos", Lisboa, E. Presença, 1989, n. 19, p. 72. Ver também *Sagrado Medidas del Romano*..., p. 81.

<sup>13</sup> Enunciando-se comumente "a parte menor está para a maior, assim como esta está para a totalidade". Cf. Euclides, *Elementos*, Madrid, Editorial Gredos, 1994, Livro VI, Definição 3.

<sup>14</sup> Cf. Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. II. Ver também Panofsky, Erwin, *O Significado Nas Artes Visuais*. Cap. II "A História Das Proporções Humanas Como Reflexo Da História Dos Estilos", Lisboa, E. Presença, 1989, n. 19, p. 72.

<sup>15</sup> Cf. Hambidge, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry*, Nova York, Dover Publications, (s.d.), pp. XIV-XV.

<sup>16</sup> Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. II. Ver também Panofsky, Erwin, *O Significado Nas Artes Visuais*. Cap. II "A História Das Proporções Humanas Como Reflexo Da História Dos Estilos", Lisboa, E. Presença, 1989, n. 19, p. 72.

<sup>17</sup> Wittkower, Rudolph, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 154-159.

*ratio*.<sup>11</sup> Pode ser dito que a diferença entre *proportio* e *symetria* se resume à distinção entre a norma e a aplicação da mesma. Para Vitruvius, simetria pressupõe o princípio estético da relação mútua entre os membros e a consonância entre as partes e o todo; enquanto Proporção é o procedimento técnico segundo o qual se põe em prática o sistema de simetria. Enquanto esta não determina a beleza de um corpo, garantindo apenas a sua realização técnica por estabelecimento de um módulo, a simetria deverá relacionar de uma maneira bela e apropriada todos os "membros" do conjunto.<sup>12</sup>

Definindo uma relação aritmética entre duas grandezas, a *Divina Proporção* tomou para estes artistas uma enorme importância, uma vez que aplicada a um segmento de recta, por exemplo, ela determina a sua divisão de uma forma única em que a relação entre as partes e o todo permanece idêntica. Ou seja, a relação de proporcionalidade entre a parte menor e a parte maior é igual à relação de proporcionalidade entre a parte maior e a totalidade, tendo ficado conhecida por Euclides como a *divisão de um segmento segundo a extrema e média razão*.<sup>13</sup> Induzidos pelos clássicos, os artistas do Renascimento reconhecem esta harmonia matemático-geométrica em inúmeras manifestações da natureza, verificam a sua aplicação em algumas das mais imponentes construções da Antiguidade, e reconhecendo-lhe características de perfeição identificam-na com o belo. Esta proporção e método de divisão foi largamente utilizada sob variadíssimas formas pelos artistas deste período e de épocas seguintes, nomeadamente, na definição da *secção áurea* de segmentos, no cálculo proporcional de segmentos adjacentes, na construção do *rectângulo de ouro* (onde se verifica uma relação proporcional entre os dois lados), de pentágonos regulares (onde os pontos resultantes da intersecção das diagonais determinam, sempre, a *Secção Áurea* das linhas que se cruzam) ou de pentagramas (resultantes do anterior traçado e originando novos pentágonos regulares), entre outros.

O conceito de *simetria*, embora na Antiguidade Clássica se revestisse de um significado mais lato porquanto se mantivesse inextricavelmente ligada à euritmia, definia-se então como a relação harmoniosa entre as partes e o todo.<sup>14</sup> Contudo, ela refere-se igualmente ao arranjo ordenado das unidades em torno de um centro, tendo sido vastamente utilizada na divisão simples de figuras geométricas regulares, nomeadamente os rectângulo e triângulos equiláteros, permitindo a divisão destas áreas em outras mais pequenas múltiplas da primeira.

Por outro lado, existe outro tipo de simetria, correspondendo a uma ordenação em que a dinâmica das formas conduz à transição de uma para a outra. Este tipo de simetria a que Jay Hambidge chamou "dinâmica" e que não é alcançada de uma forma natural ou espontânea, foi conhecida pelos egípcios e, mais tarde, pelos gregos que desenvolveram o seu conhecimento, chegando mesmo a encontrá-la no processo de crescimento de organismos, entre os quais o corpo humano.<sup>15</sup>

A *euritmia*, sempre orientada e em complemento da simetria, segundo a tradução de Vitruvius que nos fornece Panofsky, deverá proporcionar "uma aparência agradável e um aspecto apropriado". Ou seja, a euritmia estabelece a "aparência conveniente" dos vários elementos de uma composição, na ordenação e regularidade, ou justa proporção, entre as várias partes do todo.<sup>16</sup>

A mesma harmonia que Pitágoras encontrava nos números, observou-a igualmente na escala musical cumprindo exactamente as mesmas regras e proporções que podiam ser expressas também de forma numérica, sendo-lhe atribuída a descoberta dos intervalos fixos da escala musical.<sup>17</sup>

Acreditando, assim, que toda a realidade era composta por números, pretenderam os artistas do Renascimento transpor também para o campo geométrico esse conjunto de regras. Já referidas por Platão e Vitruvius,<sup>18</sup> elas viriam a receber a atenção de Alberti no seu tratado *Re Ædificatória*, de 1486, onde estabelece uma relação entre as consonâncias musicais e as dimensões das superfícies que podem ser construídas obedecendo às mesmas proporções.<sup>19</sup> Alberti chama harmonia ao acorde de notas agradáveis ao ouvido, sendo que neste conjunto algumas são “graves e outras agudas”, e transpõe para o campo das artes visuais uma idêntica relação na construção de superfícies obedecendo às mesmas leis de ordem e harmonia, considerando que, desta forma, elas possuíam idêntica capacidade de agradar aos olhos e ao espírito.

Acreditando que a consistência geométrica era absolutamente imprescindível à harmonia proporcional do desenho espacial, racional e expositivo, sempre com a preocupação em dimensionar as suas obras estabelecendo estruturas internas de forma ordenada, harmoniosa e equilibrada, o estudo sistemático e continuado conduziu o artista do Renascimento a descobertas que avultaram os conhecimentos nos domínios da Matemática, da Geometria e da Óptica. Estes, conjugando-se com uma incessante procura de formas de figuração cada vez mais fiéis à realidade, potenciaram a circunstância que o levou a alcançar a tão almejada retratação mensurada do espaço.

Embora já desde o *Treccento* se assistisse à tentativa de aquisição de formas de organização racional do espaço e de processos de representação cada vez mais próximos do real, apenas no dealbar do século XV Filippo Brunelleschi realizará as primeiras pinturas representadas em perspectiva. Sem que exista qualquer corroboração teórica da forma como o alcançou, e apenas confirmada a sua execução através de uma carta de 1413 descrevendo sucintamente o processo e o seu conteúdo, o facto é que logo durante o primeiro quartel deste século assistiremos à execução, por outros autores, de obras admiráveis onde é notavelmente empregue um semelhante sistema de representação espacial.<sup>20</sup> Contudo, a primeira teorização e sistematização de um processo de projecção perspectivo só aconteceu mais tarde, pela mão de Alberti. No seu tratado *De Pictura*, escrito em latim, em 1435, e um ano mais tarde numa tradução para o italiano vernáculo, o *Della Pictura*, para além da enumeração de alguns conceitos básicos da geometria euclidiana – numa descrição em linguagem comum e de mais fácil entendimento, ou enumerando os conceitos essenciais da ciência *perspectiva* tal como foi desenvolvida pelo filósofo islâmico Alhazen – descreve um método científico, matemático e geométrico, visando a retratação do espaço do real numa superfície bidimensional.<sup>21</sup> Não sendo o objectivo do presente artigo fazer uma análise da evolução e das metodologias perspectivadas no Renascimento, porquanto não exista neste portal qualquer aplicação deste sistema, resta-nos apenas remeter para outros estudos onde é amplamente aprofundado esse assunto, referindo agora apenas alguns nomes fundamentais empenhados no alcance de sistemas geométricos e matemáticos de projecção mensurada e sistemática do espaço, tais como Piero della Francesca, Leonardo, Jean Pélerin (o dito Viator), ou Albrecht Dürer.<sup>22</sup>

### Exposição do método

Com estes pressupostos, facilmente se depreende a preocupação e o empenho que os artistas do renascimento depositariam no delineamento de um *esquema geométrico da composição*, porquanto este consista no conjunto ordenador das entidades geométricas básicas subjacentes à obra.

<sup>18</sup> Platão, *Timeo*, 35b-36b, in *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Crístias*, Madrid, Editorial Gredos, 1997. Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992, Livro I, Cap. I.

<sup>19</sup> Alberti, Leon Batista, *Re Ædificatória*, Madrid, Ed. Akal, 1991.

<sup>20</sup> Kemp, Martin. *The Science of Art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Londres, Yale University Press, 1990, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 21-23.

<sup>22</sup> Para uma descrição detalhada dos vários métodos que enunciamos, consultar Casimiro, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor*, pp. 997-1099. Ver também Kemp, Martin. *The Science of Art...*, pp. 21-68; Ver ainda Henriques, Francisco, *O Retábulo da Pena...*, pp. 16-27; e Trindade, António de Oriol, “A Recepção do Modelo de Perspectiva Linear Renascentista a Norte e a Oeste dos Alpes e um Exemplo Concreto no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa”, in *Arte Teoria* nº 6, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 51-73.

Neste conjunto, o rectângulo no qual se inscreve a obra tendo em conta os seus limites extremos, o *marco* – assim denominado por C. Bouleau – é o elemento que assume a importância de maior relevo, uma vez que se constitui o “*molde* que dá ao seu conteúdo uma forma determinada”.<sup>23</sup> Esta sua expressão toma maior sentido quando o autor nos demonstra que em função da tipologia do rectângulo proposto – das relações proporcionais dos seus lados, e tendo em conta o possível método construtivo que poderá ter estado na sua origem – estas passam a ser determinantes para o traçado geométrico interno do mesmo rectângulo.

Conhecido o *marco* e as suas dimensões físicas ser-nos-á possível calcular o *módulo* do rectângulo em questão, conceito entendido como a *razão entre o seu lado maior e o seu lado menor*. Assim, esse número caracteriza a relação entre os lados do rectângulo e, como tal, também o próprio rectângulo, definindo-o dentro de uma série de tipologias identificadas e apresentadas por L. Casimiro.<sup>24</sup> Referiremos apenas sucintamente que os rectângulos se podem dividir em duas categorias maiores, dadas as suas características de *simetria*. Assim, classificam-se *estáticos* ou *dinâmicos*, dado o seu módulo poder ser representado por um número *racional, inteiro, ou fraccionário*, no primeiro caso; ou por um número *irracional*, no segundo caso.

Dadas as características tipológicas do rectângulo, ser-nos-á possível conhecer uma trama constituída por linhas horizontais, verticais e oblíquas que o dividem, denominada *armadura do rectângulo*. Esta trama pode ser obtida segundo diferentes métodos de divisão:

- decorrendo da própria forma construtiva do rectângulo, o que visa variadíssimos casos desde os rectângulos *estáticos* e os *dinâmicos*, às figuras compostas;
- segundo a *Secção Áurea* dos lados do rectângulo;<sup>25</sup>
- de acordo com as consonâncias musicais;<sup>26</sup>
- ou ainda, cumprindo a denominada *regra geral dos rectângulos*.<sup>27</sup>

De indiscutível importância no delineamento da composição, referimos também as linhas estruturantes da construção perspectivada da representação – caso exista ou seja detectável – e, ainda, as possíveis figuras geométricas implícitas na composição.

Em resumo, com o intuito de se proceder à análise geométrica de qualquer obra é imprescindível a identificação do *marco* no qual se insere a obra e o respectivo *módulo*, identificando-se posteriormente a respectiva *armadura, linhas de construção perspectivada e figuras geométricas implícitas*.

### Aplicação do método

Na aplicação do método geométrico às obras retabulares de Chanterene, tomámos como pressuposto fundamental a análise de todo o conjunto retabular como conjunto uno e indiviso, uma vez que inerente à sua idealização, a máquina retabular enquanto estrutura arquitectónica, opera a função ordenadora e estruturante de todos os elementos aí presentes e nos quais se incluem, obviamente, os espaços reservados às figuras e episódios relativos aos ciclos iconográficos, muito embora sejam estes a assumir o inequívoco e primordial destaque em toda a obra. Por outro lado ainda, não é possível olvidar o papel que desempenhava a arquitectura, desde sempre reivindicando o estatuto de arte maior sobre a escultura e a pintura, pois a elas se prestava e proporcionava como meio privilegiado de expressão. Como tal, não pode ser menosprezada a sua presença essencial, sobretudo nos casos em análise, apresentando-se estas arquitecturas dentro da arquitectura sem “quaisquer precedentes” e verdadeiramente inauguradoras de uma “moderna” linguagem artística *ao antigo* em território nacional, como tem vindo a ser vastamente referido.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> No original em francês lemos *cadre*, que significa *moldura de painel*. Cf. Bouleau, Charles, *Charpentiers: La géométrie secrète des peintres*. Paris: éditions du Seuil, 1963, p. 37. Ver também Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*..., pg. 865, n. 6.

<sup>24</sup> Cf. O quadro XXXIII proposto por Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*..., pp. 891-893.

<sup>25</sup> Esta denominação pode também ser referida como a *Divina Proporção, Regra de Ouro, ou Extrema e Média Razão*.

<sup>26</sup> Cf. Bouleau, Charles, *Charpentiers*..., Cap. 4.

<sup>27</sup> Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*..., pp. 932-937.

<sup>28</sup> Cf. Grilo, Fernando, *Nicolau Chanterene*..., p. 588 e também 612-616.

Embora nos tenhamos proposto seguir, sequencialmente, a metodologia referida pelo investigador supracitado, no decurso da nossa análise deparámo-nos com uma série de circunstâncias que acabaram por nos determinar uma diferente abordagem e, por fim, revelando uma nova armadura que, pensamos, ser um processo geométrico de divisão do rectângulo muito próprio do artista em análise, dado não termos encontrado tal “orgânica” nos diferentes métodos detectados pelos autores já referidos. Passamos a explaná-la.

Assim, em primeiro lugar, tomámos as medidas extremas dos rectângulos nos quais se inscrevem as obras retabulares em questão, calculando, seguidamente, os diferentes *módulos* de cada *marco* e identificando as suas diferentes tipologias. Em função dos dados então alcançados, prosseguimos na aplicação dos vários métodos de divisão propostos e utilizados por L. Casimiro.

Uma vez calculado o *módulo* da primeira obra por nós analisada,<sup>29</sup> verificámos não estar em presença de um *marco* enunciado como um dos exemplos mais peculiares e preferencialmente usado pelos artistas do Renascimento, tais como os vários rectângulos dinâmicos: os rectângulos de Ouro ( $^{\circ}$ ),  $\sqrt{6}$ ,  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4}$  (ou 2),  $\sqrt{5}$ , e  $\sqrt{6}$ .<sup>30</sup>

Após a análise das restantes obras em estudo, constatámos mesmo que em nenhuma delas se verificava a existência deste tipo de rectângulos, e que só apenas em alguns casos estamos em presença dos denominados rectângulos *estáticos*, mas sem que se nos tenha afigurado ter existido uma escolha objectiva e com um pressuposto formulador.<sup>31</sup>

Assim, deduzimos não ter estado subjacente à escolha dos *marcos* das respectivas estruturas retabulares nenhum arbítrio premeditado, baseado ou fundamentado num pressuposto de “harmonia visual” que encontrasse ecos em teorias matemáticas de índole pitagórica, mas sim tendo em vista o maior aproveitamento visual possível da área de implementação da obra. E se, em alguns casos, isso possa ser facilmente entendido e perceptível, tal como seja o caso da adequação do retábulo de S. Pedro ao curto diâmetro permitido pela curvatura da parede absidiolar da Sé Velha, em Coimbra, ou da adequação do retábulo da Pena ao vão do pano de parede e respectiva altura imposta pela abóbada do edifício original, o mesmo não podemos dizer no que se refere aos *módulos* escolhidos para os retábulos do claustro do Silêncio, do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, ou mesmo do retábulo da Lamentação, na igreja do mosteiro de S. Marcos, em Tentúgal, onde não existia o mesmo tipo de limitações e constrangimentos.

Ainda assim, procurámos a identificação mais próxima dos *marcos* destes retábulos com a dos rectângulos já enunciados, tendo-se procedido, inclusivamente, a todos os tipos de divisão propostos e especificados na tese supracitada, com o intuito de verificar qual dos traçados melhor se adequaria à composição em análise, tentando encontrar, assim, o traçado geométrico regulador que pudesse ter estado na sua origem.

Embora tenhamos encontrado algumas concordâncias entre as propostas efectuadas e a orgânica compositiva das imagens em análise, ainda assim algumas dúvidas subsistiam, não tendo nós encontrado nunca um número de concordâncias suficientes, dentro de um mesmo método de divisão, contemplando, simultaneamente, a estrutura retabular e as figuras humanas retratadas. Seguramente, terá sido este o motivo de maior descontentamento, pois partimos do pressuposto que ambas (a estrutura retabular, concebida enquanto estrutura arquitectónica que reúne, “enquadra” e ordena os espaços de representação, e a própria acção que decorre dentro do seu espaço específico) deveriam estar subordinadas ao mesmo traçado geométrico regulador.

<sup>29</sup> Na fase inicial do nosso estudo as análises não foram seguidas segundo a ordem cronológica da execução da obra, mas segundo a importância dada pelo grau de excelência da obra em questão, e que considerámos ser o retábulo da Pena. Contudo, a partir de determinado momento, o nosso estudo foi então efectuado segundo a ordem cronológica.

<sup>30</sup> Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, pp. 853-893.

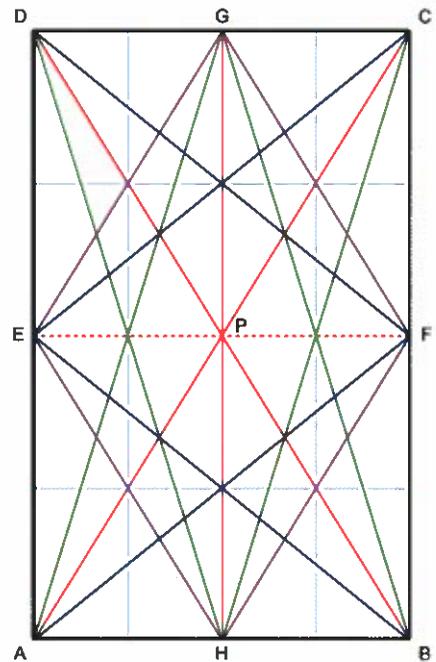
<sup>31</sup> Os vários dados coligidos podem ser analisadas no Quadro A no anexo do nosso estudo, onde ordenámos para cada uma das obras em análise, sequencialmente, as medidas físicas do *marco*, o respectivo *módulo* e a sua designação. Do mesmo modo, aí apresentamos o Quadro B retirado do estudo de Luís Casimiro e figurando no mesmo anexo, onde constam todos os principais rectângulos.

Foi durante este processo que compreendemos que a métrica de divisão de mestre Nicolau, sem que pressuponha um conhecimento mais erudito de divisões dos rectângulos, tais como segundo a *Extrema e a Média Razão* ou segundo as *Consonâncias Musicais*, ambos preconizados por Alberti,<sup>32</sup> residia antes num sistema um pouco mais intrincado e complexo, embora consistindo apenas num ligeiro desenvolvimento de um método observado num dos *casos gerais dos rectângulos* descritos por Luís Casimiro.<sup>33</sup> Perante tal afirmação, passaremos a expor seguidamente todo o processo, começando por enunciar a divisão segundo essa mesma *regra [geral dos rectângulos]* e prosseguindo na direcção do traçado geométrico por nós encontrado.

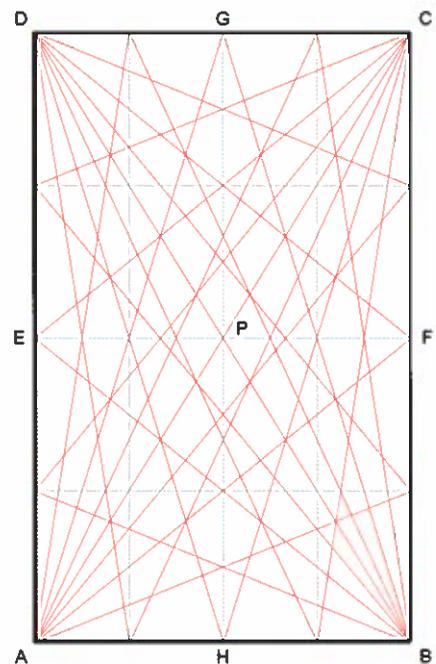
### A Armadura NC

Baseado no pressuposto enunciado por C. Bouleau e J. Hambidge afirmando a diagonal como a linha de maior importância num rectângulo, em primeiro lugar, sobre o rectângulo dado ABCD devem ser traçadas as diagonais AC e BD, marcadas a vermelho na [Fig. A].<sup>34</sup> Deste modo, na intersecção destas duas linhas encontraremos o centro geométrico da figura dada, P, sobre o qual traçaremos a horizontal EF e a vertical GH (marcadas a traço vermelho interrompido na mesma figura, e que dividirão o rectângulo original em quatro rectângulos internos *semelhantes* ao primeiro: AHPE, HBFP, FCGP, e GDEP.<sup>35</sup> Devemos ainda referir a existência de mais quatro rectângulos internos: dois resultantes da divisão horizontal, EFCG e ABFE; e outros dois resultantes da divisão vertical, AHGD e HBCG. Com este processo obtemos o *traçado prévio* para obter a *armadura* do rectângulo.

O desenvolvimento do processo segue-se com a marcação das diagonais dos respectivos rectângulos resultantes, ou seja na marcação das oblíquas DH, GA, GB e CH, (identificadas a verde na fig.A); DF, CE, EB e FA (identificadas a azul na fig.A); e por fim, GE, GF, EH e FH (identificadas a rosa na fig.A). A intersecção destas linhas assume-se de enorme importância pois as horizontais e as verticais traçadas sobre esses pontos permitirão uma nova subdivisão do rectângulo ABCD proposto, das quais resultam dezasseis rectângulos *semelhantes* ao rectângulo inicial – todos exactamente iguais em *módulo*, diferindo apenas nas dimensões (traçados a azul claro na fig.A). Este traçado consiste em apenas uma parte da *Armadura I* do rectângulo, assim denominada



[Fig. A] – Armadura I



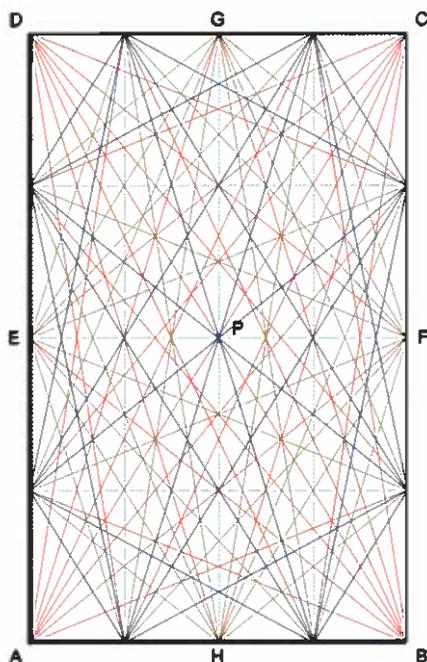
[Fig. B] – Armadura II

<sup>32</sup> Cf. Alberti, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introdução, tradução e notas de Rocio de la Villa. Madrid: Tecnos, cop. 1999; *De Re Aedificatoria*, prólogo de Javier Rivera; trad. Javier Fresnillo Núñez. Madrid: Akal, cop. 1991. Estes métodos eram frequentemente postos em prática pelos mais variados artistas deste período, também em território nacional. Cf. Charles Bouleau, *Charpentés...*, Cap.4; e ainda Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*, Quadro XXXIV, Vol. II, pgs. 1129-1131.

<sup>33</sup> Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor*, pgs. 932-937

<sup>34</sup> Cf. Bouleau, Charles, *Charpentés...*, pp. 42-43. Ver também Hambidge, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry...*, p. 33

<sup>35</sup> A denominação *semelhante* indica um novo rectângulo, maior ou menor, mas com o mesmo *módulo*, podendo ser obtido ou verificável segundo uma divisão ou prolongamento das suas diagonais. Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, pg. 885.



[Fig. C] – Armadura NC

denso e a que chamámos *Armadura NC* tendo em conta as iniciais do nome do artista, na verdade, não difere muito da *Armadura II* enunciada por L. Casimiro que, inclusivamente, por diversas vezes afirma que o artista poderá fazer uso “não só dos pontos projectados sobre os lados que entender, ou que melhor servirem a sua composição, como procederá de forma análoga com as linhas construídas no interior da superfície rectangular”.

Ressalvamos que tais traçados não constituem um espartilho condicionador da criatividade do artista, antes pelo contrário, ela é verdadeiramente potenciadora oferecendo um número imenso de “possibilidades que se abrem diante da sua imaginação criadora para apoiar a sua composição”.<sup>36</sup>

Tal como vimos, a *Armadura NC* é apenas um “desenvolvimento” da *Armadura II* evidenciada por L. Casimiro, verificando-se ser originada por um método puramente geométrico da divisão e subdivisão das medianas do rectângulo original. Verificamos ainda, que por via desta divisão, todos os dezasseis rectângulos *semelhantes* resultantes no interior do rectângulo original, se encontram divididos segundo as suas diagonais.

O que se torna verdadeiramente notável na confrontação desta armadura com as obras retabulares de Chanterene, é que tanto os elementos tectónicos que constituem a estrutura retabular, como as figuras humanas por eles enquadrados e

por L. Casimiro, mais complexa do que esta por nós apresentada, mas que decidimos simplificar pois é aqui que a métrica de mestre Nicolau se modifica relativamente ao esquema proposto.<sup>36</sup>

Enquanto a *Armadura II* do rectângulo é enunciada como a trama resultante do traçado das oblíquas que partem *apenas* dos vértices do rectângulo original em direcção aos pontos resultantes da divisão dos lados opostos [Fig. B], no desenvolvimento que observámos ser o traçado geométrico operante nos retábulos de Chanterene verificámos haver um acrescido número de linhas, considerando também a união entre *todos* os pontos resultantes dessas divisões [Fig. C].<sup>37</sup> Assim, teremos também as linhas oblíquas que unem os pontos médios de cada um dos lados do rectângulo com as divisões dos lados opostos (assinalados a verde na fig.C), e as linhas oblíquas que unem as restantes divisões de cada um dos lados do rectângulo com as divisões dos respectivos lados opostos (assinaladas a azul na fig.C).

Este novo traçado regulador, bastante mais



[Fig. D] – Retábulo da Pena, Palácio Nacional da Pena, Sintra

<sup>36</sup> Cf. Casimiro, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor...*, p. 935, fig. 61.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 936, fig. 62.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 937.

as figuras geométricas aí encontradas, assumem, simultaneamente, um enorme número de concordâncias não verificadas com a aplicação de nenhuma das outras *armaduras* [Figs. D, E e F]. Por este motivo, na análise aqui exposta, coibimo-nos de apresentar e enunciar o processo sequencial segundo o qual encontrámos o *marco* e o *traçado geométrico* ordenador, uma vez que lhe aplicaremos a encontrada *Armadura NC*.

Resta-nos referir que as ressonâncias semânticas que emanam da articulação geométrica das diversas figuras e personagens constitutivas da composição são enormemente potenciadas quando analisadas segundo esta metodologia, contribuindo para a construção de um significado maior e perfeitamente inserido no pensamento teológico vigente na época.

Na elaboração deste estudo propusemo-nos seguir uma metodologia faseada aplicada a todas as obras e cumprindo as seguintes etapas:

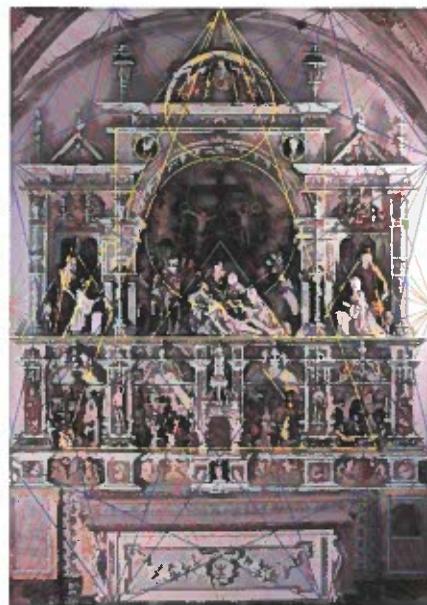
1 – Contextualização da obra – onde referimos sucintamente as condições históricas de que se revestiu a sua concepção, remetendo sempre para a bibliografia específica onde encontrámos esses dados e onde podem ser encontradas informações mais detalhadas mas que suplantam o objectivo do referido estudo.

2 – Análise plástica e iconográfica – onde foi feita uma descrição pormenorizada das obras tendo em conta:

- os elementos tectónicos que compõem a estrutura retabular, bem como os respectivos motivos decorativos
- as personagens e restantes elementos da com-posição referentes aos episódios representados.

3 – Análise geométrica – onde aplicámos a metodologia enunciada.

4 – Estratégias de significação – onde elaborámos uma possível interpretação à luz de todos os elementos reunidos, pretendendo fornecer, deste modo, um contributo para o melhor entendimento da mensagem artística e dos seus mecanismos de significação.



[Fig. E] – Retábulo da Lamentação, Palácio de S. Marcos, Tentúgal

## O Portal Axial da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém

### 1.1 – Contextualização

Durante muito tempo foi seguida a opinião de vários cronistas afirmando que a edificação do Mosteiro de Santa Maria de Belém se teria devido a um acto de acção de graças de D. Manuel pela recente descoberta do caminho marítimo para Índia por Vasco da Gama.<sup>39</sup> Só mais recentemente a confrontação directa da documentação coeva e a interpretação das mais variadas investidas de afirmação do poder real por parte de D. Manuel, permitiu aos investigadores trazer à luz novos esclarecimentos.

O Mosteiro de Santa Maria de Belém foi erguido no local onde existiu uma pequena capela dos frades da ordem de Cristo, fundada pelo Infante D. Henrique em 1459 com o intuito de proporcionar assistência religiosa aos marinheiros fundeados no ancoradouro de Belém. Alguns anos mais tarde, D. Manuel aí pretenderá fundar

<sup>39</sup> Dias Pedro, *Os portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, pp. 13-15.



[Fig. F] – Retábulo de S. Pedro,  
Sé Velha de Coimbra

obra monumental com a construção de um novo panteão régio, cumprindo um magnífico programa iconográfico de celebração pessoal, numa proclamação de mudança e de legitimação “quase profética” da sua linhagem. Tendo sido outorgada a bula papal em 1496, dois anos mais tarde ali deram assento os frades hieronimita, cultos e literatos, encarregues da manutenção do culto funerário da casa reinante e também, mais tarde, de uma profunda reforma eclesíastica em Portugal.<sup>40</sup>

O projecto sofreu diversas alterações devendo-se a fase inicial da edificação a Boitaca, o já afamado mestre agraciado por D. Manuel com o título de «Mestre das Obras do Reino». Após o descrédito deste junto da coroa, sucedeu-lhe em 1516 João de Castilho, o biscainho que desde há alguns anos vinha também laborando em diversas e importantes empreitadas régias em território nacional.

Devido à sua privilegiada localização constituindo um enorme aparato virado para a barra do

Tejo, bem visível por qualquer embarcação aportando a capital do reino, os dois grandes portais existentes na igreja estabelecem um importante programa iconográfico em todo o conjunto.

Virado a Sul e perpendicular ao eixo central da igreja, o portal mais opulento e de maior envergadura foi idealizado por João de Castilho e concebido pela sua “companha”, na qual laboraram cerca de cinco centenas de oficiais pedreiros.

O portal axial encabeçando o extremo poente do templo foi também iniciado por este mestre que deixou presente na sua génese provas bem evidentes da sua formação hispano-flamenga. Uma segunda fase do projecto sob orientação de um outro mestre terá conferido a este portal novos sintagmas de um discurso *ao antigo*, à data ainda algo desconhecido entre nós, vindo a constituir um novo patamar formativo no contexto artístico nacional. Falamos, naturalmente, de Nicolau Chanterene, o imaginário há pouco chegado da Galiza, onde havia laborado na grande empreitada do Hospital Real de Santiago de Compostela, aí concebendo um importante conjunto escultórico.

O portal axial, tal como o seu nome indica, colocado sobre o eixo central, constitui a principal entrada da igreja de onde logo se vê o “altar-mor, o santuário e o túmulo régio”.<sup>41</sup> Embora mais pequeno por obvias necessidades de adaptação a um pano de parede que mais tarde viria a receber um coro-alto, e com menor impacto visual devido à sua localização, assume análoga importância simbólica no ciclo iconográfico em questão, complementando-o, “devendo ser lidos em conjunto, como um díptico esculpido à glória de D. Manuel”.<sup>42</sup>

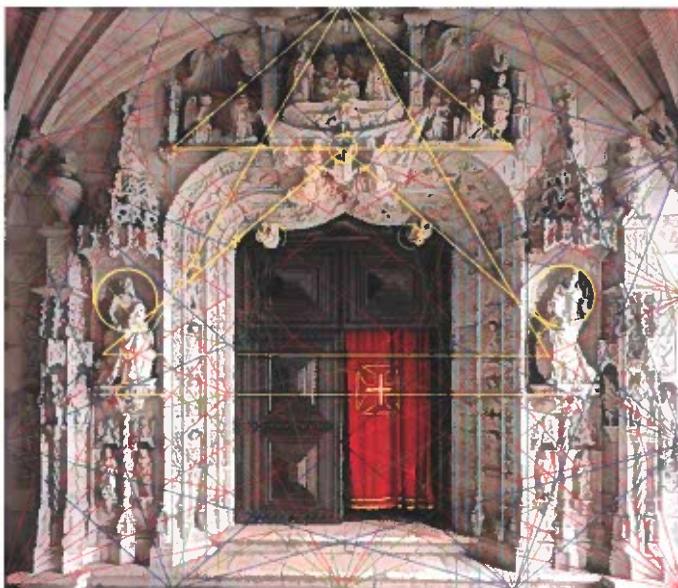
## 1.2 – Análise Plástica e Iconográfica

Tal como afirma Pedro Dias, a estrutura tectónica deste portal é “típica do gótico final europeu”, embora uma série de elementos, tais como os topos dos pilares externos, as urnas que os encimam e também a generalidade dos motivos

<sup>40</sup> Pereira, Paulo, (dir. de), *A simbólica Manuelina. Razão, celebração, segredo*, em “História da Arte Portuguesa”, 3 vols., Lisboa, Circulo de Leitores, 1995, vol. II, pp. 115 – 119.

<sup>41</sup> Dias Pedro, *Os portais Manuelino...*, pg. 171.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pg. 176.



[Fig. G] – Portal Axial do Mosteiro de Nossa Senhora de Belém

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>44</sup> Pereira, José Fernandes, *Escultura Medieval*, Dicionário de Escultura Portuguesa, Ed. Caminho, Lisboa, 2005, pp. 242.

<sup>45</sup> Frei Manuel Baptista de Castro, citado em Dias Pedro, *Os portais Manuelinos...*, p. 152.

<sup>46</sup> Dias Pedro, *Os portais Manuelinos...*, pp. 147 e 171. Ver também Pereira, Paulo, (dir. de), *História da Arte Portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Circulo de Leitores, 1995, pp. 115.

decorativos sejam já tipicamente renascentistas.<sup>43</sup>

Anunciando-se como a “porta do Céu”,<sup>44</sup> o portal abre-se num largo vão ladeado por um agregado de cinco colunelos de diferentes tipologias, suportando um arco mistilíneo rebaixado, sobre o qual é representada a *Encarnação*, um dos Mistérios fundamentais do universo cristológico. Este coroamento é representado em três edículas separadas por colunas “pré-renascentistas”, com a *Natividade* ao centro, ladeada pela *Anunciação* e *Epifania*, à esquerda e à direita, respectivamente [Fig. G], suportadas por dois anjos afrontando-se e segurando o escudo de armas de Portugal, cujo paquife e campo se encontram quebrados por

acção dos frades, em sinal de luto, quando souberam da morte de S. Sebastião em Alcácer-Quibir.<sup>45</sup>

Lateralmente, dois largos botaréis mais afastados permitem a inclusão de dois nichos onde figuram as magníficas estátuas de vulto perfeito do casal reinante, autênticos retratos “tirados do natural”, acompanhados respectivamente por S. Jerónimo e S. João Baptista, seguindo o modelo sluteriano ensaiado em Champmol e largamente difundido em toda a Europa.<sup>46</sup> Evidenciando um notável paralelismo com as posturas de S. José e da Virgem em adoração ao Menino, as estátuas reais e os seus acompanhantes anunciam-se já inteiramente renascentistas no talhe, na pose, e na euritmia.

Afirmando o seu soberano estatuto, D. Manuel apresenta-se genuflectido sobre um joelho apenas e com o outro pé assente num coxim, de mãos postas em adoração e a cabeça majestosamente erguida para o alto, numa pose de notável dignidade tal como o seu estatuto de monarca impunha. A sua indumentária foi devidamente cuidada, sendo visível o delicado debruado do manto com os largos pregueados denunciando um tecido espesso e pesado. Acompanhando-o vemos S. Jerónimo numa das habituais iconografias com o corpo semi-descoberto, denotando um estudo aprofundado e o conhecimento anatómico de mestre Nicolau. Também a sua pose evidencia distinção, a cabeça erguida, um braço amparando serenamente o ombro do monarca e o outro segurando o Livros das Escrituras.

A imagem de D. Maria de Castela é mais convencional, numa postura mais rígida e sem o mesmo tipo de tratamento, embora majestosa e digna da sua condição. Também ajoelhada e de cabeça erguida para o alto, o corpo inclina-se ligeiramente para a frente caindo as suas vestes com naturalidade, sendo de destacar o franjamento do manto e o debruado do toucado.

Apresentando D. Maria vemos S. João Baptista vestindo a tradicional pele de camelo apertada na cintura por um cinto de couro, segurando numa das mãos o Livro das Profecias e na outra um cordeiro com características formais pouco reais.

No entanto, o tratamento do cabelo e da barba são notáveis, assim como as pregas minuciosas da pele com que se cobre.

É importante referir a triangulação que aqui toma lugar, com o Nascimento do Salvador ocupando o vértice superior e os dois monarcas acompanhados pelos padroeiros formando a sua base. Estabelecendo um paralelismo mitográfico directo entre este local na capital do reino e a cidade da natividade de Cristo, este portal invoca o emblemático nascimento do Salvador, sendo concedido aos reis um local privilegiado no momento de adoração.<sup>47</sup> Esta estruturação iconográfica e a prefiguração das personagens levam-nos a encará-la segundo uma lógica retabular, sendo corroborada essa ideia pela organização compositiva de toda a estrutura, apresentando nas suas proporções uma idêntica disposição, na qual os volantes móveis se fecham sobre um painel central, justificando plenamente a sua inclusão no nosso estudo.

Abaixo das estátuas reais temos as imagens dos Quatro Evangelistas: S. João, S. Lucas, S. Marcos e S. Mateus. Segurando o Livro, e embora bastante mutilados, todos podem ainda ser identificáveis pelos seus atributos.

A meia altura dos dois butaréus surgem-nos seis figuras que têm suscitado algumas questões interpretativas, mas habitualmente descritos como seis Apóstolos, identificados pelos seus atributos como S. Tiago Menor, S. Paulo, S. Matias, S. Tomás, S. Pedro e S. André, devendo ter sido “a falta de espaço a determinar o corte pela metade dos primeiros seguidores de Cristo”.<sup>48</sup>

No arco fundamental, no espaço intercolúnio central encontramos sobrepostos quatro anjos de cada lado, esculpidos em médio relevo, mais lembrando “putti ou amores do que anjos da Corte Celeste, tal o seu marcado renascentismo”.<sup>49</sup> Todos se apresentam envergando diversos tipos de roupagens e exibindo diferentes atributos: ora trajando de legionário romano e exibindo na mão um golfinho ou, noutra caso, um escudo redondo com um florão, ora vestindo a túnica de cantor e sustentando um escudo com a forma da cabeça de um leão. Em vários casos envergam couraças e mangas franjadas, quase sempre segurando filactérias, cartelas ou escudos de armas ou com um busto em perfil.

Na face exterior do portal encontramos ainda dois santos de veneração local e associados a uma recente mitologia nacional: do lado esquerdo vemos o Infante Santo, D. Fernando, ainda apresentando os seus grilhões e um bordão, e do lado oposto vemos S. Vicente trazendo na mão uma caravela.

Tal como já anteriormente referimos, claramente podem ser vistos neste portal elementos pertencentes a diferentes discursos estilísticos, evidenciando soluções orientadas por mestres com diferentes formações artísticas. Enquanto os elementos estruturais de suporte ecoam típicos sintagmas de cariz gótico, próprios da formação do mestre biscainho encarregue de uma primeira fase construtiva, já o restante esquema compositivo, a estatuária e uma série de novos elementos decorativos anunciam uma nova gramática artística de vanguarda, “vertendo para a realidade portuguesa a sua versão da arte italiana”.<sup>50</sup>

### 1.3 - Análise geométrica

#### 1.3.1 -Estrutura Interna

Tal como anteriormente referimos, depois de analisada a fotografia visando o portal axial, esta foi cortada segundo processos digitais, obtendo um retângulo no qual se insere o portal tendo em conta os seus limites extremos. Seguidamente, apli-

<sup>47</sup> Dias Pedro, *Os portais Manuelinos...*, p. 171.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>50</sup> Pereira, José Fernandes, *Escultura Clássica*, Dicionário de Escultura Portuguesa, Ed. Caminho, Lisboa, 2005, pp. 244.

cámos sobre este rectângulo a *Armadura NC*, podendo ser vista na figura G o resultado da sua aplicação sobre o portal axial.

Recordamos que de todas as linhas estruturantes que integram qualquer traçado regulador, o artista usará apenas as que lhe forem úteis e necessárias, como auxiliares da sua composição e na disposição dos seus mais variados elementos. Recordemos também que poderá ainda optar por projectar alguns dos pontos de intersecção das oblíquas no sentido de traçar linhas horizontais e verticais que usará, no todo ou em parte, com esse mesmo intuito.

Tal como nos foi dado a ver no estudo supracitado, em todos os casos em análise existe sempre um grande número de segmentos verticais e horizontais, naturalmente associados às estruturas arquitectónicas das máquinas retabulares, e neste caso concreto, à própria estrutura do portal. Na figura G assinalamos os vários segmentos que poderão ter existido, eventualmente, como auxiliares da composição.

Começando por referir as linhas verticais, vemos estarem assinalados, segundo uma disposição simétrica, os extremos dos colunelos mais exteriores e que demarcam o limite dos pés direitos.<sup>51</sup> Da mesma forma, no seu interior, outros tantos segmentos delineiam as marcações dos colunelos internos. No topo do portal, também as pilastras na divisão do nicho central onde é representada a *Natividade*, se encontram bem marcadas. Nos extremos laterais deste conjunto, os balaústres que suportam o coroamento dos nichos da *Anunciação* e da *Epifania*, têm uma marcação central relativamente aproximada, embora mais concordante à esquerda. São ainda de referir os encostos de volutas dos coroamentos destes mesmos nichos, cujo encontro se dá, também, em local bem assinalado por duas verticais.

Quanto aos segmentos horizontais, sem que exista o mesmo necessário padrão de simetria, assinalamos os segmentos que parece terem servido como delineamento do colunelo mais exterior na marcação do arco mistilíneo, bem como a de alguns dos colunelos interiores.

Também na mesma figura identificámos o conjunto de linhas oblíquas que poderão ter sido usadas como auxiliares da composição na colocação e orientação das personagens, ou na ordenação das suas posturas. Começamos por salientar as linhas que partem do topo da estrutura, ao centro, unindo as figuras da Virgem Maria e de S. José, de alguma forma definindo a inclinação dos seus corpos, e em alinhamento com as mãos postas de D. Manuel e de D. Maria. Estas mesmas linhas orientam também a inclinação dos corpos dos reis, mais evidenciada pelas pregas das suas vestes. Seguidamente assinalamos a existência das linhas que partem das figuras reais em direcção ao escudo das armas de Portugal encimado pelo elmo e suportado pelos dois anjos. Ainda nas figuras dos reis, identificamos as linhas que unem as suas mãos postas com as figuras dos padroeiros que, atrás de si os apresentam, orientando também notavelmente as suas posturas. Ao alto, verifica-se a existência de duas linhas peculiares: à esquerda, a que estabelece a relação do Anúncio Angélico, e à direita, a do rei, “representante de toda a Humanidade” prestando a sua homenagem ao Redentor. Referimos também as duas linhas oblíquas (embora não assinaladas a amarelo) demarcando a separação do presépio com o conjunto formado pelos anjos que seguram o escudo das armas de Portugal, mais abaixo. Devemos ainda salientar importantes pontos de intersecção, tais como aquele onde se verifica a localização do Menino Jesus deitado sobre uma cesta improvisando o pequeno leito; mais abaixo, a localização do paquife; e ainda, embora de menor importância, a localização das duas quimeras pendentes da estrutura.

<sup>51</sup> Utilizando cruzamentos que se apresentam simétricos relativamente ao eixo vertical, central a toda a composição.

No caso específico deste Portal, é muito importante salientar as considerações que fizemos sobre o rigor matemático no emprego do Método Geométrico. Tal como é possível ser verificado na imagem, existem um grande número de alterações e assimetrias na traça original do Portal, algumas delas devendo-se a posteriores intervenções, implicando uma menor adequação das linhas do traçado regulador à estrutura original, perfeitamente compreensível e em nada retirando à validade da presente análise.

### 1.3.2 - Figuras Geométricas

Nesta obra verificamos a existência de um número relativamente restrito de figuras geométricas, não encerrando todas a mesma importância no reforço da mensagem iconográfica, contudo, aí estabelecendo um número notável de triangulações, assinaladas na figura G. Referindo em primeiro lugar as figuras de maior preponderância, apontamos o triângulo que se forma partindo do ponto mediano do lado superior do *marco* em que se insere o portal, tendo como eixo de simetria o próprio eixo da composição, e delineando a composição da Santa Parentela. Neste mesmo seguimento é relevante assinalar que por acréscimo do gnómon<sup>52</sup> deste triângulo uma notável relação se estabelece enquadrando também, mais abaixo, os reis de Portugal, contribuindo enormemente, para a mensagem simbólica deste portal, como facilmente se depreende e teremos oportunidade de verificar. Em terceiro lugar, identificámos o triângulo usando o mesmo eixo de simetria, estabelecendo a trilogia entre D. Manuel, D. Maria e o escudo das armas de Portugal. Por fim, mas não de menor importância, assinalamos a triangulação que se estabelece ligando os três importantes episódios da *Anunciação*, *Natividade*, e *Adoração dos Reis*. A análise simbólica associada aos quatro triângulos assinalados será seguidamente verificada. Resta-nos referir a presença das duas circunferências no remate dos nichos dos santos padroeiros, muito embora eles não tragam significativos contributos para a mensagem global implícita.

### 1.4 - A aplicação do modelo retabular chanterenesco

No seguimento do nosso estudo aplicado ao reportório das obras retabulares de Chanterene, verificámos aí existirem determinados pontos de concordância, parecendo-nos, então, estes aqui verificados um pouco “desfasados”. Esta questão colocou-se-nos, sobretudo, quando confrontámos os resultados supra mencionados com o resultado obtido da mesma análise ao retábulo da *Lamentação* da igreja do mosteiro de S. Marcos, em Tentúgal [Fig. E]. Vejamos:

De facto, esse retábulo é o resultado de uma encomenda de D. Aires Gomes da Silva – o segundo do nome – e sua mulher, D. Guiomar de Castro, para a capela-mor do mosteiro hieronimita de S. Marcos – localizado próximo de Tentúgal, na orla do Mondego – num desejo de aí criar um programa iconográfico de celebração pessoal, dando continuidade ao intento de sua avó, D. Beatriz.<sup>53</sup>

Distinguindo-se pelas suas participações em investidas militares no Norte de África, D. Aires Gomes da Silva pertencia a uma notável linhagem de servidores do rei, tendo vindo a suceder a seu pai no cargo de Alcaide-mor de Montemor-o-Velho. Mais tarde D. Aires Gomes da Silva viria a ser Camareiro-mor de D. João II, tendo ainda sido enviado como embaixador à corte de Henrique VII de Inglaterra, e desde 1505 tomou o cargo de Regedor da Justiça da Casa da Suplicação. Mais tarde, em 1521, já mal de saúde, terá abdicado desta função para seu filho João da Silva.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Entende-se por gnómon a figura geométrica que associada a uma primeira reproduzirá uma figura semelhante à original Cf. Casimiro, Luís, *A Anunciação do Senhor* – pg. 888, fig. 19. Ver também Hambidge, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry*, pp. 101-104.

<sup>53</sup> Carvalho, J.M.Teixeira de, *O mosteiro de S. Marcos segundo os ms. de Fr. Adriano Casimiro Pereira e Oliveira / introd. e notas por J. M. Teixeira de Carvalho ; pref. Dr. Reynaldo dos Santos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922., pp. 1-21

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> Esta última característica sublinha o moderno carácter do encomendador, perfeitamente consciente e inserido no espírito do tempo renascentista, na importância que confere à verosimilhança da retratação do indivíduo.

<sup>56</sup> O qual foi concebido, em todos os aspectos, numa tentativa de emulação da figura mecénica de D. Manuel e da simbólica presente neste Portal, onde as figuras dos doadores aí presentes perfilham de uma idêntica postura à das imagens dos reis aqui presentes.

<sup>57</sup> Embora em S. Marcos os doadores olhem a direito e em Santa Maria de Belém o casal régio olhe para o alto: em ambos os casos, os comitentes prefiguram o mesmo acto de veneração e dirigem o olhar para a figura central de Cristo. Cf. Henriques Francisco, *O Retábulo da Pena...*, pgs. 110-113.

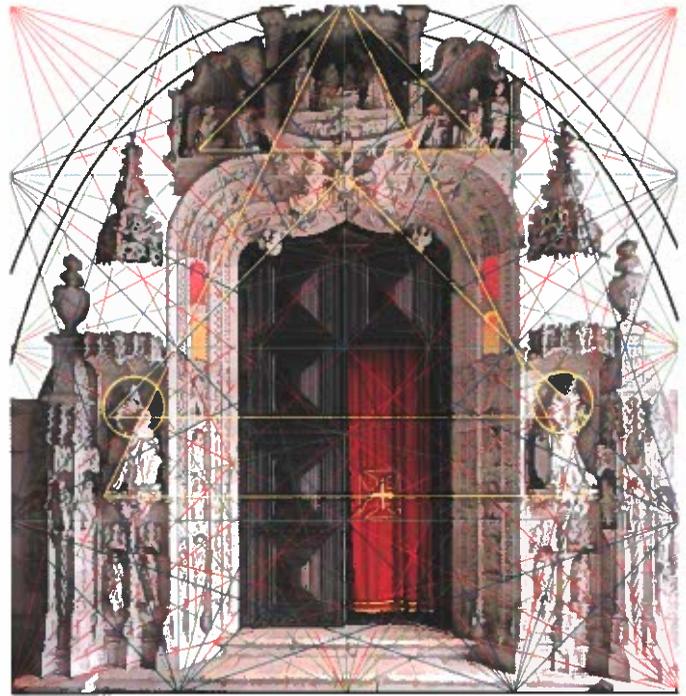
<sup>58</sup> "Foi muito alterado este pórtico e não é possível reconstituir a sua traça original. Pela análise dos elementos construtivos, estão lá bem marcadas, pelo menos, três empreitadas (...)", in Atanásio, *Manuel Mendes, A arte do Manuelino: mecenas, influencias, espaço*. Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 91-95. Ver também Dias, Pedro, *Os portais Manuelinos ...*, pp. 131, 136, 147, 148 e 152. Ver ainda Moreira Rafael, *A Arquitectura do Renascimento...*, pp. 254 e ss., e 264.

Imbuído do elevado estatuto que detinha a sua família ao serviço da Coroa Portuguesa e interessado em se fazer eternizar, bem como a toda a sua família, num sumptuoso panteão familiar, Aires Gomes da Silva terá pedido autorização a D. Manuel para contratar o seu imaginário com o intuito de conceber obra de elevada categoria. É opinião consensual dos vários autores que têm vindo a abordar esta temática, que pretendendo aproximar-se de uma figura que tanto venerava e, simultaneamente, reivindicando para a sua linhagem um elevado estatuto numa plena afirmação de prestígio, esta acção terá decorrido no sentido de uma identificação e de uma emulação mecénica da figura real de D. Manuel. Esta atitude é possível ser justificada tanto pela sua preferência na escolha de um mosteiro hieronimita, a poderosa ordem religiosa recentemente escolhida por D. Manuel para guardião do panteão régio; bem como pela maneira segundo a qual se faz representar, ajoelhado em oração e igualmente apresentado por S. Jerónimo; e ainda pela escolha do mais distinto artista ao serviço do rei, afamado pelas suas notáveis qualidades plásticas, capaz de reproduzir mimeticamente a partir do real.<sup>55</sup>

Quando, posteriormente, efectuámos a análise geométrica do retábulo da Lamentação no Mosteiro de S. Marcos, em Tentúgal,<sup>56</sup> verificámos que na ordenação geométrica assente no traçado regulador aí possivelmente empregue, os doadores se encontravam perfeitamente alinhados, numa idêntica, mas mais perfeita, triangulação em direcção ao altíssimo estando as suas posturas em correcto alinhamento e concordantes com as oblíquas do traçado geométrico [Fig. E]. Tal como acima evidenciámos, não foi exactamente o que aqui encontramos.<sup>57</sup>

Sabendo da controvérsia e das várias opiniões avançadas relativamente à altura original deste Portal, dos vários pareceres quanto à sua primitiva formulação, da sua adequação à implementação do coro-alto e das reformulações oitocentistas, segundo este mesmo *Método Geométrico* pusemos a possibilidade de tentar gizar aquela que poderia ter sido, supostamente, a sua topologia inicial.<sup>58</sup>

Para tal, observando as cesuras entre os diversos blocos segundo os quais se organiza a estrutura do portal, e usando os meios computacionais aplicados a uma montagem fotográfica, tendo como pressuposto a mesma organização observada no retábulo de S. Marcos – pelo facto de aí existir uma idêntica figuração das personagens – adequámos a estrutura do portal ao traçado regulador já enunciado,



[Fig. H] – Reconstituição Hipotética do Portal Axial de Nossa Senhora de Belém

pelo que se tornou necessário ampliá-la em altura. Assim, foi-nos possível criar uma nova hipótese de trabalho, observando como pressupostos o actual “encurtamento” da altura do portal axial, bem como a tipologia de outros portais manuelinos tais como o portal sul deste mesmo mosteiro, o portal sul do Convento de Cristo, em Tomar, o portal da capela de S. Miguel, na Universidade de Coimbra, e o portal da Matriz da Golegã. O resultado da nossa reformulação pode ser visto na [Fig. H].

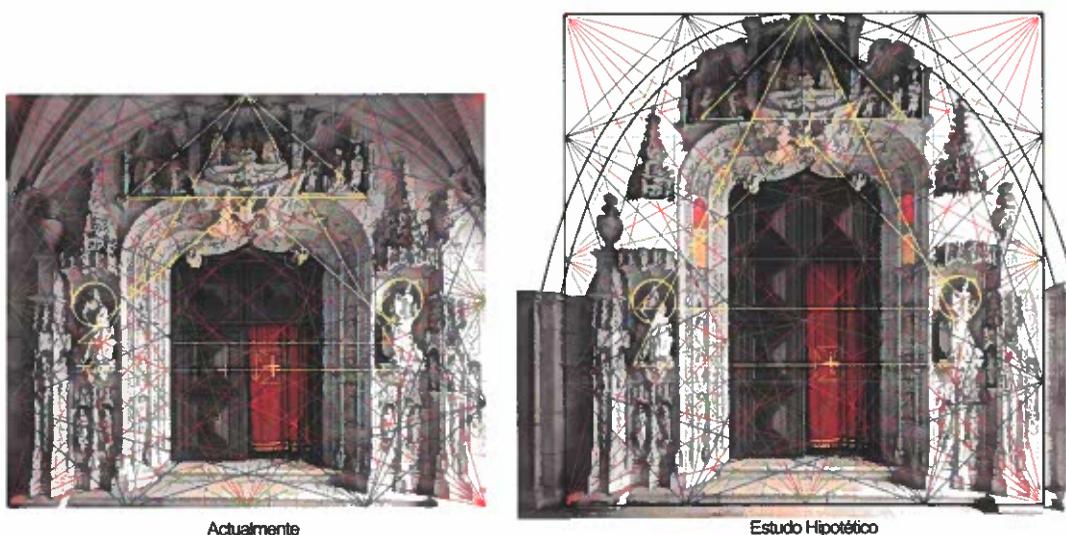
Esteve subjacente ao nosso estudo a preocupação de que as figuras dos reis se mantivessem no perfeito alinhamento das oblíquas que partiam do ponto mediano do lado superior do marco delimitador do Portal, integrando-se numa mais perfeita triangulação, em tudo idêntica à que encontramos em S. Marcos. Para tal verificámos que teríamos de “aumentar” todo o traçado regulador, mantendo-o fixo na sua base, para que tais linhas se ajustassem e se tornassem “concordantes”.

Depois de termos concebido o novo traçado, sendo este mais alongado na vertical, verificámos que toda a estrutura deveria ser também prolongada de forma a ocupar a nova área encontrada, mais elevada do que a existente. Procurámos então as zonas de cisão entre os blocos para, por aí, efectuarmos os nossos cortes na imagem, permitindo-nos que toda a zona acima do arco mistilíneo, tomado a partir das laterais dos baldaquinos dos reis (que não fazem parte dos mesmo blocos de pedra) fosse elevada até serem encontrados os mesmos pontos de contacto verificados sobre o anterior traçado. Ou seja, assim, todo este grupo superior foi subido e ajustado a este mais recente traçado, mas cumprindo as equivalentes localizações nos cruzamentos das oblíquas, onde permaneceram concordantes o escudo das armas de Portugal e o Menino deitado sobre a cesta que Lhe serve de leito.

Perante estes novos dados e segundo uma nova e atenta observação, verificámos que a posição tão rebaixada da “abóbada esquartelada abatida” sobre o nicho central – sob a qual não se insere adequadamente a figura de S. José e que quase toca a cabeça da Virgem Maria – não seria consentânea com a altura dos coroa-mentos dos dois nichos adjacentes, mais elevados e desafogando a sua área interna, permitindo uma melhor leitura de cada um desses grupos. Assim, e verificando que o Portal ainda não cumpria a altura total do novo traçado, mais uma vez procurando originais cesuras nos blocos de pedra, verificámos a existência de cortes nas pilastras que organizam o nicho central da *Natividade*. Como tal, tomámos todo o corpo da abóbada esquartelada incluindo os segmentos das pilastras acima da cesura, elevando-a até à altura permitida pelo novo traçado e obtendo a composição mostrada comparativamente na [Fig. I].

Tomando os topos das pilastras nas quais assenta o arco actual, executámos o delineamento do suposto arco, traçado a negro na figura, e terminando à altura permitida pelo novo traçado geométrico, rematando a estrutura de forma idêntica à que persiste na actualidade.

Verificámos que nos portais manuelinos – e do gótico, na generalidade – existe sempre uma profusão ornamental que preenche por inteiro a área de implementação no qual se insere o portal. Verificámos igualmente que, no portal sul, a altura dos baldaquinos é sensivelmente superior ao espaço reservado ao das figuras representadas. Assim, e verificando que também nos baldaquinos deste portal não existia união entre os diferentes blocos de pedra na separação entre a coroa e a cúpula respectivas, e sem que estes apresentassem uma perfeita adequação formal entre si e ao espaço recentemente proposto, decidimos elevar a coroa e o pináculo à altura



[Fig. I] – Estudo Comparativo

(média) em que se aproximassem, no seu topo, ao novo arco aí projectado, preenchendo o espaço que considerámos, inadequadamente, vazio.

É importante realçar que a altura do arco mistilíneo torna possível a inclusão de mais dois pequenos nichos em altura no intercolúnio e que, desta forma, notavelmente, se lhe adequam. Assim, ver-se-ia alargado o número de “anjos da Corte Celeste” para doze, um número mais concordante com este universo cristológico, e que nos orientaria para novas possíveis interpretações.

Mais uma vez referimos que esta hipótese de estudo, baseada no *Método Geométrico*, nos foi sugerida por apreciação e constante comparação deste mesmo traçado geométrico, aplicado e sempre operante nas restantes obras retabulares de Chanterene.

Assim, de acordo com as novas alterações, passamos a efectuar uma nova análise geométrica.

#### 1.4.1 - Estrutura Interna (proposta)

Embora neste caso específico tenhamos partido de um de pressuposto de análise inverso,<sup>59</sup> voltámos a aplicar vários dos métodos de divisão interna aplicados à nova figura geométrica em que se inscreve o portal, sempre com o intuito de verificarmos se poderíamos encontrar um outro traçado orientador.

Assim, no que respeita às linhas verticais e horizontais, uma vez que reajustámos a estrutura retabular ao mesmo traçado mais alongado mas mantendo a sua ordenação, pode ser verificado na figura H que se mantêm as mesmas concordâncias.

Seguidamente identificamos as novas concordâncias do traçado e da estrutura por nós propostas, referindo apenas o novo e mais correcto alinhamento das figuras régias com as linhas que, de igual forma, estruturam as figuras da Santa Parentela.

Por fim, referimos as linhas que partem dos dois santos patronos que passam a encontrar-se sobre o campo do escudo das armas de Portugal.

#### 1.4.2 - Figuras Geométricas (proposta)

Neste caso continuamos a verificar o mesmo número de figuras geométricas, mas onde as novas triangulações são estabelecidas de forma um pouco diferente [Fig. H].

<sup>59</sup> Ou seja, dado um determinado traçado regulador que encontramos operante em exemplos análogos nas restantes obras retabulares de Chanterene, quando aplicado sobre este portal, modificámos a estrutura “original” do portal para que se adequasse a esse mesmo traçado.

Assim, mantém-se inalterável a triangulação que se estabelece no coroamento da estrutura e enquadrando os três momentos da *Encarnação*, bem como a triangulação que ordena a composição da Sagrada Família, mas cujo gnómon e o novo triângulo semelhante assim resultante, melhor delinham a postura dos reis. Por fim, mas mais relevante, uma nova relação se estabelece com a triangulação proporcionada pelo escudo das armas de Portugal e os santos padroeiros, conferindo também uma nova leitura simbólica.

### 1.5 – Estratégias de significação

Tal como nos foi possível averiguar, o portal apresenta uma métrica de divisão horizontal idêntica à que encontramos nas comuns estruturas retabulares em voga em toda a península, como se de um tríptico se tratasse, e cujos volantes móveis se fecham sobre o painel central. De acordo com o traçado geométrico empregue, podemos observar o quão próximo se encontram as divisões horizontais da *armadura NC* sobre os colunelos exteriores do vão [Fig. H]. Assim, encontramos também delimitadas as três diferentes áreas deste “portal-retábulo”, correspondendo as duas laterais aos volantes móveis, e toda a área entre ambos correspondendo ao painel central. Corroborando esta mesma ideia e cumprindo a habitual tipologia, os reis e os respectivos santos patronos são representados nestas mesmas áreas laterais, e todo o espaço central – o vão de entrada para a igreja e todo o grupo escultórico no seu coroamento – constitui-se como uma entrada para o espaço do Sagrado, ele próprio pretendendo igualar o Império Celestial sobre a esfera terrestre.

Desta forma, dada a posição que as figurações de D. Manuel e D. Maria tomam na composição (nos vértices inferiores do triângulo acutângulo originado no extremo superior do portal e alinhando-se pelas figuras parentais da *Natividade*), também devido às suas dimensões e ao carácter natural das representações, as figuras régias apresentam-se como uma emulação das figuras de S. José e da Virgem Maria adorando e velando o Deus Menino, assumindo-se, simultaneamente, como guardiães do templo.

O paquífe com o escudo das armas de Portugal e símbolo do reino, nesta organização compositiva servindo de suporte à *Natividade*, simboliza Portugal, país teóforo [portador de Deus], como veículo de cristianização do mundo, e tomando S. Jerónimo e S. João Baptista (nos vértices inferiores da triangulação assim formada) como zelosos protectores e vigilantes intercessores.

Os monarcas, assim designados por Deus para esta excelsa missão, orientando o seu intrépido povo na conquista do mais vasto e excelso império até então conhecido e ainda em plena expansão, através da representação da *Adoração dos Magos* assumem-se, igualmente, os reis do mundo venerando o Menino.

Observamos neste conjunto a predominância das três figuras triangulares, elas mesmas constituídas por três vértices, três arestas e três ângulos. *Três*, é o número que exprime a ordem espiritual e intelectual em Deus, no homem, e no cosmos. Neste último, ele simboliza a união do Céu com a Terra como resultado da união de *um* com *dois*. No universo cristão, *três* é o número que exprime a ordem espiritual e intelectual em Deus, a perfeição da Unidade Divina, sendo Um em três Pessoas, e assumindo-se como símbolo da Santíssima Trindade.<sup>60</sup> Neste portal, também esta representação tripartida toma lugar segundo a triangulação estabelecida: Deus uno ao alto, de onde emana a correspondência na dupla configuração terrena.

<sup>60</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa O Simbolismo do Templo Cristão

É bem patente a importância e toda a atenção dada a este portal, o empenho na sua elaboração e na concepção do seu programa iconográfico. Uma vez que a porta toma uma importante simbologia no contexto do templo, assumindo-se como *lugar de passagem* e ocupando um lugar primordial no rito iniciático, ela marca a separação entre o mundo profano e o lugar sagrado: a porta aberta para o Além, a entrada para a Casa de Deus. “A sacralidade da passagem e da porta assume todo o seu valor quando se trata do templo, razão pela qual se colocavam à entrada dos edifícios sagrados «guardas do limiar» (...) personagens semidivinas ou mesmo divinas”, elevando substancialmente a simbólica assim conferida à figura dos monarcas.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Cf. hani, Jean,  
*O Simbolismo do Templo*  
Cristão: Lisboa,  
Edições 70, 1998,  
p. 77-78.

# FRONTÕES E TÍMPANOS DOS SÉCULOS XIX E XX EM LISBOA

*Eduardo Duarte e Rita Mega*

Na Grécia, o clima e a temperatura não permitiam os terraços, como no Médio-Oriente, exigindo um telhado. Apesar das influências egípcias na sua arquitectura, os gregos tiveram de utilizar telhados de duas águas para escoar as águas, formando-se, deste modo, os frontões.<sup>1</sup> Estes tiveram origem nos templos da antiga Grécia cerca de 650 a. C., quando a invenção das telhas para os telhados levaram ao aparecimento de telhados de duas-águas. Foi precisamente, na arquitectura grega, a combinação deste tipo de telhado com uma zona frontal direita que levou ao aparecimento de um espaço triangular sobre o rectângulo do templo. A esse espaço triangular dá-se o nome de frontão. Em termos arquitectónicos, os frontões permitiram fachadas simétricas e monumentais.<sup>2</sup>

O interior dos frontões, os chamados tímpanos (o espaço delimitado pelas cornijas dos frontões), desde muito cedo foram decorados com esculturas, mais precisamente na cidade de Corinto e em zonas da sua influência, como o sul de Itália e a Sicília.<sup>3</sup> No início, utilizaram-se materiais leves e fáceis de trabalhar, como o barro, que era muitas vezes pintado. Durante os séculos VI e V a. C., aplicaram-se progressivamente as estátuas de vulto nos tímpanos e composições mais unificadas. Por volta do século VI a. C., o calcário era o material mais usual nos templos gregos, mas, após um período de coexistência, foi substituído pelo mármore. Em termos compositivos, os frontões eram dominados invariavelmente por uma figura central maior, tendo ao lado outras que iam ocupando o espaço disponível, surgindo nos ângulos do frontão figuras humanas ou animais reclinados ou deitados.<sup>4</sup>

Os frontões romanos diferem dos gregos pelos maiores ângulos na base e pela preferência por relevos esculpidos em vez de estátuas de vulto colocadas nos tímpanos.<sup>5</sup> Os frontões esculpidos conheceram uma grande popularidade por toda a Itália desde o século II a. C. devido ao revivalismo clássico, consequência da importação de estilos arquitectónicos helenísticos. Os arqueólogos classificam a escultura nos tímpanos em duas categorias: mitológica e de “conjunto”. Os tímpanos mitológicos foram os preferidos na Etrúria, os quais, em termos compositivos e estruturais, remetem para a tradição grega. Contudo, a densidade de figuras em relevo em certas composições diverge do frontão grego clássico. Os frontões de conjunto ou de reunião eram a tipologia preferida em Roma e nas suas colónias. Nestes frontões, observava-se uma menor densidade de elementos plásticos, exibindo símbolos e/ou figuras estáticas que expressavam uma mensagem abstracta de cariz religioso, político e propagandístico.<sup>6</sup>

No tempo de Vitruvius ainda se podia observar em Roma frontões ornamentados com imagens em terracota ou com estátuas de bronze dourado, segundo o costume etrusco<sup>7</sup> e uma série de composições relacionadas com a figura de Augusto.

Infelizmente, o célebre arquitecto romano não se referiu à decoração escultórica dos frontões, revelando algum conservadorismo plástico e artístico recorrente no seu tratado, limitando-se a indicar as medidas que os tímpanos e os frontões deveriam ter.<sup>8</sup>

Os exemplares romanos que sobreviveram indicam que os arquitectos preferiam colocar os frontões mais baixos que os arquitectos gregos do período clássico. Esta

<sup>1</sup> Charles Blanc – *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*, 6.ª ed. Paris: Librairie Renouard, 1885, p. 110. Vd. igualmente sobre a história dos frontões as pp. 216-220. A 1.ª ed. deste importante e muito divulgado livro de Charles Blanc é de 1867.

<sup>2</sup> Eugene Dwyer – *Pediment*, in *The Dictionary of Art*, vol. 24, London: Macmillan Publishers Limited / New York: Grove, 1996, p. 317. Sobre a arquitectura, a escultura e a decoração dos frontões na Grécia e em Roma, vd. este artigos, pp. 317-320.

<sup>3</sup> Idem, pp. 317-318.

<sup>4</sup> Idem, p. 318.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Idem, p. 319.

<sup>7</sup> Vitruvius – *Tratado de Arquitectura*. Tradução do latim, introdução e notas de M. Justino Maciel. Lisboa: Instituto Superior Técnico Press, 2006, Livro III, cap. III, 5, p. 115 e Eugene Dwyer – op. cit., p. 320.

<sup>8</sup> Vitruvius – op. cit., Livro III, cap. V, 12, p. 123.

<sup>9</sup> Eugene Dwyer – op. cit., p. 320.

<sup>10</sup> Leon Battista Alberti – **On the Art of Building in Ten Books**. Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, Robert Tavernor. 4.<sup>a</sup> ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992, Livro VII, cap. 11, p. 222.

<sup>11</sup> Idem, Livro IX, cap. 4, p. 301.

<sup>12</sup> Sebastiano Serlio – **Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva**. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Asturias, 1986. [Ed. fac-similada da ed. de Vinegia, 1600], vol. I, Livro IV, cap. VIII, p. 199 v.<sup>9</sup> Sobre a “mão direita” Serlio explicita que esta é a parte direita do edifício que nos olha de frente e que fica no nosso lado esquerdo. Serlio apresenta, além dum texto dedicado à heráldica e a algumas regras de composição, nove interessantes desenhos de armas que podiam servir de inspiração para os arquitectos.

<sup>13</sup> Sebastiano Serlio – op. cit., Livro III, p. 50 v.<sup>9</sup>

<sup>14</sup> Vd. Andrea Palladio – **I Quattro Libri dell'Architettura**. Venetia: Appresso Doinico de Franceschi, 1570. Riproduzione in fac / simile. Milano: Ulrico Hoepli Editore Libraio, 1994.

<sup>15</sup> Idem, Livro IV, cap. XXVIII, p. 95. Nas pp. seguintes [96 e 97] encontra-se o alçado principal e a planta da parte da frente deste templo e vários desenhos de pormenores.

prática ditou o uso do relevo escultórico em vez da escultura de vulto. Geralmente, os templos romanos tinham telhados mais altos do que os gregos, daí resultando uma maior ênfase na vertical do frontão. Na maioria dos casos esse eixo central era ocupado por uma figura isolada ou por um símbolo.<sup>9</sup>

Leon Battista Alberti (1404-1472) no *De Re Aedificatoria* (c. 1450) escreve que se dizia que os frontões emprestavam às obras tanta dignidade que a própria casa de Júpiter no Olimpo ostentava um, apesar de nesse lugar mítico não chover. Alberti, seguindo o exemplo de Vitruvius, apresenta uma série de dados métricos para os frontões e refere somente as bases para estátuas no topo e nos dois lados das bases dos frontões, junto aos beirais, não indicando esculturas ou decoração escultórica para os tímpanos.<sup>10</sup> Segundo o mesmo autor, os frontões das casas privadas não deviam emular a majestade dos frontões dos templos em nenhuma situação.<sup>11</sup>

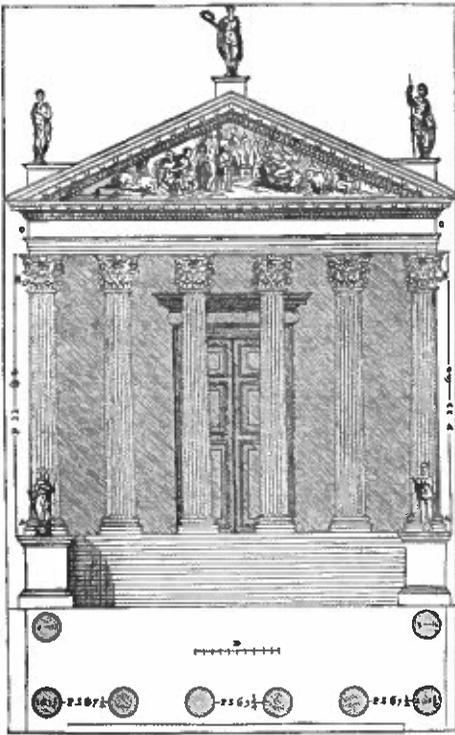
Pensamos que devido às características dos frontões romanos em termos escultóricos - relativamente pouco decorados e cujos motivos tinham quase sempre desaparecido -, os frontões da arquitectura do Sistema Clássico (Renascimento, Maneirismo e Barroco) apresentavam pouca ou nenhuma decoração escultórica, sobretudo na Itália (observe-se, por exemplo, as *villas palladianas* ou as igrejas italianas), excepção feita para alguns motivos arquitectónicos, como os óculos, certos elementos decorativos relativamente simples, como festões, grinaldas, medalhões (que começam a surgir cada vez mais na arquitectura barroca) e, sobretudo a heráldica, esta última referida com alguma profundidade no final do divulgadíssimo Livro IV do Tratado de Serlio (primeira edição de 1537). De acordo com o entendimento deste prolixo tratadista, eram três os locais mais nobres para se colocar os escudos de armas nas casas nobres e não nobres: aquele que estava mais elevado em direcção ao céu (que coincide quase sempre com o tímpano do frontão), o que estava à “mão direita” do edifício e ao centro da parede.<sup>12</sup>

Sebastiano Serlio (1475-1554), no seu Livro III, dedicado aos edifícios antigos de Roma e de outros locais de Itália e fora de Itália (primeira edição datada de 1540), não apresenta qualquer templo ou edifício antigo com um frontão esculpido, indício cabal de que estes exemplos eram raríssimos e desconhecidos por quase todos os tratadistas e arquitectos do século XVI.

Recorde-se que Serlio parecia não apreciar escultura nos edifícios - apresenta sempre os nichos vazios - e, a propósito do Panteão em Roma, afirma que o seu arquitecto foi discreto e sensato porque soube juntar todos os membros do edifícios num corpo único e não sobrecarregou as partes arquitectónicas com muitas esculturas e entalhes ou gravações (“molti intagli”).<sup>13</sup>

Provavelmente por influência serliana, a heráldica, por vezes com festões, grinaldas, filacteras ou paquifes, é o único elemento proposto por Andrea Palladio (1508-1580) para os tímpanos dos frontões dos seus palácios e *villas*, veiculados pelo seu tratado de arquitectura de 1570.<sup>14</sup>

No Livro IV, Palladio desenhóu a reconstituição de uma série de templos romanos, todos eles com os tímpanos vazios e quase sempre colocando três esculturas nos ângulos do frontão, em cima e nos acrotérios. Apenas um dos templos, dedicado e consagrado a Castor e Pólux situado em Nápoles - mandado construir por Tibério Júlio Tarso e por Pelagon, liberto e comissário de Augusto -, com uma inscrição grega e também bastante influenciado pela arquitectura grega, apresentava o tímpano decorado, que Palladio descreve como “Nel Frontespicio è scolpito un sacrificio di basso rilievo, di mano di eccellentissimo Scultore.”<sup>15</sup> [Fig. 1]



[Fig. 1]

utilizou invariavelmente a escultura nos frontões dos seus edifícios. Podemos afirmar que o olhar arqueológico dos arquitectos neoclássicos – de facto um olhar grego – materializou esta solução, seguindo os exemplos da antiga arquitectura helénica.

### Frontões barrocos em Portugal

Em Portugal, os frontões da época renascentista e maneirista, durante os séculos XVI-XVII, não apresentam tímpanos esculpidos, excepção feita para os óculos ou a heráldica. Na realidade, os frontões das nossas igrejas e palácios reflectem os paradigmas veiculados pela tratadística italiana, mais concretamente pelo incontornável e omnipresente Serlio.

O frontão da igreja do Convento de Mafra, seguindo as características do barroco italiano, ostenta um medalhão enquadrado por grinaldas. O medalhão – oval, uma das formas mais usadas na arquitectura e decoração barrocas –, que representa *Santo António aos pés da Virgem*, em baixo-relevo, realizado por Giuseppe Lironi, faz parte do denso discurso iconográfico mafrense.<sup>18</sup> Podemos afirmar, igualmente, que o medalhão se encontra no lugar (serliano) onde estaria a heráldica, no caso concreto, as armas de D. João V, se estas tivessem sido aplicadas no convento. Com toda a certeza, a presença do monarca na janela das bênçãos (ou a sua presença / ausência) e a completa iconografia religiosa do convento, que dialogava com o próprio rei,<sup>19</sup> tornaram a heráldica totalmente supérflua.

Também a Basílica da Estrela, edificada entre 1779-1790, segue o paradigma mafrense, ostentando um relevo escultórico no tímpano do frontão. Neste caso, uma forma ovada (talvez mais circular) circunscreve um triângulo, de onde saem raios em forma de girassol. Dentro deste triângulo, que simboliza a Santíssima Trindade, encontram-se as letras gregas  $\alpha$  e  $\omega$ , representando Deus como o princípio e

Ao invés de Serlio, Palladio propunha no seu tratado esculturas em diversos locais dos edifícios, sobre as portas, janelas, frontões, nichos e nas balaustradas, mas não, como já escrevemos, nos tímpanos dos frontões.

Em suma, como se observa nos tratados de Serlio e de Palladio, entre outros tratadistas, os frontispícios dos edifícios antigos, à excepção deste último exemplo, nunca exibiam qualquer decoração.

Com efeito, se na arquitectura italiana se observa uma grande contenção formal ao nível dos tímpanos, quase sempre ostentando apenas elementos heráldicos,<sup>16</sup> outros países, como a França, Inglaterra e a Áustria, apresentavam frontispícios esculpidos, sobretudo no século XVII.<sup>17</sup>

Mas, se no sistema clássico a arquitectura do período renascentista, maneirista e barroco, os frontões não apresentavam, de um modo geral, os seus tímpanos esculpidos ou decorados, a derradeira manifestação desse mesmo sistema – o chamado neoclassicismo –, por influência grega e já não romana,

<sup>16</sup> Vd., por exemplo, as igrejas barrocas italianas de Bernini ou de Borromini, ou o frontão de S. Pedro de Roma de Carlo Maderno (1614), entre outros.

<sup>17</sup> Entre outros edifícios podemos referir os frontispícios esculpidos do frontão da colunata do Louvre de Claude Perrault (1664-1668), da Catedral de S. Paulo, em Londres de Christopher Wren (1675-1710) e da Igreja de S. Carlos Borromeu, em Viena, de Fischer von Erlach (1716-1737). Sublinhe-se que a decoração dos frontispícios tornou-se cada vez mais frequente na arquitectura barroca desses países. A utilização destes tímpanos decorados pode ter vindo do referido desenho do tratado de Palladio, de uma outra fonte gráfica ou de uma qualquer informação arqueológica.

<sup>18</sup> José Fernandes Pereira – *Arquitectura e Escultura de Mafra. Retórica da Perfeição*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, pp. 215-216, 231-233, 243-244 e *A Escultura de Mafra*. Lisboa: IPPAR, 2003, p. 56.

<sup>19</sup> Idem – *Arquitectura e Escultura de Mafra...*, p. 232.

<sup>20</sup> Manuel Pereira Cidade – **Memórias da Basílica da Estréla escritas em 1790**. Coimbra: Imprensa da Universidade, p. 165 e José Fernandes Pereira – *A Basílica da Estrela. A escultura*, in **Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais**, Lisboa: DGENM, n.º 16, Março de 2002, p. 41. Manuel Pereira Cidade escreve que o triângulo está dentro do "ovado", que visualmente parece não ser oval, mas circular.

<sup>21</sup> Vd, por exemplo, a Igreja de S. Paulo, com moldura oval; a Igreja dos Mártires, com óculo; a Igreja de Jesus ou das Mercês, também com óculo; a Igreja de Santo António, com janela rectangular e óculo, a Igreja de S. Domingos, com armas, entre outras. Apenas a Igreja da Encarnação apresenta um relevo esculpido no tímpano do seu frontão, datável depois de 1833, vd. Maria João Madeira Rodrigues – *Igreja da Encarnação*, in **Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa**, vol. V – Lisboa, segundo tomo, Lisboa: Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 25.

<sup>22</sup> Cyrillo Volkmar Machado – **Collecção de Memórias**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 220. Este frontão não está datado, deve ser de finais do século XVIII ou de inícios do XIX. Sabe-se que D. João VI habitou frequentemente o palácio da Bemposta e que era devoto da Imaculada Conceição.

<sup>23</sup> Eduardo Duarte – **Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do Classicismo. Um Arquitecto de Braga e do Porto**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2000, pp. 130, 223-224.

<sup>24</sup> José Fernandes Pereira – *João José de Aguiar*, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 16-22.

o fim de tudo.<sup>20</sup> Enquadrando o círculo, observam-se os habituais festões e orelhas de sabor barroco e rococó, da autoria de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) e dos seus colaboradores.

Ao invés, completamente serlianos são os tímpanos dos frontões das igrejas pombalinas, exibindo somente óculos e raros elementos heráldicos, sem qualquer escultura ou decoração escultórica.<sup>21</sup>

Os frontões do palácio de Queluz ostentam vários elementos escultóricos, mais precisamente heráldica e elementos fitomórficos. Com as obras da responsabilidade do francês Jean-Baptiste Robillon (act. 1704-1782), a partir de 1758, os relevos escultóricos de evidente sabor *rocaille* surgem nos tímpanos. Registe-se que estes relevos, claramente derivados da decoração francesa, permaneceram um caso isolado no panorama nacional.

Exemplo idêntico de influência francesa, muito provavelmente através da numerosa e rica tratadística da arquitectura vinda de França, parece ser o tímpano esculpido da Capela Real da Bemposta, em Lisboa. O projecto arquitectónico é de Manuel Caetano de Sousa e a escultura pertence a Joaquim José de Barros Laborão (1762-1820).<sup>22</sup> O motivo é o da *Imaculada Conceição*, que surge na habitual iconografia, com a coroa de doze estrelas e sobre a Lua, adorada por vários anjos e querubins, entre nuvens e raios. A composição é bastante simétrica, fundamentalmente pelos dois anjos maiores ajoelhados que ladeiam a Virgem. A linguagem escultórica é barroca, sendo a composição concebida como se tratasse de um enorme medalhão que ocupa todo o espaço do tímpano do frontão.

Uma breve alusão deve ainda ser feita à Igreja do Bom Jesus do Monte, em Braga. Nas obras iniciadas em 1780, o frontão tem esculpido os instrumentos da paixão de Cristo,<sup>23</sup> numa composição simbólica de raiz romana.

## O frontão do Palácio da Ajuda

O frontão do Palácio da Ajuda é um caso complexo para a história dos tímpanos esculpido. À primeira vista, este parece ser o primeiro exemplo de uma concepção grega, na qual a escultura de vulto surge em toda a sua plenitude. Podemos afirmar que a obra do escultor João José de Aguiar (1769-1841),<sup>24</sup> pertencente ao "partido grego do pensamento artístico português na fase do derradeiro Classicismo",<sup>25</sup> se manifesta também numa concepção grega no frontão e no remate do edifício.

Mas, como quase tudo no Palácio Ajuda, apenas este frontão, do lado nascente, foi construído e não corresponde ao projecto inicial.

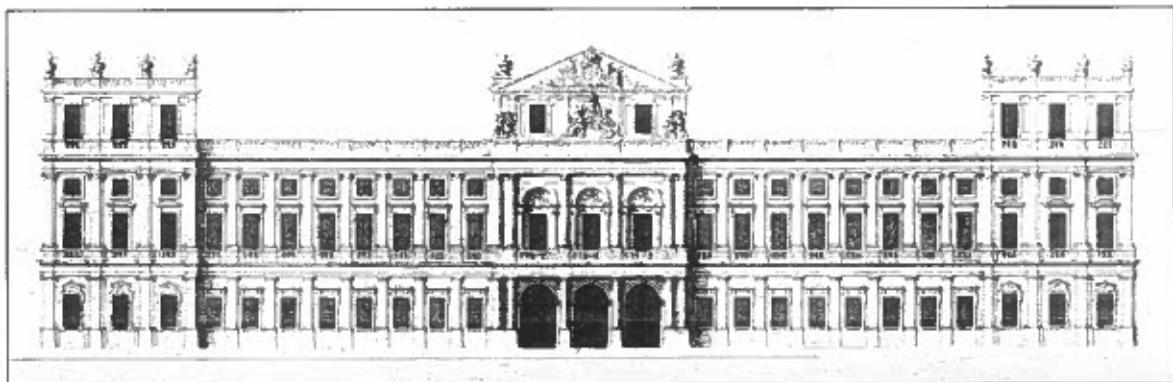
Segundo desenhos do palácio, o actual frontão originalmente era um ático, com um grupo escultórico semelhante ao que agora se observa, tendo por cima um frontão triangular cujo tímpano seria decorado com as armas de Portugal e com diversas esculturas.<sup>26</sup> [Fig. 2-5]

<sup>25</sup> Idem, p. 21.

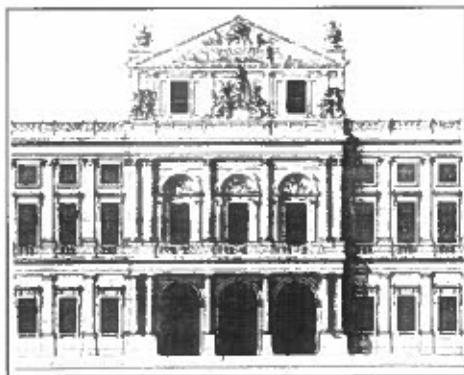
<sup>26</sup> Arquivo do Ministério das Obras Públicas – Desenhos D4C5 e D4C7. O primeiro destes desenhos e um outro, idêntico ao D4C7, existente na Academia Nacional de Belas-Artes, foi reproduzido em Ayres de Carvalho – **Os Três**

**Arquitectos da Ajuda. Do «Rocaille» ao Neoclássico**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979, no lado esquerdo da p. 173. O projecto, com uma cúpula sobre o ático, de António Francisco Rosa (desenho D4C7), tinha o grupo escultórico com as duas figuras de Aguiar e panóplias militares.

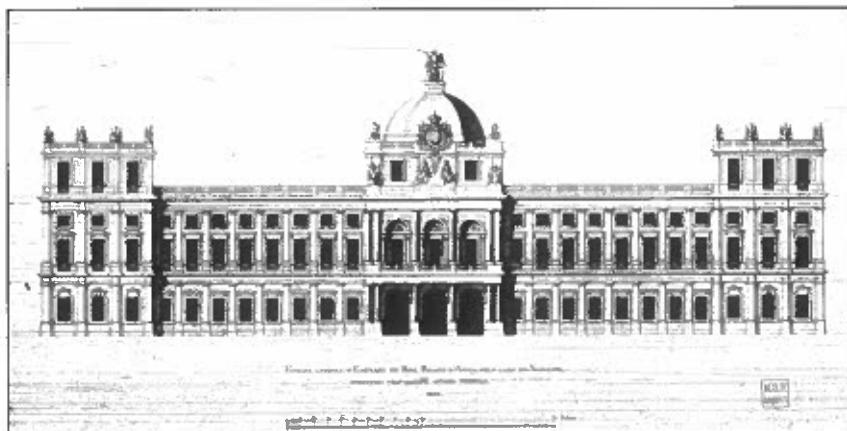
Por cima encontravam-se as armas de Portugal e as dos Bourbon em baixo (certamente uma alusão à rainha D. Carlota Joaquina) e escravos. Por fim, no cimo da cúpula, estava a figura da Fama, génio alado com uma trombeta, tendo aos seus pés um dragão, uma referência à Casa de Bragança.



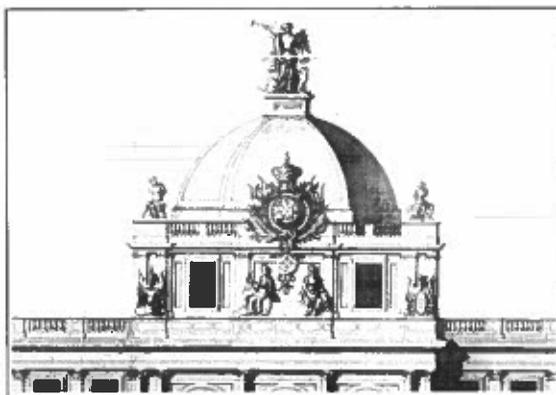
[Fig. 2]



[Fig. 3]



[Fig. 4]



[Fig. 5]

<sup>27</sup> Ayres de Carvalho – op. cit., p. 195.

<sup>28</sup> Idem, legenda da foto “Frontão da fachada nascente do Palácio da Ajuda, improvisado depois da morte de Fabri...”, entre as pp. 208 e 209.

<sup>29</sup> Elsa Garrett Pinho – **Poder e Razão. Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda**. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 68 e Ayres de Carvalho – op. cit., p. 195. Este autor coloca a hipótese de estas duas figuras serem a *Força* e o *Amor Pátrio*, legenda do último desenho: “Projecto da fachada...” junto à p. 173.

<sup>30</sup> Idem, pp. 68-69. De várias obras de Canova a mais importante que surge sentada é a de Letizia Ramolino Bonaparte (1804-07).

<sup>31</sup> Cesare Ripa – **Iconologia**, vol. I, Madrid: Akal, 1987, pp. 415-416. Ripa afirma que esta figura pode ter na mão direita um selo ou uma chave. Na Ajuda, optou-se por colocar na mão direita o selo e na esquerda a chave.

<sup>32</sup> Luís Stubbs Saldanha Monteiro Bandeira – **Vocabulário Heráldico**. Lisboa: Edições Marna Sume, 1985, p. 100. É conhecida a complexidade iconográfica do dragão, também associado às funções imperiais e reais.

<sup>33</sup> Cesare Ripa – op. cit., vol. II, p. 402. São diversas as representações da figura da *Vitória* (pp. 399-402, alada, com coroa, palma, etc.) No caso específico, escolheu-se uma representação bélica (elmo, espada e escudo) semelhante às medalhas de Severo e de Lúcio Vero, descritas por Ripa, e que, iconograficamente têm correspondência com as esculturas de troféus militares existentes nos torreões do Palácio da Ajuda. O relevo do

Ao que parece, foi o arquitecto italiano Francisco Fabri que concebeu o frontão com um tímpano decorado com as armas de Portugal, rodeadas por bandeiras e elementos militares, como escudos, couraças e plantas.<sup>27</sup> Após a sua morte, em 1817, improvisou-se o actual frontão, por nunca se ter construído o ático, com as duas figuras de Aguiar que agora se observam.<sup>28</sup>



[Fig. 6]

O conjunto escultórico do tímpano, datável de 1822 a 1825, representa a *Fidelidade* - com a chave na mão esquerda e um sinete ou cunho na direita, tendo o elmo encimado pelo dragão da Casa de Bragança - e a *Vitória*, com a espada na mão direita e a esquerda sobre um escudo.<sup>29</sup> [Fig. 6] As duas figuras ladeiam as armas reais de Portugal, estas formando uma composição ainda barroca. As figuras alegóricas, de mulheres sentadas, recordam algumas obras do mestre de Aguiar, o célebre italiano Antonio Canova.<sup>30</sup> A figura da *Fidelidade* está de acordo com a descrição de Cesare Ripa,<sup>31</sup> faltando-lhe unicamente o cão, enquanto o dragão, além de representar a casa reinante de Portugal, é igualmente um símbolo heráldico relativo à fidelidade.<sup>32</sup> A *Vitória* deriva também da obra de Ripa. Esta figura, que ostenta um elmo na cabeça (talvez representando o elmo do Vencedor), segura uma espada com a mão direita enquanto a esquerda está sobre um escudo.<sup>33</sup>

Pela documentação existente, depreende-se que Aguiar imaginou para este frontão improvisado, que talvez na mente do escultor deixasse de ser, um programa iconográfico mais vasto, que contemplaria outras figuras.<sup>34</sup> Em 1822, o escultor queixou-se de que as armas reais (esculpidas por outro artista?) não estavam proporcionadas em relação às figuras que ele tinha realizado, não permitindo um “Grupo bello e agradável.” Para isso, Aguiar propunha-se realizar um outro projecto com todas as correcções necessárias.<sup>35</sup>

Posteriormente, em 1824, João José de Aguiar apresentou um modelo em gesso para as referidas armas, advertindo que qualquer mudança que se fizesse não seria a “mais bella.” Contudo, o escultor dispunha-se a modelar um “outro qualquer thema que se lhe der em proporção”. Após discussões entre os arquitectos António Francisco Rosa (que considerou que o modelo produzia um mau efeito) e Manuel Caetano da Silva Gaião sobre um novo *Génio da Nação*, que estaria junto das duas

escudo, no qual se observa o Sol, uma alta torre ou uma muralha e duas pequenas figuras não é de fácil interpretação. Talvez represente uma cidade ou um país (torre de castelo ou muralha?), onde dois *putti* brincam em segurança, iluminados pelo Sol, atributo

da Verdade. Os *putti* podem ser Ceros e Anteros, que estão juntos daquilo que parece ser uma fonte, talvez a fonte do jardim do Amor. A presença dos dois irmãos representa o amor recíproco ou o amor sagrado e o profano. As duas figuras

podem também simbolizar a concórdia.

<sup>34</sup> Ayres de Carvalho – op. cit., pp. 191 e 195 e legenda da foto: “A mesma fachada do lado norte...”

<sup>35</sup> Idem , p. 192.

figuras existentes, da *Fidelidade* e da *Vitória*, decidiu-se que o pintor de História, José da Cunha Taborda, ficaria encarregue de conceber uma nova composição. Só em 1825 se tornou a falar no remate do edifício, tendo permanecido isoladas as duas figuras de João José de Aguiar.<sup>36</sup>

Também Cirillo Volkmar Machado propôs uma complexa composição para este frontispício com cinco estátuas, a saber: o *Génio da Boa Fama*, em cima; dois *Génios da Vitória* que sustentavam as armas reais; *Marte* e *Belona* nos acrotérios; e no tímpano um baixo-relevo representando o *Anjo da Vitória* a ser expulso das margens do Tejo pelo *Anjo Tutelar da Nação Portuguesa*. Por cima deste baixo-relevo, Cirillo imaginou um outro frontão. Deste projecto, foi realizado um modelo por Joaquim José de Barros Laborão. O desenho acabou por não ser aprovado, dado que alguns membros da comissão das obras do Palácio da Ajuda não apreciavam o “pensamento” e a distribuição das figuras. O arquitecto Manuel Caetano de Sousa afirmou mesmo que a composição não era sólida, argumento que, como se imagina, irritou bastante Cirillo.<sup>37</sup>

Da obra da Ajuda, talvez a primeira tentativa de fazer um frontão e um remate à grega da arte portuguesa (apesar de incompleto na velha tradição portuguesa e de ter sido, afinal, um frontão pelas contingências das obras), ficaram algumas lições para o futuro. A primeira foi, sem dúvida, aquela que permitia que o frontão passasse a ser entendido como um espaço privilegiado para a escultura, habitualmente colocada em Portugal dentro de nichos e em retábulos. Não apenas o frontão poderia ser um espaço para a escultura, mas também a zona do ático do edifício. A escultura teria, portanto, na arquitectura um discurso inequivocamente plástico, iconográfico, estético e urbano.

Em segundo lugar, alguns indícios sugerem que João José de Aguiar parecia entender o que deveria ser um frontão ou um remate à grega, preocupado que estava com a questão da beleza e da proporção que imaginou e defendeu para a Ajuda. Por último, os arquitectos indicavam nos seus desenhos os frontões e os remates, cuja componente escultórica era, naturalmente, concretizada por escultores. Também os pintores, sobretudo os de História, casos de Cirillo e Taborda, podiam conceber as composições, num diálogo mais ou menos estreito com os escultores.

Em suma, de acordo com vários projectos o Palácio da Ajuda apresentaria uma componente escultórica bastante assinalável que não era comum na arte portuguesa, sendo talvez esta uma das características do chamado neoclassicismo e de um espírito inequivocamente grego.

## O frontão do Teatro de D. Maria II

O segundo frontão à grega, este com a vantagem de estar completo e de ter sido sempre pensado como frontão, é o do Teatro de D. Maria II. Paradoxalmente, mas dentro dos habituais equívocos portugueses, este teatro, uma criação romântica de Almeida Garrett, funcionaria num edifício clássico e palladiano, projectado pelo italiano Fortunato Lodi.<sup>38</sup>

O projecto inicial não contemplava qualquer tímpano esculpido no frontão, mas tão somente as tradicionais armas nacionais encimadas por uma coroa. No vértice do frontão e nos acrotérios, Lodi imaginou grupos escultóricos não especificados nem percebidos pelo projecto. Mais tarde, Almeida Garrett ou Joaquim Larcher sugeriram as estátuas de *Gil Vicente*, no vértice do frontão, e da *Tragédia* e *Comédia*, nos acrotérios.<sup>39</sup>

A composição do tímpano - *Apolo e as Musas* - foi desenhada pelo pintor e professor de Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes de Lisboa, António

<sup>36</sup> Idem, p. 193.

<sup>37</sup> Cyrillo Volkmar Machado – op. cit., pp. 255-256.

<sup>38</sup> Vd. para a construção deste edifício Gustavo de Matos Sequeira – *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol. I, Lisboa: [Ramos, Afonso & Moita], 1955, pp. 49-97.

<sup>39</sup> Idem, pp. 76-77.

<sup>40</sup> Eduardo Duarte – António Manuel da Fonseca, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 295-296.

<sup>41</sup> *Bellas-Artes. Escultura do Theatro de D. Maria II. Revista Universal Lisbonense*, Tomo V, Ano 1845-1846, N.º 11, n.º 148, pp. 130-131 e Eduardo Duarte – Francisco de Assis Rodrigues, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 515-520. Esta notícia da *Revista Universal Lisbonense* refere que o trabalho foi realizado por Fonseca “de acôrdo” com Assis, aos dois se devendo a execução do frontão; o primeiro fez o desenho e o segundo o modelo das figuras. Com a polémica que surgiu conclui-se que os dois artistas consideravam a obra conjunta, porquanto assinam sempre ambos os vários artigos.

<sup>42</sup> Gustavo de Matos Sequeira – op. cit., vol. I, pp. 77-78 e 94-96.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 95.

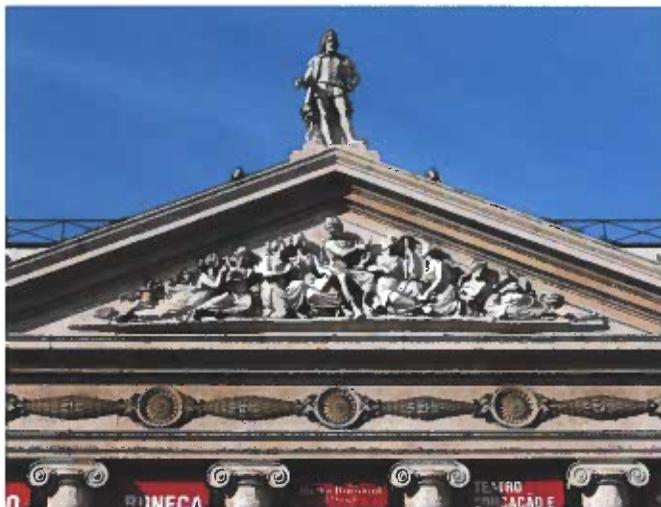
<sup>44</sup> Francisco de Assis Rodrigues - **Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura**. Lisboa, 1875, p. 193. Começa por escrever que o termo vem do latim *frons, ontis*, fonte ou face dianteira, sendo “uma especie de empena abatida, que corôa ou remata as ordens, termina as fachadas e serve de ornamento sobre as portas, janellas, nichos, altares, etc.” Afirma, de seguida, que a melhor e mais bela proporção da altura do frontão é a ter aproximadamente a quinta parte da largura da base. Escreve ainda que Vitruvius lhe chamava *fastigium*. Acrescenta que o frontão é ordinariamente triangular e consta de três partes: a cimalha que lhe forma a base; os dois lados que o fecham em ângulo superiormente,

Manuel da Fonseca (1796-1890)<sup>40</sup> e realizada pelo escultor, professor de Escultura e director-general da mesma Academia, Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877).<sup>41</sup> Parece que os dois convenceram o architecto a modificar de forma significa o projecto inicial de decoração escultórica, nomeadamente o abandono das armas no tímpano e a sua substituição pela referida [Fig. 7] composição, como se

conclui pela portaria de 4 de Setembro de 1844 até à de 13 de Fevereiro de 1845.<sup>42</sup> [Fig. 7]

Inicialmente, pensou-se mandar vir blocos de mármore de Montes Claros e de Estremoz, mas o preço excessivo obrigou à utilização da mais económica pedra lioz.<sup>43</sup>

Não foi certamente por acaso que o mesmo Assis Rodrigues no *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura* (1875), escreve, pela primeira vez, com algum exaustão sobre o termo “frontão”, elemento fundamental da architectura clássica e suporte para a escultura. Após uma rápida explicação sobre a etimologia da palavra, descreve as partes que o constituem, refere-se à sua melhor proporção<sup>44</sup> e elenca os frontões mais usuais.<sup>45</sup> Por fim, escreve que os monumentos e edifícios gregos, romanos e muitos modernos possuem frontões “muito notáveis, que de ordinario apresentam baixos-relevos, que enchem todo o espaço do tympano, medalhões ornados de figuras, de ornamentos pintados, etc.” Na sua opinião, eram especialmente dignos de atenção e estudo o do templo de Minerva em Atenas (o Parthenon), o do Panteão de Agripa em Roma, os das igrejas de S. Genoveva (o



[Fig. 7]

chamadas empenas; e o espaço intermédio, ou tímpano, que “pela maior parte é ornado de esculpturas.” Assis Rodrigues recorda ainda que o frontão parece dever a sua origem à forma triangular “e ordinaria da tacanica, assim feita para o escoamento das aguas lateraes do telhado.”

<sup>45</sup> *Idem*, pp. 193-194. Os frontões descritos são os seguintes: frontão aberto (quando tem o tímpano oco, para deixar passar a luz, como o pórtico do capitólio);

frontão triangular (quando é formado por um triângulo isósceles, cujo ângulo oposto à hipotenusa ou base é obtuso), este frontão também é designado como frontão bicudo ou quadrado; frontão esférico (é aquele que consta ou que é feito de um arco de círculo), também chamado frontão “cintrado” ou redondo; frontão redondo (difere do anterior pela sua base ser o diâmetro do círculo que o forma); frontão de lanços (aquele que tem a cornija superior formada em três partes ou lanços cortados);

frontão sem base (aquele a que foi suprimida a cornija horizontal, elevado sobre duas colunas ou pilastras, de acordo com Assis Rodrigues, como aqueles nas naves laterais de S. Pedro de Roma ou o que Serlio encontrou numa porta corintia em Foligno, na Umbria); e frontão gótico (espécie de empena da forma de um madeiramento muito elevado, umas vezes cheio, outras oco, como se observa em todas as fachadas dos templos e igrejas de “architectura ogival.”

actual Panthéon) e da Madalena, em Paris, e o da Câmara dos Deputados, também na capital francesa.<sup>46</sup>

Os exemplos que Assis Rodrigues apresenta são, portanto, gregos, romanos e alguns franceses pertencentes ao período neoclássico. De todos eles, o mais emblemático era, sem dúvida, o mais antigo, o do Parthenon, obra de Fídias, que influenciou todos os outros que se fizeram posteriormente.

É importante sublinhar que o texto de Assis Rodrigues começa por uma abordagem à arquitectura e termina com a questão puramente escultórica. Era precisamente a escultura, segundo o seu pensamento clássico, que conferia aos edifícios a monumentalidade e a capacidade de se tornarem monumentos. A estes últimos pertenciam todas as obras, principalmente as de arquitectura e de escultura, como os mausoléus, pirâmides, arcos de triunfo, estátuas pedestres, equestres, etc., que tinham o propósito de comemorar e de conservar a lembrança dos homens ilustres ou dos grandes acontecimentos.<sup>47</sup>

Era pois no tímpano que se colocavam as figuras em alto ou baixo-relevo, como era o caso do frontão do Teatro de D. Maria II em Lisboa, obra da sua autoria, que Assis Rodrigues fez questão de mencionar no seu *Diccionario*.<sup>48</sup>

Relativamente ao baixo-relevo, a técnica mais usual nos tímpanos dos frontões, Assis Rodrigues define-o como a peça ou trabalho de escultura em relevo que permite que a obra de escultura sobressaia de um fundo, a que se acha unida como se fosse um quadro. As três espécies de baixos-relevos eram os baixo-relevos propriamente ditos, cujas figuras são pouco salientes ou relevadas, como se observa na zona posterior do pedestal da estátua equestre de D. José I, obra maior de Machado de Castro nesta técnica, um dos escultores paradigmáticos para Assis Rodrigues; o meio-relevo, no qual as figuras saem do fundo metade ou aproximadamente metade da sua espessura; e os altos-relevos, em que as figuras sobressaem bastante do fundo, ficando quase isoladas. Foram os gregos que, no Parthenon, fizeram da composição dos baixos-relevos verdadeiros “modelos d’arte”, que os romanos seguiram na Coluna de Trajano e no Arco de Tito, entre outros.

Nos “tempos modernos”, Assis Rodrigues evoca o grande friso representando o *Triunfo de Alexandre*, do “celebre Thorwaldson”, elogiado por todos os artistas e que podia rivalizar com os melhores baixos-relevos da Antiguidade.<sup>49</sup> A referência ao célebre escultor dinamarquês neoclássico, que viveu durante vários anos em Roma, é exemplar. De acordo com Assis Rodrigues, esse “grande artista collocado pela fama a par de Canova” tinha sido o principal responsável por fazer declinar o romantismo e colocar a Arte novamente no correcto caminho do classicismo.<sup>50</sup>

Parte da história e também da polémica do frontão do Teatro de D. Maria II encontra-se nas páginas da *Revista Universal Lisbonense*. No artigo intitulado “Grande Obra de Esculptura Nacional”, este periódico descreveu o tímpano, *Apolo e as Musas*, os meio-relevos, representando as *Quatro partes do dia*, colocados no ático do edifício, as estátuas de *Gil Vicente*, no cimo do frontão, e a *Comédia* e a *Tragédia*, nos acrotérios, como uma “obra colossal”, possivelmente a “maior peça d’esculptura” que em Portugal se havia feito nesse século.<sup>51</sup>

grafias do termo tímpano em latim (typanum), grego (typanon), francês, italiano, espanhol e inglês. Refere ainda a expressão tímpano de arcada (a tabela ou parte lisa, unida e triangular, formada pela arquivolta e a arquitrave, onde se esculpem algumas “figuras deitadas ou ornamentos que se vêem em algumas igrejas”), isto é, o elemento que podemos associar aos portais medievais, românicos e góticos. Além deste termo, o autor escreve que um tímpano, em hidráulica, era uma máquina em forma de roda, a qual servia para elevar a água; e em anatomia, um dos elementos que constituíam a orelha.

<sup>49</sup> Idem, pp. 68-69.

<sup>50</sup> Idem, p. 332. Quando escreve sobre o termo “Romancismo ou Romantismo”, Assis Rodrigues posiciona-se, naturalmente, como um adepto do classicismo face a esse afastamento. O romantismo tinha-se afastado das regras da arte e não seguia o belo ideal, entregando-se aos seus caprichos e aos seus particulares sentimentos, guiados só pela natureza. Artistas como Watteau, Rembrandt ou Salvador Rosa tornaram-se, de acordo com Assis Rodrigues, pintores românticos. Artistas alemães e italianos, como Canova, Thorvaldsen, Overbeck ou Cornelius, fizeram declinar o romantismo.

<sup>46</sup> Idem, p. 194.

<sup>47</sup> Idem, p. 264. Sobre esta questão, vd. igualmente Eduardo Duarte - *Monumento*,

in *Diccionario de Escultura Portuguesa*, pp. 400-405.

<sup>48</sup> Francisco de Assis Rodrigues - *Diccionario*

*Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, p. 369. Como habitualmente, Assis Rodrigues enumera as

<sup>51</sup> Grande Obra de Esculptura Nacional. *Revista Universal Lisbonense*, Tomo IV, Ano 1844-1845, N.º 45, n.º 4303, p. 542.

<sup>52</sup> *Ibidem*; *Bellas-Artes. Escultura do Theatro de D. Maria II. Revista Universal Lisbonense*, Tomo V, Ano 1845-1846, N.º 11, n.º 148, pp. 130-131 e Eduardo Duarte – *Francisco de Assis Rodrigues...*, p. 517. Os artistas agregados de Escultura foram: Pedro de Alcântara da Cunha d'Éça, Joaquim Pedro de Aragão, António Onofre Schiappa Pietra, João Gualter Rodrigues, irmão de Assis, João Henrique Cesarino (ornamentalista) e os discípulos José Maria Caggiani e Manuel José Rodrigues Latta.

<sup>53</sup> *Notícias - Estatuas do Theatro de D. Maria II. Revista Universal Lisbonense*, Tomo VII, Ano 1847-1848, N.º 29, n.º 501, pp. 345-346.

<sup>54</sup> *Bellas-Artes. Escultura do Theatro de D. Maria II. Revista Universal Lisbonense*, Tomo V, Ano 1845-1846, N.º 11, n.º 148, p. 131.

<sup>55</sup> Innocencio Francisco da Silva - *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo I, Lisboa: Imprensa Nacional, 1858, pp. 121-122 e Tomo VIII (1.º do Supplemento), Lisboa: Imprensa Nacional, 1867, pp. 126-127; Maximiano Lemos – *Abade de Castro*, in *Encyclopedica Portugueza Illustrada Diccionario Universal*. Porto: Lemos & C.ª, Successor [190?], vol. 2, p. 645; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 6, pp. 258-259. Abade de Castro era o nome mais conhecido do padre António Dâmaso de Castro e Sousa, abade titular de Santa Eulália de Rio de Moinhos, no arcebispado de Braga, nascido em 1804. Era bastante erudito e, na sua época, um afamado arqueólogo. Publicou trabalhos sobre História e História da Arte Portuguesa.

Toda a obra de escultura foi dirigida por Assis Rodrigues, tendo aí trabalhado vários artistas agregados à aula de Escultura da Academia, ajudantes, discípulos e alguns artífices subalternos. Os trabalhos iniciaram-se em Fevereiro de 1845 e terminaram em Maio de 1848, dentro do prazo de três anos prometido por Assis Rodrigues.<sup>52</sup> Aquando da inauguração das estátuas



[Fig. 8]

que faltavam para completar o frontão, *Gil Vicente*, a *Tragédia* e a *Comédia*, o mesmo periódico aplaudiu a escultura do edifício. Assis Rodrigues alcançara em todas as composições escultóricas do Teatro de D. Maria II “um triumpho para o seu elevado genio e para a sua eximia pratica.” Ao invés, uma crítica contundente era feita ao architecto do edifício, por comparação com a escultura: “Em alguma coisa tinha de ser portuguez aquella malfadada construcção.”<sup>53</sup>

Já antes, em 1846, num tom francamente encomiástico, escreveu-se que dois anos depois de Thorvaldsen ter sido enterrado com honras de príncipe, as obras do Teatro de D. Maria II eram uma “apothose da esculptura”, que existiria sempre na memória dos seus artistas.<sup>54</sup>

Mas, muito provavelmente, por o tímpano do frontão ser de uma tipologia nova no nosso país, em breve surgiu uma polémica em torno da obra, como frequentemente aconteceu em Portugal do século XIX. Na verdade, a pouca cultura estética e artística quase sempre suscitou questões menores, senão mesmo anedóticas e pícaras na recepção das obras plásticas.

No caso concreto, o abade de Castro<sup>55</sup> denunciou publicamente que o “pensamento” do frontão do Teatro de D. Maria II era, “sem duvida alguma”, uma cópia do quadro *Apolo e as Musas*, da autoria de Mengs, de que existia uma gravura feita por Morghen.<sup>56</sup> [Fig. 8]

Castro, a propósito de uma pequena nota biográfica do pintor Antonio Rafael Mengs, faz esta acusação e, socorrendo-se dos *Discursos* de Reynolds, afirma que a invenção dos artistas, e naturalmente, dos portugueses, consistia na combinação de diversas imagens que eram recolhidas e depositadas na memória ao longo do tempo.<sup>57</sup>

Colaborou em vários periódicos e foi sócio da Academia Real das Ciências, da Academia de Belas-Artes de Lisboa, provedor-adjunto da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, etc. Luís Augusto Palmeirim, no seu livro *Os Excêntricos do meu Tempo* (Lisboa, 1891), diz que Rebelo da Silva talhou pelo abade de Castro

o abade Silva que figura no seu romance *A mocidade de D. João V*.

<sup>56</sup> Abade Castro – *Antonio Rafael Mengs. Revista Universal Lisbonense*, Tomo VII, N.º 47, n.º 819, 1847-1848, p. 560 e *Frontão do Theatro de D. Maria II. Revista Universal Lisbonense*, 2.ª Série, Tomo

I, N.º 1, n.º 5, 1848-1849, 9/11/1848, p. 8. Este autor assina estes seus artigos como “O Abade de Castro”.

<sup>57</sup> Abade Castro – *Antonio Rafael Mengs. Revista Universal Lisbonense*, Tomo VII, N.º 47, n.º 819, 1847-1848, p. 560.

No número imediatamente a seguir, Assis Rodrigues e Fonseca negaram categoricamente a acusação e pediram ao abade que lhes indicasse quem possuía a referida gravura para, no seu confronto com o grupo escultórico, ficasse provada a falsidade da asserção.<sup>58</sup> Então, o abade de Castro colocou um exemplar da gravura, no escritório da *Revista Universal Lisbonense*, para que os dois artistas e todas as pessoas que desejassem a pudessem ver. Com uma ponta de cinismo, Castro excluía a invenção dos dois artistas no tímpano, mas não contestava o “esmero de uma imitação feliz.”<sup>59</sup>

Impedidos pelas suas quotidianas obrigações, Assis Rodrigues e António Manuel da Fonseca só puderam deslocar-se ao referido escritório no sábado, dia 11 de Novembro de 1848.<sup>60</sup>

Depois de analisada a referida gravura, os dois artistas escreveram um longo artigo, de uma página e meia, intitulado “Demonstração sobre a originalidade do alto-relevo, que decora o frontão do Theatro de D. Maria II”,<sup>61</sup> que se afigura fundamental para a compreensão da obra.

Os dois artistas e professores da Academia de Belas-Artes de Lisboa rebatem todas as críticas do abade Castro, sublinhando que, quer a “invenção poetica”, quer a “composição graphica” do frontão eram completamente diferentes do quadro de Mengs, divulgado pela gravura de Morghen. Confessam ainda que, evidentemente, conheciam a obra pictórica e teórica de Mengs, mas que desconheciam a citada gravura. Seguidamente, descrevem o quadro de Mengs, intitulado *Parnaso*, e não *Apolo e as Musas*, como escreveu Castro, e referem as diferenças com o alto-relevo. No quadro, Apolo está de pé, enquanto no frontão o deus está sentado; Mengs, além de Apolo e das nove musas, representou, sentada e ao lado direito do deus, a mãe daquelas, Mnemósine (a Memória); também a diferença entre o espaço rectangular do quadro e o triangular do frontão condicionou as posições das musas no frontão, que surgem sentadas (três), ajoelhadas (duas) e deitadas (outras duas). De facto, as sete musas do frontão são completadas com Melpómene, a musa da Tragédia - com uma adaga e uma taça de veneno -, e Tália, musa da Comédia e da Poesia Pastoral - com máscara e coroa de louros -, sobre os acrotérios. Os dois artistas recordam ainda que numerosos pintores trataram os mesmos temas, como, por exemplo, a *Ceia de Cristo*, não se copiando entre si. Por fim, acusam o abade de Castro de ter escrito o artigo sobre Mengs, não com qualquer intuito pedagógico, mas unicamente para afirmar que o tímpano do frontão era um plágio. Face aos argumentos apresentados, Assis e Fonseca recusaram voltar a responder à polémica iniciada pelo abade, pondo, desta forma, fim a esta.<sup>62</sup>

No entanto, comparando as duas obras - o frontão do Teatro de D. Maria II e a referida gravura do pintura *Parnasso*<sup>63</sup> que Mengs realizou no tecto da Villa Albani, em Roma, (1760-1761) -, detectam-se algumas semelhanças, fundamentalmente, em virtude do espírito grego de ambas. Pelo contrário, e como escreveram os dois artistas, as composições são diversas. Apesar de Apolo estar ao centro nas duas, no frontão, as musas e o deus formam um conjunto compacto, condicionado e limitado pela forma triangular, enquanto na pintura, a composição está mais dispersa e organizada numa ampla circunferência. Mengs colocou as musas em pé e sentadas, enquanto no teatro estão, como já se afirmou, sentadas, ajoelhadas e, inclusive, deitadas, preenchendo todo o espaço disponível; somente as duas musas dos acrotérios estão de pé.

Também o *Jornal das Belas-Artes*, apesar de elogiar a execução correcta, o desenho estudado e os panejamentos cheios de graça e naturalidade das três estátuas sobre o frontão, lamenta que *Gil Vicente* esteja entre duas musas e também que estas tenham

<sup>58</sup> Francisco de Assis Rodrigues e António Manuel da Fonseca - Carta ácerca do baixo relevo do frontão do Theatro de D. Maria II. *Revista Universal Lisbonense*, Tomo VII, N.º 48, n.º 837, 1847-1848, p. 572. A carta é dirigida ao redactor da *Revista Universal Lisbonense* e está datada de 30 de Outubro de 1848.

<sup>59</sup> Abade Castro - *Frontão do Theatro de D. Maria II*. *Revista Universal Lisbonense*, 2.ª Série, Tomo I, N.º 1, n.º 5, 1848-1849, 9/11/1848, p. 8. A referida gravura esteve no escritório da *Revista Universal Lisbonense* nos dias 10, 11 e 13 de Novembro das 10 às 14 horas.

<sup>60</sup> Francisco de Assis Rodrigues e António Manuel da Fonseca - *Frontão do Theatro de D. Maria II*. *Revista Universal Lisbonense*, 2.ª Série, Tomo I, N.º 2, n.º 23, 1848-1849, 16/11/1848, p. 19.

<sup>61</sup> Francisco de Assis Rodrigues e António Manuel da Fonseca - *Demonstração sobre a originalidade do alto-relevo, que decora o frontão do Theatro de D. Maria II*. *Revista Universal Lisbonense*, 2.ª Série, Tomo I, N.º 4, n.º 58, 1848-1849, 30/11/1848, pp. 44-45. Este texto está datado de 20 de Novembro de 1848.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Steffi Roettgen - *Mengs. La scoperta del Neoclassico*. Venezia: Marsilio, 2001, pp. 314-317. [Catálogo da exposição patente no Palazzo Zabarella, Padova de 3 de Março a 11 de junho de 2001]. A referida gravura de Raphael Morghen (1755-1833) foi feita entre 1778 e 1788.

<sup>64</sup> *Inauguração das estatuas sobre o frontão do Theatro Nacional. Jornal das Bellas-Artes*, 1846, tomo I, n.º III, p. 24. Neste artigo, é também criticada a posição de Gil Vicente, demasiado curvada para o lado, a mão esquerda sobre o peito e a direita que mais parecia pedir esmola aos transeuntes do Rossio. Contudo, a estátua actual de Gil Vicente sobre o frontão apresenta uma pose algo curva, mas a posição das mãos é diferente daquela descrita no artigo do *Jornal das Bellas-Artes* - mão esquerda na cintura e a direita para a frente, segurando folhas de papel de uma peça teatral. Esta diferença talvez resida num engano do crítico deste periódico ou a uma posterior modificação da estátua feita por Assis Rodrigues. Pensamos que a primeira hipótese é a mais verosímil.

<sup>65</sup> Cesare Ripa – op. cit., vol. II, p. 221. Era costume a Poesia ser representada por Apolo, despido, coroado de folhas de louro e com a sua lira.

<sup>66</sup> Vd. Cesare Ripa – op. cit., vol. II, pp. 109-119 e James Hall – *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Revised edition. London: John Murray, 1991, p. 217.

<sup>67</sup> As flores são um dos atributos desta musa, segundo Cesare Ripa – op. cit., vol. II, p. 111.

<sup>68</sup> Cesare Ripa – op. cit., vol. II, pp. 112-113. Está coroado de louros, quando, segundo Ripa, deveria ser por pérolas e jóias.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 115. Correctamente, deveria ser coroada de louros, por ser a musa da Poesia Épica.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 110. Segundo Ripa, esta musa deveria ser coroada de louros e não de flores, como se observa no

sido retiradas do coro de Apolo no tímpano. Ao contrário, o crítico do jornal teria preferido ao lado de Gil Vicente outros poetas e dramaturgos nacionais, como António Ferreira ou Almeida Garrett.<sup>64</sup>

No tímpano do frontão, observa-se, ao centro, Apolo – ele próprio representa a Poesia<sup>65</sup> – sentado e a tocar com a sua lira para as musas que o rodeiam, com os respectivos atributos.<sup>66</sup> Da esquerda para a direita, observam-se Euterpe, a musa da Música e da Poesia Lírica, com uma coroa de flores, segurando uma lira, e tendo no chão, perto de si, o seu atributo, uma flauta-de-Pã e atrás um vaso com plantas e flores;<sup>67</sup> Urânia, a musa da Astronomia, segura um compasso sobre um globo; Terpsícore, a musa da Dança, coroada de plumas ou flores, segura uma harpa; Polímnia, a musa das Canções Dedicadas aos Deuses, tem, em vez do habitual órgão portátil, um livro no colo por ser também a musa dos retóricos;<sup>68</sup> no meio encontra-se Apolo; seguindo-se Calíope, a musa da Poesia Épica, que ostenta na mão esquerda uma trombeta e que está, erradamente, coroada de flores;<sup>69</sup> Clío, a musa da História, segura um rolo de papiro ou de pergaminho e um instrumento de escrita, tendo uma coroa de flores;<sup>70</sup> por fim, Érato, a musa da Poesia Amorosa, coroada de flores, está deitada sobre vários livros e perto de si surge o habitual *putto* alado, com arco e flechas. Atrás deste, observa-se uma lucerna com uma chama<sup>71</sup> e no chão duas flautas. Curiosamente, junto de Érato e dos livros, observa-se uma paleta e no chão um maço e dois pincéis ou cinzéis, uma evidente evocação à Pintura e à Escultura, respectivamente. Com efeito, aqueles objectos devem ser entendidos como uma homenagem de Assis Rodrigues e de Fonseca às suas profissões e às Belas-Artes em geral.

Em termos compositivos, este frontão é semelhante a um desenho de António Manuel da Fonseca, para um diploma da Academia de Belas-Artes de Lisboa, infelizmente nunca realizado.<sup>72</sup>

A obra escultórica do frontão do Teatro de D. Maria II apresenta ainda algumas características que devem ser sublinhadas. Toda a composição está no essencial dentro duma moldura implícita, existindo, portanto, um espaço vazio até à cornija inferior e às cornijas rampantes. Esta característica confere ao grupo escultórico uma visão serena e equilibrada, graças ao recorte conseguido pelas figuras que se encontram praticamente todas no mesmo plano, como se fosse um friso.

A representação do chão, onde as musas e o deus se situam, é definida por uma massa horizontal saliente, com alguma textura, como se fosse terra, que contrasta com as figuras, as suas vestes e respectivos objectos; curiosamente, nos extremos, o chão está representado como se fosse visto ligeiramente de cima, o que produz uma ilusão de espaço tridimensional para trás do grupo de figuras.

A preocupação pela simetria da composição é muito evidente, não apenas na construção triangular das figuras (deitadas, de joelhos, sentadas, mais baixas que Apolo e este sentado e mais alto que todas as musas), mas também nos objectos em cada um dos extremos do frontão: do lado esquerdo, a flauta-de-Pã corresponde, do lado direito, às duas flautas; enquanto o vaso com plantas, da esquerda, é simétrico à lucerna e ao *putto*, do outro lado.

tímpano. De acordo com a obra de Ripa, detectam-se algumas pequenas imprecisões no frontão do teatro em relação às coroas das musas. De acordo com

esta questão e pela duplicação de atributos, do livro e do rolo, a figura de Polímnia pode ser Clío e vice-versa.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 113. O *putto*

geralmente leva, além do arco e das flechas uma tocha, que neste caso está na lucerna.

<sup>72</sup> Eduardo Duarte – António Manuel da Fonseca..., p. 295.

Em suma, o frontão do Teatro de D. Maria II é inequivocamente grego, na composição simétrica, na concepção em friso, na serenidade do grupo, nos gestos, na leitura linear e na textura lisa dos corpos, roupa e objectos. Primeiro frontão à grega do nosso país, a composição que olha para o Rossio, onde Apolo e as suas musas se submetem ao génio de Gil Vicente e do teatro português, é também uma obra realizada por dois artistas que alteraram e melhoraram os planos iniciais do arquitecto. Com a escultura, o corpo central do teatro, este edifício tornou-se mais palladiano e visualmente mais rico e erudito, no contexto da praça lisboeta.

### O frontão da Câmara Municipal de Lisboa

Depois da realização de Francisco de Assis Rodrigues e de António Manuel da Fonseca, o frontão mais marcante foi o do edifício da Câmara Municipal de Lisboa, curiosamente também na zona baixa da cidade. O frontão da Câmara é uma obra a vários níveis excepcional, não somente pela sua qualidade escultórica, originalidade, complexidade iconográfica, mas também, uma vez mais, pela imensa polémica que suscitou.

A escolha dum frontão triangular para o edifício, alterando o projecto inicial do arquitecto Domingos Parente, de 1864, deveu-se ao que parece a Frederico Ressano Garcia, a partir de 1869.<sup>73</sup>

O plano original de Parente apresentava um frontão curvo, encimado por duas esculturas, talvez a *Pátria* e a *Liberdade*, sentadas e a ladearem as armas da cidade. O tímpano apresentava unicamente uma decoração vegetalista em relevo. A tipologia do frontão curvo, frequente na arquitectura francesa da época, tinha uma diminuta expressão na arquitectura nacional, ao nível do coroamento dos edifícios, aparecendo somente sobre portas, janelas e nichos.

A defesa que a vereação fez do frontão triangular pode ter tido origem numa questão formal ligada à tradição ou como uma memória do edifício dos paços da época pombalina, projectado por Eugénio dos Santos, cujo frontão triangular tinha no tímpano as armas da cidade e por cima destas uma esfera armilar. Outras razões, de carácter mais misterioso e esotérico, ligadas à maçonaria, podem ainda explicar a preferência por um frontão triangular.<sup>74</sup>

Certa foi toda a polémica em torno do frontão, imaginado com diversas figuras ligadas a Lisboa (*Génio da Navegação*, *Génio do Trabalho*, *Pátria*, *Liberdade*) até à solução dum relógio no meio do tímpano, coroado pelo inevitável brasão da cidade.<sup>75</sup> Esta última concepção, meramente funcional e inevitavelmente pobre do ponto de vista estético e plástico, parece ter sido a preferida de Ressano Garcia.<sup>76</sup>

Polémicas à parte, sem qualquer dúvida a escultura do frontão beneficiou significativamente a arquitectura do edifício e da praça do município, como já tinha acontecido com o Teatro de D. Maria II.

O escultor contratado para a realização do tímpano foi o francês Anatole Calmels (1822-1906).<sup>77</sup> Após firmar o contrato, de 23 Outubro de 1876, o artista executou o seu modelo na escala 1:2 acompanhado pelo desenho que indicava o aparelho das pedras que compunham o referido tímpano. O preço estabelecido somente para a obra do escultor foi de seis contos de réis.<sup>78</sup>

Lisboa, sendo também autor do livro: **Da Evolução dos Estylos e dos Methodos na pintura expressiva e nas artes decorativas**. Lisboa: Papelaria e Typ. Estevão Nunes & Filhos, 1906. Vd. igualmente Luís Pastor de Macedo; Norberto de Araújo – **Casas da Câmara de Lisboa (do século XII à actualidade)**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1951; Salette Simões Salgado – **Os Paços do Concelho de Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1982; **Paços do Concelho (Actuais)**, in **Dicionário da História de Lisboa**. Lisboa: Carlos Quintas & Associados – Consultores, 1994, pp. 679-683; e Luís Miguel Carneiro – **Paços do Concelho – Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2003.

<sup>74</sup> Salette Simões Salgado – **Paços do Concelho (Actuais)**..., p. 683. A autora defende que a ligação dos vereadores à maçonaria pode explicar a opção pelo frontão triangular.

<sup>75</sup> Idem, pp. 680-683.

<sup>76</sup> Idem, p. 681.

<sup>77</sup> Vd. **Relação das Principaes Obras executadas por Anatolio Celestino Calmels Estatuário discipulo do Barão Bosio, Pradier e Blondel Membros do Instituto de França**. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1860 e Maria João Ortigão – **Anatole Calmels**, in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 112-114.

<sup>78</sup> Picotas Falcão – op. cit., p. 80. O fornecimento da pedra foi contratado por 46\$430 réis o metro quadrado, com Joaquim Paulo, idem, p. 82.

<sup>73</sup> Picotas Falcão – **O Município de Lisboa e as casas da sua Câmara**.

Lisboa: Companhia Typographica, 1902, p. 76. Picotas Falcão foi Guarda-mór

da Câmara Municipal de Lisboa e aluno de pintura da Academia de Belas-Artes de



[Fig. 9]

Homem de inegáveis recursos plásticos e técnicos, Calmels apresentou o modelo em finais de Agosto de 1878, confirmando-se o seu talento na concepção e na reprodução das figuras. De acordo com um jornal, em certos pormenores, como aquele do pé da figura da *Indústria*, observavam-se verdadeiros “*tours de force*”, frequentes na obra do escultor.<sup>79</sup> Este encontra-se numa posição difícil de representar - a planta do pé está virada para o lado de fora do tímpano. Este exercício de representação de grande virtuosismo testemunha a grande capacidade do escultor.

Além da escultura propriamente dita, o tímpano apresenta uma enorme densidade iconográfica que sintetiza em termos encomiásticos a

história de Lisboa (e de Portugal), as virtudes da cidade capital do reino e do constitucionalismo.

Desde logo definido no modelo que apresentou em 1878, a composição do tímpano é de uma inusitada complexidade e densidade, para os moldes nacionais, mas comum e perfeitamente normal para um escultor de origem e de formação francesas. Calmels revelou-se um perfeito conhecedor da História de Portugal e, na exaltação da sua pátria de adopção, mais português que muitos portugueses.

O tímpano está muito classicamente dividido em três partes, a central e duas laterais.<sup>80</sup> A descrição exaustiva da obra surgiu num pequeno opúsculo, de 1878, mandado imprimir pelo escultor e oferecido à imprensa.<sup>81</sup> [Fig. 9-12]

O grupo central, em que as figuras aparecem de pé, compreende o escudo das armas da cidade de Lisboa, encimado pela coroa mural, estando ladeado pelas estátuas do *Amor da Pátria* e da *Liberdade*. Ambas as figuras, em alto-relevo, estão sobre um degrau que se encontra por cima da cornija do frontão. O *Amor*, cujas feições clássicas recordam de alguma maneira as de Augusto, é personificado por um jovem, quase de frente e totalmente despido, coroado por louros, que segura com a mão direita a bandeira nacional. Calca, obviamente em atitude de triunfo, um escudo mouro e uma espada romana, numa alusão à conquista de Lisboa aos infiéis e uma recordação das guerras dos lusitanos protagonizadas por Viriato. Por detrás das pernas do *Amor*, observa-se ainda uma couraça, certamente uma outra alusão às vitórias sobre os romanos.

Junto do *Amor da Pátria* está o *altar da pátria*, no qual se lêem as palavras: “Deus, Pátria, Honor, Abnegatio e Sciencia”.<sup>82</sup> Motes, afinal, que resumem a pátria perfeita.

A *Liberdade* é representada por uma jovem que veste uma longa túnica e que calca, com o pé direito, um jugo partido e um escudo voltado, emblemas das lutas e das vitórias sobre o absolutismo. Na mão direita, segura o escudo das armas da cidade e a da esquerda ostenta um ramo de oliveira. Esta mão também descansa, em atitude de protecção, sobre uma *urna eleitoral*, que assenta por cima da *Carta constitucional*. A urna tem como asas dragões, uma alusão à Casa de Bragança e à acção libertadora de D. Pedro IV.

Atrás da *Liberdade*, do lado esquerdo, observa-se um prelo, uma forma e livros, atributos que, com a urna eleitoral, representam a força moral.

O escudo de Lisboa está igualmente envolto em múltiplos e subtis significados. A sua ponta assenta num dado, que é um emblema da força e da duração. Por baixo do

<sup>79</sup> *Noticiário – o modelo do frontão. Jornal do Commercio*, Lisboa, 25.º ano, n.º 7437, 28/8/1878, p. 1. Picotas Falcão escreve que o modelo do frontão só ficou concluído no dia 9 de Setembro de 1878.

<sup>80</sup> Pormenorizadas descrições do frontão encontram-se no *Noticiário – O modelo do frontão. Jornal do Commercio*, Lisboa, 25.º ano, n.º 7437, 28/8/1878, p. 1 e *Noticiário – O frontão. Jornal do Commercio*, Lisboa, 29.º ano, n.º 8649, 21/9/1882 e *O frontão do paço municipal. Diário de Notícias*, Lisboa, 18.º ano, n.º 5980, 22/9/1882, p. 2 e Picotas Falcão – op. cit., pp. 80-81, que reproduz estas descrições.

<sup>81</sup> *O frontão do paço municipal. Diário de Notícias*, Lisboa, 18.º ano, n.º 5980, 22/9/1882, p. 2

<sup>82</sup> Contudo, no frontão só se observam as palavras: “Deus” e “Pátria”.



[Fig. 10]

Lisboa: a conquista, com o primeiro rei; a reconstrução, com o marquês de Pombal; a libertação, com D. Pedro IV. Como se sabe, o liberalismo sempre viu no poderoso ministro de D. José uma espécie de figura tutelar e um antepassado reformador.

No grupo lateral do lado direito, no segundo plano, atrás do *Amor da Pátria*, contempla-se a *Ciência*, sentada no *solium*. Está encostada a uns livros, tem na mão esquerda um compasso e na direita levanta um facho com o qual ilumina a *Navegação*, que está à sua direita. Esta, que tem a coroa rostral e um navio, luta com o *Oceano*, no momento em que descobre o Brasil, simbolizado pela Esfera Armilar e pela Cruz de Cristo.

Com a mão direita, a *Navegação* segura a auriflama portuguesa e, batendo com a haste no escudo do Brasil, faz surgir Santa Cruz. Com a mão esquerda, a *Navegação* prepara-se para parar o golpe do *Oceano*. A túnica arrancada da *Navegação*, o mastro do navio partido e a borda deste a ser calcada pelo hipocampo são referências à atribulada viagem de Pedro Álvares Cabral. O *Oceano* monta um hipocampo e segura um ceptro rodeado de golfinhos.

A referência brasileira no tímpano é algo complexa e, de certo modo, tende a complementar o programa iconográfico do vizinho *Arco da Rua Augusta*, no qual Vasco da Gama é um dos homenageados, com uma óbvia menção à Índia e ao Oriente. Por outro lado, a ligação ao Brasil deve ser entendida como mais uma alusão à figura de D. Pedro IV.

No ângulo do frontão, assinala-se ainda um navio a vapor em construção, que recorda o arsenal da marinha (ali ao lado), uma bóia, uma âncora, alguns fardos, cabos e remos, objectos que remetem para o porto de Lisboa.

Do lado esquerdo, junto da *Liberdade*, encontra-se o *Comércio*, meio sentado sobre uns fardos, o que significa que ele nunca se encontra em repouso absoluto. Na mão direita segura o caduceu e a esquerda está a proteger o ombro da *Indústria*. Esta senta-se sobre uma bigorna e na mão direita ostenta o martelo, que, por estar debaixo do caduceu, significa a aliança entre a *Indústria* e o *Comércio*.

Atrás da *Indústria*, observa-se um tear, estofos, um cortiço, emblema do trabalho e da agricultura, e uma locomotiva, que simboliza a actividade e as relações internacionais.<sup>83</sup> À esquerda da *Indústria*, encontra-se a *Abundância*, em pose reclinada e encostada à charrua, emblema da agricultura. Com a mão esquerda segura a tradicional cornucópia. No ângulo do frontão, à direita da *Abundância*, e como complemento desta, descobrem-se os atributos das belas-artes (ou melhor das artes em geral), constituídos por uma coluna jónica (recorde-se que, na teoria das ordens de

escudo, observa-se um capacete grego, o arco e a aljava de Ulisses, uma referência à fundação da cidade pelo mítico herói.

Sobre o capacete, encontram-se três coroas triunfais, que se entrelaçam, donde saem as seguintes inscrições: “Pombal, 1755”; “A. Henriques, 1147”; “D. Pedro IV, 1834”. Deste modo, as três coroas representam momentos fundamentais da história de

<sup>83</sup> O cortiço que surge sempre referido nas descrições é um grande objecto, como se fosse um cesto, feito em vime, com uma pequena abertura no lado direito. Contudo, à distância, pode ser confundido com uma cúpula de um edifício.

Serlio, a jónica está ligada à cultura), rolos de desenhos, uma lira, uma máscara, um ramo de louros, uma paleta, uma maço de escultor e dois livros.

Picotas Falcão fez a seguinte leitura do frontão: junto do *Amor da Pátria* está a *Ciência*, que não pode desenvolver-se sem o patriotismo ardente. Idêntico sentimento impele o navegador para o desconhecido. Por outro lado, sem liberdade, o comércio e a indústria não se desenvolvem, nem pode surgir a abundância, sem a qual periclitam as artes.<sup>84</sup>



[Fig. 11]

Em suma, a iconografia do tímpano do frontão dos Paços do Concelho de Lisboa revela um discurso assaz exaustivo, uma espécie de síntese da História de Lisboa e da História de Portugal, com uma forte alusão à descoberta do Brasil e estruturado numa mensagem panegírica ao constitucionalismo.

O frontão é, por conseguinte, uma descrição daquilo que deveria ser uma nação moderna, industrial (não faltando sequer um barco a vapor e uma locomotiva), poderosa e rica; enfim, uma químera que o espírito nacional sempre procurou.

Toda a iconografia foi concebida pelo escultor francês, como o próprio fez questão de registar na cornija, do lado direito, entre a máscara e, muito propositadamente, o maço de escultor: “An. C. Calmels Inv. et Sculp. 1882.”

Mas a importância deste tímpano não reside somente na sua iconografia, mas também na escultura propriamente dita.

Anatole Calmels, em Portugal desde 1858, sempre demonstrou uma segurança e um domínio técnico de excelência nos seus trabalhos de escultura, consequência da sua completa e erudita formação. Para além de dezenas de obras, o escultor ficou em segundo lugar no *Prix de Rome* de 1839, foi o escultor oficial dos reinados de D. Pedro V, D. Luís I e mestre da duquesa de Palmela,<sup>85</sup> tendo sido, depois da morte de Vítor Bastos, professor titular de Escultura na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, entre 1894 e 1896.<sup>86</sup>

No tímpano da Câmara, Calmels concebeu uma enorme composição unitária, muito pormenorizada, onde se detecta um quase horror ao vazio. Ao contrário da linearidade do tímpano do Teatro de D. Maria II, as numerosas figuras e os inúmeros objectos são colocados em vários planos. A mestria escultórica desta composição parece advir precisamente da utilização do tímpano como um espaço tridimensional, no qual as figuras estão à frente e atrás, aproximando-se e afastando-se quase permanentemente. Em termos técnicos, o relevo vai desde o alto-relevo, propriamente dito, no qual as figuras são quase estátuas isoladas (principalmente o *Amor da Pátria* e *Liberdade*, mas também o *Oceano*, a *Navegação*, a *Indústria* e a *Abundância*); ao médio-relevo (em que as figuras saem a metade da sua grossura, caso da *Ciência* e do *Comércio*); até ao baixo-relevo (no qual as figuras são pouco salientes, como alguns objectos do tímpano, por exemplo, a cruz de Cristo e a esfera armilar ou a locomotiva).<sup>87</sup>

Com este tratamento plástico, o espaço do tímpano é verdadeiramente tridimensional e de certo modo curvo, com o centro mais próximo do observador e as zonas

<sup>84</sup> Picotas Falcão – op. cit., p. 81.

<sup>85</sup> Maria João Ortigão – op. cit., p. 112.

<sup>86</sup> Eduardo Duarte – **Desenho Romântico Português. Cinco Artistas Desenharam em Sintra**, vol. II, Lisboa: FBAUL, 2006, p. 553. (Tese de Doutoramento, policopiada).

<sup>87</sup> Para a questão do baixo-relevo, vd. Francisco de Assis Rodrigues - **Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura**, pp. 68-69.



[Fig. 12]

de ter sido, com toda a certeza, a primeira peça de escultura pública na qual surgiu uma figura masculina totalmente nua. Com efeito, a polémica que o frontão suscitou deveu-se à nudez do *Amor da Pátria*.<sup>88</sup> Num país em que, na melhor tradição tridentina, sempre se olhou com a maior das desconfianças para o corpo humano, o jovem do tímpano, completamente despido e em posição quase frontal, foi motivo de enorme escândalo. Aquilo que em França seria uma situação certamente pacífica, em Portugal gerou as maiores críticas pela sua imoralidade. Na verdade, o *Amor da Pátria* poderia (e deveria) pudicamente esconder os seus genitais com a bandeira, mas, ao invés e um tanto de forma provocadora, o escultor colocou-a ao lado do corpo do mancebo. Estamos certos de que qualquer escultor português da época teria aproveitado a bandeira para ocultar certa zona, como fez Alberto Nunes (1838-1912) no *Génio da Independência*, datado de 1882, que se encontra no *Monumento aos Restauradores*, em Lisboa.

Quando o frontão da Câmara estava a ser terminado, correu o boato que o excessivo peso desse elemento provocaria a sua inevitável derrocada e, conseqüentemente, de todo o edifício. Para terminar com as dúvidas e os receios, o Ministério das Obras Públicas nomeou uma comissão que concluiu que o frontão pesava, aproximadamente, 124 toneladas, enquanto os fundamentos do edifício suportavam 1320.<sup>89</sup>

Finalmente, quando o frontão é inaugurado, em 21 de Setembro de 1882, alguns jornais registaram a notícia, elogiando o trabalho do escultor;<sup>90</sup> outros não deram qualquer notícia, caso do legitimista e católico *A Nação*; outros, ainda, criticaram a obra escultórica, ou melhor, a nudez do *Amor da Pátria*, através de registos anedóticos, alguns dos quais francamente demolidores, como os seguintes que transcrevemos:

*“Ainda o frontão!*

*Um conselheiro passando pelo Pelourinho com duas sobrinhas:*

*Não olhem meninas, não olhem que é indecente.*

*-É verdade meu tio, já tínhamos reparado.”<sup>91</sup>*

*“O frontão*

*A cascata d’uma velha*

*Ao passar no Pelourinho,*

*Zanga-se põe-se vermelha*

*Mal avista o sujeitinho.*

laterais um pouco mais afastadas.

Duas das figuras femininas, mais concretamente a *Navegação* e a *Abundância*, revelam corpos despidos com uma carnalidade inequívoca. A primeira é ainda muito interessante pela rapidez do gesto e do movimento, imprimindo uma grande dinâmica a todo o lado esquerdo do tímpano.

Mas, o frontão da Câmara de Lisboa tem igualmente o mérito

<sup>88</sup> Luís Miguel Carneiro – op. cit., p. 40 escreve que se achou o órgão genital do *Amor da Pátria* demasiado ostensivo, tendo o mesmo sido reduzido, resolvendo-se, desta forma, a situação. Pensamos que a questão não foi tanto a da dimensão do órgão, mas a da completa nudez da figura...

<sup>89</sup> Picotas Falcão – op. cit., pp. 81-82.

<sup>90</sup> *Noticiário – O frontão. Jornal do Commercio*, Lisboa, 29.º ano, n.º 8649, 21/9/1882 e *O frontão do paço municipal. Diário de Notícias*, Lisboa, 18.º ano, n.º 5980, 22/9/1882, p. 2.

<sup>91</sup> *Ainda o frontão! Diário Ilustrado*, Lisboa, 11.º ano, n.º 3367, 22/9/1882, p. 1.

<sup>92</sup> July – O Frontão. **Jornal da Noite**, Lisboa, 12.º ano, n.º 3519, 21-22/9/1882, p. 1. Os autores destas Gazetilhas do dia assinam July e Argus.

<sup>93</sup> Argus - Gazetilha do dia. **Jornal da Noite**, Lisboa, 12.º ano, n.º 3521, 23-24/9/1882, p. 2.

<sup>94</sup> Argus - Gazetilha do dia. **Jornal da Noite**, Lisboa, 12.º ano, n.º 3522, 25-26/9/1882, p. 2.

<sup>95</sup> Vd. **Assembleia da República**. Lisboa: Assembleia da República, 1990, p. 17.

<sup>96</sup> Então com 29 anos, recentemente chegado de Paris. Cf. AAVV, **Miguel Ventura Terra: Arquitectura enquanto projecto de vida**. Esposente: Câmara Municipal de Esposende, 2006, p. 136.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> Vd. DGEMN- Desenho 040264. Apresentamos somente um pormenor do desenho, que mostra a fachada principal do Palácio. No catálogo **Os Espaços do Parlamento**. Lisboa: Assembleia da República 2003, esta planta é datada de 1895, fig. 41, p. 57.

<sup>99</sup> Para a biografia deste escultor vd. Rita Mega – José Simões de Almeida (Sobrinho), in **Dicionário de Escultura Portuguesa**, pp. 38-43.

*E franzindo a carantonha,  
Diz n'um tom agastadiço:  
«Ih! Jesus, não tem vergonha?  
Tape isso, vamos, tape isso!»<sup>92</sup>  
“Esse gordo amola facas,  
Que percorre a capital,  
Foi hontem vêr o frontão  
Da cam'ra municipal.  
Mal o topa, diz: - «que vejo;  
«Não pode aquillo ali estar,  
«Pois a cam'ra não sabia,  
«Não podia,  
«Mandar-me logo chamar?!»<sup>93</sup>*

*‘A cam’ra municipal,  
Com sua enorme sciencia,  
Sua grande illustração,  
Vae fazer uma exp’riencia,  
Do barometro vital,  
Na figura do frontão.’<sup>94</sup>*

### O Frontão do Palácio de S. Bento

Construído em finais do século XVI sob o desenho de Baltasar Álvares, para albergar os monjes da Ordem de S. Bento, o Palácio de S. Bento, passa em 1834 para a posse do estado, sendo destinado para o Palácio das Cortes, adaptado para tal pelo arquitecto Possidónio da Silva.<sup>95</sup> Em 1895 sofre um violento incêndio, decidindo-se o ministro João Franco pela sua reconstrução, que caberá a Miguel Ventura Terra (1866-1919).<sup>96</sup> Na fachada principal, o arquitecto fecha as janelas do tímpano do antigo frontão, adoptando a sua decoração com uma escultura alegórica de feição patriótica.<sup>97</sup> [Fig. 13]

Observando o desenho do arquitecto<sup>98</sup> [Fig. 14] podemos vislumbrar algumas semelhanças com a massa escultórica que saíria do cinzel do escultor Simões de Almeida (Sobrinho) (1880-1950),<sup>99</sup> nomeadamente no que diz respeito à escolha da figura central, sobre o qual iriam convergir todas as alegorias a representar. Num



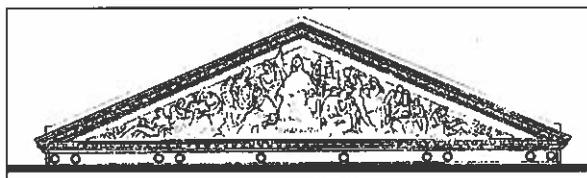
[Fig. 13]



[Fig. 14]

Adolfo Marques da Silva (1876-1939), que fez algumas alterações ao projecto de Ventura Terra, nomeadamente nos pormenores das fachadas.<sup>100</sup> É neste sentido que o arquitecto redige o programa do concurso para a decoração escultórica do frontão, tal como havia sido projectado por Ventura Terra.

Em Março de 1923, na carta que acompanha a proposta para o programa do concurso, Adolfo Marques da Silva refere que o frontão deve ter 16 estátuas de aproximadamente 6 metros de altura,



[Fig. 15]

chegando a propor o nome de alguns escultores: Francisco dos Santos (1878-1930),<sup>102</sup> agraciado com a Medalha de Honra da Sociedade Nacional de Belas Artes; José Moreira Rato (1860-1937),<sup>103</sup> bastante conhecido pelas obras que possui em Lisboa; e Simões de Almeida (sobrinho) (1893-1950), professor de Escultura Estatuária na Escola de Belas Artes.<sup>104</sup> Saliente-se que no programa do concurso não é imposto qualquer tema aos artistas concorrentes, sendo-lhes concedida total liberdade de escolha.

Tendo em conta a documentação consultada ficamos com a impressão de que todo o processo não começou da melhor forma. Num ofício do Conselho de Arte e Arqueologia enviado para a Comissão Administrativa do Congresso da República, o escultor Costa Mota (Tio) (1862-1930) diz que não pode fazer parte da Comissão encarregue de avaliar as maquetes, o que não deve ser de estranhar uma vez o concurso não ter sido aberto nas condições que a lei determina.<sup>105</sup>

Mesmo sem Costa Mota (Tio), o arquitecto director das obras<sup>106</sup> de reconstrução do

Palácio, é solicitado a apreciar as maquetes em gesso para o frontão do corpo central da fachada nobre. São também convidados a dar o ser parecer o arquitecto Ascensão Machado, o escultor Tomás Costa e o pintor Carlos Bonvalot.<sup>107</sup>

As maquetes foram analisadas tendo em conta a composição do conjunto dentro da forma triangular imposta, a harmonia do todo, as atitudes e expressão, bem como o equilíbrio dos volumes.<sup>108</sup>



[Fig. 17]

outro desenho<sup>100</sup> [Fig. 15] relativo ao mesmo frontão, encontramos já uma semelhança significativa com a composição da obra final.

A partir dos anos 20 a direcção das obras do Palácio fica entregue ao arquitecto

<sup>100</sup> Vd. DGEMN - Desenho 034333. Apresentamos somente um pormenor do desenho, que mostra a fachada principal do Palácio. Esta planta não está datada nem assinada.

<sup>101</sup> Vd. [www.parlamento.pt](http://www.parlamento.pt)

<sup>102</sup> Para biografia vd. Rita Mega - Francisco dos Santos: para além do Monumento ao Marquês de Pombal, in *Arte Teoria*, n.º 8, Lisboa: FBAUL, 2006, pp. 110-135.

<sup>103</sup> Vd. Rita Mega - José Moreira Rato (Júnior), in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 473-475.

<sup>104</sup> Arquivo Histórico do Parlamento (AHP), Secção XI D, Caixa n.º 1, Documento n.º 1 (1), Carta de Adolfo Marques da Silva, 20/3/1923.

<sup>105</sup> AHP, Livro n.º 3238, Acta n.º 61, 17/10/1923, fl. 76.

<sup>106</sup> Adolfo Marques da Silva.

<sup>107</sup> Tendo sido indicados pela Sociedade Nacional de Belas Artes. José Malhoa foi também convidado para fazer parte do júri mas declinou o convite. Vd. AHP, Secção XI D, Caixa 1, Carta de José Malhoa de 9/9/1923.

<sup>108</sup> AHP, Secção XI D, Caixa 1, Parecer dos artistas Alfredo Ascensão Machado, Tomás Costa e Carlos Bonvalot, 24/11/1923.



[Fig. 18]

composição, embora alguns dos grupos sejam bastantes expressivos.

Seguidamente analisa-se a maquete [Fig. 17] de Moreira Rato, considerada de estilo clássico, mas possuindo excesso de simetria, sendo a a atitude das figuras rígida e pouco expressiva.

No que diz respeito à maquete [Fig. 18] de Artur Anjos Teixeira (1880-1935),<sup>109</sup> os artistas membros da Comissão convidada a dar o seu



[Fig. 19]

parecer, entendem que os extremos da composição são de uma grande beleza e originalidade. Contudo, o grupo central, que entendem dever ser o mais importante, prejudica o todo, entendendo que as figuras são fracas e triviais, especialmente a do centro, eclipsada pelas que a ladeiam.

Chega finalmente o momento de analisarem a maquete [Fig. 19] de Simões de Almeida (Sobrinho) que entendem ser a que tem mais unidade e melhor agrupamento, estando as massas equilibradas e a escala respeitada, apesar do excessivo academismo concedido às figuras.

Neste sentido, o 1.º prémio é atribuído ao trabalho “Pátria” (Simões de Almeida), o 2.º “Lex” (Artur Anjos Teixeira), o 3.º “Portugal Glorioso” (José Moreira Rato) e o 4.º “Demócrito” (Francisco dos Santos).<sup>110</sup>

Ao lermos os excertos das memórias descritivas que acompanhavam cada um dos trabalhos, verificamos que Simões de Almeida e Anjos Teixeira dão primazia à figura alegórica da *Lei* e *Constituição*, enquanto que Moreira Rato e Francisco dos Santos entendem que em tal lugar de destaque deveria estar a *República*.<sup>111</sup>

No texto de José Moreira Rato, à medida que vai descrevendo as alegorias que deveriam integrar o alto-relevo, divide dum lado as que representam o *Trabalho* e do outro as que são identificadas com o trabalho intelectual, sem esquecer o *Comércio* e a *Indústria*, colocados num plano inferior relativamente à figura da *República*. No fim do texto diz que procurou dar a toda a composição o estilo clássico, por entender ser este o que mais se harmoniza com a arquitectura do Palácio de S. Bento.

O escultor Francisco dos Santos prefere a apoteose do trabalho, que entende ser a base sólida das democracias, colocando ao centro a figura da *República*, ladeada pela *Agricultura* e a *Arte*.

No que diz respeito à maquete de Anjos Teixeira, o artista coloca ao centro a *Lei*, tendo a *Justiça* e a *Liberdade* a cada um dos lados. Do lado da *Liberdade* é representado um operário, um agricultor e um pescador (que representam o trabalho manual), e do lado da *Justiça* são colocadas a *Arquitectura*, a *Poesia*, a *Escultura*, a *Ciência* e a *Pintura*, “que encoraja um pequenito a ir depor aos pés da Lei as flores com que vem carregado, e no extremo da composição um rapazito mostrando a outro, no globo terrestre, esses caminhos por nós tão gloriosos.”<sup>112</sup>

<sup>109</sup> José Carlos Pereira – Artur Anjos Teixeira (Pai), in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 575-576.

<sup>110</sup> AHP, Livro n.º 3238, Acta n.º 67, 28/11/1923, fl. 89-90. As maquetes foram compradas em Dezembro de 1923 e em Julho de 1938 a de Moreira Rato e Anjos Teixeira estavam num dos corredores da Assembleia que dava para a antiga biblioteca. Vd. AHP, Secção XXII, Caixa 1, n.º 7, Carta de Joaquim Leitão de 11/7/1938.

<sup>111</sup> Vd. AHP, Secção XXII, Caixa 1, n.º 11, Catálogo do Museu da Assembleia Nacional, pp. 11-15.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 13.



[Fig. 20]

De Artur Anjos Teixeira conhecemos dois desenhos preparatórios para o frontão, um<sup>113</sup> em que se pode ver um estudo preliminar, onde o escultor chega mesmo a ensaiar algumas feições para os rostos das personagens a retratar.<sup>114</sup> [Fig. 20-21] No outro desenho, [Fig. 22]<sup>115</sup> percebemos já a composição das personagens, já mais definidas, e bastante

<sup>113</sup> Museu Anjos Teixeira, AAT/24/DES

<sup>114</sup> Pela imagem dos desenhos não se percebe, mas eles estão ambos na mesma folha de papel.

<sup>115</sup> Museu Anjos Teixeira, AAT/25/DES/95

semelhantes ao que seria a maquete apresentada no concurso.

Chegamos finalmente à maquete a que é atribuído o 1.º prémio, a de Simões de Almeida, que dá maior expressão à figura da Constituição, acompanhada das alegorias da *Lei, Justiça, Patriotismo, Eloquência, Legislação, História, Ciência, Literatura e Filosofia*, elementos que em seu entender compõem o Senado. A fechar os ângulos do frontão coloca “os factores máximos da felicidade Nacional simbolizados pela Abundância e Riqueza.”<sup>116</sup> O escultor chega mesmo a escrever que:

*“Todo o meu trabalho pretende consubstanciar em si a composição perfeita d’ um Senado, representando n’ ele todos os symbolos das forças orientadoras e scientificas imprescindiveis em todas as Nacionalidades.”*<sup>117</sup>



[Fig. 21]

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

Em Dezembro de 1923, o escritor Aquilino Ribeiro resolve pronunciar-se sobre esta decisão na imprensa escrita, e logo no início do artigo dá a entender que todo o processo foi um pouco nebuloso, uma vez que o público é informado do resultado do concurso pela imprensa.<sup>118</sup> Considera que o resultado:

*“(...) causou o assombro de quem, dotado de bom gosto, - já não digo, sabido em estatuária - (...) apreciara os trabalhos concorrentes.”*<sup>119</sup>

<sup>118</sup> As imagens das maquetes comentadas são publicadas no *Diário de Notícias* de 27/9/1923, antes do resultado do concurso ser conhecido.

<sup>119</sup> Aquilino Ribeiro - *Haja bom senso! O frontão do Parlamento ou a crise do Bom Gosto. Diário de Lisboa*, 17/12/1923, p. 3.

Em seu entender, todo o grupo de Simões (Sobrinho) é um lugar comum:

*“As figuras, ali agrupadas, são nossas conhecidas, temos-as todas aos olhos, de as vemos por essas cidades fora, acocoradas umas, hirtas outras, nos pedestais de monumentos fúnebres e não fúnebres.”*<sup>120</sup>



[Fig. 22]

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Será que o escritor teria em mente o nu masculino do frontão da Câmara de Lisboa? Devemos salientar que a figura que Calmels inventou e esculpiu era nomeada diversas vezes nas sessões do Parlamento, quando o tema era a nudez. Vd., **Diário da Sessão da Assembleia Nacional**, 2/12/1920, p. 20, em que um dos oradores afirma: "(...) sem aquele hipócrita enfeite da folha de parra de que o escultor do frontão da Câmara Municipal de Lisboa, obedecendo talvez a um critério de verdade estética e anatómica, entendeu dever também prescindir na figura representativa do Amor da Pátria"; Vd. igualmente sobre o tema da nudez o **Diário da Sessão da Assembleia Nacional**, 16/12/1946, p. 175.

<sup>122</sup> Aquilino Ribeiro – op. cit., p. 3.

<sup>123</sup> É importante referir que Aquilino Ribeiro e Artur Anjos Teixeira eram amigos, conhecendo-se em Paris em 1907. Logo no ano seguinte, o escultor faz o busto do escritor e apresenta-o no Salon de 1908. Em 1912, Artur Anjos Teixeira fez a capa do livro *Jardim das Tormentas* de Aquilino, da qual existe o modelo em gesso no Museu Anjos Teixeira (AAT/20/ESC). O escritor Aquilino Ribeiro participa no *In Memoriam* ao escultor em 1936, publicando um texto no qual o define como "o estatuário mais probo, mais vigoroso, mais humano de Portugal, da grande estirpe dos Dalou e Bourdelle."

<sup>124</sup> Arquivo Histórico do Parlamento, Livro n.º 3238, Acta n.º 71, 3/1/1924, fl. 95. O contrato para a execução da maquete em gesso no tamanho real seria celebrado a 15 de Fevereiro de 1924. Vd. AHP, Secção XI A, Caixa 22, Ordem de pagamento n.º 278.

Faz referência a um rumor que lhe chegou aos ouvidos de que Francisco dos Santos, reconhecendo a sua inferioridade perante a obra premiada em 1.º lugar, andaria a fazer campanha pela maquete de Simões de Almeida. Isto parece-lhe inacreditável, uma vez que considera que Francisco dos Santos dificilmente esculpiria algo semelhante.

Olhando de forma mais concisa para o projecto vencedor, não vê qualquer originalidade entendendo que da composição sobressai um "tresloucado molho de figuras." No que diz respeito à simbologia escolhida, não a entende e termina com uma referência à obra de escultura ou seja, "torsos, musculaturas, atitudes nobres, carnes, enfim, carnes a modelar" e, nem aí a obra do escultor premiado possui qualquer qualidade, uma vez que todas as figuras se apresentam de forma púdica.<sup>121</sup>

*"(...) como personagens olímpicas que se reúnem para tomar o chá. Uma, apenas, mostra uma espada nua, esquecida do decoro, não se sabe bem por que fados."<sup>122</sup>*

Comenta a disparidade entre a "imponência e sóbria majestade do edifício", com o "ar solto de pastoral" na obra de Simões de Almeida, o que contribuí para o desequilíbrio entre a obra de arquitectura e a decoração esculpida que a vai integrar.

Todos estes comentários são um prelúdio para a questão central, a preferência pela maquete de Artur Anjos Teixeira:<sup>123</sup>

*"(...) só um cego não sentiria o nobre trabalho deste artista com a composição, que é admirável, com a sua rica e opulenta escultura – porque ali ha nú e mais nú – com o revestimento originalíssimo dos ângulos da base, em tudo, jogo de linhas e volume, tímpano perfeitamente adaptado à massa do edifício."*

Tal como Aquilino Ribeiro, e muito mais tarde, também José-Augusto França entende que Simões de Almeida (sobrinho) evitou o "impudor" que Calmels havia imposto no frontão da Câmara de Lisboa, ao conceber um nu masculino frontal e integral bem assumido, preferindo o professor de Escultura da Escola de Belas Artes o modelo clássico amplamente togado.

Aquilino Ribeiro acaba por considerar que o concurso deve ser anulado uma vez que houve irregularidades. Em lugar de um concurso fechado, os jornais publicaram apreciações das maquetes com os nomes dos escultores. Apela para a Comissão Estética da Cidade de Lisboa, para que todo o processo seja revisto:

*"(...) se ela confirmar a decisão havida, por meu lado prometo retirar tudo o que disse e apresentar as minhas homenagens ao sr. Simões (sobrinho)."*

Porém, foi mesmo ao escultor premiado que seria entregue a execução do frontão, que num primeiro momento, consistiria numa maquete em gesso de 12 metros de comprimento por 2 metros de altura.<sup>124</sup>

Se compararmos a descrição das figuras representadas da memória descritiva e a imagem da maquete, com a obra que se encontra hoje representada na pedra, existem algumas diferenças. Logo a figura central que podemos admirar na maquete é muito mais leve e movimentada do que a *Pátria* sentada e hirta na obra final. A figura que está do seu lado esquerdo é das poucas que se irá manter até à pedra: o *Amor da Pátria*, que segura a bandeira. Um aspecto que nos parece ser importante é a ausência de nu masculino na maquete, embora existam duas figuras femininas que fecham os ângulos do frontão, em que prevalece a nudez, mas não na plenitude com que Simões de Almeida esculpe a figura masculina, que opta por colocar de perfil, entre duas das figuras amplamente vestidas.



[Fig. 23]

Amor da Pátria<sup>126</sup> e pela figura da Minerva<sup>127</sup> [Fig. 23]. As figuras de topo que fecham os ângulos do frontão são: do lado esquerdo a Indústria, com o martelo a roda dentada e a bigorna (onde assenta o braço esquerdo) e do lado direito o Comércio, personificado por Mercúrio e o caduceu, embora na memória descritiva o artista tivesse optado pela Abundância e Riqueza.

Sentadas na base do trono da Pátria, encontram-se a Arquitectura (do lado esquerdo com um compasso na mão) e o Desenho (lado direito), que está virado para a figura masculina nua que carrega ao ombro uma Vitória alada, a Escultura. Atrás desta vem, a Pintura, que carrega uma paleta. [Fig. 24] Do outro lado, a acompanhar a Arquitectura surge a Poesia (representada pela figura feminina que transporta uma lira).

Não deixa de ser curioso pensar-se que o escultor, ao fazer acompanhar a Pátria das Artes, como se estivesse a destacar-se, acreditava - tal como Fonseca, Assis Rodrigues e Calmels haviam feito -, de forma ingénua, que são as Artes a base da Nação.

Seguem-se dois grupos simétricos compostos por três figuras. No que se encontra no lado esquerdo, podemos ver uma figura feminina sentada com prancheta ao colo acompanhada de uma outra que está de pé a escrever ou a desenhar algo na prancheta, e uma criança sentada.



[Fig. 24]

Debrucemos o olhar sobre a obra final, que podemos ver no Palácio de S. Bento: ao longo de 30 metros de comprimento e 6 metros de altura são 18 as personagens que integram o frontão, sendo 11 femininas e amplamente togadas, 4 masculinas e duas crianças. As figuras, esculpidas em alto-relevo, não são, em termos de leitura iconográfica, fáceis de identificar.<sup>125</sup> Vamos, porém, tentar ensaiar uma das análises possíveis.

A dominar toda a composição encontra-se a Pátria, ladeada pelo

<sup>125</sup> Só conseguiremos analisar as imagens que se encontram num primeiro plano e que se podem ver bem.

<sup>126</sup> Figura masculina que segura a bandeira.

<sup>127</sup> Que entendemos representar a Força do Corpo e do Espírito que deve presidir ao Governo da República. Vd. Virgine Bar; Dominique Brême - **Dictionnaire Iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin.** Dijon: Faton, 1999, p. 267. Esta figura já havia sido identificada como sendo Minerva por José-Augusto França - **O Palácio de S. Bento.** Lisboa: Assembleia da República, 1999, p. 133.



[Fig. 25]



[Fig. 26]

<sup>128</sup> Vd. Virgine Bar; Dominique Brême – op. cit., pp.186 e 236. Desta forma, reúne as alegorias que o escultor referia na memória descritiva que acompanhava a maquete do concurso, da Lei, Justiça, Patriotismo, Eloquência e Legislação.

<sup>129</sup> Assim, mantém-se a ideia inicial do escultor em fazer representar a História, Ciência, Literatura e Filosofia, como referiu na memória descritiva que acompanhava a maquete apresentada a concurso.

A este grupo vamos lhe atribuir a personificação da *Doutrina*,<sup>128</sup> [Fig. 25] estando-lhe inevitavelmente ligada a figura da criança nua. Ao grupo do lado direito, composto por um ancião que se debruça sobre uma figura feminina que está sentada de livro aberto, sobre o qual um rapaz dirige o olhar atento, vamos chamar-lhe *Conhecimento*<sup>129</sup> [Fig. 26]. Assentamos a nossa ideia pela representação do ancião, que em nosso entender, deve referir-se à Sabedoria ou Filosofia, que deve ser transmitida às gerações vindouras.

As restante figuras são de pouca visibilidade sendo muito complicado avançar qualquer atributo. Pensamos porém, que os grupos centrais estão identificados, numa leitura, que como já referimos, é de todo discutível.



[Fig. 27]

Para culminar, temos de fazer referência o anti-frontão esculpido por Teixeira Lopes na primeira década do século XX,<sup>130</sup> [Fig. 27] sendo bastante anterior ao do Palácio de S. Bento. Ao adoptar como tema central a alegoria feminina da *Pátria*, o escultor imprime-lhe uma carga dramática de quem quer romper com o frontão arquitectónico, ou seja, quer valer só por si e não como mera decoração arquitectónica. De gesto determinado e largo a *Pátria* grita pelo protagonismo e libertação face à arquitectura, sendo que em 1937, Simões de Almeida (Sobrinho) volta a aprisioná-la no frontão clássico, tornando-a tranquila e soberana.

Agradecimentos: *Ao Dr. João Nuno Reis, ao Arquivo Histórico Parlamentar, ao Museu Anjos Teixeira e à Arquitecta Mestre Ana Assis Pacheco.*

<sup>130</sup> Vd. José Teixeira - **A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes.** Lisboa: FBAUL, 2001, pp. 118-129 [Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte] e José-Augusto França - **Museu Militar: Pintura e Escultura.** Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 37-38. Os dois autores entendem que Teixeira Lopes se baseou na obra do escultor francês François Rude, o *Génio da Pátria* no arco do Triunfo, em Paris, datado de 1833-1836. Contudo, julgamos que a *Pátria* de Teixeira Lopes pode também ter sido influenciada pela escultura *O chamamento das armas* de Rodin (c.1870), mestre e paradigma do artista português.

# A IMAGEM DO INFANTE

José Teixeira

## a) O “Navegador”, o Padrão e a Expo

A jusante, sobre a margem direita do Tejo, avista-se o Infante em pé, com uma caravela portuguesa na mão direita, à altura do peito e com um portulano, na outra, ao longo do corpo.

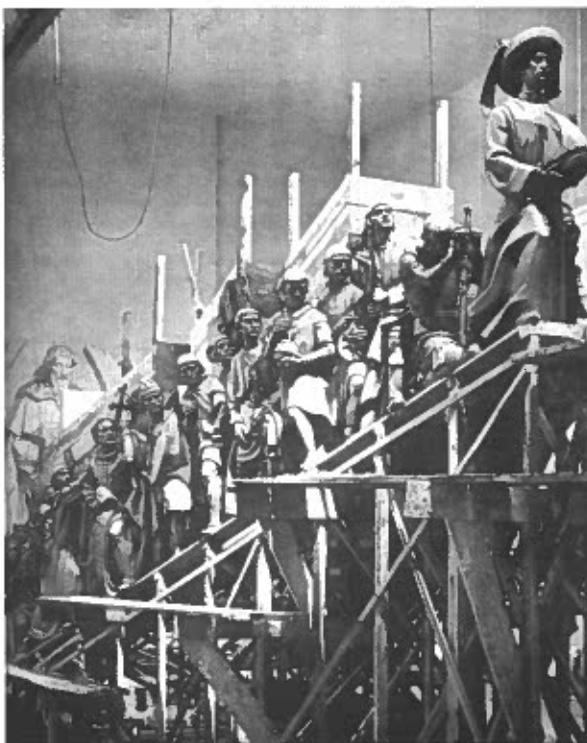
No ápice da nau, a figura do “navegador” precede o cortejo, da trintena de personagens reunidas a ‘bombordo’ e a ‘estibordo’ do Padrão dos Descobrimentos, que se prepara para zarpar de Lisboa, rumo à Costa Ocidental de África, descendo o Atlântico.

Quando se pensa no Infante a imagem que, primeiramente, ocorre é a de Belém quer por, formalmente, ter sido a que melhor se adaptou à escala colossal (herói de sete de metros de altura),<sup>1</sup> quer por constituir um notável exemplo de integração que reúne um conjunto de razões, estrategicamente, significativas: de ordem política, económica, social, iconográfica, geográfica e simbólica.

Imaginado numa noite de insónia, pelo Arquitecto Cottinelli Telmo,<sup>2</sup> o Padrão dos Descobrimentos é, certamente, a obra mais emblemática do Estado Novo na medida em que foi das que melhor soube corresponder aos anseios imagéticos do regime.

<sup>1</sup> “ Lá onde escoo o Tejo, os escultores / De entre a água erguerão altos heróis, / Poetas, santos, navegadores. [...] Esses heróis colossos de sete metros de altura dir-se-ia terem sangue e ossos, como ele os visionou [...] As suas trinta e três figuras talhadas na pedra rosal de Leiria, as duas filas de famosas personagens da Historia que o Infante conduz para os destinos triunfais da imortalidade. - Texto construído em torno do poema “O Desejado” de António Nobre, Vid., TEIXEIRA, Luiz, “Os poetas não se enganam”, *Colóquio Artes*, Nº 7, Fev. 1960, pp., 28-31

<sup>2</sup> Vid., “O Padrão dos Descobrimentos” s.l., Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, s.d. O Padrão dos descobrimentos”, (SINEK, Manuela), *Revista Municipal*, Lisboa, Ano XLVI, N.º 13, 1985;



[Fig. 1] – LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) “Infante D. Henrique” e “Padrão dos Descobrimentos”, Lisboa, Atelier / Estaleiro de Belém, 1939

A forma que hoje se lhe reconhece foi-lhe dada pela mão do escultor Leopoldo de Almeida e pela equipa de escultores que com ele colaboraram, primeiro em estafe,<sup>3</sup> para a Inauguração temporária do grande evento cenográfico que foi a Exposição do Mundo Português e, vinte anos mais tarde, na versão em cimento e pedra.<sup>4</sup>

A trasladação do gesso (1940) ao material definitivo (1958-1960) não poderia ter sido mais oportuna; aproveitando a comemoração do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, o regime encerrava o ciclo dos concursos públicos e salvava, assim, o Infante e o Padrão da inexorável ruína.

Amado por uns e vilipendiado por outros, o Padrão de Belém emana uma inequívoca aura do poder que marca, indelevelmente, o *genius loci* daquele lugar.

O monumento fecha o ciclo do império, erguendo-se como o sinal vigilante da memória da expansão marítima portuguesa, reactualizando-se, hoje, como signo da diáspora de Portugal pelo mundo; um cíclico êxodo que, ao longo do século vinte, continuou a assegurar a sua continuidade nas sucessivas vagas de emigração portuguesa pelos cinco continentes.

A sua edificação no estuário Tejo, onde as águas do rio se misturam às do Atlântico, próximo da Torre de Belém e do Mosteiro dos Jerónimos, assegura um triângulo estratégico, recentemente, reiterado pela imagética “cavaquista” que edificou, na proximidade do Padrão, entre a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos, o Centro Cultural de Belém.

O CCB, construído em pedra lioz, semelhante aos monumentos vizinhos, torna-se, por três vezes, o palco temporário da Presidência Portuguesa da União Europeia.

A proximidade no espaço, a afinidade matérica e a correlação temporal são, significativamente, afins e confirmam a importância histórica daquele lugar.

No mundo globalizado e interactivo do Portugal hodierno ali convivem, pacificamente, as colecções de arte contemporânea, no CCB, com o espólio de arqueologia pré-histórica e a arte sacra quinhentista, nos Jerónimos, com o revivalismo classicista da escultura pública do Estado Novo nos jardins e no padrão.

A geometria íntima do lugar descreve um triângulo onde dois catetos, o passado Manuelino e a rememoração neo-renascentista do regime fascista, se reúnem à hipotenusa onde coabita o Portugal contemporâneo, democrático e europeísta.

## b) Iconografia henriquina

A iconografia do Infante é vasta. Surge como um dos heróis com maior representatividade na escultura nacional.

A profusão de exemplares deve-se, sobretudo, à implementação da ‘política do espírito’, apostada em revitalizar a história como estratégia de construção da identidade e reforço da auto-estima nacional.

<sup>3</sup> “Conseguida a colaboração de Leopoldo de Almeida, os trabalhos desenvolveram-se com grande celeridade, em apenas três meses facto que, na altura, foi considerado milagre, mas que afinal se devia não só à precariedade dos materiais empregues (uma leve estrutura de ferro e cimento, com 50 metros de

altura guarnecida com cerca de uma trintena de figuras de estafe), como à numerosa equipa de quarenta pessoas que na tarefa se empenharam, chefiadas por Diamantino Tojal, na parte arquitectónica, (cuja estrutura assentou em cálculos do Eng. Jaime Martins) e por João FRAGOSO na parte da

escultura. “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, sl., sd, p., 17, l.c.f., Laborde FERREIRA, “As estátuas de Lisboa”, Bertrand, 1991]

<sup>4</sup> Como, entretanto, Cottinelli Telmo faleceu, a obra acabou por ser concluída sob a responsabilidade do

arquitecto Pardal Monteiro. – “Padrão dos Descobrimentos” – estafe, Exposição do Mundo Português 1940 / pedra rosa de Leiria, e betão armado, h 54x20x46m, Lisboa, Doca de Belém 1958-1960 (Inauguração temporária em 1940, na Exposição do Mundo Português e definitiva a 9 de Agosto de 1960 – 5º Aniversário do Infante D. Henrique). “Estudo para Padrão dos Descobrimentos”, gesso, 275x230x140cm (Colecção herdeiros do escultor) Vid., “Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. II”, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp., 9, 29; “Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I”, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp., 60-61; “O Atelier de Leopoldo de Almeida”, (LEITE, Ana Cristina, et. al.) Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Museu da Cidade, 1998, pp., 8-10, 23, 36, 42, 49, 58, 93; “Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa”, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pp., 208-209; “Estatuária de Lisboa”, (FERREIRA, Laborde, VIEIRA, Lopes,) Lisboa, Ed. dos autores, 1985, pp., 14-15; “Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas”, Lisboa, Global Notícias, 2004, pp., 118-152; SALEMA, Isabel, LEIRIA de LIMA, Luís, «Lisboa de Pedra e bronze», Lisboa, Difel, 1990, pp., 70-79; SINEK, «O Padrão dos descobrimentos»; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, (Joaquim SAIAL) sl, Bertrand, 1991, pp., 84-93, 94, 95; “A Estatuária” in, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I», p., 118; FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1991, p., 280-281.

<http://www.cm-lisboa.pt/cultura/DEC/Padrao/PDescFiguras.htm>

<http://www.apm.pt/gt/gthem/PedroNunes/Estatuas-Lisboa-Descobrimentos.htm>

<sup>5</sup> Vid., ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições Estado Novo 1939 – 1940*, Lisboa, Livros Horizonte, sd; “Grandes Exposições” in, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, (Joaquim SAIAL) sl, Bertrand, 1991, pp., 208 – 240.

<sup>6</sup> A 28 de Março de 1938, a Presidência do Conselho fazia divulgar, na imprensa, um texto de treze parágrafos, escrito por Salazar, onde este estabelecia os princípios do que viriam a ser as *Comemorações do Duplo Centenário* – o oitavo centenário da fundação de Portugal; o terceiro da recuperação da independência. Vid. “RIBEIRO, António Lopes, *A Exposição do Mundo Português*, Filme – 35 mm, p/b, 62’, 1941; RIBEIRO, António Lopes, Filme – *As Festas do Duplo Centenário* (da Fundação e Independência de Portugal), (35 mm, p/b) Lisboa, 1941

<sup>7</sup> FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “*Infante D. Henrique*” – gesso, 300 cm, Lisboa, Museu Militar, 1931. Maqueta em bronze, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha. Vid., PORTELA, Artur, *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, sd, p., 23; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p., 295

<sup>8</sup> *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, p., 23

<sup>9</sup> – “António Oliveira Salazar” – Retrato de corpo inteiro togado, encomendado para a zona descoberta do Palácio Foz, Lisboa, 1934. Além de constar na Exposição de 1940, a peça foi exposta no Pavilhão de Portugal, Exposição de Paris – 1937; Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional de Exposição de Nova / S. Francisco, 1939. Vid., ACCIAIUOLI, op., cit., pp., 101, 154-155; “Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I e

Desde 1929 que o Estado Novo preparou sucessivos eventos, concursos e exposições,<sup>5</sup> cujo corolário haveria de coincidir nas *Festas do Duplo Centenário* e na *Exposição do Mundo Português*.<sup>6</sup>

Entre 1929 e 1940 houve, pelo menos, onze exposições, seis internacionais e cinco nacionais em que Portugal participou, e que, de algum modo, prepararam logística e iconologicamente a Expo do Mundo Português. A representação de figuras históricas, particularmente, associados à saga dos Descobrimentos, antecipava a tónica que haveria de ser dada à figura tutelar das descobertas marítimas.

No início dos anos trinta o escultor **Francisco Franco** realizou uma estátua do Infante em que o *fácies* e respectivos adereços (chapéu, manto e octante) traduzem, de maneira fidedigna, o hipotético retrato de D. Henrique, retirado, como veremos, da fonte iconográfica mais recorrente.<sup>7</sup>

A figura em pé, exibida na Exposição Colonial de Paris, em 1931 e, na Exposição de Arte Colonial de Nápoles, em 1934,<sup>8</sup> foi modelada em tamanho acima do natural e é de feição mais verista e menos estereotipada do que a de Leopoldo.

A clareza estrutural e a simplicidade formal dão, à figura, o carácter monumental inaugurado em Zarco (1928-34).

A irrepreensível representação do Infante evidencia, também, a facilidade e o vigor com que Francisco Franco aborda o retrato o que, de alguma maneira, faz presagiar o convite recebido, três anos depois, para realizar os retratos de Salazar em busto e em corpo inteiro, de beca ou togado.<sup>9</sup>

Para o Pavilhão de Portugal, na Exposição Internacional de Paris, em 1937, **Canto da Maya** satisfazia o compromisso público de modelar outra figura do Infante em pé, um baixo-relevo monumental ladeado por outras duas figuras maiores dos Descobrimentos: o primeiro circum-navegador português, Fernão de Magalhães e, o vice-rei da Índia, Afonso de Albuquerque.<sup>10</sup>

A caracterização iconográfica desta figura de D. Henrique, exceptuando a aba, ou a gola acrescentada na parte superior do manto, à semelhança de um corselete, de um capote, ou de um hábito franciscano é, no geral, idêntica à estátua modelada por Francisco Franco.

A mão direita junto ao peito e a esquerda pendente ao longo do corpo antecipam, por outro lado, uma atitude análoga à que Leopoldo viria a escolher para o seu Infante no padrão.

Atitude idêntica pode encontrar-se na figura da maqueta que Soares Branco realizou, em 1955, por ocasião do concurso para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres.<sup>11</sup>

A imagem, de aspecto monumental, mimetiza o movimento de andar da peça que Leopoldo havia realizado, em 39, para o Padrão, adoptando, apenas, uma diferente postura de mãos (juntas, a abrir um portulano junto ao peito).

ll», respectivamente, pp., 23, 55; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 151-158, 238. O artigo de SAIAL conta a história e apresenta imagens dos vários retratos de Salazar

<sup>10</sup> CANTO DA MAYA, Ernesto (1890-1981) – “Afonso de Albuquerque; Infante D. Henrique; Fernão de

Magalhães” – Relevos monumentos em gesso, (cerca de duas vezes o tamanho natural), Exposição Internacional de Paris Pavilhão de Portugal, 1937. Vid., «Canto da Maya», Lisboa, Instituto Português do Património Cultural / Fundação Calouste Gulbenkian, 1990,

pp., 45-48-49; “Grandes Exposições” in, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 212 (208 – 240)

<sup>11</sup> SOARES BRANCO (1925) – “Estudo para Monumento ao Infante D Henrique em Sagres” – Gesso, Infante: 55 x 28 x 17 cm; Grupos: 30 x 51 x 15 / 30,5 x 51 x 17 (fé) 1955?

Em 1939, na véspera da *Exposição do Mundo Português*, mostraram-se na *Exposição Internacional de 'Nova York e S. Francisco, na 'Sala do Descobrimento do Atlântico', Pavilhão de Portugal*, mais duas obras alusivas ao Infante: um relevo de **Roque Gameiro**, aproveitado na sequência do projecto para Sagres de 1935, (a que voltaremos) e um painel de **Jorge Barradas**.

O painel em cerâmica policromada, *"Alegoria à vida do Infante e ao seu papel na 'Escola de Sagres'"*,<sup>12</sup> apresenta o Infante ao centro da composição, em pé, debaixo de um arco ogival, com o globo terrestre na mão direita (esfera armilar encimada pela cruz de Cristo).

<sup>12</sup> ACCIAUOLI, op., cit., p., 92

A figura, em traje semelhante, reaparece, em menor escala, no canto superior esquerdo, com a carta e compasso junto ao corpo. Além dos adereços, canonicamente, associados à iconografia do herói, o motivo prolonga-se abaixo e, lateralmente, em mais três episódios alusivos à vida do "Navegador" evocando-o como estudioso, pedagogo e guerreiro.

A fechar este ciclo da representação iconográfica do Infante, em pé, refiram-se, ainda, mais duas obras entre as inúmeras que, em 1960, vieram a ser edificadas um pouco por todo o país, na sequência do Quinto Centenário da Morte do Infante (1460-1960).

Defronte à igreja de S. João Baptista<sup>13</sup> sobranceira ao Convento de Cristo, em Tomar, foi implantada uma estátua do Infante, em bronze, da autoria de Henrique Moreira (discípulo de Teixeira Lopes).<sup>14</sup>

A figura em pé, com o traje habitual e o característico chapéu, fita o horizonte em atitude pensativa.

O motivo da edificação da estátua, naquele lugar, tem a ver com a relação de proximidade da Igreja ao monumento emblemático da Ordem de Cristo, da qual o Infante foi Governador, conforme inscrição na base. A obra evoca, aqui, o berço

<sup>13</sup> Igreja nova construída entre finais de século XV e 1510 por D. Manuel em substituição da antiga igreja de S. João, de fundação Templária.

<sup>14</sup> HENRIQUE de Araújo MOREIRA (1890-1979) – "Infante D. Henrique" – bronze, 250 cm, Tomar, 1960 vid., «O Rosto do Infante» – 6º centenário do Nascimento do Infante – Convento de Cristo, Tomar / Pavilhão das Indústrias, Viseu, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, p., 163

<sup>15</sup> MARTINS CORREIA, Joaquim (1910-1999) – "Infante D. Henrique" (1394-1460) – bronze, 300cm, Viseu, Praça Infante D. Henrique, 1960. Vid., "Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas", p., 305; «O Rosto do Infante», p., 176. Esta peça foi estupidamente deslocalizada pela Câmara de Viseu, desvirtuando a proposta do escultor e desrespeitando a escultura.

das descobertas e relembra aos transeuntes onde foram lançados os primeiros fundamentos da Expansão.

Em Viseu, pela mesma ocasião, Joaquim Correia erigiu, por motivo idêntico e razões toponímicas, em praça do mesmo nome, outra estátua do Infante D. Henrique em pé.<sup>15</sup>

Esta peça, em bronze, é invulgar pelo facto de assentar num plinto baixo e, particularmente, pelo modo como integra os elementos iconográficos nos braços dobrados ortogonalmente: a mão direita erguida na vertical segura, ao nível da cabeça, o globo encimado pela cruz de Cristo; o antebraço esquerdo, na horizontal, segura na extremidade uma espada em insólita posição (mão agarrada à

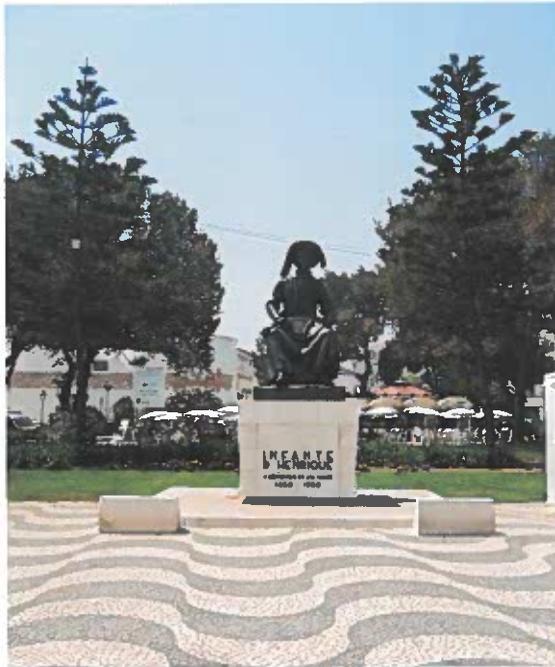


[Fig. 2] – HENRIQUE de Araújo MOREIRA (1890-1979) – "Infante D. Henrique" – bronze, 250 cm, Tomar, 1960 (fotografia de José Teixeira)

16 COUTINHO, Gago, "Monumento ao Infante D. Henrique", Lisboa, Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, Nº 1 e 2 da 69ª série – Jan. Fev. 1951 (discurso a propósito da inauguração do pequeno monumento ao Infante em Faro, 31 de Jul. 1949). Em Vila Nova de Famalicão, existe um busto a meio-corpo, de Autor anónimo, mandada erigir pela Câmara Municipal em 10-06-1960.

17 LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – "Infante D. Henrique" – gesso patinado, 155 x 80 x 92 cm, Lisboa, Museu da Cidade / Museu da Marinha; bronze, Lagos, 1967. Embora a inscrição na base remeta para uma hipotética inauguração em 1960, a data atribuída ao gesso dá a ideia da obra ter sido realizada sete anos depois. Ver, "O Atelier de Leopoldo de Almeida, pp.. 24, 70-71; "Estatuária de Lisboa" p., 296

18 "O Infante de sagres" – 1934. Vid., "O Atelier de Leopoldo de Almeida", p., 18. A pose contemplativa, evoca, de algum modo a pintura de JOSÉ MALHOA, "O Sonho do Infante", Lisboa, Museu Militar, parede da sala do Infante, 1905, em que o Infante aparece sentado em cima de um rochedo, mão na testa, mar ao fundo, dando livre curso ao devaneio da sua imaginação. Ao fundo o mar e acima o céu onde em *sfumato*, aparecem silhuetas esbatidas que recriam algumas histórias e acontecimentos. O tema do Infante junto ao mar (Sagres) sonhando a expansão tal como o apresenta Malhoa ou Leopoldo encontra outras réplicas ao longo do século XX por exemplo SEVERO PORTELA, "Alegoria da Escola de Sagres", óleo sobre tela, Lisboa, Museu da Marinha, 1979. Leopoldo deixou dezenas de desenhos



[Fig. 3] – LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – "Infante D. Henrique" – Bronze, Lagos, 1967 (fotografia de José Teixeira)

o navegador sentado com o octante e o mapa de marear sobre os joelhos.<sup>17</sup>

A estrutura compositiva da estátua deve-se a um desenho realizado em 1934, com que Leopoldo venceu o Concurso para Professor de Desenho na ESBAL.<sup>18</sup> O traçado subordinado ao tema o "Infante de Sagres" representa D. Henrique, a três quartos de perfil, sentado sobre a muralha de uma fortaleza sobranceira ao mar. O desenho contrasta com o de Francisco Franco (que também concorreu)<sup>19</sup> que apresenta a figura de D. Henrique como um monge, sem o característico chapéu, a rezar, de joelhos, no interior de um ermitério voltado ao mar.

A escultura de Leopoldo (inspirada no desenho), colocada em cima de um plinto cúbico, na praça pública, junto à baía de Lagos, surge, também aqui, a desfrutar de uma visão sobre a marina.

Os ingredientes cenográficos do lugar são semelhantes aos elementos imaginários do desenho e ao sítio concreto escolhido para a edificação do Padrão em Lisboa,

preparatórios alusivos aos monumentos que realizou do Infante. Veja-se, no espólio ainda por inventariar no CACR – Caldas da Rainha, por exemplo: Estudos prévios do Padrão: LA- 0220 a LA-0247; Estudos do Infante sentado e em pé: LA- 0168; 0225; 0229; 0235; 0236; 0321; 0423. Estudos da Medalha alusiva à inauguração do Padrão: LA-

0395 e LA-0396. De salientar ainda o desenho LA- 0468, que parece fazer parte do estudo para um friso dedicado à Dinastia de Avis onde, a par da sequência dos nomes dos Infantes, aparece, no canto inferior direito, uma imagem de D. Henrique a rezar em pé. Este desenho, à semelhança do anteriormente citado, constitui o exemplo de um estudo prévio que

bainha, com o punho para baixo, na diagonal). Um manto de pregas direitas, uma longa capa (inusual) e o habitual chapéu, coroam a peça.

Um pouco por todo o país, de Faro a Vila Nova de Famalicão, em alguma praça ou jardim, de corpo-inteiro, meio-corpo ou em busto, se pode assinalar a iconografia do Infante em Pé.<sup>16</sup>

### c) O Infante sentado

Na sequência do Quinto Centenário da Morte do Infante e da edificação do Padrão, Leopoldo erigiu, em Lagos, outra estátua do Navegador: uma figura em bronze, pouco acima do tamanho natural, apresenta

acabaria por se converter em escultura. "Infante D. Henrique" (em pé) – 62 x 20 x 16 cm, gesso patinado, Lisboa, Museu da Cidade, Op., cit., p., 71.

19 FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – "Infante D. Henrique orando" – Desenho sobre papel, 152x152cm, Lisboa, FBAUL, 1934.



[Fig. 4] – LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “O Infante de Sagres” – Desenho sobre papel, Lisboa, ESBAL, 1934 – FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “Infante D. Henrique orando” – Desenho sobre papel, 152x152cm, Lisboa, ESBAL, 1934.

incluindo o chão de calçada portuguesa, que recupera os motivos traçados por Cristino da Silva para o pavimento do Padrão dos Descobrimentos em Belém.<sup>20</sup>

Como facilmente se depreende, a escolha não foi inocente nem casual; tomaram-se decisões políticas tendo por base aspectos geográficos, administrativos, sociais e simbólicos.

A função da obra parece ambígua: além de surgir como forma óbvia de marcação simbólica do território deixa, também, a ideia de se propor, sobretudo, compensar o poder administrativo local, nomeadamente, perante a defraudada expectativa de não haver assistido à construção do famigerado memorial ao Infante em Sagres.

A ter que se decidir entre Sagres, Lagos ou Lisboa, primeiro Lisboa, depois Lagos e finalmente Sagres (primeiro o ministro, depois o autarca e por último a população).

Nesta perspectiva, a construção do Infante no padrão, em Lisboa, constituía uma maneira sub-reptícia de reafirmar a hierarquia do poder central.

Dadas as circunstâncias, a estátua do Infante em Lagos ficou aquém da de Lisboa: embora formalmente correcta, não tem escala, nem euritmia ou a imperativa urgência de acção que caracterizam a primeira.

Na versão de Lagos o Infante apresenta-se com o ar auto complacente, de quem descansa sobre a obra realizada. A peça não constitui uma imagem de força ou energia como a do padrão, podendo ser encarada como mais uma, entre as inúmeras versões da iconografia do Infante sentado.

A réplica miniaturizada da versão de Lagos, do mesmo autor, editada na brancura da porcelana, ganha em definição, apesar da escala, à obra de bronze, que perde com efeito de paralaxe do plinto e com a mimetização da verdura da paisagem.<sup>21</sup>

À medida que o poder local conseguiu alcançar maior autonomia administrativa, distanciando-se do centro, gerou-se um outro contrapeso político.

No princípio dos anos 70 foi erigida, em Lagos, na praça Gil Eanes, a poucos quarteirões da peça que vimos de Leopoldo, uma outra escultura que, de forma algo premonitória, deixou antever a derrocada do antigo regime, antecipando a alternativa imagética adoptada pelo modernismo.

<sup>20</sup> CRISTINO da SILVA – “Projecto do arranjo urbanístico adjacente ao Padrão dos Descobrimentos” – Lisboa, 1958-60. Vid., “O Padrão dos Descobrimentos» Lisboa, Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa do plano de obras da Praça do Império, s.d.

<sup>21</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “Estatueta do Infante D. Henrique” – Porcelana “biscuit”, Fábrica Vista Alegre, 42 cm, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1957. Vid., «O Rosto do Infante”, p., 8

22 A solução formal do capacete medieval disposto aos pés da figura, funciona como artifício iconográfico que fornece indícios sobre o tempo e sobre a identidade da personagem. Ver., BARATA FEYO (1899-1990) – “Beato D. Nuno Álvares Pereira” – gesso patinado, 99 x 34 x 21 cm, Museu B F, Caldas da Rainha, / Bronze, Porto, Col. Part. 1953

23 JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Monumento a D. Sebastião” – mármore, Lagos, Praça Gil Eanes, 1973. Vid., *Escultura Portuguesa*, (ANDRADE, Sérgio Guimarães de,) Lisboa, CCT Correios de Portugal, 1997, pp., 258-259; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, (Raquel Henriques da SILVA, Lúcia Almeida MATOS) Porto, Universidade do Porto, 1998, p., 158; “O D. Sebastião de João Cutileiro,” (José Augusto FRANÇA), *Colóquio Artes*, N.º 14, Out., 1973, pp., 41-44. Para o monumento o escultor desenvolveu vários estudos preparatórios. JOÃO CUTILEIRO (1937) – Maqueta de D. Sebastião I – mármore, 46x15x15cm, 1972; Maqueta de D. Sebastião II – mármore, 46x16x12cm, 1972; – “Maqueta de D. Sebastião III” – mármore, 40x10x12cm, 1972; – “D. Sebastião IV: – “uma visão histórica” – mármore, 50x17x14cm, 1973. Vid., “João Cutileiro, Exposição Antológica”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, fig.s., 47, 48, 49, 58.

24 Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Sala da Fé e do Sacrifício dos Portugueses em Marrocos. ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “D. Sebastião e o rei Mouro em Alcácer Quibir; Alegoria ao “último cavaleiro” – Lisboa, Exposição do Mundo Português, Pavilhão dos Portugueses no Mundo, 1940. Vid., CACR, (Centro de Artes Caldas da Rainha) [AMAD/EXP/XIV-2];

Em pé, com ar imberbe, de luvas, com o imenso capacete a seus pés, à semelhança do Beato D. Nuno Álvares Pereira de Barata Feyo,<sup>22</sup> o “D. Sebastião”, de João Cutileiro, é um famigerado ‘cavaleiro de triste figura’, apeado do cavalo e perdido na praça pública.<sup>23</sup>

A obra homónima – “Alegoria ao “último cavaleiro” ou “D. Sebastião e o Rei Mouro em Alcácer Quibir” – que António Duarte realizou, em 1940, para a Exposição do Mundo Português, em Lisboa, apresenta dois cavaleiros montados em dois corcéis, cavalcando lado a lado.<sup>24</sup>

Construída na precária materialidade do gesso como fragmento frontal de um motivo equestre, colocado sobre um alto plinto prismático contra um fundo parietal resplendoroso, de ritmos oblíquos, lineares, o conjunto do relevo constituiu uma cenografia temporária que evoca, de forma desdramatizada, o trágico desaparecimento do jovem rei.

O título – “Alegoria ao “último cavaleiro” – auxiliado pela estética do fragmento a que não foi alheio um certo espírito romântico, aliás, auxiliado pela nostalgia do fatídico fim – o último – o derradeiro – esconjura na memória o sentido lírico da ruína arqueológica e confronta-nos com a irreversibilidade do tempo.

O sobre-título – “D. Sebastião e o Rei Mouro em Alcácer Quibir “ é, historicamente, mais empenhado e mais condizente com o contexto político da exibição.

Não se tratava aqui de evocar a singela e sentimental recordação do fatídico reimenino (como poderia aparentar o primeiro título), mas, mais uma vez, de reafirmar a ideia da expansão marítima como manifestação geopolítica de salvaguarda da integridade territorial. Quanto mais distantes permanecessem os potenciais invasores de Sagres, mais segura estaria a fronteira do extremo Sul de Portugal com o Atlântico.

Ao apresentar-se como “assemblage”, na tosca informalidade da pedra desbastada por meios mecânicos, em talhe directo, o “D. Sebastião” de João Cutileiro distancia-se, formal e ideologicamente, da imagem apolínea do herói clássico, já pouco tendo a ver com a encomiástica retórica dos heróis ou com a metodologia e ideário clássico da escultura.

A credulidade histórica e o orgulho nacional, veiculados pela escultura clássica, haviam sido, aqui, substituídos pela ironia, pela dúvida, pela irreverência e subjectividade associados às ‘flores do mal’<sup>25</sup>, que tingem o espírito da escultura moderna, no século vinte, em Portugal.

#### d) Ícone e paradigma

Em 1915, na sequência da prova do concurso público para professor da ESBAL, Simões de Almeida-Sobrinho e Costa Mota-Tio realizaram, a pedido do júri, duas estátuas alusivas ao Infante.

Treze anos mais tarde,<sup>26</sup> aproveitando a conjuntura de se querer homenagear publicamente a figura do Infante, em Sagres, Simões de Almeida viu uma oportunidade de dar à estátua com que vencera o concurso, uma maior visibilidade e vida mais perene.

ACCIAIOLI, op., cit., p., 178; SAIAL op., cit., 182 – 184

<sup>25</sup> Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992

<sup>27</sup> O DN, dia 18 de Fevereiro de 1928, publicava a fotografia de uma estátua do Infante, da autoria de Simões de Almeida Sobrinho com a intenção de a mandar erigir

em Sagres, sobre “Um rochedo altíssimo, em frente da ponta de S. Vicente”. Vid., *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 84-85

Não obstante a 'pressão' da imprensa e os contactos efectuados, a verdade é que não conseguiu persuadir o poder político a financiar a execução definitiva da obra.

Fracassada a tentativa de se erguer a estátua em Sagres, surgiu a alternativa de embarcar a obra, trasladada à pedra, num transatlântico rumo aos Açores, acabando por ir parar a Vila Franca do Campo, local onde actualmente permanece.<sup>27</sup>

Cinco anos mais tarde, a ideia de construir um monumento ao Infante na ponta S. Vicente voltava a ressurgir.

Entre 1933 e 1957, o Estado Português promovia três concursos públicos<sup>28</sup> onde participaram os mais insígnis arquitectos e escultores da época.

Porém, apesar dos inúmeros projectos, a verdade é que os concursos foram sendo sucessivamente anulados e nunca se chegou a construir qualquer memorial ao Infante em Sagres.

No contexto da adiada saga, a obra de Simões de Almeida -Sobrinho suscita um interesse acrescido quer pelo facto de, cronologicamente, ter sido a primeira a lançar a problemática do Infante em Sagres quer por, formalmente, constituir um incontornável paradigma iconográfico, cujo exemplo, à semelhança do Zarco de Francisco Franco, haveria de ser tomado como referência da representação do Infante (a figura do Infante de Simões de Almeida haveria de reflectir, ao longo do tempo, o modelo canónico da iconografia do Infante sentado, implícito, como se verá, na maioria das posteriores interpretações realizadas pelos diferentes escultores).

Simões de Almeida sobrinho representou o Infante de manto, sentado e pensativo (apoiando o rosto sobre a mão direita), com o enorme e característico chapéu que, sucessivamente, caracterizará as futuras representações do herói.

O recurso ao chapéu, frequentemente utilizado, parece inserir-se num plano iconográfico precursor que ajuda a identificar a personagem. Estratégia idêntica é

usada, nomeadamente, na caracterização do Poeta Fernando Pessoa (1888-1935) em que as sucessivas representações alusivas ao escritor, reactualizam um paradigmático chapéu que Almada Negreiros pintou, em 1954, para o Café Irmãos Unidos em Lisboa.<sup>29</sup>

### e) Redundância e excepção

As excepções confirmam a regra.

Os *Infantes de Costa Mota-Tio* e de **Roque Gameiro** constituem interpretações singulares e alternativas do modelo predominante.

A *peça de Costa Mota - Tio*<sup>30</sup> realizada em simultâneo à de Simões de Almeida, no contexto do concurso público da ESBAL, ressaltando a semelhança da escala, da postura sentada e dos usuais atributos iconográficos (as cartas náuticas e o globo terrestre), apresenta algumas diferenças substanciais: o Infante de Costa

<sup>27</sup> SIMÕES de ALMEIDA - Sobrinho (1880-1950) - "Infante D. Henrique" - pedra, Açores, S. Miguel - Vila Franca do Campo, 1915. Vid., *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 84-88

<sup>28</sup> 1933-1935, 1836-1938 e 1955-1957 Vid., FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX* (1911-1961), pp., 271, 281; a propósito dos vários concursos ver, SAIAL Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 84-96 e 272-276, Anexo 2 e 3, "Comissão" e "Concurso para a construção do Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres", 27 Dez. 1933; "Concursos para o Monumento ao Infante em Sagres" in, "Os artistas do Estado Novo e a visão do Infante", ROSMANINHO, Nuno, in, «O Rosto do Infante» pp., 150-160

<sup>29</sup> ALMADA NEGREIROS (1893-1970), "Retrato de Fernando Pessoa no Café Irmãos Unidos" - óleo s/ tela, 200x200cm, Lisboa, Col. Museu da Cidade, 1954. Vid., «Arte Portuguesa nos Anos 50» (GONÇALVES, Rui Mário) Beja, Câmara Municipal, 1992, p., 102, 103.

<sup>30</sup> COSTA MOTA, António Augusto da (Tio) (1862-1930) - "Infante D. Henrique" - gesso, 145 x 90 x 88 cm, FBAUL, 1915. Vid., «Memórias em Gesso», Exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1996, pp., 18 - 19; Idem - "Bernardim Ribeiro (1500-1552)" - Lisboa, Museu do Chiado, 1907. Vid., AAVV, *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2005, p., 255; «Estatuária de Lisboa», p., 325



[Fig. 5] - SIMÕES de ALMEIDA -Sobrinho (1880-1950) - "Infante D. Henrique" - pedra, Açores, S. Miguel - Vila Franca do Campo, 1915.

Mota encontra-se sem chapéu e numa indumentária *sui generis*. A obra distingue-se da do seu par, principalmente, pelo facto de Costa Mota se ter representado a si mesmo, isto é, de ter modelado o Infante à semelhança do seu *Bernardim Ribeiro*, realizado na década anterior (1907). Tal como na figura do poeta e prosador bucólico (autor do romance pastoral *Menina e moça*), o Infante aparece, aqui, em traje renascentista, sentado, num ambiente bucólico, com ar de fidalgo pensativo.

Verifica-se que o Infante de Costa Mota-Tio está mais refém da influência do naturalismo oitocentista do que o de Simões de Almeida – Sobrinho que, apesar da verosimilhança natural, logrou alcançar uma presença mais clássica e monumental.

Por outro lado, sem o sofisma do carismático chapéu, o Infante de Costa Mota, perdeu a aura e a grandiosidade, des-heroicizou-se, transformando-se na figura bem modelada mas inominada do homem comum.

A segunda excepção é o Infante de **Rui Roque Gameiro** que surgiu, em

1935, na sequência do projecto “Dilatando a fé e o Império” para Sagres.<sup>31</sup>

A figura do Infante representada na frontalidade narrativa de um relevo monumental, pouco se diferencia da estatuária *ronde-bosse*. Distingue-se das imagens habituais, particularmente, por trajar um insólito chapéu ao jeito de um barrete frísio e por assumir uma inusual pose (de joelhos, com as mãos em prece sobre a espada obliqua, encostada ao manto, entre o ombro esquerdo e o joelho direito).

A atitude devota da figura ajoelhada encontra paralelo no desenho de Franco (1934), no desenho e na pequena figura em pé de Leopoldo (já referidas), na figura piedosa de Álvaro de Brée (1955) e no arquétipo iconográfico que adiante se verá.

A atmosfera geral, reforçada pelo título, empresta à figura o perfil de um santo-guerreiro de espírito muito semelhante, aliás, à reverenciada imagem do Santo Condestável.

Além das excepções e das redundâncias apontadas (a apresentação de duas imagens do Infante na mesma exposição - o relevo de Roque Gameiro e o alegórico painel cerâmico de Jorge Barradas) haverá, ainda, a considerar, em termos iconográficos, a cambiante das variantes de série.

## f) Norma, variantes e repetições

O Infante *que Costa Mota-Sobrinho* executou, em 1929, para a Exposição Ibero Americana de Sevilha,<sup>32</sup> parece rejeitar a figura tutelar do tio, repudiando a sua singular visão da personagem parecendo, antes, adoptar a versão rival, ‘bem sucedida’, de Simões de Almeida-Sobrinho.



[Fig. 6] – COSTA MOTA -Tio (1862-1930) – “Infante D. Henrique” – gesso, 145 x 90 x 88 cm, FBAUL, 1915.

<sup>31</sup> Projecto realizado em parceria com os arquitectos irmãos Rebelo de Andrade, no âmbito do Concurso para o Monumento ao Infante em Sagres, cuja maqueta apresentava um colossal monólito piramidal, cujo vértice se transformava numa Cruz de Cristo voltada ao Sul, tendo na base os relevos alusivos à gesta das Descobertas. RUI ROQUE GAMEIRO (1907-1935) – “Infante D. Henrique” – Relevo em gesso, Lisboa Museu da Marinha, 1935. Vid., *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 88 – 90. A peça foi exibida no Pavilhão de Portugal durante a Exposição Internacional de Nova York / S. Francisco, 1939, Vid., ACCIAIUOLI, op., cit., p., 91.

<sup>32</sup> COSTA MOTA – Sobrinho (1877-1956) – “Infante D. Henrique” – 1928. Vid., *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 84-85.

Na versão de *Costa Mota-Sobrinho* o Infante permanece sentado e coberto pelo inumerável chapéu. O exagero da aba, cava a sombra no rosto e no torso da figura, o que retira tensão à estátua, amolecendo-a no condizente drapejado do manto constituindo, deste modo, uma antítese da energia e da monumentalidade na escultura.

Do mesmo tipo, embora um pouco mais hirta, é a estátua que Cabral Antunes modelou, instalada no *Portugal dos Pequeninos* em 1940.<sup>33</sup>

A obra, alegoricamente, rodeada de água mas, inexplicavelmente, protegida por grades de ferro, apresenta o Infante sentado, com as mãos nos joelhos, em idêntica postura e artifício das anteriores, com o manto e chapéu a destacar-se contra o fundo claro da parede onde se inscreve o alegórico planisfério.

Do mesmo género, embora de porte mais hierático e monumental, é o Infante o que se encontra no Museu da Marinha, realizado por **Álvaro de Brée** em 1960.<sup>34</sup> Pena é que a peça tenha sido fundida em bronze, em vez de transladada à pedra, onde a cor escura e os reflexos metálicos retiram contraste e mérito à obra que, em termos compostivos, é bem conseguida, apresentando-se monumental na forma coesa do bloco.

De qualquer modo, a peça resulta melhor do que a imagem piedosa do Infante a rezar, realizada em 1955, na sequência da maquete para o concurso ao monumento em Sagres.<sup>35</sup>

A fechar o ciclo da representação da figura do Infante sentado é tempo de recordar o paradigma iconográfico que, em 1915, serviu de modelo à estátua de **Simões de Almeida-Sobrinho** (obra de cunho naturalístico com um toque renascentista) e que foi, sucessivamente, adoptado durante o século vinte, constituindo o modelo estereotípico da maioria das figuras representadas pelos diferentes autores.

A imagem do Infante trajando um manto negro, com o enorme 'chapeirão preto burgúndio' (ajoelhado e a rezar), foi apropriada do Paineis do Arcebispo do Políptico de S. Vicente, obra do século XV, atribuída a Nuno Gonçalves (1425-1491), exposta no Museu de Arte Antiga em Lisboa.<sup>36</sup>

A escultura de Simões de Almeida-Sobrinho demarca-se das anteriores representações por ter utilizado outro modelo icónico. Contrasta, por exemplo, com as figuras modeladas por seu tio (**Simões de Almeida-Tio**) que se inspirou na estátua do Infante que se encontra no Portal Sul dos Jerónimos em Lisboa.<sup>37</sup>

As duas peças, cujos gessos se podem observar na Sociedade de Geografia de Lisboa (estátuas frontais adoçadas à parede), apresentam o Infante em pé, com bigode, de cabeça descoberta, trajando uma armadura medieval revestida por uma túnica com as insígnias da dinastia de Avis.

A semelhança com a figura dos Jerónimos não é absoluta pelo facto de apresentarem maior escala e um fâcies mais naturalista (ao invés das longas barbas), além de serem acompanhadas de outros adereços iconográficos.

O "Infante D Henrique" que se encontra na Sala Algarve, inclui o globo terrestre (esfera armilar) em cima de um plinto, à altura da mão direita, enquanto a mão esquerda, segura uma espada.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> NUNO GONÇALVES (c.1450-c.1471) – "Políptico de S. Vicente" – pintura sobre madeira, (6 painéis) 206,4x128,0cm, Museu de Arte Antiga, Lisboa. Vid., [http://paineis.org/PAINEL\\_Infante.htm](http://paineis.org/PAINEL_Infante.htm). A propósito do hipotético retrato do Infante D. Henrique acrescenta-se: "Durante gerações temos sido levados a acreditar que D. Henrique é a figura ajoelhada, usando o famoso chapeirão preto burgúndio, tão grande como a roda de uma carroça, que aparece num dos seis painéis pertencentes ao retábulo conhecido por Veneração de S. Vicente. Esta pintura foi encontrada em Lisboa, em 1882, e é atribuída a um artista do século XV, Nuno Gonçalves (1425-1491). Desde então tem sido reproduzida, vezes sem conta, como o verdadeiro retrato do Infante. Estudos efectuados por historiadores de arte moderna demonstraram que esta obra não pode ter sido pintada no seu tempo. Também observaram que não corresponde nem à descrição, por Zurara, do seu aspecto físico, nem à efígie no seu túmulo na Batalha. Alguns especialistas concluíram que a figura não pretendia, de todo, ser a do Infante. O problema é demasiado complexo para ser examinado aqui, mas parece plausível que o famoso e suposto retrato de D. Henrique tenha nascido como o de uma outra pessoa." RUSSEL, Peter, *Henrique o Navegador*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, p., 19. Vid., também, nota 6, imagens 18,19 e respectivas legendas.

<sup>37</sup> Oficina de JOÃO de CASTILHO – "Infante D. Henrique" – pedra, tamanho natural, Portal Sul dos Jerónimos, Lisboa, 1517-19. Vid., «O Rosto do Infante» p. 34

<sup>38</sup> SIMÕES de ALMEIDA – Tio (1844-1926) – "Infante D Henrique" – gesso, 300cm, Lisboa, Sociedade de Geografia, (Sala Algarve) 1882

<sup>33</sup> CABRAL ANTUNES (1916-1886) – "Infante D. Henrique" – Pedra, Coimbra, Portugal dos pequeninos, 1940. Vid., "Estátuas de Coimbra" (Mário Nunes) Coimbra, Edição GAAC – Grupo de

Arqueologia e Arte do Centro, 2005, p. 190

<sup>34</sup> ÁLVARO de BRÉE (1903-1962) – "Infante D. Henrique" – bronze dourado, Lisboa, Museu da Marinha, 1960.

Vid., «Estatuária de Lisboa», p., 297

<sup>35</sup> – "Infante D Henrique" – gesso, Alt. 182cm, Lisboa, Museu da Marinha, 1955

39 – “D Henrique” – gesso, 300 cm, Sociedade de Geografia Lisboa, (à entrada (escadaria) lado direito), 1885.

O “D Henrique” que se pode observar no átrio de entrada (junto à escadaria, do lado direito) inverte a posição da esfera armilar, em cima de um plinto, à altura da mão esquerda, enquanto a mão direita, segura um compasso.<sup>39</sup>

Em jeito de síntese, podemos concluir que as variantes compositivas referenciadas – a figura do Infante em pé, de joelhos ou sentado – constituem, salvo raras exceções, repetições da imagem normativa do Infante, retirada do Políptico de S. Vicente.

A imagem do Paineis do Arcebispo, predominante na vigência do Estado Novo, contrasta com o modelo preponderante na escultura oitocentista, inspirado na figura dos Jerónimos.

Este referente iconográfico é, facilmente, reconhecido, por exemplo, nas representações iconográficas de Simões de Almeida-Tio ou na figura do Infante em pé que coroa o monumento alusivo às comemorações do Quinto Centenário do Nascimento do Infante, edificado por Tomás Costa, em 1894, em praça homónima no Porto.<sup>40</sup>

Um outro hipotético retrato do Infante que, curiosamente, nunca deixou transparecer qualquer impacto na escultura do século vinte, integra a escultura jacente que se encontra no túmulo do Infante no Mosteiro da Batalha.<sup>41</sup>

Mais importante que a verosimilhança relativamente à verdadeira face do Infante, é a ideia de que a sua evocação na escultura tem, fundamentalmente, a ver com o modo como a forma pode exaltar a vida do herói, representando-o como modelo de energia dinâmica, numa acção empreendedora.

### g) Sagres / Lagos / Lisboa

Sagres situa-se no termo geográfico de Portugal a Sul.

Ao longo dos séculos tem funcionado como enclave dos povos e das culturas que desceram o Mediterrâneo ou subiram o Atlântico.

A excepcional localização geográfica confere-lhe a condição de atalaia, bastião militar, reforçado por uma fortaleza que vigia a orla marítima e protege a integridade territorial de quem se aproxima por Sul, ou, de Oeste, pelo Atlântico.

A preferência por Lisboa ou Lagos, em detrimento de Sagres, para a edificação dos mais representativos monumentos alusivos ao Infante, deve-se, como já se referiu, a razões de ordem política e administrativa em que o território o poder e o símbolo foram, deliberadamente, aliados ao ideário de identidade e soberania defendidos pelo Estado Novo.

A escolha de Sagres como local de edificação monumental tem a ver com a representação do imaginário ao lugar, nomeadamente, associado à lenda de “promontório sagrado”<sup>42</sup> e à história da “*Escola de Sagres*” onde, supostamente, se formou o escol de navegadores e se adquiriram as necessárias competências para, inicialmente, se zarpar à costa de África e, mais tarde, se globalizar a expansão marítima.

Não é absolutamente consensual que, alguma vez, ali tenha existido qualquer estrutura didáctica e pedagógica de apoio à navegação.

Embora a proximidade de África pudesse constituir um incentivo geo-estratégico, em termos práticos, as condições geográficas não permitem a salvaguarda e manutenção de uma armada, uma vez que o porto de abrigo é exíguo: resume-se a uma pequena enseada a Nordeste do Cabo S. Vicente e outra, um pouco maior, a Sueste da ponta de Sagres.

Neste sentido justifica-se que a opção por Lisboa tenha prevalecido, por parecer a mais natural.

40 TOMÁS COSTA (1861-1932) – “Infante D Henrique” – Porto, (Fig. em bronze. Alt., 310cm incluindo o soco 14cm) Porto, Praça do Infante D. Henrique, 1894. Vid., TEIXEIRA, José, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*, (texto policopiado) Tese de Mestrado em Ciências da Arte, Lisboa, FBAUL, 2003, pp., 100-102; “O Rosto do Infante” p., 86

41 – “Jacente do Túmulo do Infante D. Henrique” – pedra, 200cm, Batalha, Mosteiro Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador, 1434-39. “O Rosto do Infante” p. 30. Àcerca da iconografia do Infante vid., REIS-SANTOS, Luís, *Iconografia Henriquina*, Porto, 1960.

42 Amílcar GUERRA, ‘O promontório sagrado’ in., *Religiões da Lusitânia*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 2002, pp., 43-44; LEITE DE VASCONCELOS, *Religiões da Lusitânia*, II, Lisboa, 1905



[Fig. 7] – Enseada a NE do Cabo de S. Vicente, 2007  
(fotografia de José Teixeira)

Dir-se-ia que o Tejo, em Lisboa, tem boas condições geográficas e fornece garantias políticas com tanto potencial estético como o desértico<sup>43</sup> e alcantilado promontório *Cabo S. Vicente em Sagres*.

#### h) Paisagem, forma e imaginário

A costa portuguesa banhada pelo Atlântico está, permanentemente, exposta à fúria natural dos elementos que faz com que apresente um aspecto ,simultaneamente, magnífico e austero, duma grandiosidade que se pode, justamente, considerar da ordem do sublime. [Kant]

Perante o alcantilado das falésias, com os rochedos inóspitos, corroídos pelos ventos, diante da imensidão do oceano, a importância do homem relativiza-se.

Quando confrontado com a desmesura do lugar, o espectador acaba por se remeter à sua condição fugaz, levando-o, paradoxalmente, também, a aperceber-se de outra ordem de grandeza espacio-temporal.

- Que importância tem a vida do homem quando comparada à dimensão dos milénios de história geológica ou, aos milhões de anos-luz de distância entre as estrelas?

Para o escultor as rochas podem conter propriedades encantatórias na medida em que a sugestiva sombra, ou o perfil de um contorno, pode desafiar a fantasia e exercitar a imaginação.

À semelhança das manchas que o tempo imprime nas paredes e que prenderam os olhos e a imaginação a Leonardo da Vinci ou, da imprevisível informalidade das nuvens que tanto fascinaram Goethe, o inusitado e sinuoso recorte das Rochas é, também, propício à alimentar o devaneio poético<sup>44</sup> da imaginação do escultor, pense-se, por exemplo, em Henry Moore ou em Barata Feyo.

Barata Feyo, filho de um General a cumprir serviço militar no Ultramar, nasceu no virar do século dezanove (1899), em Moçâmedes, Angola, regressando dois anos mais tarde, a Portugal.

Com essa idade certamente, pouco se recorda da imensidão do espaço africano. Porém, é de salientar que algumas das suas melhores composições revelam preo-

<sup>43</sup> Na altura pouca gente habitava a agreste região de Sagres. O crescimento exponencialmente da população sucedeu após o 25 de Abril, com o fenómeno do turismo, por via da abertura ao exterior.

<sup>44</sup> A respeito da imaginação criadora e do instante poético associado à noção de tempo ao *tempo vertical* (a-temporal, subjectivo, metafísico) por oposição ao *tempo horizontal* (cronológico, prosaico ou astronómico) veja-se, BACHELARD, Gaston, "instante poético e instante metafísico", in., *O Direito de Sonhar*, Difel, Lisboa, 1985, pp., 183-189

45 BARATA FEYO, (1899-1990) em parceria com o Arquitecto JOÃO ANDRESEN – "Infante D. Henrique" – Projecto do Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, gesso – 1955 – bronze, Brasil, Brasília, 1957-8. Vid., *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, pp., 271-452; "Barata Feyo", (SELLÉS PAES) Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, sd, pp., 18-19; PERNES, Fernando, "Exposições – BARATA FEYO", *Colóquio Artes*, Nº27, Fevereiro 1964, pp., 66-67; «Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha», Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 2004, (estudo, gesso patinado, 97x64x64cm, 1955 - fig. 29) p., 111 (Projecto "Mar Novo")

46 Em termos metodológicos e compositivos é interessante comparar a obra definitiva com o estudo prévio do nu masculino sentado [bronze, 56x22x19cm], com o estudo de torso com panejamento geometrizado ambos expostos no museu do autor nas Caldas da Rainha. BARATA FEYO (1899-1990) – "Almeida Garrett (1779-1854)" – bronze, Porto, Praça General Humberto Delgado, (frente à Câmara Municipal) 1954. Vid., "A Estatuária" in, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I» pp., 118 – 124-127; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p., 157; «Estatuária do Porto», FERREIRA, R. Laborde, VIEIRA, V. M. Lopes), sl., Ed. dos autores, 1987, p., 39; "Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas", p., 258; «O Porto e a sua Estatuária», (Alexandrino BROCHADO,) Porto, Livraria Telos Ed., 1998, pp., 20, 22, 23; "Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva", Edição da Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 1991, p., 53; "Barata Feyo", (SELLÉS PÄES) p., 23; "Museu Barata Feyo – Caldas



[Fig. 8] – BARATA FEYO (1899-1990) – "Infante D. Henrique" – Projecto do Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, gesso – 1955 – bronze, Brasil, Brasília, 1957-8.

Sagres,<sup>45</sup> dá continuidade à inovadora solução formal que o autor empregou no "Almeida Garrett", que aparece *sentado* defronte à Câmara Municipal do Porto<sup>46</sup> (1954), bem diferente, por sinal, do homónimo, que está, em pé, na Avenida da Liberdade, em Lisboa, inaugurado no início da década de cinquenta, onde, as 'figuras de capote', em pé, rivalizam com as de outros dois literatos da autoria de Leopoldo de Almeida.<sup>47</sup>

O Infante, modelado para Sagres, está sentado e identifica-se, à semelhança de outros, pelo largo chapeirão e pelo globo com a cruz colocado sobre o joelho esquerdo. Além das extremidades – o rosto, braço e mãos, perna e pés – onde a forma anatómica é antropomorficamente reconhecível, o resto do corpo, pelo contrário, parece mimetizar-se na paisagem natural, transformando o corpo do Infante num volume híbrido e informal, equiparado à morfologia de um rochedo.

da Rainha», pp., 14 (estudos figs. 12, 13,14) 111

47 BARATA FEYO (1899-1990) "Almeida Garrett (1779-1854)" – maquete em gesso, 92x40x28cm / pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1946-1950. Vid., «Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva», Edição da Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 1991, p., 58; "A Estatuária" in, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I», pp., 118 – 125 -127;

«Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas», p., 49; «Lisboa de Pedra e bronze», pp., 86-87; «Estatuária de Lisboa», p., 72; "Barata Feyo", (SELLÉS PÄES), p., 22; «Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha», pp., 13 (estudo Fig. 11) 109. A par da figura de Garrett, Barata Feyo inaugurou também, uma estátua de "Alexandre Herculano (1810-1877)" com idêntica tipologia. Vid., «Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas», 48; «Lisboa de Pedra e bronze»,

cupações, afinidades e traços que têm a ver com a espacialidade e lírica da paisagem.

O Escultor chegou à síntese planimétrica que caracteriza a sua escultura, por via de sucessivos nivelamentos, através do processo de desconstrução e miscigenação da anatomia do corpo com o espaço envolvente e com a paisagem, não à maneira conceptual de Umberto Boccioni ou, ao jeito do cubismo que tudo nivela e fragmenta (de modo mais ou menos aleatório), mas de forma idêntica à de Cézanne que converteu a informalidade orgânica da paisagem, na geometria planimétrica da representação.

O Infante que Barata Feyo modelou, na sequência do último concurso público, nos anos cinquenta (1955-57), para

pp., 86-87; «Estatuária de Lisboa», p., 81. Os dois escritores encontram-se frontalmente com outros dois: "António Feliciano de Castilho (1800-1875)" e "Oliveira Martins (1845-1894)" pedra, h 288 cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1950 de LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) Vid., «Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas», pp., 50,55; «Lisboa de Pedra e bronze», p., 86-87; «Estatuária de Lisboa», pp., 57, 98.

A peça, premiada no último concurso público para Sagres, nunca haveria, afinal, de ser edificada porque, entretanto, o governo decidiu comemorar o Quinto Centenário da Morte do Infante, com a construção definitiva do Padrão dos Descobrimentos.

Para amenizar o desaire, encomendaram a Barata Feyo uma ampliação parcial da estátua, a fim de ser exposta no Pavilhão Português da Feira de Bruxelas, em 1958, acabando (como paliativo) por ser transferida para a Embaixada de Portugal em Brasília, onde se encontra actualmente.

Não obstante a escala, a peça de Barata Feyo peca por ter abdicado da inteireza sugestiva do corpo inteiro. O corte a meio-corpo e a sua colocação em cima de um plinto prismático, reduziu-lhe o efeito a um fragmento colossal, equiparando-o à possibilidade formal de um pequeno busto.

O efeito de monumentalidade, conseguido no conjunto interrelacional do corpo com a paisagem, presente na maquete, perdeu, aqui, verosimilhança e equilíbrio, acabando num artefacto pouco sugestivo e convencional.

A obra que parecia evocar a geometria estratigráfica das falésias acabou, lamentavelmente, banal.

Não obstante o desfecho, é de salientar o rasgo criativo e a investigação formal de Barata Feyo, que soube transformar a naturalidade orgânica do corpo, na geometria cúbica da paisagem, monumentalizando a forma como cartografia simbólica da natureza humanizada.

O processo haveria de deixar rasto na escultura portuguesa do século vinte, voltando a frutificar, por exemplo, na estátua do poeta “Afonso Lopes Vieira” da autoria de **Joaquim Correia**,<sup>48</sup> onde a geometria íntima da figura se combina com morfologia geo-antropomórfica do lugar.

## ij) De novo Sagres – geografia, nostalgia e mito

Trinta e quatro anos volvidos sobre a edificação definitiva do Padrão dos Descobrimentos em Belém e, cerca de oito décadas depois da primeira tentativa de evocar o Infante no Cabo de S. Vicente, Simões de Almeida Sobrinho (1915) volta a ressurgir a ideia de monumentalizar o Infante em Sagres.

A peça, da autoria de **José Aurélio**,<sup>49</sup> embora se distancie da épica laudatória do antigo regime conduz, no entanto, ao reaparecimento da imagem do Infante como figura ou símbolo nacional, no quadro da nova condição histórico-política de Portugal democrático europeísta.

Embora, formalmente, a imagem pouco se diferencie da iconografia habitual (com o usual chapeirão e o globo terrestre sobre os joelhos), o projecto do monumento, no seu conjunto, integra, porém, uma perspectiva pouco usual traduzida numa presença mais simples mas, iconologicamente mais densa que o cânone habitual.

A novidade resulta de propor um Infante Intimista, quase “invisível”, sentado na obscuridade, num percurso recôndito, que desce do interior da terra para o mar, numa evocação saturnal.

Mas, ouçamos o que os intervenientes disseram a este respeito.

Esclarece Vasco Graça Moura, figura tutelar do projecto:

*“Sagres, como sabem, foi objecto de enormes polémicas e de vários projectos. O grande problema em Sagres era sempre o de conseguir manter o promontório tal e qual, sem colocar sinais sobre ele que distorcessem, alterassem, degradassem, desfigurassem a relação da História com a natureza e o mar, enfim, tudo aquilo que pode também chegar à memória por essa via.*

<sup>48</sup> O que parece uma figura sentada a debruçar-se, metamorfoseia-se na forma do rochedo. Muito bem integrada no local, a peça aparece imersa em si e na vegetação do jardim; tudo parece ensimesmar-se como o contemplativo poeta cujo efeito de suspensão se repercute no efeito ilusionista da paisagem com o romanesco castelo na colina oposta. JOAQUIM CORREIA (1920) – “Afonso Lopes Vieira” – bronze, Leiria, 1978. Vid. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p., 160; “Joaquim Correia – escultura”, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991, p., 64; “A escultura de Joaquim Correia” Lisboa, Verbo, 1982, p., 34

<sup>49</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Infante D. Henrique” – pedra de calcário, (projecto para Sagres), 57x40x40cm, 1994. Vid., “José Aurélio, Gestos e Sinais”, Leiria, Edições Magno / Fundação Mário Soares e Casa – Museu Centro Cultural João Soares, 2001, p., 18

50 'Uma conversa na quinta da preta', in, "José Aurélio", op., cit., p., 16

51 A respeito das tipologias: "Locus amoenus", "Locus horridus"; "Hortus conclusus", "Giardino segreto" Vid., JAVIER MADERUELO, *El Paisaje, génesis de um concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005, pp., 173-197.

52 Idem, pp., 174, 175

53 "Senhora partem tão tristes / meus olhos por vós, meu bem / que nunca tão tristes vistes / outros nenhuns por ninguém. / Tão tristes, tão saudosos, / tão doentes da partida, / tão cansados, tão chorosos, / da morte mais desejosos / cem mil vezes que da vida. / Partem tão tristes os tristes/ tão fora de esperar bem, / que nunca tão tristes vistes, / outros nenhuns por ninguém " – João Ruiz Castel' Branco.

54 LOURENÇO, Eduardo, "Psicanálise Mítica do Destino Português". In, *O labirinto da Saudade*, Lisboa, D. Quixote, 1992, pp., 17-64.

55 «Não se percebeu nada do espírito do antigo regime e do seu êxito histórico quando não se vê até que ponto ele foi a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa de dele como de pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuta realidade presente." Eduardo, Lourenço, op., cit., p., 28

56 Em certa medida a saudade, por ser equiparada ao "mito do eterno retorno" ciclicamente reciclado e reactualizado, nomeadamente, através da visão mítica que oscila entre o miserabilismo sebastianista e a megalomania messiânica do 5<sup>o</sup> império.

*O projecto que José Aurélio me apresentou uma vez, na Comissão dos Descobrimentos, era completamente, cavado na rocha, uma descida e depois um corredor que ia até ao mar, era um monumento completamente interior, sem nenhuma ostensividade. Era arte pública mas enterrada, subterrânea [...]"*

Replica o escultor:

*"O Vasco está a esquecer-se de uma coisa importante; é que ela [arte pública] se integra também numa situação pré-existente. Havia um algar que me sugeriu a solução, na qual seria construída uma escada até determinada profundidade. A seguir seria aberto um túnel, deixando a figura do Infante talhada na própria rocha.*

*Esta é para mim a ideia mais bonita do projecto, o Infante ser a própria rocha. Era tudo muito simples, as paredes ficavam todas em tosco e umas lajes seriam gravadas com a história dos Descobrimentos à volta do Infante, que ficaria ali sentado, olhando o mar sem fim."*<sup>50</sup>

A galeria subterrânea, onde o Infante se recolhe, exalta no romanesco idílio das formas naturais, associadas à mística do lugar, o imaginário mítico de lendárias narrativas sobre o mar.

Em Sagres a geografia e a nostalgia parecem aliar-se à urdidura das forças que, obscuramente, ajudam a tecer o mito nacional.

A frequente recorrência a Sagres como lugar excepcional de edificação do memorial ao navegador, explica-se por três motivos: de natureza histórico-política, geográfica e simbólica.

O primeiro aponta para a coesão da hierarquia administrativa de acordo com a centralidade do poder político, o segundo deriva da condição geopolítica (fronteira sul de Portugal) em sintonia com a função estratégica do lugar e o terceiro, mais subliminar, concorre para a manutenção do fundo mítico, mágico ou simbólico do lugar.

Ressalvando os dois primeiros aspectos, é de salientar que a extraordinária condição telúrica de Sagres concorre para o sentimento de sublimidade da paisagem, de cuja grandiosidade emerge a questão do fundo mítico natural, associado ao "genius locci" e à clivagem clássica entre o aprazível "locus amoenus" e o desconfortável "locus horrendus".<sup>51</sup>

A imagem de 'lugar ameno' associado ao descanso e à contemplação, que aparece como cenário idealizado na poesia bucólica (onde, normalmente, acontece a *cuita* amorosa) e que resume, no Renascimento, a ideia judaico cristã do paraíso terrestre<sup>52</sup> encontra-se, também, entre os arquétipos do imaginário nacional.

Em síntese, o que o monumento aos descobrimentos representa e a figura do Infante, em particular, personaliza é, no fundo, uma ancestral aspiração de partir, traço singular do carácter luso, que o poema de João Ruiz "Senhora partem tão tristes"<sup>53</sup> circunscreve e o ensaísta Eduardo Lourenço identifica e retoma n' *o labirinto da saudade*, a propósito da sua "Psicanálise Mítica do Destino Português".<sup>54</sup>

A propalada "idade de oiro da nação" associada à lembrança do lendário brilho do império, do contexto em que o monumento de Lisboa se ergueu, corresponde, também, ao cíclico despertar do sonho mítico da nação,<sup>55</sup> cujo nostálgico esplendor imperial se evoca no melancólico sentimento do fado português.<sup>56</sup>

Em Sagres, as condições mitopoéticas convocam o imaginário mítico nacional. Aqui, as cavernas abertas pelo mar podem equiparar-se à lendária gruta em que Camões, temporariamente, descansou.



[Fig. 9] – Furna – Cabo de S. Vicente (fotografias de José Teixeira)

As furnas, galerias íntimas, normalmente húmidas e sombrias, abertas pela percussão das marés de encontro à costa, são sítios por onde o mar respira e reverbera com a temerosa sonoridade dos trovões.

A acreditar na crença clássica ou panteísta, essas buracas cavadas pelo mar, constituem a residência de Neptuno, do seu séquito de ninfas e tritões e de outros seres ou entidades míticas, mágicas e sobrenaturais.

Essas galerias, ocupadas pelos entes imaginários, facilmente nos remetem para o cenário simbólico da “ilha dos Amores” nos *Lusíadas* de Camões (Canto IX) ou, para o episódio equivalente de Circe e Ulisses cantado na *Odisseia* por Homero.

A força simbólica da paisagem tem raízes profundas no imaginário Mediterrânico.

Não raro é a própria geografia que inspira uma monumentalidade associada ao “genius loci”.

Um bom exemplo é a “Gruta de Tibério” em Sperlonga (Séc. I a.C.) em que o imperador, aproveitando uma galeria natural, transforma o local num templo, com uma enorme piscina circular, destinada à ictomania e que serve, fundamentalmente, para evocar o imperial alter-ego, inspirado na *Odisseia*.<sup>57</sup>

Aqui, o natural e o construído coabitam sem ruído, ajustam-se e correspondem-se, num voto de íntegra harmonia.

O inferior e o superior, o interior e o exterior, o seco e o húmido, o encoberto e o descoberto e outras antinomias, contrapõem-se e reforçam-se, mutuamente, contribuindo para a imagem de sabedoria e força que emana do monumento.

Nesta perspectiva, no Mediterrâneo ou no Atlântico, em Sagres, o Infante D. Henrique poderia equiparar-se ao argonauta Jasão que, com os seus temerários companheiros, antes dele, se fez ao mundo na demanda do velo de ouro.<sup>58</sup>

## j) O Infante perplexo

Quando se atravessa o recinto ajardinado do Atelier-Museu António Duarte, nas Caldas da Rainha, vêem-se perfilados sobre a direita, quatro das mais insígnies personagens históricas: bustos a meio-corpo, onde o escultor assume, deliberadamente, a

<sup>57</sup> STIERLIN, Henri, *O império Romano*, Lisboa, Taschen, 2002, pp., 69-71

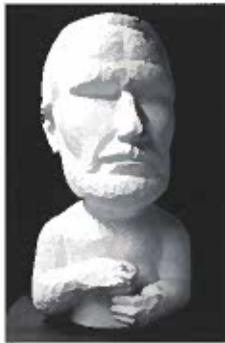
<sup>58</sup> Argonautas são, na mitologia grega, os tripulantes da nau *Argo*, chefiados por Jasão, que segundo a lenda, viajaram até à Cólquida (actual Geórgia, a Sul das montanhas do Cáucaso) em busca do Velo de Ouro (ou Velocino de ouro - a lã do carneiro alado Crisómalo) presente dos deuses que estava pendurado num carvalho sagrado e atraía a prosperidade a quem o possuísse.

59 ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “D. Afonso Henriques” – mármore de Lioz, 100x60x35cm, AMAD, 1991; – “D. Dinis” – mármore Viana claro, 100x52x55cm, AMAD, 1991; – “Camões” – mármore de Trigaches, 105x60x55cm, 1991; – “Infante D. Henrique” – mármore de Ruivina, 100x68x48cm, AMAD, 1991. Ver, AMAD (Atelier Museu António Duarte, Caldas da Rainha): AD-ESC-0432; AD-ESC-0430; AD-ESC-0431.

60 Sátira aos homens de colarinho branco que também gemem. O escultor apresenta uma figura de côcoras em cima de uma poltrona, com os olhos a saírem-lhe das órbitas, em sinal do violento esforço. A Cadeira, como se sabe, é um ancestral ícone do poder que remete para ao trono. ANTÓNIO DUARTE – “Homem defecando no poder” – Mármore de trigaches, 106x70x78cm, Caldas d Rainha, AMAD, 1967. Vid., “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p., 81; GASTÃO, Marques, *Encontros com António Duarte*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, p., 75; “Cronologia das esculturas de António Duarte” (Rita M. E. SÁEZ), Texto policopiado, Atelier-Museu António Duarte, 2004, p., 27. Pela actualidade, contraste procesual e matérico (duro / mole; talha em pedra / construção em lona) é interessante comparar a obra com a peça homónima de CLAES OLDENBURG (1929) “Sanitário fantasma” – lona pintada e forrada com paina, 1966. Vid., KRAUSS, Rosalind E., *Os Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1998, p., 272

61 Auto-retrato [busto a ? corpo c/ gesto obsceno] – gesso, 70x40x35, AMAD, 1991. Vid., AMAD- AD-ESC-0367

62 ANTÓNIO DUARTE – “Pré-manguito” – gesso,



[Fig. 10] – ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Pré-manguito” – gesso, 1983-84  
– “ Auto-retrato” – gesso, 70x40x35, AMAD, 1991  
– “Infante D. Henrique” – mármore de Ruivina, 100x 68x48cm, AMAD, 1991

heresia historicista de representar com o seu fâcies, *D. Afonso Henriques*, o primeiro rei, fundador da nacionalidade; *D. Dinis*, o sábio monarca e trovador (eleito como paradigma de governação por Oliveira Martins); *Camões*, o maior poeta luso e *D. Henrique* o descobridor de novos mundos.<sup>59</sup>

O que, imediatamente, emerge destas obras é a ousadia da auto-representação e o seu provocador sentido crítico.

Nos anos noventa a escultura portuguesa viveu numa conjuntura deprimida. Em contraste com a “época d’ouro” do Estado Novo, o regime democrático gerou um abrandamento da encomenda pública, influenciando o aparecimento de novos mercados (coleccionadores privados, galerias, museus, etc.) e atitudes na escultura. Isto conduziu, nomeadamente, ao aparecimento de um trabalho de menor escala, de cariz doméstico e intimista, muitas vezes marcado por um espírito de maior liberdade e autonomia onde, não raro, também se a agudiza a crítica social.

Nestas peças, como noutras (“Homem defecando no Poder”),<sup>60</sup> dir-se-ia que António Duarte dá livre curso à tradição jocosa do espírito caldense, presente na tradição cerâmica local, onde o Zé-povinho de Rafael Bordalo Pinheiro sobressai à dianteira do cortejo.

Estas figuras travestidas de António Duarte parecem corresponder, na versão escultórica, ao picaresco exemplar cerâmico de Bordalo Pinheiro.

O cabeça de série deste conjunto é um auto-retrato, em gesso, de 1991,<sup>61</sup> em que o escultor aparece a fazer um gesto obsceno, na sequência de uma outra auto-representação, de corpo inteiro, modelada em 1984, que dá pelo sugestivo nome de “Pré-manguito”.<sup>62</sup>

A importância retórica do gesto é evidente nas peças, tal como resulta no “Zé-povinho” de Bordalo.

estudo, 1983 / gesso, modelo, 1984. Vid., “Cronologia das esculturas de

António Duarte” (Rita M. E. SÁEZ), Texto policopiado, Atelier-Museu António Duarte,

2004, pp., 41, 43. AMAD- AD-ESC-0357; 0358

O Gesto que, na escultura clássica, prima pela elevada contenção, é aqui substituído pela sua antítese, numa mímica quase burlesca.

Este torso das Caldas apresenta o Infante de braços cruzados, parado, com ar perplexo ou aborrecido.

Cruzar os braços, constitui um gesto pouco elegante e resulta na antítese da representação da força ou energia na escultura.<sup>63</sup>

O contraste de representar o Infante numa atitude de desalento, pouco observável na escultura, torna-se, por si só, num sintoma provocatório.

O resultado final tem a ver com a dessacralização do mito que despoja a imagem da serena grandiosidade que, normalmente, caracteriza o arquétipo referencial do herói.

Dir-se-ia que o vigoroso Infante, do Estado Novo, se entediara, perdera a vitalidade e o ânimo, transformando-se, no final de Século, numa imagem banal<sup>64</sup> e anti-heróica.

De realçar que o busto do Infante é muito diverso, por sinal, da encomiástica personagem, estereotipadamente, apresentada por António Duarte em 1938 e 1955, na sequência dos Concursos para o Monumento ao Infante, em Sagres, sob a vigência do Estado Novo.<sup>65</sup>

### k) O Souvenir kitsch

A Auto-representação do Infante de António Duarte constitui, no termo do Século Vinte, um inequívoco sinal do fim de ciclo da imagem do Infante, da alteração dos pressupostos referenciais da história e da identidade nacional.

As comemorações do Quinto Centenário do Nascimento (1894) e Quinto Centenário da Morte do Infante (1960) propiciaram, durante mais de um século, uma excelente oportunidade para a edificação de inúmeras obras de escultura pública.

A par da escultura “séria”, o ardor celebrativo dos referidos eventos contribuiu, também, por simpatia, para a difusão massiva do mau gosto, mercê da produção industrial de bibelots marcados com a efigie do Infante.

O que em 1894 sucedeu ao rosto do herói “navegador”, transformando-o no principal motivo decorativo de uma parafernália de objectos como bandeiras, medalhas, moedas, selos, estampas, bolos, bolachas, pratos, potes, copos, garfos, colheres sabonetes, cabos de bengala e guarda-chuva, alfinetes de gravata e de mantos, lenços, carteiras, cinzeiros, broches de senhora, etc.<sup>66</sup> faz parte de um fenómeno recorrente do pós revolução industrial que, paralelamente, aos exemplos típicos da cultura erudita fornece, a baixo preço, réplicas reais dos modelos de cultura prestigiada pelo gosto “oficial”.



[Fig. 11] – Caixa do souvenir Padrão (fotografia de José Teixeira)

<sup>63</sup> CLARK, Kenneth, “Energia in, O Nu, Lisboa, (Trad. Ernesto de Sousa) Ed. Ulisseia, 1956, pp., 153-187

<sup>64</sup> Acerca da importância, psicanalítica, antropológica e sociológica do banal ver: SAMI-ALI, *O Banal*, Lisboa, Dinalivro, 2002

<sup>65</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) em parceria com o Arquitecto RAUL LINO – “Infante D. Henrique” [maqueta para Monumento em Sagres - 4º Lugar], 1938; ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) + Arq. FILIPE NOBRE FIGUEIREDO – “Infante D. Henrique” – [maqueta para Monumento em Sagres], 1955. Veja-se ainda um – “Infante D. Henrique” – gesso / Bronze (múltiplo de 7), 1990. Vid., “Cronologia das esculturas de António Duarte” (Rita M. E. SÁEZ), Texto policopiado, Atelier-Museu António Duarte, 2004, pp., 2, 19 [AMAD/TNR/XIII-1] [AMAD/TNR/XIII-2]

<sup>66</sup> As Comemorações do Quinto Centenário do Nascimento do Infante, em 1894, levaram à reprodução da imagem do Infante numa miríade de objectos. Cf., DIAS, Pedro, “Os ‘Souvenirs’ do Infante” in “O Rosto do Infante”, pp., 193

Com relativa facilidade se descobre, actualmente, nas montras dos bazares ou, nas prateleiras das inumeráveis “lojas dos trezentos”, a réplica, vazada em plástico, disforme e miniaturizada, sem escala nem proporção, do Padrão dos Descobrimentos, *made in China*.

O artefacto, alheio a critérios estéticos, produzido em condições eticamente reproováveis, é oriundo da antiga rota das especiarias.

Se há quinhentos anos atrás, o Ocidente procurou o Oriente, actualmente é o inverso (“quando Maomé não sobe à montanha, desce a montanha a Maomé”) a Europa recebe agora, aos milhares, esses e outros requintes da interpretação kitsch.

O padrão, à semelhança de outros representativos símbolos nacionais, que são, hoje, massivamente reproduzidos e adulterados a Oriente, foram, acriticamente, adoptados e consumidos a Ocidente.

Actualmente, o poderoso fenómeno da tecnologia e das indústrias da cultura influenciam, determinadamente, a fisionomia e a identidade da cultura.

Recorde-se, a título de exemplo, o papel que teve o poderoso fôlego das indústrias de reprodução no acontecimento social das “bandeiras nacionais”, heraldicamente incorrectas mas, ainda assim, errática e mediaticamente erguidas, em fervorosa apoteose de histeria colectiva, por ocasião do Euro 2004.

Esses e outros artefactos, brinquedos, ícones ou souvenirs, fabricados e exportados aos biliões suscitam, hoje, a questão de se saber em que medida estes e outros sucedâneos pseudo artísticos (produtos da industria do bibelot), contribuem (pela inflação imagética e pela contaminação do original) para a degenerescência das referências da identidade cultural portuguesa.

O padrão, um dos maiores *ex-libris* do imaginário português, ao ser assim reproduzido, miniaturizado, adulterado e massificadamente vendido, perdeu a identidade e a aura.<sup>67</sup>

A saída da escultura da praça pública, a perda de escala e de monumentalidade, o pequeno-formato, frequentemente, associados ao decorativismo tende a substituir-se pelo objecto, adoptando a figura híbrida da “identidade descartável, imagem *standard* da era globalizada.

A imagem do Infante sendo, repetidamente, substituída pela imagem da imagem de outra imagem, contribui para a entropia caleidoscópica do presente.

Dir-se-ia que essas imagens fantasmáticas, sucedâneas do original erigido junto ao Tejo, em Belém, transportam metáforas subliminares que nos devem questionar:

Fechou-se definitivamente, o ciclo do Infante?

Portugal está hoje, cada vez mais voltado para o continente globalizado, distanciado do imaginário clássico, mediterrânico e alheado da saga Atlântica, pode inquirir: – Que outras imagens virão substituir as antigas, erigidas pela escultura no espaço público, face à permanente mudança e necessidade de (re) construção da identidade cultural nacional?

<sup>67</sup> “A definição de *aura* como ‘manifestação única de uma lonjura, por mais próxima quer esteja’ mais não representa do que uma formulação do valor de culto na obra de arte, em categorias de percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto da proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se ‘longe por mais próxima quer esteja’. A proximidade propiciada pela sua matéria não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação.” BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”, (pp., 71-110) in, *Sobre Arte Técnica, Linguagem e política*, Lisboa, Relógio d’ Água, 1992, nota 1, p., 82. “Destruída a distância que protege as imagens e os objecto de culto, estes oferecem-se sem pudor à concupiscência alheia.” Vid., António Guerreiro, “Walter Benjamin e o tempo do declínio” *Revista Expresso*, 29 Set., 1990, p. 60.

# FRANCISCO FRANCO E A "IDADE DO OURO" DA ESCULTURA PORTUGUESA

Paulo Simões Nunes

Em 1949, no seu discurso de despedida proferido no SNI,<sup>1</sup> António Ferro reconhecia a importância da obra realizada por si ao serviço do Estado, dedicando substancial parte da comunicação a uma avaliação do trabalho realizado no campo das artes e da cultura. E, afirmou "não ter dúvidas sobre o esplendor da escultura portuguesa que vive a sua idade do ouro", admitindo que "poucos países se podem gabar de ter dez ou doze escultores de alto nível, capazes de figurar ao lado de alguns dos melhores escultores da nossa época". Designando a obra de Francisco Franco como uma expressão maior dessa escultura, Ferro acrescentava que "mestre Franco, ao qual já se devem algumas obras-primas da nossa estatuária, em cuja arte há uma vida interior, um movimento espiritual de linhas que transcende o puramente académico, não deixou de ser um vanguardista na sua primeira mocidade, nos seus tempos de Paris".

Um pouco mais tarde, em 1953, também Diogo de Macedo definia Francisco Franco como sendo "porventura o maior escultor português do século XX" e, num texto editado por essa altura, reconhecia que "ele foi o escultor português que neste século de inconstâncias estéticas, se integrou no espírito do Renascimento, procurando restituir as formas clássicas à razão do sensacionalismo moderno, em vivacidades expressionais dum determinado realismo que por vezes se excedia".<sup>2</sup>

É, então, de Francisco Franco, da obra e do homem, o registo que aqui pretendemos deixar.

De seu nome Francisco Franco de Sousa nasceu no Funchal em 9 de Outubro de 1885. E foi de seu pai, que exercia funções de mestre do Ensino Técnico, que recebeu as primeiras lições de desenho na Escola Industrial do Funchal e uma orientação vocacional que o levaram, aos 15 anos, a viajar para Lisboa juntamente com seu irmão (o pintor Henrique Franco) para frequentarem a antiga Academia Real de Belas-Artes. No período entre 1902 e 1909, Franco veio a ser aluno dos mestres Condeixa, Alberto Nunes e Simões de Almeida (Tio), de quem recebeu as primeiras lições de escultura, destacando-se desde logo num concurso ao *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular* (Porto) e à *Estátua de Barahona Fernandes* em colaboração com o estudante arquitecto José Pacheko, obras com as quais os jovens artistas seriam distinguidos com Menções Honrosas.

Nesta fase ainda de estudo executou também outros trabalhos de escultura tais como o busto de *D. Manuel II*, posteriormente adquirido pelo Museu Militar de Lisboa, e diversos modelos para ornamentações de entradas de casas burguesas na recentemente traçada Avenida Ressano Garcia (actual Avenida da República), em Lisboa.

A meio do curso de escultura Francisco Franco candidatou-se ao concurso para pensionista no estrangeiro subsidiado pelo Legado Visconde Valmor, apresentando o trabalho *A Justiça de Salomão* (1908). Apesar de se tratar de um alto-relevo de temática clássica, esta obra evidenciava virtuosismos técnicos e plásticos que levaram o júri a atribuir-lhe uma bolsa para estágio em Paris. E para ali partiu em 1909, juntamente com os pintores Dórdio Gomes (1890-1976) e Guilherme de Santa-Rita

<sup>1</sup> Secretariado Nacional de Informação criado pelo regime do Estado Novo em 1945, substituindo o Secretariado de Propaganda Nacional, um organismo que além de constituir meio de propaganda do regime, também serviu para controlar a informação e a produção artística e cultural.

<sup>2</sup> Diogo de Macedo, *Francisco Franco*. Lisboa: Artis, 1956.

(1889-1918) que na capital francesa se juntaram a Francis Smith, Manuel Bentes, Manoel Jardim, Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso e Emmerico Nunes já ali instalados, formando aquele que seria o grupo dinamizador do primeiro modernismo português. De seguida, a eles se juntariam também Diogo de Macedo e Canto da Maia.

Do seu estágio parisiense consta a frequência voluntária da *École des Beaux-Arts* onde foi aluno do escultor francês Antonin Mercier, e algumas manifestações de inquietude e irreverência que o afastaram da matrícula oficial na *École*, como requeriam as condições do pensionato. Em detrimento do ensino académico, Francisco Franco optou por uma aprendizagem auto-didacta proveniente do contacto com as obras em museus e exposições que visitou com avidez, e onde terá recolhido as primeiras referências estéticas e plásticas com destaque para a obra de Auguste Rodin (1840-1917) e de Antoine Bourdelle (1861-1929) que observou directamente.

Mas seria, sobretudo, o inconformismo e a inquietação a sobrelevarem esta fase de agitação intelectual e o envolvimento num conflito político entre Santa-Rita e João Chagas, na ocasião o Ministro de Portugal em Paris, acabaram por determinar a suspensão da bolsa estatal. Obrigado a regressar a Portugal, juntamente com os outros bolseiros, Franco veio a participar com toda uma geração de jovens artistas empenhados na renovação da arte nacional, na célebre «Exposição Livre» na Academia de Belas-Artes de Lisboa (1911) que marcou o início do modernismo português. Aí expôs a obra *Surpresa de Dion*, num exercício plástico de manifesta inspiração rodiniana e corte com a tradição académica. Nesse ano realizou ainda uma breve viagem de estudo à Bélgica e à Holanda donde regressou com um álbum cheio de desenhos e um espírito ávido de descoberta.

Com o despontar da I Guerra Mundial em 1914 Franco regressou à sua cidade natal, o Funchal, dando então início à sua carreira de escultor com o ataque às primeiras encomendas. Esta foi uma fase de intensa actividade da qual resultaram uma série de bustos, como por exemplo a do *Dr. Vieira de Castro*, do *Dr. Teixeira Direito* e do *Dr. Câmara Pestana*, ou os bustos de *Manuel José Vieira*, de um *Bebé* e de um *Rapaz*. Executou outros trabalhos talhados directamente na madeira como *Cabeça de Velho*, *Rapariga Viloa* e a imagem policromada de *Nossa Senhora da Paz* venerada na Igreja de São Gonçalo, no Funchal.

Franco manteve, entretanto, o contacto com os seus companheiros de estágio parisiense surgindo, em 1915, associado a um conjunto de conferências modernistas promovidas por Santa-Rita Pintor no âmbito do projecto da revista *Orpheu* (dois números, 1916) e apareceu, mais tarde, ligado à criação da revista *Contemporânea* (1922-1926) lançada por José Pacheco (1885-1934).

Até 1919 realizará alguns monumentos públicos onde se fazem sentir ecos da sua estada parisiense e particularmente a influência plástica de Rodin: o *Busto Simbólico de Aviador* para o monumento comemorativo do primeiro voo Atlântico dos aviadores Gago Coutinho, Sacadura Cabral, Ortins de Betencourt e do mecânico Soubiran, inaugurado a 22 de Março de 1922; o *Torso Nu* onde assume uma notória sugestão rodiniana, representando um homem revoltado de braços erguidos ao céu aludindo ao ataque dos submarinos alemães ao Funchal (3 de Dezembro de 1916 e 12 de Dezembro de 1917), peça que seria instalada no Cemitério das Angústias, para onde concebera também uma expressiva estátua de um *Anjo implorante*, uma figura tumular colocada sobre o jazigo da família Rocha Machado.

E é num período em que participa na vereação da Câmara Municipal do Funchal que recebe a encomenda da Junta-Geral do Distrito para uma estátua de Gonçalves



[Fig. 1] – Busto do Pintor Manoel Jardim, 1921.

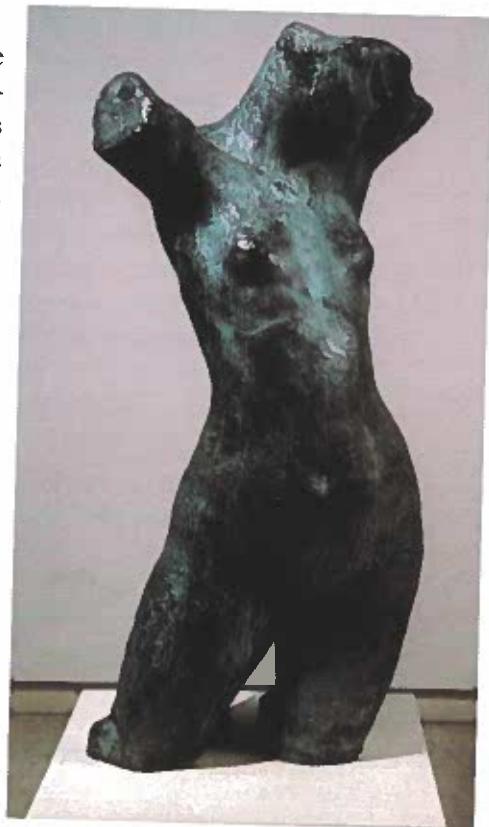
da cidade, glorificando o navegador fundador da ilha.

Estes são trabalhos que esclarecem, desde logo, traços que merecem as seguintes considerações de Diogo de Macedo: “Nesses tempos, mau grado a explosão de tantas outras modernidades, Rodin era um ídolo da juventude escolar; Francisco Franco sofrera a influência desta atracção, particularmente no drama formal de um realismo audaz, mas de sentimento romântico.”

Em 1919 recebeu outra pensão que o levou de volta a Paris, empreendendo um novo ciclo onde conviveu de perto com Diogo de Macedo (1889-1959), Dórdio Gomes, Heitor Cramez e Amedeo Modigliani (1884-1920). Foi uma época fecunda e de intensa actividade, caracterizada por uma pesquisa informada e actualizada com as mais recentes expressões plásticas europeias, da qual se destacam os expressivos e tensos *Busto de Polaca* e *Busto do Pintor Manoel Jardim* (ambos de 1921), obras que podemos considerar inaugurais do modernismo escultórico português [Fig. 1]. Marcadas por um forte realismo decorrente da aproximação à

Zarco, destinada a consagrar o navegador descobridor da ilha. Iniciando desde logo (1918) os primeiros estudos e esboços para o monumento, Franco começa a evidenciar tanto nesta como nas suas primeiras obras de índole comemorativa uma vocação de estátuário e um sentido de dimensão monumental que caracterizaria o seu trabalho posterior.

Nestes primeiros estudos o escultor já contemplava a implantação da estátua num pedestal alto e envolto em relevos simbólicos alusivos à figura do *Infante D. Henrique* e a motivos alegóricos como a «Conquista», o «Valor» e a «Ciência» que mais tarde, na obra definitiva, haveriam de ser substituídos. Estes esboços para o monumento ao navegador seriam concretizados no monumental *Busto de Gonçalves Zarco*, erguido no Terreiro da Luta e inaugurado a 2 de Julho de 1919, naquela que constitui uma primeira aproximação ao monumento definitivo que Franco desejava erguer no centro



[Fig. 2] – Torso de Mulher, 1922.



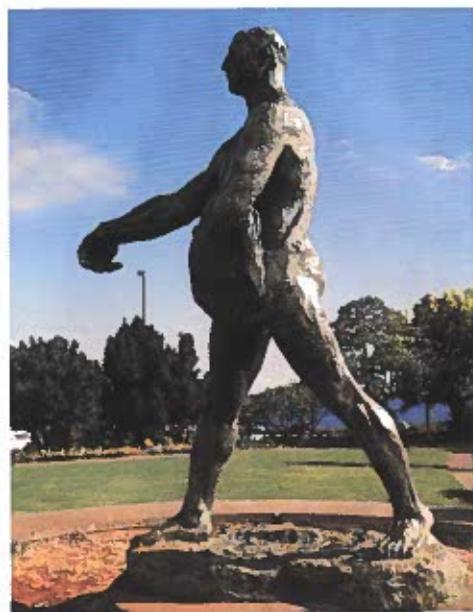
[Fig. 3] – No atelier com a estátua O Semeador, 1923.

*concours* da *Société Nationale*.

É neste período que executa *Estátua do Semeador* (1923) em homenagem ao amigo e conterrâneo Vieira de Castro, concretizando aquela que é porventura a mais directa citação rodiniana, modelada para ser colocada num pequeno pedestal e que, exposta no *Salon* de 1924 em Paris, veio a receber uma apreciação muito favorável da crítica [Fig. 3]. Tratava-se de uma obra de um poderoso e impressionante dinamismo que não escondia o seu ascendente, como sublinhava a propósito Diogo de Macedo: “De sentimento heróico no seu vigoroso realismo, essa estátua passara por diferentes fases antes de ser trasladada ao bronze. De dia para dia, na inconstante rebusca de quanto o autor queria significar, eu vi-a transformar-se, mudar de expressões estéticas, ora se adelgçando e espiritualizando (...), ora se esfumando nas formas e violentando na anatomia, até se aproximar da verdade concebida nos primeiros estudos, em tormentos de evolução que a tornassem decisiva e viva.” Porém, a estátua não seria inaugurada senão em 1936, no Campo da Barca, no Funchal [Fig. 4].

poética rodiniana, estas esculturas representam porventura o sentido mais experimental da sua obra, patente nas tensões das superfícies, na organicidade das massas e na energia latente da estrutura muscular dos rostos.

Entretanto, noutras obras experimenta uma tendência mais lírica e uma plástica algo expressionista como em *Pequeno Gil* e em *Rapariga Francesa*, intercaladas por estudos e esboços como *Nossa Senhora*, *Adão e Eva* e *Chanteuse*, entre outros. Por exemplo, *Torso de Mulher* é uma obra de 1922 onde experimenta uma fremente sensualidade cuja simplificação formal evoca Bourdelle, outra das suas referências nesta fase do seu trabalho [Fig. 2]. Em suma, este trata-se de um ciclo de obras que evidenciam a modernidade da sua pesquisa e a emergência de uma linguagem que não se compadecia com a norma nem com a tradição académica, e que lhe abriu as portas do *Salon d'Automne* e da *Société Nationale* (onde expôs consecutivamente a partir de 1921), valendo-lhe a nomeação de *Associé* com o privilégio de *hors-*



[Fig. 4] – O Semeador, Campo da Barca, Funchal, instalada em 1936.



Ainda neste mesmo ano de 1923, Francisco Franco deslocou-se a Lisboa para organizar a célebre exposição «5 Independentes» juntamente com o seu irmão pintor Henrique Franco (1883-1961) e os amigos de estadia parisiense, Dórdio Gomes e Diogo de Macedo, a quem se juntou o aquarelista também madeirense Alfredo Miguéis. Nesta exposição, que ficou como um dos marcos mais importantes do modernismo português e contou com a inauguração do Presidente da República, Manuel Teixeira Gomes, o escultor apresentou algumas das suas peças mais europeias e cosmopolitas, tais como *Busto de Manoel Jardim*, *Rapariga Polaca*, *Pequeno Gil* ou *Torso de Mulher*. No ano seguinte executou os bustos de *Vieira de Castro* e de *Januário Figueira da Silva*, na sequência do mesmo registo estético.

Em 1925 partiu para uma prolongada e determinante viagem a Itália na companhia de Dórdio Gomes, novamente como pensionista do Estado. Durante mais de um ano empreendeu um périplo por cidades italianas como Roma, Turim, Veneza, Florença, Cortona, Pompeia, Nápoles e Assis, executando esboços, desenhos e aguarelas de igrejas, museus e demais elementos escultóricos e imaginários que impressionaram a sua sensibilidade e que surtiriam latentes em obra futura. Nestes ensaios, para além de uma manifesta aproximação ao naturalismo da estatuária de Donatello (1386-1466), o escultor interessou-se sobretudo pela plástica dos frescos do *Quattrocento*, provenientes de mestres como Ucello (1396-1475), Piero della Francesca (c.1410-1492) ou Luca Signorelli (c.1440-1523), nos quais viu a solidez do espaço, a estrutura da composição e a expressão racional das figuras como qualidades plásticas contíguas à escultura e que, no seu trabalho, articulará sabiamente com a intensidade expressiva e o realismo das formas inspiradas em Rodin. Eis a lição de Franco.

Precisamente durante a estada romana esboçou em mármore o *Busto de Justino Montalvão* (1925) e executou outros estudos, desenhos e aguarelas onde estava patente a influência que a estatuária antiga exerceu na sua plástica como é exemplo o estudo para *Deposição no Túmulo*, um largo relevo que todavia nunca chegou a materializar. Num ano de franca actividade, registamos uma exposição da sua obra na Galeria Wheyne, em Nova Iorque, e a deslocação ao Brasil para apresentação do seu trabalho na «Exposição Internacional do Rio de Janeiro».

No regresso ao Funchal prosseguiu a bom ritmo os seus estudos para a adjudicada estátua de Gonçalves Zarco e iniciou os esboços para um monumento à rainha D. Leonor em colaboração com o arquitecto Cristino da Silva, estátua a ser instalada nas Caldas da Rainha, ao mesmo tempo que via a sua obra consolidar uma projecção internacional ao ser exposta em Boston (1927), primeiro individualmente, e depois juntamente com artistas já internacionalmente consagrados, tais como Picasso, Louvencin e Maillol.

Fixemo-nos, agora, em 1928 o ano em que se encontra finalmente concluída a *Estátua de Gonçalves Zarco*, uma obra que produziu um considerável impacte no meio artístico e cultural nacional, que estabeleceu novos caminhos na estatuária portuguesa e que motivou a aclamação do artista como “mestre das novas gerações”, nas palavras de Diogo de Macedo.

Exposta nesse ano na Avenida da Liberdade, em Lisboa, o espírito épico e a natureza humanista da obra causou forte impressão e motivou forte polémica, desde logo pelo elevado contraste com os monumentos que então iam sendo lentamente edificados na cidade. Vejamos alguns exemplos e reconheçamos que, decorrendo de processos demorados e controversos, tanto a *Estátua ao Marquês de Pombal* (Lisboa, 1926-1934), do escultor Francisco Santos e dos arquitectos Adães Bermudes e António do Couto, como o *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*



[Fig. 5] – Estátua de Gonçalves Zarco, 1928.

(Lisboa, 1911-1933), dos irmãos José de Oliveira Ferreira, escultor, e Francisco de Oliveira Ferreira, arquitecto, desencadearam grande agitação nos meios culturais nacionais que acusaram aquelas obras de serem das “mais infelizes da estatuária cívica”, apontando a “retórica torpe de escultura declamatória” que resultara em “composições infelizes, marcadas por excessivo dramatismo e alucinante exagero descritivo, numa agitação literária de despropositada grandiloquência” e povoadas por “um descritivo de figuras” acerca das quais o próprio Franco haveria de referir que “só faltava dar corda”.

Em contrapartida, os críticos viram no *Zarco* uma personagem de semblante sereno mas de olhar enérgico, uma figura destituída de emoção mas de atitude ambiciosa, uma forma de traços naturalistas mas de expressão idealista. Com efeito, esta era a representação de um herói iluminado, soberano e audaz, mas simultaneamente humilde, despretenhoso e cosmopolita capaz de simbolizar a ideologia imagética do regime estado-novista recentemente fundado [Fig. 5].

E aqui se fundava a sua magia. Executada com calculada frieza, despojada de lirismo e recorrendo a um impressionante realismo, o *Zarco* não só rompia com o gosto oitocentista e a tradição literária em que se fundava a

produção artística portuguesa arreigada ao romantismo, como também exprimia uma síntese singular dos mestres quatrocentistas e de Donatello, num registo iconográfico assimilado nos *Painéis* de Nuno Gonçalves e materializada numa plástica moderna agenciada em Rodin e Bourdelle. Uma linguagem que, aplicada igualmente aos quatro baixos-relevos que decoram o pedestal do monumento, respondia com eficácia ao discurso historicista do regime inaugurado em 1926: *A Colonização* (na frontaria), figurando um agricultor lavrando a terra, *A Conquista* (à direita), um cavaleiro armado em pose solene; *A Cristianização* (na face posterior), um monge Franciscano com o Evangelho aberto; e *A Sabedoria* (à esquerda), um navegante com o astrolábio na mão. No seu conjunto, estas figuras eram representações de alegorias de uma doutrina programática que estabelecia a unidade dos três pilares em que assentava o Estado Novo salazarista – a Nação, o Estado e a História.

Uma cópia da *Estátua de Gonçalves Zarco* seria apresentada em 1929 na «Exposição Internacional de Sevilha», recolhendo os maiores encómios da crítica e sendo destacada por José de Figueiredo em crónica jornalística, da representação de outros “heróis” da escultura portuguesa constituída por nomes como Maximiano Alves, Rui Gameiro e António da Costa. Assim rezava a crónica: “Fora do recinto do pavilhão encontra-se a estátua de Gonçalves Zarco, obra de Francisco Franco, uma das



[Fig. 6] – Estátua de Gonçalves Zarco, inaugurada no Funchal em 1936.

melhores estátuas que de há muito tempo se têm feito em Portugal. O seu autor soube tirar dos painéis de Nuno Gonçalves todo o ensinamento que eles contêm e, por isso, a sua obra, pelo poder expressivo que revela e pela síntese forte com que foi realizada, é antiga e é moderna, o que quer dizer que é escultura e boa escultura..."

O monumento foi oficialmente inaugurado na cidade do Funchal [Fig. 6], seis anos após a sua apresentação pública, a 28 de Maio de 1934.<sup>3</sup>

Foi a partir desta obra que o Estado Novo, um regime político autoritário e corporativista instaurado em 1933 por António de Oliveira Salazar, empreendeu um vasto projecto cultural dirigido por António Ferro e pelo Secretariado de Propaganda Nacional, estendendo a todo o país e colónias um vasto programa de estatuária comemorativa onde se enalteciam figuras de heróis, factos históricos e empreendimentos patrióticos. Acima de tudo, pretendia-se desenvolver uma iconografia de simbólica profundamente ideológica e com deliberada função propagandística dos valores estado-novistas.

Por outro lado, os conceitos estéticos e os padrões plásticos que a *Estátua de Gonçalves Zarco* inaugurava enquadravam-se no carácter modernizante da ideologia oficial do regime impulsionada por António Ferro que elegerá a obra como paradigma da estatuária oficial monumental e comemorativa que viria a marcar as duas décadas seguintes. Tendo por pano de fundo a apologia da portugalidade e a valorização do passado glorioso nacional, Ferro irá dirigir um programa orientado para uma «política do espírito» do regime porque, como referiu, "o espírito, afinal, também é matéria, a matéria-prima da alma dos homens e da alma dos povos."

Nesta índole, enquanto a arte, por ele considerada elemento estruturante da "grande fachada da nacionalidade, o que se vê lá fora", é colocada ao serviço do Estado de acordo com as regras, a ideologia e o gosto oficial instituídos, a escultura por seu lado é proclamada como a expressão artística mais vocacionada para a estratégia propagandística e que melhor identificava esse «espírito do regime».

Em consequência do "efeito *Zarco*", as décadas seguintes corresponderam a um período de intensa actividade, coincidindo com o tempo apoteótico das grandes encomendas públicas do SPN de António Ferro.

Em 1930, juntamente com Diogo de Macedo, assistimos aos estudos para as estátuas destinadas a uma entrada monumental no Parque Eduardo VII, em Lisboa, tendo Franco executado a maquete de *A Ásia* e Diogo de Macedo, *A África*, ambos os projectos não concretizados. No mesmo ano, Franco participa no importante «I Salão dos Independentes» na SNBA, uma mostra abrangente de pintores, escultores e arquitectos que pretendia afirmar a vitalidade do modernismo nacional e que despertou reacções incendiárias acerca das motivações estéticas ali patentes. Por exemplo, enquanto o poeta António Pedro manifestava com irreverência: "Nós não precisamos de destruir coisa alguma, o que tinha de ser destruído já anda a cair de podre", já Artur Portela, um dos proponentes de uma «Sociedade Portuguesa de Arte Contemporânea» saída do grupo do «I Salão», proferirá a célebre afirmação: "Francisco Franco é um lapidador da pedra, mergulhado em misticismo e quinhentismo. É um Nuno Gonçalves do cinzel."

Aguardada com alguma expectativa, a *Estátua do Infante D. Henrique*, passada a mármore em 1931 e destinada ao Pavilhão Português da «Exposição Colonial de Vincennes» desse ano em Paris, é o primeiro trabalho pós-*Zarco*. Esta obra, de resto, credora dos mais elevados panegíricos nos diversos sectores da vida pública nacional quedaria perfeitamente integrada na imaginária oficial e instituiria Francisco Franco como um dos principais estatuários do regime. O *Infante* inscreve-se num registo de

<sup>3</sup> Esta inauguração pretendeu assinalar os dezoito anos do Golpe de 28 de Maio de 1926 que pôs termo à Primeira República. Liderada pelos nacionalistas a designada Revolução Nacional conduziu à implantação da auto-denominada Ditadura Nacional, transformada em Estado Novo após a aprovação da Constituição de 1933, um regime que se manteve no poder até à Revolução de 25 de Abril de 1974.



[Fig. 7] – Francisco Franco com António Ferro e António de Oliveira Salazar no atelier, executando o busto do estadista, 1935.

sobriedade e solenidade que converge com o naturalismo classicizante que, de um modo geral, caracterizou a sua obra monumental e comemorativa. Oferecida ao Estado francês, a estátua veio a ser colocada no recinto exterior do Pavilhão do Jeu de Paume, no Jardim das Tulherias, em Paris.

Entretanto, e enquanto aguardava encomendas dignas de continuação da obra iniciada com *Zarco*, o escultor executou pequenos trabalhos, estudos e maquetas nem sempre traduzidas em pedra. De entre outros trabalhos, destaquemos o baixo-relevo *A Lusitânia* modelado para o topo da sala do Tribunal do Comércio (Lisboa, 1931), destruído após a morte do escultor, o *Busto da Princesa Augusta* (Funchal, 1932) e maquetas em baixo-relevo para monumentos aos «Mortos de Arraiolos na Grande Guerra» e em memória de «Columbano», entretanto perdidos, que são exemplos de um período em que Franco fora encarregado de dirigir os trabalhos de escultura da fachada da Assembleia Nacional, dos quais restaram alguns esboços.

Aparte a prática oficial, Franco não descurou a intervenção cívica nem negligenciou a eventualidade de um percurso académico. Em 1933, ano da criação do já referido SPN dirigido por António Ferro, Franco foi eleito vogal correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes, e dois anos depois, seu vogal efectivo. E em 1934 pretendeu aceder ao ensino académico na então ESBAL<sup>4</sup> concorrendo ao lugar de professor da cadeira de «Desenho de Figura do Antigo e do Modelo Vivo», com o desenho *Infante D. Henrique orante*. Num episódio de contornos pouco claros que lhe deixou marcas profundas, Francisco Franco seria preterido em favor de Leopoldo de Almeida (1898-1975) escolhido para ocupar aquela vaga. Sem esquecer a atitude da Escola, aqui representada por Simões de Almeida (Sobrinho) (1880-1950), nem o papel do seu rival neste revés, o escultor não deixou de manifestar uma indignação que as palavras de Diogo de Macedo deixam perceber: “Nunca na sua mágoa ele pudera conformar-se com semelhante trato de injustiça. Nas atenções recebidas no futuro, nenhuma o compensara daquele descuido pela parte de quem devia reparar a ofensa.”

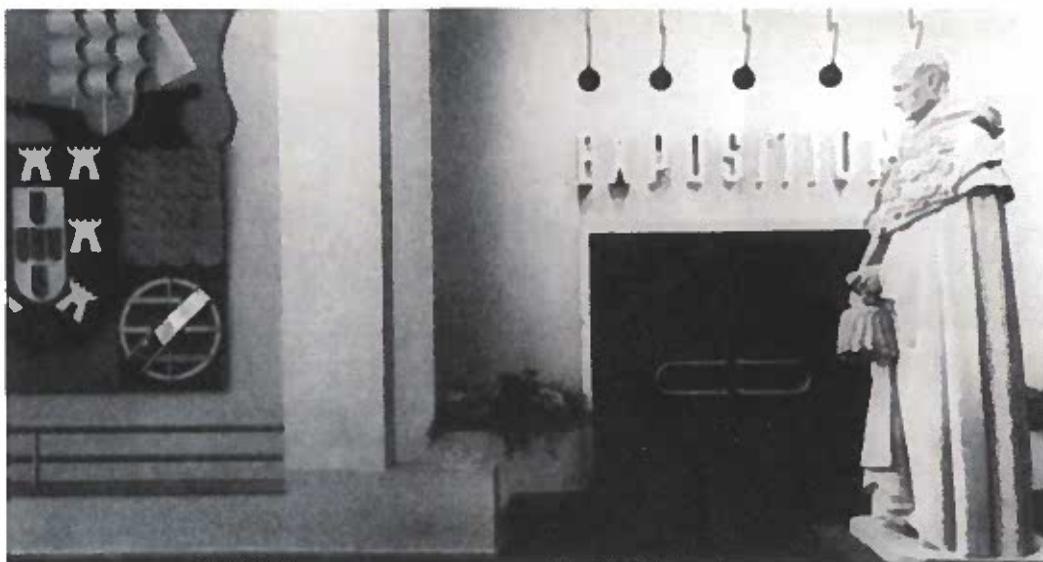
<sup>4</sup> A Escola de Belas-Artes foi criada em 1925, passando a designar-se Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa a partir de 1950 e sendo integrada na Universidade de Lisboa em 1992, como Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Todavia, se o meio académico era adverso à sua conduta e modo de estar na arte, já o sistema vigente político respondia afirmativamente à sua estética. A consagração e reconhecimento da qualidade da sua obra chegam em 1935 com a encomenda para o *Busto de Salazar*, a primeira de entre várias abordagens de interesse diverso realizadas sobre o estadista [Fig. 7], que seria apresentado na «I Exposição de Arte Moderna» do SPN.

Este foi também o ano da conclusão da *Estátua da Rainha D. Leonor*, nas Caldas da Rainha, uma encomenda directa da Junta Provincial da Estremadura após um longo e polémico processo de sucessivos concursos anulados, conseguindo uma obra serena, elegante e nobre que enaltece na sua pose clemente, de mãos sobre o ventre segurando um rosário, toda a generosidade, dignidade e piedade que se liberta da imagem régia [Fig. 8]. Um monumento que recebeu a concepção do pedestal e do enquadramento urbanístico do arquitecto Cristino da Silva, seu companheiro desde os tempos de *Zarco*, e mereceu honrosa apreciação por parte da imprensa da época: "A imponência profana desta figura da rainha D. Leonor casa-se harmoniosamente com a unção religiosa que a envolve, lhe desce da fronte sereníssima de monja, e se espalha das mãos, quase imateriais, como se entre elas florisssem lírios sagrados."



[Fig. 8] – Estátua da rainha D. Leonor, Caldas da Rainha, 1935.



[Fig. 9] – Estátua de Salazar na Exposição Universal de Paris, 1937.

Foi, ainda, o ano em que finalizou *A Dor*, patente no Panteão de S. Vicente de Fora junto ao mausoléu do Rei D. Carlos e do Príncipe D. Luís Filipe, e em que foi convidado pelo arquitecto Pardal Monteiro para executar o *Apostolado* da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, em Lisboa, um grande friso com os Doze Apóstolos sobre a entrada principal da igreja modernista, inaugurada em 1938 pelo Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Manuel Cerejeira.

Franco continua, entretanto, a executar diversos *Bustos de Salazar* – Câmara Municipal de Lisboa (1936), Assembleia Nacional (1936), Museu José Malhoa (1937) – constituindo interessantes modelos de um ícone que pretende traduzir o Espírito empreendedor, a Humildade estóica, a Fé devota e a Dúvida indagadora, nos quais experimenta o cânone de uma figura suspensa, absorta e ausente do mundo, em recolhimento beatífico e contemplativo que haveria de aplicar numa obra de maior estatuto: a *Estátua do Prof. Doutor Oliveira Salazar*, encomendada por Ferro quase no momento culminante do regime.



[Fig. 10] – Estátua de Salazar no Palácio Foz, Lisboa, 1938.

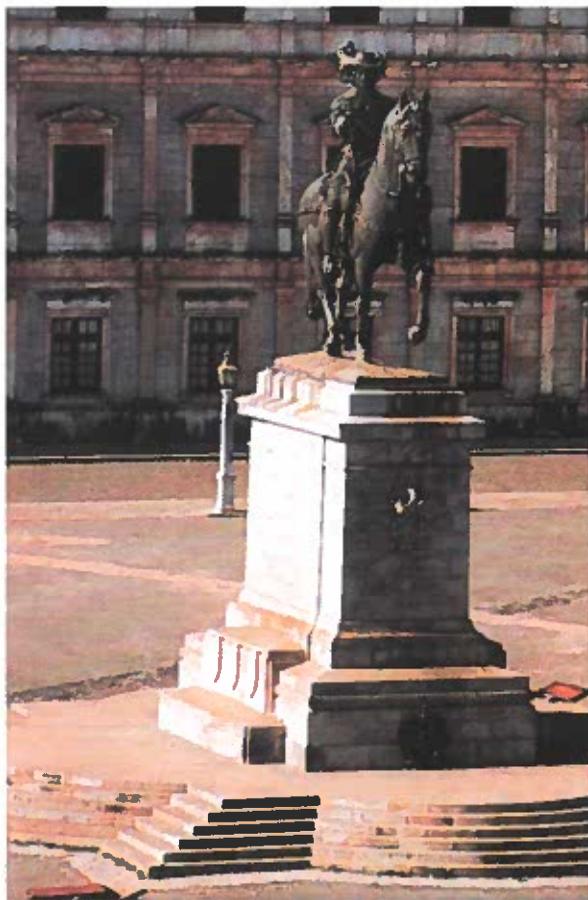
Destinada ao Pavilhão de Portugal da «Exposição Universal de Paris» (1937), esta *Estátua de Salazar* constitui um profundo retrato psicológico do homem político interiorizando o papel de «zelador» da Nação e traçando uma síntese perfeita do estadista e do regime, com o qual se confunde [Fig. 9]. O presidente do Conselho de Ministros, de expressão sibilina, surge em toda a sua dignidade académica com o capelo e a borla doutorais, num eficaz exercício de propaganda ideológica do salazarismo que não escapou a comentários na imprensa: “A estátua do presidente Salazar representa-o envolto na toga doutoral. A sua cabeça é de meditador. A ditadura portuguesa é uma ditadura reflectida.”

Esta estátua constitui, depois de Zarco, a expressão máxima “de uma encenação cultural-política que o escultor oficia”, segundo Artur Portela, que acrescenta ser esta “uma obra estruturante do «zarquismo» e do papel de Franco na produção cultural-artística sob o salazarismo, no historicismo do Estado, no nacional-historicismo”.<sup>5</sup> De resto, esta obra cumpriria igualmente o seu papel como veículo ideológico e propagandístico, ao ser insistentemente utilizada em diversos eventos quer nacionais quer internacionais – de entre os quais se destaca a «Exposição do Mundo Português» –, para acabar instalada em pátio descoberto do Palácio Foz (sede do SPN/SNI), em Lisboa, sobre um pedestal sóbrio onde se podia ler a célebre frase, em citação própria, “estudar com dúvida e realizar com fé” [Fig. 10].

Também Franco se prepara para alcançar o auge da sua carreira – em 1939, Ferro integra-o na representação portuguesa à «Exposição Internacional de Nova Iorque» e à «Exposição Internacional de S. Francisco» –, acompanhando o ciclo de sucesso do regime expresso na mensagem triunfalista com que veicula o ideário historicista, nacionalista e colonialista, e com que transmite valores e conceitos que terão, em 1940, a sua máxima expressão e oficial comemoração na histórica «Exposição do Mundo Português» em Belém.

Culminando as «comemorações centenárias» coincidentes da Fundação e da Restauração da Nacionalidade (respectivamente, 1140 e 1640) e convertendo-se na sua mais visível expressão ideológica, o Estado Novo teve aqui a sua “apoteose e imagem embelezadora”, como admitiu Cottinelli Telmo arquitecto-chefe da grande empresa. Quanto a Francisco Franco

<sup>5</sup> Artur Portela, *Francisco Franco e o “Zarquismo”*. Lisboa: INCM, 1997.



[Fig. 11] – *Estátua Equestre de D. João IV, Paço Ducal de Vila Viçosa, 1940.*

deixaria a sua marca no monumental evento com uma das obras mais emblemáticas da estatuária pública comemorativa da época: a *Estátua Equestre de D. João IV*, erguida no Paço Ducal de Vila Viçosa [Fig. 11].

Quase cento e setenta anos após a concepção da *Estátua Equestre de D. José I* (1775), de Machado de Castro, para o Terreiro do Paço em Lisboa, a estatuária equestre observou um renascimento durante a década de 1930 com a concretização de pelo menos três projectos de escultor nacional em território português, ficando outros tantos pelo caminho. A saber: o *Monumento a Ferreira do Amaral* (Macau, 1935-1940) de Maximiano Alves; o *Monumento a Mouzinho de Albuquerque* (Lourenço Marques, actual Maputo, 1936-1940) de António do Couto e Simões de Almeida (Sobrinho); e a *Estátua Equestre de D. João IV*, gizada por Franco e que é, sem dúvida, a mais conseguida de todas.

Visando a comemoração da Restauração da Independência (1640) e reabilitando desta forma a figura do primeiro rei da dinastia de Bragança, esta obra devia corporizar inequivocamente o espírito do Estado Novo, em cujo ideário restaurador setecentista não só se revê como também se propõe restaurar. A ideia para a erecção da estátua partiu directamente de Salazar que, em nota oficiosa expondo as directrizes fundamentais das «comemorações centenárias» de 1940, estabelecia: “No largo em frente, devidamente regularizado e embelezado, deverá levantar-se uma estátua a D. João IV, o Restaurador da Independência. O palácio, a vasta praça, a formosa igreja dos Agostinhos, que constituem o panteão dos Duques de Bragança, seriam, por este modo, elevados no conjunto à beleza e dignidade que lhes pertence.”

A escolha para a realização de tão elevada empresa recai em dois artistas já consagrados na época: Francisco Franco para a parte escultórica, ocupados que estavam os escultores mais notáveis na grande empreitada de Belém, e o arquitecto Pardal Monteiro para o projecto do pedestal e para a integração arquitectónica, partindo o convite de Duarte Pacheco, o ministro das Obras Públicas que ficou fatalmente ligado ao projecto e às respectivas obras de integração arquitectónica, pelo trágico acidente que o vitimou quando regressava a Lisboa de uma inspecção aos trabalhos em Vila Viçosa (1943).

A partir de 1938 esta é a obra que ocupa intensa e obsessivamente o escultor. Como referirá, pretendia conceber uma obra que permanecesse para além das efémeras construções da exposição das «comemorações centenárias» e não se esgotasse no seu programa nem no seu conceito. Na sua oficina elabora dezenas de esboços, estudos preparatórios e maquetas, num processo metódico e aturado que Diogo de Macedo comentou: “Francisco Franco mediu tudo com mil juízos profissionais e até mediu a responsabilidade do seu compromisso artístico, para que não lhe pecasse a obra por qualquer descuido de ponderação. E, assim, documentou-se com a máxima probidade em todos os segredos e particularidades do projecto para que a obra resultasse conforme com o que sonhara, majestosa e completa de harmonia em todos os perfis e expressões.”

Com efeito, acabou a obra por surtir o efeito desejado, convergindo nos valores plásticos e ideológicos na caracterização de uma importante fase de afirmação do regime que procurava num género estatuário clássico e simbolicamente superior – a estátua equestre – perpetuar o seu estigma.

À data da sua inauguração, a imprensa exultava: “1940 produziu um monumento que é obra da maturidade de um grande artista e o símbolo consciente da maturidade de um povo. 1940 deixa a sua epopeia e deixa o seu “bronze”, não

regateando referências políticas à expressão serena do Chefe que conduz, no seu passo altivo e nobre, o corcel, símbolo da apoteose e da força, sobre um solo que é seu, na direcção dum destino, que ele sabe que não lhe foge porque o forjou da sua própria alma." De certo modo, a carga ideológica subjacente a esta síntese interpretativa não diminui o interesse artístico nem a importância da *Estátua Equestre de D. João IV* no conjunto da obra de Franco que aqui atinge a sua maturidade artística e obtém uma das mais eficientes réplicas ao discurso historicista do regime, "permitindo-se citar, de longe, a memória da estatuária renascentista e a pose velazquenha", como afirma Artur Portela.

Foi naturalmente polémica a recepção de uma obra de tão elevada carga simbólica, motivando opiniões divergentes acerca da sua concepção e significado. Enquanto Diogo de Macedo defendia "o inegável naturalismo numa obra de imponência majestática que o artista concebeu e realizou sob os exemplos dos maiores mestres da especialidade", evidenciando-se como "uma estupenda demonstração de realismo plástico, condensado naquele estatismo monumental da sua sossegada apresentação em bloco", já Reynaldo dos Santos considerava que "a força da modelação do cavalo havia de dominar mais uma vez a figura do homem, aliás, despida de expressão espiritual e histórica". O médico-crítico de arte referia-se igualmente ao facto do "pedestal e a longa e monótona fachada do palácio, perante a qual a estátua se sentia desamparada, não favorecerem a obra de Franco", que naquele enquadramento arquitectónico perdia escala e desvalorizava as suas proporções.

Mas estas foram críticas que não recolheram eco, por exemplo, em José-Augusto França que admitiu tratar-se de "uma obra de grande dignidade na sua cuidada elaboração, síntese de bons exemplos bem unificados, velazquenha por necessidade e funcionando, como se pretendia e com escala suficiente, no vasto Terreiro do Paço Ducal."

O modelo em gesso da obra foi exibido publicamente durante a «Exposição do Mundo Português», mas a inauguração da estátua só teria lugar três anos mais tarde (8 de Dezembro de 1943), com emissão simultânea de um selo dos CTT com a sua reprodução num desenho do seu irmão Henrique Franco. Com a inauguração desta obra foi conferido a Francisco Franco o grau do «Grande Oficialato» da Ordem de Santiago e a «Medalha de Ouro» de Mérito Municipal atribuída pela Câmara Municipal do Funchal.

A partir daqui, o escultor recebe sucessivamente uma série de encomendas para destacadas personalidades da sociedade portuguesa, tais como os bustos do *Dr. Januário Figueira*, do *Poeta Mário Beirão*, do



[Fig. 12] – Estátua de D. Dinis, Coimbra, 1943.



[Fig. 13] – Estátua de D. João III, Coimbra, 1948.

Prof. Bissaia Barreto, do Prof. Reynaldo dos Santos, do Eng. Duarte Pacheco, da Infanta D. Filipa de Bragança, e ainda Elísio Moura, Afonso Lopes Vieira, Senhora de António Luís Gomes e Senhora do pintor Sousa Lopes, e uma série de relevos e medalhas como o *Rosto de Jesus*, do *Amatus Lusitanus*, de S. Tomás de Aquino, do Padre Manuel da Nóbrega, de Nuno Gonçalves, a medalha comemorativa do 1º Centenário das Obras Públicas e a *Estátua do Bispo D. Miguel de Portugal* (1950) para Lamego.

Considerado um dos mais importantes protagonistas da estatuária oficial do regime, Franco executa monumentos a vários monarcas portugueses explanando a gramática que o caracterizou, a começar pela suave velatura de sabor lírico aplicada na *Estátua de D. Dinis* (1943) para a Cidade Universitária de Coimbra, uma obra enquadrada em projecto de sugestão germânica de Cottinelli Telmo [Fig. 12]; experimentando um frémio compulsivo e idealista na agitada *Estátua Equestre de D. João I batalhando* (1945), para a Casa da Moeda em Lisboa, um projecto de Jorge Segurado; arriscando a insinuação holbeiniana na notável quadratura volumétrica da *Estátua de D. João III* (1948) para a Via Latina da Cidade Universitária de Coimbra [Fig. 13];

e, concebendo ainda as estátuas de *D. João I* e *D. João II* para praças de Lisboa, peças entretanto destruídas.

Os últimos anos da sua vida são profundamente afectados por um atropelamento que sofre junto ao seu atelier e do qual nunca viria a restabelecer-se completamente. A fatalidade persegue-o ao ser-lhe imposta uma encomenda pelo Patriarcado de Lisboa para a *Estátua Monumental ao Cristo-Rei*, a erguer em Almada, com um programa de que discorda e que em vão tenta alterar. Acaba por morrer sem ter pouco mais do que esboçado o megalómano barro em estado de profunda debilidade física e psicológica, acabando o monumento reduzido a uma peça plasticamente desinteressante, sem consistência volumétrica e numa iconografia patética, posteriormente passado à pedra e inaugurado em 1959.

Falecido a 15 de Fevereiro de 1955, em Lisboa, com 69 anos de idade, Francisco Franco receberia postumamente diversas homenagens, das quais se destacam a concedida na «I Exposição Nacional de Escultura e Desenho de Escultores» na SNBA (1957); a «Exposição Retrospectiva da obra de Francisco Franco» no SNI (1966), promovida pela Academia Nacional de Belas-Artes sob a direcção de António Duarte e acerca da qual Fernando Pamplona afirmará: “O grande escultor e estatuário, dos maiores de Portugal e do Ocidente nos últimos cem anos, não sai diminuído deste certame em que se reconstitui a curva triunfal da sua carreira”.

Registemos ainda a «Exposição Francisco Franco – Escultor Madeirense», organizada pela Câmara Municipal do Funchal e a «Comemoração do 1º Centenário do nascimento de Francisco Franco» realizada na Escola Secundária Francisco Franco, no Funchal.

Em 1956 foram inauguradas duas salas dedicadas à obra do escultor no Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha e, em 21 de Agosto de 1987, foi inaugurado o Museu Henrique e Francisco Franco, no Funchal, instalado num edifício de traça modernista dos anos 1940, no que constitui um justo reconhecimento do seu valor no panorama artístico nacional.

# DESENHOS DO ESCULTOR LEOPOLDO DE ALMEIDA

Rita Mega

O escultor Leopoldo Neves de Almeida (1898-1975)<sup>1</sup> faz parte de uma geração de artistas escultores em que nos parece que a prática da escrita é praticamente inexistente, com a excepção de alguns casos isolados, como por exemplo o de António Duarte.<sup>2</sup> Neste sentido, é no desenho que se revela o pensamento do artista na criação da obra escultórica sendo, em nosso entender, a sua escrita.

Ao ser inerente a todas as artes, o desenho revela-se para a escultura como uma prática essencial. O escultor Diogo de Macedo considera que:

*Se um escultor não soubesse desenhar não poderia esculpir, porque a escultura, mais que a pintura, é um desenho por meio de formas, volumes, dimensões e harmonias, num ilimitado conjunto de desenhos a formarem um todo que fatalmente tem de organizar determinado acêrto de perfis, superfícies e profundidades, para que a luz, o espaço e as eventuais situações onde viva, não acusem senões aberrativos, que só um mau desenho de construção e valorização motivariam.*<sup>3</sup>

O desenho de escultor, ao contrário do de pintor, apresenta-se de uma forma incisiva, mostrando-se singelo, denso apenas nos contornos bem definidos dos corpos, fixando a sua essência arquitectónica, ou a expressão de um movimento significativo. Mas os desenhos de escultor valem sobretudo por esta coisa extraordinariamente bela que é sempre o momento em que se começa a concretizar e a definir a ideia.<sup>4</sup>

É nesse sentido que Adriano de Gusmão entende que, o desenho de escultor, enquanto apontamento para a concepção de uma obra:

*possui uma excepcional economia de meios. Com a sua visão educada para distinguir os contornos bem definidos dos corpos, surpreendendo a estrutura essencial das formas, o escultor traça comumente as suas anotações numa forma muito simples e muito sóbria, que muitas vezes parece dureza; os pormenores e as doces voluptuosidades dos valores são quasi esquecidos. Ao escultor interessa sobremaneira fixar a essência arquitectónica dum corpo ou exprimir o carácter dum gesto ou dum movimento significativo.*

*O desenho do escultor é incisivo, másculo, desataviado, denso apenas de essencialidades formais.*<sup>5</sup>

A actividade escultórica exige que o escultor esteja continuamente a desenhar, seja a partir do modelo vivo, de pinturas ou de esculturas. Nesse sentido, existem vários tipos de desenhos: o desenho de registo<sup>6</sup> e o desenho preparatório para obra escultórica (busquejo), sendo sobre este último que nos vamos debruçar.

Quem estuda a forma como a obra escultórica chega à pedra ou ao bronze, gosta sempre de ir mais além e tentar perceber quais as motivações do artista, bem como verificar se a execução final corresponde à ideia que esteve presente desde o início. Para tal, e no caso de Leopoldo de Almeida, o desenho é essencial, pois é aí que o escultor vai desenvolvendo a ideia da obra escultórica a realizar, sendo de igual importância as legendas que acompanham as figuras a esculpir.

<sup>1</sup> Considerado por Diogo de Macedo, em 1946, como estando inserido no grupo dos escultores académicos e sentimentalmente naturalistas (*Arte Moderna*, p. 392.), é tido pela crítica mais recente como um dos principais autores da estatuária historicista da Época do Estado Novo (Artur Portela, *Salazarismo e as Artes Plásticas*, p. 97 e 131), e um dos mais importantes escultores oficiais (*Imagens da Família na Arte Portuguesa (1801-1992)*, p. 43; Joaquim Saial, *Estatuária dos Anos 30*, p. 244); que produziu obras de boa correção, substituindo à desculpa realista de Franco uma fria justificação académica (José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 269).

<sup>2</sup> Que para além de possuir um arquivo pessoal extremamente bem organizado (Centro das Artes das Caldas da Rainha), publica inúmeros artigos na revista *Belas Artes*-Academia Nacional de Belas Artes.

<sup>3</sup> Diogo de Macedo, "Notas d'Arte", *Ocidente*, nº 14, Junho 1939, p.140.

<sup>4</sup> Manuel Mendes, "Sobre o desenho e alguns desenhadores" *Seara Nova*, 29.Julho.1944, p. 210.

<sup>5</sup> Adriano de Gusmão, "Artes Plásticas-Desenhos na Buchholz", *Seara Nova*, nº 845, 23.Outubro.1943.

<sup>6</sup> Embora este seja também, no fundo, preparatório para a obra a três dimensões.

<sup>7</sup> Centro das Artes das Caldas da Rainha.

<sup>8</sup> Calouste Gulbenkian nasceu em 29 de Março de 1869 em Scutari, Istambul. Com 73 anos, no ano de 1942, fixa residência em Lisboa, onde vem a falecer em 20 de Julho de 1955.

<sup>9</sup> *Colóquio*, nº 36, Dezembro 1965.

<sup>10</sup> Leopoldo de Almeida, "A Origem de uma Estátua", *Colóquio*, nº 36, Dezembro 1965.

<sup>11</sup> Os dados que nos foram concedidos, perante a inexistência de uma encomenda formalizada, foi de que o Dr. Azeredo Perdigão muitas vezes, não formalizava tais pedidos. Pensamos que este facto é intesificado pelo conhecimento e amizade que tinha pelo artista em questão.

<sup>12</sup> Leopoldo de Almeida, "A Origem de uma Estátua", *Colóquio*, nº 36, Dezembro 1965.

<sup>13</sup> Feita por Madame Chanet, secretária particular de Calouste Gulbenkian.

<sup>14</sup> José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian Coleccionador*.

<sup>15</sup> Leopoldo de Almeida, "A Origem de uma Estátua", *Colóquio*, nº 36, Dezembro 1965.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Das centenas de desenhos do escultor a que tivemos acesso,<sup>7</sup> escolhemos os que levaram à concepção do Monumento a Calouste Gulbenkian,<sup>8</sup> dos quais o escultor já havia publicado dois na revista *Colóquio*,<sup>9</sup> acompanhados de um pequeno texto, também de sua autoria. É nosso propósito dar a conhecer os desenhos que Leopoldo de Almeida não publicou.

No que concerne à encomenda do monumento, o escultor começa por afirmar que:

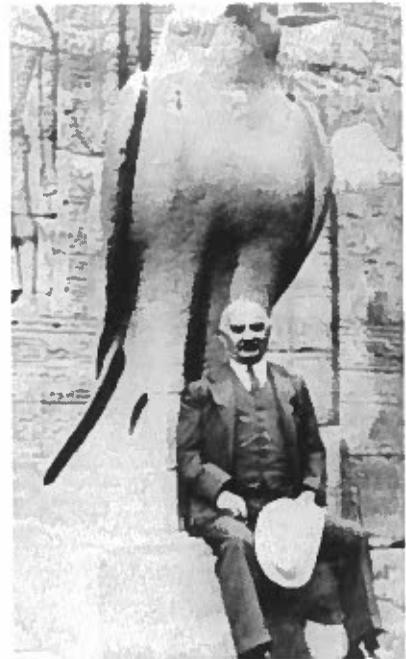
*Pela boca escancarada e negra do telefone, por vezes importuno, uma voz aliciante pede-me que faça, num instantinho, uma descrição do Monumento a Calouste Gulbenkian e dê as razões que me levaram à sua composição. Tarefa algo difícil por limitada e por ter pouco ou nada que contar da estátua grande de um grande Homem junto a uma águia, simultaneamente símbolo da sua Pátria de origem e dos seus altos voos e larga visão.*<sup>10</sup>

O convite para Leopoldo de Almeida fazer o monumento, deve ter sido feito por Azeredo Perdigão, uma vez que eram amigos.<sup>11</sup> Para além disso, o escultor colaborava com o Serviço de Belas Artes da Fundação, escrevendo cartas e dando o seu parecer, na atribuição de bolsas de estudo para os artistas irem para o estrangeiro. Perante uma série de imagens que lhe foram conferidas para a execução da estátua, o escultor adoptou uma em que a pose de Gulbenkian se mostrava frontal, uma vez que era um homem de atitudes simétricas e frontais.<sup>12</sup>

Na fotografia<sup>13</sup> em questão [Fig. 1], Calouste Gulbenkian, encontra-se junto do templo de Edfu, sentando no sopé de uma das estátuas que simbolizam o deus Hórus, na figura de um falcão. Vai ser nesta pose que o escultor o vai retratar em bronze, servindo esta imagem como inspiração para a concepção do monumento.

Para melhor se identificar com a complexa personalidade do homem a homenagear, inspirou-se na biografia que Azeredo Perdigão havia escrito sobre Calouste Gulbenkian.<sup>14</sup> Leopoldo de Almeida chegou mesmo a ir a Paris, visitar o palácio que o homenageado aí possuía (na Avenida Iena). (...) e aí tive a felicidade de contactar com seu sobrinho, o Sr. Robert Gulbenkian e com Madame Chanet, sua secretária particular, que tiveram a gentileza de me acompanhar na visita, reconstituindo cenas e fazendo reviver a singular figura do proprietário, a cada passo visionada, ao longo dos vários salões, nos cantos e recantos seus predilectos, do magnífico e solitário palácio.<sup>15</sup>

Quando achou que já estava confortavelmente informado,<sup>16</sup> Leopoldo de Almeida começou a esboçar os primeiros desenhos e as respectivas maquetas. E é precisamente nos desenhos que nos vamos deter. Uma vez que eles não estão datados, tentámos ensaiar uma ordem de evolução na execução. Os próprios desenhos parecem assumir essa ordem se se atentar no número visível no canto superior



[Fig. 1]



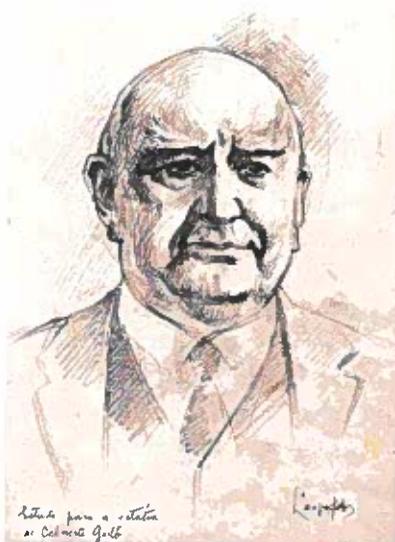
[Fig. 2]



[Fig. 3]

direito. Porém, perante a disparidade dessa numeração<sup>17</sup> e de alguns dos desenhos não possuírem qualquer numeração, iremos começar pelos desenhos com o número mais baixo.

Nos dois primeiros desenhos, pode ver-se que são nitidamente ensaios, estudos para qual a melhor pose a adoptar. No primeiro [Fig. 2], o homenageado é representado de pé, numa pose frontal, segurando com a mão direita um torso feminino, enquanto se apoia com a mão esquerda no que parece assemelhar-se a uma tela. Estes dois elementos, a tela e o torso, parecem-nos ser uma clara referência à faceta de colecionador de pintura e escultura. De salientar que o escultor atenta já no pormenor da base ou pedestal, que deveria ser quadrangular e dupla.



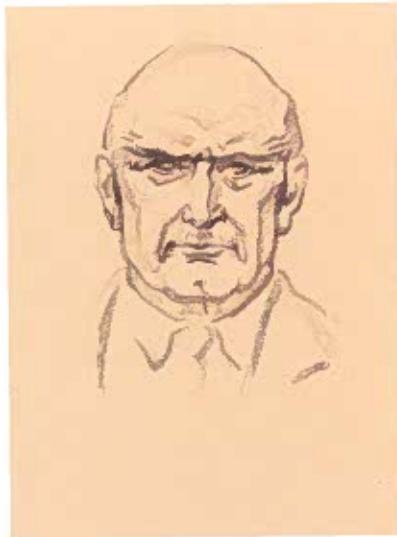
[Fig. 4]

No segundo desenho [Fig. 3], a indefinição apresenta-se ainda de uma forma mais nítida: pelo rosto não se percebe quem é a personagem a retratar e o escultor acrescenta um elemento relativamente ao anterior: uma coluna jónica para suportar o torso feminino. Em ambos os desenhos o escultor assina LA. A pose adoptada nos dois desenhos lembra uma figura de porte imponente e vigoroso. Lembramos que esta forma de representação era bastante familiar a Leopoldo de Almeida, se atentarmos nas inúmeras estátuas retratos que concebeu para serem colocadas em diversos pontos do país.<sup>18</sup>

Depois da pose de corpo inteiro, o escultor parece debruçar-se sobre o rosto, como se pode ver num desenho não numerado [Fig. 4], cujo traço e legenda revela um estudo prévio.

<sup>17</sup> Que pode dizer somente respeito a um caderno ou bloco numerado pelo artista e não ter a ver com a evolução da criação artística.

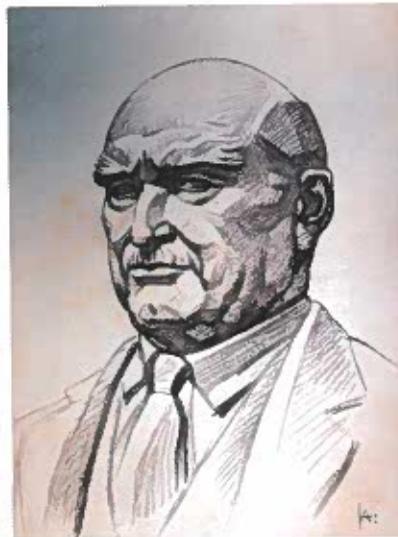
<sup>18</sup> A título de exemplo referiram-se as estátuas de: Eça de Queiroz (Póvoa de Varzim 1951), Ramalho Ortigão (Porto 1954 e Caldas da Rainha 1959), Oliveira Martins e Feliciano de Castilho (Lisboa 1952), José Malhoa (Caldas da Rainha 1955), Marcelino Mesquita (Cartaxo 1957), D. Afonso Henriques e D. João I (Lisboa 1951), D. Sancho I (Silves 1962), Infante Santo (Santarém 1962).



[Fig. 5]



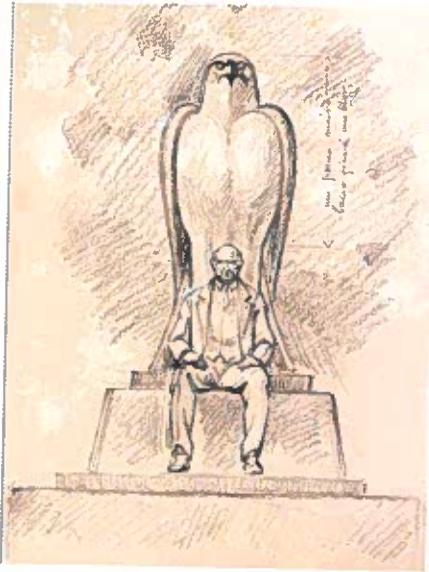
[Fig. 6]



[Fig. 7]



[Fig. 8]



[Fig. 9]



[Fig. 10]

Este é o único desenho em que o escultor escreve o seu nome próprio, o que o distingue dos outros, bem como ao nível do traço, uma vez que a figura não se apresenta com o volume próprio de uma obra escultórica, podendo ser um estudo para uma pintura. Este aspecto ainda é mais acentuado se atentarmos nos desenhos seguintes. No primeiro [Fig. 5] onde o rosto é já tratado como massa escultórica e onde a expressão está já definida. Mas é no desenho seguinte [Fig. 6] que se torna perfeitamente visível o rosto da estátua que se encontra no jardim da Fundação Gulbenkian.

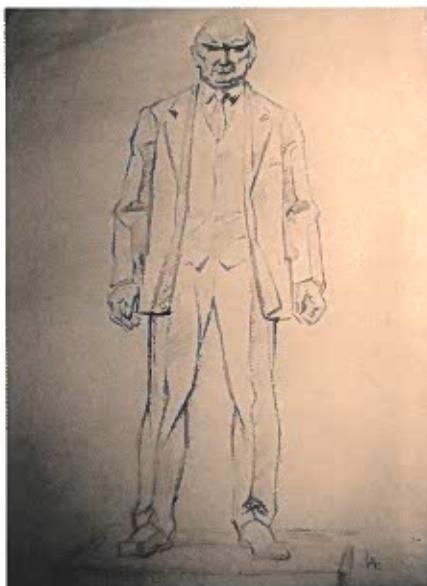
Nos dois desenhos seguintes, a escultura torna-se ainda mais nítida, revelando o desenho o seu mais ínfimo detalhe. Num dos desenhos [Fig. 7] o rosto revela a expressão grave da estátua em bronze, enquanto que no outro [Fig. 8] sente-se



[Fig. 11]



[Fig. 12]



[Fig. 13]



[Fig. 14]

mesmo o volume do pescoço e o recorte de pedra na demarcação sinuosa do rosto, com os seus volumes e sombras. O mesmo detalhe é concedido à indumentária com que Gulbenkian seria eternizado.

Após o olhar atento sobre o rosto, surge uma nova concepção para o monumento, deixando de lado o homem de pé, para se adoptar a pose da fotografia já referida [Fig. 1]. Neste desenho [Fig. 9] está já delineado como seria a composição final, dando o escultor especial atenção às proporções do animal relativamente ao homem, como se pode ler na legenda: “Um pouco mais baixo ficará melhor”, referindo-se às dimensões do falcão.<sup>19</sup>

Porém, até estar definido qual seria a forma escolhida, o escultor ensaia outras representações, voltando à figura de corpo inteiro. Acompanhado de um torso, colocado agora num outro lugar, esta representação é tida pelo escultor como não sendo a mais correcta [Fig. 10], como pode ler-se pela legenda “fanfarrão, não!”. Não deixa de ser curioso como todos os estes desenhos se assemelham, mas de facto existe algo de diferente neste, em que Gulbenkian se apresenta com uma pose provocadora e arrogante, olhando não de frente mas na diagonal. Numa outra variante [Fig. 11], a arrogância está já mais atenuada, considerando Leopoldo de Almeida que esta é uma versão “banal. No desenho seguinte [Fig. 12] a legenda que o acompanha é “demasiadamente decorativa e banal”. Atente-se que desta vez o escultor assina no pedestal que serve de base para a estátua.

Perante as legendas que o escultor escreve nos desenhos, podemos perceber que esta forma de representação não era tida como a ideal, dando a ideia que o escultor tentou ensaiar várias poses, acompanhadas de diversos elementos decorativos, não achando que nenhuma era a correcta. Nestes desenhos, Calouste Gulbenkian é representado com o vigor próprio de um jovem, se atentarmos na força concedida à firmeza das pernas, que se apresentam inabaláveis.

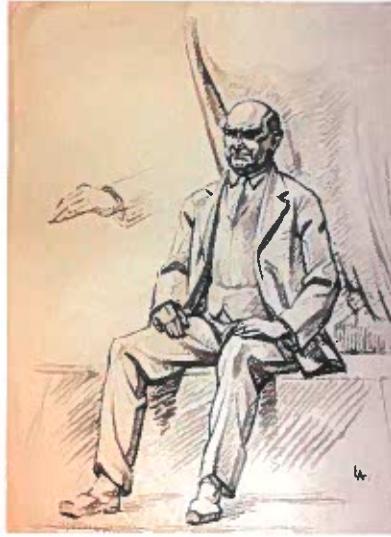
Num outro desenho em que Gulbenkian assume esta mesma pose hierática e de frontalidade [Fig. 13], podemos vislumbrar, muito provavelmente, a génese para a estatueta em gesso datada de 1965 (Museu da Cidade de Lisboa, [Fig. 14]).<sup>20</sup> Este

<sup>19</sup> Será que o escultor estaria a lembrar-se da agigantada figura da República que abriga a estátua de António José de Almeida, inaugurada em 1937, querendo conceder a este monumento uma escala mais humana?

<sup>20</sup> Cf. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p.88-89.

desenho foi um dos que o escultor publicou e acompanham o texto da revista *Colóquio*. No desenho é plenamente perceptível a escultura, como se pode ver nas pregas do casaco e pela posição das mãos. A escultura é uma cópia fiel do desenho, como se pode perceber pelo pormenor de toda a figura e da base.

Com o arquitecto Sommer Ribeiro fez os primeiros ensaios com maquetas, no local. Chegando a uma maqueta preferida, decidiu-se que essa seria passada à escala final, em bronze e granito. Calouste Gulbenkian acabaria por ser representado sentado como se pode ver na imagem seguinte. Este desenho [Fig. 15], também escolhido pelo escultor para figurar na revista *Colóquio*, revela nitidamente um corpo com o volume próprio da escultura. De salientar também o pormenor da mão, de extrema importância para o escultor em questão.



[Fig. 15]

O Monumento foi inaugurado no Parque de Santa Gertrudes em Palhavã, no dia 20 de Julho de 1965.<sup>21</sup> Em Outubro desse mesmo ano a revista *Colóquio* publica a imagem do Monumento implantado no local, na capa do número 35. A 3 de Dezembro, Leopoldo de Almeida resolve agradecer a Azeredo Perdigão:

*(...) agora, como se não fosse ainda bastante a generosa cedência de vários e preciosos metros do belo Parque Calouste Gulbenkian para a exibição permanente do monumento que aí consagra o grande Benemérito e que tive a dita e o prazer de modelar, foi-me ainda por último conferida a posse plena da capa da esplêndida Revista de Artes e Letras da Fundação.*

*Ab imo pectore<sup>22</sup> lhe agradeço mais esta prova da sua magnífica amizade bem como os belos exemplares do Colóquio que teve a gentileza de me oferecer*

*Seu, pela cabeça e pelo coração<sup>23</sup>*

Lendo a carta ficamos a perceber que o escultor pensava que o monumento ficaria para sempre naquele local,<sup>24</sup> ou seja, no topo do lago do jardim. Porém, perante a construção do Centro de Arte Moderna,<sup>25</sup> a estátua teve de ser retirada e acabou por ser transferida de lugar, pois já não lhe seria conferido o destaque merecido. Nesse sentido optou-se pela sua colocação no jardim fronteiro ao edifício sede, no sentido de dar as boas vindas à Fundação Calouste Gulbenkian.

Este aspecto é importante, uma vez que o escultor tem sempre em linha de conta o enquadramento da peça e, muito provavelmente, para outro lugar Leopoldo de Almeida teria feito outra peça. Contudo, este é dos raros casos em que a deslocação do monumento escultórico não perde, apresentando ao transeunte a imagem do homem que criou tal oásis no centro de Lisboa.

Em termos de concepção, o escultor regressa à tipologia que já havia seguido em 1937 no Monumento a António José de Almeida, ou seja, a figura humana em bronze e a alegoria que lhe serve de enquadramento, que neste caso é um animal em pedra, que representa o deus Hórus.<sup>26</sup> Ao não sentar Gulbenkian num trono<sup>27</sup> mas sim no mesmo pedestal em que assenta a estátua de Hórus,<sup>28</sup> o escultor faz com que

<sup>21</sup> Cf. ANTT-Arquivo Português de Fotografia, Álbum 157, 1875-1879aq.

<sup>22</sup> Do fundo do coração.

<sup>23</sup> F.C.G.:SP-S014- Correspondência Leopoldo de Almeida a Azeredo Perdigão, 3. Dezembro. 1965.

<sup>24</sup> A escola do local para a implantação do monumento deveu-se a Azeredo Perdigão e Kevork Essayan, genro de Calouste Gulbenkian.

<sup>25</sup> Inaugurado em 1983.

<sup>26</sup> Hórus era considerado no Antigo Egipto o deus protector da monarquia faraónica, sendo a base do seu culto precisamente no local onde Gulbenkian tirou a fotografia, em Edfu.

<sup>27</sup> O que nos parece correcto, uma vez que o trono simboliza a pessoa que exerce o poder, representando também o direito divino dos soberanos, o que não é o caso de Calouste Gulbenkian.

<sup>28</sup> Esta sim, assente num pedestal, uma vez que personifica algo de divino.

os poderes de ambos se imiscuam, como se a figura humana representada pudesse partilhar um pouco do divino desses tempos antigos. A escolha da figura sentada já havia sido adoptada por Leopoldo de Almeida em outros monumentos: Infante D. Henrique para a cidade de Lagos (inaugurada em 1960), Trindade Coelho para Mogadouro (inaugurada em 1961), Salazar para Santa Comba Dão (inaugurada em 1965), e posteriormente a estátua de Guerra Junqueiro para a Casa-Museu Guerra Junqueiro no Porto (inaugurada em 1973).<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Lembramos que na estátua de Zeus em Olímpia, o escultor Fídias escolheu a pose de sentado. Dois exemplos mais perto do nosso tempo: a estátua de George Washington (séc.XIX), em que Horatio Greenough, representa o estadista sentado num trono, trajado à maneira romana; e a estátua de Abraham Lincoln (séc.XX) onde Daniel Chester French, opta também pela pose sentada. Pensamos que o escultor Leopoldo de Almeida deveria certamente ter em mente estes paradigmas escultóricos.

*Agradecimentos: A Helena Almeida; ao Centro das Artes das Caldas da Rainha; à Fundação Calouste Gulbenkian, especialmente à Dr<sup>a</sup> Ana Paula Gordo e à Dr<sup>a</sup> Constança Rosa; ao Prof. Doutor Eduardo Duarte.*

# «CITOR» Como *FABER HOMINIS* – A LIQUIDEZ ESCULTURAL DO CORPO

Hugo Ferrão \*

O conceito de «Citor» foi criado e inscreve-se numa investigação desenvolvida na tese de doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura – Universidade de Lisboa, intitulada: *Pintura como Hipertexto do Visível – Instauração do Tecno-Imaginário do «Citor»* (2007), onde a crescente imersão tecnológica imposta a toda a humanidade como necessária, inevitável e desejável, protagoniza a contaminação imagética que tem como *axis mundi* o computador e sua relação com a formalização do discurso artístico, gerando uma nova consciência da dimensão e implicações que a cibercultura adquiriu nas últimas três décadas.

O «Citor» deve ser considerado como uma entidade emergente da Cibercultura entendida como dimensão «imaginotécnica», indissociável da artificialidade do «pensamento cibernético» que possui a particularidade de construir modelos em qualquer domínio do conhecimento, indiferentemente das categorias pré-estabelecidas, o que provoca a «invasão» e interligação de áreas aparentemente afastadas das múltiplas constelações disciplinares que fazem parte do conhecimento humano, pelo que estamos perante um tempo de tecnólogos, em que o paradigma é o «engenheiro»; aquele que cujas competências são «universais» apenas porque familiarizado com a transferência e aplicabilidade da *techné* dos engenhos à totalidade das actividades humanas.

Na Cibercultura engendra-se a imagem do corpo tecnicizado, pois a existência real tornou-se insuportável. Deixou de ser suficiente ter um organismo natural finalizado para se poder viver sobre o planeta Terra, intensifica-se a psicose pós-humana em que o desejo de tecnologia visa a individualização tecnológica e a construção da própria tecno-imagem, porque a expansão das competências e valências humanas no paradigma da globalização implodiram na concorrência rizomática à escala planetária, em que as pessoas passam a ter comportamentos próximos das estratégias de «liquidez digital», das máquinas assistidas por computadores e só com «novos equipamentos» podem aproximar-se da performance das máquinas.

A urgência e necessidade «comprovadas» de flexibilidade e adaptabilidade é tanto maior quanto mais intervencionados tecnologicamente formos. O corpo deve possuir uma arquitectura versátil que possa converter a actual materialidade física, já entendida como limitação, e facilmente atingir o estado «líquido» o que representa a negação da própria humanidade.

A progressiva preparação para a desmaterialização do corpo humano (paradigma do *cyborg*)<sup>1</sup> está a ser ensaiada através da constante pressão exercida sobre as comunidades humanas especializadas, em que se procura confundir conhecimento com bases de dados privados, reservando aos humanos apenas o «conexismo» entre silos de informação. Ao deixármos de nos pensar, manufacturamos apenas «produtos», sendo uma das «mercadorias» mais apreciadas, o conhecimento, desde que integrável e aplicado à cibercultura. No espaço temporal de 50 anos, perdemos as visões do escultor que sonha a descoberta e a materialização das formas num mundo de instantaneidade, em que a informação e comunicação à velocidade da luz implodiram a significação, transferimos (os decisores) a

\*Hugo Ferrão  
Prof. Associado  
Faculdade de Belas-Artes  
Universidade de Lisboa

<sup>1</sup> «A *Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*» (1991) de Donna Haraway, apresenta a definição de *cyborg*: (...) *A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction* - para mais informação consultar o seguinte endereço: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>

condição do genocídio «aceitável» de largos grupos humanos, em função do «pensamento único», baseado na expressão do maniqueísmo binário das demotecnocracias.

O «*upgrade*» tecnológico tornou-se uma preocupação central na construção de tecno-castas que ainda só controlam os dispositivos tecnológicos no exterior do corpo, no entanto o grande negócio deste século será passar para dentro do corpo humano as nanotecnologias que sejam de tal maneira dissimuladas que nem o próprio saiba que existem sob a sua pele.

O «citor» considera a hipótese da libertação da condição matéria do corpo humano assistindo ao desaparecimento da fisicalidade, interpretada como entrave à criação de biomáquinas, sendo desejável a solvência da diversidade concreta da natureza, incompreendida na sua complexidade eco-inteligente, mas da qual se compreendeu partes de um todo e se generalizou através da interactividade experiencial das técnicas amalgamadas em mundos identificados como civilizações, mas sempre enraizados na carne da terra.

Quando chamamos a atenção para «solvência» da natureza, fazemo-lo cientes de que esta se operará através da ruptura epistémica que isolará, e provocará a dissipação do próprio mundo criado, porque estará embutido em cibertécnicas, gerando mundos «estanques» para além dos quais nada existe, a não ser a «lei ciberdivina» do código binário.

As fronteiras da visibilidade e da representação do corpo humano são indissociáveis das «leis da física», no entanto para o «citor» as «leis da informática» na sua invisibilidade binária ditarão a montagem, num primeiro momento, de corpos biotecnológicos com número de série, mimetizando os corpos organismos naturais, mas a feitura ciberidealizada dos nossos tecnocorpos distanciar-se-á dessa naturalidade e representação em consequência do apagamento da memória humana.

Os «motores invisíveis» da natureza que presidem à fecundação do óvulo pelo espermatozóide, encadeiam eco técnicas que se tornam visíveis no corpo da criança, no qual está encriptada a própria vida, sem objectivos ou fins predefinidos, incompatível com o aprisionamento num «cibermundo», pleno de «cibercorpos», variantes binárias inimagináveis, cujas representações em «ciberarte» ainda são próximas e inteligíveis para os humanos, mas não deixam de adivinhar «cibernaturzas» de um outro mundo e que futuramente extravasará o sistema fechado em que se desenvolveu.

A solidez matéria da natureza que permite perceber coisas no horizonte, é independente da significação que se lhe possa atribuir (Husserl), elas existem enquanto coisas, não têm sentido, mas formam o «espaço *naturalis*» em que habitamos. É nesta «floresta» de coisas que se tece a significação, plena de subjectividade, de contradições, de erros e esquecimento, os lugares da existência do ser, sempre outros, sempre abertos, em permanente construção e desconstrução.

A constante destruição e a banalização da redução a *stock* da natureza (Martin Heidegger) tem devorado selvaticamente e desertificado sistematicamente o planeta, transformando-o num local cada vez mais inabitável. Para o «citor» o corpo é a última fronteira, interpreta-se como dispositivo-equipamento que funciona como transmissor e receptor em que a informação é despida de qualquer ruído ou subjectividade, deixaram de existir as preocupações iniciais de Norbert Wiener, de arranjar processos e dispositivos que definissem um campo comum de comunicação entre humanos e máquinas, para que dessa «cooperação» se pudesse libertar o homem de

tarefas servis e escravas das quais se encarregariam as máquinas, ocupando-se a cibernética da «mente» das máquinas e a robótica do «corpo» destas, tal como nos conta Philip K. Dick, através das suas visões de ficção científica e nas futuras relações entre andróides e humanos:

*«De certa forma as máquinas estão a tornar-se mais humanas – pelo menos, no sentido em que, como Wiener indica, é possível estabelecer comparações significativas entre o comportamento humano e o mecânico. Mas não é a nós mesmos que conhecemos melhor e em primeiro lugar? Em vez de nos conhecermos através do estudo das nossas construções, talvez deveríamos tentar perceber o que elas são olhando primeiro para nós»<sup>2</sup>*

Quando cientificamente procurámos saber como é que dois animais de sexos opostos são capazes de procriar dando à luz outro ou outros animais (genética) não estamos a falar de reprodução no sentido da «cópia», porque o termo «reprodução» define processos de multiplicação aplicados apenas às máquinas. A descoberta da estrutura (molécula do ADN -1952) permitiu perceber como é que se desdobra, como é que se torna possível fornecer uma cópia de si mesma e fornecer a *techné* que contam as cadeias de informação que possibilitam a formação e crescimento de um ser vivo. Esta realidade científica desvelou a codificação da «matéria da vida» interligando (rede) e reunificando todos os seres existentes na Terra, remetendo o homem para o ficheiro dos organismos naturais finalizados. Este novo estatuto indiferenciado – categoria dos organismos naturais finalizados, considera o homem como uma possibilidade de «arquitectura», uma variante combinatória extremamente complexa, mas que é passível de réplica.

As sequências das estruturas químicas, passaram a ser consideradas como informação biológica o que significa que desde a planta ao animal existe uma «história de eco técnicas», contável pelo corpo, como se o corpo contivesse a eternidade, garantida pela transmissão ao longo de gerações. Temos um organismo cuja «matricula genética» é perfeitamente determinada, mas que é cientificamente manipulável (engenharia genética) podendo ser melhorar o inato (código genético) desse organismo que será herdado definitivamente pelas próximas unidades orgânicas (biomáquinas) se a interactividade com a natureza (adquirido) for «*in vitro* – cibercultura» poderemos estar na presença de poderes inimagináveis.

Os «funcionários da ciência», em que se transformaram muitos dos cientistas, na sua cegueira tecnológica assumem a inumanidade a que votaram toda a humanidade quando condicionam e por vezes se vela a descoberta da consciência de existir (arte), incapacitando-nos de livre pensamento e da criação de projectos, de visões, bloqueando a descrição do *topos* (lugar) da visão pessoal, da idealização de «lugares humanizados». Esta compreensão faz com que o artista possa elaborar na materialidade da sua obra a representação da sua «utopia»,<sup>3</sup> que corresponde à necessidade humana de comunicar e partilhar as suas visões do mundo.

As unidades biotecnológicas, com um futuro estatuto entre humanos e máquinas, assumirão papel relevante na cibercultura como nos conta Roy Ascott, num artigo intitulado «*El Retorno a la Naturaleza II*» (Retorno à Natureza II), em que confunde «metaforicamente» natureza com real, por uma questão de comodidade teórica, presenteando-nos com uma idealização sobre a natureza, ao dizer:

*«Naturalmente, la naturaleza es toda ella metáfora de lo que es bueno, puro, entero, sin alterar. Utiliza el lenguaje de la inocência, esa espécie de ingenuidad bendita, tanto como lo salvaje, lo inalterado, lo instintivo»<sup>4</sup>*

<sup>2</sup> DICK, Philip K. – O Andróide e o Humano, Lisboa, Veja, Col. Passagens, nº 42, 2006, p. 30

<sup>3</sup> Thomas More (1478-1535) cria o termo «utopia» (1516) utilizado no livro da sua autoria intitulado *Utopia*, em que descreve a formação e constituição de uma república ideal. More compõe o termo a partir do grego «ou» que significa privativo ou não e «topos», o lugar. A utopia descreve a idealização de um «não lugar» como país imaginário.

<sup>4</sup> TSCOTT, Roy – *El Retorno a la Naturaleza II*, Gipuzkoako, ZEHAR, Boletín de ARTELEKUKo Boletina, nº 31, verano 1996, Departamento de Cultura y Euskara, pp. 8-15, p. 8.

Ascott profetiza a inclusão no corpo de dispositivos tecnológicos e anuncia a saída do corpo e a tão sonhada transcendência dos limites físicos da carne, através de «entidades de silício» que mediarão a progressiva desmaterialização do corpo e a sua conversão em presença humana virtual em múltiplos espaços virtuais.

*«Durante el próximo siglo, para establecer vínculos com estos amplios depósitos de imágenes, de textos y de material sonoro, habrá que recurrir a estrategias artísticas totalmente novedosas. En lugar de tratar de reconstruir las finalidades artísticas en su forma antigua, el trabajo de colaboración a través de las redes y la generation de interfaces internos e internos, con el flujo y las oleadas de dichos datos, serán sin duda alguna una modalidad dominante de expresión artística. Pêro pouco importa el modo en el que actuemos com los sistemas electrónicos y numéricos que en la actualidad non vinculan com el mundo: la simbiosis cultural que buscamos se nos escapará mientras no resolvamos el problema tecnológico consistente en internalizar el interfaz com dichos sistemas, es decir integralo en nuestros cuerpos»<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> ASCOTT, Roy – Op. Cit., p. 12

Esta «internalização biónica de um interface» no corpo humano, segundo este autor, vai dar-se através do olho humano, pelo que podemos ficcionar *downloads* (descarregamentos) de programas de realidade virtual, expandindo o campo de visão e percepção de entidades virtuais entendidas como «objectos para pensar». Virá a ser necessário modelar todo o corpo humano para que este se possa converter em linguagem e imagem digital, progressivamente desnaturalizando o imaginário humano.

No entanto Paul Virilio, particulariza e acentua que esta «internalização biónica» já está a acontecer graças ao papel da visibilidade e do estado de vigilância que caracteriza a imagética da cibercultura:

*«Thanks to the promises of the magic of electronics, electro-optic lighting is going to assist in the emergence of the virtual reality of cyberspace. Building the space of the multimedia networks with the aid of tele-technologies surely then requires a new “optic”, a new global optics, capable of helping a panoptical vision to appear, a vision which is indispensable if the “market of the visible” is to be established.*

*The much-vaunted globalization requires that we all observe each other and compare ourselves with one another on a continual basis.»<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> VIRILIO, Paul – The Information Bomb, London, Verso, Col. Radical Thinkers, nº 10, 2005 pp. 60-61

Os corpos digitais, mesmo que representando o corpo humano, são esculturas de «pura informação» interactiva, apresentam-se numa outra dimensão para a qual ainda não existe forma de nomeação, apenas somos capazes de reconhecer algumas coordenadas como a complexidade do ciberespaço (espaço) a intemporalidade proporcionada pela instantaneidade (tempo) e a desmaterialização provocada pela digitalização (matéria).

A digitalização do corpo humano virá a provocar o nascimento de cibercorporações<sup>7</sup> que manipularão o destino da espécie humana segundo as suas conveniências, assim como já é possível visualizar espaços arquitectónicos existentes ou ficcionados, de uma complexidade irresolúvel pela mente humana, poderemos já estar a fabricar «cibercarne», através de *software* traduzido por programas que venham a materializar «cibercorpos» que devido à sua hiper-realidade não discerniremos a sua natureza.

Os computadores expandem o registo digital na sua complexidade transcendente, configurando a memória colectiva sem esquecimento ou corrupção dos ficheiros, essas memórias máquina já fazem parte do imaginário humano e podem tecnicamente adquirir propriedades de animação tanto ao nível de 2D como de 3D. O *morphing* banalizou-se como um efeito que liquefaz a materialidade de qualquer

<sup>7</sup> O filme «New Rose Hotel» (Hotel Nova Rosa) é baseado numa história criada por William Gibson (autor de ficção científica – Cyberpunk) sobre a importância da engenharia genética, das futuras corporações e da disputa (amoral) pelos cientistas num futuro próximo. *New Rose Hotel*, realização: Abel Ferrara, produção: Edward R. Pressman, 1998.

imagem digital, adaptando esse líquido escultural a qualquer recipiente no qual se admite a existência temporária de uma forma, contudo a possibilidade de recombinação binária permite aceitar o pensamento fractal como portal onde é concreta a liquidez escultórica e pictórica, antevendo cascatas de tecno-produções que simulam o discurso artístico.

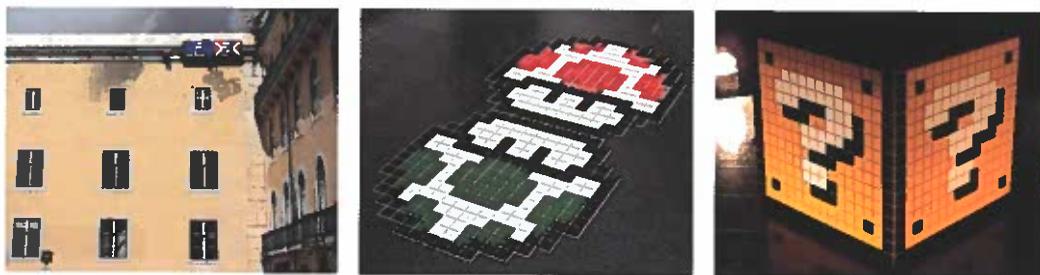
As tecno-imagens 2D ou 3D só existem se colocadas no ciberespaço, a sua «liquidez» produz combinatórias em fluxo constante, estas imagens deixaram de ser mediações entre o homem e o mundo, deixaram de representar esse mundo, como acontece com as imagens pictóricas até à pós-modernidade. A constelação de imagens evocadas pelo artista faz parte de «mapas» maravilhosos do pensamento plástico que subjaz à concepção das proposições plásticas. Vilém Flusser em concordância com o raciocínio exposto fala-nos de «imagens biombos»:

*«(...)O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas. Esta inversão da função das imagens é a idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflecte imagens. Podemos observar hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, actualmente omnipresentes, ilustram a inversão da função imagética e remagicizam a vida.»<sup>8</sup>*

Minorias sensíveis estão a cruzar eco-preocupações com máquinas inteligentes, preferindo a coexistência pacífica, evitando as «profecias» apocalípticas de um desastre tecnológico à escala planetária, embora reconhecendo a perigosidade dos «holocaustos informáticos» preconizados por Paul Virilio, tentam entender como é que as tecnologias intelectuais, até aqui da exclusividade dos humanos, passaram a ser simuladas por máquinas ditas inteligentes, que podem ser determinantes na sobrevivência da espécie, contribuindo para melhorar a qualidade de vida, ou para um controlo draconiano. Estes humanos já sabem que a «escultura» de outros organismos vivos, o «melhoramento» dessas espécies, é uma prática científica privatizada, com patentes blindadas, com longos anos, sobejamente justificada. O que se torna difícil nesta aprendizagem em contacto directo com a natureza, é encontrar espécies que ainda não tenham sido intervencionadas, que se encontrem antes de imersão científica.

O corpo ao «liquefazer-se» em informação genética pode esculpir-se e assumir qualquer forma. Na realidade, ainda com escopro e cinzel, já podemos estetizar

<sup>8</sup> FLUSSER, Vilém – Ensaio sobre a Fotografia, para uma Filosofia da Técnica, Lisboa, Relógio D'Água, Col. Mediações, Comunicação e Cultura, nº 4, 1998. p. 28



[Fig. 1] – Obras de Pedro Henriques da esquerda para a direita - à esquerda «Insecto» 360x120cm, madeira pintada e correntes de aço - 2007, montada na fachada principal do Convento de S. Francisco-Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, ao centro «Cogumelos» 220x110cm, madeira e K-line pintada - 2006, e por último «¿?», 80x80x80cm, madeira e K-line pintada - 2006.

cirurgicamente o corpo, ao sabor de modas e culturas, aumentando ou diminuindo os seios, encher os lábios de forma a transmitir maior sensualidade, ser mais alto ou mais baixo, redesenhar o rosto segundo paradigmas pictóricos, aspirar gorduras, reconfigurar ou mudar de sexo. A forma humana tornou-se indeterminada, pelo que podemos transmutá-la, ser do sexo masculino ou feminino tornou-se irrelevante para a espécie, pois a procriação tornou-se numa *techné*.

As plataformas multimédia desenvolvidas por *hardware* e *software* na década de 90, com especial destaque para a Macintosh direccionada aos profissionais, banalizaram-se através de *software* gráfico de baixo custo mas que permite a manipulação das imagens ou a construção destas, dando passos gigantes a caminho da Realidade Virtual. A indústria de entretenimento acelerou de forma vertiginosa a passagem da visualização das ideias a 2D para 3D, em que os vídeo jogos e a pornografia virtual funcionam como especiarias raras para imaginários de ciberculturas ligados ao seu terminal. Esta indústria de entretenimento rapidamente passou de aventuras em 2D para o 3D, em que as ideias, inicialmente, eram tratadas a 2D, passaram a ter ambientes e actores que tocam a hiper-realidade, tornando-se mesmo referência e paradigma de comportamentos. O discurso artístico, contrariamente ao discurso técnico, subverte as novas tecnologias, «obrigando-as» a revelar, e materializar propostas completamente imprevisíveis para os padrões informáticos a que se destinavam.

Podemos constatar esta atitude em jovens artistas como Pedro Henriques ao usar as novas tecnologias e os próprios produtos como os jogos electrónicos para explorar a sua circularidade laboratorial gerando no observador tensões associadas à possibilidade de se habitar um espaço real que pode ser virtual. Esta intenção de jogar na diluição das fronteiras entre o que é real e virtual é acentuada pela introdução de vestígios icónicos da cibercultura, perceptíveis e descodificáveis por todos os ciberculturas. Esta ambiguidade «joga» entre real-ficção e será cada vez menos perceptível à medida que a tecnologia da realidade virtual for desenvolvida, banalizada e implantada no corpo, deixando o utilizador sem a capacidade de discernir se se encontra num espaço real ou virtual.

Pedro Henriques, num conjunto de obras realizadas em 2007, coloca o observador dentro de imagens de jogos electrónicos tratando cenograficamente ambientes 3D por onde a personagem tem de se deslocar para dar «caça» aos milhentos inimigos, como se no *Brothers in Arms*, num dos percursos em que deveríamos descobrir inimigos a abater fossemos confrontados com algo que não deveria existir nesse jogo. A intervenção nos ambientes é feita em sentido contrário, é de fora para dentro. A alteração da imagem electrónica *in vitro* surge através da importação de imagens



[Fig. 2] – Duratrans montadas em caixas de luz da autoria de Pedro Henriques com as dimensões de 24x30cm intituladas (da esquerda para a direita) «Andar com elevador de ferro», «Cave com água electrificada» e «Entrada com ervas e canteiro», todas as obras são de 2007.

recolhidas no mundo real e do tratamento desses ambientes virtuais. Curiosamente as imagens virtuais materializam-se em caixas de luz altamente requintadas como se o virtual se possa tornar real.<sup>9</sup>

A «escultura líquida» dos corpos ainda é feita de forma muito artesanal através de programas como o Maya, que permite criar histórias em 3D explorando conceitos e modelando as personagens a muitos níveis. A personalidade pode ser desenhada, desde comportamentos considerados básicos até outros mais sofisticados, bem como, o mapeamento textural do corpo, a luz digital, animação facial e corporal, em poucas palavras «*modeling na organic humanoid*». Este *software*, no módulo de modelação através de fotografia, por exemplo de uma mão, pode criar um dedo com grande detalhe, adicionar a unha, movimentos específicos do dedo que será integrado na palma da mão obedecendo a todo um trabalho estruturante que considera o comportamento de cada um dos seus componentes de forma a que a animação e a mimetização seja hiper-real.

Ficciona-se sobre a possibilidade da concepção de «bio-cad» que fosse capaz de fabricar «tecido orgânico vectorizado», *in e out*, um pouco como a proposta artística de Pedro Henrique, quase que poderíamos materializar fora da máquina um protótipo biotecnológico e simultaneamente propor a transferência através de matéria orgânica humana, ou outra informação que possa clonar esse organismo. O tecnimaginário implicado neste horizonte pós-humano já está a ter forte impacto nas comunidades humanas «limitadas» perante um universo tecnológico avassalador, intuído pelos artistas,<sup>10</sup> que está a re-desenhar a própria espécie.

<sup>9</sup> Pedro Henrique, no portefólio de 2007, utiliza um texto da autoria de Nic Helman in «Games» que complementa a leitura das obras: «Porque será que eu nunca, literalmente, fiquei assustado por um filme mas tive que deixar de jogar *Silent Hill* e a maioria dos jogos de sobrevivência e terror? Porque será que eu acho *Terminator 2* (James Cameron -1991) tão relaxante que na TBS às duas da manhã se torna o

equivalente cinematográfico de leite quente mas se jogo SOCOM depois das oito da noite não consigo dormir durante horas? Simplesmente porque a capacidade que temos para distinguir *inputs* provenientes da simulação e da realidade é muito menor do que nos parece intuitivamente? (...) talvez caminhar através de pequenos *joysticks* para controlar a nossa velocidade e direcção não seja assim tão

desconectado – no sentido do caminho neural – do uso das nossas pernas como pensávamos. Talvez pressionar botões para abrirem uma porta não seja assim tão diferente para o nosso cérebro como abrir de facto a maçaneta da porta real»  
<sup>10</sup> Esta redundância é intensificada pela estratégia de «copy-paste» visível na circularidade e monotonia da maioria das soluções «tecnó», normalmente adjectivadas

como sendo do domínio artístico. Bernardo Pinto de Almeida, um dos raros teóricos do pensamento plástico em Portugal, faz uma peregrinação à «destruição violenta, daqueles paradigmas que informaram o Modernismo e a sua longa tradição formalista» no livro, do maior interesse, da sua autoria intitulado: «Transição Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos, (Nova Paisagem Artística no Final do Século XX)», onde reflecte sobre alguns pressupostos teóricos que são transversais às sociedades pós-industriais multiculturais e multiétnicas, acabando por confirmar, no contexto artístico português a importação e mimetismo, das referências hegemónicas, com especial destaque para as norte-americanas, revelando o subdesenvolvimento cultural em que nos encontramos.



[Fig. 3] – Protótipos que indiciam um novo paradigma de beleza digital realizados através do software Maya.

## BIBLIOGRAFIA

- AAV- Maya 2, Characther Animation, 3D Story, Concept Development & Modeling, Indiana, New Riders Publishing, 1999
- AGAMBEN, Giogio - A Comunidade que Vern, Lisboa, Editorial Presença, Col. Hipóteses Actuais, n.º 1, 1993.
- ASCOTT, Roy – El Retorno a la Natureza II, Gipuzkoako, ZEHAR, Boletin de ARTELEKU-Ko Boletina, nº 31, verano 1996, Departamento de Cultura y Euskara., pp. 8-15.
- AUGÉ, Marc – As Formas do esquecimento, Lisboa, Íman Edições, Col. Istmo – Ensaio, 2001
- Benedikt, Michael (vários)- Cyberspace: First Steps, MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1992
- Dery, Mark - Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century, (Velocidad de Escape, La Cibercultura en el Final del Siglo) Ediciones Siruela, S. A. Madrid, 1998
- DICK, Philip K. – O Andróide e o Humano, Lisboa, Veja, Col. Passagens, nº42, 2006,
- DRUCKREY, Timothy, Edited by - Electronic Culture Technology and Visual Representation, New York, Aperture Foundation Pubhishes, 1996
- FERRÃO, Hugo - Ciberespaço, como Matéria do Sonho, Tribos e Territórios Virtuais, Lisboa, Universidade Aberta, 1994, Dissertação de Mestrado em Comunicação Educacional Multimedia.
- Pintura como Hipertexto do Visível, Instauração do Tecno-imaginário do «Citor», Universidade de Lisboa, 2007, Tese de Doutoramento em Belas-Artes - Pintura
- FLUSSER, Vilém – Ensaio sobre a Fotografia, para uma Filosofia da Técnica, Lisboa, Relógio D'Água, Col. Mediações, Comunicação e Cultura, nº 4, 1998
- GIANNETTI, Claudia Sob a direcção de - Ars Telemática, Telecomunicações, Internet e Ciberespaço, Lisboa, Relógio D' Água Editores e Claudia Giannetti, Col., Mediações, 1998
- HARAWAY, Donna - «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» (1991) <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>
- Heidegger, Martin - A Origem da Obra de Arte, Edições 70, Col. Bibliot. De Filosofia Contemporânea, nº 12, Lisboa, 1992
- Heidegger, Martin - Língua de Tradição e Língua Técnica, Veja, Col. Passagens, Lisboa, 1995.
- Jacobson, Linda - Cyberarts, Exploring Art & Techonology, Miller Freeman Inc. San Francisco, 1995.
- KUNDERT-GIBBS, John – Maya, Secrets of the Pros, San Francisco, Sybex, 2002
- LÉVY, Pierre - Cibercultura., Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 138, 2000

- MIRABITO, Michael M. A. e MORENSTERN, Barbara L. – The New Communications Technologies, Applications, Policy, and Impact, Oxford, Focal Press Publications, 2004
- MORAVEC, Hans – Homens e Robots, O Futuro da Inteligência Humana e Robótica, Lisboa, Gradiva, Col. Ciência Aberta, nº 57, 1992.
- Orvell, Miles - After Machine, Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries, University Press of Mississippi, Jackson, 1995
- PERNIOLA, Mário – A Arte e a sua Sombra, Lisboa, Assírio & Alvim, Col. Arte e Produção, nº 60, 2006
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - Transição Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos, Nova Paisagem Artística no Final do Século XX Transição Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos, (Nova Paisagem Artística no Final do Século XX), Lisboa, Assírio & Alvim, Col. Arte e Produção, 2002
- VATTIMO, Gianni - A Sociedade Transparente, Lisboa, Relógio D'Água, Col. Antropos, n.º 21, 1992.
- Acreditar em Acreditar., Lisboa, Relógio D'Água, 1998.
- VIRILIO, Paul – The Information Bomb, London, Verso, Col. Radical Thinkers, nº 10, 2005
- WIEDEMANN, Julius - Digital Beauties, 2D & 3D Computer Generated Digital Models, Virtual Idols and Characters, 1ª ed. Cologne, Taschen, 2001
- WIENER, Norbert - Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine (1948). Tradução espanhola, Cibernética o El contro y communication en animales y máquinas, Barcelona, Tusquets Editores, Col. Metatemas, nº 8, 2.ª ed., 1998 [Tradición de Francisco Mattin].

# TESOURAS: ESCULPIR CONCEITOS

Pequenissimo bloco de es/cultura / filosofia da escultura

Carlos Couto Sequeira Costa

“Agora que os deuses nos abandonaram,  
vemo-nos forçados a recorrer à sua origem,  
a arte.”

Ernst Jünger / *Aladins Problem*

“(…) a mesa onde pairava o xadrez viu-se  
quebrantada (…). O caos aproximava-se  
(…)”.

Ernst Jünger / *Die Scheele*

“(…) Criar: o suicídio contra a morte”

Lopo Ulrik / *Força e Fundamento em Maine de Biran*

“(…) Je suis la joie devant la mort (…), celui qui  
«danse avec le temps qui le tue» (…) [c’est] la  
seule voie de probité (…) qui puisse suivre  
la recherche de l’extase (…)”

Georges Bataille / *“La pratique de la joie devant  
la mort”*

«La chose que la société cache actuellement est le  
«spirituel». »

G. F. Carrera / «Beuys l’enfant», *L’art envie*

«Celui qui compose descend aux enfers pour leur ravir  
le corps d’Eurydice.»

M. Serres / «Sculpture, musique», *Statues*

Tesouras? Esculpir conceitos? Espaços, temporalidades?

Esculpimos com sangue o presente texto, bloco a bloco de mármore e alabastro, frio, insensível, mas de polimento dócil, obra de marmoreiro ao veleiro da obra, a partir da notável alegoria fílmica “Eduardo, mãos-de-tesoura” (*Edward Scissorhands* / 1990) do fabuloso, de fábula, realizador Tim Burton.

Interessam-nos duas questões, *abduativas*, por assim... *esculpir*:

o que quer dizer *esculpir*?

o que significa uma “moral” *escultórica*?

Questões também elas *escultóricas*, e *ricas* de uma semântica envolvente: a escultura é *ligadura* de misturas, variedades e texturas, variantes e medidas espaciais, combinatórias e redes, espiral e *voluta*, enredos actualizáveis em formas-forças, potenciais envolturas, sempre surpreendentes, que nos comprometem e estimulam. “*De la sculpture ou l’avènement des formes...*”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Do clássico, a cfr., de M. Onfray, *La sculpture de soi*, Grasset 1993, veja-se, sobretudo, “De la sculpture (...)” pp.101-s. ;

Estilo\_Formatação, inscrições? Este texto, escusado seria advertir e repetir do início, apesar de estruturalmente *dissipativo*, foi dinamicamente “estabilizado a frio” (como se diz, diz-se?), de modo que coarcta de imediato qualquer necessidade artificial de conservantes e parasitas, de pasteurização, mantendo pois toda a sua vitalidade natural (ou pregnância “vitamínica”).

Já o afirmamos, continuamente, noutras espaços, e a presente razão igualmente convém ao *balletico* perpétuo movimento do esculpir, e do resculpir: a obra não é nem moral, nem imoral, tão-pouco amoral, mas é sim *oximoral*; e, também, fatalmente por esta ordem enigmática e ilusória, interpelamos a *obra* como sendo eminentemente paradoxal.<sup>2</sup>

Esculpimos então paradoxos, em queda livre, e julgamos poder decifrá-los, para depois retornar ao ponto-zero, sem porto de abrigo, sem geometral possível.

De *visão capital* (Kristeva<sup>3</sup>) a visão infernal e decapitada (por modelo, os jörros no grandioso *Perseu* do assassino Cellini<sup>4</sup>), a obra é sempre *medusante*: ante o Imago, ocultam-se simultaneamente terror e exorcismo, sismo e quietude, serenidade e turbulência.

E quanto à “alma” (termo escultórico) da obra? Procuramos, em fluxo, polir, *i-lustrar* ou dar lustro e claridade à singularidade da ideia: a alma, é sabido em esta-tuária, diz-se do *interior do molde*, no qual se verteu o material fundido. E o “interior” é sôpro, *pneuma*, potência, *prae-sentia*,<sup>5</sup> que a escultura esconde e revela.

## I. Esculpir Conceitos

Esculpir conceitos reenvia ao *concepto*, a receber e conceber blocos sensíveis-inteligíveis, através da *cognitio sensitiva*, fabricando e jogando volumes, relevos, formas tantas quanto criando e concebendo espaços múltiplos, pensar espaços ou o pensamento do espaço<sup>6</sup> — como numa escultura monumental de Anish Kapoor,<sup>7</sup> que envolvemos sendo inevitavelmente por ela envolvidos, implicados, ou complicados mesmo, disso resultando novas e imprevisíveis premissas, mais ou menos inconclusivas, projecções, espaçamentos, em volta de novos *topoi*.

A *Arte e o Espaço* (*Die Kunst und der Raum*)<sup>8</sup> é um pequeno texto de Heidegger, conhecido, datado de 1969, sobre a escultura, a arte e o espaço, o entrelaçamento (já o achei mais interessante, mas, metaforicamente, pode dizer-se *quase-tudo*, ou um infinito *presque-rien*, a partir do mesmo). Heidegger, como sempre, conceptualiza metaforicamente, a partir de duas epígrafes ou exêrgos do seu texto, de Lichtenberg e da clássica *Physica IV* aristotélica (o *topos* é “difficile à saisir”): “[Como arte], a escultura está em debate [em confronto] com o espaço da arte. (...) Mas será o mesmo espaço? (...) [Aquele] que recebeu a sua primeira *determinação* de Galileu e de Newton?”<sup>9</sup>

Se a (dita) Arte é contenda essencial (e/ou fundamental?) com o espaço-enquanto-espaço, se se institui como o “colocar-em-obra a verdade”, o “não-retraimento e des-ocultamento do Ser”, e se o espaço é “espaçamento”, o que *aporta* o “livre” e o “aberto” (a abertura-*Offenheit*) da “abertura de um espaço”,<sup>10</sup> então (mais sedução do que dedução inferencial) é porque a Arte, na sua Verdade, dá a VER o próprio Dom de Ver, o Dom do Espaço que só pode SER “espaço consagrado”,<sup>11</sup> e o *espaço com o sagrado*, em diálogo e em uníssono.

“Espaçar, é a *dispensa* dos sítios ou lugares onde um deus aparece”,<sup>12</sup> e parece e acontece: “Espaçar, *isso aporta* [sublinhamos] a *localidade* (*Ortschaft*) (...) espaços consagrados. (...) Espaçamento, é: colocação em liberdade dos deuses”<sup>13</sup> [não me *contenho* com a retórica heideggeriana, dado que gosto mais de jogar aos dados, e com

<sup>2</sup> Vide, a título global, o fabuloso volume AAVV, *Hybrid /Living in Paradox*, Hatje Cantz, Ars electrónica 2005;

<sup>3</sup> Julia Kristeva, *Visions capitales*, Parti Pris \_RMuséesN 1998;

<sup>4</sup> Ver, a título introdutório, Ch. Avery, *La Sculpture florentine de la Renaissance*, LP\_références Art, tr.fr.1996;

<sup>5</sup> «Le mot latin de *prae-sentia* ne veut pas dire être à l'intérieur de l'instant» mais «être qui se tient près de l'être» — Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Folio\_Gallimard 2007, p. 69;

<sup>6</sup> Cfr. G. G. Granger, *La Pensée de l' Espace*, Odile Jacob\_Philosophie, Paris 1999;

<sup>7</sup> Vide *Infra* no texto;

<sup>8</sup> Vide *Infra* nota 5 e sg.s;

<sup>9</sup> *Die Kunst und der Raum*, *L'Art et l'espace* [doravante A\_E, seguido da pág.], *Questions IV*, Nrf-Gallimard 1976, p. 99 [sublinhamos]; Vide A\_E 98-s.;

<sup>10</sup> A\_E 101;

<sup>11</sup> A\_E 102;

<sup>12</sup> *Id.*, *lb.*;

<sup>13</sup> *Id.*, *lb.*;

14 A\_E 104;

deusas, de preferência...]. O que Heidegger metaforiza, e pretende fazer significar, resume-se à (pro)posição: o Espaçamento: é a colocação em liberdade dos deuses, a abertura da clareira do Aberto, ou a “arte como plástica”,<sup>14</sup> sendo esta a incorporação e instauração da verdade do ser na sua obra instituinte de lugares .

O que significa (questão semântica) e o que “é” (ontológica) a escultura, o sentido do ser da escultura?

15 A\_E 105;

“A escultura: uma incorporação que traz à obra lugares, (...) abertura (...) habitação(...)”;<sup>15</sup>

16 Id., lb.; a questão é complexa (e a trama retórica do tecido heideggeriano é, obviamente, com ou seu “eironeia”, infinitamente mais ... Mais... densa? ... subtil?... evidentemente que “a Coisa” não deixa de ser interessante, o que daria para uma tese ... e o homem habita em/como poeta...), e insistimos : sobre o vazio do espaço, o esvaziar e o encher, o preencher, cfr. p. ex. a nossa “Estética do Vazio”, *Theatrum-Mortis/Poiéticas Arquitectónicas*, INCM\_Plural, 1989 (texto de 1978);

“A escultura: incorporação da verdade do ser na sua obra instituinte de lugares.”<sup>16</sup>

Nós escrevemos, muito antes, a escultura “é”: o Ver da “verdade” do Acon/tecer, do Antes e do Pós, sempre emergentes na obra, no espaço da obra, na obra instituinte e inaugural de espaços.

Criar, a Arte : esculpir a obra / Criar, a Arte : esculpir a Obra, esculpir a Sorte, e a Morte, alegrarmo-nos perante e com a cor e o “coração de Mozart”, o *alaúde e o ataúde* da Criação: “qu’est-ce que l’essence, le coeur de Mozart? (...) *Le luth de Dieu. C’est Mozart.*”<sup>17</sup>

17 Heidegger, *Le principe de Raison* [trad.fr. sintomática e “perspectiva curiosa” em razão do original *Der Satz Vom Grund...*], Tel\_Gallimard 198, p. 159;

O filósofo é um *esculpidor*, que lava e cuida do *Cuidado* (*Sörge*) dos espaços, das peças e formas modelares, um cinzelador ciente de forças e princípios que regem a matéria, um cultor de essências e volumes (Agacinsky). Modelares, sim, de modelo e de moldar. *Moldar o mal* (trabalhamos com pulsões, compulsiva e tanaticamente, com os infinitesimais confusos, e com outras fusas, é claro, o claro-confuso). Moldar o caos, transformá-lo em caosmos, em *caOz*.<sup>18</sup> O mal que é moldar, afeição ao *mal*, ao *molde*, moldação, de molde (e *de modo* a sermos “caçados” e moldados pela obra): esculpe-se, significa-se, pinta-se, compõe-se com a franja intempestiva dos nervos e as *tempestades de aço — wuthering heights —*, com o som da fúria, heróicos furores, temor e tremor, até que o caçador se metamorfoseie na presa, o caçador caçado (Diana e Actéon).

18 Sobre este neologismo cfr. o nosso “Leibnietzsche/ Estética do Caos”, *Metapsicologia e Caos*, Fenda;

“Se sentir à se sentir toucher”, repetia Derrida, em *Le toucher*.<sup>19</sup> Tocamos e esculpimos, tangente e rente ao corpo, mas o tocar não se traduz apenas em *festejar*, acariciar, sentir o *timbre* do bloco, a tonalidade e a sonoridade, a respiração da pedra, não é tanto dar forma ou golpear formas, mas consiste mais na criação de uma *linha de força-nervo-músculo* (a “força derivativa”, em Leibniz).

19 *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Gallilée p. 129; V. «Tangente» (fs.) pp. 157-s.

Importa sublinhar que esculpir é mais da ordem da revelação e iluminação de uma essência-aura-perfume, de uma *atmosfera* (o que chamamos de criar-descriar *tópicas*, segmentos de incisão, e também de *in/cisão*, bifurcações). Como se a “forma” e a “fôrma” já lá não estivessem, permanecendo sempre, como é óbvio, mas revelando uma pura *essência* fenomenológica, forma sem matéria e invisível vestígio de uma estrutura cognitiva quase inata... Esculpir é *isso* mesmo: revelar e relevar, inaugurar o instante cristalizado da forma sem matéria, reformando-a e deformando-a, transformando-a na *formatividade* da forma, *in-formando-a*, por completo.

20 Panofsky, *Idea*, Tel\_Gallimard, 1989;

Assim, compreende-se o que designamos por “esculpir o conceito”, ou “esculpir a *Idea*”:<sup>20</sup> reveja-se a genial etérea e *epocal*, pura forma eternamente suspensa, *Sta. Tereza* do imenso Bernini, o maior de todos eles. O que há (ou “é”) ali de tão sublime? O *matérico* assim trabalhado? Suspensão coloidal (e “epocal” / *époque*). Certamente. Mas mais (uma hipóstase à frente): o que “é ali” é um ser levitante que irradia tanto de paixão e sublimação quanto de “carne” sublime e sublimada, no sentido também fenomenológico da “deiscência” dos sentidos, ou seja, o que ali transparece e nos provoca, mais não é do que um “elemento primordial” (ou a

regressão, ou *redução transcendental*, ao mesmo “elemento”), *archè* de origem e original.

Ou talvez seja mais uma *arca* que se liberta e resiste naturalmente (sem espaço de violência) a qualquer ente ou natureza contingente. Uma arca soberana que, invisível, adeja e *volita* sobre a onda mais visível.

*A obra “abre”, a obra é e funciona como : iluminação e incubação, casulo e crisálida, espaçamento e temporalidade (“esculpir o tempo”).*

*Uma “origem sem antes e depois” — que “abre ao original”.*

*E porquê?*

Porque (e, repetimos, numa linguagem de moda, mas que significa ainda um *modo*, único e múltiplo, de pensar, ou mesmo de Ser):

“Questionar o espaço *a partir* do motivo da obra , não será interrogar se a obra não é sempre *e essencialmente articulante*, se não visa uma absoluta articulação dos seus traços, das suas inscrições, da sua escrita, (...) [do seu] espaço sempre *outro* (...)? [A obra constitui] (...)uma escrita “em ruptura com o astro” [*dés-astre*], isto é em ruptura com toda a forma de totalidade (...), [uma obra *des-obrada* como “efeito de traços”] . A obra (...)abre [*l’oeuvre ouvre*] ao *sítio* [*situs*], instaurando um espaço num espaço, um mundo num mundo (...). [No pensamento da obra] a obra abre ao original, (...) à “obscuridade elementar”, ao “fundo elementar”, “profundidade e sombra do elemento”(...)”.<sup>21</sup>

E porque:

“A obra diz o começo”\_\_ escreve Blanchot . Ela não é outro mundo, é o *outro de qualquer mundo, o que é sempre outro* (...) .[A obra] *inicia*, e *introniza*. É a origem que sempre nos precede. Sem *antes*. (...)Somente a obra revela a “presença (...)”. E, para lá dos materiais que glorifica, a obra abre ao original”.<sup>22</sup>

Observemos, por seu turno ( e *saturno* ) o caso exemplar do tão justamente citado Anish Kapoor. Em toda a sua obra, compreende-se o xadrez das polaridades metafísicas do ser/não ser, do espaço/vazio, do sólido/etéreo, da quietude/inquietude, procurando a fenda (aqui, diferentemente das pedras (*o*)fendidas de Lucio Fontana) ou a ruga, a diferença ontológica entre luz e negro, real e aparência, sólido e líquido, vendo-se assim o espaço esculpido e reinstalado: *instalar um mundo e produzir a terra*, repetia novamente o Heidegger de *Holzwege*. Os *arcaicos* (“anc-êtres”) objectos de Kapoor são arquétipos também em suspensão, pertencentes a uma original e imemorial memória do futuro. O escultor cultiva e desconstrói o espaço: espaços uterinos (potenciais e actuais), novos pigmentos da alma, instalações a noite e azul de anjo, cosmicismo e infinitismo de Shiva e tenebrismo de Kali, cubos e Kaaba, tópica e energética, véus, sangue, membranas, pele, vacuidade, buracos negros e brancos, temporalidade. Estes são os “imateriais”, possíveis e impossíveis. “O que me atrai, afirma o escultor-conceptor de formas, é esse ritual de conjunção e oposição” — sínteses disjuntivas e conjuntivas do vazio/cheio, interior/exterior, peso/ilusão, continente/conteúdo, terra/céu; exactamente por isso, “as obras são manifestações, signos de uma condição de ser”(Kapoor).<sup>23</sup>

<sup>21</sup> S. Agacinski, *Espace de l’Oeuvre – Volume-117-s/ Volume*, Galilée, 1992;

<sup>22</sup> Agacinski, *Espace de l’Oeuvre – Volume – 115-s*; Cfr. “Espace de l’oeuvre”, in *Le Cahier du collège international de philosophie, Osiris*, Paris, 1988;

<sup>23</sup> Cfr. o nosso *Vedutismo*, pedepagina 2005, *passim*;

Nem condição humana, nem inumana, a obra é então pertença de um *complexo transinfinito*, que *tran-sita* (analysis situs), de situs para situs, apropriando-se do espaço, espacializando temporalidades.

Esculpimos e tocamos, musical e *hapticamente* falando, a memória dos dedos (que pensam, esculpindo), bem como a memória dos deuses.

Em pânico (toda a obra *daqui resulta*), esculpimos com a mente o *coração aventureiro* de figuras e caprichos, sobriamente, ou engolfados em fadas, e fados, e *drogas, embriaguez e outros sistemas*, ao mesmo tempo que idealizamos e habilmente *tesou/ramos*: não como um Freddy Krueger num *fairy tale* de angústia e pesadelo, antes como um imaculado Edward, e o seu casulo, a sua obra, o seu gênio benigno (ainda assim, *ele toca, sem poder tocar...*).

Tesouramos todos os ramos do saber, jardins, veredas, todos os passos da secreta floresta dos enganos, e segredos. A criação pode estar incompleta, uma vez que o louco cientista criador-inventor deixou a sua obra “imperfeita”, com aquelas gigantescas e assustadoras tesouras, em vez de mãos. “(...) With scissors, afirma Burton, there’s something in the theme of somebody not being able to touch that I love. (...) I’ve always felt, just for me, for some reason, it encompassed a lot about how I feel about things. I don’t know if it makes sense. But there’s something about it that rings very true for me”.<sup>24</sup>

Mas as mãos-tesouras de Edward têm o poder de criar, acima de tudo, de sentir-pensar-criar. É por isso que idealizamos, sim, com as *mãos pensantes*, as que tocam o obscuro abismo da evidência.

A mão que sente, que modela (porque *modelo*), a mão que pensa... É sobejamente conhecido. A mão, oferta e recepção, é um tímido *cofre* que se oferece e é uma caixa aberta que se retrai, em simultâneo: “La main [qui] offre et reçoit, et non seulement des choses, car elle-même s’offre et se reçoit dans l’autre. La main garde, la main porte. La main trace des signes, elle montre, probablement parce que l’homme est un monstre”.<sup>25</sup>

Monstro, mostração, não-demonstração: *a Obra é, a Obra acontece*.

Voltando especificamente a *Edward Scissorhands*. Edward não é certamente um freak Batman ou um John Merrick (vejam-se o belíssimo e *linchado* Lynch, como digo sempre, e também a ópera homônima), mas as suas mãos-dedos-tesouras, o seu tesouro, mostram e revelam bem o *pensamento da mão*, o pensamento da mão que se prolonga em fascinantes-medonhas tesouras, infinitamente, na placenta e na carne do mundo, cortando e recortando, e, justamente, porque a mão é o “próprio”, a quididade do ser-homem enquanto ser de *mostração*: “La main, ce serait la monstruosité, le propre de l’homme comme être de monstration”.<sup>26</sup> Já o dissemos, e repetimos.

Aprender é, conseqüentemente, prender com as mãos (ou com o Ver, de verdade, assim se disse). Aprender é apresentar presenças, presentes (no duplo sentido do termo), é agarrar com o olhar, *eraugnen-Ereignis*, e fazer-Acontecer, pular, *manipular*.

Ora, o escopo ou *telos*, o desígnio-*design*, de Edward, é um *perfazer-perfeito*, um *labor e uma poi-ética* de extremo e *extremo* limite e sedução, de um perigo eminente, desconcertante, e não só porque pensar “é um trabalho da mão”,<sup>27</sup> desde Aristóteles até Derrida, como pensar é esse risco que *manuseamos*, arriscamos, e riscamos (e não será toda a metafísica ocidental um maneirismo poiético, uma feitura e um fazer no limite dos conceitos, e no conceito de limite?).

<sup>24</sup> Vide AAVV, Tim Burton – *A Child’s Garden of Nightmares*, ultrascreen series, Plexus London 2002, p. 65;

<sup>25</sup> Heidegger, *Unterwegs...* cit. [e glosado] p. Derrida, «La main de Heidegger» [doravante M – H, seguido da pág.], *Heidegger et la question*, Champs-Flammarion 1990, p. 185 [a “questão” que, também é, e naturalmente, *inquisitorial*, *A Questão*];

<sup>26</sup> M – H 186;

<sup>27</sup> M – H 189;

Pensa-se e toca-se com os neurónios (Glenn Gould), ao contrário de Edward Scissorhands que, magicamente, exhibe a sua destreza e “skill” com as mãos-tesouras. E tem muito para exhibir, qual escultor e cultor de películas, naturezas, o cru e o cozido.

Qual a (oxi)moral da história, das estórias dentro da história? A timidez que enaltece, a “diferância”, o castelo de todos os queixumes, o lume aceso do ciúme? O amor, a *invidia*, a invenção? A letal solidão e tudo o resto, o depressionismo e fatal expressionismo do nada, *amor fati*, e a inelutável solidão da criação? A insuportável *desperença* e opacidade, o amor-empatia, ou a “paixão da facticidade”?<sup>28</sup>

*Edward Scissorhands* é um soberbo e vulcânico (contido) tratado das paixões, e, heracliteamente, os deuses permanecem na cozinha... “tudo está por dizer”... até e sobretudo a morte, “a mais longínqua das evidências e, no entanto, a própria evidência”.<sup>29</sup>

Esculpir: o complexo de Edward, a sua transfiguração.

Ou o complexo de Aladino?, uma vez que “apenas ele tinha acesso ao tesouro” (Jünger).

E qual o tesouro de Edward? As suas tesouras, evidentemente, para-lá do bem e do mal: *ciseaux à deux branches, Forces, Damasquines, ciseaux-dégorgeoirs de pêche, coupe-cartouches, coupe-mèches, céphalotome, cisellum, cisum, ciseau de menuisier, de sculpteur...* Edward não cessa de esculpir a celebração, o desejo incomensurável e a comunhão do Outro, e com o Outro.

O importante é continuar a esculpir, e EX-CULPIR, sempre: ou seja, lavar, cortar, talhar e entalhar, cinzelar, escutar à escuta do silêncio e dos trabalhos de Pigmalião.

## II. Moral Escultórica

O que resta então da escultura, de uma escultura? (ou de *toda* a escultura?).

É precisamente essa *moral* dinâmica de libertação, autolibertação do criador e libertação na obra e pela obra: o peso é forçosamente moldado, formado e transformado, ou esguiamente *afeado*, mas ganhando em leveza e insustentável depuração. Assim como as pinturas e figuras do doentio El Greco apontam serenamente para o céu, ascendendo, ascendendo, e chegando mesmo a golpeá-lo, também as inquietantes esculturas de Giacometti,<sup>30</sup> mortas-encinadas e bem-vivas, sempre esquizóides e retorcidas, são bem-vindas ao Paraíso, para isso abrindo sulcos no espaço do Aberto.

É com isto que contamos, ao esculpir: *concebemos*, damos razão (e rima) à *Criação*.

*Suicidamo-nos contra a morte, para assim renascermos, do Hades, renascermos continuamente, agora sim renovados, ao criar e matar a morte.*

Como um Moisés–Prometeu que, “à la façon d’un miroir qui capterait une identité et renverrait un interdit”,<sup>31</sup> driblando e desafiando todas as normas e gestualidades do index criador e imperioso, jogamos e jogamo-nos no complexo do possível-impossível, e também como possíveis, na teia e no tear de Pallas.

*Tesouramos e esculpimos a própria natureza naturante*, como na película referida, a criação da criação.

Não criamos apenas estátuas, e estátuas vivas, *realizamos* a própria Vida. E, muito possivelmente, é somente então aí que ascendemos ao Real, e compreendemos o seu

<sup>28</sup> G. Agamben, *La Puissance de la pensée*, Rivages 2006, p. 271: «L’amour est la passion de la facticité, dans laquelle l’homme supporte cette inappartenance et cette opacité et se les approprie (adsuefacit) en les gardant comme telles.»; Vide *Id.* pp. 269-s.;

<sup>29</sup> Cfr. Catherine B. Clément, «Vladimir Jankélévitch: Tudo está por dizer», *Os deuses na cozinha*, Arcádia 1980, pp.133-s.;

<sup>30</sup> Vide, a título de uma primeira consulta global, V. Wiesinger, *Giacometti – La figure au défi*, Gallimard 2007;

<sup>31</sup> Daniel Arasse, “Moïse et Prométhée: Du droit à la Sculpture”, *Le Champs-Flammarion*, 2005, p. 91.

*fabuloso* deslumbramento, o eterno retorno à inocente casa da infância, diferencial e fantasmática, sempre virtuosa, e virtuosística.

É também essa a Lição suprema da hipnótica parábola de *Eduardo Mãos de Tesoura*: um maneirismo de dons. Trágicos, incandescentes.

Com todo o sortilégio do mundo.

*Carlos Couto s.c. esculpiu/Dezembro 2007*

*Conversas  
com  
Escultores...*

# MARIA BARREIRA

*Nasce em Lisboa*

*em 1914*

## Quem é Maria Barreira

Maria (Gonçalves) Barreira nasce em Lisboa a 7 de Dezembro de 1914. Entre 1931 e 1933, frequenta o Curso Complementar de Ciências no Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho, em Lisboa, e de 1933 a 1935 frequenta os Estudos Preparatórios de Medicina na Faculdade de Ciências de Lisboa.

Em 1937, matricula-se no Curso Superior de Pintura, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, ano durante o qual opta pelo Curso Superior de Escultura.

Tem como professores, entre outros, os escultores José Simões de Almeida (sobrinho) (1880-1950) e Leopoldo de Almeida (1898-1975).

Abandona temporariamente o curso de Escultura para se entregar a uma causa política relacionada com a resistência à ditadura do Estado Novo, integrando movimentos como o MUD (Movimento de Unidade Democrática) e a Associação Feminina Portuguesa para a Paz.

Volta a frequentar o Curso de Escultura em 1942, que conclui em 1949. Apresenta como trabalho final um atleta em gesso com 2.50m de altura.

Casa com o escultor Vasco Pereira da Conceição, em 1948, com quem passa a partilhar os ateliers de trabalho.



Maria Barreira, Atelier da Praça da Alegria, 1964

*Um telefonema prévio... e, amavelmente, propôs-se receber-me.*

Quando procurei Maria Barreira para esta conversa, fi-lo deliberadamente desprevenida. Levava apenas num papel, um nome e uma direcção.

No interior do aposento, deparei-me com uma mulher de personalidade intrínseca, franca, directa e objectiva. Um rosto afável e onde a vida deixou marcas. Um olhar observador, uma boca de sorriso delicado que fala dos acontecimentos da sua época, da concepção da sua obra e da autenticidade de emoções como de um saber inato. E no entanto, há estudo, prática e sensibilidade nas suas mãos de dedos afeiçoados à arte de modelar o barro.

Num primeiro olhar, são as obras de arte que sobressaem numa intimidade e convívio entre as

suas e as do escultor Vasco da Conceição. O talento dos dois artistas manifesta-se plenamente nesta sala que revela a produção de obras realizadas durante anos de vida, de trabalho e de carinho.

Atenta e esclarecedora, Maria Barreira acompanha-me numa viagem no tempo e historia as fases da sua obra. Da análise, destaca-se de imediato a escolha da figura feminina como tema central do seu trabalho estético e plástico.

Mas as esculturas criadas por Maria Barreira manifestam um sentido muito mais amplo do que aquilo que representam, porque nelas estão subjacentes ideias, conceitos ou acontecimentos, pela sua capacidade de ser, de sentir, de viver... E permito-me citar a própria escultora, a esse propósito: "Eu sou o que sou. Vivo porque sinto a vida e portanto faço arte em relação ao que sinto e àquilo em que acredito."

Maria Barreira é para nós nome indicativo de uma personalidade e obra centrada na defesa convicta dos direitos da Mulher que tentaremos aqui entrever para um conhecimento mais definido de si, da obra que é de todos e de nós mesmos enquanto seus fruidores.

A.T. – *Escultora Maria Barreira, como nasceu em si o interesse pela escultura?*

M.B. – Bom, é um bocadinho difícil de dizer, até porque, quando eu fui para as Belas-Artes, “empurrada” pelo meu pai, porque em miúda desenhava muito, matriculei-me em Pintura. No 1º ano, as disciplinas eram iguais para os dois cursos. Mas acontece que não tínhamos pintura, só tínhamos desenho, prática em que nos baseávamos muito. Na parte que dizia respeito à Escultura, já tínhamos modelação e eu achei que aquilo tinha, para mim, propriamente muito mais interesse do que a pintura. A modelação era feita em barro, que dava outra sensibilidade. Claro que, no ano seguinte, como não tinha nada a perder, matriculei-me em Escultura.

A.T. – *O que me leva a perguntar-lhe já, dada “essa sensibilidade”, se ficou cativa do barro, ou se, mais tarde, preferiu outro tipo de materiais.*

M.B. – De facto, era com o barro que melhor me entendia e, para mim, era essencial para fazer a escultura. Embora eu tenha feito algumas coisas em madeira, o barro era o meu material de eleição porque, ao modelá-lo, eu sentia-o. Ao passo que o outro material, o que é? Não se sente! Eu tive sempre muito mais afinidades com o barro.

Houve uma altura em que começaram a aparecer materiais plásticos, e outros, mas nunca me interessaram. Mesmos as peças que encontra noutros materiais, fi-las primeiro em barro e só depois é que as passei para o material definitivo. Porque o barro só é definitivo depois de cozido e a escultura em barro cozido é das coisas mais bonitas que há!

A.T. – *Ainda há pouco, quando falava dos cursos, referiu-se ao desenho como “prática em que se baseavam muito”. Acha que o desenho também pode ser revelador de alguma tendência?*

M.B. – Acho que sim. Acho que nesse sentido, o meu desenho era mais de escultor. Era um

desenho mais linear, à base da linha recta derivando para o plano. Quando eu tinha de fazer a cópia de um gesso, o que me interessava registar não era o percurso da linha, mas os planos. Eu acho que o desenho do pintor não é tão rígido, apesar disso.

A.T. – *Já agora, gostaria de lhe formular uma outra questão: fazia desenhos preparatórios antes de realizar um trabalho em escultura? Ou passava a ideia directamente para o barro?*

M.B. – Algumas vezes sim, outras não. Por exemplo, no caso de uma escultura com um tema, eu fazia um pequeno apontamento. Mas era raro. Por vezes, quando eu estava a ouvir uma conferência ou uma pessoa a falar, tinha o hábito de fazer desenhos, muitos apontamentos. Claro, às vezes um deles servia-me para fazer uma escultura, mas não era propriamente para fazer uma determinada escultura. Só para as peças maiores é que eu fazia desenhos. Agora as figurinhas, fazia-as directamente no barro – são figuras espontâneas. Eu pensava no que queria fazer e fazia. Claro que não é de um momento para o outro que as ideias surgem, estas coisas estão a germinar e um certo dia “saltam” cá para fora.

A.T. – *E permita-me que seja eu agora a saltar de etapa, nesta nossa conversa... Eu gostaria de saber o que a levou, nos anos 40, a fazer parte do MUD, Movimento de Unidade Democrática, e da Associação Feminina Portuguesa para a Paz?*

M.B. – São coisas que acontecem. A pessoa está a ver o ambiente, um ambiente de repressão, e tem que tomar uma posição. Naquele tempo era assim – ou éramos da direita ou éramos da esquerda. Depois era-se levada pelos movimentos. Claro, era jovem...

A.T. – *Mas essa tomada de posição acarretou-lhe certas represálias enquanto docente. Foi afectada também como artista plástica?*

M.B. – Bom, não sei se foi por represálias... mas como escultora, eu recebi poucas encomendas. Mas isto de receber encomendas, também depende muito do temperamento de cada um: temos de procurar as pessoas, de estar no meio, de falar com elas... E depois, geralmente a encomenda vinha acompanhada de um tema que

nos era dado e eu nunca gostei dessa imposição, a não ser que o tema me agradasse, claro.

Ainda fiz dois trabalhos para o Estado, com a colaboração do meu marido, mas através de Concurso Público. Ganhámos os 1<sup>os</sup> Prémios da Estátua a Honório Barreto, para a Guiné-Bissau, e da Estátua a Artur Paiva, para Angola. O prémio era a execução do trabalho.

Acontece que os concursos promovidos pelo Estado eram geralmente anónimos. O júri não sabia a quem atribuía o prémio – o nome do autor da obra ia fechado num envelope lacrado que era entregue junto com a maquete da obra a concurso e só era aberto depois da atribuição dos prémios. A maquete e o envelope tinham uma marca idêntica, para se corresponderem. Eu penso que, por isso, é que ganhámos...

Digamos que estávamos a atravessar um momento crítico na vida da nossa sociedade. Tínhamos de tomar uma posição. Eu segui a contra-corrente, a da esquerda. Se a minha opção tivesse sido contrária, talvez tivesse chegado aos "píncaros da Lua", mas isso teria sido por interesse e o interesse não devia estar nas mãos dos artistas. Eu sou o que sou. Vivo porque sinto a vida e portanto faço arte em relação ao que sinto e àquilo em que acredito. Mas devo confessar que nunca gostei de trabalhar por encomenda.

A.T. – *Por algum motivo particular?*

M.B. – Por uma questão de sensibilidade. A pessoa sem sensibilidade não é capaz de fazer nada, não é? Quando não se sente, não se faz. Talvez por isso eu nunca tenha gostado muito de encomendas. Eu aceitei ilustrar um desenho, sobre o 8 de Março, Dia da Mulher, porque o tema me interessou. Foi uma encomenda de graça, mas foi uma encomenda. Eu e um grupo de pessoas com a mesma ideologia política juntámo-nos para fazer um calendário para 1954, cujo título de capa era 12 Desenhos de 12 Artistas Portugueses, novo calendário para 1954. Os trabalhos assinalavam as datas comemorativas e a mim calhou-me o 8 de Março. Esse tema gostei de o reproduzir.

Recebi também uma encomenda da Câmara Municipal de Lisboa, um baixo-relevo – a Dança. Essa também me deu imenso prazer fazê-la. A pessoa tem de sentir aquilo que vai

transmitir, não é? O que se sente é o que se passa para fora.

A.T. – *O que é muito interessante, no cômputo geral na sua obra é, por um lado, essa ligação ao tema da mulher e, por outro lado, uma atenção ao lado político que está sempre presente. Essa dualidade surgiu-lhe com a resistência anti-salazarista? Por determinadas circunstâncias, como é que foi?*

MB – Bom, essa dualidade surge por duas razões. A primeira, por ser mulher e acho que em primeiro lugar estamos nós, não é? Eu fiz variações do tema, como a maternidade, porque gosto muito de crianças. Note, eu não tenho pena de não ter filhos. No entanto, eu tive sempre muita paciência com os meus sobrinhos e com os meus alunos. E no fundo, o que é a mulher senão uma súmula disso tudo?

A segunda, porque quis chamar a atenção para o facto de a mulher ter sido quase sempre posta de lado, até no campo artístico. Mesmo hoje, apesar de tudo, apesar de as coisas estarem diferentes do meu tempo de jovem, a mulher continua a estar muito sobrecarregada: com o emprego, a casa, os filhos... Até compreendo porque é que, hoje em dia, certas mulheres não se metem na política. E a razão é essa – a sua vida privada. Ouve-se essa a crítica, mas como pode a mulher querer saber, meter-se em política, se continua com uma vida tão atarefada? Mas, apesar de tudo, eu nunca me senti prejudicada por ser mulher, mas sim por ser política.

A.T. – *De qualquer maneira, a mulher não é o único tema a ser tratado na sua obra, encontramos outras preferências, nomeadamente o tema do casal...*

M.B. – Pois, mas no fundo são variações do mesmo tema. Eu gostava muito de fazer casais enamorados porque acho que os jovens devem andar de parceria. E, por outro lado, acredito que o amor é a base de tudo – o amor universal.

A.T. – *Então o que lhe interessava era abordar por diferentes perspectiva o mesmo tema. Daí que trabalhe por séries?*

M.B. – Sim, dava-me prazer pegar num tema e fazer variações.

A.T. – *Tendo analisado as esculturas que realizou sobre as mulheres da Nazaré, ocorre-me perguntar-lhe se*

têm alguma correspondência com o tema da mulher. Gostaria de ouvi-la a este respeito.

M.B. – Eu acho que muitas vezes as coisas surgem como resultado da nossa vivência. Eu ia muitas vezes à Nazaré de passeio e chamou-me a atenção a maneira como aquelas mulheres viviam, como se vestiam e a sua relação com o mar. Claro que o que me atraiu, principalmente, foram as capas que aquelas mulheres envergavam como traje habitual. E, a certa altura, eu achei que era interessante passar esse aspecto para a escultura.

A.T. – *Portanto, quis tratar o panejamento?*

M.B. – Tem razão: eu nunca tinha visto a questão por aí, mas agora que chama a atenção, estou de acordo consigo. De facto a mulher é representada sem os seus atributos femininos. Neste caso, a capa usada pela mulher é que é, essencialmente, o tema.

A.T. – *É notório na sua obra que, a um dado momento do seu percurso artístico, a sua linguagem plástica tende para uma simplificação da forma. Que se lhe oferece dizer?*

M.B. – Bom, em princípio, eu entendia as coisas de outra maneira. Talvez fosse ir contra o que se aprendeu. Na Escola eu estava obrigada a fazer igualzinho ao natural, ao modelo. Quando se queria fugir um bocado, ouvia-se sempre o professor dizer “Assim, não!” Instintivamente, como as crianças, senti a vontade de fazer o contrário...

A.T. – *E nunca pensou em usar a cor nas esculturas?*

M.B. – Não. Só na cerâmica é que eu usava a cor. Eu gostava de explorar a cor do próprio material. Aliás, a cor natural, como o bronze e o mármore. Não sei como seriam as minhas peças com cor, mas nunca me senti atraída por isso. Porque eu acho que escultura é escultura e pintura é pintura! A cerâmica já é outro tipo de trabalho, vive da cor!

A.T. – *Também fez retrato, não fez?*

M.B. – Sim, mas pouco. Eu não gostava muito de fazer retrato em escultura. Fiz o retrato de um miúdo e um outro, de uma jovem, que depois passei a gesso. E alguns outros. No entanto, quando eu era mais jovem fazia muitos retratos, sobretudo da família, mas em desenho.



Maria Barreira, Repúdio, 1957

A.T. – *E fez medalha? Formulo a questão no interesse de saber que distingue, para si, a medalha da escultura?*

M.B. – Também não era das coisas que eu mais gostava de fazer. Só fiz seis medalhas, ao todo. Digamos que a medalha tem uma característica própria, é o limite de tamanho a que não se pode fugir. A escultura é mais livre. A medalha pode ser maior ou menor, mas nunca vai além de determinado tamanho, porque deixa de ser uma medalha para passar a ser uma escultura... Claro que o tamanho, em não inibe a criatividade. As medalhas que eu fiz foram de mulheres notáveis e no verso encontra a “vida” das retratadas.

A.T. – *Considerados os aspectos da sua actividade plástica, gostaria de saber como se definiria concretamente perante o seu universo temático e perante as suas opções plásticas e formais?*

M.B. – É difícil. Não me sei definir... Só os outros, perante a minha obra, o poderão fazer.

Claro que a minha temática era a mulher, no aspecto social e humano. As minhas opções plásticas variavam segundo um estado interior – era aquilo que eu sentia na altura em que iniciava um trabalho. Porque, quando eu estava a trabalhar, trabalhava a fundo e não pensava se ia fazer uma coisa muito realista ou pouco realista. Eu fazia aquilo que estava a pensar fazer sem essas preocupações. Muitas vezes, a forma dependia do tema.

A.T. – *Em todo o caso, como explicaria a coerência da sua obra com uma estética neo-realista a que se manteve fiel ao longo da sua carreira?*

M.B. – Eu concordo que tenha havido coerência, mas comigo própria! Então se eu pensava de uma maneira agiria da mesma maneira, não acha? Agiria de uma maneira correspondente. Eu sempre funcionei segundo a minha maneira de ser e de sentir e o meu trabalho reflecte isso. A pessoa vive numa época e reflecte essa época, não é? E está-se a ver hoje...

Ora, nessa altura, o Neo-realismo e o Surrealismo são correntes que existem e que a pessoa se sente integrada nelas, mas sem pensar. A pessoa não procura, segue esses movimentos, essas tomadas de posição porque sente empatia e adere, às vezes, até, inconscientemente.

Quando começamos a trabalhar vimos que tinha que haver uma mudança para um lado ou para o outro. Num sentido ou noutro, porque parecia que a Arte continuava a caminhar no sentido do bonitinho, do muito certinho... No entanto, quando nós observamos o mundo as coisas não são assim! As coisas transformam-se, mudam – são feias, são desagradáveis ou agradáveis também. Eu estava a viver esse tempo e tinha que haver uma tomada de posição, portanto, outro sentido a adoptar. Eu escolhi um caminho e nunca fugi desse compromisso, porque eu hoje penso da mesma maneira que pensava nessa altura. Embora evoluindo num determinado sentido – porque há transformações na minha linguagem – é muito difícil a pessoa não reflectir na sua obra aquilo que é, e aquilo que sente. Por isso me mantive fiel a mim própria.

Agora, não sou eu que devo estar a atribuir-me a integração numa estética neo-realista, não é? Só um crítico ou as outras pessoas é que podem avaliar se eu posso estar neste ou naquele movimento. São as outras pessoas que perante a minha obra devem classificar se eu sou neo-realista, ou não. A mim competia-me fazer o que sentia!

A.T. – *E deve ser, no mínimo, estimulante, ver nascer uma obra, não acha? E quando é que sentia que estava acabada?*

M.B. – Acho que sim, mas é difícil dizer-lhe quando sentia que uma obra estava acabada. Porque, para mim, uma obra nunca estava acabada, via sempre nela algum defeito! Eu ficava satisfeita por ter concluído um trabalho, mas nem sempre ficava satisfeita com o resultado final.



Maria Barreira, *Três Mulheres na Praia*, 1966

Acontece que só quando a peça está no material definitivo é que reparamos nos erros, mas já não há nada a fazer... Comigo pelo menos acontecia assim. A obra estava acabada materialmente, mas no fundo permanecia sempre, em mim, uma insatisfação, que me levava a pensar: eu podia ter escolhido ter feito desta maneira e não daquela... Claro que há uma altura em que a pessoa tem necessidade de parar, não se pode estar eternamente com a mesma coisa, não é? Eu por vezes tinha necessidade de abandonar um trabalho e começar outro. Mas havia também outros momentos em que eu pensava: pelo menos reproduzi mais ou menos aquilo que eu queria. Restava-me essa satisfação!

A.T. – *Como artista plástica participou com trabalhos de escultura, cerâmica e desenho em todas as Exposições Gerais de Artes Plásticas da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Como pode evocar o ambiente artístico dessa época?*

M.B. – Bom, para os artistas de esquerda, o ambiente nunca foi pacífico. De qualquer modo,

para nós, as Exposições Gerais tiveram uma enorme importância, porque se a pessoa está a viver num determinado meio e em comunicação com os outros, tem que mostrar o que está a fazer, não é? Tem que mostrar o seu trabalho. A pessoa não se pode isolar. Não pode fazer um trabalhinho e ficar em casa, não é? Mas para expôr, teria de ser com pessoas que pensassem e agissem da mesma maneira e aqui eram pessoas que pensavam da mesma maneira e que agiam da mesma maneira dentro da mesma ideologia política e cultural.

Eu expus e colaborei na montagem de algumas, não sei se de todas – já não me lembro! A 2ª Exposição, pelo menos, lembro-me que foi visitada pela polícia. Souberam... no fim sabiam tudo... Que a Sociedade ia realizar uma exposição em oposição à do SNI. A polícia entrou por ali a dentro para ver o que era aquilo. Então, havia uns quadros que eles acharam que eram subversivos e portanto, retiraram. Foram uns dois ou três quadros, já não sei! A polícia retirou os quadros mas nós deixamos os espaços...

Depois, no Diário da Manhã – um jornal que havia naquela altura – vinha lá umas críticas sobre os nomes que se punham nas obras – porque nós tínhamos que pôr nomes – também eles subversivos, acharam eles... Tenho pena de já não ter esse jornal.

Acho que as outras já não foram tão agitadas, mesmo assim. Ou, talvez, também porque as pessoas já se acautelassem mais...

*A.T. – Teve muitos prémios ao longo da sua carreira artística, muitas distinções. Considera que isso foi importante para si, para a sua obra?*

M.B. – Mas é claro que eu ficava satisfeita por ser distinguida. Qualquer pessoa gosta de ser reconhecida, gosta que os outros apreciem as coisas que faz. Mas que o prémio me incentivasse para alguma coisa, não! Então eu estava arranjada... então eu nunca tinha feito nada... tive meia dúzia de prémios!

Eu trabalhava porque gostava de trabalhar. Para mim, o estímulo era o desejo de fazer aquilo que tinha em mente e gostaria de fazer. Até porque numa exposição são tantos os artistas, que há-de haver uns melhores e outros piores, não é? E acontece também que o prémio dependia da maneira de sentir daquele que o estava a atribuir e da crítica.

Olhe, quando fiz aquele trabalho – Repúdio – que está no Museu do Chiado, quando tive o prémio, eu pensei: compraram porque gostaram do trabalho ou compraram porque tevi um prémio? Aí é que eu não sei. Pôs-se essa dúvida!

*A.T. – Mudando um pouco de tema: fez alguma viagem ao estrangeiro? Formulo a questão pensando no desejo e no interesse que os artistas manifestavam, na época, em adquirir outras experiências, outras formas de entender a arte, nomeadamente no confronto com as obras dos grandes mestres da escultura Francesa e Italiana.*

M.B. – Fui a Paris. Meu marido obteve uma bolsa de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian e eu acompanhei-o nessa viagem. Claro, quando voltamos, vemos um clima completamente diferente... Ainda foram seis meses!

*A.T. – Sentiu-se desagradada com o regresso?*

M.B. – Sim, porque quando regressamos, sentimo-nos outra vez cingidos à nossa vida miudinha...

*A.T. – Mas, mesmo não querendo abusar da sua memória, gostaria no entanto de saber, mais concretamente, como foram esses seis meses que passou em Paris. Acha que foi positivo, que valeu a pena?*

M.B. – É claro que sim, que foi positivo, que valeu a pena. Mas não sei explicar. Foi um clima diferente... Um sentido de liberdade! Só tive um Ah! Quando cheguei e desci do avião. Senti-me livre! Livre das preocupações diárias, livre do ambiente repressivo em que vivíamos. Tinha deixado tudo para trás. Podia ser eu mesma num ambiente estranho. Podia falar à vontade e dizer o que queria e me apetecia. Foi isso? sentir-me libertada!

O ambiente social e cultural que se vivia em Paris era completamente diferente de Lisboa? por mais que eu gostasse de Lisboa. Aqui via o Sol...

*A.T. – E pegando nessa expressão “senti-me livre”: quer dizer também, estar disponível para descobrir e compreender...*

M.B. – Sim, e para mim, foi ver coisas novas, ver muitas exposições, ver o que se fazia, falar com artistas que até nem eram conhecidos na altura – hoje já não me lembro dos nomes – e tudo isso foi muito gratificante.

A.T. – *Mas teve, com certeza, um sentimento de admiração perante as obras escultóricas que viu?*

M.B. – Eu admirei muito as obras que vi mas, para mim, não eram desconhecidas. Porque aqui, tínhamos contacto com muitos livros. Eu e outros colegas da Escola íamos à Livraria Portugal, na rua do Carmo e havia um moço que estava à testa dos livros de Arte e deixava-nos folheá-los. Víamos lá muita coisa. A nossa Escola não tinha Biblioteca...

Por exemplo, as obras que vi de Bourdelle agradaram-me muito. Achei as obras de Rodin, mais espectaculares. Mas foi sobretudo a escultura de Balzac que mais me surpreendeu pela sua modernidade. Eram artistas que fugiam já do esquema clássico e aquilo fez-me pensar.

Mais tarde visitei a Itália, com meu marido. Mas Florença e Roma foram as cidades que mais me tocaram.

No fundo, foi ver aquilo que eu já conhecia em livros, mas claro que é completamente diferente ver no livro e ver a obra.

A.T. – *Concordo que seja completamente diferente e isso leva-me a perguntar-lhe se estes escultores, através da sua obra, a influenciaram no modo de entender a escultura.*

M.B. – Eu diria que todos nós somos influenciados por este ou por aquele, ao longo da nossa carreira.

A.T. – *Casou com um escultor e partilhou largos anos o mesmo espaço de trabalho em ateliers. Quer falar-me dessa experiência?*

M.B. – Nós tínhamos muitas coisas em comum, trabalhávamos muito e havia peças, grandes trabalhos, que exigiam a inter-ajuda. O meu marido era um trabalhador inato. Era incapaz de estar sossegado e era muito metódico. Impunha-se regras e uma grande disciplina para que todos os trabalhos começados fossem acabados.

Eu não tinha só o atelier, tinha também que dar aulas e por isso tinha os meus próprios métodos. Mas acabei por me adaptar a essa disciplina de trabalho que se tornou na disciplina do atelier.

Creio que aprendemos muito um com o outro. Tanto que muita gente encontra parecenças nos nossos trabalhos. São completamente diferentes mas concordo que, por vezes, se sente a influência mútua. De facto, a nossa vivência era tão boa que

é natural que se reflecta no nosso trabalho. Claro que a ausência de filhos contribuiu para uma maior cumplicidade, tolerância, amizade, companheirismo...

A.T. – *Dado que a sua obra é marcada por peças de pequeno formato, desejava saber se essa modalidade está, de algum modo, relacionada com as “regras” e “disciplina” no atelier, ou se, pelo contrário, elas correspondem a um gosto pessoal?*

M.B. – Sim, correspondem a um gosto pessoal. Optei por fazer peças pequenas porque era uma coisa que eu podia fazer sozinha, sem ter que incomodar ninguém. O meu marido não tinha que interromper o seu trabalho para me ajudar, como era o caso das peças grandes para passar a gesso ou a cimento. Eu gostava de começar e acabar o meu trabalho sozinha. Mesmo toda essa preparação do barro para ser cozido aprendi à minha custa. Eu acabei por criar uma maneira de brocar o trabalho, de o compor, de ficar tudo pronto para ser levado para as boas cerâmicas do Desterro e da Viúva Lamego, que nunca quebravam nenhuma peça.

A.T. – *E agora, uma pergunta que me parece oportuna: que mensagem gostaria de deixar aos jovens escultores?*

M.B. – Trabalhar! O trabalho é a mola real de tudo! Sem trabalho não se pode fazer nada. Falar, dizer coisas bonitas, não! Como diria Rodin, trabalhar, trabalhar, trabalhar. É aí que reside a base e não olhar, ir buscar uma pedrinha e pô-la sobre outra, como se vê agora! É pensar e trabalhar. Levar “a Escultura como ofício”.

Ver o que os outros fizeram é muito importante também. Os jovens devem olhar para a tradição, para o trabalho daqueles que se considera os “bota-de-elástico”, porque eles têm também qualquer coisa a dizer. Devem estudar todas essas correntes e ver como se trabalhava! Depois seguirem o seu caminho. Trabalhar, fazer experiências, fazer muitas coisas erradas. Só depois se pode trabalhar aquilo de que se gosta e que se pode fazer.

Eu aconselhava-os que lessem o Testamento de Rodin.

A.T. – *Para terminar a nossa conversa – só uma curiosidade minha: Como vive actualmente Maria*

*Barreira? É uma escultora, é uma mulher comum? Como descreveria o seu quotidiano?*

M.B. – Actualmente vivo na minha casa rodeada das minhas coisas: dos meus livros, das minhas peças de escultura... Eu já estou tão afeita a elas que, para mim, é como se sempre viveram comigo. E se alguma é deslocada do seu lugar eu tenho que a colocar direita no sítio certo e na posição correcta. É o meu Museu...

Eu não vivo de recordações. Vivo o presente, não estou a pensar no passado! Eu vivo o momento actual. Contento-me com o que sou e com aquilo que tenho. Vivo muito mais no presente e no futuro, muito embora já não tenha muito futuro...

Também não sinto solidão. E mesmo quando estou sozinha, eu nunca me sinto só. Vivo o meu dia-a-dia: convivo, saio e gosto de almoçar fora. Gosto muito de passear, de ver o mar. Eu gosto do mar, muito mais do que do campo. Para mim o mar é muito interessante porque de momento a momento há uma transformação, ao passo que o

campo é muito parado: todos os dias, de manhã à tarde e à noite, o campo é sempre a mesma coisa.

Eu hoje já não faço trabalhos de atelier. Passo o meu tempo a ler e a fazer desenhos abstractos e a cor. Curiosamente, sabe que eu agora faço também muitos desenhos abstractos? Como eu não posso já fazer coisas em escultura, faço desenhos – é espontâneo – sai ao sabor da imaginação.

Mas gosto muito de ler – ler é o meu passatempo preferido. Agora até estou a ler, ou antes, a reler, um livro de Vitorino Nemésio, Mau Tempo no Canal. Há dias, num programa da televisão, ouvi falar do escritor e da obra e como já não me lembrava de certas passagens, resolvi retirá-lo da estante...

Eu diria que, actualmente, sou uma mulher comum. Fui escultora, fui docente, considerando-me sempre uma mulher comum.

*A.T. – Afigura-se muito positiva essa sua atitude perante a vida. Mas não só para ler como também para desenhar... Pelo menos no meu caso, sinto que são duas*



Maria Barreira, I Exposição Geral de Artes Plásticas, 1946

*ocupações que exigem um certo tipo de espaço e de visibilidade...*

*Também tem um espaço próprio para ler? E para desenhar?*

M.B. – Sim, naturalmente. Eu gosto da minha casa porque é uma casa cheia de luz. Não gosto de casas escuras nem de espaços fechados. Eu tenho por hábito ler no meu quarto porque tenho condições perfeitas para a leitura: Silêncio e Luz. Normalmente leio junto de uma janela toda em vidro, sentada numa cadeira de braços, muito cómoda, onde descanso enquanto leio. E depois, como a luz vem do meu lado direito, facilita-me a visibilidade.

Eu desenho numa saleta ao lado do meu quarto com as mesmas condições. É também um espaço próprio, onde tenho um estirador e todo o material que preciso para trabalhar.

*A.T. – Já agora, só um parêntesis – Gosta de ouvir música no seu quotidiano?*

M.B. – Não. Não sinto necessidade. Eu gosto de ouvir música quando vou a um concerto, ou ouvir um concerto pela televisão, isso gosto! Agora para ouvir música o dia todo, não gosto! Até porque me abstraio e só ouço é barulho. Depois, esta música moderna é um bocado confusa, é um bocado barulhenta demais para mim e quando me abstraio, no fundo, o que ouço, não passa de um som... Eu gosto de estar em silêncio porque me dá espaço para pensar naquilo que estou a fazer.



Maria Barreira,  
Maternidade, 1948

# **JOAQUIM CORREIA**

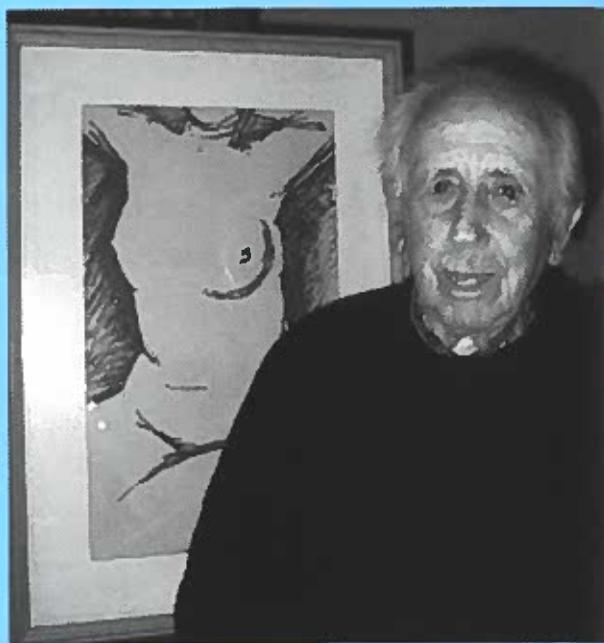
*Nasce na Marinha Grande*

*em 1920*

Com viva simpatia o escultor Joaquim Correia<sup>1</sup> abre-me a porta do seu atelier para que eu lhe faça uma entrevista, na tentativa de recolher o seu testemunho artístico. Tira o avental, pois estava trabalhar e dirigimo-nos para uma parte do atelier onde existe um sofá e uma cadeira para iniciar a nossa conversa.

Começo por mencionar a escolha da imagem do Monumento ao poeta Afonso Lopes Vieira (Leiria), para ilustrar o artigo, ao que o escultor responde: *Eu escolheria o mesmo, porque foi feito sem nenhuma imposição...Fui eu que o ofereci.*

É inevitável para mim perguntar ao artista pelos seus mestres e o pelo tempo de estudante, nomeadamente sobre o escultor Simões de Almeida (Sobrinho): *Quando eu conheci o Mestre Simões estava ele a fazer a estátua do Mousinho de Albuquerque num dos corredores da Escola, porque a obra não cabia no atelier. Foi um homem com quem eu me dei muito bem. Quando eu já estava adiantado na aula, estávamos a fazer modelo vivo e, salvo erro, era uma senhora de idade que estava a pousar. Eu fiz uma coisa muito violenta, porque me pareceu uma indignidade e a situação impressionou-me muito. Estava a fazer o torso e o Mestre Simões veio à aula tinha eu saído. Quando voltei estava ele a sair e encontramos-nos. Ele parou e disse-me: “Estive a ver o seu trabalho, acho que está bastante bem, se acabar dou-lhe 20 valores”. Eu respondi, que havia um problema, pois para mim o trabalho estava acabado. Ele persignou-se e deu-me 7 valores. No ano seguinte faço o retrato de Maria Lallande, que era uma boa amiga, o que fez um certo êxito, pois foi com este busto que ganhei o prémio Soares dos Reis. O Mestre Simões também tinha concorrido e daí para a frente ele passou a aceitar o que eu queria fazer, coisa rara entre os professores. Nunca mais me deu nota inferior a 16 valores! Quando Joaquim Correia falava de Rodin o Mestre dizia-lhe: “Lá está você a falar desse doido!” O escultor diz ainda que Simões de Almeida, no final do curso, convidou-o para ir a sua casa, para tomarem um copo de vinho do Porto e desejar-lhe felicidades para a vida futura: “Nunca tive um aluno que me desse tanto trabalho e fosse mais bem criado”. A propósito da estátua *Orfeu*,<sup>2</sup> obra de final*



Joaquim Correia

de curso, o professor dá-lhe os parabéns e aproveita para lhe dizer: “*Não gostei muito daquelas pernas tão fortes...*”. *Mal ele sonhava e eu também, que seria eu a ocupar a cadeira dele.*

Joaquim Correia trabalhou com os escultores António Duarte, que lhe cedeu o seu atelier para trabalhar, Barata Feyo e Francisco Franco, sendo deste último que tece as palavras mais elogiosas: *O Franco falava por parábolas, era um homem espantoso e um artista fantástico. Foi uma grande experiência, aprendi muito com ele. Franco era um homem excepcional! Fez-me muita impressão quando o fui ver morto ao seu quarto. Era o quarto de um monge, vazio, com um divã e uma cruz enorme na parede, enquanto que o resto da casa era belíssimo. Era um homem estranhíssimo. Tinha uma quinta no Minho e só lá foi uma vez. Entre ele e o Leopoldo havia uma certa disputa profissional. Os dois grandes escultores do Estado eram o Leopoldo de Almeida e o Franco, que após ter feito o Gonçalves Zarco não poderia mais ser ignorado.*

Ao mesmo tempo que frequentava a Escola de Belas Artes de Lisboa, o futuro escultor fazia inúmeros trabalhos, tais como, *pintar cenários para o Teatro Nacional, ia a correr à Graça pintar solitários, enfim. Precisava de ganhar dinheiro. E é por essa época que consegue um trabalho no Hospital do*

<sup>1</sup> Para uma biografia e obra do escultor cf. *Dicionário de Escultura Portuguesa*; *A Escultura de Joaquim Correia*, 1982; *Joaquim Correia: Escultura*, 1991; *Museu Joaquim Correia*, 2001; *Maria Carvalho, Vida e Obra Escultórica de Joaquim Correia* (tese Mestrado), 2002.

<sup>2</sup> Esta obra encontra-se à entrada do Museu que lhe é dedicado na Marinha Grande.



[Fig. 1] – Joaquim Correia, Maquete do Monumento a Afonso Lopes Vieira, (obra final em Leiria).

Trabalho, onde recebe a primeira encomenda: *Uma prima minha era médica e trabalhava lá e perguntou-me se eu queria desenhar as fracturas dos ossos. Eu gostava muito de medicina, se não fosse escultor tinha sido médico. Ainda fiz uma série de cadeiras do curso de medicina, na mesma época em que frequentava o curso de escultura. Eu olhava para as radiografias e via logo onde era a fractura e desenhava-as. O Dr. Joaquim Gamboa, um dos cirurgiões que trabalhava no Hospital disse-me: "Gostava muito que me fizesse o retrato". Eu fiz-lhe o retrato e gostei bastante dele na altura e ainda hoje gosto. Ele pagou-me um conto de réis, que me soube maravilhosamente e ficámos amigos para toda a vida.*

Mas não foi este retrato o único trabalho que o escultor vendeu enquanto estudante. Fiz um baixo-relevo, *O Nascimento de Vénus*, na aula do Mestre Simões de Almeida. Era um dos temas de composição que ele passou na aula e eu fiz o baixo-relevo um pouco influenciado pelo Botticelli. Hoje, quando olho para ele lembra-me isso. Apareceu-me então um homem que o queria comprar. Eu vendi-lho e ele colocou-o no prédio onde ainda hoje se encontra.<sup>3</sup> Está por cima da porta e tem perto de 2 metros.

Foi na época em que estive na Escola de Belas Artes do Porto que conheceu o escultor Teixeira Lopes. Joaquim Correia havia levado o medalhão que fizera do seu tio, Joaquim Carvalho de Oliveira, para a fundição Teixeira Lopes, deixando-o

<sup>3</sup> R.Frei Francisco Foreiro, nº 2.

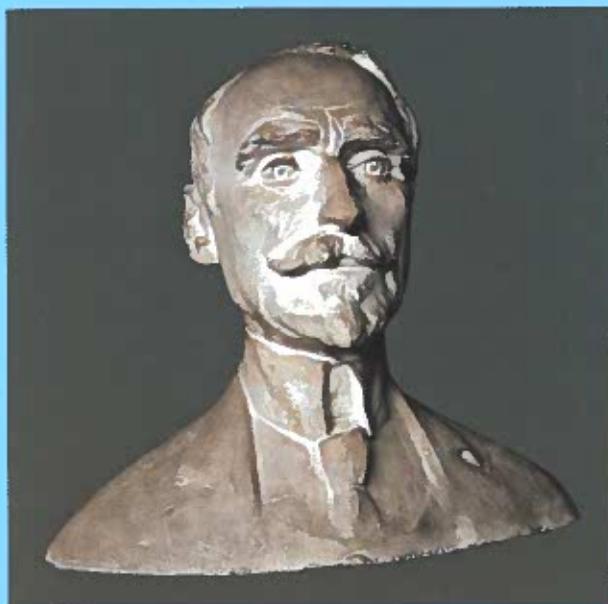
lá ficar para ser passado a bronze. Quando na fundição, Teixeira Lopes pergunta: *"Quem fez isto?"* Ao que lhe responderem ser um rapaz que está na Escola. *"Quando ele cá voltar digam-lhe para ir falar comigo". Assim foi, fui bater-lhe à porta e mandou-me entrar para me dizer que eu tinha muitas capacidades. Mostrou-me o teatro que tinha em casa, onde foi representado pela primeira vez o Auto da Visitação.*

Questiono o artista no sentido de que me fale um pouco da experiência na Escola do Porto e menciono os nomes de alguns dos seus professores: *Aarão de Lacerda, era um espírito muito interessante, era um melómano, o que teve logo uma grande afinidade. Ia connosco aos concertos e depois comentava-os, por isso tivemos mais essa disciplina. Acácio Lino, professor de desenho, um dia fez-me uma proposta: "Você já trabalhou esfuminho?" ao que eu respondi não. Então ele disse-me que gostava muito que eu fizesse um trabalho de gesso a esfuminho e que se eu fosse capaz ele dava-me 20 valores. Eu aceitei o desafio e ele deu-me os 20 valores.*

Aproveitando o tema do desenho, pergunto como eram as aulas de Leopoldo de Almeida, na Escola de Belas Artes de Lisboa. *Mestre Leopoldo tratou-me sempre bem, mas não me dava mais do que 13 ou 14 valores. No desenho de modelo vivo, nunca ouve conflito, mas ele nunca me aceitou. Soube por outros alunos, que Leopoldo dizia que os meus desenhos não eram expostos porque podiam fazer impressão aos colegas. Tenho desenhos meus corrigidos por ele.*

Falamos sobre a importância do desenho para a escultura e para entender a evolução e o pensamento do escultor na concepção da obra e Joaquim Correia conta um episódio curioso: *Em Belém tinha um armário onde guardava uma série de desenhos enquanto tinha dúvidas relativamente a algum trabalho a que eu chamava o purgatório. Tinha uma salamandra e muitas vezes queimava-os aí. Um dia, o Diogo de Macedo passa pelo atelier e vendo-me a fazer isso fica muito impressionado. Disse que eu não tinha o direito de fazer isso, porque se fizeres hoje um desenho que não gostes como é que sabes que daqui a dez anos não lhes vais dar uma grande importância?...Eu disse-lhe que ele tinha razão e daí para diante deixei de os queimar.*

Em 1948 recebe a sua primeira encomenda oficial, feita pelo Ministério das Obras Públicas, uma estátua de João Paiva para a Ilha de São Tomé. *Estava determinado que quando um aluno acabasse a escola e tivesse o prémio, o MOP fazia imediatamente uma encomenda. E calhou-me a estátua de João de Paiva.*



[Fig. 2] – Joaquim Correia, busto de João Barreira



[Fig. 3] – Joaquim Correia, o Nascimento de Vénus, R. Frei Francisco Foreiro, n.º 2, Lisboa.

Com uma bolsa de estudo, em 1951, parte para Itália. A bolsa para Itália não me foi dada facilmente, eles achavam que eu não era muito da situação. Tive a sorte do Dr. Pereira Dias, que era professor em Coimbra e amigo de Afonso Lopes Vieira, vir para Lisboa como director-geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Eu aproveitei para lhe falar sobre a bolsa e a situação de impasse em que me encontrava. Poucos dias depois telefonou-me e disse: "Você vai ter a bolsa mas disseram-me para ter cuidado, pois não têm muito boa informação sua e preferem burra que nos leve que cavalo que nos derrube. Deram-me o visto e lá fui para Itália, com a minha mulher, com quem havia casado.

Sendo Itália um país de extrema importância para os escultores, pergunto-lhe como foi a viagem de estudo: A Itália sempre teve um grande peso para mim. Eu sempre estive em Itália como se estivesse aqui. Senti uma grande atracção por toda a escultura italiana. Aquela Maria Madalena do Donatello impressionou-me profundamente. Eu tinha um livre trânsito para o Vaticano que me tinha sido oferecido pelo Reinaldo dos Santos e o Museu do Vaticano abriu-me as portas, mesmo da Capela de Nicolau V, que raramente é aberta ao público, pintada pelo Frangelico.

Voltamos a falar sobre a sua obra escultórica e um tema que me é particularmente caro, o do retrato. Fiz alguns retratos de encomenda, aproximei-

-me o mais que pude de gente que não conheci. Mas quando faço o retrato de uma pessoa que conheço é completamente diferente. A pessoa está a ditar-me o retrato. O que faço é qualquer coisa de compacto. Menciono o retrato de João Barreira: Conheci-o tinha eu uns vinte e tal anos e ele uns noventa. Era um homem com uma vitalidade espantosa. E um dia pediu-me para lhe fazer o retrato e eu fiz-lhe. Ele tinha sido amigo do Eça, do Junqueiro e falava-me deles.

Não podíamos deixar de falar sobre algumas encomendas que impressionaram o escultor, tal como os trabalhos que fez para a Igreja de Santa Eufémia, perto de Leiria. O padre, um homem extraordinário, uma espécie de mecenas, começa por me encomendar, para a fachada da igreja (uma peça pouco conhecida porque nunca foi reproduzida) uma ressurreição em alumínio. Depois pede-me para fazer um Cristo para o altar. Em seguida para desenhar a capela baptismal. Até o retrato dele me encomendou e queria por força que eu fizesse um tapete para por por detrás do altar. Eu nunca tinha feito nenhum tapete mas ele achou por força que tinha de ser eu a fazê-lo. Durante dois anos o Padre Pedrosa telefonou a perguntar pelo tapete. Um dia eu respondi-lhe que ia de férias para S. Pedro de Moel e que ia fazer um estudo para o tapete. Assim foi e a certa altura entusiasmei-me e lá fiz a Última Ceia, que foi feita em Portalegre.

Joaquim Correia teve uma segunda experiência ao nível da tapeçaria, quando lhe é feita uma encomenda para a Sala do Senado na Assembleia da República, que teve honras de monografia.<sup>4</sup> *Escolhi as cortes de Leiria, onde pela primeira vez aparece o povo. O autor do texto sobre a minha peça até encontra um auto-retrato meu que está lá metido e isso é engraçado. Tiraram-na da Sala do Senado e puseram-na no corredor e agora está ao fundo de uma escadaria. E não pára de ter sossego.*

Não poderia deixar de interrogar o escultor sobre o tema da escultura pública e surge novamente o Monumento a Afonso Lopes Vieira, confessando que se baseou em dois versos do poeta para a concepção do monumento: *“Encheram-se-me de brancas a cabeça / Debruçado para o mar envelheci”*. Fala-me então de como era o poeta e amigo. *A imagem que tinham dele na rua era a de um snob, ele era um homem distintíssimo, com o seu monóculo... Tudo aquilo era um Fradique Mendes. Na intimidade era um homem completamente diferente da imagem que dava na rua. Se eu não o tivesse conhecido teria feito um snob. Ele gostava era de coisas simples, gostava da Maria Laranjo que lhe ofereceu um almoço na praia da Nazaré e que era peixeira. Para agradecer o almoço escreveu-lhe um poema que, entre outras coisas, diz “Que pena que eu tenho de não a ter conhecido quando era mais novo / não seria hoje doutor mas talvez pescador”*.

<sup>4</sup> Marco Daniel Duarte, *Cunhar e Tecer as Cortes de Leiria de 1254*, Lisboa 2006. Para além de fazer um estudo iconográfico da tapeçaria em questão, fala também de algumas medalhas nomeadamente, a que versa sobre a mesma temática.



[Fig. 5] – Joaquim Correia, Baixo relevo da Igreja do Sagrado Coração de Jesus na Covilhã.



[Fig. 4] – Joaquim Correia, Baixo relevo da Igreja do Sagrado Coração de Jesus na Covilhã.

Continuamos a falar sobre o Monumento ao poeta seu amigo e o porquê de ter sido retirado do local onde se encontrava originalmente. *Tive de retirá-la do sítio onde estava porque fizeram um restaurante e a estátua estava todos os dias rodeada de caixas de cerveja. O Afonso detestaria estar numa praça; as esculturas têm de ter intimidade. Achei que ao pé do rio ficaria bem, mas perante a porcarias envolvente pedi para a mudarem e puseram-na perto da casa onde nasceu. Joaquim Correia volta a frisar que este foi um trabalho feito com grande liberdade.*

Um outro monumento sobre o qual interrogo o escultor é o do actor José de Castro (Paço d’Arcos).<sup>5</sup> *Começou como actor amador e teve uma carreira brilhante. Era tímido e nervoso, como todos os grandes actores que conheci. As minhas noites livres passava-as nos camarins dos amigos, que eram actores e actrizes. Fiz muito essa vida... andei muito pelos bastidores do teatro. Ele actuava no Vilaret e eu nunca o conheci pessoalmente, só o vi representar e o retrato que fiz foi a pensar nessa imagem. Eu estava a fazer o busto e a vê-lo a representar. Foi feito sem modelo mas a personalidade dele estava muito definida em mim pelo que o vi fazer no teatro. Ao lado do busto coloquei duas máscaras, a da tragédia e a da comédia, que se partem. Eu queria fazê-las em granito cor de rosa, mas não tive canteiro que me garantisse que ficassem como eu queria, porque eu queria o granito partido e uma máscara caída para cada lado. Acabei por fazê-las em bronze.*

<sup>5</sup> Para imagem deste monumento cf. *Escultura d’Oeiras*, p. 26.



[Fig. 6] – Joaquim Correia, Baixo relevo da Igreja do Sagrado Coração de Jesus na Covilhã.

A propósito do bronze passamos para um tema caro à Escultura, os materiais. Refiro a expressão por si proferida de que a pedra é egoísta.<sup>6</sup> *A pedra é egoísta e a madeira também. São materiais que têm uma expressão própria. Para fazermos escultura com eles temos*

*de fazer um acordo. Um dos exercícios que gostava de fazer nas suas aulas era pegar numa peça e reflectir com os alunos sobre qual a melhor maneira de a realizar, tendo em conta os diferentes materiais.*

Também de extrema relevância para a obra de Joaquim Correia é a Música. Chega mesmo a mostra-me um violoncelo de concerto do século XVIII. *Gostava muito de tocar bem. Quando era garoto queria estudar piano mas acabei por estudar violino. Estou permanentemente a ouvir música. Não sei se ela exercerá alguma influência na composição, certos espaços, certas linhas, talvez provenham da escrita musical. É possível.*

Menciono que estive este ano no Museu que lhe é dedicado na Marinha Grande e que achei uma pena deixarem-se estacionar carros à porta, mesmo ao pé da escultura *Orfeu*, que se encontra à entrada. Disse-me que já não é possível estacionar e que está a fazer uma fonte para ser colocada no largo da entrada do Museu, da qual me mostrou a maquete. Confessa que gostava de fazer funcionar nas salas anexas ao edifício do Museu uma Escola Superior de Artes e Ofícios.

Rita Mega,  
Paço d'Arcos, 22 de Novembro de 2007

<sup>6</sup> Cf. *A Escultura de Joaquim Correia*, p.IX.

# **GUSTAVO BASTOS**

*Nasce na Figueira da Foz*

*em 1928*

## Gustavo Bastos, n. na Figueira da Foz em 1928

J.F.P. – *Não vamos fazer propriamente uma entrevista mas uma conversa...*

G.B. – Sei, é um testemunho que fica para além da minha morte que já nem sequer deve demorar muito.

J.F.P. – *Como é que nasce um escultor na Figueira da Foz, quais eram os estímulos?*

G.B. – Ah, ah, ah, essa é engraçada.

Eu devo dizer que eu estaria inserido numa classe social que nem sei bem classificar, nem muito lá no topo nem muito cá em baixo. Uma classe média que na altura não se dizia assim, não havia essa consciência.

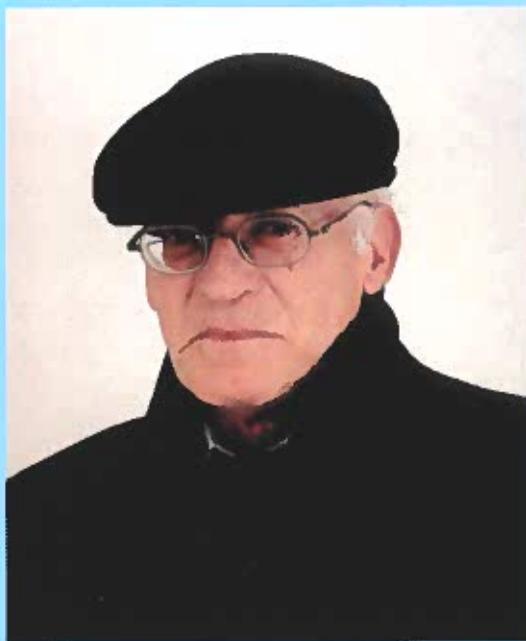
Lembro-me de no Casino da Figueira da Foz passarem por lá exposições de pintura dos pintores dessa época. Estavam lá pelos corredores, aquilo agora está diferente. Eu olhava de soslaio para que não pensassem que eu estimava aquilo que estava nas paredes. O ambiente não era de grande qualidade. Fazia assim porque doutro modo eu não seria bem visto. Quer dizer, estava-me a querer ligar a uma classe profissional que não tinha grande prestígio.

Eu tirava ensinamentos duma tia minha, sobretudo dos seus aforismos que são do conhecimento de toda a gente como: diz-me quanto tens dir-te-ei quem és ou se nada tens nada vales. Ora eu cheguei ao fim da vida sem nada. Por vezes querem-me dar a entender o contrário, que tenho alguma importância mas isso não corresponde a nada que esteja no Banco.

J.F.P. – *Não teve qualquer oposição familiar quando teve que optar?*

G.B. – Não, não havia oposição, não era nenhuma. O meu pai estava preocupado com o meu futuro porque não me pôde mandar para a marinha. Éramos onze irmãos dos dois casamentos de meu pai – 5 do primeiro e 6 do segundo e, claro, não éramos exactamente iguais.

Eu estava destinado a ir para letras, fiz o 7º ano. Até frequentei um colégio no Estoril onde estava o Rei de Espanha. Ainda pensei, em último recurso, ir para arquitectura...mas onde é que estava a matemática? O que determinou também



Gustavo Bastos

a minha escolha em ser escultor foi não ter jeito para nada que era o que acontecia também com muita gente que ia para artista.

Nessa altura fui para a Escola e entrámos 3 para escultura. Depois o número de alunos foi aumentando penso que devido ao êxito dos escultores, também por via económica. Agora quando se pergunta aos miúdos que curso querem tirar eles dizem: aquele que der mais dinheiro!

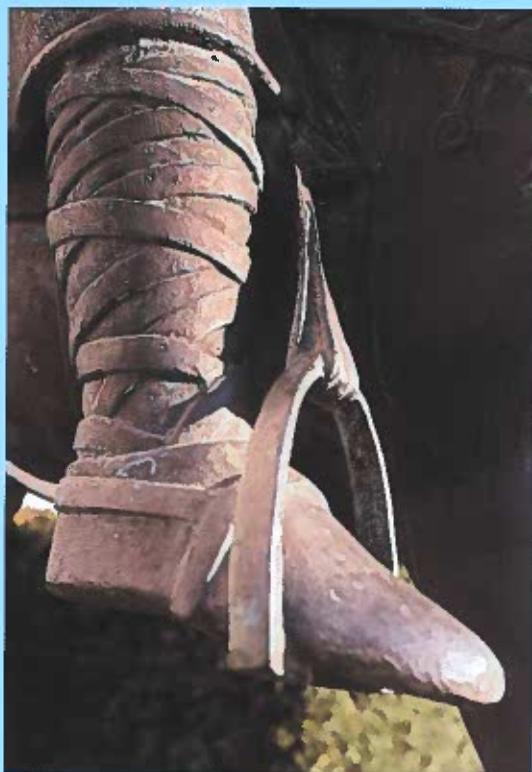
J.F.P. – *Vivendo na Figueira estava a meio entre Lisboa e o Porto. Porque escolheu a Escola do Porto?*

G.B. – Normalmente as pessoas do centro vão para Lisboa. Não escolhem o Porto onde está frio e há muito nevoeiro. Não é fácil. Agora o que será mais fácil é viver no Porto onde não é preciso ter muito dinheiro ou não ter dinheiro nenhum. Em Lisboa é preciso dinheiro até para as pessoas se movimentarem em sociedade. O estar inserido numa sociedade implica andar vestido duma certa maneira e aqui não se dá por isso. É mais fácil ser modesto no Porto que em Lisboa. Por isso eu fiquei.

Só que no 4º ano fui para a Escola de Lisboa. Não fui maltratado. Tive com professor o Leopoldo de Almeida. Um dia pediu-me que lhe preparasse um bocado de barro, eu entreguei-lho, ele sacudiu as mãos e disse que não trabalhava



D. Afonso Henriques, Porto, 1984



D. Afonso Henriques (pormenor)

com lama e foi-se embora. Tive com ele também uma coisa curiosa. Ele tinha uma grande mesa com os seus trabalhos e um dia foi-nos mostrar. Eu tinha-lhe oferecido uma escultura que estava no meio das outras e ele, que já se não lembrava, pegou nela e elogiou-a.

*J.F.P. – O Professor está numa situação privilegiada para fazer a comparação entre as duas Escolas, porque habitualmente a Escola do Porto é referida como sendo mais aberta, menos ligada ao Poder. É uma verdade ou é uma lenda?*

G.B. – É capaz de ser verdade, era uma Escola mais aberta. E sabendo como era a estética na altura, estaria mais perto também da ética e da política. Eu sempre recomendei aos alunos que fossem cultos, até por causa da aproximação à Universidade. O artista deve ser culto porque é aí que vai encontrar as referências que procura.

*J.F.P. – A encomenda foi muito importante para a sua geração...*

G.B. – Era, era! Eu tive trabalho, tive muito trabalho, não me posso queixar, só que nunca

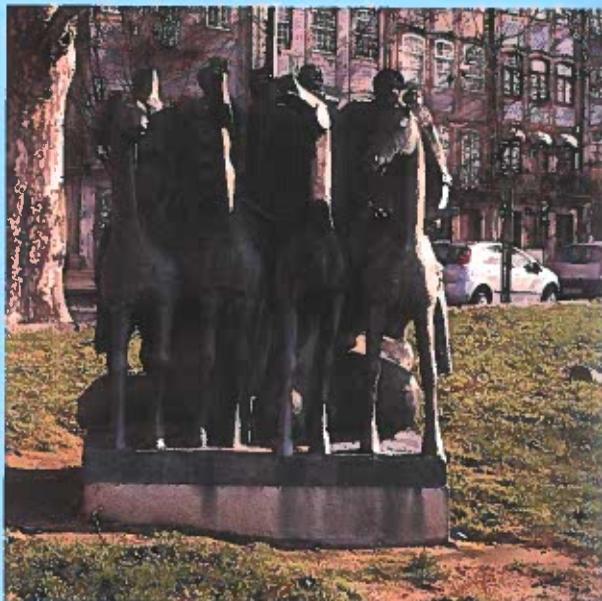
soube gerir bem os ganhos. Aqueles que estão habituados a administrar o dinheiro, porque já o tiveram porque o herdaram, por exemplo, estão muito mais capazes de economizar aquilo que ganham, do que aqueles que são toma lá dá cá.

Esta minha preocupação com o dinheiro pode parecer uma coisa mesquinha. Ora não fica bem falar de dinheiro, é uma coisa que não se usa. Como também não fica bem falar na tristeza, não é bom, não cai bem. Deve ser tudo alegre, tudo deve parecer alegre. Tudo isto cria uma impossibilidade de ser frontal com a vida que é o que importa.

Agora a decisão, fonte da encomenda estava em Lisboa. Mas foi o Porto que me homenageou quando a Câmara me deu uma medalha.

Mas a encomenda foi sempre importante. Veja o Soares dos Reis e o Teixeira Lopes. O primeiro matou-se porque dizia que só lhe encomendavam bustos, o que não era inteiramente verdade. O Teixeira Lopes foi um escultor de sucesso, até mudou de monárquico para republicano. Claro que há aquela história do casamento, quando ele percebe que a mulher não é virgem e a devolve à família. Ora eu acho que isto não se faz, isso é uma indignidade.

*J.F.P. – Mas não se centrava em exclusivo nas limitações ou imposições da encomenda?*



Os 4 Cavaleiros do Apocalipse, Porto, 1956



Monumento a Sá Carneiro, Porto, 1990

G.B. – Claro que eu procurei ir sempre mais além, talvez estimulado pelos poetas, pelos intelectuais. Eu senti-me sempre bem junto daqueles que procuravam a água num deserto.

J.F.P. – *Sinto-lhe um certo desalento, uma menor alegria e vocação para a dizer graças do que alguns anos atrás. Como gere a sua vida hoje?*

G.B. – Bom há a vida e a morte. A morte é uma chaticice. Um tipo vai para o reino do nada, claro que acreditando sempre. Foi por isso que vieram as religiões, para a hora da morte. Suponha você que todas as pessoas acreditavam que íamos todos para o nada...de facto um tipo morre e podem-lhe cuspir em cima, cortar-lhe um braço, uma perna e não sente nada. Nós temos que acreditar nisso, mas será?

De facto eu sinto um certo drama na vida e daí a necessidade de ser alegre. O facto de ter necessidade de diálogo é porque assim sei que estou vivo. E a idade, a idade também. Um tipo reforma-se e com quem é que pode falar. Eu lembro-me do Carlos Ramos querer fazer um organismo dentro da Escola para podermos dialogar dentro da Escola, para falarmos uns com os outros. Mas depois a ideia não se concretizou.

Agora eu estive sempre maravilhado com a vida. Agora é diferente, daqui a pouco faço 80 anos, não posso dar assistência à família, tenho uma velhice não cómoda...Vou fazendo os meus bonequinhos, é o que me dá gosto. Sabe que eu equiparo a criatividade a uma cena de amor. Tanto gozo me dá uma como outra.

J.F.P. – *Agora sente uma certa solidão não só pessoal como profissional?*

G.B. – Sabe eu já não tenho nada, nem atelier. O Barata Feyo teve sempre atelier na Escola. Eu também me aproveitei da Escola, tivesse ela um bom ou mau programa. E a Escola é um espaço privilegiado para se trabalhar.

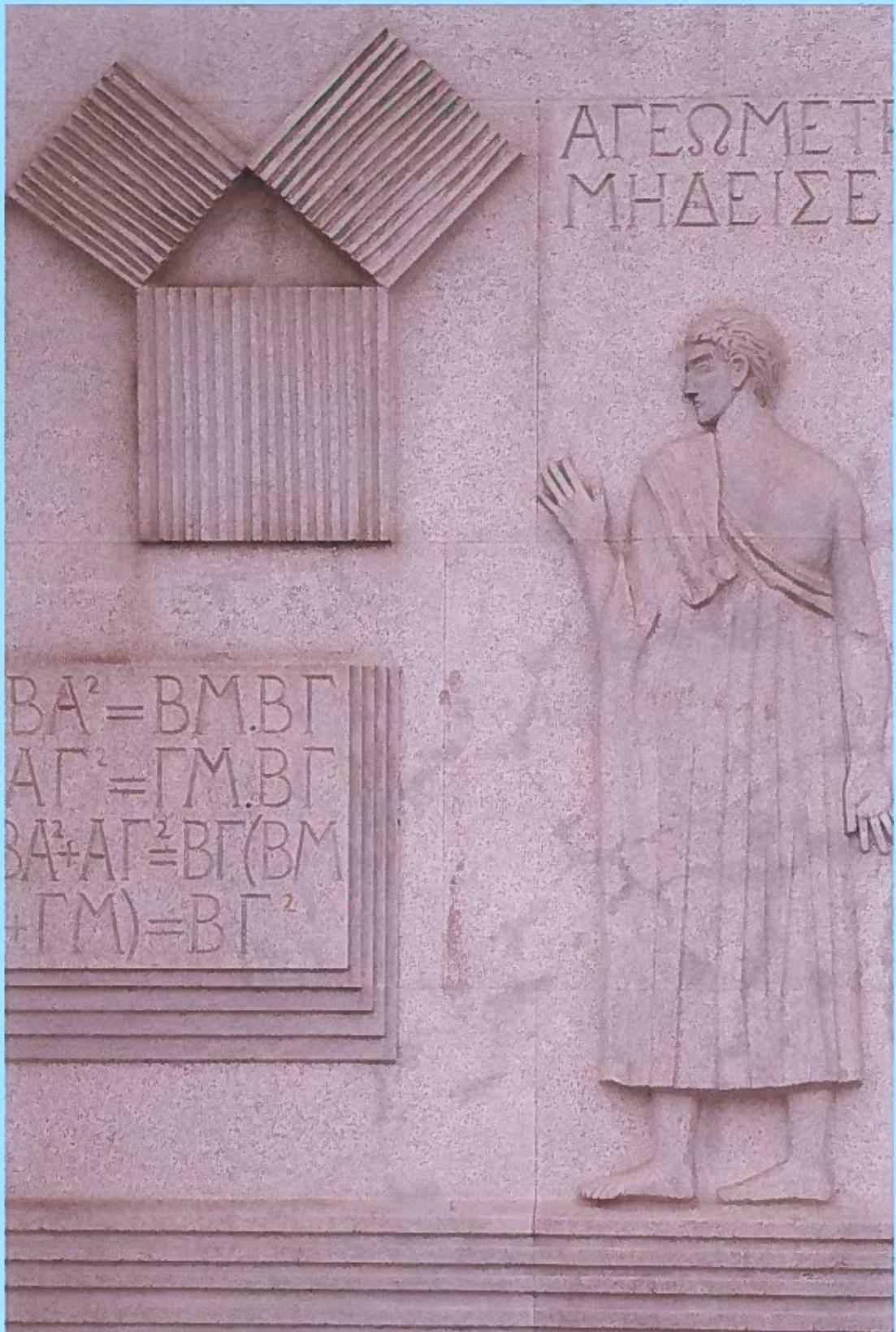
O Barata Feyo tinha uma personalidade que hoje não sei se resulta. Não sei como era tratado em família mas eu tratava-o como um senhor, como um cidadão, com valores que era preciso serem respeitados. E a pessoa ficava muito agradecida pelas suas atitudes. Depois de 4 anos no ensino secundário, em Viana, na Póvoa e no Porto, entrei para a Escola, fiz o concurso para Professor e depois fui reconduzido. Mas o ensino secundário foi uma boa experiência, obrigava-nos a uma certa disciplina. Repare que, como alguém dizia, um Catedrático em Coimbra estava equiparado a um general...

J.F.P. – *Havia uma dicotomia Leopoldo/Barata Feyo?*

G.B. – Aquelas 4 esculturas na Avenida da



Portal da Faculdade de Matemática, Coimbra, 1969



Portal da Faculdade de Matemática, Coimbra, 1969



Portal da Faculdade de Matemática, Coimbra, 1969

Liberdade era um trabalho essencialmente de vestes. Agora o Leopoldo copiava a realidade, o Barata Feyo não. Ali ele até podia ser abstracto porque tinha condições para isso e ninguém lhe ia à mão.

J.F.P. – *Gostava de falar um pouco da sua obra, a começar por um dos seus temas predilectos, os cavalos. Não são representações do real, como no século XIX, mas são um produto da sua imaginação...*

G.B. – Exactamente. Isso é que me interessava porque eu gosto de descobrir. Faz-se história dos artistas que fizeram esta ou aquela peça. Mas fizeram porquê? Eles imaginam? Ou têm uma história pessoal para contar em relação ao que fizeram. Mas disso nem se fala porque não tem interesse.

Aliás há um livro editado pela Câmara do Porto que para mim foi uma coisa muito aborrecida. Havia uma página em que os 4 Cavaleiros estavam ao centro, depois estava o Cutileiro e do outro lado o José Rodrigues. Até estava bem acompanhado. Só que na legenda da minha peça escreveram Barata Feyo. Isso não se faz. Assim com há

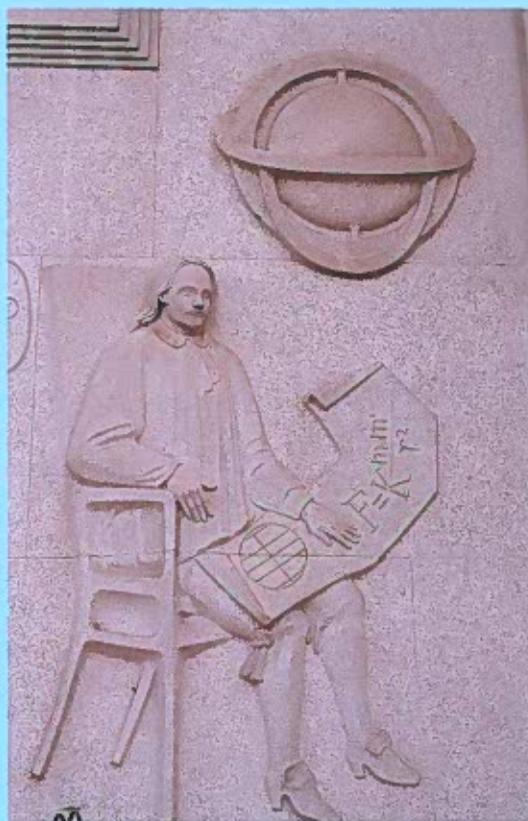
um Dicionário, creio que aqui do Porto, onde vem o meu curriculum e uma fotografia que não é minha. Isto também não se faz.

Agora o cavalo do D. Afonso Henriques não tem a ver com os outros cavalos...

J.F.P. – Precisamente. Mas essa peça acaba por ser uma estátua equestre, tem cavalo e cavaleiro mas vejo sempre nela um certa ironia, uma desmontagem da heroicidade e da solenidade da tradicional Estátua Equestre que para os clássicos tinham conotações com o sublime – enfim, uma espécie de apogeu da carreira de um escultor. Ora, que eu saiba, a sua peça é a primeira a Portugal a romper com essa tradição e esse significado.

G.B. – O cavalo de D. Afonso Henriques não tem a ver com os outros cavalos, pertence a uma época muito rude, muito mais que a de D. José. Se o fizesse hoje talvez fosse uma coisa diferente, tentava aproximar-me dessa tradição. Não sei.

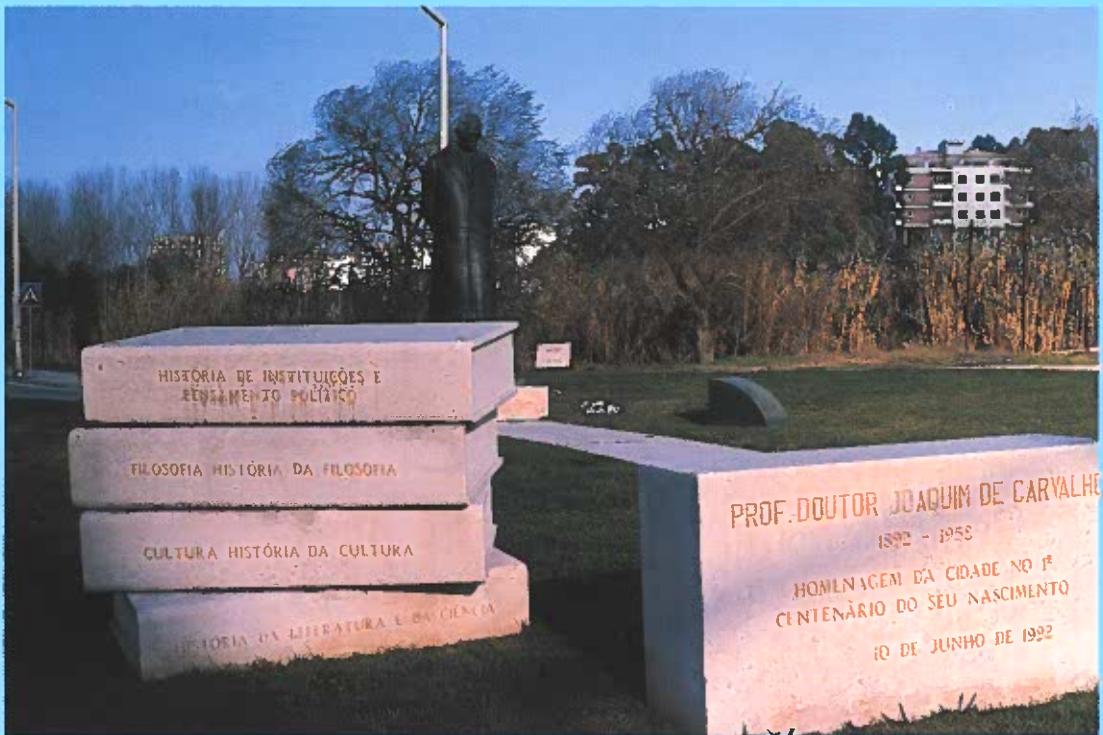
Um escultor deve fazer o que está dentro duma tradição milenar da escultura, onde intervém a composição e uma série de outros elementos...



Portal da Faculdade de Matemática, Coimbra, 1969



Portal da Faculdade de Matemática, Coimbra, 1969



Monumento ao Prof. Doutor Joaquim de Carvalho – Figueira da Foz

uma certa correcção estética. Agora o cavalo não está afastado do real porque há raças de pequenos cavalos. Agora no cavalo de D. José foi escolhido o Alter do Chão. Porque é um cavalo muito bonito, embora pudesse não ser verdadeiro.

Os 4 Cavaleiros fui eu que resolvi por minha auto-recreação porque na altura tinha condições na Escola. Escolhi o tema para ter mais liberdade porque nunca ninguém viu os Cavaleiros e nunca ninguém sabe qual é o rosto da morte. E aí eu podia inventar e transformar as coisas.

*J.F.P. – Aqui no Porto mudam as esculturas de sítio com uma certa frequência. Também já lhe aconteceu a si. Suponho que isso o incomoda sobretudo porque as peças são pensadas para um determinado lugar.*

G.B. – Sim, fico muito ofendido e fico muito triste. Já na Figueira eu tinha um baixo-relevo no Casino que depois foi muito remodelado e devem ter deitado fora a minha peça. Aqui no Porto o Monumento ao Empresário, do José Rodrigues, foi ocupar um espaço onde estava uma escultura minha. Sabe que o Poder é o que é e não tem rosto.

Agora sinto tudo isso como uma grande desumanidade.

*J.F.P. – Sabe que eu tenho um predilecção especial pelo seu portal de Coimbra, no edifício das Matemáticas. Mas nunca é citado, nem nas suas biografias...*

G.B. – Eu assisti à inauguração, àquela coisa entre o aluno e o Almirante... Bom aquilo é uma espécie de alfabeto, também tem esse lado e eu tive a ajuda de um especialista. No fundo é uma visão científica do mundo. De um lado está a ciência velha, a dos Antigos, e as figuras estão de costas para o espectador. Do outro lado é a ciência moderna, depois de Descartes e aí as figuras já têm uma posição frontal.

*J.F.P. – Na Figueira acaba por ter um só monumento. Foi uma encomenda da Câmara?*

G.B. – Sim, creio que foi. É o monumento ao Joaquim de Carvalho que era um grande professor da Universidade de Coimbra. Eu conheci-o, quando eu era muito novo. Ora o filho queria ver o pai com um ar inglês. Eu hoje fazia-o mais curto. Eu lembro-me que o Mário Soares que assistiu até comentou: ele era tão alto? Eu estiquei-o demais. Ele não era bem assim, talvez em novo, eu vi umas fotografias dele desse tempo.

Era um sábio mas não tinha vergonha de mostrar que tinha amizade pelas pessoas.

J.F.P. – *Sente-se discípulo, no sentido nobre da palavra, de Barata Feyo?*

G.B. – Sim, sinto, não nego, não nego. O Barata Feyo ensinava a raciocinar que era uma coisa que não se fazia muito em Lisboa. Ele tinha esquemas intelectuais. Percebeu o Porto e não lhe fazem grande justiça, percebeu que era uma cidade medieval mas que tinha aquela força...Ele interpretou isso nas suas esculturas que são diferentes das que fez para outros locais

Trabalhámos juntos na Ponte da Arrábida. Combinámos o tema, cenas ligadas ao rio. Mas o que é certo é que estabelecemos um entendimento que devia acompanhar os nossos trabalhos.

Ele não queria que uma coisa fosse muito diferente da outra.

Agora que ele tivesse alguma vez mexido num trabalho meu, nunca mexeu. Eu também, se fizesse uma crítica, por mais leve que fosse a um trabalho que ele estivesse a fazer, ele não gostava.

J.F.P. – *E há discípulos do escultor Gustavo Bastos?*

G.B. – Bom, não sei. Por vezes vejo o meu nome citado numa ou outra biografia de, enfim, escultores que foram meus alunos. Mas sabe eu sempre dei grande liberdade porque achava que era assim que o escultor se encontrava a si próprio, através da pesquisa, da experiência, tomando consciência dos seus limites e das suas capacidades.

*José Fernandes Pereira*

# **CHARTERS DE ALMEIDA**

*Nasce em Lisboa*

*em 1935*

## Os anos de formação e os Mestres.

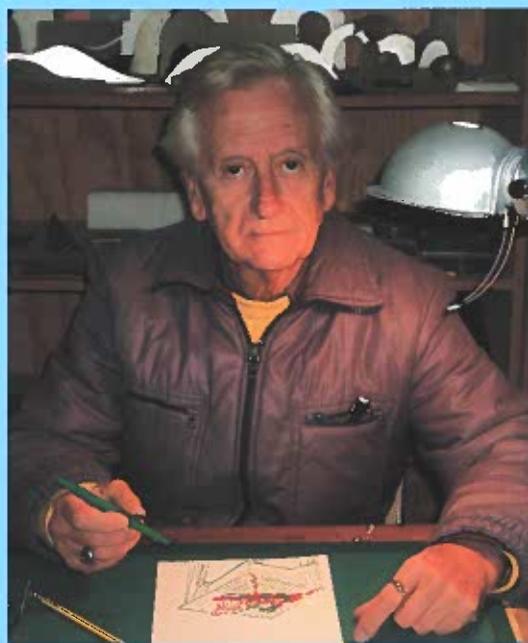
*João Charters de Almeida entrou para a Escola Superior de Belas-Artes do Porto, mais concretamente para o curso de Arquitectura, tendo depois mudado para o curso de Escultura, o qual concluiu com a mais elevada classificação.*

“Só compreendo a arquitectura, para além de todas aquelas coordenadas que a definem como tal, se tiver uma componente criativa. Como frequentava muitos espaços de amizade com arquitectos, naturalmente fiquei atraído pelo universo da arquitectura e até porque esta, numa primeira abordagem, conferia, à pessoa que a praticasse, a possibilidade de oferecer aos outros uma componente utilitária evidente, que é a de criar espaços para serem habitados - realmente para serem habitados -, não só emocionalmente, mas também num contexto utilitário e, para quem se interessa por estas áreas do pensamento, estas são componentes aliciantes.

Por conseguinte, depois de uma adolescência bastante agitada como pessoa, houve necessidade, a partir do momento em que decidi que o meu curso de vida teria de levar um determinado sentido e um determinado rumo. Tive, pois, que seleccionar locais onde pudesse desenvolver estas novas convicções. Nunca pensei fazer o curso nas Belas-Artes de Lisboa, porque, como lisboeta que era, estava muito metido dentro do universo desta cidade, que prejudicaria um percurso de disciplina e de método que pretendia.

Por razões de ordem vária, fui para a Escola Superior de Belas-Artes do Porto, onde tive a honra e o sortilégio de poder viver alguns dos anos mais felizes da vida: pela forma como o ensino era ministrado; pela oportunidade em conhecer alguns mestres que contribuíram definitivamente para o desenvolvimento da minha personalidade e onde fiz amizades, através das preocupações pelo trabalho, que ainda hoje perduram com um sentimento quase fraterno. E tudo isto emoldurado por uma cidade que efectivamente adoro, por razões de escala, de luz e por atitude. Iniciei no Porto um período verdadeiramente deslumbrante.

Dentro do leque de amigos que fiz e que conservo até hoje, alguns eram do meu espaço



Charters de Almeida

emocional alargado, outros eram de áreas diferentes, da advocacia, da engenharia, das letras, do teatro, etc. No seio da minha área, o espaço era alargado porque a arquitectura, a pintura e a escultura coabitavam diariamente. Aprendi a ler projectos, a fazer cortes e a discutir perspectivas e programas; como os meus colegas aprendiam a discutir paletas de cor, em ordem aos pintores, por exemplo, ou proporção, em ordem aos escultores. Foi uma formação fabulosa. Tendo começado pela arquitectura, em determinada altura conheci mais de perto um Mestre, que ainda hoje considero uma referência absoluta na minha vida, que foi o Mestre Barata Feyo. E através do conhecimento que fui desenvolvendo com este Mestre, deixei a área da arquitectura e entrei na escultura, também porque a área da escultura era absolutamente nova para mim. Imaginava, veleidade a minha, que já conhecia mais a arquitectura do que a escultura, sendo esta uma descoberta total.

Entre para a escultura e desenvolvi a minha formação na escultura. O Mestre Barata Feyo era uma personalidade finíssima de espírito, de poucas palavras, e que praticava uma atitude contida, não era um extrovertido numa sala de aulas, procurava ajudar ao máximo a formação dos alunos através de indicações muito concisas e muito objectivas.

Recordo uma situação que se passou comigo e que ainda hoje pratico. Estava no 2.º ano e em determinado altura tenho o contacto mais próximo com Mestre Barata Feyo na correcção de um trabalho. Estava bastante emocionado, porque julgo que as situações se devem viver em pleno ou então não vale a pena e é pura perda de tempo... Por conseguinte, se eu fui para ali, o primeiro contacto que tive a sério com Mestre Barata Feyo foi muito emocionante, por estar a viver essa situação. Em determinada altura, Mestre Barata Feyo, faz-me a correcção a um busto, era o *Jovem Augusto*, nunca mais me hei-de esquecer, que estava em barro, cópia de um original em gesso. O Mestre diz-me assim: “Se pegar no maço”, e pegou no maço e continuou: “Dá-me licença que intervenha no seu trabalho?” Imagine... eu fiquei atónito. “Com certeza”, respondi. “Se pegar no maço e aconchegar estas formas deste lado e deste lado, na face, vai ver a soma de uma série de pontos e a sua soma vai definir um plano, que vai organizar muito toda a estrutura do trabalho.” Dá um toque de um lado e um toque do outro e realmente houve ali uma soma que fez com que o trabalho criasse uma nova consistência. E depois diz-me assim: “Passa tudo pelo desenho. Posso dar-lhe um conselho?” E eu pensei: “Duas perguntas destas no espaço de dez minutos, faz-me a terceira e eu enfito-me pelo chão dentro...” Respondi: “Oh Mestre, com certeza!”

“Desenhe tudo o que tiver que desenhar num cartão de visita, se conseguir meter tudo o que tem na cabeça num cartão de visita, as coisas estão a correr bem.” É o que ainda hoje faço. Eu desenho uma peça, e estou a falar sinceramente, tenho peças algumas de grandes dimensões, a peça de Macau tem 40 metros de altura e eu posso dizer-lhe, aliás, conhece desenhos dessa peça, que foi toda desenhada numa escala de cartão de visita e continuo a desenhar, seja que peça for, porque nos obriga a ter uma concisão e uma objectividade naquilo que são os pontos de força e sobretudo a ter a compreensão da escala. Porque a escala não é o tamanho, é a relação que as partes têm entre si, isso é que dá a escala. Tive realmente uma grande lição no momento que percebi isso.

Quando aluno na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, recordo que passou por aquela cidade uma celeberrima exposição de arte

esquimó e a exposição foi objecto de encontros no grande anfiteatro da Escola, onde intervieram alguns professores, entre os quais eu destaco o Professor e Amigo Gustavo Bastos, que foi muito importante na minha vida, uma alma de uma grande sensibilidade, com um desenho lindíssimo, com uma poesia na maneira de desenhar e interpretar e que considero um escultor fabuloso. Para ilustrar as conferências eram projectadas algumas peças. Uma delas tinha um tamanho enorme, imenso, estava no princípio, talvez no 3.º ano e pensei: Mas onde foram buscar estes homens um bloco deste tamanho, sem maquinaria para cortar? Aquilo impressionou-me muito. Depois, quando vi a peça ao vivo, esta não tinha mais que dez centímetros de altura! O quer dizer que a peça tem escala e é monumental se tiver proporção dentro de si, não é uma questão de tamanho. Podemos ter uma peça com 40 metros de altura, que não tem estrutura nenhuma e não tem escala. É apenas grande. Uma coisa é ser grande e a outra é ter escala. O desenho desenvolvido num tamanho pequeno ajuda a noção da proporção, porque não há espaço, é o essencial e tenta-se acertar. Já me tem acontecido que praticamente não faço correcções quando desenho pequeno para um tamanho maior, faço apenas pequenos acertos.

Os professores mais importantes para mim na área plástica foram o Mestre Barata Feyo, um queridíssimo amigo, e o Professor Gustavo Basto, outro queridíssimo amigo.

A Escola do Porto era a imagem do homem que a dirigia, o Mestre Carlos Ramos, que tinha um sentido de ensino integrado espantoso, solto, liberto, permanente entre arquitectos, pintores e escultores, com aulas, conferências, levantamentos práticos na cidade do Porto, depois havia ainda o Magestic e o Rivoli, onde se reunia um pequeno senado!”

### **Referências escultóricas.**

Gosto bastante da escultura conceptual. As pessoas que não conhecem a minhas obra, podem pensar que a partir de 1983 fui uma pessoa nova, mas, na realidade, persegui as minhas convicções de sempre. Fui o mesmo, porque nunca me desviei de uma relação que continuo a considerar fundamental que é o Homem. O Homem



Fig. 1 - Janela, 1983

continua a ser uma medida incontornável, se me arranjam outra, eu fico feliz para ver se a percebo. Todo o progresso, toda a descoberta, todas as crises, todas as convicções, todas as dúvidas, todos os desmandos, todos os consensos, são criados e medidos em relação ao Homem.

E.D. – *Os materiais e a escultura em Charters de Almeida com os materiais nobres da escultura, numa espécie de círculo que coincide com o seu percurso artístico:*

*começou no barro e chegou ao bronze; do bronze chegou ao metal, à pedra e ao cimento, sendo este, afinal, uma forma de barro.*

C.A. – Cansei-me do barro e do bronze. O granito é um material fascinante, pela dimensão que se pode ter com os blocos grandes. Também o mármore é um material fascinante. O aço é, igualmente, para mim um material importante. O betão, material inventado pelos romanos, é absolutamente deslumbrante, porque permite fazer “desenhos no espaço”, no tamanho que se quiser,

tal como alguns dos meus trabalhos sugerem. Com dimensões de 1,10 por secção podemos subir até aos 30 metros com qualquer elemento, sem risco que este se perca no espaço.

Os materiais são decisivos na escultura e influenciaram evidentemente a minha obra. Mas houve uma outra componente, além dos materiais, que me influenciou bastante. Num determinado período da minha vida constatei que tudo o que eu ainda não tivesse começado a fazer já estava vendido. Comecei a ter medo. Porquê isto? Decidi entrar num período sabático. Em boa hora, durante esse tempo questionei tudo o que tinha feito e a minha relação com o aquilo que tinha realizado. E cheguei a uma conclusão simples: Mas será que eu não consigo dizer mais nada ou a mesma coisa de outra forma? Claro que posso. Como? Será que eu só posso dizer o que tenho na cabeça, através daqueles materiais? Não. Então, como utilizar os novos materiais? Através de um exercício simplíssimo, que todas as pessoas podem fazer. Costuma dizer-se que a escultura é o entendimento da terceira dimensão. O volume dá-nos a terceira e a quarta e a quinta e a sexta e todas as dimensões reais, com peso, com massa...



Fig. 2 - Porta do Entendimento, Macau, 1994

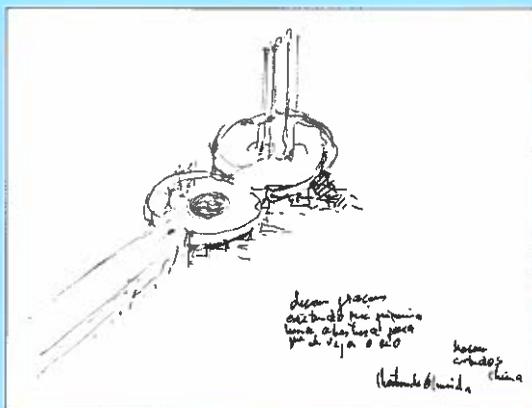


Fig. 3 - Desenho - Porta do Entendimento, Macau, 1994

Então não há nada a fazer, tem de ser um material plástico. Mas eu agarro num quadradinho de cartolina de 15 por 15, faço um desenho nesse quadradinho, risco duas formas que possam funcionar entre si, recorto e crio a terceira dimensão pela reorganização desses elementos, a partir de uma superfície plana. E foi a partir daí que comecei à procura de novos materiais. Houve um período em que as minhas formas tenderam para uma planificação, mas não podia ser com a plasticidade daquele material. A relação do gesto e do processo de trabalho com aquele suporte não permitia que seguisse aquele caminho. Naturalmente percebi que, em função das características de cada um destes novos materiais, a escala podia ser alterada, através da própria estrutura dos mesmos. Tenho vindo a desenvolver esse caminho. Portanto, a minha relação com o Homem e, por conseguinte, comigo mesmo, começou a ser trabalhada e equacionada com novas dimensões e com novos materiais. Daí a minha paixão crescente, desde 1983, com a *Janela* da colecção Gulbenkian, pela intervenção no espaço público.

E. D. – *A Escultura na cidade e a sua importância. O trabalho de Charters de Almeida que tem vindo a redescobrir o papel da escultura na cidade. Qual o papel da escultura nas nossas cidades?*

C. A. – A escultura, como era entendida há uns séculos atrás, foi quase sempre muito mal tratada. A escultura participava dos espaços ou sobrantes ou daqueles que eram determinados por terceiros. Veja-se, por exemplo, o papel que a escultura

tinha no românico, no gótico e até no barroco. A fachada tinha os nichos e era para ali que ia a escultura. As esculturas não eram vistas por todos os lados. Em última análise, o escultor estava a ser maltratado pelo arquitecto, pelo príncipe, pelo burgomestre, etc. O papel do escultor é sempre muito condicionado por terceiros. Ora eu entendo que a estrutura mais importante que o Homem tem é a do comportamento. O tal técnico diz: “a peça para aqui não pode vir, porque a colocá-la estamos a condicioná-la a 30 ou 40 % de leitura.” Portanto, a actividade de escultor nunca foi um mar de rosas. O escultor actualmente não é o do século XIII ou XIV, mesmo que seja um Donatello com a *Estátua Equestre...* O universo é outro. É mais um criador que um “escultor”. Hoje não sei o que é ser um escultor. Até por uma razão, porque o trabalho a partir de uma certa escala não é feito pelo próprio, não pode ser feito pelo próprio, seja feito em betão ou em aço. Por conseguinte, vamos criar escultores até esta escala? Até aqui é escultor e daqui para ali já não é? Então estamos a falar de artífices?

Penso há muito tempo que deve ser reequacionado o profissional de escultura no mundo da arte

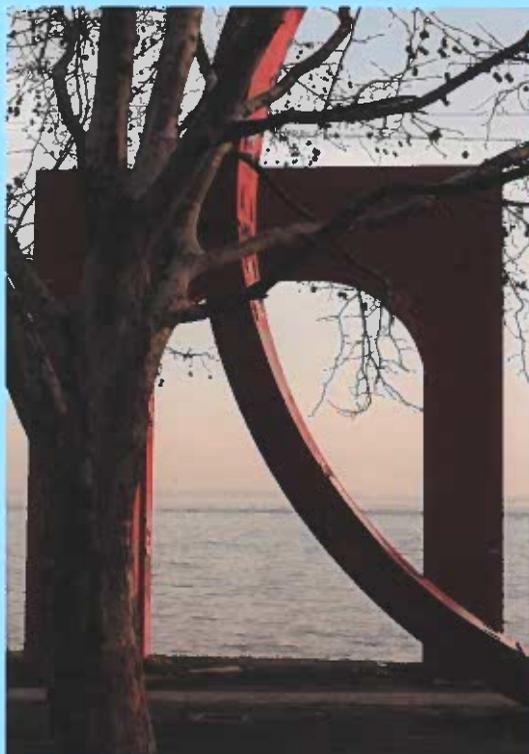


Fig. 4 - Ribeira das Naus, Lisboa, 1995

e do trabalho. Dentro das artes plásticas, a escultura, no sentido da sua formação teórica, prática e de análise, vai exigir um novo e drástico conceito de ensino. Senão vejamos, se eu quiser apresentar um projecto de um trabalho à escala dos que executo, eu tenho de apresentar ao cliente, pessoa ou instituição, uma série de instrumentos de leitura e de técnicas, como as simulações tridimensionais, maquetes (esbocetos), animações, etc., que normalmente hoje em dia ainda não fazem parte do ensino do curso de escultura.

E.D. – *A escala e um poema de Alexandre O’Neil, dedicado a Charters de Almeida, em que se lê no final:*

*“(…) Charters faz pequeno  
e projecta para grande.  
Quero vê-lo em grande como os cactos nos desertos,  
para uma outra aventura que se chamará a superfície.  
Um dia.”*

C.A. – Essa é uma premonição do Alex. Devo dizer que não percebo como é que ele entendeu isso. Porque eu, na época, não fazia trabalhos dessa escala, de 20 ou 40 metros, e a minha plasticidade era expressada de uma forma diferente, os materiais

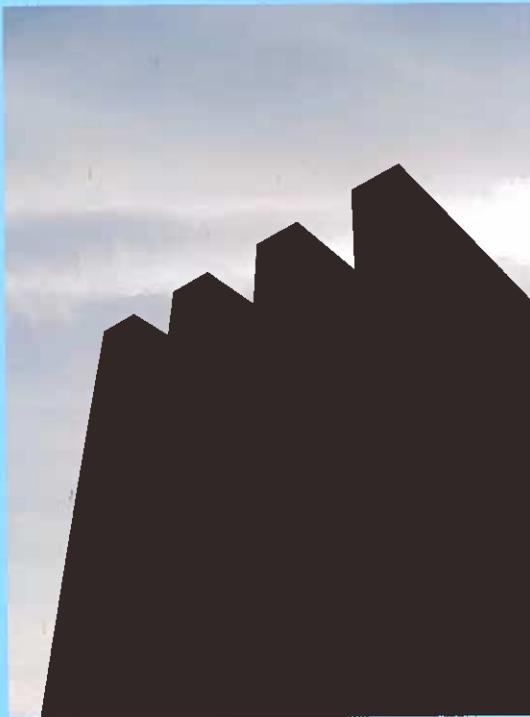


Fig. 5 - Ribeira das Naus, Lisboa, 1995



Fig. 6 - Cidade Imaginária, Cidade do Silêncio, 1999

eram diferentes, mas a essência da minha relação continua a estar nas mesmas formas, sempre a girar à volta do Homem, do corpo, do gesto, do tempo, do andar, da envergadura, de tudo isto...

Na altura não me passava pela cabeça vir a trabalhar em escalas de 40 e até 50 metros, como estou a fazer actualmente.

A escala é interessante quando temos de discutir de igual para igual com pessoas que projectam auto-estradas ou fachadas de edifícios em que temos de impor os nossos pontos de vista.

Muitas vezes se esquece que a criação de objectos a que se chamam esculturas são o resultado da pessoa que a assina e que a congeminou e também de equipas de trabalho muito grandes. As fundições eram feitas por técnicos de fundição. O artista, a partir de certa escala, nunca trabalhou sozinho, tinha equipas e até escolas, em que ele acabava, por exemplo, a cabeça, por considerar que era a parte mais importante...

Com os materiais e a escala com que hoje trabalho, necessito de uma equipa de trabalho grande e diversificada, formada por engenheiros, orçamentistas, construtores, transportadores, advogados, fotógrafos, simuladores tridimensionais, maquetistas, designers, etc. Sou a pessoa que crio o trabalho, que o penso, que lhe dou a proporção, escolho os materiais, que o coloco num determinado sítio, discutindo com as pessoas que são responsáveis por esse local.

E.D. – *Geometria e proporção na escultura.*

C.A. – A regra é sempre a mesma: a proporção e a integração. Se eu falhar na proporção e na inte-



Fig. 7 - Cidade Imaginária, Cidade do Silêncio, 1999

gração, o trabalho está irremediavelmente desajustado, se acertar nas duas o trabalho pode ser que se aguarde e que seja útil aos outros. Talvez por estar a pensar no mesmo a pessoa acabe por afinar a vista e depois com a discussão dos interessados chega-se ainda a uma maior afinação.

E.D. – *A água e a natureza (as árvores) na obra escultórica de Charters de Almeida.*

C.A. – A água é um elemento decisivo na vida. Tenho um sentido intuitivo muito forte, rejo-me muito por compreensões intuitivas das coisas, mas tento ser lúcido ao ponto de me defender dessa intuição. A intuição abre perspectivas e orienta, mas, atenção, isto não pode ser apenas assim... É dentro destas duas realidades que eu desenvolvo o meu trabalho, intuição e objectividade bem racional.

Com a água, vivi um momento complexo na China [com a *Porta do Entendimento*, Macau, 1994], porque além de tudo aquilo que nós conhecemos e percebemos desse elemento, há outros que pertencem à filosofia oriental e chinesa e que nós - eu pelo menos -, estamos muito longe de perceber esse universo. Por conseguinte, tive de estudar bastante sobre essa matéria e conversar com chineses. Uma das maiores preocupações era que a água ficasse parada, porque ficava morta e traria aspectos negativos. Como a peça estava no meio do rio, felizmente a água não estava parada e até criava, pela sua passagem nas múltiplas estacas - algumas a 25-30 metros de profundidade, por causa dos lodos -, pontos de fuga múltiplos, ora estes são sempre pontos de regeneração possível,

criam a hipótese de uma nova perspectiva, de uma nova abertura, de uma nova relação. Aí fiquei tranquilo, caso contrário teria de pensar muito seriamente numa outra maneira de implantar a obra.

Ainda não cheguei ao ponto, naturalmente por incapacidade minha, de fazer escultura com água, ainda não me apareceu esse desafio.

Vários projectos meus têm água, quando funciona como um espelho deve-se ao facto de serem *Cidades do Silêncio*. Presume-se que a água possa convidar ao silêncio, mas que tipo de silêncio? O silêncio da regeneração ou o da angústia?

Estou a desenvolver agora uns trabalhos que penso que são bastante angustiantes, sobre o tema da vertigem. A vertigem não é por causa da tensão alta ou o olhar para um precipício. É aquela vertigem na qual a pessoa perdeu todas as referências e cai, não se sabe para onde. A pessoa não se atira, cai, não tem nada a ver com o suicídio. A pessoa está, por exemplo, na vertical em cima de uma placa de cimento com três metros de espessura, mas está numa perfeita vertigem. Tem a ver

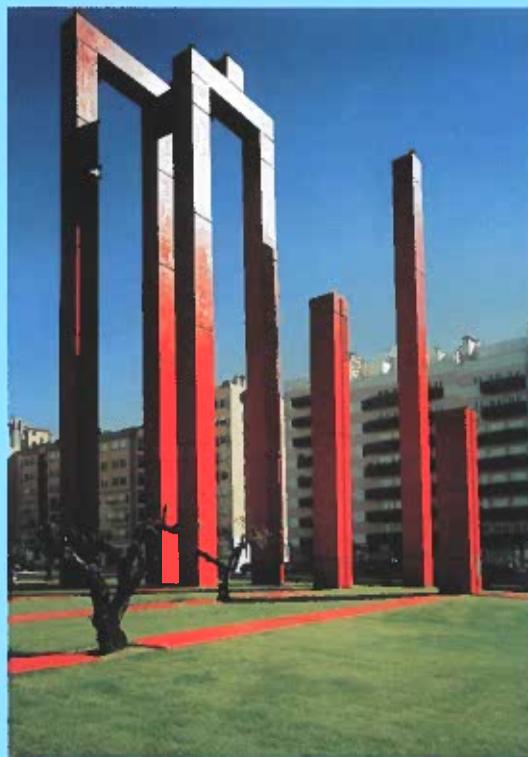


Fig. 8 - Cidade Imaginária, Rotunda de S. Francisco de Assis, Lisboa, 2000



Fig. 9 - Porta, Passagem, Palmela, 2007

com o universo das cidades, com as pressões sociológicas, enfim, todas essas coisas que nós sabemos e infelizmente vivemos.

As árvores são seres vivos que não se calam, como as esculturas. Não há muito tempo escrevi que diante das árvores sem folhas, eu via-as como pilares de uma nova *Cidade Imaginária*.

*E.D. – Em alguns projectos de Charters de Almeida a escultura prolonga-se para o chão e entra no próprio solo.*

*C.A. – Vou-me confessar... tenho lutado muito para, por um lado, não me deixar absorver por determinados universos menos confortáveis e, por outro, não permitir que esses universos de angústia possam incomodar os outros.*

Por vezes, uma certa agitação de formas que eu tinha antes de 83 era muito menos uma tendência expressionista, por conseguinte de valorização da forma, de exaltação desta, do que a angústia que se traduzia daquela maneira, que eu procurava recuperar depois numa certa relação e projecção das formas no espaço. Não era uma exaltação barroca da forma, deslocando os eixos de desenvolvimento do volume para

planos sempre múltiplos; não era uma acção expressionista que acompanhasse o gesto, às vezes mais rápido que a própria ideia, tão rápido quanto a plasticidade do material com que se trabalha; mas, pelo contrário, era a tensão de angústia que, sem querer, surge quando se está no acto de dar forma a qualquer coisa, seja através daquele processo ou de outro qualquer; seja através de uma palavra, de um discurso, de um grito, de uma dança, de uma coisa qualquer: a pressão e a tensão.

Nestes trabalhos, quando eu entro por determinados eixos de composição, não são estados positivos da minha emoção, são angústias, que são facilmente reconhecíveis desde que eu existo. São trajectos que eu desejo que ninguém faça, porque alguns não têm saída. Alguns, em que se entra, ainda se pode sair; outros há que não têm saída, não se passa dali ou é sempre a descer... E para mim, ir para “o fundo é ir para o fundo”; ir para “o escuro é ir para o escuro”; ir para o desconhecido é ir para o desconhecido...

*E.D. – As maquetes de Charters de Almeida não são apenas maquetes, mas já verdadeiras esculturas. E as simulações em computador, não são também, como as maque-tes, já esculturas?*

*C.A. – Fico muito satisfeito por me dizer isso. As maquetes são os meus esboços. O esboço é uma disciplina deslumbrante, das de formação clássica, e uso a expressão clássica no sentido do grande equilíbrio das coisas.*

Controlo e acompanho todo o trabalho do meu maquetista. Não uso desenhos técnicos na fase criativa. Não me interessa ter a minha componente oficial. Sei fazer tudo, faço tudo se for preciso, mas não me interessa. Interessa-me é conceber, desenhar, programar, desenvolver, enquadrar, tentar encontrar soluções, anotar e escrever. Conheço alguns eminentes colegas e amigos que são exímios artífices também, mas esse não é o meu universo. Esta questão não tem tanto a ver com o projecto da arquitectura, mas com a optimização do tempo. É necessário saber para se poder discutir. Não tenho a pretensão de que a resolução de determinados problemas, por exemplo, a colocação de peças de grandes dimensões, é apenas minha. A minha equipa também resolve problemas. Não me interessa nada substi-

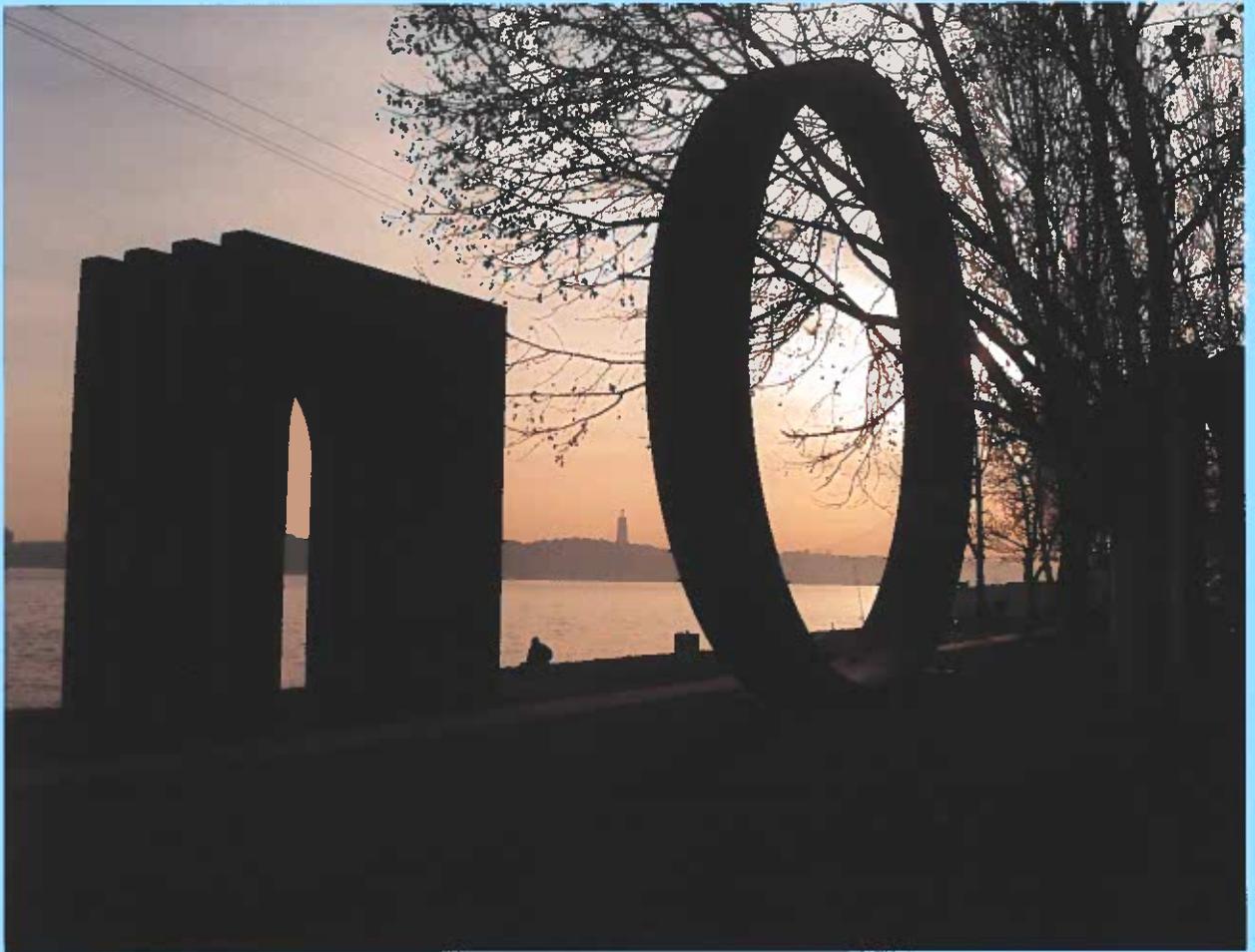


Fig. 10 - Ribeira das Naus, 1995

tuir-me, por exemplo, ao soldador, a minha função é outra.

Cheguei às simulações em computador quando tentei descobrir novas formas de dar o meu recado e de me relacionar com raciocínios e equipas de formação cada vez mais actuais. Por isso, digo que a formação dada aos escultores é muito importante. Não concebo que se possa ensinar hoje em dia escultores, sem que tenham contactos com simulações, com novos processos de realização material, com orçamentistas, etc.

As simulações são enquadramentos ideais. A nossa vida é sempre utopia. Se não houver utopia o Homem morre. A utopia megalómana não; a utopia por utopia, atenção; mas a utopia que nos obriga a tentar alcançá-la é fundamental. A minha obra é toda ela uma utopia. Quando crio as minhas *Cidades Imaginárias* e quando crio as simu-

lações, são as simulações utópicas *versus* aquelas aonde eu desejaria ver a minha peça, como um encontro final. Sei que não vai ser possível, mas deixo esse recado.

E.D. – *Qual o futuro da Escultura?*

C.A. – Está tudo em aberto... Aliás a História da Arte diz-nos isso. Assim o Homem procure entender qual é o trajecto que quer seguir para entrar num novo “corredor”. Mas há determinadas expressões que me incomodam, como as mutilações ou ver uma exposição de placentas como obra de arte. Não percebo esses universos...

E.D. – *Nunca teve a tentação de fazer arquitectura?*

C. A. – Não... não... é estranho, não é? Nunca tive a tentação de fazer arquitectura, porque há um sentido muito objectivo de utilização que não

me interessa muito. Mas tenho um gosto pela análise das geometrias e das densidades, dos circuitos, do equilíbrio das coisas, dos pontos de fuga. Acho que uma coisa muito difícil de desenhar é um jardim ou um parque, exactamente porque se está a trabalhar com seres vivos. Por conseguinte, é preciso prever a densidade futura, a dimensão, o crescimento.

E.D. – *Qual o papel da escultura nas cidades?*

C.A. – Não só da escultura, mas de tudo aquilo que marca ou que define um ponto de referência. Vamos analisar isto sob esta perspectiva bem objectiva e bem utilitária: para ir da minha casa ao meu emprego defino circuitos primordiais e em ordem ao tempo que demoro a percorrer. O que quer dizer que ao fim dum ano de trabalho já nem vejo o que existe, porque é uma relação sistemática. Se eu conseguir, com

uma intervenção, “desestabilizar” essa monotonia, estou a propor o reinício de novas correntes do pensamento, questionando, gosto não gosto, porquê, porque é que não está, é encarnado, mas por que é encarnado?... Sem querer, estou a reorganizar os estímulos da pessoa num troço do dia e num troço físico que tem de percorrer. Quando a pessoa vai “morta”, já nem pensa, passa ali e é como se não passasse. Tudo o que sejam marcos que se possam criar na cidade, seja, por exemplo, através de objectos destes, da chamada escultura *tout court* ou de maciços de árvores, de empenas que criem contrastes visuais, é uma grande contribuição para a construção da alma cidade. No entanto, a alma da cidade é também a alma de quem a olha. A cidade é a alma da pessoa.

*Eduardo Duarte*

# **JOÃO CUTILEIRO**

*Nasce em Lisboa*

*em 1937*

**João Cutileiro (n. Lisboa, 1937)**

*Deus Nosso Senhor sabia que eu lhe estava a fazer concorrência.<sup>1</sup>*

Com um sorriso jovem e aprazível, o escultor João Cutileiro recebe-me na sua casa-atelier, para me conceder uma entrevista a que prefiro chamar de agradável conversa. Perante um guião preparado previamente resultante da consulta de alguns dos catálogos que acompanharam as inúmeras exposições que já fez, a conversa desenrolou-se com leveza, um assunto levando a outro, como se formasse um círculo, sem princípio nem meio e nem fim.

Abstemo-nos de fazer uma nota biográfica do artista,<sup>2</sup> uma vez que não é o propósito do texto. O escultor já deu inúmeras entrevistas, já escreveu textos que acompanham alguns dos seus catálogos, sendo por isso ainda mais aliciante a minha missão de recolher o seu testemunho artístico.

Diga-se desde já que foi com um prazer imenso que estudámos a obra de João Cutileiro, pois para além dela, o escultor escreve, prosa e poesia, e também sobre a actividade escultórica em particular,<sup>3</sup> facto que não é comum aos escultores portugueses, nomeadamente aqueles sobre quem tenho pesquisado.

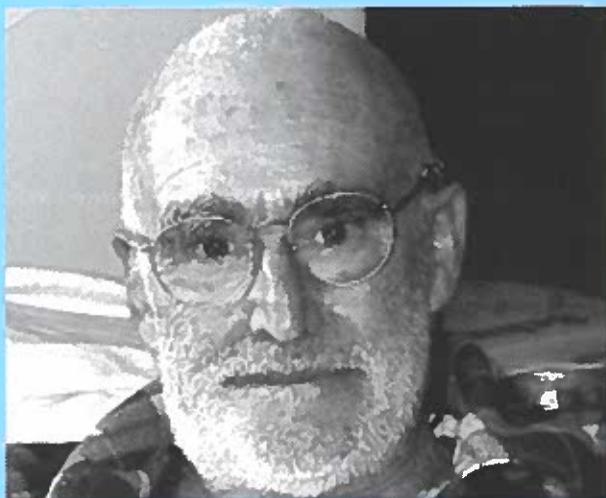
Olhos nos olhos, o escultor responde com a confiança de quem conquistou e se deixou conquistar pela vida e é isso mesmo que a sua escultura representa: a vida em toda a sua plenitude, quer ao nível do humano, com as suas *imperfeições harmoniosas*,<sup>4</sup> bem como do vegetal, nas árvores e flores, sem esquecer o animal, perpetuando na pedra peixes e pássaros que bebericam na fonte ou beijam a flor.

<sup>1</sup> Entrevista concedida a Antónia de Sousa em 1989. Para aprofundar a afirmação ler o texto "Da Criação do Mundo" que acompanha o catálogo da Exposição da Galeria 111 em 1972.

<sup>2</sup> Nos muitos catálogos que consultámos essa biografia já se encontra feita. A título de exemplo veja-se *João Cutileiro: Exposição Antológica, F.C.G. 1990* e *João Cutileiro: Macho-Fêmea, Aveiro 2000*.

<sup>3</sup> Texto que acompanha o catálogo da exposição *Bestiário*, do escultor José Esteves, que ocorreu no ano de 1986.

<sup>4</sup> José Saramago, *João Cutileiro*, Estocolmo 1998. O texto de José Saramago foi escrito para o catálogo da exposição *Amantes*.



João Cutileiro

A conversa tem início com a 1.<sup>a</sup> Exposição que faz em 1951, com 14 anos, mostrando-me o panfleto de quatro páginas que a acompanhou! Com os proveitos obtidos da venda das peças, decide viajar para Florença nesse mesmo ano e a minha pergunta é qual a impressão que teve ao ver



Fig. 1 - Imagem Equestre

as esculturas de Miguel Ângelo. Responde-me que foi um choque quando viu a estátua de *David*, o original que se encontra na Academia. Ficou a tremer.

Avançamos no tempo e falamos do contacto que teve com Leopoldo de Almeida, seu professor nas Belas Artes, e com António Duarte, no atelier de quem trabalhou, afirmando João Cutileiro que sentia que a escultura que ambos faziam era para oprimir, quando *a minha reacção era não oprimir*. Assim, a sua obra escultórica encontra-se repleta de poesia e expressão em contraponto com a forma tida como ideal, tendo presente os temas da escultura clássica. Neste sentido, na homenagem que faz a Paolo Uccello,<sup>5</sup> o escultor reinventa a temática da estátua equestre, fazendo do cavalo e do cavaleiro uma unidade plena de harmonia, o que talvez se deve à dimensão das peças.

Ainda no âmbito da temática da estátua equestre o escultor diz que após ter feito o *D. Sebastião*, que apesar de ter provocado celeuma acabou por ser aceite por uma nova geração de *tenocratas, até de direita, que gostavam desse espírito para a frente é que é o caminho em vez de nos sentarmos a proibir*, recebe a encomenda para conceber um D. Duarte para a cidade de Tomar. *E o D. Duarte tinha de ser a cavalo, A Arte de Cavalgar a toda a sela e então comecei a fazer maquetes. Entretanto nunca mais se falou no assunto e eu fiquei com 4 maquetes do D. Duarte todas a cavalo. E de vez em quando vinha-me a ideia de fazer uma equestre.*

Ainda no mesmo tema, vem a propósito o Monumento ao 25 de Abril, que foi colocado numa parte da peanha que Keil do Amaral havia deixado nos anos 50, para servir de base a uma estátua equestre. E é o escultor quem diz que *aquela peanha se vem ligar à minha vida muitos anos depois*, ao aproveitar uma parte desse mesmo pedestal. Perante a inviabilidade de retirar as colunas que o acompanhavam, o escultor confessa que *elas pesam-me...*

Da obra concebida para o espaço público, a conversa dirige-se para uma parte da sua escultura completamente distinta: o rosto humano. Fascinou-me o *Auto-retrato* que fez em 1970, o que não me parece ser de todo vulgar em escultura.

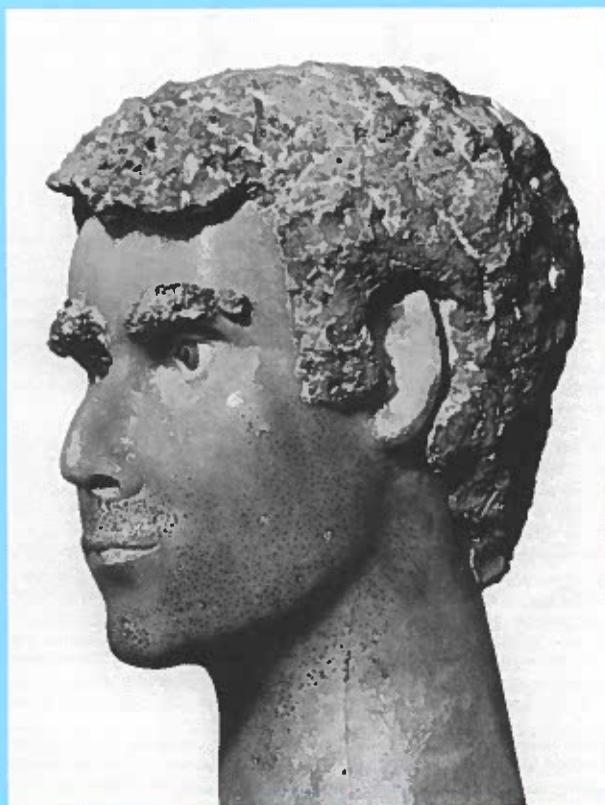


Fig. 2 - Auto-retrato

O próprio escultor diz que *Miguel Ângelo faz o seu auto-retrato em pintura, ou seja, enquanto pintor e não como escultor*. Refere que este auto-retrato foi feito numa época em que tentava descobrir o que podia sacar da pedra com as modernas tecnologias. Fez inúmeros retratos lembrando o de Júlio Pomar, José-Augusto França, Teresa Horta e Maria Velho da Costa. A escritora queria comprar o retrato e quando foi ter com o escultor para o adquirir ele ofereceu-lho. *Deu-me um grande gozo...eu gosto muito de fazer essas gracinhas sacanas. É preciso a prova. É como desejar muito uma mulher e ela um dia, bêbada, dizer "vamos para a cama". Não, quando não estiveres bêbada. É preciso a prova.*

E após a prova de que a peça escultórica é mesmo desejada, aflora a relação entre a escultura e a poesia, recorrente nos catálogos que acompanham as suas exposições.<sup>6</sup> Perante o poema que

<sup>5</sup> No album *Desejo* de 1984, o escultor ilustra poemas de Bocage, Florbela Espanca, Fernando Pessoa, Carlos Queiroz, Armindo Rodrigues, Alexandre O' Neill, integrando também um poema seu.

<sup>6</sup> Em 1990 no Centro Cultural de S. Lourenço.

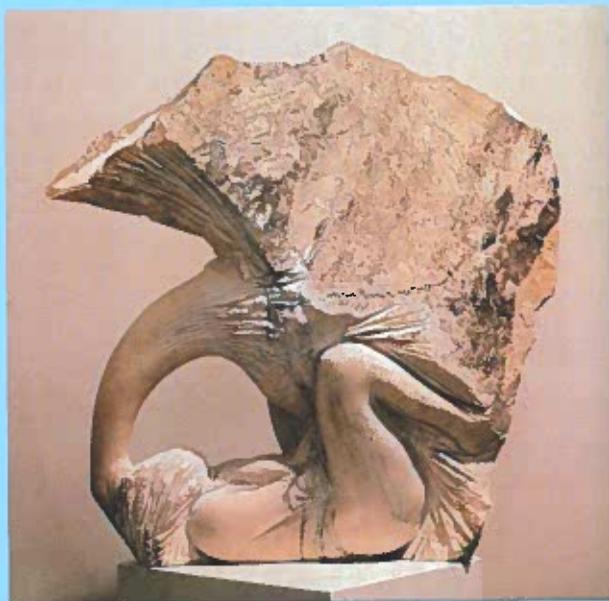


Fig. 3 - Leda e o Cisne

Alexandre O'Neill lhe dedicou, pergunto se se conheciam pessoalmente. O escultor responde que *sim e com grande pena minha nunca lhe fiz o retrato, nem em escultura nem em fotografia*. Ao contrário do que acontece com José Cardoso Pires, de quem diz ter *o que eu considero um dos seus melhores retratos*. Ainda falando sobre o seu grande cúmplice Alexandre, vem à conversa a escultura que faz a partir do poema *Urgências*, uma belíssima peça escultórica, que o poeta viu somente em suporte fotográfico. Alexandre O' Neill tem mesmo um poema dedicado a João Cutileiro e o escultor escreveu um de homenagem ao poeta:

*Levanta da marreta,  
Que não há tempo para mais, João!  
A carne espera, mas a pedra não...*

Alexandre O' Neill

*Aquela curva já tem história  
A porta da glória para nós já está aberta  
Vamos à bica Alexandre  
Que a morte é certa.*

João Cutileiro

Ainda no âmbito da poesia, tema caro ao escultor que possui inúmeros exemplares que me concedeu o privilégio de ler, importa dar a conhecer um em que o tema da escultura e da

pintura se interligam, como formas de registo que perduram perante a perenidade da vida:

A C. Darwin  
*Pinte-se na parede rochosa  
Duma caverna  
Um bizonte  
Atire-se uma flecha afiada  
Contra a parede  
Rochosa  
Da caverna*

*Espera-se  
Que na próxima surtida  
Se tenha  
A peça abatida*

*Encontre-se mulher  
Goste-se dela  
Faça-se para ela  
Um soneto*

*Espera-se  
Que na próxima saída  
A mulher esteja  
Por nós caída*

*O tempo passa  
Que nos resta agora ?  
O poema e parede pintada  
Mais nada*



Fig. 4 - Cara em Ruivina

E da poesia passamos para um tema da mitologia erótica que é particularmente relevante na obra de João Cutileiro, *Leda e o Cisne* (1992, 40cm). Acerca desta peça, o escultor já havia dito que “nesta vi a escultura dentro da pedra e tirei-a”.<sup>7</sup> Foi das poucas vezes em que isso aconteceu mesmo...É claro que eu estava mordiscando o tema. Lembra que este tema acompanha-o desde os tempos em que era estudante em Londres.

Durante as férias, tinha de ser feito um trabalho cujo tema eram duas figuras, escolhendo o escultor o tema de Leda e o Cisne, no acto.

Incomodado, o tutor, que era o escultor F.E. MacWilliam, diz-lhe: “*You’ve always been interested in fornication*”. E eu respondi: “*Aren’t you?*” O processo de criação é impossível não passar sempre por isso. Numa das muitas entrevistas que deu, já havia afirmado que a obra de arte está recheada de amor, e a forma tridimensional do amor é a genital. *É muito difícil fazer uma escultura sobre amor platónico*.<sup>8</sup>

A conversa continua com incidência sobre as exposições que mais me fascinaram como a que, curiosamente, fez no dia e no ano em que nasci. Evoco o texto do catálogo escrito por Fernando

<sup>7</sup> Entrevista concedida a Antónia de Sousa em 1989.

<sup>8</sup> Entrevista concedida a Maria João Avillez em 1983.



Fig. 5 - Urgências



Fig. 6 - Sem título

Pernes<sup>9</sup> e o escultor diz: *Eu ameacei o Pernes, nessa altura ele tinha uma grande actividade crítica emaranhada, daquelas masturbações intelectuais em que a crítica portuguesa é exímia. Quando soube que ia ser ele a fazer o texto do meu catálogo disse-lhe: “Não me obrigues a fazer uma escultura para explicar o teu texto”.*

E da crítica complexa questiono o artista sobre a afirmação de que a escultura é uma arte funerária,<sup>10</sup> explicando João Cutileiro que *a minha afirmação é histórica. Verifico que a escultura, através dos milénios tem sido usada basicamente como forma de preservar a presença humana, ao contrário da dança e da música que é do momento. Fiz uma visita guiada à exposição de Henry Moore na Gulbenkian e falei que a sua escultura é particularmente funérea em comparação com um seu contemporâneo, Giacometti, que embora possa não parecer é extremamente vivo. As do Henry Moore são aquelas figuras jacentes...*

<sup>9</sup> João Cutileiro, Galeria Zen, 1972.

<sup>10</sup> O Nu e o Vestido: João Cutileiro no Museu Nacional do Traje, 1986, p. 4.

E a propósito de Giacometti: *Uma das grandes sensações de ver uma peça de escultura que eu tive na vida foi com uma peça de Giacometti numa exposição dele em Genebra. Era uma sala que tinha no meio uma peanha com uma protecção de vidro, e dentro tinha outra peanha mais pequena também com uma protecção de vidro, e dentro dessa outra ainda mais pequena e em cima uma peça minúscula. O resto da sala estava todo vazio.*

Voltamos à sua obra, particularmente aos artistas a quem o escultor dedica algumas das suas exposições,<sup>11</sup> como é o caso da Homenagem a Mapplethorpe que teve lugar em 1999. Relembro a afirmação que havia feito na altura de que esta é *a exposição mais completa que fiz, completa desde a coerência das peças, à iluminação, ao catálogo, às fotografias, tudo isso é uma unidade, é uma bola, e daí talvez uma das razões porque não me apeteça vendê-las.*<sup>12</sup> Pergunto se ainda hoje sente o mesmo e o escultor diz-me *estão todas cá. Não vendi nenhuma. Também, devo dizer, não tive fome...Quer vê-las?* Respondo imediatamente que sim e passamos para uma outra parte da vivenda onde, numa sala estão reunidas, inúmeras flores, sózinhas ou em ramos, evocando uma primavera constante. Magnífica a sensação de as vislumbrar e partilhar o mesmo espaço físico.

E das obras feitas para homenagear um artista que nos é particularmente fascinante, dirigimo-nos para a temática da obra feita sob encomenda. Pergunto como é trabalhar com um tema prévio e o escultor afirma que gosta. *É uma maneira de nos fazer sair...é como um amigo de quem eu gosto muito bater-me à porta e dizer-me: “vamos jantar”. De repente há uma sacudidela de uma rotina.* E no que diz respeito à forma como a sua execução ocorre, refere a história que envolve a Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright, em que o encomendador telefona ao arquitecto e pergunta-lhe se se podem reunir para falar sobre o projecto. Wright pergunta a que distância é que ele está de sua casa e, perante a resposta de que se encontrava a três horas, o arquitecto responde: “Podes vir que o projecto está pronto”, e nessas três horas desenhou a casa. João Cutileiro confessa que: *Eu às vezes tenho*

<sup>11</sup> João Cutileiro-Homenagem a Paolo Uccello, 1990; João Cutileiro-Homenagem a Beughe, 1994.

<sup>12</sup> Expresso, 18.Dezembro.1999, entrevista de Alexandre Pomar.

vergonha de mostrar atempadamente aos clientes as maquetes que fiz, vergonha com medo de que eles não respeitem... Faço 4 maquetes e só três semanas depois é que digo "podes vir". Tenho uma história engraçada. Em 1993 numa exposição minha, na já falecida Galeria Valentim de Carvalho, o José Miguel Júdice diz-me que herdou a Quinta da Lágrimas e que gostava de a transformar num hotel, perguntando-me se eu não queria fazer uma Inês de Castro. E a imagem da Inês de Castro é arrepiante, romântica, delíco-doce... Ia dizer que não e de repente fui visitado por uma imagem horrenda e perguntei: "Pode ser morta?" e ele disse: "Pode". Seis meses depois telefona-me para nos encontramos e falar sobre a peça e eu disse-lhe: "Podes vir que está feita". Foi só pegar nela e colocá-la no local, que eu nem sequer sabia qual era. Numa outra entrevista, João Cutileiro já havia afirmado que esta peça lhe havia dado um enorme prazer a fazer.<sup>13</sup>

Para culminar, não podíamos deixar de falar sobre o desenho, prática inerente e subjacente à arte da escultura. João Cutileiro fez exposições somente com desenhos,<sup>14</sup> onde o traço sinuoso que forma a figura feminina toma conta do papel. No catálogo que acompanha uma dessas exposições<sup>15</sup> o escultor escreve um texto que intitula de "Desígnios do Desenho-A propósito de DESENHAR",

<sup>13</sup> João Cutileiro. *Trabalhos em curso 1951-2001. Esculturas em Pedra*, p.10.

<sup>14</sup> João Cutileiro: *50 Desenhos*, 1988; João Cutileiro: *Desenhos*, 2003.

<sup>15</sup> João Cutileiro: *Desenhos*, 2003.

onde diz que o risco dum objecto duro numa superfície mais mole, deve ter sido a primeira arte. Comecei a desenhar muito antes de poder lembrar. De joelhos no chão com um lápis riscando nas costas dos manuscritos já dactilografados pelo meu pai. Continuei sempre a desenhar registando tal como um condenado vai riscando na parede os dias que faltam para o cumprimento da pena, ou o naufrago que marca o número de dias que já esteve na jangada ou ilha deserta. Tento registar, sem esforço, duma maneira linear e simples, o que me vai na cabeça. Curiosamente o primeiro Nobel Português foi atribuído a alguém que encontrou uma maneira também visual, de registar o que nos vai na cabeça.

Para o escultor, o desenho é uma fotografia, no sentido em que esta é um registo, que mais tarde poderá dar lugar para outra coisa ainda, e essa coisa é que é linda (fruindo aqui das palavras de Fernando Pessoa). Nesse sentido, o escultor não cessa de desenhar, descobrindo no ser feminino, com o seu olhar de artista, o carácter, a verdade interior que transparece da sua forma.

A conversa jamais terminará, mas temos de encerrar a entrevista, permanecendo o fascínio pelo artista que apesar de considerar e, talvez por isso mesmo, que os portugueses têm fortes rejeições em fazer seja o que for com as mãos, envejedou pela bela mas pesada actividade física que implica a produção de uma obra escultórica.

Rita Mega

Évora, 14 de Agosto de 2007



Fig. 7 - Tâmega

# **ZULMIRO DE CARVALHO**

*Nasce em Aldeia Alegre (Valbom)*

*em 1940*

## Breve nota preliminar

*O seguinte artigo não pretende ser, no seu sentido mais restrito, uma entrevista. O texto que se elabora é decorrente de uma conversa que fluiu ao sabor dos interesses, motivações e pensamentos de um artista, pela mão de um discurso que foi o motor de si próprio.*

*Numa das salas do Círculo Universitário do Porto, belíssimo edifício implantado na Rua do Campo Alegre na segunda metade do século XIX e com posteriores intervenções do Arquitecto Marques Silva, tive o privilégio de trocar algumas palavras com o escultor Zulmiro de Carvalho. Alguns desenhos de Domingos Sequeira, outros atribuídos a Vieira Portuense, e dois trabalhos Joaquim Vieira foram as testemunhas de uma confabulação em que o escultor Zulmiro de Carvalho se confessou na sua duplicidade de Artista / Homem.*

Zulmiro de Carvalho - Estive na Escola de Belas-Artes há alguns dias atrás. Já há muito tempo que não percorria aqueles espaços. Convidado por dois assistentes, anteriormente meus alunos, estive a conversar com alguns jovens escultores em relação à prática da escultura e da importância da Escola. Confesso que tenho alguma dificuldade em saber se da vivência que tive ou tenho com os novos escultores pode resultar algum ensinamento para eles. O meu entusiasmo pela prática da escultura é que talvez lhes possa ser transmitido.

Não é novo o que eu vou dizer: seja para ser escultor, pintor, para se ser qualquer coisa na vida tem que haver uma convicção muito grande. Temos de determinar cedo o que vamos fazer, a menos que haja uma grande contradição. Quando se chega à idade de escolher um curso, e, particularmente, um curso de escultura, deve haver um mínimo de conhecimento, de percepção e de convicção naquilo que queremos fazer. E falo isso por experiência própria, um destes dias numa conversa com uma aluna de Mestrado da Universidade Católica tentei dizer-lhe que esta ideia de querer ser escultor começou a ganhar força numa época que remonta já aos finais do curso da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis (1958). Esse entusiasmo crescente afastou-me da pintura. Aliás, nunca quis

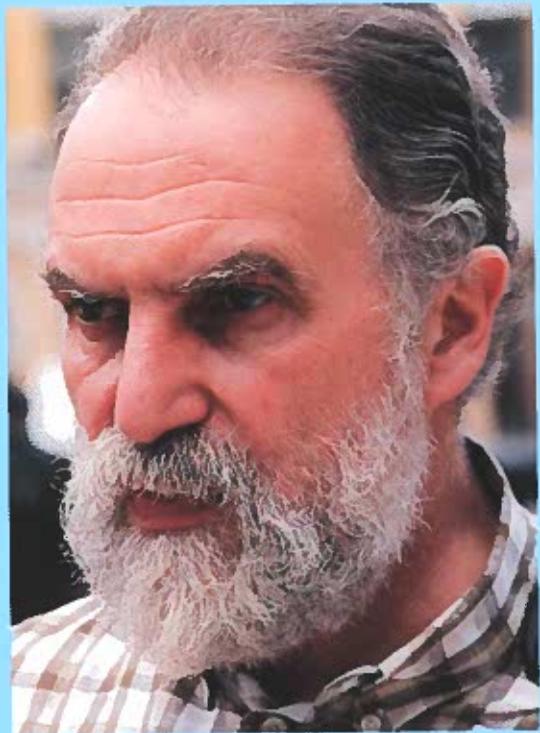


Fig. 1 - Zulmiro de Carvalho

ser pintor, não sei porquê, não sei explicar... Queria era ser escultor. Tem que haver sempre uma grande determinação, uma enorme vontade, tem que se ser persistente e não podemos desistir às primeiras contrariedades.

Recordo-me de alguns trabalhos que contrariavam as propostas que nos eram colocadas na Escola de Belas-Artes. Os trabalhos que começámos a mostrar nas exposições extra-escolares manifestavam já algumas das linhas que acabaríamos por percorrer ou desenvolver no campo da escultura.

Tenho hoje uma lembrança muito forte e calorosa de algumas pessoas: do Arq.º Arménio Losa, do Pintor Dórdio Gomes... o panorama era muito desolador, fazíamos uma exposição de escultura e tínhamos meia dúzia de pessoas, não se vendia nada.

Nos anos 70, relativamente a uma das primeiras exposições que fiz na Galeria Alvarez, um artigo do Manuel António Pina tece o seguinte comentário: "onde as mãos não estão presentes". Presentia-se naquela época o que eu penso hoje: a escultura, tal como a pintura e outros domínios das artes, é, essencialmente, uma

actuação cerebral. Com a coordenação do escultor, a realização final das peças pode ser levada a cabo por terceiros. Eu utilizo o fax com alguma frequência para o acerto de pequenos detalhes. Uma das fábricas com que costumo trabalhar é em Vale de Cambra e não vou lá facilmente. Situações específicas como a indicação de um pormenor ou um acerto de medidas podem ser resolvidas facilmente à distância. Com o conhecimento que temos dos materiais, das soldaduras ou dos acabamentos quase podemos executar uma peça inteira por telefone, por fax ou por e-mail. Para mim, a importância da obra está na ideia que a origina.

José Maria – *Sobrevive, ainda actualmente, o conceito de que a escultura são 90 % de suor e 10 % de amor...*

Z.C. – Continua a ser válida a expressão, mas o suor é mental.

J.M. – *Os objectos artísticos tornam-se cada vez mais conceptuais...*

Z.C. – Sim. Actualmente distinguimos escultura de estatuária, que é, ainda hoje, uma actividade artística predominantemente manual. Recordo-me da época em que fui colaborador do Mestre Barata Foyo. Integrei uma equipa de sabor quase renascentista, com seis jovens escultores e o mestre que nos orientava. Foi nesse regime que desenvolvemos trabalhos diversos, como o *D. João VI* que se encontra no Brasil. Era uma equipa grande, mas, de facto, o toque final do mestre, notava-se sempre.

J.M. – *É um processo muito semelhante aos dos antigos estúdios. Sabemos que estes eram constituídos por uma série de pessoas que aí ingressavam desde a mais tenra idade integradas num processo iniciático de características tipologicamente oficinais.*

Z.C. – Assisti a situações idênticas várias vezes. Deve notar-se que após o trabalho inicial, geralmente feito em barro, tínhamos a intervenção posterior do formador de gesso e do fundidor, no caso do bronze, ou do canteiro, no caso do granito. Raramente era o escultor que passava o trabalho a granito ou a mármore. O escultor fazia o modelo numa escala reduzida em barro, o formador passava a gesso e o canteiro desenvolvia

em pedra. Este procedimento ainda se verifica nos nossos dias. Basta observar os diversos trabalhos para os Palácios da Justiça por este Portugal fora, para tomarmos consciência da actualidade desse mesmo método.

Um dos sonhos que não cheguei a realizar era a criação de um grande espaço, onde pudéssemos ter os meios de trabalho reunidos, um espaço amplo de discussão e concepção escultórica. Mas as nossas vidas particulares e alguma incapacidade de organização são uma falha lamentável que não permitiram esse sonho. Na época em que leccionava na Escola da Belas-Artes do Porto, chegamos a fazer algumas reuniões com alguns colegas e alunos para pensarmos uma espécie de cooperativa de escultores. A nossa actividade de escultor necessita de apoios. Movermos uma pedra ou um pedaço de ferro não são coisas que se façam facilmente. A criação de um atelier colectivo podia suprir as necessidades de equipamento, e eu pensava que podíamos ter um atelier comum, um espaço onde tivéssemos equipamentos que pudessem ser utilizados pelos diferentes componentes desse grupo. É um sonho que ainda hoje perdura.

Desloco-me com frequência a oficinas de metais ou a oficinas de pedras, onde há equipamentos e processos que me permitem obter uma solução mais próxima da realidade do que aquela que eu posso realizar em casa. Os equipamentos industriais são incomportáveis, caríssimos. Tenho feito, ultimamente, algumas peças em aço inox, com cortes a laser e polimentos. O resultado obtido numa empresa da especialidade é mais imediato do que a maquete inicial em cartolina ou do que o desenho que faço para depois poder desenvolver o trabalho. O atelier que tenho funciona, usualmente, para a prática de desenho ou para a realização de pequenas maquetas em materiais perecíveis, ou, ainda, como depósito das obras que vou produzindo, não propriamente para uma prática escultórica canonicamente entendida. A escultura, quando atinge uma certa dimensão, já não é realizável no atelier.

J. M. – *Há uma obra sua, que foi inaugurada em 2006, em Leça, e que além dos materiais a que já nos habituou faz, também, uso da água...*



Fig. 2 - O Sol e o Mar, Leça da Palmeira, Matosinhos

Z.C. – Sim, mas não foi a primeira. Realizei para o edifício da Marconi, em Lisboa, um trabalho que, inicialmente, tinha água. Não sei se houve problemas posteriores. A peça já foi executada há algum tempo, mas sempre que passo por lá não vejo a água que era, nesta obra, um elemento importante. Ponho em causa a possível existência de problemas de consumo ou de ruídos, isto porque o edifício Marconi era um edifício inteligente: chegou a ser feita uma programação de horas durante as quais a visualização da peça se tornava mais rica. Mas, como anteriormente disse, não tenho visto a obra com água.

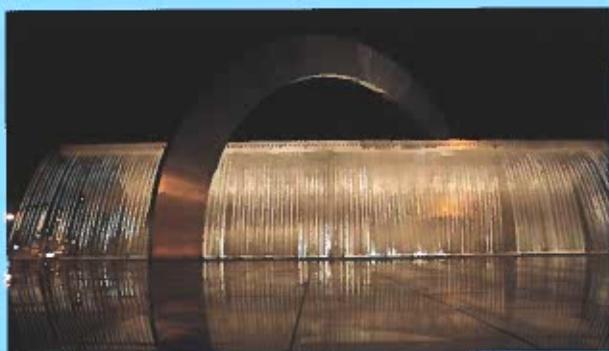


Fig. 2b - Pormenor da figura anterior

O trabalho que se encontra em Leça, apesar de ter sido realizado recentemente, foi pensado em 93/94. Por dificuldades que desconheço, só agora é que foi concretizado. A temática do sol e da água são uma referência ao mar e à localização geográfica do trabalho. A água cria uma espécie de onda, que poderá sugerir ou induzir a uma leitura mais imediata do mar [Fig. 2 e 2b]. Relativamente à água, há uma particularidade que me parece interessante. A peça tem um anemómetro faz interromper o fluxo da água caso o vento atinja determinados valores. Isto evita, devido à sua implantação numa rotunda, que o trânsito seja prejudicado. Estas, são as duas esculturas em que é utilizada a água.

J.M. – *É, portanto, uma escultura com uma temática pensada para o local.*

Z.C. – Sim, como todas as de exterior, apesar de poderem ter ou não uma temática específica são sempre pensadas para o local. Por exemplo, no caso da peça de Macau não havia um tema próprio. Escolhi o espaço e tive a liberdade de sugerir os aspectos formal e temático [Fig. 3 e 3b].

J.M. – *Como é que se pensa uma escultura? No caso do específico escultor Zulmiro de Carvalho, como é que se processa o percurso desde o nada até à finalização da obra?*

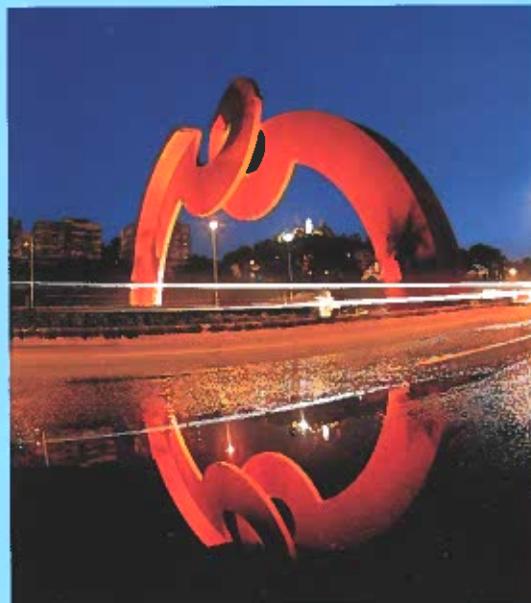


Fig. 3 - Arco do Oriente, 1996, Macau



Fig. 3b - Arco do Oriente, 1996

Z.C. – É, inicialmente, um trabalho conceptual.

Nos primeiros anos de carreira não tinha encomendas, ou melhor, as encomendas que tinha não são coisas referenciáveis: uma placa comemorativa, ou outros objectos pouco relevantes. As primeiras obras que penso serem dignas de registo são obras de grande pureza temática, fruto do acumular de coisas que ia vendo, sentindo e vivendo. Faço referências à minha obra a partir de 67/68. Os anos 70 foram ricos em exposições. Algumas das peças que estão em Serralves são desta época [Fig. 4]. Tive a oportunidade de ver, agora, numa exposição em Coimbra, no Pavilhão de Portugal, alguns trabalhos meus. Fico feliz por ver que peças com 30 anos são, ainda hoje, assimiláveis. Nessa época a temática era uma temática livre, completamente descomprometida. Curiosamente, algumas dessas obras surgem com nomes: *Curvatura*, *Tendente*, *Ruptura*. Mas, depois, há uma fase a que eu chamo às peças só *escultura* [Fig. 5].

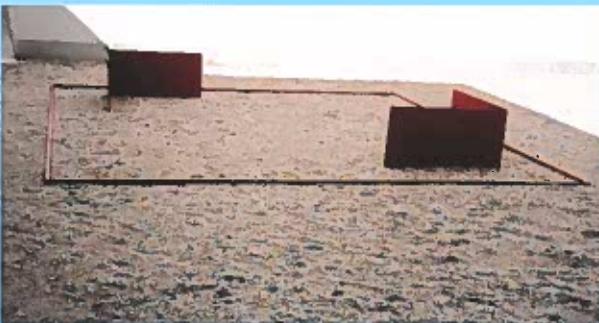


Fig. 4 - Sistema H, 1973, Museu de Serralves, Porto



Fig. 5 - Escultura, 1986, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Os nomes desaparecem. As obras desprovidas de nome tornam-se mais puras, quase ascéticas. Legó às pessoas a liberdade de comentarem ou estabelecerem juízos livremente. Todavia, nas últimas peças, há algumas referências temáticas que permitem leituras dirigidas: em Macau ergue-se o *Arco do Oriente*, em Leça temos o *Sol e o Mar*, e em Gondomar, o *Pórtico do Monte Crasto* [Fig. 6].

Do ponto de vista formal, considerando algum tempo de recuo, apercebo-me de recursos e situações que durante o processo de elaboração da obra são usados de modo quase inconsciente ou intuitivo. Noto, por exemplo, a insistência nas horizontais. Começo a ver o trabalho produzido e reparo que tenho meia dúzia de peças de desenho, de escultura, ou propostas de esculturas em que há uma horizontal que domina algumas das preocupações processuais e que tenho denominado "*Horizontes*" [Fig. 7]. Posteriormente, pode surgir uma dominante compositiva vertical. No entanto, esses contrapontos não estão, normalmente, associados. Não elaboro, usualmente, composições ortogonais. Ou é vertical ou é horizontal. Ou há uma calma, ou há uma ascese.



Fig. 6 - Pórtico do Monte Crasto, 1994, Gondomar

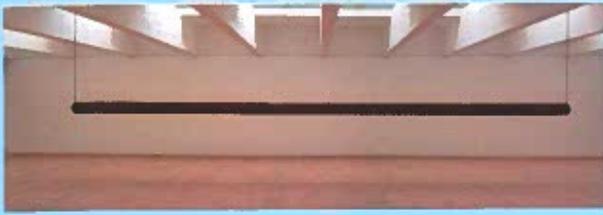


Fig. 7 - Horizonte, 2004

Como certamente sabe, há muita dificuldade no surgir da obra, vamos juntando um pouco aqui, mais um pouco acolá... Estamos sempre muitos presos a alguma coisa de que não temos uma definição muito concreta, porque é assim na realidade. Os processos vão-se desenvolvendo na procura de uma verdade, nossa, em que pensamos acreditar, vão surgindo, vão-se acumulando e, por vezes há alguma linha coerente, noutros casos não. No acto criativo volta-se atrás, avança-se... Não é explicável, não há nenhuma programação.

J.M. – *Trata-se de um constante processo conceptual de busca e de procura...*

Z.C. – É, e as formas vão aparecendo, vamos seleccionando esta hipótese ou aquela. Nas nossas conjecturas diárias, vão-nos surgindo alguns processos e mecanismos de resolução. Em 2008 vou tentar executar uma escultura para um espaço público aberto. Trata-se de uma solicitação para um centro náutico em Gondomar. Dou comigo ocupado mentalmente com a busca, com a pesquisa documental, com as fotografias do local, com a dimensão, com as intersecções espaciais, com a envolvente, com os materiais...

Neste momento ainda não sei se o trabalho vai ser em granito ou em aço *corten*, se em aço *inox* ou em cimento... deixo em aberto essas situações todas. Há algumas coisas que podem não ser utilizáveis no exterior, a madeira não é um material adequado. Podia ser tratada, há madeiras agora com tratamentos que têm uma perenidade relativamente longa, mas não atingem a do granito. É também importante o diálogo que o material vai estabelecer com todo. Uma arquitectura horizontal, junto ao rio... enfim, tenho estado actualmente com essas preocupações.

J.M. – Há um acumular de experiências e vivências que são indissociáveis do processo criativo e que ajudam a formular determinadas tipologias nas soluções... ou pode surgir a ruptura com o percurso estabelecido?

Z.C. – Não sei. Sei é que há coisas que eu não sou capaz de fazer. Se me dissessem: *olhe, queríamos aqui uma peça com uns remadores por que é para um clube de remo*, eu dizia: *desculpem mas têm que pedir a outra pessoa*. A minha linguagem escultórica é utilizada sempre com coerência. Pode haver, é claro, uma série de ruídos, de obsessões, mas o meu interesse é que se crie sempre alguma serenidade, alguma limpeza, alguma pureza. Não me interessam os discursos formais intensos. Contudo, nunca parto na defensiva, não penso: *agora vamos lá ver o que vais fazer, não vais sair agora dos trilhos*, apesar de não saber bem quais são esses trilhos. É deixar que a carruagem avance embora possa dar uma curva ou outra. Vou deixando fluir contudo a criatividade. Estando sossegado, é verdade que eu vou procurando...

J.M. – *Existe, também, nesse processo grande uma paz interior...*

Z.C. – Sim, uma certa serenidade.

J.M. – *Contrapondo o termo obsessão ao termo serenidade, as obsessões acabam, por vezes, por alicear determinadas características intrínsecas à obra a que muitas vezes chamamos "o toque pessoal do escultor".*

Z.C. – Existem dimensões específicas que utilizei em determinadas esculturas de modo quase exaustivo. Fiz muitas esculturas em chapas de alumínio que comprava e todas tinham as mesmas dimensões. Quando deparei estava a utilizar ardósias com dimensões iguais às das chapas: dois metros por um metro. Por outro lado também não podia utilizar ardósias de cinco metros por um metro. Era impensável. A ardósia tem um limite. Mas, confesso que massacrei essa dimensão. Actualmente, se estou a desenhar, por exemplo uma mesa para uma sala de refeições para um familiar, utilizo, quase inconscientemente a mesma proporção de dois quadrados de um por um metros. Não é nenhum rectângulo de ouro mas, também, é uma relação agradável. O mesmo cuidado é posto no desenho: utilizo deter-

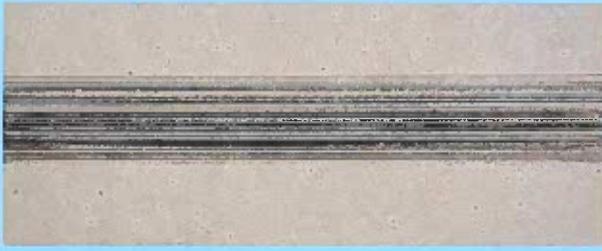


Fig. 8 - Horizontes de Abril, 2004

minadas relações de proporção como a de 50 por 70 centímetros ou 70 centímetros por um metro. Os meus desenhos, mesmo estabelecendo relações horizontais quase sempre mantêm a folha na vertical. Tenho poucos desenhos que possa orientar na horizontal, embora a horizontal possa ser uma dominante. Tenho uns desenhos que expus no Recife, na exposição *Oceanos*, que são apenas uns horizontes. E horizontes vêm já dessa altura. Fiz também *Horizontes de Abril* [Fig. 8], Estou a trabalhar num desenho para um amigo, também com linhas horizontais. É para uma casa perto da praia, logo um horizonte. Há ideias que não conseguimos fugir delas, ou de que gostamos sem darmos por isso, e vamos utilizando essa solução.

J.M. – *Tive a oportunidade de ler, acerca da sua obra, alguns artigos de foro crítico/interpretativo da autoria de Fernando Pernes, de Fernando Azevedo ou de Manuel António Pina, entre outros, onde pude notar a interpretação de determinadas características plásticas e conceptuais do seu trabalho que, porventura, não são explicáveis ou são de explicação simples. São leituras, por vezes complexas, mas que podem levantar questões distintas das originais. Também, talvez, seja essa a função do crítico. Há, nesses textos, uma recorrência quase constante a determinados termos como minimal, monumentalidade, rigor formal...*

Z.C. – *Complica-se por vezes o que não é complicado. E aquilo que parece não ser explicável tem por vezes uma explicação simples. Tento fazer coisas de uma grande simplicidade formal: uma chapa de alumínio de dois metros por um metro, pintada de amarelo, com uns cabos a dar-lhe uma certa tensão. No fim é disso que se trata, não é mais do que isso, apenas escultura. Muitas vezes, era referido, ironicamente, que a escultura é um objecto em que*

*as pessoas tropeçam quando recuam para ver uma pintura.*

Relativamente ao minimalismo, penso que o uso do termo está de acordo com a procura da simplicidade e com a escassez de recursos materiais. Uma peça que expus na Fundação Júlio Resende, *Lugar do Desenho*, tinha as dimensões à escala do espaço de exposição. Havia uma relação transposta, uma relação geométrica directa. Se depois a obra pode considerada minimalista ou não... bom, são as designações...

Há, sobretudo, uma limpeza inicial que se abre logo na concepção da obra e que se traduz num despojamento formal posterior que induz, sem dúvida, a uma leitura visual que convoca, também ela, elementos matriciais.

A monumentalidade não implica, na minha obra, grandes dimensões. O ser grande não quer dizer que seja monumental. Esta particularidade da minha obra, tantas vezes referida pelas pessoas que comentam o meu trabalho, é derivada, talvez, do equilíbrio das proporções e das relações de estabilidade dos seus componentes. Fernando Pernes, relativamente a algumas peças que fiz nos anos oitenta já referia essa dimensão monumental.

J.M. – *É confrontado, por vezes, com discursos críticos em que não se revê?*

Z.C. – *Sim, claro, as peças mais abertas permitem leituras e interpretações diferenciadas. Ou a solução da peça é muito focada num determinado tema ou as abordagens serão diversas ou distintas. Estou a lembrar-me da*



Fig. 9 - Monumento aos 150 anos da Inauguração, 1990, Cemitério do Prado do Repouso, Porto

peça que executei para o cemitério do Prado do Repouso [Fig. 9]. É uma peça de granito negro com uma abertura entre dois volumes. A luz, a sombra, a vida, a morte, tudo se conjuga para que a leitura da peça seja quase una. Não sei se poderá haver muitas leituras diversificadas, mas as pessoas são livres de interpretarem como quiserem.

J.M. – *Retomando algumas das particularidades que enunciou acerca do desenho nomeadamente a verticalidade, o registo de horizontes ou o rigor formal, características que também se podem encontrar em algumas das suas peças, questiono se o desenho influencia, de algum modo, a sua prática escultórica, ou, por outras palavras, se o desenho pode ser tomado como processo escultórico?*

Z.C. – Para mim, o desenho tem uma vida autónoma. É uma prática de experimentação e de criação, tal como a escultura. Os meus desenhos são peças próprias e, normalmente, não registam uma referência ou uma ligação directa à escultura. Naturalmente, faço desenhos de apoio à realização de esculturas, mas não lhes dou uma elevada importância plástica. São coisas que acabo por guardar, mas não passam do limite do desenho de apoio. Não considero esses registos, usualmente, de grande importância. Os desenhos que gosto de fazer, enquanto registo expressivo independente, costumam ter uma dimensão de um metro por setenta centímetros. Os materiais são pensados para um registo exploratório. Recentemente tenho feito trabalhos em cartão reciclado e betume acrílico. A mancha gerada com o betume é muito uniforme, densa, com referências a uma certa nostalgia provocada pela pureza da mancha. Deixam emanar, também, uma certa tristeza, e, simultaneamente, uma grande acalmia. De novo, faço o uso das verticais. Relacionam-se directamente com determinadas sínteses e experiências diárias. Numa viagem que fizemos à Ilha de Moçambique era suposto trazeremos material para desenvolver, destinado a uma exposição que se faria posteriormente. Quando me apercebi, o meu material era constituído por fotografias de verticais e horizontais, travejamentos de casas de construção rudimentar, umas paredes feitas em canalial... Acabaram por ser o objecto da exposição.

J.M. – *Podemos, então, considerar duas situações conceptuais distintas, ainda que complementares: por um lado há o uso recorrente a uma certa frieza geométrica, próxima do rigor da matemática, e, por outro lado, convocam-se sentimentos complexos na construção de um objecto que, na sua essência, se torna quase paradoxal.*

Z.C. – Sim, oscila-se entre a frieza do cálculo, que é, ao fim e ao cabo, uma emoção contida, e a conseqüente apresentação final da obra. Há sempre uma grande solenidade, que resultou da interacção destas duas forças. Os objectos não são exuberantes e aproximam-se sempre dos elementos primários. Os objectos limpos, podem intimar afectos intensos. Há um início constante. É um desafio que implica reflexão até chegarmos a uma solução. O discurso artístico é sempre muito iniciático. A folha branca do papel é sempre difícil de ser maculada. [Fig. 10]



Fig. 10 - Escultura 1993, Prelada, Porto

# **CLARA MENÈRES**

*Nasce em Casa de Vilar,*

*S. Vitor, Braga*

*em 1943*

J.F.P. – *Analisando as tuas obras mais decisivas e que colocaram problemas novos à escultura, ocorre-me que és uma artista com um gosto por uma permanente experimentação, embora a maioria das tuas peças sejam marcantes no discurso da escultura portuguesa a partir da década de 70. Será que isto está certo?*

C.M. – Está sim senhor. Ora bom, penso que existem duas componentes para explicar isso. Uma delas é o tipo de espírito que eu tenho. Quando era jovem tinha uma verdadeiro fascínio pela física e pela química. Hesitei imenso e até muito tarde em seguir para as ciências puras. As artes plásticas vieram depois. E o que me atraiu para as artes foi o seu aspecto lúdico, o uso das mãos, o conhecimento das matérias... mas eu penso que essa estrutura mental matemática permanece.

Tenho mais amigos no campo das ciências que no campo das artes. Acho as conversas com eles muito estimulantes. A ciência é a vanguarda do conhecimento. Os cientistas analisam as coisas, a própria natureza mas dum ponto de vista

A parte científica e tecnológica da arte é para mim uma componente importante.

A outra tem a ver com uma reflexão que fiz no campo da psicologia. Sou uma admiradora de



Fotografia da Escultora, 2005 (SEBASTIÃO RESENDE)

Gustav Jung e dos seus textos. Freud tem o mérito que tem, de ser um inovador.

Desde muito jovem, desde que entrei pelas Belas Artes achei que a pesquisa e o trabalho em arte era um trabalho sobre mim própria. A questão da arte acompanha a minha evolução enquanto pessoa. A minha obra é um pouco o reflexo desse processo.

O meu auto-retrato é a minha obra, não em rosto que foi coisa que nunca me interessou



A Menina Maria Amélia que vive na Rua do Almada, 1968

muito. Mas toda a minha obra é um auto retrato porque é o conhecimento que vou tendo sucessivamente de mim própria. É esse tipo de pesquisa que vou fazendo, para novas experiências. A minha relação com a arte é um caminhar em direcção ao conhecimento mas sem perca do lado lúdico, divertido, interessante, embora eu esteja perante as coisas com grande curiosidade.

J.F.P. – *Como é que enuncias a tua metodologia criativa?*

C.M. – A metodologia para a arte é sempre a Ideia, é sempre o conceito. É isso que me mobiliza. Para criar eu preciso de ser mobilizada para a criação e essa mobilização passa pelo conceito. Esse conceito vai ser vestido com um conhecimento que eu tenho dos meios e dos materiais. Por isso é que eu me fixo tanto nas tecnologias porque é aí que vou buscar o conhecimento dos materiais.

Eu não sou um artesão que aprendeu de pequenino a trabalhar a madeira ou o ferro ou outra matéria. Não tive uma aprendizagem oficial. Para mim a oficina é um complemento. Neste momento, por exemplo, estou fascinada com uma nova realidade que é o estudo da luz.



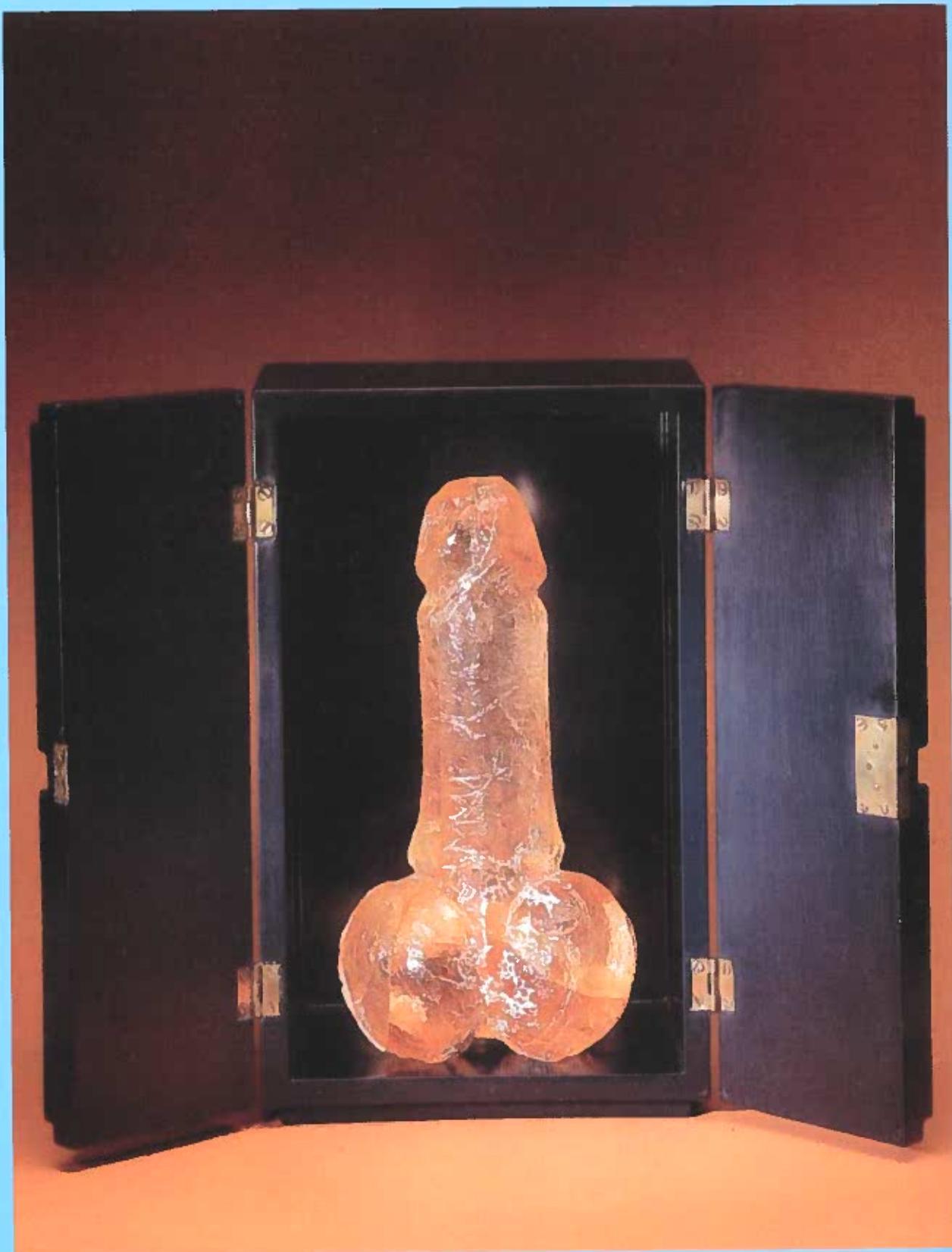
Jaz Morto e Arrefece O Menino de Sua Mãe, 1973

O desenho? O desenho é uma ferramenta, naturalmente. Não é ele que cria. O desenho é o registo, o registo da Ideia. Para mim tudo começa na Ideia. Eu mais facilmente uso a maquete por ser já tridimensional e deixar antever a obra final.

Sabes que o Miguel Ângelo fazia aquelas coisas magníficas e muitas vezes lhe perguntavam, como era possível tal coisa... mas era, porque tudo funcionava como se a escultura já estivesse



Mulher-Terra-Viva, 1977



Relicário, 1969

completamente formada na cabeça dele. Podemos dizer que ele tinha uma espécie de projecção holográfica dentro da cabeça e está a vê-la de todos os ângulos e depois projecta-a para dentro do bloco.

Eu pessoalmente acho que a escultura nasce pela Ideia, pelo tema, pela pesquisa e em determinada altura começa-se a formar na nossa mente.

*J.F.P. – Agora as temáticas: como concilias interiormente o teu célebre Relicário com a imagem da Jacinta em Fátima?*

C.M. – A minha obra divide-se essencialmente em duas grandes fatias. O que faço de motu próprio e a outra parte corresponde à encomenda. Em relação à encomenda eu tenho uma relação muito pragmática. Não é vergonha nenhuma receber encomendas, todos os profissionais de outras áreas o fazem. Mas em geral aceito a encomenda sempre como um desafio e tento dar-lhe a volta. Na satisfação da encomenda pode fazer-se um trabalho honesto.

O que se diz muita vez sobre a encomenda é puro snobismo. Todo o profissional tem o direito a ganhar a vida com um trabalho honesto e a receber dinheiro por esse trabalho. Passa-se isto em todas as profissões.

O que acontece muitas vezes é que o encomendador não tem capacidade de aceitar grandes inovações, ou sequer permite qualquer alteração. E aí tem que se usar uma linguagem enquadrada e relativamente racional.

É o caso da Jacinta que tem apesar de tudo soluções interessantes.

Foi um desafio que aceitei com gosto e que colocou vários problemas, nomeadamente na relação com o espaço da Basílica.

Este é um aspecto do meu trabalho. Existem outras coisas que eu acho mais interessantes, como é o caso do Relicário. Defino-me como...sim há vários aspectos em mim. A minha natureza é essencialmente contraditória. Mas a solução dessa natureza contraditória é absolutamente essencial no acto criador. Não tenho qualquer problema com isso.

A Papisa é um momento de reflexão também sobre essa questão da imposição e da contradição. Estou a lembrar-me do verso de Camões, *morro porque não morro...* A contradição existe dentro do



Beata Jacinta – Basílica do Santuário de Fátima, 2000

próprio artista e de facto parece-me fazer parte da minha natureza.

A Jacinta e o Relicário são peças muito diferentes mas uma não exclui a outra. São apenas temas diferenciados. A parte religiosa existe em mim a parte erótica também. Aliás não se excluem.

*J.F.P. – Até onde vai o teu empenhamento na renovação da arte sacra, cujos fundamentos me parecem invariáveis, há séculos. Não podendo deixar de ser uma arte religiosa, é possível inová-la quanto à pose ou quanto à composição, entre outros aspectos?*

C.M. – Ora bem. Eu posso dizer que na minha juventude nunca tive grande interesse pelas questões religiosas. Havia da minha parte um certo afastamento. Simplesmente há um facto marcante na minha vida, quando estava em Paris, em que tenho uma experiência ou uma



O Membro de Marte, 1991

revelação mística. E decidi integrar a religião católica, não só porque me pareceu a mais evoluída mas também por razões culturais, por pertencer à minha cultura.

A postura que passou a orientar a minha vida obrigou-me a reflectir sobre todas as questões. Aproximei-me da Igreja sempre com muitas dificuldades. Houve sempre em relação a mim uma espécie de desconfiança. Nunca perceberam que eu podia dar um contributo para a comunidade religiosa. Pode-se dizer que nunca fui chamada a coisa nenhuma.

Embora insista em dizer o que penso. A Igreja não desenvolve, não tem desenvolvido pelos menos aqui em Portugal uma reflexão, coisa que apesar de tudo tem sido feito noutros países, embora nem sempre com grande visibilidade. Em Portugal a hierarquia não esta interessada na questão da arte, ela deve ser apenas instrumentalizada.

Como eles dizem a arte é um instrumento, a arte é catequese.

Ora hoje em dia, com toda a reflexão que tem sido feita sobre a arte eu tenho outra perspectiva. A arte faz parte da liturgia, a arte é um objecto de comunicação e transformação.

*J.F.P. – Do teu percurso biográfico faz parte um Doutoramento em Etnologia pela Universidade de Paris VII. Porque optaste por essa área do saber*

C.M. – Foi um mero acaso. Eu quando decidi doutorar-me não quis, como seria normal, fazê-lo numa área artística, como a estética por exemplo.

Eu não escolhi uma área escolhi um homem. Fiz um primeiro contacto com o Edgar Morin e respondeu-me que estava muito ocupado. Então, como alternativa procurei o Sérgio Moscovici que aceitou.

Já nessa altura desconfiava e hoje estou absolutamente convencida que a aproximação ao estudo da arte tem que ser interdisciplinar e para isso é preciso saber trabalhar a interdisciplinaridade. E foi nesse sentido que fui buscar esse professor. Este homem era um mestre e procurei-o para me orientar e dar dicas. Ele na altura estava a ensinar em Paris VII e daí a razão da minha escolha.

Foi um trabalho que me deixou muito satisfeito porque a Etnologia é muito interessante e tem uma característica muito importante também para as artes. Parte-se da observação do objecto para a reflexão sobre esse objecto.

Enquanto as ciências mais antigas, como a estética ou a história da arte (que é uma mera cronologia), nomeadamente, têm um corpo, uma formatação e é aí que metem a arte. Quer dizer, uma pessoa já tem um aparelho de visão das coisas constituído e é com esse aparelho que vai analisar o objecto que tem à sua frente.

Assim é difícil ser-se surpreendido pelo objecto porque o aparelho já está constituído.

Enquanto na Etnologia, dado que é uma ciência relativamente recente e lida com o imprevisto, essa metodologia que permite ao observador, ao estudioso, surpreender-se com esse objecto.

Por isso a sua estrutura, a análise, o sistema, é para mim o mais indicado para estudar as artes, tirando partido do objecto artístico. Ora quando existe um corpo já definido a obra de arte tem que se inserir aí dentro e muitas vezes não fica bem

encaixado. Há múltiplos casos em que as “sobras”, o que não cabe no esquema prévio, é que são significativas.

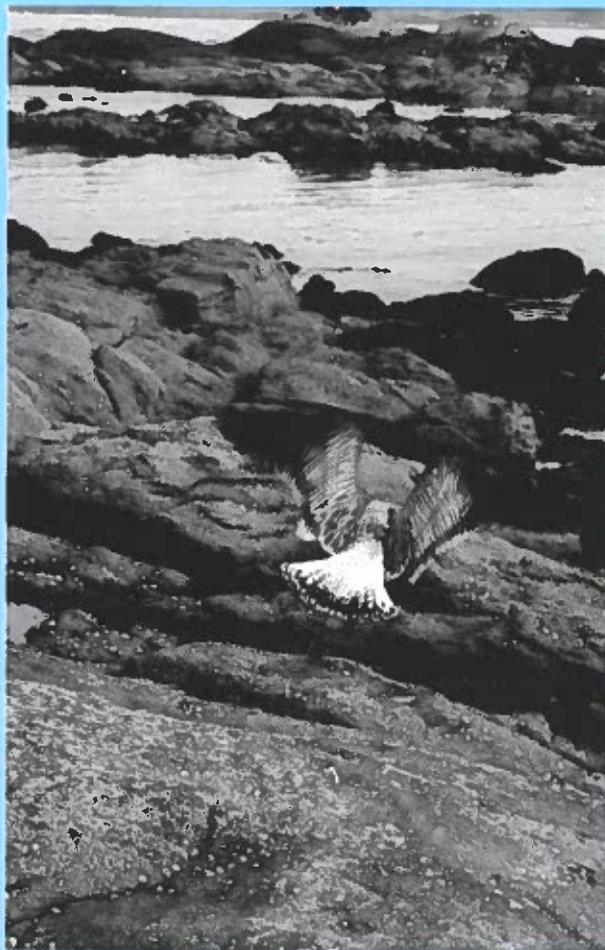
J.F.P. – *Eu senti muito isso no meu percurso de estudante, nomeadamente no caso da História da Arte como um compartimento da História, com a qual tinha que estar de acordo, sem ter em conta o discurso do próprio objecto artístico.*

C.M. – Deixa-me dizer isto. Faz-me muita impressão que as instituições ligadas à arte estejam invadidas por gente da História da Arte e que sejam muito mais raros os especialistas doutras áreas. Tenho uma história com uma senhora que tinha que fazer um catálogo e quando lhe dou as informações ela responde-me que não estavam de acordo com os papéis que tinha entre mãos. Tive que lhe explicar que as anteriores informações tinham sido feitas por mim, sem grande preocupação de rigor e havia ali muita coisa errada. O que eu lhe estava a dar agora estava correcto e disse-lhe que podia ter a certeza quanto a estas e não face às anteriores. E se não confiava em mim que fosse verificar, que fosse medir.

Fiquei um pouco surpreendida com a ideia de que o que está escrito tem mais validade do que aquilo que digo agora e isto apesar de ser eu o autor. Como se aquilo que foi feito há 20 anos fosse histórico e tivesse sido validado pelo tempo para todo o sempre.

J.F.P. – *Os escultores portugueses produzem pouca teoria e quando o fazem é de modo descontínuo, tanto dentro da mesma geração como numa sequência intergeracional. É uma tradição secular para a qual uma adestrada manualidade parecia ser suficiente. Aliás a nossa chegada à teoria da escultura tem apenas duzentos anos, começa com o Machado de Castro. E depois surgem hiatos gigantescos, houve gerações de escultores que nada escreveram, nem uma linha, sobre a sua arte. A que atribuis essa constante?*

C.M. – Não sei explicar muito bem. Mas realmente eu posso dizer que os escultores, esses escultores, eram homens que tinham uma grande incultura. Faziam muito bem, dominavam a forma e a tecnologia mas talvez esse aspecto oficial os marcasse de tal maneira que não deixava lugar para a leitura, o estudo, para a reflexão e por isso não tinham apetência pela escrita.



Prestige 2. 2003

Hoje em dia é impossível ser-se artista sem ter em conta a realidade comunicacional. Porque há esse aspecto da informação numa sociedade que evolui com uma enorme rapidez e que não estiver atento está fora...aliás a fazer uma coisa que já foi feita.

A novidade em si talvez não seja o essencial mas sim a consciência dessa circulação de informação e, no fundo, duma circulação de ideias.

Antigamente as coisas evoluíam muito lentamente, os artistas tinham uma espécie de back ground que apesar de tudo ia funcionando.

As pessoas estavam pura e simplesmente desfazadas de informação e de reflexão. Quando pensamos na arte do século XX, nas vanguardas, nos russos, por exemplo, verificamos que não chegou cá nada, quer dizer continuámos a fazer uma arte autóctone.



Armazém das Artes, 2007

J.F.P. – *Mas apesar desse predomínio da manualidade nem um tratado tecnológico produziram...*

C.M. – Sim, nem isso fizeram.

J.F.P. – *E o debate entre os artistas em Portugal?*

C.M. – Não, não há um debate sadio. Esta é a verdade. A comunidade artística é triste. Não me lembro de ter uma conversa interessante com

artistas. Tenho com pessoas doutras áreas e com outra formação, com cientistas, filósofos, com sociólogos que trazem um apporto de conhecimentos que interessa à arte.

Com os artistas é mais difícil. Fala-se do mercado...de coisas banais. Sim, em Portugal é muito difícil. O artista entre nós não é que não pense mas não o diz. É incapaz de se abrir. Parece que se falar está a abrir segredos sobre a sua pesquisa.

Era certamente estimulante que não fosse assim. Mas não me recordo de uma conversa que tivesse valido a pena.

J.F.P. – *Podemos terminar com alguns aspectos biográficos. Recuando no tempo, que importância atribuis à tua participação no grupo ACRE ?*

C.M. – Tudo começou antes de 73. Acho que teve uma importância relativa. Mas nesse momento foi possível construir entre os vários artistas traços raros de comunicação e de vontade. De facto reflectíamos sobre a arte e a relação da arte com a sociedade.

Curiosamente acho que o grupo Acre nasce quando havia qualquer coisa no ar...qualquer



A Túnica do Anjo, 2007

coisa que foi captado também por nós em termos intuitivos. Sem o sabermos estava-se a preparar a revolução dos capitães, por um lado e a nossa intervenção era quase paralela.

Isso é interessante porque revela da parte dos artistas uma intuição e uma consciência do mundo.

Foi muito divertido tudo aquilo que fizemos. Tínhamos uma lista imensa de coisas que queríamos fazer e que registávamos em papel. Mas depois acabámos por fazer 5 ou 6.

Entretanto há a morte do Queirós Ribeiro e aí já não havia razão para continuar porque ficava apenas uma bipolarização. Mas o nosso entusiasmo foi contagiante para outros artistas que colaboraram connosco.

Acho que o grupo Acre tem o valor que tem, sobretudo no contexto da época.

*J.F.P. – Passaste pela Escola do Porto, como aluna, onde entraste muito jovem...*

C.M. – Sim, fui muito jovem para a Escola do Porto, com 14 anos. Claro que tive muitas resistências. A razão pela qual entrei muito jovem é porque nessa altura o meu cunhado Távora estava lá como assistente e, no essencial, acharam que ele ia tomar conta de mim. Aliás foi ele que me puxou para as Belas Artes porque, já anteriormente, eu acompanhava muito o meu cunhado Távora, quando ele ia ver obras, por exemplo. Eu gostava porque ele começava logo a explicar tudo, o edifício, as portas...

Eu gostava muito daquilo. Colava-me a ele porque me explicava as cidades e os edifícios. E talvez ele tenha visto esse meu interesse pela arquitectura e pela arte. E é nessa sequência que ele sugere que eu entre nas Belas Artes. Claro que os meus pais aceitaram com dificuldade que eu fosse tão nova para a Escola.

*J.F.P. – Tens recordações felizes desse tempo?*

C.M. – Para mim foi um tempo magnífico. Tenho uma óptima memória e recordação das Belas Artes porque era um espaço de liberdade. Dentro dos muros da Escola tudo era possível. Tenho bons amigos, foi tudo muito bem para mim.

*J.F.P. – Depois tens uma passagem por Aveiro e uma ligação com um Círculo Experimental...*



A Armadura do Anjo, 2007

C.M. – Não, eles é que falam nisso. Expus lá uma coisa ou outra mas nunca estive ligada a eles. A minha passagem por Aveiro acontece porque entretanto caso com o arquitecto José Semide que é nomeado director do urbanismo da cidade e também director do planeamento regional. Para mim foi um tempo muito calmo, dedicado à família porque entretanto também nasceram os meus filhos.

*J.F.P. – Depois Lisboa e Évora, já como docente. Foram experiências diferentes?*

C.M. – Bastante diferentes. Mas tudo isso se enquadra num grande panorama que é o ensino das artes em Portugal. E é uma experiência dolorosa porque se as coisas estavam mal neste momento estão piores. E é com grande desgosto que digo isto porque dediquei imenso tempo e

imensa energia, acreditando numa melhoria do ensino.

Eu acho que o ensino é absolutamente fulcral para as culturas, para os povos, para as gerações futuras. E aí a grande riqueza, a grande matéria prima é a matéria humana. É aí que tem que se investir e não noutra coisa qualquer.

A Europa está a adoptar um sistema mas que beneficia a diferenciação. O processo de Bolonha

é um sistema que parece igual para toda a Europa. Mas isso é uma mentira. A verdade é que há países com escolas onde se formam elites, onde serão formados os futuros dirigentes da Europa e outros não, como é o nosso caso.

José Fernandes Pereira

# **JOSÉ PEDRO CROFT**

*Nasce no Porto*

*em 1957*

## Formação

As minhas dúvidas em termos de formação sempre foram entre a arquitectura e a escultura. Na época, em 1975, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, o curso de Arquitectura fechou durante uns meses e decidi entrar para Arte e Design. Quando reabriu Arquitectura, optei por não mudar. O 1.º ano era comum, no 2.º, já tínhamos de escolher entre Artes Plásticas e Design e pareceu-me muito mais interessante o ambiente em Pintura do que em Escultura, portanto, fui para Pintura. Estava na Escola pelo prazer da aprendizagem e da vida, não era a ideia de ter uma carreira, uma profissão ou um *métier*. Os anos eram muito conturbados, lembro-me da experiência dos meus colegas e o ambiente era de grande expansão e um pouco caótico, mas isso era, para mim, estimulante.

Quando estava no 3.º ano, apareceu-me um trabalho para televisão – um magazine cultural – e tinha de fazer algumas entrevistas. Uma das pessoas que entrevistei foi João Cutileiro, que, posteriormente, me convidou para ser seu assistente.

Como na altura, Cutileiro vivia em Lagos, fui viver uns meses para o Algarve, e foi aí que comecei a trabalhar em pedra e a desenhar directamente nos blocos.

Continuei a desenhar e a fazer alguns trabalhos de pintura, mas a escultura e a tri-dimensionalidade, com a conseqüente possibilidade de fazer um trabalho directo e rápido na pedra, foram muitos estimulantes.

Quando se começa um percurso artístico, é sempre estimulante, porque se tenta encontrar uma forma de expressão. A geração que me antecedeu, nos finais dos anos 70, era constituída por pessoas, como, por exemplo, a Helena Almeida ou a Ana Hatherly, de alguma maneira ligadas à Arte Conceptual ou à Performance, em que o corpo era partilhado socialmente. De uma maneira geral, tiveram uma produção muito isolada e sem grande visibilidade para o grande público, mas foram muito interessantes e marcaram profundamente os jovens que começavam a trabalhar.

Nesse momento, a seguir ao 25 de Abril, com a energia da arte a ir para a rua, tentei encontrar

uma via de expressão que pudesse usar os materiais da Escultura com a Arte Conceptual.

As formas de representação dos egípcios, que são altamente conceptualizadas, interessaram-me, principalmente essa arqueologia de uma forma de expressão intelectualizada, que não é uma cópia do real.

A Escultura não é uma cópia; nem sequer é do período grego, da renascença ou de outro qualquer período. A Escultura é essencialmente um vocabulário, que tem uma produção de sentido agora, e que pertence a uma estirpe.

As minhas primeiras peças foram feitas com muito boa disposição e diversão. Quando comecei a expor em Lisboa, poucos o faziam. A minha primeira exposição individual, na *Galeria do Diário de Notícias*, em 1983, deve ter sido das primeiras exposições de escultura feitas desde o 25 de Abril de 1974.

## As caixas, os túmulos, os monumentos e o passado

Tenho um fascínio pelo passado. Para mim a História de Arte é um percurso de anónimos, interessa-me entender as energias que estão nos objectos que foram produzidos por pessoas que não conheço. De alguma maneira, o olhar para trás e tentar entender esses sentidos, é algo que me interessa. Os frisos que fiz em algumas peças são uma série de linguagens misturadas, são um *mixter*, meio caótico, sem um sentido definido.

A ideia de monumento também sempre me interessou. É estimulante perceber o que leva à necessidade de marcar um território, um espaço, e de comemorar o que quer que seja, numa altura em que as comemorações já não são possíveis, porquanto a sociedade está dessacralizada e os artistas estão desligados do poder e este já não se quer celebrar, como o fazia no século XIX. O que fica, pois, quando retiramos os conteúdos desses monumentos? O que tende a ficar é uma embalagem vazia.

Muito daquilo que é a arte pública abstracta vai ser, no século XX, a mesma coisa que era no XIX, mas já sem sentido, o que é um absurdo... Trata-se, portanto, de fazermos coisas, que continuem a produzir sentido e que não seja apenas bonito ou feio. O que é que aquele objecto acrescenta? Se não acrescentar nada, então sobra... Com efeito,

num mundo já com um excesso de objectos não faz sentido produzirmos ainda mais objectos!

Tenho o fascínio de saber o que leva pessoas a conceberem formas e a conferir-lhes sentido. E isso pode ser até um tecido enrolado com fio; se produzir um sentido, que não seja apenas artesanal e utilitário. Em suma, interessa-me imenso a transformação de um objecto funcional num objecto simbólico.

### **Fragmentos**

Cheguei ao fragmento pela constatação da própria realidade: nós somos um fragmento, e o mundo a que temos acesso é também ele um fragmento. Essa divisão e noção de existência fragmentada faz produzir objectos que nós completamos. O todo não é a soma das partes, portanto, é impossível fazer-se um paradoxo.

### **Materiais e a influência no percurso artístico**

No meu caso, os materiais não influenciaram o meu percurso. Comecei por trabalhar em mármore, por ser barato, rápido e cómodo. Naturalmente, também porque conheci o João Cutileiro e fiquei fascinado e atraído pelo seu trabalho, que era muito diferente de tudo aquilo que eu conhecia dos escultores portugueses.

Iniciei o meu percurso por uma aprendizagem de modelação, pela capacidade de dar forma e de traduzir um pensamento numa determinada forma. Depois, essa forma deixou de ser uma modelação de partes, com escala, proporção e com as suas dinâmicas internas, e passou a ser um trabalho que era feito com justaposição, havendo mais uma espacialização do espaço. Um objecto, com outro objecto e com outro objecto, que ia instalando no espaço, permitiam-me criar relações que, no meu ponto de vista, eram mais complexas do que a modelação de um só objecto ou de um bloco.

Após essa justaposição e sobreposição de blocos, cheguei aos objectos de restos de produção industrial que usava, fazendo uma montagem e desmontagem. De alguma forma transformei as minhas capacidades de expressão através dessa prática.

Senti igualmente a necessidade de uma sistema que fosse menos cansativo. Na realidade, era fati-

gante fazer montagens de esculturas que tinham 800 blocos de pedras, que era ainda necessário numerar, dar-lhes uma ordem e colocá-las numa determinada direcção. Cada vez que se montava e se desmontava a peça perdia-se de tal maneira tempo, que foi necessário aligeirar o processo e seguir em frente, usando materiais menos solenes, como o gesso e a madeira.

Os blocos de pedra tinham a enorme vantagem do peso: era muito mais cómodo pegar em peças que pesavam um kilo do que ter uma peça com 3 toneladas. Os blocos faziam também parte da própria lógica de produção industrial, permitiam o aproveitamento dos restos de pedra das fábricas, que faziam, por exemplo, tampos de mesas com 3 cm de espessura. Se estivesse em África, talvez tivesse utilizado o barro...

As mesas e as cadeiras para as peças que realizei foram compradas em segunda mão, têm uma marca, são, portanto, objectos carregados de memórias. Não conheço essas memórias, mas posso contar histórias a partir de cinzas...

Mais uma vez se trata de saber qual a relação da arte com a vida. Como é que um objecto funcional, retirado do contexto, passa a ser um objecto que pode contar uma história. Retiro-o do campo funcional para o integrar no campo do simbólico. É precisamente essa passagem que é feita nesses trabalhos.

Não estou nada de acordo quando se refere às “fases no meu trabalho”, porque pressupõe um tempo cronológico, como se cada uma das supostas fases fosse estanque. Sinto-me completamente à vontade para ir para a frente e para trás. De resto, aquilo que estou a fazer agora é a mesma coisa que estava a fazer antes; a forma é que é completamente diferente, mas o conteúdo, o gesto e a energia são os mesmos.

Esses objectos escultóricos em madeira e gesso têm a ver com a questão da memória. Escolho quase sempre cadeiras e mesas muito simples, que remetem para os seus arquétipos desses objectos, por outras palavras, temos somente uma tampa com quatro patas.

Esses objectos escultóricos têm uma dimensão muito divertida, não são para ser levados muito a sério, foram feitos com enorme prazer e são uma descoberta. É o prazer desta, não é o prazer de fazer coisas importantes.

## **A cor na obra escultórica, por exemplo, o bronze pintado**

O bronze é diferente, tem um processo diverso. Trabalhava em gesso ou em barro e depois passava para o processo de fundição, portanto, existia uma intermediação com outro tipo de energias, como seja o fogo, a fusão, e a ideia de molde. Nessa época, comecei a trabalhar numa série de outras coisas, que a pedra não permitia.

A pedra é um trabalho mais directo, fica imediatamente feito. Tem ainda a capacidade de poder ficar alguns séculos com aquela mesma forma. Em bronze não haverá tantas peças com os milhares de anos como há em pedra. Essa relação e especulação com o tempo é possível fazer-se com a pedra.

Com o bronze surge a ideia de molde, de cópia, de cheio e de vazio. Os bronzes também eram peças pouco solenes, as formas eram muito básicas e elementares, umas arquitecturas simples, semelhantes a reduções de maquetes.

Ao pintar de branco o bronze estou a dar muito mais luz, algo que a patine castanha ou verde desta liga de metal não permite.

Estou igualmente a aproximar as peças do molde em gesso, retirando-lhe a solenidade e a nobreza do bronze. As peças ficam, desta maneira, próximas de um material pobre, neste caso, o gesso, mas que afinal não é nada pobre, até é absolutamente luminoso! O gesso tem apenas pouco valor comercial. Mas a cor não é cor, o que estou a trabalhar nessas peças é a luz. O branco permite-me criar uma gama de cinzentos enorme.

O espelho permite explorar outras dimensões. O espelho é neutro, só reflecte o que lá estiver para ser reflectido. O problema não é com o espelho, é com o resto. Mas o espelho não está só a reflectir, está também a expandir e a multiplicar o espaço.

## **O desenho no processo criativo**

O desenho que faço é completamente autónomo, não são projectos de escultura. Desenho também em grandes dimensões. De uma maneira geral, quase nunca os objectos cabem num espaço da folha, logo, sai uma parte para fora; nesse momento, já estou a trabalhar num espaço em expansão, a delimitá-lo, a cortá-lo, a diminuir-lo, a ampliá-lo...

Ao desenhar em grandes dimensões entro no desenho. Em esculturas de pequena dimensão eu meço o meu corpo, mas não entro dentro delas.

Há sempre coisas atrás no desenho e também camadas de tempo para fazer aquilo que foi desenhado antes e o que foi desenhado depois. Portanto, existe um tempo cronológico que é baralhado e confundido. Esse espaço que é ampliado e diminuído no tempo com sobreposições e camadas é depois alterado.

Em suma, estou a utilizar a mesma coisa que trabalho na escultura; quando coloco um espelho passa a estar atrás e estou a baralhar as coordenadas e as referências espaciais.

O desenho é tanto um projecto de escultura como estar a ouvir música. Através da música posso também equacionar tensões espaciais.

Tenho uma ideia para uma peça e não faço desenhos preparatórios ou projectos. Começo directamente a realizá-la; depois vou alterando, corrigindo. Aquilo que começo a fazer encarrega-se de me conduzir a outros sítios. É, no fundo, uma questão de se estar disponível. A ideia original já continha a ideia final; quer dizer, há uma ideia inicial que nos leva a um impasse e esse já contém a solução final.

## **Música**

Gosto imenso de música. Às vezes trabalho com música para desenhar, mas não quando estou a fazer escultura.

## **Geometria e proporção**

A minha relação é intuitiva e empírica. Tenho a noção de que as coisas mais simples são as mais difíceis de fazer; como as mais simples, são as mais eficazes. As relações simples funcionam sempre bem. Quando se começa a criar muitas regras de ouro e cálculos e se tenta chegar a um mundo esotérico através de muito trabalho desse tipo, perde todo o interesse, porque deixa de ser qualquer coisa de lúdico.

Na verdade, toda a geometria que faço é à mão, com erros; é, se quisermos, pedestre, como todo o meu trabalho, que é experimental e não excessivamente intelectualizado. As medições e as proporções pouco me importam, porque o corpo sabe intuitivamente medir. Não são necessárias grandes complicações ou intelectualizações. É, no

fundo, como se precisasse de utilizar palavras caras para ter um discurso sério e profundo. Ora, com palavras simples pode dizer-se coisas muito profundas. Muitas vezes complica-se aquilo que é simples, para dar um ar mais profundo, ficando somente um sentido bacoco e ridículo. A relação com o corpo humano é fundamental, mesmo que haja muita gente que o tente negar.

### **A última exposição [Paisagem interior no Museu Calouste Gulbenkian, 12 de Abril – 15 de Julho de 2007]: a relação com o Apolo de Houdon e com a arquitectura**

Fiz primeiramente uma maquete e depois uma pré-montagem. A montagem teve de ser feita numa noite, das seis da tarde às seis da manhã, porque o Museu não podia continuar a receber visitantes com uma montagem a decorrer.

Para ter a noção de como ficavam as coisas no espaço, tive de realizar uma maquete, porque só pelo olhar não conseguia perceber o espaço que as pessoas tinham para poder circular entre as peças e a relação da altura dos olhos e do corpo com essas peças. Era, por conseguinte, um gesto que tinha de ser feito muito rigorosamente.

As peças da exposição da Gulbenkian estavam a medir-se com a arquitectura e com as pessoas. O lado que me interessa na arquitectura também é aquele da relação de espaços e de medição com o corpo.

Em relação à estátua *Apolo* de Houdon, ela já lá estava e não era fácil retirá-la. Esta escultura está também a dar as boas-vindas naquele átrio. É uma peça vertical, que tem imenso movimento, porque a figura se está a prolongar. Enfim, é uma escultura muito complexa e interessante e a base é absolutamente maravilhosa, como se fosse uma almofada ligeiramente levantada. Displícemente, coloquei uma caixa de vidro que tem a base em granito lá dentro e uma outra altura dessa caixa coincide com a mão do *Apolo*, que está como se estivesse apoiada nela. As medições naquele espaço foram feitas com base nos passos, para se poder integrar uma peça daquele tamanho, no átrio do Museu.

Toda a escultura é uma questão de linguagem. A pedra faz uma coisa que o bronze não faz, como o bronze permite algo que a pedra não permite e o gesso consegue uma outra coisa que

nenhum dos dois materiais anteriores consegue. Por isso, torna-se necessário usar cada um dos materiais.

Da mesma maneira que o espelho reflecte, amplia e dilata o espaço, também a peça ora se dilata, ora se contrai, de acordo com a nossa posição à frente ou ao lado.

O vidro faz a mesma coisa porque tem o espelho, apanha a imagem virtual que nos é devolvida, mas com uma oitava abaixo em termos de reflexão, porque esta é muito mais subtil que a do espelho e com relações ainda mais complexas por o vidro ser transparente. Além de reflectir pode ser visto através.

### **Ainda os materiais**

A pedra lembra-me o Cronos, aquilo que resiste ao tempo; tem essa presença de poder atravessar o tempo. Interessa-me também o seu lado mágico, de saber que é um magma que levou milhões de anos a solidificar e a organizar-se em cristais.

O bronze é a ideia da transmutação. Também a ideia de molde e de cópia. Não é uma matéria de modelação, é antes uma coisa mágica feita através do fogo.

O vidro e o espelho têm uma relação com o espaço e também transportam consigo a ideia de leveza e de transitoriedade. Os objectos mexem à frente do espelho e surge o movimento. Neste aspecto particular, do movimento e do transitório, é contrário à pedra, mas é afinal aquilo que a completa.

### **Cor**

Utilizo a cor como julgo que qualquer escultor o faz: com as aguadas, conseguem-se as transparências; com as massa de óleo, a matéria torna-se mais densa, e pela vibração imagética da própria cor. O preto é denso e tem peso, um amarelo e um vermelho são mais histriónicos; são, portanto, um convite ao movimento.

Aplico por vezes a cor na escultura. Há desenhos que são planificações de esculturas, mas que funcionam como desenhos e não como estudos para esculturas. Há alguns anos peguei nessas planificações e fiz com elas esculturas de parede, em que são volumes que estão planificados, têm a memória da planificação, embora sejam tridimensionais.

## Gravura

A ideia de cópia fascina-me e igualmente a lentidão de processos. A gravura é como a pedra muito directa e automática. Contudo, na gravura nunca se sabe o que está na chapa antes de ter as provas testadas. É um processo todo ele repleto de alquimia e de lentidão, que remete para um outro tempo. É o mesmo que irmos de auto-estrada ou andar por caminhos e vielas. Há outro tempo e temos de saber utilizar espaços diferentes, tempos diferentes e ritmos diferentes.

## Relação com a arquitectura

Nunca tive a tentação de projectar um espaço. Foi uma fantasia em novo, quando pensei que podia vir a ser eventualmente arquitecto, tanto mais que tinha familiares nessa profissão. Fascinava-me a ideia da arquitectura ter maquetes, de poder possuir as obras antes delas estarem concluídas, dos cheios, dos vazios e dos planos de luz.

Tenho o maior dos respeitos pela profissão. A arquitectura é, de alguma maneira, uma arte pública e é de uma complexidade técnica extraordinária. Tudo nessa área é muito complexo: os aparelhos de ar condicionado, os aquecimentos, o ruído, a luz; enfim, aspectos que os utentes raramente suspeitam.

A arquitectura é uma profissão muito exigente, porque quando tudo está bem, tudo é perfeito, sentimo-nos cómodos e julgamos que todo o ambiente é normal, contudo, se existe algum ruído ou outro factor negativo, os defeitos revelam-se quase imediatamente.

## Escultura pública

A escultura pública é um muito interessante e, simultaneamente, muito complexa, uma vez que

se mede com a arquitectura e com o espaço público. Também entra e interfere na vida das pessoas.

Tenho feito várias peças de escultura pública, entre as quais na Expo, com uma série de espelhos; no Palácio de Queluz, umas casas; e em Potevedra, numa ilha das esculturas, com uma peça em forma de casa que se encontra no meio das árvores, com uma série de nichos, por onde estas entram.

Todas as peças de escultura pública que tenho realizado não são apenas formas, mas procuram sentidos e revelam sentidos. Só desta maneira penso que é interessante existir escultura pública, para não se cair num qualquer exercício formal frívolo.

Há raras excepções de excelência na escultura pública, como, por exemplo, a estátua de *D. José I* de Machado de Castro. Neste caso, todo o grupo escultórico está repleto de sentido e faz todo o sentido, naquela praça que é, verdadeiramente, excepcional.

A estátua de *D. José I* é também um caso de celebração do poder político, na qual existe uma coerência absoluta em todos os seus sentidos.

Habitualmente, as pessoas pensam que uma estátua é apenas uma forma de expressão do génio do artista, sendo, por consequência, uma expressão um pouco narcísica. Julgo que uma boa estátua não poderá nunca ser um mero exercício narcísico.

Eduardo Duarte

*\* Esta entrevista não contém qualquer imagem porque não foi autorizada a sua reprodução pelo escultor.*

# **JOÃO PAULO FELICIANO**

*Nasce em Caldas da Rainha,*

*em 1963*

C.F./I.F. – *Primeiro gostávamos de saber se se considera um escultor, um instalador, um pintor, ou as três coisas...*

J.P.F. – Essas três coisas são muito pouco para aquilo que eu me considero. Considero-me essas três de certeza, mas mais; eu considero-me um artista e, como trabalho em muitas dimensões, elas passam por instalar coisas, portanto mais pela instalação.

Mas esculpir, no sentido clássico que a expressão significa, não quer dizer que não o possa fazer, mas também não é algo que eu costume fazer, no entanto também acho que quando falamos de escultores, não estamos a falar de esculpir nesse sentido, estamos a falar na construção de objectos tridimensionais, e isso, é claro que eu também pratico.

A pintura se calhar é a actividade que eu pratico menos dessas três, mas de qualquer forma, a pintura como disciplina é uma referência que está sempre presente. Pode não se revelar em todas as peças que eu faço, mas frequentemente vem ao de cima, talvez por eu ter começado a minha actividade artística como pintor.

C.F./I.F. – *Mas tem alguma influência para a sua obra, a pintura?*

J.P.F. – Tem. Para já a pintura como disciplina, constitui o corpo maior do património da História de Arte que nós temos. Há mais obras de pintura do que de escultura e do que da arte contemporânea com outros materiais.

Considerando toda a História de Arte, não sei se é a maior, mas é aquela que teve mais importância ao longo da História, no século XX, acabando por perder essa predominância, mas no entanto, ainda é uma disciplina praticada por muita gente não é? Quanto mais não fosse, esse património e o facto de eu ter praticado pintura, ter começado por aí, acaba por constituir referências. Há muito tempo que eu não pinto regularmente, mas a minha exposição de Serralves, que tinha toda como referente a pintura, embora fosse uma exposição com instalações de luz e com modificações nas janelas do edifício, tinha uma referência à pintura, mas isto não foi propriamente uma coisa estratégica e pensada, do género, vou fazer uma exposição que não é pintura, mas remete para a pintura. Não, porque eu pensei aquelas peças como elas

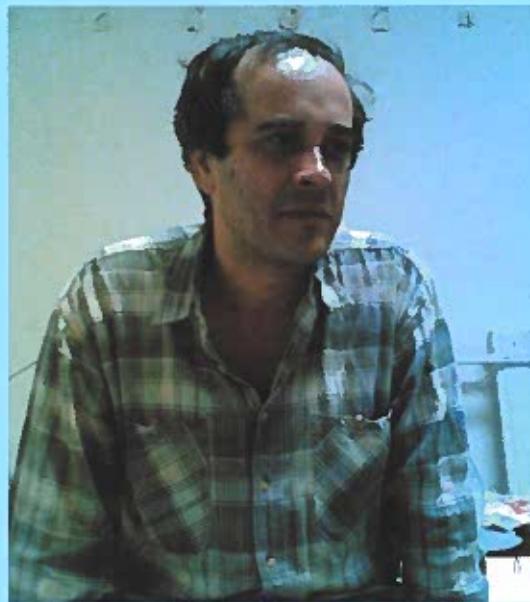


Foto de João Paulo Feliciano

eram para ser, e está lá apenas uma referência à pintura.

C.F./I.F. – *Outra coisa que nós reparámos, é que utiliza muito a luz nas suas obras, em instalações eléctricas, ou mesmo uma lanterna por exemplo numa sala de fundo...*

J.P.F. – A luz pode ser um ponto de partida, mas mais frequentemente até é um elemento, que eu considero no meu trabalho, e ao qual dou particular atenção, e que uso frequentemente, como é o caso da peça “*Electric Chair*”.

Também há várias dimensões que me interessam na luz e na iluminação eléctrica, para já porque são formas de energia, porque são campos de energia. Na verdade, a luz e isto está tudo ligado; depois é uma questão da realidade imaterial, quer dizer, as fontes luminosas são imateriais, mas a luz enquanto fenómeno é também o é, e essa imaterialidade e o facto de ser energia, estão ligadas uma à outra, porque a luz propaga-se com ondas, com determinadas frequências, como o som, e isto quase que serve como resposta para o caso de me perguntarem: “Então e o som?”.

É a mesma coisa, também ele é imaterial; é uma energia que se transmite através dos materiais, do ar ou de outros materiais, tal como a luz que também se transmite através do vidro, do



Back Home, 1990

plástico, da fibra óptica, entre outros; e esses dois factos, ou essa realidade, interessam-me particularmente, assim como o som e as diferentes frequências nele, que dão as diferentes notas, sons e combinações, que nós podemos combinar infinitamente, que é quase como fazer uma escultura imaterial.

C.F./I.F. – *É de um certo modo experimental?*

J.P.F. – Para mim toda a arte é experimental, embora não se esgote nessa dimensão, porque a arte não pode ser só experimental, mas eu acho que se não o for, de todo, duvido até que seja arte. Não duvido, ela não o é mesmo, se não houver essa dimensão de investigação sobre a realidade, de uma proposição nova, e ao ser nova ela foi ou está a ser testada, mas é uma proposição nova sobre a realidade e se não houver isso, não há arte, porque a arte é exactamente isso, quer dizer, pode haver decoração, pode encontrar-se sob a forma de pintura ou de escultura.

Nós quando passamos por edifícios que tenham por exemplo, um leão à porta, aquilo é escultura no sentido técnico da execução técnica, mas nós não consideramos aquilo uma escultura ou uma obra de arte.

C.F./I.F. – *Então o que é que considera escultura?*

J.P.F. – O que é que eu considero arte?

Eu ia dizer para a escultura o mesmo que iria dizer para a pintura, ou seja, nós vamos ao Lux ou à Bica do Sapato e as paredes estão pintadas com cores. Nós não achamos que aquilo é pintura. Aquilo é pintura porque foi pintado, mas não tem essa dimensão artística; nesse sentido quase podemos dizer que há escultura que não é arte. Aqueles cãesinhos pintados já é escultura, não é? Já é produzido em série, não é arte, mas por exemplo se forem as peças de escultura dos cãesinhos do Jeff Koons já é arte.

A diferença está nessa proposição nova, há qualquer coisa que altera a forma como nós olhamos para aquele objecto, enquanto objecto que existe no mundo. Às vezes, é só o contexto onde esse objecto é apresentado e a forma como é apresentado, não é? Por exemplo o urinol do Duchamp, nada mudou a não ser o contexto, e ele virou aquilo ao contrário, para reforçar a ideia de que a mesma coisa, como é apresentada de uma forma diferente, constitui uma proposição nova sobre a realidade. Se não houver intenção, não há arte. Para alguém fazer uma obra de arte tem de ter uma intenção para a fazer. As obras de arte não



Clamping, 1990



Podium - 1

nascem por acaso, quer dizer, podem nascer de um acaso mas o acaso faz parte de um modo operante e do mundo criativo do artista. As experiências laboratoriais do atelier podem ter muitos acasos, mas o artista depois descobre esse objecto, porque tem intenção de produzir objectos de arte, então, fruto de um acaso da realidade ele pode chegar a um objecto, mas tem de haver a intenção.

*C.F./I.F. – Mas hoje em dia há um bocado a banalização desse conceito. Hoje em dia há muita gente infelizmente que, porque caiu a tal garrafinha, acha que aquilo é arte...*

J.P.F. – Pois, mas aí é por causa de um problema que eventualmente há muito nas escolas, porque isso não é ensinado nas lá, aos alunos nas escolas, porque depois só isso não chega. Sem essa intenção e essa proposição nova sobre a realidade, não existe arte, mas só com isso também não, ou até poderemos dizer que talvez exista, mas não serve para grande coisa, nem tem grande qualidade, por isso passamos bem sem isso, ou seja, tem de haver pessoas com uma série de outras dimensões, na qual a dimensão estética, que, não tendo forçosamente de lá estar em primeiro plano, tem de alguma forma lá estar presente.

Não acredito na arte sem estética, não acredito mesmo. Coisa diferente é dizer que a arte é estética, isso não é. Não é por uma coisa ser bonita que ela é arte. Tem de haver uma conjugação de factores para um objecto ser artístico e valer enquanto tal: a estética, a intenção, a nova proposição sobre a realidade e tem que haver também um contexto.

*C.F./I.F. – Insere assim a situação actual, ou não da sociedade às vezes nas suas obras, tem alguma relação?*

J.P.F. – Não poderia não ter porque eu sou um ser vivo sensível àquilo que se passa à minha volta, não é? Não quer dizer que isso seja feito sob a forma de um comentário, e muito menos de um comentário literal, ou óbvio, mas até pode acontecer ser perto disso. A instalação que eu fiz para a Assembleia da República, quando Serralves fez a exposição era uma árvore que estava na exposição. Tou a falar em 2006; este ano foi a colecção Berardo na Assembleia da República, em 2006 foi Serralves, em 2005 foi a *Culturgest* e em 2004 foi a *Gulbenkian*, e a minha peça para a exposição de Serralves, eram retro-projecções que só se viam à noite. As janelas do salão nobre da Assembleia da República, mostravam imagens dos incêndios desse Verão e isso tem um comentário à realidade, e esse até é mais literal e explícito, mas não o sendo completamente, porque quem olhava para aquilo não tinha como saber que aquelas imagens eram dos incêndios desse ano em Portugal. Podia ser uma pessoa inteligente e sensível e sobretudo habituada a ver arte, que olhasse para aquilo e que tivesse a história dos incêndios presente (que tinham acontecido há tão pouco tempo) e que por isso associasse, e portanto esse comentário à realidade de repente podia ficar mais literal, mas ele na verdade não o é, porque eram apenas imagens de fogo, também era a Assembleia a arder, o que aliás me faz pensar noutro factor que eu acho fundamental para estarmos perante arte, que é haver ambiguidade, e se não houver, se tudo for absolutamente claro e literal, e evidente, tão evidente quanto eu tou a tentar ser no meu discurso, não é? Aí estamos perante prosa, não estamos perante poesia, estamos perante prosa literal, é aquilo, e aí não há arte, e a arte para existir também precisa de ser ambígua, de ter dimensões de ambiguidade, e essa peça tinha, quer dizer, aquilo era ao mesmo tempo a Assembleia a arder, mas nós ficaríamos, provavelmente contentes ou não, mas era essa também a dimensão que a peça tinha; tocava naqueles sentimento das pessoas, mas depois uma pessoa também pensa, não isso também não é sensato, mas isto é arte, e só a brincar, não é a sério.

C.F./I.F. – *Uma vez que começou com a pintura, quando é que decidiu que bastava de pintura e que queria passar para obras mais tridimensionais?*

J.P.F. – Eu acho que isso não se decide propriamente. Isso aconteceu muito cedo e na verdade tem a ver com a maneira como eu sempre fui trabalhando a nível artístico, o que sempre gerou coisas novas e diferentes daquilo que eu já tinha feito, e que está ligado àquele processo de que eu falava à pouco, de experimentação e descoberta de uma situação nova, que nos obriga a olhar para a realidade de um modo diferente e por isso, muito naturalmente, eu mal comecei isto (o que é equivalente a vocês no 12º ano, antes de terem entrado para a faculdade, ou até no primeiro ano da faculdade, que é a primeira vez que uma pessoa pega nuns pincéis e num tubo de óleo), daí também eu ter começado a incorporar logo outros materiais tais como: areias, terras e resinas, e não passou sequer um ano, desde a primeira tela que eu pintei a óleo com um pincel, até começar a misturar as tintas todas, tipo acrílicos e aguarelas, e também menos de um ano, até começar a incorporar gesso, e passado mais um ano, comecei a fazer peças que já tinham um objecto ao lado de uma tela, ou depois já eram pintadas, mas numa caixa. Isto aconteceu entre 82 e 86/87 mais ou menos e depois em 88. Mas em 82, foi mesmo quando usei o meu primeiro tubo de óleo.

A minha primeira exposição que era pintura sobre papel e desenho, primeira exposição individual da Sociedade Internacional de Belas-Artes, foi em 85.

Em 88 fui viver para a Bélgica, onde estive quase um ano, e como já estava a usar pintura, escultura, na Bélgica dei um “grande salto”, para já, porque a Bélgica era um país mais rico que Portugal, e ainda o é, mas era diferente porque os belgas deitavam coisas muito interessantes para o lixo e eu, como não tinha dinheiro para comprar materiais, (tinha muito pouco dinheiro nessa altura), comprar telas não era nada evidente por isso, comecei logo a pintar em portas de móveis e caixas, e assim criei pintura tridimensional e objectos, residindo aí talvez o facto de eu ter mudado a minha realidade completamente, porque vivia nas Caldas da Rainha e de repente fui viver para Bruxelas e portanto tive toda uma situação nova e um acesso a materiais diferentes.



Podium - 2

Desde aí até agora, o meu percurso é sempre muito nesse sentido.

C.F./I.F. – *Mas tem alguma preferência por algum dos ramos em que trabalha, ou para si é igual?*

J.P.F. – Não tenho preferência por nenhuma em particular. Tenho peças que acho que resultaram melhor que outras, mas não tenho preferência por nenhuma área.

C.F./I.F. – *Tem uma peça que é uma espécie de puff; é uma instalação, que tem uns auscultadores a cair. Aí aparece experimentação de diferentes sons. Fale-nos um pouco mais sobre esta peça.*

J.P.F. – Essa peça foi feita em 94, quando Lisboa foi capital europeia da cultura e depois só voltou a ser apresentada na *Culturgest*, na exposição de 2006. Ela pertence à colecção do Pedro Cabrita Reis.

A banda sonora dessa peça é a colectânea completa dos *Tina&The Top Tën*, a minha banda rock, na altura.



Stored - 1

Em 94, os *Tina&The Top Ten* estavam muito activos e os últimos concertos que demos foram em 98. E nessa peça, a banda sonora é o disco inteiro do meu grupo, portanto há sim, experimentação com som, mas num contexto rock. A banda sonora foi gravada propositadamente para a peça, aliás a peça foi uma estratégia para os *Tina* gravarem um disco. O estúdio fez parte da produção da peça.

Esta peça tem uma dimensão que eu acho interessante. O trabalho artístico é normalmente um trabalho de Arte Contemporânea ou artes plásticas, muito individual e individualista. Individual porque foi feito sozinho e individualista porque é como: "sou eu e não te metes aqui". E isso sempre foi uma coisa que eu questioneei de alguma forma, quer dizer, questionar não é bem a expressão. É claro que faz parte da natureza, mas é um trabalho que se faz sozinho, portanto, a dimensão individual eu entendo perfeitamente, no entanto, a dimensão individualista já acho que tem de ser gerida com limites, porque uma pessoa não vive sozinha e eu nunca recusei, (talvez por ter tido a experiência de tocar em grupo), a riqueza adicional de um processo de criação colectivo e que passa por uma espécie de negociação.

A maior parte dos artistas de Arte Contemporânea não gosta nada dessa ideia da negociação,

de ter que negociar se a peça é mais para a esquerda ou mais para a direita, mais alta ou mais baixa, e na dimensão colectiva tem de haver essa negociação, e há uma construção que resulta dos impulsos de todos; tendo essa peça ambiguidade entre ser uma peça individual, porque é minha, e colectiva devido à banda sonora (que é uma das componentes principais da peça, que é feita em grupo), por outro lado, para o espectador, o receptor, a peça também tem essa ambiguidade entre a dimensão individual e a dimensão colectiva, porque embora as pessoas estejam individualmente a ouvir a peça com auscultadores, (e não me passou pela cabeça fazer essa peça com o som na sala e as pessoas a ouvirem-no todas juntas, porque aí perdíamos essa dimensão que me interessava da experiência individual) elas estão ao mesmo tempo todas juntas no mesmo espaço, no mesmo colchão, e eventualmente ao lado de pessoas que não conhecem de lado nenhum, e aí a interacção colectiva e social tem uma importância fulcral nessa peça, tanto na forma como foi concebida, tanto na forma como é experimentada.

*C.F./J.F. – Portanto, é uma característica que está presente nas suas peças, a procura da ambiguidade, por vezes?*

J.P.F. – Sim, sem dúvida. Até porque faz parte de procurar a qualidade artística não é? Pretendo que elas tenham ambiguidade; procuro-lhes a tensão e qualidade artísticas, que às vezes pode ser só um pormenorzinho, mas tem que lá estar.

C.F./I.F. – Quando esteve no ensino artístico, teve algum mestre ou alguém que o tenha marcado de uma forma especial? Não tem necessariamente de ser um artista, mas alguém que o tenha marcado mais profundamente no seu desenvolvimento a nível artístico?

J.P.F. – Eu não tive propriamente uma formação de ensino artístico, no sentido ortodoxo, porque não tive numa escola de artes. No final do liceu, quando já tinha a intuição de que queria ser artista, não sabendo no entanto, que tipo de artista, mas querendo fazer arte, tive a clarividência de não ir para uma escola de artes, e fiz o curso em línguas e literaturas modernas na Faculdade de Letras, por isso, não me cruzei com professores de artes na escola, que era aliás uma coisa que nessa altura me parecia muito estranha. Para já, não se ensina arte, e ser-se artista também não. Quer dizer, aprende-se mas não se ensina. Podem-se ensinar técnicas, conhecimentos teóricos, matérias, história de arte e análise formal, mas isso não faz das pessoas artistas. Para além disso, a ideia de ter alguém a dizer que um risco não se faz assim, mas que se faz assim, quer dizer, porquê? Isso faz sentido se for engenharia ou medicina, agora arte não; agora é claro que ao longo da minha vida me cruzei com pessoas com as quais aprendi muito, umas vezes artistas, outras vezes, não propriamente, mas nos primeiros anos houve algumas pessoas que foram importantes na atenção que eu ia prestando à arte que fazia. Destaco Joaquim Bravo que morreu em 91, que era pintor, para aí da idade dos meus pais e que para além de ser artista, era uma pessoa muito inteligente, e ficámos amigos mesmo, e era muito interessante ter uma relação com alguém que era artista e muito mais experiente que eu, porque era mais velho, mas com o qual eu tinha uma relação como tinha com os meus amigos, mas que não tinha com os amigos dos meus pais. Tratávamos-nos por tu, e saímos à noite juntos e eu tinha a idade dos filhos dele, e o Bravo foi importante, não propriamente por me ter ensinado como é que se pinta, mas por ter reagido a coisas que eu



Swingi - 1

tinha feito, e o reagir melhor a umas. Mas de resto aprender a ser artista e a fazer arte, para mim é um processo sempre contínuo e de interacção com as pessoas e com o mundo, e hoje em dia então, a dimensão mais técnica, que tem a ver com a informação, está-nos tão facilmente acessível, que se eu quiser saber como é que se pinta, ou se quiser saber como se fazem as ligações de um aparelho qualquer, ou vou à loja e compro lá um livro porque existe, ou encomendo na *net*, ou vou à *net* e faço uma busca. Portanto, essa dimensão hoje em dia está resolvida, portanto hoje a arte tem a ver com a forma como vemos o mundo e como nos relacionamos com ele e depois, com a interacção normal que vamos tendo com as pessoas. Pode acontecer que pontualmente, possamos ter a necessidade de apurar melhor a forma de como fazemos algo a nível artístico e que haja alguém que saiba muito bem fazer isso, e então ter a experiência de ir aprender com essa pessoa é muito interessante e aliás, acho que é quase uma espécie de acto de humildade alta-

mente produtivo, que é, eu sabendo ser artista e já sabendo fazer arte, gostar de trabalhar com isto, e se não o souber muito bem, vou aprender.

C.F./I.F. – *Há quem pense que na faculdade só ensinam a trabalhar a pedra, o plástico, a madeira e que o pensamento clássico é o que eles transmitem a toda a gente. O que ensa sobre isto?*

J.P.F. – Eu conheço relativamente bem a Faculdade de Belas-Artes, não por ter passado por lá, mas porque tenho uma filha que acabou lá o curso de escultura e fez Erasmus em Berlim.

Regras há sempre, as regras físicas da natureza, agora como lidamos com elas, como as gerimos, onde as transgredimos e onde as ultrapassamos ou não, já é algo que nos compete definir.

Eu felizmente passei ao lado do ensino e acho que não teria acrescentado nada de muito importante à minha qualidade artística.

Há sempre uma dimensão conceptual na arte. Como o *Leonardo Da Vinci* dizia “*pittura es una cosa mentale*”. Ao haver intenção, há um pensamento e ao haver um pensamento, há a conceptualização e

nesse sentido, toda a arte tem uma dimensão conceptual. Aquilo a que no século XX nos habituámos a chamar de Arte Conceptual é a arte que passa a ter essa dimensão, como dimensão preponderante, que se sobrepõe à importância da dimensão estética e isso mais uma vez gerou muitos equívocos.

Eu nem sei de onde é que vem a dimensão conceptual do meu trabalho. Ela estava lá, já inerente e aí de facto, o ter estudado linguística obrigou-me a estudar a linguagem, a forma como nós codificamos a realidade através de um sistema partilhado por todos, que introduz logo essa dimensão que depois em pintura dá a expressão do *Leonardo Da Vinci*, “*una cosa mentale*”, mas nunca é essa coisa mental, nem mesmo a nossa linguagem, que está muito ligada ao nosso aparelho sensorial, àquilo que ouvimos e sentimos, à forma como nos mexemos e olhamos.

Cláudio Ferreira

Inês Ferreira

# **RUI CHAFES**

*Nasce em Lisboa,*

*em 1966*

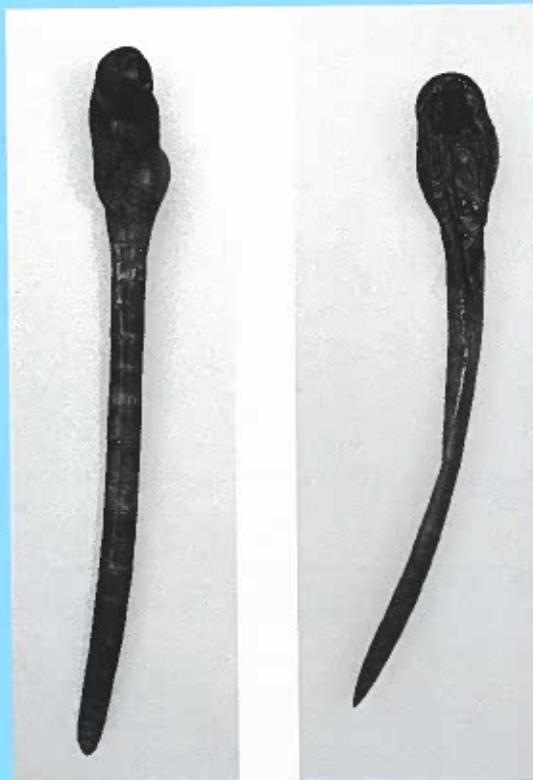
J.F.P. – *Penso que a sua obra é hoje inconfundível, significando que atingiu uma linguagem e uma expressão próprias. No entanto a seu respeito já li uma série longa de influências, desde os Românticos alemães, até Duchamp e David Smith. Sente alguma verdade nestas ligações? De que modo conjuga influências tão díspares?*

R.C. – Na fase de estudante, todos recebemos as influências mais díspares de todas as direcções, de todos os lados. Parece-me que, no meu caso, essa fase de estudante, se eterniza. Apesar de o artista ir construindo um caminho, existe sempre a dúvida e uma atenção a tudo o que o rodeia.

A grande dificuldade é a passagem de estudante a profissional, no sentido em que a pessoa deve conseguir uma autonomia plástica; não deve seguir modelos mas procurar uma linguagem própria. Esse esforço exige honestidade, muita seriedade em relação ao que já foi feito e que não se pode repetir. É o maior passo a dar e a maioria não dá.

As minhas influências são múltiplas, do cinema à música: comove-me a intensidade de Paganini.

Não estou certo de já ter atingido uma linguagem própria. Sinto que um escultor tem que



Dez Almas Brancas X, 1989

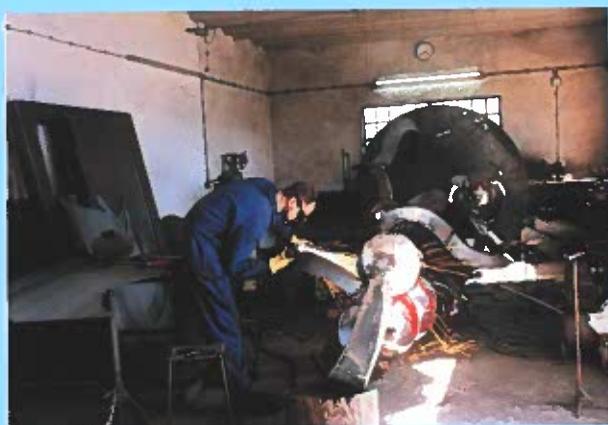


Foto de Rui Chafes

ser velho. O conceito de escultor jovem não existe. É uma aberração. Um escultor é um velho com 80 anos e barbas brancas, para conseguir saber o que fez, para ter um distanciamento do seu trabalho. A escultura, como eu a entendo, é um processo extremamente lento, duma lentidão extrema.

Há coisas que têm uma velocidade maior, técnicas e linguagens mais mediáticas. Ou até um desenho: se me enganar eu amachuco e deito fora. Uma escultura com 5 metros não a posso amachucar e deitar fora. Tenho que esperar anos para fazer outra.

A escultura é um crescimento interior e exterior; os passos que se dão são lentos para que os avanços sejam sólidos. É uma actividade tão lenta que, muitas vezes, não sei porque faço as coisas ou porque as fiz.

J.F.P. – *Depois há ainda esse longínquo Tilman Riemenschneider, um tardo gótico praticamente desconhecido entre nós. Eu confesso-lhe desconhecer em absoluto a obra desse artista. Afinal onde reside essa ligação, aparentemente insólita?*

R.C. – É meu pai.

É um fenómeno incrível. Está para a escultura alemã como o Dürer para a pintura, mas só é conhecido na Alemanha. Os três grandes escultores são Veit Stoss, Adam Kraft e Tilman Riemenschneider. Este último trabalhou na zona da Alta Baviera e da Francónia. Não sei porque razão os alemães não o exportam. Quando comprei os primeiros livros, as edições alemãs existentes eram fraquíssimas. O primeiro grande livro é uma edição de Washington, em 2000; foi o

Eduardo Batarda que me falou nele e depois encomendei.

Em 2004 houve uma grande exposição em Würzburg, com peças de igrejas e de altares. Eu fui três vezes à exposição e comprei o catálogo em alemão. Eram 2 volumes numa caixa. Não tem uma única palavra em inglês. Os alemães não o traduzem nem o divulgam, continua a ser um segredo alemão.

O que eu vejo nele é uma lição de escultura. Já repeti várias vezes as visitas às Igrejas de Creglingen, Rothenburg-ob-der-Tauber ou Bamberg: é aí que aprendo muita coisa. É um escultor deslumbrante, um homem a quem, na repressão da Revolta dos Camponeses, prenderam e torturaram. Diz a lenda que lhe partiram as mãos e que lhe espetaram-lhe pregos na língua para que não pudesse falar mais. Mas disso não há provas históricas.

J.F.P. – *Voltando aos Românticos, sente, como Fichte ou Schelling, que há uma espécie de Princípio Infinito, uma espécie de consciência activa, uma liberdade e uma capacidade criadora incessante que julgo estar presente na sua actividade como criador, como uma espécie de vontade ou desejo compulsivos?*



Doce e Quente



Amanhecer

R.C. – Mas o fazer é o reflexo do desejo compulsivo de pensar, também.

O fazer é a vontade e o desejo de pensar, uma coisa continua a outra. Penso que isto se passa em todas as artes, pintura, vídeo, gravura, seja o que for; só vejo isto como continuidade entre o pensar e o fazer. O pensar e o fazer são um movimento sem fim, embora os artistas não sejam nem só intelectuais nem só artesãos. Mas só vejo o trabalho artístico deste modo. Não vejo as minhas esculturas como objectos terminados. Eu nem acredito em objectos. Os objectos são sempre demonstrações do pensamento, são sempre possibilidades que podem ser substituídas por outras possibilidades. Só os fetichistas amam os objectos em si.

O objecto não é uma entidade terminada, com princípio meio e fim. É apenas uma possibilidade. O que é insubstituível é essa vontade, essa ideia de concretizar um pensamento.

O objecto não tem grande importância.

J.F.P. – *Sente-se um Romântico, no sentido em que*



Aurora

*dá prioridade à poesia e à arte em geral, face à racionalidade da ciência ou até de uma certa filosofia?*

R.C. – A palavra mais indicada é intuição; para todos os artistas, mesmo para aqueles que trabalham em regime e em processos de grande racionalidade. O artista só funciona num regime de intuição e a sua principal qualidade é ver antes dos outros, realidades, possibilidades, coisas.

Eu traduzi os fragmentos de Novalis de alemão para português e o Novalis é a essência do Romantismo. Ele escreveu um fragmento que é, para mim, a essência dele e do próprio Romantismo – *estamos perto do acordar quando sonhamos que sonhamos* – É uma frase seminal no pensamento de Novalis, é uma frase que se aplica ao que chamamos Romântico ou Romantismo.

Há um caminho entre a realidade e a perversão. Não sei se é a beleza, a perversão da beleza ou a beleza da perversão.

Eu trabalho longe do racional. O meu trabalho é um caminho entre, não está aqui nem ali.

*J.F.P. – No trabalho dos metais está implícito o fogo. Qual é o seu fascínio com este elemento fogo?*

R.C. – Trabalho ferro e aço. Há uma obsessão pelo fogo. Quem trabalha com o ferro insere-se numa tradição milenar. O trabalho do ferro tem milénios, o vídeo tem décadas. O ferro tem poderes demiúrgicos, primários. Novalis era engenheiro de minas.

O ferro faz parte e vem do magma, do centro da terra. Serviu de protecção, de caça, de ferramentas agrícolas e de construção. Hoje temos aviões, comboios, todo o tipo de veículos. Mas sempre serviu quer para alimentar quer para matar. A história do ferro está ligada à vida e à morte do homem.

Trabalhar o ferro coloca-me a mim num lugar, estou num ponto. O ferro só chega a arte no século XX, com o primeiro modernismo, com González e Picasso. Antes disso era utilitário. Na arquitectura permitiu esticar os vãos, dar lugar à arquitectura do ferro e do vidro. Mies van der Rohe fez a arquitectura que fez porque se interessou pelas imensas possibilidades técnicas do aço. Aço e ferro fazem parte hoje dum vocabulário artístico

O fogo é fascinante, é telúrico porque permite trabalhar uma coisa da terra. Por isso o fogo é divino e é purificador. Eu tenho caixas com cinzas, pego fogo aos meus textos. Ser ferreiro é uma responsabilidade e dá-me uma responsabilidade. Eu sou um jovem ferreiro.

*J.F.P. – Agora que tanto se fala em projecto e em método projectual, como é que as obras lhe acontecem?*

R.C. – Todas as esculturas são desenhadas. Acontece que quando as peças vão ser executadas por mim os desenhos são bastante livres e servem-me de modelo para tentar chegar ao sítio onde eu quero. Quando as peças vão ser executadas pelos três técnicos que trabalham comigo, os desenhos têm que ser bastante mais rigorosos.

O desenho é a aproximação entre o cérebro e a mão, quer surja na toalha de um restaurante ou



Dollund



Mas os Silêncios e os Ruídos não Deixam Dormir

num papel normalizado, com cotas...O desenho é sempre um filtro.

J.F.P – *Por razões profissionais e de gosto tenho investigado nos últimos anos as teorias da escultura portuguesa. Uma conclusão parcial é esta: os nossos escultores, dum modo geral, pouco escrevem sobre a sua arte. Você é uma excepção.*

*Parece-me que tem uma necessidade imperiosa de escrever. Será?*

*Ou tem vontade de dotar a obra esculpida com uma teoria conjugada na primeira pessoa?*

R.C. – Nem todos os artistas têm que escrever mas acho que todos têm que pensar. Em Portugal não há só falta de teoria sobre a escultura, há em geral uma falta de teoria sobre a arte vinda dos próprios artistas. Parece-me que têm medo de falar, medo dos outros. Deve-se falar sobre os colegas. Falar no sentido de debate de ideias. Falar

não significa dizer mal mas sim um nível em que tudo pode ser dito sobriamente.

Os americanos dos anos 60 e 70 falavam sobre os seus colegas. O Donald Judd, o Morris, o Smithson escreviam, com toda a seriedade, coisas importantes para todos, como debate de ideias.

Estive agora no Brasil dez dias, a inaugurar uma exposição, e notei que há uma continuidade entre as gerações: elas fundem-se, não há uma separação. O mais novo pode admirar o mais velho e o contrário também é verdade. Isto causa muita impressão em Portugal. Parece que têm medo de falar, medo de falar sobre eles. Devia-se falar dos colegas, seriamente, sobre o seu trabalho.

Há uma coisa que deve ser dita e que me choca bastante: em Portugal, na escultura e na arte em geral, não há uma continuidade, as coisas avançam aos solavancos. Eu não estou autorizado a admirar um escultor que hoje tem 60 anos. Eu tenho que o matar. É uma coisa bizarra que, de geração em geração, tenha que se matar o pai anterior. Ninguém fala de ninguém, é um sinal de mediocridade. Quando eu ouço um artista dizer-me – *eu não comento os trabalhos dos meus colegas* – significa que se falasse iria dizer mal.

Eu não tenho medo dos artistas. Aprecio os que aprecio, doutros gosto e de outros não gosto. Mas há um nível em que tudo pode ser dito, com toda a seriedade sem cair em ataques pessoais.

Já escrevi sobre colegas, já escrevi sobre pessoas que morreram, porque, infelizmente, as pessoas morrem. Já escrevi sobre outros artistas, mas não o faço para tecer uma teoria no sentido de materializar, em palavras, o pensamento. Num meio tão pequeno há sempre incompatibilidades e há pessoas que se movem mais por outros valores, como o dinheiro. As coisas por vezes ficam a um nível que é difícil falar sem estar a insultar.

Mas o que nos move a todos é o pensamento.

J.F.P – *Ora estou a recordar-me duma afirmação de Ramalho Ortigão que considerava que os portugueses se expressavam melhor em escultura que em qualquer das outras artes. Se assim for, porque razão os escultores portugueses raramente falam da escultura nacional, do passado ou do presente?*

R.C. – Tem a ver com esta coisa portuguesa de começar sempre do zero. A consequência é a



Vertigem

incultura. Mas se a pessoa não for capaz de ver na gerações anteriores, mesmo as mais antigas, legitimidade, valor, seriedade e intenções, então pode dizer-se que quem não tem passado não tem futuro. É um clássico. Os portugueses têm necessidade de começar do zero. A incultura é sempre um fenómeno preocupante.

Conheço pessoas que escrevem sobre arte mas não sabem nada do que se passou há cinco anos, quanto mais há dez. Não sabem nem fazem questão de saber. E se são pessoas que escrevem em jornais, a notícia está dada e já não se pode emendar.

Não é incultura, é ignorância. Tem a ver com a educação e com a exigência. Somos pouco exigentes.

J.F.P. – *Sabe que muitas vezes quando falo com os meus alunos tenho a sensação de que a escultura nasceu quando eles nasceram...*

R.C. – Bom, nesse dia nasceu tudo Estou um bocado afastado dessa realidade dos alunos. Quando dei umas aulas no ARCO em 1992, comecei a falar de escultura e a falar de escultores que os alunos não conheciam. As pessoas eram incultas, havia uma ignorância geral e total em

relação àquilo que queriam ser. Nesse momento parei de ensinar escultura e comecei a mostrar imagens e a falar de escultura: a maioria dos alunos saiu e ficaram cinco. Os outros queriam era mexer em barro. Ora mexer em barro hoje não é o mesmo que no século XV ou XVI. Os temas não eram muitos – a Bíblia, os Evangelhos... Hoje em dia, depois do Modernismo... Pegar em barro à maluca, sem ter um mínimo de conhecimentos, sem ter a noção das armadilhas do Modernismo... Duchamp deixou o campo todo minado. Há cem anos as pessoas passavam na rua olhavam e diziam – está ali um Rubens. Hoje tudo pode ser arte. A própria rua ou um cigarro no chão. Têm que se conhecer as armadilhas que o Modernismo deixou para o futuro. Ninguém acredita, nem o Duchamp, nem o Beuys. O que há é a ingenuidade de acreditar neles. Ambos fazem parte de um período da História da Arte ou da História do Mundo. O Modernismo é uma história de destruição, de matar o pai. O Jonh Cage é a porta a abrir, o ruído da porta a abrir... Temos que ultrapassar essa fase, já chegam cem anos. As linguagens exigem uma atenção especializada porque foram minadas – e quem não acreditar nisso está a ser naïf.

Haverá cada vez mais coisas que parecem gratuitas, por muitas razões. A democratização da arte, do mercado. É um círculo que não tem qualquer importância, são uns gags que as pessoas compram, são gracinhas. Mas que não conseguem cavar mais fundo no terreno.

Quando eu era estudante a miragem era o ARCO. Hoje há feiras em todas as aldeias do Mundo. As Bienais proliferam e em cada uma há trezentos artistas novos. As galerias multiplicam-se. Muito do que é feito é lixo, são anedotas, são graçolas que não têm qualquer tipo de profundidade.

Hoje, felizmente, os alunos que saem das Belas Artes têm mais oportunidades para expor. O limite já não está em expor em Lisboa mas em Nova York. Tudo isso é positivo, é excelente. Mas o que me interessa saber é quantos deles não vão além da graçola e não são capazes de criar um fluxo denso que questione as pessoas, a sombra e a luz. O mercado precisa de ser alimentado. Quantas galerias há em Nova York? Oitocentas,

mil? Mas uma grande percentagem do que se mostra é lixo.

J.F.P. – *Creio que a primeira exposição que vi foi a VOCAÇÃO DO MEDO, em 1990. O texto do catálogo apresenta problemáticas interessantes. Por exemplo – só podemos aspirar aos objectos que tenham estatuto de pensamento. Esta afirmação podia ser subscrita por um neoplatónico do renascimento, como aliás grande parte do texto. Reconhece essa filiação ou ela provém doutros saberes?*

R.C. – É platónico tudo aquilo que tem repulência pelos objectos e amor pela elevação das ideias. Tudo o que considera que o mundo é feito de impurezas e que a única coisa válida são as ideias pode ser platónico. É claro que escrevi esse texto há dezassete anos.

Tem que haver espaço para os objectos mas estes só fazem sentido se foram a definição de alguma ideia. No meu caso pessoal é nisso que acredito. Haverá outros escultores que acreditam em ideias completamente opostas à minha. Há escultores que trabalham e cujo processo é experimentar materiais e a linguagem e o seu processo mental passa com o avanço conseguido com o gesso, o bronze, a madeira... Eu não estou interessado em experimentar materiais. Só quero trabalhar com o ferro, fogo e desenho. O meu método de trabalho tem a ver com a materialização duma ideia da forma mais pura e com menos coisas a distrair. Não há texturas, não há ferrugem, não há nada. Há um desenho negro no espaço

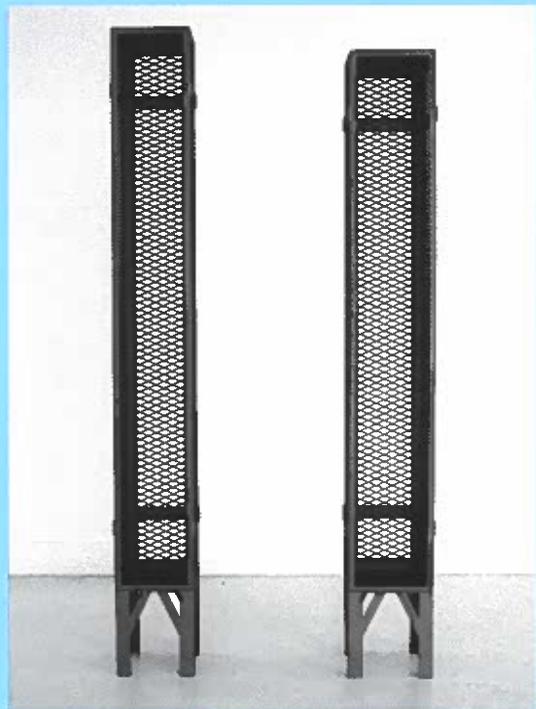
J.F.P. – *Mas a matéria é uma inevitabilidade em arte...*

R.C. – Que eu tento apagar.

A propósito da actual exposição, alguém me estava a dizer: “a ti só te falta fazer esculturas invisíveis”. Para mim elas são todas invisíveis e há muitos anos. Para mim são movimentos, são música, são sons, talvez – mas são invisíveis. Não são imagem, não é presença física, funcionam como som. Para mim são como se fossem espuma ou vento. Podem estar próximas do platonismo.

J.F.P. – *Agora vou cometer uma inconfidência. Por isso não precisa de responder. Mas, sinto que escreve poesia e que a tem por aí guardada. Será verdade?*

R.C. – Queimo tudo e depois guardo em caixas de ferro. Escrevo muito, diariamente. O que não



Extinção

queimei é o que está publicado e pouco mais. Poesia, propriamente, não escrevo.

J.F.P. – *Como não posso ter obras suas em casa, e de outros escultores de que gosto, do passado e do presente, tenho por hábito elaborar museus imaginários. No seu caso incluía estas peças: Carta ao pai (1998), Mas o silêncio e os ruídos não deixam dormir (2000), Amanhecer (1998 / 2001), Extinção II (2002), Aurora (1989), Durante o sono (1998-2002 Dollund (1987), Dez almas brancas (1988 / 1989), Vertigem III (1989-90) e Doce e quente (1995)*

*Como classifica o meu espírito de colecionador imaginário?*

R.C. – Há muita coerência aí. Muitas dessas são espinhosas.

O trabalho que estou a tentar fazer quase nunca toca o chão ou toca em casos muito especiais. Pode estar em suspensão na parede ou no tecto. *Durante o sono* é uma fábula, é uma ficção, é um balão de gás muito leve que se move dolentemente, langorosamente. Mas são 200 quilos de ferro apoiados nas fitas de ferro.

A escolha que fez tem que ver com isso, muitas das peças não tocam no chão. Penso que aí há



Carta ao Pai

uma grande coerência. Cada leitura é sempre individual.

J.F.P. – *Para terminar. Conhecemo-nos há cerca de vinte anos no Convento de S. Francisco. Guarda ainda algumas memória feliz desses tempos conventuais?*

R.C. – Não tem que ver com o passado ou com esse passado. Há uma coisa muito estranha: detestei sempre ser aluno em qualquer grau de ensino, na infantil, na primária, no secundário ou nas Belas Artes. Eu acho que só comecei a viver quando acabei as Belas Artes. Tem que ver com uma espécie de arrogância, com eu achar que não precisava que ninguém me ensinasse.

Agora eu gostava de ser aluno e aprender. Acho que o sistema de ensino está enganado. O Agostinho da Silva tinha razão quando dizia que as pessoas deviam ir para a escola quando quisessem, aos onze, doze ou quinze anos.

Por qualquer motivo eu fui infeliz e agora, melancolicamente, gostava de ser aluno e ter aulas. Mas agora tenho três filhos e aos três anos coloco-os na escola...

Mas acho fundamental ter tempo livre, ter tédio – sobretudo ter tempo livre para vaguear. Nas férias, que duravam três meses, eu andava por aqui, pelos pinhais, vagueava. Os miúdos passam demasiado tempo na escola. É preciso brincar, arranjar meios para sair do tédio.

Por isso senti-me nas Belas Artes como em qualquer outra escola. Não tem a ver com os professores, nem com o ensino, mas com esse sentimento de infelicidade. Não é particularizado em lado nenhum, eu só não queria estar ali.

José Fernandes Pereira

# **JOANA VASCONCELOS**

*Nasce em Paris,*

*em 1971*

Cláudia Ferreira e Inês Ferreira – *Bom dia! Gostávamos que a Joana Vasconcelos nos falasse um pouco sobre o seu trabalho, que se insere em variados contextos sociais...*

Joana Vasconcelos – Bom dia!

Se fizeres grandes exposições individuais, nunca confrontas o teu trabalho com o dos outros. Se fizeres uma mega exposição no museu em Dusseldorf, ou num museu em Copenhaga ok, vais lá com o teu trabalho e mostra-lo, entrando para um determinado meio artístico, mas outra coisa é ir para um meio, como Istambul, onde eu fui recebida numa exposição, onde estavam “loucos” porque eu ía lá expôr.

No entanto, eu não estava a entender aquilo, até que percebi que era a única europeia, que era algo que nunca me tinha passado pela cabeça. Havia apenas uma italiana, mas eles não consideram os italianos realmente fora do seu território, porque estes têm parentes turcos, tendo então, uma relação com este eixo, até porque ficam mais perto da Grécia.

É um eixo que não tem nada a ver com o nosso, e de repente eu era a única a viver e a trabalhar no país de origem; (sim porque eu não nasci cá, mas no fundo sou completamente portuguesa), enquanto que os outros eram iranianos, turcos, algerianos, e devia haver ainda mais um país.

C.F./I.F. – *E o que é que achou das obras dos outros concorrentes, presentes nessa exposição?*

J.V. – Era uma exposição muito temática, sobre a ideia do véu; do velar no sentido mais conceptual e eu levava uma peça que é a “Burka”, que é uma peça muito forte e eles estavam a estranhar imenso como é que eu, que não era dali, do “mundo árabe”, tinha uma peça tão forte, quando eles sim, iranianos e turcos e algerianos e mais não sei o quê tinham histórias de pais e mães assassinados; “histórias do arco da velha” enquanto que em Portugal era tudo tão calmo... e como é que eu tinha uma peça tão imponente quando todas aquelas circunstâncias não eram um problema meu.

As peças eram muito interessantes, porque era uma exposição não muito pesada politicamente. Era uma exposição ligeira e as peças eram muito engraçadas. Havia algumas coisas muito bem feitas e era sempre tudo sobre o véu, sobre a burca, sobre



Foto de Joana Vasconcelos

o velar, mas eles são todos pessoas que vivem em Berlim, na Suécia e em França. Ninguém vive já, nos seus países de origem, o que é uma característica também muito importante, porque mostra como é que tu transportas o teu trabalho para uma dimensão internacional, para fora do teu país e como é que ele é entendido internacionalmente, sem que esteja associado ao país de origem, que é o que acontece com a “Burka”.

Claro que a minha burca tem uma influência das sete saias da Nazaré, mas para que é que eu vou falar disso em Istambul, onde ninguém faz ideia do que é que é a Nazaré e as suas sete saias? Portanto para eles, aquilo tem uma leitura totalmente diferente daquela que pode ter aqui, em território português.

C.F./I.F. – *Poder-se-à dizer então, que a sua peça acaba por construir de algum modo, uma ironia?*

J.V. – Claro, exactamente!

Ela mostra precisamente como é que com o mesmo discurso, consegues dar a volta a questões tão diferentes.

E no caso da “Burka”, que obviamente tem a ver com a ascensão da Virgem e com um certo

Catolicismo enquanto que ali (para os árabes) não há Catolicismo nenhum. O que é giro é como é que uma pessoa vai para outro contexto e confronta a sua obra com outras obras e como é que a leitura da nossa obra é totalmente diferente daquela que nós tivemos dela na origem. Isso é que é fascinante. Como é que tu consegues confrontar o teu trabalho com tantos outros trabalhos, enquanto que nós aqui, dentro do nosso território temos uma perspectiva muito fechada, que é apenas entre nós.

Nós comparamo-nos só entre nós e isso é uma “coisa do orgulhosamente só”, que é o estar aqui, apenas no nosso canto e pronto, apenas entre nós.

Mas para mim isto já não pode ser apenas entre nós. Isto de pertencer-se à União Europeia e do Euro, entre outras coisas, quer dizer que nós estamos em pé de igualdade com os artistas todos, mesmo dos outros países, portanto temos que nos ir confrontar no território deles e aguentarmos, no sentido em que, eu, “orgulhosamente só”, vou para o território deles e posso voltar “orgulhosamente só” e dizer que sou uma grande artista!

C.F./I.F. – *Mas não há confronto...*

J.V. – Ora aí está! É o que eu chamo de colonialismo cultural que é: eu vou com a minha equipa para França. Faço lá uma grande exposição de portugueses e depois voltamos para Portugal.

Somos o máximo, porque somos uma escultura, um objecto único e, a escultura pode ser um objecto com o qual não nos confrontamos fisicamente; só a observamos bidimensionalmente ou, somos uma confrontação tridimensional, e a escultura tem essa característica, que é, poder interagir e interferir com o campo das pessoas, seja ele, político, social, religioso, económico e de origem nacional, e é isso que acontece, quando uma pessoa como eu, transfere uma peça daqui, para o universo francês, como agora aconteceu nos Jardins de Étouillerie? e de repente me encontro no meio não apenas de franceses, mas de um indiano, de um russo, de um alemão, com uma diferença de idades, origens e histórias artísticas enorme.

C.F./I.F. – *E como é que te sentes no meio de obras tão diferentes e de pessoas que têm provavelmente, no*



“Valquíria”, 2007

*estrangeiro, um nome tão reconhecido? Há um medo por detrás disso, não?*

J.V. – Não, não tem a ver com medo. Tem a ver com carreiras. Há carreiras e “carreirões”.

Há pessoas novas e que estão a começar uma carreira e que depois se calhar, olham para o lado e têm um artista com, se calhar 50 anos de carreira. Tudo bem. Ele tem os 50 anos de carreira e tu tens os teus 10 anos de carreira. Não é a mesma coisa; não é nada a mesma coisa. As pessoas que têm 30 anos de carreira são pessoas que trabalharam imenso e que conseguiram conquistar imensas coisas, muito mais do que aquilo que tu já conseguiste conquistar, o que não quer dizer que, quando comesas a conversar com as pessoas, elas não estejam na mesma “onda” e é isso que é engraçado. Eu tenho conhecido pessoas de todas as idades, origens, sexos, e preferências sexuais, mas que têm um projecto. Podem ter um projecto mais conservador, menos conservador, pode ser cinema, pode ser dança, pode ser moda, pode ser qualquer coisa, mas que têm algo em comum, que é o facto de acreditarem todas elas num projecto. E isso é que é uma grande diferença, porque se as pessoas acreditam num projecto, já não interessa bem de



"Silvestre", 2007

onde é que vêm, nem para onde é que vão, porque vês desde logo, que elas têm projecto. E isso é que é importante, quanto a mim. O que tem sido importante para mim é o ter arranjado e encontrado pessoas ao longo da minha vida e destas viagens que têm projectos, havendo também muitas que não têm.

Acontece muito ir a exposições e as pessoas não terem projectos. Terem umas peças, terem imensa graça, e depois nada de projecto.

C.F./I.F. – Não há, na tua opinião, um bocadinho a "mania da erudição", para os italianos... de que as obras deles são melhores que as dos outros, de um modo geral?

J.V. – Eu não sei porque não trabalho em Itália. Eu só trabalho em Itália durante as bienais de Veneza e portanto já trabalhei em Itália no principal palco italiano, mas não tenho experiência em galerias, nem em museus italianos. O mundo italiano é um mundo muito forte, porque é aqui do sul, tendo na verdade uma estrutura bastante interessante e dinâmica. Os italianos são um povo que está mais perto de nós, mas nada tem a ver com os franceses. Os franceses acabam por ser no fundo, ainda mais

fortes. A experiência que tenho é por onde o meu trabalho me tem levado. O meu trabalho não me levou a Itália. Se calhar há-de lá ir parar um dia destes, mas para mim o que é mesmo importante é a capacidade da nossa obra caminhar por territórios novos e por lugares, que tu nunca tinhas pensado antes.

C.F./I.F. – *Principalmente, sendo eles tão diferentes (os lugares)...*

J.V. – Sim, claro! E as minhas peças também são muito diferentes. Por exemplo, a "Burka" não tem nada a ver com a "Valquíria".

C.F./I.F. – *A "Valquíria" parece inspirada nos brinquedos das crianças...*

J.V. – Exacto! Mas por exemplo na peça dos cães não tem nada a ver, porque os cães a partirem-se é uma desgraça! Fica tudo: "pára a máquina!". Fica tudo em *stress*. Outra coisa já muito diferente é uma peça como o lustre ou os corações, sendo portanto, a versatilidade uma das características da minha obra. Em vez de representar sempre a mesma coisa, com o mesmo material, durante o desenvolvimento de um projecto, mudo sim de matéria e de forma os meus projectos.

Há pessoas e algumas obras que têm como base e como característica principal, a versatilidade, enquanto outras não a têm.

O Bacon por exemplo, pintou a mesma pessoa a vida toda, e não é por isso que não é importante. Eu não estou a dizer que isto é bom ou mau. O que eu estou a dizer é que são características e deve-se entender as obras precisamente nas suas características principais e onde elas se encontram. Se são o desenvolvimento de uma ideia, se são o material, se são a forma, de onde é que elas vêm e para onde é que elas vão.

Quando vemos uma pessoa com oitenta e tal anos a pintar, como é o caso do Júlio Pomar, pensamos que aquilo é incrível, e o que fascina mais é como é que uma pessoa leva uma capacidade produtiva por tantos anos, com tanta qualidade.

C.F./I.F. – *Há várias coisas de Júlio Pomar que têm uma grande qualidade...*

J.V. – Sim, algumas sim. Outras nem tanto, mas isso também é normal, porque nem todos os períodos dos artistas são bons períodos, porque

essa ideia dos artistas serem sempre bons é mentira, não é?

C.F./I.F. – *E tem alguma fonte de inspiração aqui mais específica, ou uma referência artística?*

J.V. – Quer dizer, eu acho que a minha referência artística, como vos disse, é mais no caso de pessoas em que eu encontro esse sentido da obra, e que realmente me impressionam, mas eu gosto muito da obra do Bruce Nauman, apesar da minha obra não ter nada a ver com a do Bruce Nauman. Também gosto muito da obra da Louise Bourgeois? e, no entanto, também não tenho nada a ver com a sua obra. Mas também gosto do Jeff Koons e do Man Jun Pike.

Há imensa gente de quem eu gosto, mas se tivesse de eleger o melhor artista seria muito difícil, mas posso dizer que o Bruce Nauman é um grande, grande artista, mas também acho que o Duchamp também era.

C.F./I.F. – *Pode-nos explicar como é que se processou toda a elaboração da sua obra, a “Dorothy”?*

J.V. – A maioria das pessoas gosta muito do sapato (“Dorothy”), no entanto, acham que é feito muito ao acaso. Mas, ele não é feito de painéis, nem tem aquela escala por acaso.

Ele trata de um assunto paradigmático dos nossos dias, que é a realidade do quotidiano da mulher, ou seja, a mulher doméstica e a mulher que trabalha; a mulher do privado e a mulher do público e como é que a mulher que antes vivia confinada a apenas um dos meios, hoje consegue com os dois (tanto o privado como o público). Como é que a mulher consegue ser mãe e, ao mesmo tempo, ser empresária, num mundo super machista.

Este sapato funciona como uma crítica social, que tem a ver com as mulheres contemporâneas e o meu sapato aparece porque é tido como um elemento sexual, como um símbolo da contemporaneidade, como um símbolo da mulher pública.

E eu pensei precisamente, em fazer um sapato, que funciona sem dúvida, como um símbolo para a escultura, porque já toda a gente fez sapatos, sendo portanto, daqueles objectos que se repetem na escultura, e eu pensei com o que é que havia de os fazer.

Decidi então, fazê-los com painéis de arroz porque funciona precisamente como um sínó-



Parte da peça “Dorothy”, 2007

nimo do privado, não o fazendo portanto com este material, apenas porque ficava muito giro.

Eu tenho primeiro uma ideia e depois a construção da mesma, para a construção de uma fisicalidade. Eu crio uma ligação entre o sapato e as painéis, mas isso é uma coisa que a minha capacidade de análise da sociedade, a minha capacidade de observação e a minha inteligência me permitem fazer.

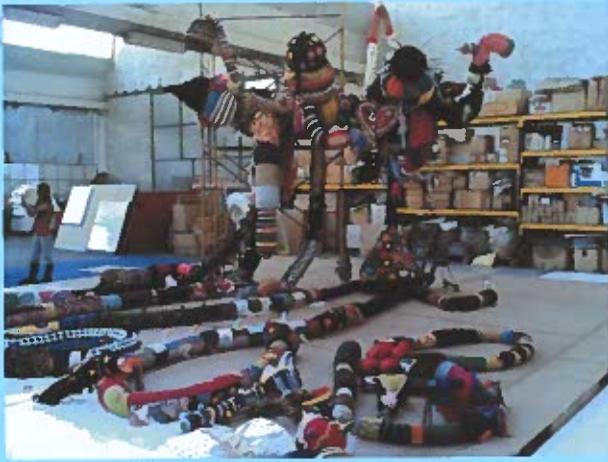
Depois, para encontrar a escala, junto a minha equipa toda mais arquitectos, vamos comprar sapatos e passamo-los para *autocad* e quando achamos que está muito largo, passamos por exemplo, de um número 38, para um 36 e através de várias experiências lá se acaba por encontrar a escala, e não através de um capricho escultórico porque as pessoas pensam que eu só faço peças grandes.

Não, porque eu não faço nem coisas grandes nem coisas pequenas, mas às vezes, para que a peça surta o devido efeito é necessária determinada escala.

Não vamos repetir o que outros já fizeram. Por exemplo, o Oldenburg, que como foi o primeiro a fazer reproduções de objectos com escalas monumentais, tem o mérito de ter quebrado com o que já havia antes.

C.F./I.F. – *Eu acho que as pessoas vão à procura de cópias no teu trabalho...*

J.V. – É. Eles querem muito aquilo que surte efeito, que tem visibilidade, que nos traz publicidade e não sei quê. A escultura está na verdade inserida numa área de intervenção. Tem uma área



"Valquíria" que esteve no Teatro São Luís, 2007

pública, uma área privada, uma área museológica, uma área da casa.

Tem funções diferentes, mas tem um sentido de intervenção social, seja na medalha, seja na escultura na rotunda, seja num museu, seja à beira de um jardim, tem sempre uma intervenção na vida social das pessoas, seja no privado, seja no público. E portanto, esta dimensão privado e público, que é uma dimensão que nos interessa, tem a ver com o crescimento do projecto do sapato.

Portanto, não é o material, não é a escala, não é o local. É sim, uma conjuntura dessas coisas todas, que através destes conceitos, chegam a produzir estes objectos.

C.F./I.F. – *Fazes portanto, uma desmistificação da escultura...*

J.V. – A escultura tem de ser pensada de uma forma contemporânea. Eu não posso responder à pergunta em que material é que trabalho. Não posso porque eu nunca sei em que material vou trabalhar. Depende da ideia que eu tiver. Não é o material que está lá à partida. Porque antes dava-se um bloco de pedra. Ía-se a Carrara escolher aquela branco, aquele mais branquinho e ele estava-se constantemente a esculpir a mesma coisa. Era assim o paradigma da beleza, do volume, a forma. A minha escultura é feita com materiais nada nobres. São peças feitas à mão, por vezes, a partir de coisas recicladas. O que é que interessa o material? A última vez que me falaram

em lixo tecnológico fizemos um jardim com flores. Eles queriam reciclar telemóveis e eu acabei a fazer um jardim.

O escultor serve exactamente para pensar nos nossos dias de uma forma contemporânea. Nós servimos para perspectivar e para criar novas dimensões à vida do quotidiano, que é o que faz a Madonna.

Todos nós, ou seja, o meio artístico em geral, os bailarinos, os actores, as pessoas da moda servimos para questionar e para pôr as fronteiras mais à frente; para empurrar as coisas mais para a frente. Não nos venham cá com a pedra, porque hoje em dia já toda a gente usa tudo e mais alguma coisa, porque hoje a escultura pode ser o que tu quiseres.

Em Belas Artes andam a ensinar técnicas que tu nunca vais usar. Se ensinassem as pessoas a pensar era muito mais útil. Essa sim, é a grande ferramenta dos nossos dias. Esse sim é o grande segredo. É o segredo do pensamento.

E aquilo que se deve estudar é quem foram os grandes pensadores. Quem é que levou as fronteiras do pensamento mais à frente. Quem é que quebrou barreiras. Quem é que questionou poemas. Quem é que pôs novas questões. Quem é que colocou novas propostas/problemas? Quem é que levantou novos problemas? Quem é que com as artes questionou situações, como é o caso do Jeff Koons com as suas obras de pornografia. Como é que ele expõe a pornografia que é uma coisa *trash*, cinzenta, mas consumidíssima e que toda a gente diz que não existe, como é que ele põe isto nos museus? Ficas com nojo porque aquilo é pornografia, com a Cicciolina, mas depois ficas a pensar: isto é muito bem feito, muito bem fotografado, o cenário é muito bom, ele é muito bonito e ela é muito bonita ...

C.F./I.F. – *O Koons pode ser comparado à Madonna nesta característica da exuberância, de certo modo provocatória?*

J.V. – Sim. A Madonna é uma prova viva disto que eu vos estou a dizer, o que interessa não é o passado, o que interessa é o futuro neste sentido da criação, e a Madonna é um paradigma disso, ela não tem voz porra nenhuma, não é nada bonita, e é uma tipa com uma versatilidade e uma capacidade de transformação, e de absorção e de criativi-

dade, e ela não canta, tás a ver? é a loucura e é o paradigma deste concurso (?). Por alguma coisa é que ela é a Madonna, e a verdade é que vais a um concerto dela, e aquilo é uma animação, porquê? Porque eles dançam, as roupas, os cenários, tudo aquilo é uma coisa, que tu tás ali, não é propriamente a voz dela, é o conceito.

Ela deu um concerto muito polémico, em que aparecia uma cruz gigante, em que ela dizia: “life is a mystery (...)”. Claro que aquilo é um produto muito bem concebido. Tem um conceito muito bem desenvolvido, e isso sim creio que é importante, assim como o Duchamp que virou o urinol, tendo-se tornado, a partir desse momento, o conceito, uma forma de trabalho.

Por exemplo, até os *videoclips* da Bjork têm um espírito super contemporâneo. Questionam a moda, os vídeos e a própria música.

Tudo aquilo é muito imediato, que é uma característica de hoje em dia, porque tu tens apenas trinta segundos de atenção e ninguém tem mais do que isso mesmo, quer seja para um cartaz, para um filme, para um *videoclip*, para um anúncio de televisão.

Há, hoje em dia, um *timing* que é o dos quarenta e cinco segundos de atenção, que não fui eu que inventei. Foi a televisão, e portanto com os *videoclips* tudo se passa em quarenta e cinco segundos. A seguir há pessoas que se quiserem fazer uma segunda visualização, gastam mais tempo, e portanto esse é o segundo plano de leitura; é muito *marketing*.

Por exemplo, nas minhas peças eu uso essa técnica, que é normalíssima no *marketing*. Tu dizes: “Uau! Muito giro!” e depois vais embora. Isto acontece com a maioria das pessoas e nos museus elas não gastam mais de trinta segundos a olhar para uma imagem. Antigamente não era assim. Tu fás passear para o museu com a tua saia a arrastar no chão, e só com o peso da saia já demoravas mais. Ías para lá de cavalo ou de coche, o que por si só já tornava isso tudo mais demorado.

Mas como o tempo de hoje já não é o mesmo, nós concorremos com os *videoclips*, com a publicidade, com os *outdoors*, com os anúncios, com a rádio, com a televisão e até com a própria *internet*.

C.F./I.F. – *Por exemplo no site de um designer, o Karim Rashid, há uns textos feitos pelo próprio, em que*



Peça do atelier de Joana Vasconcelos, 2007

*está explícita a sua linha de pensamento. Ele ao mesmo tempo que é contra a escultura, porque há uma parte em que se declara praticamente contra esta, ao mesmo tempo faz uma defesa da escultura, entrando muito em contradição com aquilo que ele próprio afirma anteriormente...*

J.V. – Há pessoas que conseguem tratar a realidade com originalidade, mas sempre pensando na realidade. Eu estudei design, joalheria e desenho, que são coisas muito práticas, que têm a ver com a realidade, com o estudo do corpo, do uso, da forma, coisas essas, muito clássicas, percebi que aquilo não tinha a ver comigo, porque eu não sou uma cabeça da realidade, mas sim, da irrealidade. Ora, os grandes designers, que são pessoas que conseguem pensar muito rapidamente a realidade, têm a seguir o problema da sua originalidade também se esgotar, tendo portanto de acrescentar irrealidade àquilo que é possível continuar...

É aí que têm de ir buscar a escultura confrontando-se com esta, percebendo que nela ninguém se preocupa com a realidade, e pensam assim, achando por um lado, tudo isso muito engraçado, mas por outro têm ali um grande conflito de ideias.

Por exemplo, há muita gente que estudou arquitectura e acaba por nunca fazer arquitec-

tura. Tornam-se joalheiros, cenógrafos, escultores, havendo também muitos arquitectos de formação que depois não conseguem pensar a realidade, porque a arquitectura tem mais ainda que o design, sendo por isso, mais difícil que este, uma vez que tem de pensar ainda nas necessidades básicas sociais, e para esse efeito tem de se ter noção da realidade, tem de se viver cruamente com os materiais, com as pessoas, com os problemas sociais, porque a arquitectura é uma coisa da realidade, enquanto que a escultura não o é, porque nela não há regras. Pode ser o que tu quiseses, mas essa liberdade também é muito difícil, porque é muito mais fácil tu aprenderes técnicas de construção, de instrução, de moldes, de materiais, de receitas. Mas se tiras tudo e ficas sem nada, há pessoas que aguentam isso mas também há as que não aguentam.

C.F./I.F. – *Mas dá muito mais a sensação, por exemplo no Karim Rashid, que este é muito mais escultor do que designer, porque precisamente no site, na organização do mesmo, ele “brinca” muito mais com as formas e com o som, por exemplo quando uma pessoa vai a entrar em determinada parte do menu, como é o caso das fotografias, em que ao carregar-se em cada uma delas há sons diferentes para cada uma, como se fosse um xilofone. Ele é muito interactivo...*

J.V. – Um site é uma obra. Eu andei dois meses a fazer o meu e como não percebo nada de sites, pedi a em criador de sites que fizesse algo com que ele se identificasse e eu me identificasse. Eu deixei-o ser criativo, deixando-o criar livremente, e não fui discutir aquele site, porque ele não é um produto meu, no sentido em que não fui eu que pensei naquilo, porque não tenho as ferramentas necessárias para o pensar.

C.F./I.F. – Pois, mas é precisamente com o site que o Karim Rashid vai “brincar” muito, até mesmo como meio de tornar as suas peças atraentes...

J.V. – Há quem perceba também de sites. Há artistas que fazem os seus próprios sites, e eu adorava ter feito o meu, mas não tenho essas ferramentas, nem sei pensar aquilo, portanto convidei uma pessoa que sabia pensar aquilo para o fazer.

Se calhar, no caso do Karim Rashid é o poder do site, que realça muito as suas peças e aquilo é uma expressão muito própria dele. Através dos textos que faz, ele mostra muito aquele conflito de ideias e demonstra que tem as coisas muito pensadas, e muito conceptuais até por vezes.

C.F./I.F. – *Então e fala-nos um bocadinho das tuas peças de faiança. Onde as adquires? E como trabalhas com ela depois?*

J.V. – As peças de faiança são da fábrica do Bordalo Pinheiro. Mas também tenho outras que são dali da estrada.

Têm exactamente o mesmo paradigma do público e do privado.

Estas peças da Bordalo Pinheiro são uma coisa muito mais privada, mais de colecção, de interior de casas, enquanto que as outras são as que são vendidas ali à beira da estrada, que é uma bocadinho mais público, mais trash, que é como uma coisa ser alta costura, e outra Zara.

Tem a ver com uma dupla dimensão. As que são da beira da estrada estão pintadas e depois são revestidas, ficam chiques, “passando do tacho para o salto alto”.

Cláudio Ferreira  
Inês Ferreira



**PREÂMBULO**

*José Fernandes Pereira*

**ESCULTURA: UM PARADIGMA CULTURAL**

*José Fernandes Pereira*

**A ESCULTURA. NA CIDADE. É PÚBLICA (?)**

*Cristina Pratas Cruzeiro*

**UNIÃO ENTRE RUI CHAFES E A ESTÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA DE ÁLVARO DE CAMPOS**

*Inês Marques Ferreira*

**PIGMALEÃO TRIUNFANTE: FOTOGRAFIA E ESCULTURA**

*António Barrocas*

**CINCO ESCULTURAS ROMANAS EM MÁRMORE IMPORTADO, ACHADAS NO ALGARVE E EM MÉRTOLA**

*M. Justino Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes*

**TEORIA DA ESCULTURA MEDIEVAL PORTUGUESA: ENTRE A METAFÍSICA E A ÉTICA**

*José Fernandes Pereira*

**OS CENTROS DE PRODUÇÃO ESCULTÓRICA MEDIEVAL DE COIMBRA E SANTARÉM: UM OLHAR DIRIGIDO À ICONOGRAFIA DO CALVÁRIO NA ESCULTURA TUMULAR MEDIEVAL PORTUGUESA**

*Joana Ramôa*

**NOVOS DADOS SOBRE O ESCULTOR RENASCENTISTA FILIPE BRIAS**

*Pedro Flôr*

**ESTUDO DO PORTAL AXIAL DA IGREJA DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM À LUZ DO MÉTODO GEOMÉTRICO DE COMPOSIÇÃO**

*Francisco Henriques*

**FRONTÕES E TIMPANOS DOS SÉCULOS XIX E XX EM LISBOA**

*Eduardo Duarte e Rita Mega*

**A IMAGEM DO INFANTE**

*José Teixeira*

**FRANCISCO FRANCO E A "IDADE DO OURO" DA ESCULTURA PORTUGUESA**

*Paulo Simões Nunes*

**DESENHOS DO ESCULTOR LEOPOLDO DE ALMEIDA**

*Rita Mega*

**«CITOR» COMO FABER HOMINIS – A LIQUIDEZ ESCULTURAL DO CORPO**

*Hugo Ferrao*

**TESOURAS: ESCULPIR CONCEITOS**

**PEQUENÍSSIMO BLOCO DE ES/CULTURA / FILOSOFIA DA ESCULTURA**

*Carlos Couto Sequeira Costa*

**CONVERSAS**

**COM**

**ESCUultores...**

**MARIA BARREIRA** COM *MARIA FERNANDA CARVALHO*

**JOAQUIM CORREIA** COM *RITA MEGA*

**GUSTAVO BASTOS** COM *JOSÉ FERNANDES PEREIRA*

**CHARTERS DE ALMEIDA** COM *EDUARDO DUARTE*

**JOÃO CUTILEIRO** COM *RITA MEGA*

**ZULMIRO DE CARVALHO** COM *JOSÉ MARIA DA SILVA LOPES*

**CLARA MENÉRES** COM *JOSÉ FERNANDES PEREIRA*

**JOSÉ PEDRO CROFT** COM *EDUARDO DUARTE*

**JOÃO PAULO FELICIANO** COM *CLÁUDIA FERREIRA E INÊS FERREIRA*

**RUI CHAFES** COM *JOSÉ FERNANDES PEREIRA*

**JOANA VASCONCELOS** COM *CLÁUDIA FERREIRA E INÊS FERREIRA*