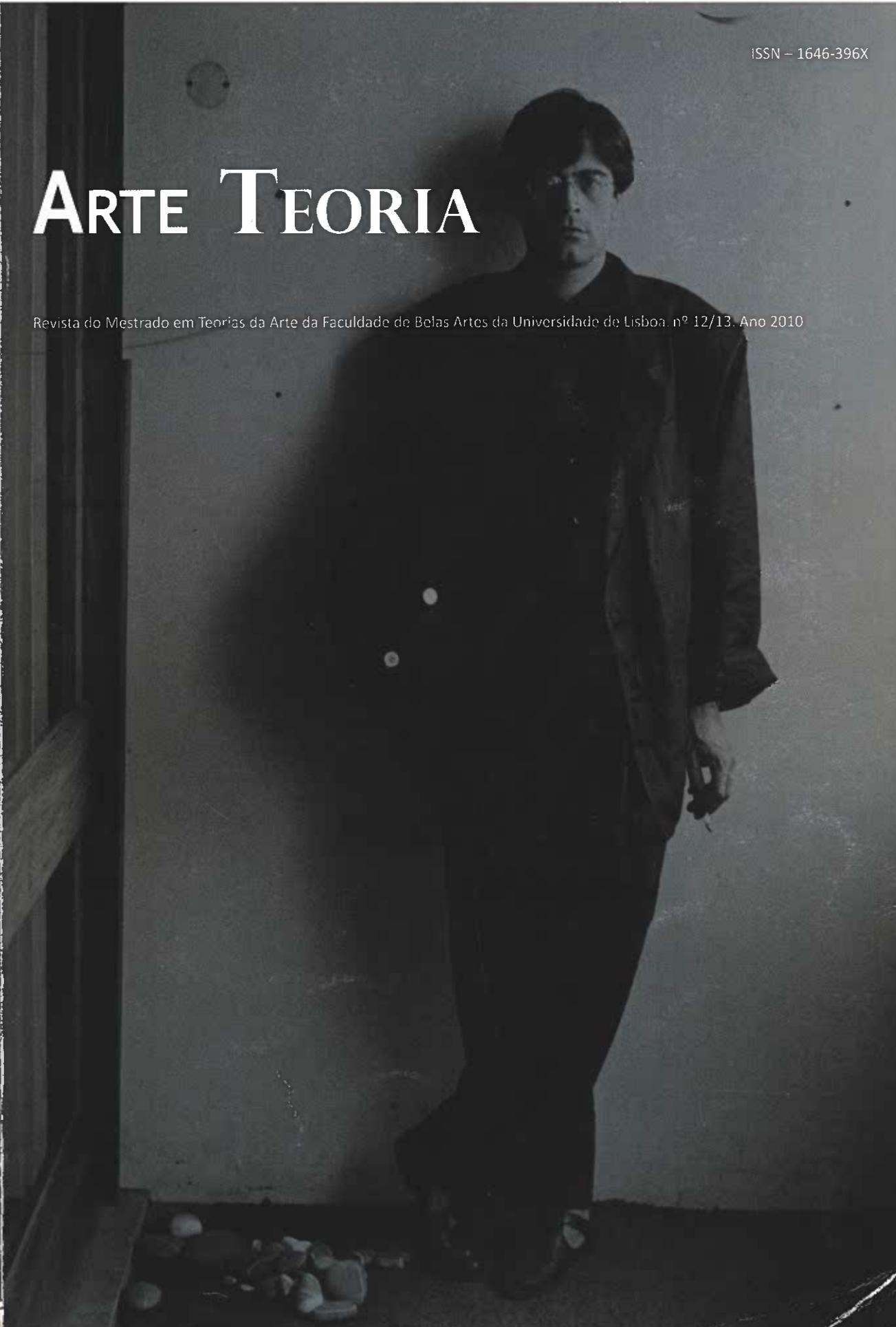


ISSN – 1646-396X

ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. nº 12/13. Ano 2010



ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. nº 12/13. Ano 2010



Arte Teoria | nº 12/13
Revista do Mestrado em Teorias de Arte
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Direcção

Maria João Ortigão, Eduardo Duarte

Coordenação

Nuno Mendes

Colaboradores

Ana Barata Mestre em História da Arte e Bibliotecária
Ana Vieira Artista Plástica
António de Oriol Pena Professor Auxiliar FBA/U. Lisboa
Carlos M. Couto de S.C. Professor de Filosofia FL/U. Lisboa
Clara Menéres Escultora e Professora Emérita
Cristina Tavares Professora Associada FBA/U. Lisboa
Eduardo Duarte Professor Auxiliar FBA/U. Lisboa
Fernando António Baptista Pereira Professor Associado FBA/U. Lisboa
Fernando Rosa Dias Professor Auxiliar FBA/U. Lisboa
Gaetan Lampo Artista Plástico e Tradutor
Helena Souto Professora Associada ESD/IADE
Hugo Ferrão Professor Associado FBA/U. Lisboa
Isabel Sabino Correia Professora Catedrática FBA/U. Lisboa
João Peneda Professor Auxiliar FBA/U. Lisboa
José-Augusto França Catedrático Jubilado U. Nova de Lisboa
José Carlos Pereira Professor Auxiliar FBA/U. Lisboa
José Fernandes Pereira Professor Catedrático FBA/U. Lisboa
José Luís Porfírio Critico de Arte e Conservador de Museu
Luisa Arruda Professora Associada FBA/U. Lisboa
Madalena Braz Teixeira Museóloga e Investigadora
Mafalda Magalhães Barros Gestora Pública nas Áreas Culturais e Patrimoniais
Maria Filomena Molder Professora Associada FCSH/U. Nova de Lisboa
Maria João Gamito Professora Associada FBA/U. Lisboa
Maria João Lello Ortigão Professor Auxiliar FBA/U. Lisboa
Maria Margarida Calado Professora Associada FBA/U. Lisboa
Paulo Simões Rodrigues Professor Auxiliar U. Évora
Pedro António dos Santos Saraiva Professor Associado com Agregação FBA/U. Lisboa
Pedro Cabrita Reis Artista Plástico
Raquel Henriques da Silva Professora Auxiliar FCSH/U. Nova de Lisboa
Sílvia Chicó Professora Catedrática FBA/U. Lisboa
Vítor dos Reis Professor Auxiliar FBA/U. Lisboa

Capa

José Paulo Ferro

Propriedade do Título

Mestrado em Teoria da Arte
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes
1249-058 Lisboa
Tel: 213252100 – Fax: 213470689

Produção Gráfica

António Coelho Dias, S.A.

Tiragem

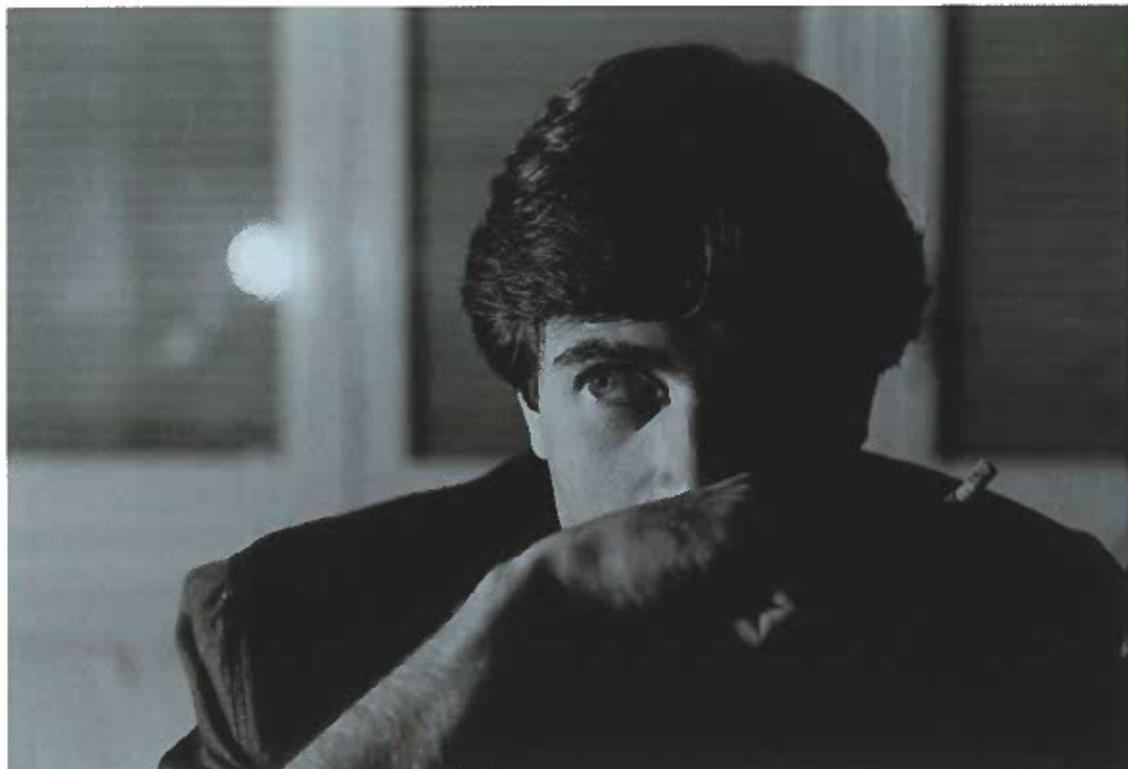
500 exemplares

ISSN

1646-396x

Depósito Legal

196292/03



António Rodrigues

(1954 – 2008)

In Memoriam

- 7** **Introdução**
Maria João Ortigão; Eduardo Duarte
- 9** **Cronologia**
Maria João Gamito
- 17** **Bibliografia**
Maria João Gamito
- 29** **Homenagem ao Professor António Rodrigues**
José-Augusto França
- 31** **Lass den Tag dem Tode weichen**
Clara Menéres
- 33** **Uma Voz Ininterrupta, Continuando, Continuando Sempre**
José Luis Porfírio
- 41** **Lentidão em Veneza**
Madalena Braz Teixeira
- 45** **Testemunho**
Gaëtan Lampo
- 47** **O poder do anónimo, Sobre L'Eclisse de Antonioni**
Maria Filomena Molder
- 57** **In Memoriam António Rodrigues**
Pedro Cabrita Reis
- 61** **Sobre "Álvaro Lapa. Voz das Pedras"**
Raquel Henriques da Silva
- 69** **Viagem ao Egipto**
Ana Vieira
- 71** **Contemplação carinhosa da angústia**
Mafalda Magalhães Barros
- 75** **A propósito da "Caixa de Arte Pipxou" de Ernesto de Sousa, reflexões sobre a morte da Arte e a Caixa de Pandora**
Ana Barata; Paulo Simões Rodrigues
- 83** **Em memória de António. Um lugar ou o tempo suspenso**
Maria Helena Souto
- 87** **Concerti grossi/op.3 haendel**
Carlos Couto Sequeira Costa

- 89 **António Rodrigues: Ética, Rigor, Qualidade**
Sílvia Chicó
- 93 **Ao António**
Isabel Sabino
- 97 **Os Criminosos e as suas Propriedades**
Pedro Saraiva
- 101 **Entradas para um Dicionário de Arte Portuguesa do Século XX**
Lúisa Arruda
- 113 **Centro de estudos da imagética da ordem dos Hospitalários do Priorado do Crato: O castelo de Amieira do Tejo**
Hugo Ferrão
- 125 **A vida das imagens: nos cinquenta anos do Art and Illusion de E. H. Gombrich**
Vítor dos Reis
- 133 **A Família do Visconde de Santarém, de Domingos António de Sequeira**
António de Oriol Trindade
- 139 **Diogo de Macedo**
José Fernandes Pereira
- 145 **O Chiado do Chiado**
Margarida Calado
- 155 **Deambulações sobre o vidro, os espelhos e o vitral**
Cristina Azevedo Tavares
- 161 **Istoria e retrato no Retábulo de S. Vicente de Nuno Gonçalves**
Fernando António Baptista Pereira
- 185 **Psiche surprende Amore, de Jacobo Zucchi. Uma leitura psicanalítica**
João Peneda
- 193 **Álvaro Lapa: Lugares de disjunção e intransigência na confluência da escrita e da pintura**
Fernando Paulo Rosa Dias
- 213 **Subsídios para um Dicionário que não se fez**
José Carlos Pereira
- 221 **Uma viagem a Itália no século XVI: D. Frei Bartolomeu dos Mártires, a arquitectura, a escultura e as porcelanas**
Eduardo Duarte
- 231 **Quase um Preâmbulo**
Maria João Lello Ortigão de Oliveira

Introdução

O presente número da revista *ArteTeoria* é um número atípico. Por várias razões:

Em primeiro lugar, porque é o primeiro que não tem o Prof. Doutor José Fernandes Pereira como director. Com efeito, no momento em que iniciamos uma nova etapa, não podemos deixar de lhe prestar a mais absoluta homenagem e expressar apenas um desejo: que a sua ausência institucional não seja demasiado notada, e que a qualidade e dinâmica que imprimiu à revista possam continuar, bem como o seu apoio prestigiado, tanto a nível pessoal como universitário.

Em segundo lugar, porque se trata de uma homenagem *in Memoriam* ao colega e amigo Prof. Doutor António Rodrigues, professor da Faculdade de Belas Artes, historiador e crítico de arte, que desapareceu há cerca de dois anos, vítima de doença, e que pelo seu inesperado, nos deixou a todos incrédulos e demasiado tristes.

O resultado do nosso esforço de preservação de alguma da memória que o António representou, está à vista: a forma admirável e solícita como os seus amigos responderam, só os prestigia e diz muito acerca do homenageado.

Nos contactos que fizemos, ter-nos-emos seguramente esquecido de pessoas que teriam prazer em ter colaborado. Desde já ficam aqui as nossas desculpas.

Queríamos finalmente agradecer a todos os participantes, muito em especial ao Prof. Doutor José Fernandes Pereira, pelo interesse e conselhos de toda a hora, à Prof.^a Doutora Maria João Gamito, cujo trabalho de recolha bio-bibliográfica representa uma ajuda inestimável a futuros estudiosos da obra de António Rodrigues, e à Prof.^a Doutora Sílvia Chicó, que desde o início apoiou o projecto, com a amizade e o rigor que ele nos merecia.

Uma palavra ainda de agradecimento ao Dr. José Paulo Ferro pela cedência das fotografias utilizadas, ao Dr. Nuno Mendes, pelo entusiasmo e profissionalismo, e à Sr.^a Dona Irene Rodrigues, que disponibilizou material inédito, nos abriu a porta de sua casa e nos deu a todos uma extraordinária lição de devoção e coragem.

A Direcção

Maria João Lello Ortigão de Oliveira

Eduardo Duarte

Cronologia

Maria João Gamito

1954	08 de Novembro	António da Piedade Rodrigues nasce em Lisboa, em casa dos avós maternos, na Rua Augusto José Vieira, nº 19, 4º andar, freguesia dos Anjos, filho de Irene da Piedade Rodrigues, doméstica, e Álvaro Nunes Rodrigues, oficial da marinha mercante.
1955		
1957		Em Julho, muda-se com os pais de casa dos avós para a Rua D. Maria I, nº 11, 3º Esq. em Queluz.
1958		
1959		Frequenta durante alguns meses o Externato Almeida Garrett, em Queluz.
1961		
1962		Conclui a 1ª classe no colégio D. Luísa de Gusmão, na Amadora. Ingressa, em regime de internato, no Colégio Salesiano São Domingos Sávio, em Vendas Novas, onde inicia a frequência da 2ª classe, aí permanecendo até à conclusão do 2º ano do ensino liceal.

1966



1967

Inicia o 3º ano do liceu no Externato Luís de Camões, em Lisboa, onde fica até à conclusão do Curso Complementar dos Liceus.

1970



1972

24 de Janeiro

É considerado apto para o serviço militar, como recruta do curso de oficiais milicianos, em regime de adiamentos sucessivos.

1974

24 de Julho

Conclui o Curso Complementar dos Liceus com a classificação final de 14 valores obtida nos exames realizados no Liceu Nacional de Gil Vicente, em Lisboa.

1975

29 de Setembro

Inscreve-se no curso de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1976



1977

Professor Eventual do 4º Grupo de disciplinas, na Escola Secundária da Amadora.

1978

Professor Eventual do 4º Grupo de disciplinas, na Escola Secundária Maria Amália Vaz de Carvalho, em Lisboa.

1979

Professor Eventual do 1º Grupo de disciplinas, na Escola Preparatória de Colares.

1980

Conclui a licenciatura em História, com especialização em História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com média final de 15 valores. Na especialização realiza trabalhos de investigação para os seminários Propedêutica Artística e História da Arte em Portugal nos séculos XIX e XX, onde obtém, respectivamente, as classificações de 18 e 19 valores
Professor Eventual do 1º Grupo de disciplinas, na Escola Preparatória da Parede, funções que interrompe para cumprimento do serviço militar obrigatório entre 16 de Março e 07 de Agosto de 1981.

1981

Matricula-se no curso de Mestrado em História da Arte do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

1981	24 de Novembro	<p>No âmbito da frequência do mestrado, e pelo período de um ano (01.10.1981/30.09.1982), é bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto Nacional de Investigação Científica.</p> <p>Professor Provisório do 10º Grupo de disciplinas, na Escola Secundária D. Pedro V, em Lisboa.</p> <p>Vê a sua situação militar resolvida com a declaração de baixa do serviço por incapacidade física.</p>
1982		<p>Professor Provisório do 10º Grupo de disciplinas, na Escola Secundária de Camões, em Lisboa, onde se mantém em funções até ao final do ano lectivo de 1986/87.</p>
1983		
1984		<p>Comissário de <i>Incêndio – exposição temática de pintura contemporânea</i>, Queluz, Palácio Nacional de Queluz.</p> <p>A convite do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, dá início à realização de visitas guiadas regulares às colecções do respectivo museu, actividade que mantém até 1988.</p> <p>Lecciona, por convite, a disciplina de História da Arte no ARCO – Centro de Arte e Comunicação Visual, funções que desempenha até 1989.</p>
1986		
1987	<p>16 de Janeiro</p> <p>26 de Abril</p> <p>02 de Maio</p> <p>26 de Maio</p> <p>27 de Agosto</p> <p>07 de Setembro</p>	<p>Defende a dissertação de mestrado, intitulada <i>António Ferro na Idade do Jazz-Band</i>, com orientação do Professor Doutor José-Augusto França, obtendo a classificação de Muito Bom. Integraram o júri, como Presidente, o Professor Doutor José-Augusto França, Catedrático da FCSH-UNL e, como vogais, Os Professores Doutores José Eduardo Horta Correia, Associado da mesma Faculdade e Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.</p> <p>Profere a conferência <i>Amadeo e o conceito de modernismo</i>, Colóquio 'Amadeo de Souza-Cardoso no centenário do seu nascimento', Lisboa, Sala Polivalente do CAM/ACARTE.</p> <p>Participa no debate 'Alvarez e os anos 30 – marginalidade e vanguarda', Galeria Almada Negreiros/ SEC, em Lisboa.</p> <p>Profere a conferência <i>L' art portugais: 1961-1987</i>, Colloque Portugal Bresil France. Histoire et Culture, Paris, Centre Culturel Portugais/ Fondation Calouste Gulbenkian.</p> <p>Profere a conferência <i>Meios de divulgação da arte portuguesa</i>, Congresso Arte Portuguesa Contemporânea, Funchal, MARCA-Madeira.</p> <p>Profere a conferência <i>Amadeo: pintor de rupturas</i>, Amarante, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.</p>

1987	16 de Setembro	Profere a conferência <i>Amadeo de Souza-Cardoso</i> , Lisboa, IADE-Instituto Superior de Design. Professor Efectivo do 10º Grupo de disciplinas, na Escola Secundária de S. João da Talha, onde se mantém em funções até ao final do ano lectivo de 1988/89.
1988		Na qualidade de membro da A.I.C.A, integra o júri de selecção e atribuição do Prémio Jovem Escultura UNICER/Fundação de Serralves que contava ainda com a presença de Fernando de Azevedo (Fundação Calouste Gulbenkian), Fernando Calhau (Secretaria de Estado da Cultura), Fernando Pernes (Casa de Serralves), Gustavo Bastos (Unicer) e Sílvia Chicó (Sociedade Nacional de Belas Artes). O primeiro prémio foi atribuído ao artista Rui Sanches, tendo os segundo e terceiro prémios cabido aos artistas Manuel Rosa e Filipe Meireles.
	03 de Julho	Profere a conferência <i>O museu em falta</i> , Colóquio 'Um Museu para o Século XXI', 1º Fórum de Arte Contemporânea, Lisboa, Fórum Picoas.
	16 de Dezembro	Candidata-se, por concurso público, a Assistente Eventual para o 15º grupo de disciplinas - Ciências da Arte, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) Conclui a profissionalização em exercício com a classificação final de 13,5 valores.
1989	10 de Março	Profere a conferência <i>Introdução à pintura de Joaquim Bravo</i> , Lisboa, Galeria EMI-Valentim de Carvalho.
	03 de Junho	Participa no debate 'Crítica, legitimação e estratégia de mercado na arte contemporânea', 2º Fórum de Arte Contemporânea, Lisboa, Fórum Picoas.
	15 de Novembro	Por decisão tomada em reunião plenária do Conselho Científico da ESBAL, é contratado como Assistente Eventual para o 15º grupo de disciplinas - Ciências da Arte. Professor Efectivo do 10º Grupo de disciplinas, na Escola Patrício Prazeres, funções que interrompe quando inicia a sua actividade docente na ESBAL.
1990	19 de Novembro	Inicia funções docentes na ESBAL, leccionando, com regência, História de Arte Contemporânea. Nesta instituição, desde 1993 designada Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), na sequência do processo de integração naquela universidade, leccionará ainda História da Arte Portuguesa, Estética e Antropologia.
1991		Comissário da exposição <i>António Sena – Obras sobre papel</i> , Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
	19 de Maio	Participa no debate 'O humorismo, a sociedade da irreverência', Quinzena do Humor, Lisboa, Padrão dos Descobrimentos/Câmara Municipal de Lisboa.
	12 de Junho	Participa no debate 'Há um minuto que passa. Obras da Colecção da Fundação de Serralves', Porto, Fundação de Serralves. Lecciona, por convite, um curso semestral de História da Arte Contemporânea, no Centro Nacional de Cultura.
1992	06 de Maio	Profere a conferência <i>Eduardo Batarda</i> , II Jornal das Artes, Lisboa, Sala Polivalente do CAM/ ACARTE.
	15 de Junho	Participa no debate 'José de Guimarães: retrospectiva', Porto, Fundação de Serralves.
	18 de Outubro	Participa no debate '10 Contemporâneos', Porto, Fundação de Serralves.

1992	16 de Julho	Em sessão plenária, o Conselho Científico da ESBAL decide, por maioria, a sua não contratação para um lugar de assistente.
	18 de Novembro	Termina o seu vínculo contratual com a ESBAL.
1993		Comissário da exposição <i>Almada Negreiros – Obra gráfica</i> , 'Comemorações do 1º Centenário do nascimento', Lisboa, Palácio Galveias/ CML.
	14 de Abril	Participa no debate 'Almada Negreiros: Obra Gráfica', Lisboa, Palácio Galveias/ CML.
	23 de Abril	Profere a conferência <i>Almada Negreiros</i> , III Jornal das Artes, Lisboa, Sala Polivalente do CAM/ ACARTE.
		Interpõe um recurso contencioso, a requerer a anulação da deliberação tomada em 16 de Julho de 1992, contra o Conselho Científico da FBAUL (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).
1994		Comissário da exposição <i>O Rosto da Máscara – Auto-representação na arte portuguesa</i> , Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994.
		Comissário da exposição <i>Anos de ruptura – uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60</i> , no âmbito de Lisboa Capital Europeia da Cultura, 'Lisboa 94/ Área de Intervenção Urbana', Lisboa, Palácio Galveias.
	14 de Março	Comissário da exposição <i>Desenhos Contemporâneos – A partir do Infra-mince</i> , no âmbito de Lisboa Capital Europeia da Cultura, 'Lisboa 94/ Área de Intervenção Urbana', Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro.
	26 de Abril	Participa no debate 'Ângelo de Sousa. Uma antológica', Lisboa, Centro Cultural de Belém.
	21 de Outubro	Participa no debate 'Joaquim Rodrigo', Lisboa, Galeria EMI-Valentim de Carvalho.
		Participa no debate 'Anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60', Lisboa, EMI-Valentim de Carvalho.
1995	01 de Agosto	Participa no debate 'Retrospectiva de artista e a relação com a arte contemporânea', Estudos Gerais da Arrábida, Convento da Arrábida.
		Realiza, por convite, um curso anual de História da Arte, na Associação Começar de Novo.
1996	15 de Junho	Participa no debate 'Pintura no final do Século XX', Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda.
	19 de Novembro	Profere a conferência <i>Anos 60-Anos 80, novos rumos na arte portuguesa</i> , Badajoz, Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo.
		É contratado como Assistente Convidado pelo IADE – Instituto Superior de Design, em Lisboa, onde leccionará até ao final do ano lectivo de 1998 / 1999 a disciplina de "Ideias, Formas e Técnicas".
1997	19 de Junho	Profere a conferência <i>A maravilhosa viagem de João Teixeira da Motta</i> , Estudos de Arte Contemporânea/ A Figura Humana na Escultura do Século XX, Porto, FBAUP (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).
		Assistente convidado no Departamento de Arquitectura da Universidade Lusíada, em Lisboa, onde lecciona, com regência, as disciplinas de História da Arte II e III e História da Arquitectura II, na licenciatura de Arquitectura, funções que exerce até ao final desse ano lectivo.

1997 28 de Novembro A sentença proferida pelo Tribunal Administrativo do Distrito de Lisboa, relativamente ao recurso interposto em 1993 contra a FBAUL, determina a sua reintegração como assistente na faculdade, o pagamento dos vencimentos que teriam sido auferidos até à data da reintegração, acrescidos dos juros de mora, e o reconhecimento de que os prazos previstos no ECDU, para prestação de provas de Doutoramento, devem ser contados a partir da data da reintegração. A FBAUL recorre da sentença.

1998 29 de Outubro Comissário da exposição *Ana Vieira*, Porto, Casa de Serralves. Por decisão do acórdão proferido pelo Tribunal Central Administrativo, é confirmada a sentença proferida em 28 de Novembro de 1997.

01 de Dezembro É reintegrado na FBAUL em regime de dedicação exclusiva mantendo, até final do ano lectivo (1998/99), uma acumulação lectiva de 4 horas semanais com o IADE.

1999



2000 Integra o júri de selecção e atribuição do Grande Prémio EDP 2000 que contava ainda com a presença de Bernardo Pinto de Almeida, Vicente Todoli, João Pinharanda e José Borges da Fonseca. Foi galardoada a artista Lourdes Castro.

2001 Comissário da exposição *Alfredo Keil, 1850-1907*, Lisboa, IPPAR/Galeria de Pintura do Rei D. Luís. Vence o prémio APOM de Museologia/Triénio 1999-2001 para melhor Exposição: *Alfredo Keil, 1850-1907*.

2002 Integra o júri de selecção e atribuição do Grande Prémio EDP 2002, constituído por todos os membros da anterior edição do prémio. Foi galardoado o artista Mário Cesariny. É-lhe concedida dispensa de serviço docente no ano lectivo de 2002/03, renovada no ano lectivo de 2003/04, para conclusão da tese de doutoramento.

2003 Sob o pseudónimo António Scarzia, realiza, com o título *Berlin*, uma primeira exposição individual de fotografia, na Galeria Giefarte, em Lisboa.

2004 Integra o júri de selecção e atribuição do Grande Prémio EDP 2004 que contava ainda com a presença de Bernardo Pinto de Almeida, João Fernandes, João Pinharanda e José Borges da Fonseca. Foi galardoado o artista Álvaro Lapa.

2005 04.de Janeiro Altera o nome para António da Piedade Gaspar Nunes Rodrigues, ficando com dois apelidos da mãe e dois apelidos do pai.
18 de Abril Defende a tese de doutoramento, intitulada *Álvaro Lapa. Pintura e Literatura*, com orientação dos Professores Doutores António Cardoso Pinheiro de Carvalho (orientador) e Natália do Carmo Marques Marinho Ferreira Alves (co-orientadora), na FL-UP, obtendo a classificação de Aprovado. Integraram o júri, como Presidente, a Professora Doutora Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva, Catedrática do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da FL-UP e, como vogais, os

2005	<p>Professores Doutores Margarida Maria Acciaiuoli Homem de Campos Tavares Brito, Catedrática do Departamento de História de Arte da FCSH da UNL, José Fernandes Carrola Pereira, Catedrático da FBA-UL, Natália do Carmo Marques Marinho Ferreira Alves, Catedrática da Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FL-UP, Joaquim Jaime Barros Ferreira Alves, Associado com Agregação da Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FL-UP, Agostinho Rui Marques de Araújo, Associado com Agregação da Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FL-UP, António Cardoso Pinheiro de Carvalho, Associado Jubilado da Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FL-UP, Fausto Sanches Martins, Associado da Secção de História da Arte do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FL-UP.</p>
19 de Abril	<p>É contratado pela FBAUL como Professor Auxiliar além do quadro</p>
2006	<div data-bbox="591 652 943 896" data-label="Image"> </div> <p>Inicia, para a Editorial Caminho, o projecto de um <i>Dicionário de Arte Portuguesa do Século XX</i>, para o qual conta com a colaboração de Ana Vasconcelos, Bruno Marchand, Emília Ferreira, Fernando António Baptista Pereira, Fernando Rosa Dias, Filipe Figueiredo, Helena Souto, João Paiva Boléo, João Paulo Cotrim, José Carlos Pereira, José Fernandes Pereira, José Quaresma, Luísa Arruda, Lucília Verdelho da Costa, Madalena Braz Teixeira, Maria João Ortigão, Paulo Rodrigues e Sílvia Chicó.</p>
2007	<p>De novo sob o pseudónimo António Scarzia, realiza uma segunda exposição individual de fotografia, no Museu do Traje, em Lisboa, com o título <i>Lentezza a Venezia</i>.</p>
2008	<p>25 de Janeiro Com <i>Courbet no Grand Palais</i>, abre o ciclo de conferências <i>Conversas à volta da mesa</i>, promovido e organizado pela Biblioteca da FBAUL.</p> <p>09 de Novembro Vem a falecer na unidade de cuidados paliativos do Hospital da Luz, em Lisboa.</p> <p>11 de Novembro É sepultado no cemitério do Alto de S. João, em Lisboa.</p>

Bibliografia

Maria João Gamito

Volumes

- **L'Art Portugais, 1961-1987.** Paris : Centre Culturel Portugais / Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.
- Prefácio e organização da antologia **Obras de António Ferro. I – Intervenção Modernista.** Lisboa : Verbo, 1987.
- **S/ título, Delfim Maya.** Lisboa : Edições Inapa, 1988.
- **Christiano Cruz – Cenas de Guerra.** Lisboa : Quetzal, 1989.
- **Desenhos de Almada Negreiros no 'Diário de Lisboa'.** Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa / Pelouro da Cultura, 1993.
- **António Ferro na Idade do Jazz-Band.** Lisboa : Livros Horizonte, 1995.
- **Jorge Barradas.** Lisboa : Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995.
- **Henrique Pousão.** Lisboa : Inapa / Círculo de Leitores, 1998.
- **Ângelo de Sousa.** Lisboa : Arte Ibérica, 1998. Coleção Entender a Pintura, n.º 2.
- **Álvaro Lapa.** Lisboa : Arte Ibérica, 1998. Coleção Entender a Pintura, n.º 5.
- **Álbum Alfredo Keil.** Lisboa : IPPAR, 2001.
- Prefácio e nota biobibliográfica, **Do Espiritual na arte por Wassily Kandinsky.** Lisboa : Publicações D. Quixote, 1987. [8.ª ed. de 2010]
- Tradução e Posfácio, «**Duchamp ou o mundo no infinitivo**», **Marcel Duchamp – Engenheiro do Tempo Perdido, Entrevistas por Pierre Cabanne.** Lisboa : Assírio & Alvim, 1990. [2.ª ed. 2002]
- **Nikias Skapinakis: a pintura mirabolante.** Lisboa : Caminho, 2005. Coleção Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX, n.º 16.
- **Álvaro Lapa: a voz das pedras.** Lisboa : Assírio & Alvim, 2006.
- **A Bela acordada – homenagem a António Rodrigues.** Lisboa : Assírio & Alvim, 2010 [Texto original de António Rodrigues realizado para o catálogo da exposição de Joana Rosa, na Galeria Ratton, a inaugurar no dia 15 de Abril de 2010]

Catálogos

- **Graça Antunes.** Lisboa : Galeria Diferença, 1982.
- **'Mar Alto' de António Ferro.** Algés : Teatro 1.ºActo, 1984.
- **Novas tendências da arte – Da Neofiguração à 'Alternativa Zero' (1961-1977).** In **Roteiro do Centro de Arte Moderna.** Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- **A publicidade ou um desenho dos anos alfacinhas.** In **Grafismo e Ilustração nos anos vinte.** Lisboa : Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- **As passagens do cavaleiro Amadeo.** In **Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso, 1887-1987.** Lisboa : Centro de Arte Moderna (CAM)/ Fundação Calouste Gulbenkian, (FCG) 1987.
- **Isabel Garcia.** Lisboa : Galeria Altamira, 1987.
- **Joaquim Bravo.** In **19.ª Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo (Brasil), 1987.
- **Jorge Molder.** In **Journées Internationales de la Photo et de l' Audiovisuel.** Montpellier, 1988.
- **José de Guimarães.** In **8ª Festival de Música dos Capuchos.** Costa de Caparica, 1988.
- **Um ponto de partida.** In **Prémio Jovem Escultura UNICER.** Porto : Fundação de Serralves, 1988.
- **Domingos Rebelo.** Lisboa : Galeria Altamira, 1988.
- **Joaquim Bravo. Sapatos andados.** Lisboa : Loja de Desenho, 1988.
- **Ofélia – Ritos de Câmara.** In **Ofélia Marques. Álbum de uma menina morta.** Colares : Galeria de Colares, 1988.
- **Manuel Vilarinho.** Lisboa : Galeria Leo, 1988.
- **Luís Camacho.** Lisboa : Loja de Desenho, 1988.
- **Clara Meneres.** Lisboa : Loja de Desenho, 1988.
- **'Arte & Indústria' para consumo interno.** In **Feira das Indústrias da Cultura.** Lisboa : Feira Internacional de Lisboa, 1988.
- **Catarina Baleiras.** In **Lisbonne Aujourd'hui.** Toulon : Musée de Toulon, 1988.
- **Manuel Rosa.** In **20.ª Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo (Brasil), 1989.
- **António Sena.** Lisboa : Loja de Desenho, 1989.
- **Catarina Baleiras. Situações.** Lisboa : Galeria Diferença, 1989.
- **As construções de Maria Keil.** In **Maria Keil Azulejos.** Lisboa : Museu Nacional do Azulejo 1989.

- **Joaquim Bravo.** Lisboa : Galeria EMI-Valentim de Carvalho, 1989.
- **Azulejos: Graça Morais, Jorge Martins, Luísa Correia Pereira, Mafalda Reis Moore, Júlio Pomar.** Lisboa : Galeria Ratton, 1989.
- Eterogeneità critica. In **Scrittura per l'arte, Catania.** Ex Museo Biscari, Il Quadrante Edizioni, 1989.
- **Concerto para uma escultura acrobata, Ângelo de Sousa. Escultura.** Lisboa : Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1990.
- Obras sobre papel de António Sena. In **António Sena. Obras sobre papel.** Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna, 1990.
- A arte como lugar e a arte como facto. In **Graça Pereira Coutinho / António Cerveira Pinto.** Turnhout (Bélgica) : Centro Cultural de Warande, 1991.
- Espaço flutuante. In **Vieira da Silva. Obra gráfica 1933-1991.** Lisboa : Palácio Galveias, 1992.
- Manuel Rosa: en el umbral de la figura. In **Lusitânia. Identidad / Diversidad.** Madrid : Circulo de Bellas Artes, 1992.
- O triunfo da ratoeira. In **José de Guimarães. Obra gráfica 1962-1991.** Lisboa : Palácio Galveias, 1992.
- **Volker Schnuttgen.** Lisboa : Galeria Monumental, 1992.
- **Centro Internacional de Escultura.** Pêro Pinheiro (Sintra), 1992.
- Os gestos de cena de uma assinatura. In **Almada Negreiros. Obra gráfica.** Lisboa : Palácio Galveias, 1993.
- **Amália Rodrigues ao vivo.** Lisboa : Palácio Galveias, 1993.
- Almada nome de Architetto. In **Almada. A cena do corpo.** Lisboa : Centro Cultural de Belém, 1993.
- **Meriem Bouderbala / Jean-Paul Pancrazi / Louis Schiavo.** Lisboa : Palácio Galveias, 1993.
- Crítica e aditamento a 'Christiano Cruz – Cenas de Guerra'. In **Christiano Cruz 1892-1951. Retrospectiva.** Lisboa : Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1993.
- **Joaquim Bravo. Desenho e Pintura.** Faro : Trem / Arco, Galerias Municipais de Arte, 1993.
- Do rosto do espelho, Christiano Cruz. In **O Rosto da Máscara – Auto-representação na arte portuguesa.** Lisboa : Centro Cultural de Belém, 1994.
- Anos de ruptura. In **Anos de ruptura – Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60.**

Lisboa : Lisboa 94 / Livros Horizonte, 1994.

- A partir do *Infra-mince* de Duchamp. In **Desenhos contemporâneos - A partir do *Infra-mince***. Lisboa : Lisboa 94 / Livros Horizonte, 1994.
- **Para uma colecção de arte contemporânea portuguesa**. Lisboa : Bolsa de Valores de Lisboa, 1994.
- Pintura austríaca dos anos 80 na Colecção Schomer. In **A Década da pintura, 1980 a 1990**. Lisboa : Palácio Galveias, 1996.
- O céu da casa. In **Ana Vieira**. Porto : Fundação de Serralves, 1998.
- Ritmos gráficos. In **Bernardo Marques. Obra gráfica**. Lisboa : CAMJAP / FCG, 1998.
- **Comunicazione globale, José Brito**. Roma : Galleria Cândido Portinari / Embasciata del Brasile, 2000.
- 1933-1949. Ausência e nobilitação do Azulejo. A Política do Espírito. In **O Azulejo em Portugal no Século XX**. Lisboa : Museu Nacional do Azulejo, 2000.
- Efabulação, suspensão e contestação do tempo na arte portuguesa 1900; **In Portugal 1900**.

Lisboa :

Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Retrato de D. Carlos I de Ernesto Condeixa,

Retrato da Rainha D. Amélia de Vittorio Corços,

A Torre de Outão de D. Carlos de Bragança,

Perfil de Jovem de D. Carlos de Bragança,

Retrato do fotógrafo Novais de José Malhoa,

Desolação de Luciano Freire,

Paisagem-Margem do Douro de Aurélia de Souza,

Anta, arredores de Espinho de Marques de Oliveira,

Auto-Retrato de Carlos Reis,

Azenha no Lugar do Bicho-Margens do Ave de António Saúde,

Bretã-Auray de Aurélia de Souza,

Retrato da mãe da artista de Aurélia de Souza,

Retrato de Teresa Avelino Pereira da Costa de José Malhoa,

Estudo para quadro bíblico (Auto-Retrato) de António Carneiro,

Menina com gato- Retrato da filha do pintor de António Carneiro,
À sombra de Aurélia de Souza,
Raparigas ao pé da fonte de Carlos Reis,
Rainha Cristina de Espanha de Tomás Leal da Câmara,
Retrato do Arquitecto Miguel Ventura Terra de José Veloso Salgado,
Vasco da Gama perante o Samorim de José Veloso Salgado,
Jesus de José Veloso Salgado,
Retrato do conselheiro António Cândido de José Veloso Salgado,
Estudo para o tríptico A Vida de António Carneiro,
Santo António de Columbano Bordalo Pinheiro,
Retrato do Dr. Henrique de Vasconcelos de Columbano Bordalo Pinheiro,
Retrato do Dr. Trindade Coelho de Columbano Bordalo Pinheiro,
Mártir do fanatismo de José de Brito,
A fábula e a verdade de José de Brito,
A corar a roupa de José Malhoa,
As padeiras. Mercado de Figueiró de José Malhoa,
O barco desaparecido de Souza Pinto,
A apanha da batata de Souza Pinto,
Retrato da minha mãe de Carlos Reis,
Manhã em Clamart de Carlos Reis,
O Milheiral de Carlos Reis.
História-Escultura do Túmulo de Oliveira Martins de Teixeira Lopes,
A Dor – Escultura para o Túmulo de Pinto da Fonseca de Teixeira Lopes,
Caridade – Escultura para o Túmulo de A. Caetano de Carvalho de Teixeira Lopes.

- Introdução, A paisagem segundo Keil. In **Alfredo Keil, 1850-1907**. Lisboa : IPPAR, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 2001.
- O enigma do cubo vermelho. In **Gabriel Gutiérrez / Zona de silêncio**. Lisboa : Casa da América Latina, 2002.
- Sequências para um teatro de gestos. In **Teresa Magalhães**. Lisboa : Galeria Ratton, 2007.
- Vasos comunicantes. In **Teresa Ramos, Vasos comunicantes**. Lisboa, Galeria Ratton, 2007

Publicações periódicas

- Malhoa e a pintura paisagística portuguesa. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 70, 25.10-7.11.1983.
- Daniel Graffin: velas que não se dão. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 99, 29-4.6.1984.
- António Ferro: a vida tomou conta da vida. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 105, 10-16.6.1984.
- Almada Negreiros: o menino d' olhos de gigante. **Expresso / Revista**, 14.7.1984.
- Pousão: catálogo e exposição. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 109, 7-13.8.1984.
- Inquérito: oito pintores de hoje em confronto com um símbolo. **Expresso / Revista**, 8.9.1984.
- Bienal de Veneza: de novo próximos do fim do Século. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 121, 30-10.5.11.1984.
- José Escada: o caminho mais longo. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 123, 13-19.11.1984.
- Pedro Proença: o incêndio de todas as imagens. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 130, 1-7.1.1985.
- Luís Camacho: espaço evanescente. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 134, 29-4.2.1985.
- Jorge Martins: esta luz à deriva. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 138, 26-4.3.1985.
- Maria Keil: 'Que sei eu viver?' **Jornal de Letras e Artes**, n.º 143, 2-8.4.1985.
- Jorge Molder: o guerreiro cinzento. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 146, 23-29.4.1985.
- Pedro Calapez: até ao último espaço. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 151, 28-5.6.1985.
- João Hogan: 'a minha paisagem nasce dentro da terra'. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 153, 11-17.6.1985.
- Obra gravada de João Hogan. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 153, 11-17.6.1985.
- Gaetan: tempos do corpo. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 153, 11-17.6.1985.
- Pedro Casqueiro: a polifonia das formas. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 155, 25-1.7.1985.
- 'Noa Noa': o perfume dos dias vagabundos. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 160, 30-6.8.1985.
- Beaubourg: um programa museográfico. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 161, 6-12.8.1985.
- Exposições. **Expresso / Revista**, 10.8.1985.
- Exposições. **Expresso / Revista**, 17.8.1985.
- O 1º Salão de Outono e a crítica de arte. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 164, 27-3.9.1985.
- Como se há 30 anos atrás..., **Expresso / Revista**, 31.8.1985.
- Subir a descer a rua do Carmo. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 189, 18-24.2.1986.
- Gulbenkian: a exposição dos 30 anos. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 212, 28-3.8.1986.

- Jorge Martins: 'um prémio em Portugal valerá quando tiver valor internacional'. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 13, 4-10.8.1986.
- CAM: o insulto em vez do diálogo. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 214, 11-17.8.1986.
- Fernanda de Castro par elle même. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 220, 22-28.9.1986.
- Um reinício interessante. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 220, 6-12.10.1986.
- Bienal de Veneza. A tradição de Veneza. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 223, 13-19.10.1986.
- Costa Pinheiro: 'regressei à minha cadeira de baloiço'. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 238, 26-1.2.1987.
- A arte da cura de João Paulo Feliciano. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 241, 16-22.2.1987.
- Pedro Portugal: a pintura como mercadoria. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 249, 13-19.4.1987.
- A marginalidade de Alvarez. **Jornal de Letras e Artes**, n.º 251, 27-4.5.1987.
- Carta de Lisboa. Fora e dentro. **Colóquio. Artes**, n.º 74, Setembro 1987.
- Carta de Lisboa. Verão ameno Outono manso. **Colóquio. Artes**, n.º 75, Dezembro 1987.
- Carta de Lisboa. **Colóquio. Artes**, n.º 76, Março 1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 11.5.1988.
- Confrontos na arte em Portugal no Século XIX. **O Primeiro de Janeiro**, 11.5.1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 25.5.1988.
- Carta de Lisboa. Ultrapassar a arte. **Colóquio. Artes**, n.º 77, Junho 1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 8.6.1988.
- Paula Rego: 'nunca vivo com os meus quadros'. **O Primeiro de Janeiro**, 22.6.1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 6.7.1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 20.7.1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 3.8.1988.
- Um museu autónomo para o Século XX. **O Primeiro de Janeiro**, 31.8.1988.
- Carta de Lisboa. 13 de Junho de 1988. **Colóquio. Artes**, n.º 78, Setembro 1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 28.9.1988.
- Exposições de Lisboa. **O Primeiro de Janeiro**, 26.10.1988.
- Carta de Lisboa e do Porto. **Colóquio. Artes**, n.º 79, Dezembro 1988.
- Carta de Lisboa e do Porto. **Colóquio. Artes**, n.º 80, Março 1989.
- Carta de Lisboa. **Colóquio. Artes**, n.º 81, Junho 1989.

- Carta de Lisboa I. **Colóquio. Artes**, n.º 82, Setembro 1989.
- Carta de Lisboa. **Colóquio. Artes**, n.º 83, Dezembro 1989.
- A propósito de identidade cultural na arte portuguesa contemporânea. **Via Latina**, Inverno 1989/1990.
- Carta de Lisboa. A auto-representação de Costa Pinheiro. **Colóquio. Artes**, n.º 84, Março 1990.
- No atelier de José de Guimarães. **Colóquio. Artes**, n.º 84, Março 1990.
- Carta de Lisboa. **Colóquio. Artes**, n.º 85, Junho 1990.
- Carta de Lisboa. **Colóquio. Artes**, n.º 86, Setembro 1990.
- Carta de Lisboa. Desenhos & Desenhos. **Colóquio. Artes**, n.º 87, Dezembro 1990.
- Carta de Lisboa. **Colóquio. Artes**, n.º 88, Março 1991.
- A propósito de retrospectivas. Canto da Maya, Areal, Eduardo Luíz, António Sena, Menez. **Colóquio. Artes**, n.º 88, Março 1991.
- Carta de Lisboa. O museu sem rosto, a pegada da onça e a arqueologia das imagens. **Colóquio. Artes**, n.º 89, Junho 1991.
- Carta de Lisboa. Estreias e reposições. **Colóquio. Artes**, n.º 90, Setembro 1991.
- Mário Cesariny. **Espacio Escrito** (Badajoz), n.º 6 / 7, Inverno 1991.
- L' Affaire Vidal. **Artes & Leilões**, n.º 11, Out.-Nov. 1991.
- José de Guimarães: 'quero estabelecer a ponte entre o fim o princípio'. **Arte & Leilões**, n.º 13, Fev.-Mar. 1992.
- Carta de Guimarães. Monumento para um lugar. **Colóquio. Artes**, n.º 92, Março 1992.
- Exposições. **Época**, n.º 0, Setembro 1992.
- Exposições. **Época**, n.º 1, 25.9.1992.
- FLAD: uma colecção positiva. **Época**, n.º 1, 25.9.1992.
- Exposições. **Época**, n.º 2, 2.10.1992.
- A paleta oculta de Natália. **Época**, n.º 3, 9.10.1992.
- Exposições. **Época**, n.º 4, 23.10.1992.
- Auto retrato sem rosto. **Época**, n.º 5, 23.10.1992.
- Vieira da Silva preto no branco. **Época**, n.º 5, 23.10.1992.
- Amália ao vídeo. **Época**, n.º 7, 6.11.1992.
- Exposições. **Época**, n.º 7, 6.11.1992.

- A década da parcimónia na exposição dos anos 50. **Colóquio. Artes**, n.º 96, Março 1993.
- Obra gráfica de Almada Negreiros no centenário do seu nascimento. **Agenda Cultural CML**, Abril 1993.
- Questões práticas acerca da obra de Ângelo de Sousa. **Artes & Leilões**, n.º 23, Dez.-Jan. 1994.
- Júlia Ventura: recuperar a solidão. **Artes & Leilões**, n.º 33, Out. 1995.
- Robert Mangold: o corpo aberto da pintura. **Artes & Leilões**, n.º 34, Nov. 1995.
- António Palolo: pintar a mudança. **Artes & Leilões**, n.º 36, Jan. 1996.
- CoBra na periferia de Paris. **Artes & Leilões**, n.º 38, Março 1996.
- A cruzada de Rouault. **Artes & Leilões**, n.º 38, Março 1996.
- Escada: dar forma ao desejo afectivo de criar. **Tabacaria**, n.º 6, Casa Fernando Pessoa / Contexto, Verão 1998.
- Arte inglesa e americana em Paris. **Arte Ibérica**, n.º 25, Junho 1999.
- A sabedoria da cerâmica. **Arte Ibérica**, n.º 26, Julho 1999.
- O Renascimento em Veneza. **Arte Ibérica**, n.º 29, Nov. 1999.
- Egiptolândia. **Arte Ibérica**, n.º 41, Dez. 2000.
- Novos museus internacionais. **Arte Teoria**, n.º 9, 2007.



Homenagem ao Professor António Rodrigues

José-Augusto França

O "testemunho" a que me convida a F.B.A. sobre o Professor António Rodrigues, falecido muito mais cedo do que merecia, vai lembrar um jovem estudante em Mestrado de História da arte na Universidade Nova de Lisboa, que levei ao diploma em 1987.

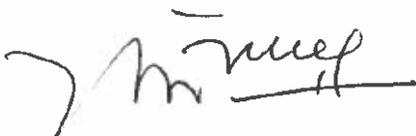
No Verão de 1987, convidei-o para se ocupar de critica de exposições em Lisboa, na revista Colóquio/Arte, e durante mais de três anos e em quinze números seguidos, com uma consciência profissional de quem sabia ver pessoalmente o que via, ele assumiu a rubrica que Rui Mário Gonçalves ocupara e na qual lhe sucedeu Cristina Azevedo Tavares, sua colega de curso e de ensino. No qual ensino, nesta Faculdade, me recordo de o ter apoiado, com assinatura, quando enfrentou um problema burocrático...

A originalidade dos pontos de vista críticos de António Rodrigues ia de par com a sua total independência – que lhe permitia achar Resende e Pomar "pintores menores" (que não são...), ao mesmo tempo que criticava a própria Fundação Gulbenkian na sua (e minha) revista, lamentando que fosse "um museu sem rosto" o de Arte Moderna então por ela criado. Porém, com suas opiniões o único problema que a sua colaboração me dava era o da pontualidade dos artigos... Ainda na revista o convidei para escrever textos paralelos aos meus, sobre o grande "atelier" que José de Guimarães instalara (Marco de 1990), e sobre a vasta exposição dos Anos 50 que Rui Mário Gonçalves organizara em Beja e em Lisboa, consagrada a um período que o crítico afirmou ser, em Março de 1995, em sua perspectiva iconoclástica, uma "década de parcimónia".

No ano seguinte, no quadro das manifestações de "Lisboa Capital da Cultura", coube a ele próprio realizar uma panorâmica dos Anos 60, em pintura (e não pintura), no palácio Galveias. Ai me lembro de nos termos encontrado, eu então como crítico (e autor de um depoimento no catalogo), a achar que mais de "mudança" que de "ruptura" (como o realizador pretendia) eram os tempos examinados – "mais com ideias gerais e inteligentes que com certeza histórica dos factos enumerados ou situação critica apropriada a um discurso assim complexo e sinuoso". Mas não sem fazer sincero elogio à "qualidade geral da operação levada a efeito". Ainda nesse ano tive ocasião de apreciar a selecção de desenhos de Almada Negreiros publicados no "Diário de Lisboa" que o crítico prefaciou num pequeno volume.

Nos poucos contactos pessoais, ocasional e cordialmente havidos entre nós, coube todavia (e ainda bem), em 1996, uma mesa redonda na Galeria EMI, para discussão do segundo livro teórico de Joaquim Rodrigo – que António Rodrigues tão bem soubera representar nos seus anos 60. Ambos e Rui Mário Gonçalves, na presença muda do autor, tratámos então de um texto de cujo prodigioso paradoxo dávamos polemicamente conta no quadro de uma friorenta cultura (artística) nacional.

Jarzé, Novembro 2009



Lass den Tag dem Tode weichen

Clara Menéres

Desenterro do fundo dos anos uma página escrita pelo António para a exposição "*Lass den Tag dem Tode weichen*", (...*deixa que o dia ceda à morte!*) na qual evoquei Tristão e Isolda. Pelo texto perpassa um arrepio, uma angústia autobiográfica, como se fosse um anúncio do seu percurso e fim. Refere o desenho de um "Anjo triste", peça premonitória que na sua escrita quis destacar porque certamente aí se reviu. Sem saber como, nesse dia erigi uma estela votiva comemorativa da sua morte.

*Desenhos sagrados*¹

Desenhar sobre terracota é um acto legendário que participa da natureza equívoca do sagrado. A materialidade da substância terrosa incorpora a energia vital da linha e gesto. Os efeitos não iludidos da acção da cozedura do fogo acentuam a precariedade da matéria argilosa (a mesma a partir da qual Deus moldou o homem à sua imagem e semelhança) e o Desejo de a ultrapassar através de uma vertigem do desenhar.

Estes desenhos de Clara Menéres, no alargamento dos meios de inscrição (moldar, fender, traçar, riscar) de tensões e de movimentos perpétuos, no exacerbamento dos cromatismos e texturas do barro cozido e dos seus incidentes destruidores, realizaram a dupla condição do sagrado. Evocam a eternidade e o amor, mas também a ruína e a morte.

Olhemos a clareza diurna de um anjo quase ausente do seu trágico poder de sedução²; no fundo, o seu rosto ferido pelo olhar do amor, invoca o êxtase, o canto da morte. Por certo bebeu o filtro mágico da lenda céltica de Tristão e Isolda, tema referencial destes desenhos.

O filtro, símbolo do sagrado, é a própria energia vital destes desenhos, porque é necessário que os olhos, as mãos e os lábios participem do ritual, onde o mistério toma corpo. O acto sagrado de desenhar revela aquilo que existia antes do filtro e que sobreviverá à destruição do corpo, do barro. Vontade e destino, corpo e alma, amor e morte, confundem assim os seus poderes.

A Isolda de Clara Menéres está mais próxima da Isolda wagneriana que da Iseult medieval: não morre por fidelidade amorosa do Tristão morto. Cumpre na morte desejada e compartilhada a cerimónia sublime do amor.

*A Isolda de Wagner clama pela morte desde o início do drama e na felicidade nocturna do final do segundo acto exorta Tristan no instante supremo: "*Lass den Tag dem Tode weichen*".*

Pode-se então afirmar que estes desenhos de Clara Menéres adquirem o estatuto de estelas votivas comemorativas da morte, onde a força intuitiva e mística do amor paixão equivale a uma acção de graças portadora de revelações da ordem do inefável.

António Rodrigues

30.10.1988

¹ Texto de introdução ao catálogo da exposição "*Lass den Tag dem Tode weichen*", Loja de Desenho, Lisboa, 1988.

² "Anjo Triste", 1988, placa de terracota, 51x33x2,5 cm.

Uma Voz Ininterrupta,

Continuando, Continuando Sempre

José Luis Porfírio

A António Rodrigues

I

PORQUE SIM !

Tal como aconteceu com António Rodrigues, com a obra de Álvaro Lapa na *Alternativa Zero*, as palavras do seu estudo *Álvaro Lapa Voz das Pedras*, versão pública do seu doutoramento³, “Seduziram-me. Porquê? Porque, sim!...não devo sequer ter dispensado um segundo a pensar nisso. Foi o melhor que fiz....A sedução de que aqui falo é sedução em si mesma, misteriosa e envolvente, sem mais preocupações de analisar e supostamente classificar.” (p. 7)

Mais do que outro qualquer dos seus trabalhos, onde a sensibilidade e o rigor andavam paredes meias, mais do que a sua figura de *dandy* dos anos 80, ocultando um contestatário anterior, muito mais do que o escasso conhecimento directo que dele tinha, que não impedia um grande respeito pelo seu trabalho; as palavras incendiadas de uma tese fora do comum, lidas já depois da sua morte, traziam consigo uma imagem outra, mais intensa, mais viva de António Rodrigues; com elas vinha também a presença forte, a veemência das convicções, a descoberta de uma personalidade rara e exigente.

É por isso mesmo que não escrevo este texto onde lhe dou a palavra; para além do Álvaro Lapa e dos seus dezanove Mestres*** “escritores e poetas de tempos históricos e sensibilidades culturais diversas, embora próximos na cumplicidade da inadaptidão e da criminalidade” (p. 7); “mestres por afinidade e não por influência...mestres, cada um à sua maneira, de uma atitude cultural disruptiva...companheiros de uma aventura comum...Ídolos éticos e antropológicos da arte da recusa e da sua necessidade ontológica.” P. 337

É por isso mesmo que os seus comentários não aparecem aqui como tal, antes voluntariamente desenquadrados do seu contexto; aí, onde deixam de ser comentários e passam a ser portas para o entendimento de uma personalidade excepcional, cujo lugar era “estar no mundo todo” (p. 347), praticando o “prazer e dever de desagradar”. P. 167.

Não sei se dou a palavra a António Rodrigues ou se lha retiro, este é um exercício de isolamento que pretende o impossível: dar a presença ausente de uma expressão e de uma voz.

³ Assírio & Alvim, 2006

II

Dezassete Fragmentos⁴

1. Oralidade Palavra

Recuperar o poder da fala não falada (p. 123), [a] necessidade fundamental de uma oralidade primordial, de uma urgência de comunicação, que implica a dissolução de fronteiras entre a escrita e a pintura, a palavra e a imagem, o ver e o dizer (p. 9) uma linguagem íntima capaz de fundir real, irreal e surreal, com a sofisticação perversora do manipulador e a indiferença arrogante do jogador (p. 168).

A palavra autónoma e inaugural toma a iniciativa e propõe ao pensamento o caminho a seguir. A palavra, deslocada do já dito, tende a revelar-se a si própria, a explorar as suas potencialidades e disposições, os possíveis dos sentidos, múltiplos, potenciais...Palavras em movimento permanente, deslizam umas para as outras, fogem, irrompem, vão e voltam, encadeiam-se em ritmos mágicos, seduzem, ardem, agriem, ocultam, numa tensão vertiginosa em direcção a algures (p. 61) [à] necessária morte das aparências para atingir a linguagem física e plástica das palavras (p. 123).

Uma escrita desembaraçada das palavras (p. 149), metáfora do universo em perpétua gestação, regido pela fluidez soberana de tudo (p. 87), reinvenção de uma linguagem directa, universal, concebida a partir do ideográfico, que permita recuperar a comunicação congelada pela linguagem codificada (p. 148). Uma pintura da consciência como auto-construção ou puro dado [onde] os vocábulos visuais...são sempre cada vez menos vocábulos e cada vez mais coisas, erráticas, que mobilizam todos os conhecimentos e todas as emoções sob todas as formas de os concretizar, podendo resultar num compensador festim da consciência (p. 321).

Uma voz ininterrupta que fala na primeira pessoa mas que...assiste, impotente, à eclosão da sua própria negatividade (p. 93), [a] partir de um modelo interior/pessoal, primordial ou originário, imaginário e vivencial, determinado pelas palavras de uma voz residual sem dono, um duplo inominável...protagonista da obra (p. 349).

O novo poder da palavra é subverter todas as referências, idealistas e racionais, constituindo-se uma realidade imaginária que explode em fragmentos dispersos. Uma estratégia de suspensão do sentido...uma girândola louca de fragmentos (p. 61).

O texto... ouvido na musicalidade de uma voz residual que fala em tom de profecia...Cada frase e cada combinação de frases fala de uma realidade interior, autobiográfica, mediante um caudal de palavras articuladas por uma voz desejante, de dentro, vinda do buraco (p. 261).

O visível agora, como uma flauta (p. 289).

2. Margem

Quando tudo no homem depende das relações com a forma, importa-lhe reatar o contacto directo com a natureza real, primordial com o interior = a exterior e as suas alegrias, que são as propriedades do inadaptado (p. 181) [com] a marginalidade absoluta que constitui uma força viva de deslocação, e nada tem a ver com a nostalgia da infância (p. 169).

⁴ Os Mestres são, por ordem de aparecimento no estudo: François Villon, Marquês de Sade, Henry Miller, William S. Burroughs, Jack Kerouac, Gregory Corso, Max Stirner, Rimbaud, Pessoa, Homero, James Joyce, Samuel Beckett, Céline, Franz Kafka, Artaud, Malcolm Lowry, Henri Michaux, Han Shan e Witold Gombrowicz.

Crimes... de quem age na margem dos sistemas culturais, da cultura do poder, da cultura humanista e liberal...Crimes sem causas, estes, que não visam a revolução, antes crimes inevitáveis e necessários por revolta contra a sociedade que bloqueia a realização do indivíduo e condena o in-humano (p. 15).

Um movimento perpétuo em torno de um abismo, traduzido em formas de movimento descentrado, no estremecimento, no enlaçamento, na circunvolução, na dispersão, na repetição, na acumulação, na sucessão. São as direcções do ser infinitamente retomadas em todos os sentidos. Uma imagem da existência tornada vertigem (p. 152).

A iluminação, a sabedoria, acreditando não existir mais nada para além dela. E como é simples a concretização da iluminação! Basta uma pulsão, uma intuição, um qualquer desvio à normalidade, um acto livre e espontâneo (p. 158).

3. Mundo

Em todo o mundo a degradação do homem (p. 34).

O universo em perpétua gestação, regido pela fluidez soberana de tudo (p. 87) a partir do modelo primordial de um mundo invisível e imprevisível, vivido e imaginado, pressentido e concebido, necessariamente inconcluso: o doravante (p. 350). Um universo irracional, onírico, não-euclidiano... revelador da complexidade da vida móvel e secreta do eu (p. 89).

Afinal, não é possível a unidade pacífica entre o Todo e as partes, porque cada parte reclama o estatuto de Todo...A única totalidade possível seria a soma de fragmentos, deslocados segundo círculos concêntricos...A totalidade em si mesma é impossível, sendo a consciência dessa impossibilidade a profunda unidade de *Cosmos*, de um universo que remete constantemente a si mesmo, numa eterna aproximação e distanciamento da forma (p. 178).

O Mundo é o que é e se é um simulacro, a relatividade e a insignificância de um jogo de aparências ou de uma farsa, onde tudo se repete, dilui e refaz, só resta a verificação dessa situação, da vastidão do nosso exílio (p. 81). O homem desde que nasce procura encontrar-se a ele próprio, na confusão deste mundo onde foi lançado entre os demais. A luta pela auto-afirmação torna-se inevitável, sendo que não é outra coisa que tomar o mundo como ele se apresenta (p. 45).

4. Liberdade

A inquietante estranheza da angústia é a revelação do nada, do desconhecido inerente à natureza do ser livre (p. 108). O desrespeito pela lei é elemento essencial da imagem subversiva do libertino. Este confronta o desejo da sua liberdade total com os sistemas de valores, sociais ou religiosos. Conclui ser a insubmissão a via que lhe convém e que a sua lei é o Acaso e o Destino (pp. 20-21).

A afirmação do homem livre, do homem que satisfaz os desejos caprichosos e soberanos do corpo, que pratica e proclama a liberdade sexual (p. 24); a desregra infernal, maldita e criminosa de todos os sentidos, como via de acesso à suprema sabedoria. Lunático e cáustico é o comportamento de quem quer a liberdade de estar doente e, sobretudo, a procura angustiada de um renascimento pessoal face à doença normalizada da sociedade de onde foge (p. 131).

5. Desejo

O sonho, ao contrário do pensamento lógico, é muito concreto, uma imaginação da matéria, marcando a vantagem do princípio do prazer sobre a realidade, colocando o sonhador em contacto com as forças

elementares (p. 301), imagens de riso, de ausência e de desejo. Desejo de um passado-futuro mítico (p. 335), sempre dividido entre dois desejos: - o desejo de rever a sua propriedade... a paz balsâmica ...e o desejo desviante de novas experiências do viajante solitário que lhe possibilita tomar consciência da sua irreductível realidade ambígua ninguém e ... tudo (p. 79).

O Desejo é a musa, a energia e a fonte do conhecimento. O desejo é da natureza dos sentidos e o exercício dos sentidos é o principal critério do conhecimento. A sensação é um critério moral: o prazer é declarado o fim e o princípio da felicidade...O prazer, ligado às sensações, sobretudo do corpo, constitui o princípio e o fim da felicidade (p. 24).

6. Corpo

O corpo e a verdade das suas múltiplas pulsões naturais é a energia que conduz ao Paraíso almejado (p. 28). Que corpo é este? É o corpo real, físico, e próprio, aquele que é a única via para a iluminação. Corpo aqui designa individualidade, único meio mas não fim do êxtase (p. 219).

O corpo real. Um corpo físico, interior, o 'corpo meu', vulnerável no funcionamento dos seus órgãos, um corpo orgástico, carne móvel entre visões e esperma, um corpo imaginário, que produz sequências momentâneas de visões, um corpo-silêncio onde nada acontece na dimensão temporal (p. 224).

O corpo desperto treme na escrita recusando-se à morte, hostilizando-a, morrendo apenas segundo a lei declarada da sua atenção, perdurando (p. 289). Imagens imediatas da alegria, são momentos de alegria, através de um corpo sábio na arte de deixar acontecer, o estado de liberdade interior e de iluminação onde a vida súbito aparece na sua totalidade e unidade (p. 221) ... **a possibilidade de outro modo de existência ... de viver a realidade das coisas em directo, a partir da experiência do corpo próprio ... a percepção bruta e a verdade da experiência** (p. 351).

7. Paraíso

O corpo e a verdade das suas múltiplas pulsões naturais é a energia que conduz ao Paraíso almejado (p. 28). A alegria sente-se quando não se tem o espírito ocupado com as nossas próprias construções e revela-nos que somos sem limites. O ego e a sua reflexão de avaliação é quem mais bloqueia o acesso a essa alegria. A alegria é contentar-se em viver aquele preciso instante (p. 212).

O Algures ou a conquista da completude, da unidade reencontrada (p. 154) ... esse objectivo fulcral ... da luta angustiada em direcção à luz do Paraíso perdido(136). Perdido por culpa e remorso do próprio homem (p. 136) ... do homem que quer viver, já, hoje e aqui, o Paraíso sonhado ... Paraíso da sua inteira criação que o coloca no lugar ou ao lado de Deus (p. 65).

8. Único

Apelo ao nada criador e ao Único em renovação permanente. E há-de voltar sempre em que seja colocada a questão do individualismo criador (p. 55) ... [d]a circularidade permanente de todas as coisas e do cada único que as compreende (p. 341).

Salvaguardar a individualidade do homem desvinculado, belo, rebelde ou portador de qualquer outra diferença (p. 107). Ser único é explorar a verdade que *eu sou*. A verdade, sendo a única coisa que existe, é acção e realidade que nenhum signo pode substituir (p. 30). Trata-se de afirmar o valor positivo da desordem subversiva, de uma revolução em si mesma, sem conteúdo, sem programa, sem ideologia. Um anarquismo que é método de defesa do Único contra a sociedade e uma forma de individualismo aristocrático (p. 299).

9. Criação

O universo em perpétua gestação, regido pela fluidez soberana de tudo (p. 87). Nada com a razão que passa a ter razão sobre a razão e a existência. A consciência da diferença é resolvida na criação, essa energia ressurrecional (pp. 83-4) ... cria a partir da falha ... onde paradoxalmente o sentido nasce da forma na qual ele se dissimula (p. 287).

Provocar as forças ilimitadas do contínuo, enquanto pura matéria móvel da expressão, numa utilização arcaica, simbólica e estereotipada...onde o acaso introduz a possibilidade de inúmeras combinatórias ...[o] que é uma forma de...arrancar à linguagem ... as forças da provocação (p. 327).

10. Partir Viajar

O eu em movimento permanente até à vertigem (p. 56).

Viajar...a rejeição é agravada com a desconfiança incurável...em relação à pátria, à religião, às causas nobres, ao amor, à amizade (p. 81); ... estar sempre pronto para partir ou para ser expulso. A atitude é obstinada, conduzida por uma energia 'selvagem' e uma sensibilidade marginal capaz de atropelar quaisquer obstáculos ao desejo de viver intensamente (p. 43).

Viagens sem horizontes por corredores escuros e estreitos, peçados de adversidades até à vitoriosa descoberta solar do conhecimento ... misturar realidade e mito, passado e presente, destino pessoal e movimento do mundo, história e invenção (p. 84). Ocupar-se de si próprio, em viagens sem destino, ao encontro do maravilhoso e do fantástico ... A curiosidade e o desejo do desconhecido, o medo perante o monstro em que o desconhecido se revela ... o instinto de sobrevivência, que ... leva ao autodomínio capaz de engendrar formas inteligentes de neutralização do terror (p. 78).

Estar contra e, além disso, afirmar que vivemos Algueres. Sonhar com um Algueres onde o viajante acede aos seus segredos essenciais (p. 141).

11. Vida Morte

O elogio magnificente da vida, vivida em movimento, em inteligência e em delírio (p. 80) ... o estreitamento da vida e da arte...que quer viver integralmente o seu pensamento (p. 121).

O caos do sonho e do inconsciente, onde espreita a morte promissora (p. 114) ... a preparação diária da morte como o culminar do último Gesto da vida gloriosa – que faz do Gesto o recurso material e mental de uma linguagem por descobrir, que todavia se expande em toda a dimensão do espaço (p. 127), adia[ando] a morte o mais possível em intensidade de vida. Até à morte absoluta (p. 43).

O prazer de viver não é uma abstracção, nem uma aspiração pendente da esperança e da nostalgia. É algo de concreto ... um ponto de partida e não um ponto de chegada. O indivíduo que se toma como ponto de partida tem a sabedoria de tornar-se tal qual é e não como deveria ser (p. 53). Viver tudo de modo exaustivo. A começar pela realidade individual. Viver e procurar conhecer os recônditos mais íntimos do sujeito e perscrutar a fluência soberana das pulsões. Viver a partir do centro errático de si próprio implica sobreviver, de modo furtivo, nas margens clandestinas do mundo ... e pode implicar também descidas dolorosas aos abismos de cada um (pp. 42-3).

Esta ausência de rosto, o vazio do rosto, este enorme buraco sem fundo, lembra ... um campo de morte, onde o rosto humano não encontrou ainda a sua face. Rosto de morte, encenado ... angustiado e humorado, imobilizado no centro do escuro e numa arena de sangue (p. 229).

Reinventar a imagem solar e o odor da infância, aquela que pode desafiar a morte e perseguir a alegria (p. 232) ... [a] urgência de viver mais, de viver a sua diferença ... Uma oralidade pânica, uma saturação pelo significante ... devastada por **uma voz ininterrupta, continuando, continuando sempre** (p. 351).

12. EU

O desejo de liberdade é suscitado pela exigência de uma liberdade determinada e esta contém sempre uma intenção de nova dominação ... O liberalismo ... é afinal a continuação do velho desprezo cristão pelo Eu, pelo Fulano de tal em carne e osso, pelo ser real e único (p. 50).

O Eu próprio e o Espírito não são a mesma coisa. Este Eu próprio nasce a partir do Nada, a *primeira* criação, e por isso mesmo, é um Eu revoltado contra a ideia igualitária e niveladora da reprodução natural. O homem concebido à imagem e semelhança de Deus é desvirtuado pelo Eu próprio para o homem que ocupa o lugar de Deus (p. 46).

A particularidade é a minha própria existência e é graças àquela que eu posso libertar-me do velho reino dos deuses ... Só a particularidade dá acesso à liberdade completa. O indivíduo particular, o Eu próprio, é livre porque eu tenho o meu poder de pensador, de criador, enquanto o chamado homem livre é o ser generalista, o idealista da liberdade, vítima do princípio da estabilidade (p. 51)

Eu criador, criador de múltiplas identidades que fracturam a unidade e imutabilidade do eu idealizado da cultura clássica (p. 67) ... desagrilhoar o Eu da sujeição ocidental à razão cartesiana, abre as portas aos meandros de facto desconhecidos e reais de um Eu capaz de descobrir nele mesmo novas energias, variadas, variáveis e contraditórias...Um grau zero da identidade, a partir do qual a identidade perdeu sentido ou descobriu outros sentidos. Identidade é alteridade. Identidade é ilegibilidade." P.59

13. Homem ?

Natureza humana, eterna, abjecta, irrecuperável (pp. 100-101).

O homem nunca conheceu a idade do ouro, sendo cada vez menos provável que alguma vez venha a conhecê-la (p. 34) ... o homem contemporâneo, abandonado de Deus e órfão de todas as certezas, lançado na luta de todos contra todos e entregue de modo voluntário ao movimento de uma solidão privada de fim (p. 26).

14. Arte

O demencial ... é um método artístico ... um excesso necessário à contradição, à deformação e à paródia que instaura o incerto libertando a Forma, mediante a combinação do acaso com a razão pura (p. 181). O valor da obra de arte é proporcional à profundidade vital que dela emana, ou seja, a revelação de ideias, de essências espirituais. A arte procede assim à passagem do instinto ao espírito, do caos à harmonia, do tempo ao eterno, da queda à salvação (p. 90).

Uma arte como existência ...uma ética da existência contra a estética da forma...uma arte da recusa ... uma arte da retirada (p. 349) ... tudo ou nada, nada de meios termos, da parte de uma arte da retirada definitiva da cultura estabelecida ... [no] desvio da resistência estética para o plano ontológico do despauamento ou desterritorialização permanente (p. 347).

É preciso reacender a luz movente das contradições, do sempre em falso. É a única forma de ir escapando à definição, ao conceito, à museificação. A arte não existe para se ocupar das certezas. O papel da arte é destabilizar as coisas admitidas e reguladas e arriscar-se nesse desconhecido obscuro,

no inominável (p. 172) ... na eliminação do significado, em favor de um despaisamento necessário...de uma **voz sem dono, inominável** (p. 338).

15. Contra

Viver e ser artista é estar contra, num combate permanente, agressivo, contra tudo aquilo que o ameaça. Contra o poder dominador dos modelos de representação social, cultural, individual, familiar (p. 140), contra a ordem burguesa, contra um mundo dominado pela exploração, a guerra, a imbecilidade, a decadência, a cobardia e a hipocrisia (p. 99) ... contra o vazio... contra o vazio insuportável, forma dolorosa e jubilosa da única salvação (p. 112).

Anti-vocação...é adequada àquele que quer partir das origens do fenómeno artístico...uma recusa de compromissos com as normativas criadas... Uma recusa positiva que elege o originário como único princípio e único limite do acto criativo (p. 190) ... uma atitude cultural de erosão da cultura europeia, dilacerada na cisão fatal entre a alma e o corpo, o pecado e o prazer, a coisa e a palavra, o interior e o exterior, a vida e a arte, assim moldada pela razão e a religião (p. 116).

Recusa da redução da obra ao luxo estético dos seus meios técnicos e plásticos, recusa da sua progressão rectilínea para ideais especulativos comunicáveis, recusa da sua integração negocial mais ou menos individualista em doutrinas e metodologias estéticas, ... recusa da sua compartimentação em géneros e especialidades, pondo em confronto inaugural a imagem e a palavra, recusa da diminuição da vida em prol do exaustivo artesanato artístico, recusa política de todas as formas culturais estabelecidas, e, em última instância, recusa da institucionalização da recusa (pp. 241-2). É este o crime. O de uma arte anartística (p. 242) ... mas esta anartisticidade ... tem origem ontológica e não apenas artística. Ela não questiona apenas o formalismo da arte, antes o formalismo existencial da cultura ocidental (p. 252).

Estar contra e, além disso, afirmar que vivemos Algures. Sonhar com um Algures onde o viajante acede aos seus segredos essenciais (p. 141).

17 ...

O excesso conduz ao espasmo desejado, ao estado de graça! (p. 299)

[NdA] Tirando os títulos e os [] todos os fragmentos são de António Rodrigues; para facilitar uma leitura corrida há ligeiras alterações na pontuação, os sublinhados e **negritos** são sempre meus.

Lentidão em Veneza

Madalena Braz Teixeira

António Rodrigues foi um amigo e colega do mestrado de história de arte na Universidade Nova. Como fomos sendo poucos e, porque todos íamos trabalhando em áreas afins do domínio cultural, reconhecíamos-nos socialmente e todos os encontros nos mais diversos eventos eram pretexto para sabermos uns dos outros e para irmos falando dos nossos projectos pessoais e profissionais.

Foi deste modo informal e amigável que nasceu a ideia de fazermos uma exposição no Museu Nacional do Traje que então dirigia em torno de um vídeo que o António realizara em Veneza sob os auspícios dos grandes pintores desta idílica e apelativa cidade do Adriático. A exposição, apresentada um ano antes do seu falecimento, resumia-se a um trabalho multimédia realizado sobre fotografias tiradas nesta cidade de raro e fascinante encanto como é Veneza.



A magia deste lugar de eleição deve-se à existência da laguna, na qual se foi desenvolvendo uma urbe ímpar que assentou sobre os caprichos naturais dos múltiplos braços desta ria tão singular. A geografia desenhou o próprio urbanismo que recriou, sobre as ilhas e ilhotas do grande delta, uma assimetria de espaços que conduz a um labirinto de percursos e de inesperados cantos e recantos onde se pára a cada instante para retroceder ao ponto de partida. A água surge a cada passo, pela direita e pela

esquerda, pela frente e em diagonal, fazendo resplandecer e espelhar os palácios e as mansões, as igrejas e as casas, de tal modo que o visitante se perde e se encontra, voltando uma e dez vezes ao mesmo lugar, orientado e desorientado numa cidade aquática e marítima em que o Ocidente e o Oriente se fundem.

Cidade de doges e de mercadores, aqui aportaram gentes de muitas terras que trouxeram o conforto, o luxo e o requinte, as artes e a beleza, o saber e o pensamento, os amores e os desvarios que elevaram Veneza a um lugar de fascinação. Foi levada à cena pictural por artistas que fizeram Escola, caracterizados pela vibração da paleta cromática, pela intensidade lumínica e pela magnificência dos seus contextos. Ticiano e, antes e depois dele, outros venezianos pintores retrataram a ambiência desta cidade que foi sendo cantada por poetas, dramaturgos e músicos que aqui operaram as suas maravilhas. Lugar de cultura e de empolgação amorosa, foi espaço de Carnaval, vivido por gerações de europeus que, no frio do Inverno, se foram acolhendo ao calor da sua vitalidade transbordante. A envolvência da sua luz húmida, muito particular e diferenciada, ora solar e brilhante, ora nebulosa e misteriosa, atraiu cineastas que devoraram esta cidade do Adriático como pretexto para a recriação de personagens e dramas pessoais que foram fazendo história. Assim se acumularam energias, diacronias e sincronias culturais que têm vindo a acrescer a fama das suas potencialidades de musa inspiradora.

Estar sobre a laguna é absorver um modo de ser. Era, para António Rodrigues, o cenário ideal para assimilar e experienciar a *Lentidão* descrita por Kundera. Metamorfoseado em António Scarzia, o artista transcrevera palavras deste escritor com as quais abriu o seu díptico de imagens onde tudo foi

escolhido com uma sabedoria de esteta. O autor desdobrava-se, criando um duplo italiano e veneziano, que olhava e observava a cidade e os seus reflexos de alma. Pouco lhe interessavam os canais e o horizonte aquático para se debruçar mais insistentemente sobre outros pormenores da cidade, analisando e fixando ângulos e perspectivas que faziam ressoar a história e o mito de Veneza. Engendrara ícones, manuseando fotos que cruzou e descruzou, de tal modo que nos propunha outras sugestões, outras realidades da ordem do significado e da ficção.

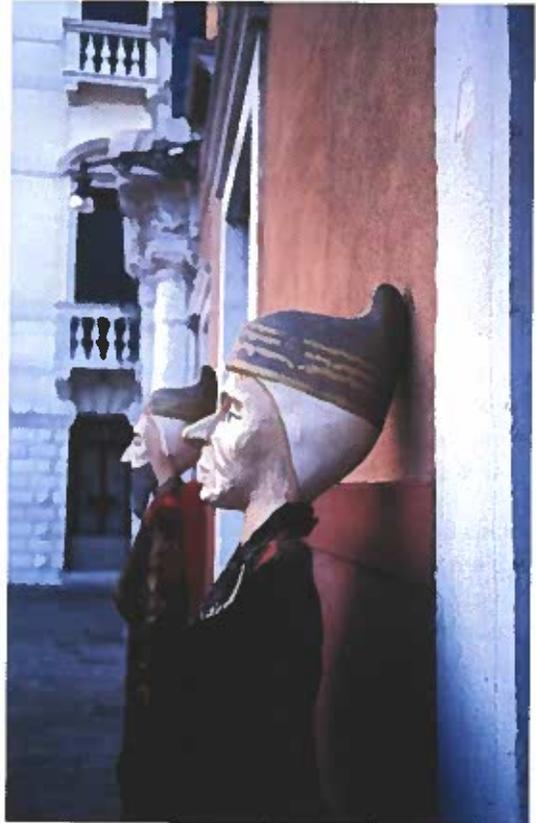
Havia como que uma ópera em cena, uma arte de palco, em que o bastidor era uma câmara fotográfica que António Scarzia disparava com requintado labor e intensidade. Existiam personagens e um contexto de sedução. O ponto de fuga acontecia sempre, em cada uma das fotos que ambivaliam a duas, entrelaçadas, as quais se apresentavam como ícones no formato díptico que António Scarzia acasalou e uniu na montagem fotográfica, tecnicamente orientada para ser rodada, a um ritmo lento e artesanal, de maquinismo dentado setecentista, como se esperava do entendimento que António Scarzia assumia ao valorizar o acto de seduzir.

O local em que a cena se produziu, ou foi produzida, entrava no conceito de *site specific* que só poderia ser Veneza, o sítio encantado dos amores, a terra dos suspiros. Por sua vez, as *personas* foram travestidas em manequins trajados como doges, nas suas vestimentas escarlates e de ouro, em que o masculino preponderava. O chapéu dogeano dominava enfaticamente a postura do manequim que, maquilhado, nos remetia para figuras decadentes de aristocratas de um tempo passado.

Longe estavam estes doges do poder político, económico e mercantil. Tratava-se de evocar, de trazer à memória, de avivar e reconhecer uma vida de soberania e de deleite, de prazer e de sedução: *É tudo preparado, fabricado, artificial, é tudo encenado, nada há que seja franco, ou, por outras palavras, tudo é arte: arte de prolongar a suspensão do tempo, ou, melhor ainda: arte de persistir o mais longamente possível no estado de excitação.*

Assim, lentamente e numa atitude de saborear o tempo e o lugar, iam entrando em cena três manequins de homem em veludos e brocados e, um de senhora, quase sem roupa. Ela cantava, gritava e exprimia-se em histeria e eles assistiam e cumpriam o sagrado dever de serem os que mandavam. A *dogressa* tinha um papel secundário e acessório no contexto da sedução. Eles, pelo contrário, não só rimavam com a ambiência, como assinalavam e pontuavam a cidade que tinham construído e onde divagavam os seus sonhos. Marcavam, em plano americano, a paisagem urbana e a acção que nos era dada a ver, com a ligeireza do ser e a liberdade libertina em devaneio amoroso. Passeavam-se por Veneza e iam-nos emprestando o seu olhar e presença. Indicavam-nos os seus estados de alma barrocos, vagos e vagarosos de índole fantasmagórica.

O pano de fundo era de arte maior, de arquitectura fotografada com a intenção pessoal de António Scarzia, materializada, já não em papel sensível mas digital, que se comportava picturalmente como se fora em seiscentos. Velásquez da Silva estava presente como não podia escapar a António Rodrigues. *Las Meninas* são doges. Doges de pasta de papel pintado, cobertos de pesadas capas *roçagantes*. O fundo é profundo e perspectivado. Tinha frequentemente escadas e escadarias, elevava-se a um outro mundo da ordem do irreal. Desenhava requebros de elementos arquitectónicos seculares e de efémeros do quotidiano. Portas, espelhos e molduras, janelas, varandas, sacadas e corrimãos, arcos, arcadas e passadiços terminavam num



entreacto de laguna e num poço de pátio com capitel de mármore de acantos esculpidos, fechado com tampa de madeira que nos parecia conter um mistério cerrado, guardando em silêncio presumido o segredo dos segredos da sedução acontecida.

A luz do díptico de treze imagens continha, como era necessário e adequado, toda a variegada plasticidade da luminosidade que, a cada hora do dia e das estações, impera na cidade dos doges. Predominavam no conjunto icónico imaginado por António Scarzia tonalidades cruas e límpidas onde a fonte solar imanente está sempre fora do horizonte visual. Eram todavia detectáveis com alguma frequência pontos lumínicos que advinham do *flash* e de luzes artificiais discretas. Reflectiam e ressoavam gradações diversas que ondulam os planos criados por António Scarzia. Os artifícios não existiam à primeira vista porque, aparentemente, nada era fabricado. Só que se sentia e se subentendia que tudo tinha sido programado e milimetricamente planificado. Cada exposição de luz fora medida e cada lugar ao sol fora preparado de modo a eclodir a acção operática que permanecia com seus *leitmotifen*.

A paleta cromática tinha as dominâncias de Veneza: os vermelhões, os ouros, os brancos intensos e os ocres, bem como os tijolos e os castanhos das madeiras que, diferenciadamente iluminados, marcavam uma paleta de cavalete pictural sobre um chão lajeado. Numa análise estético-cultural poder-se-ia mesmo dizer que, na arquitectura dos lugares, a pintura ou grande parte das telas do renascimento e da arte barrocas, desfolhadas em planos cruzados, estavam sempre presentes no díptico de António Scarzia. A escultura também se vislumbrava porém, sem cavalos e muito menos sem os equídeos de S. Marcos. Na verdade, os manequins constituíam figuras de vulto, com algum sabor a fetiche de ocasião, que reverberavam estórias encenadas e mitificadas da História de Veneza e dos seus amores trágico-marítimos.



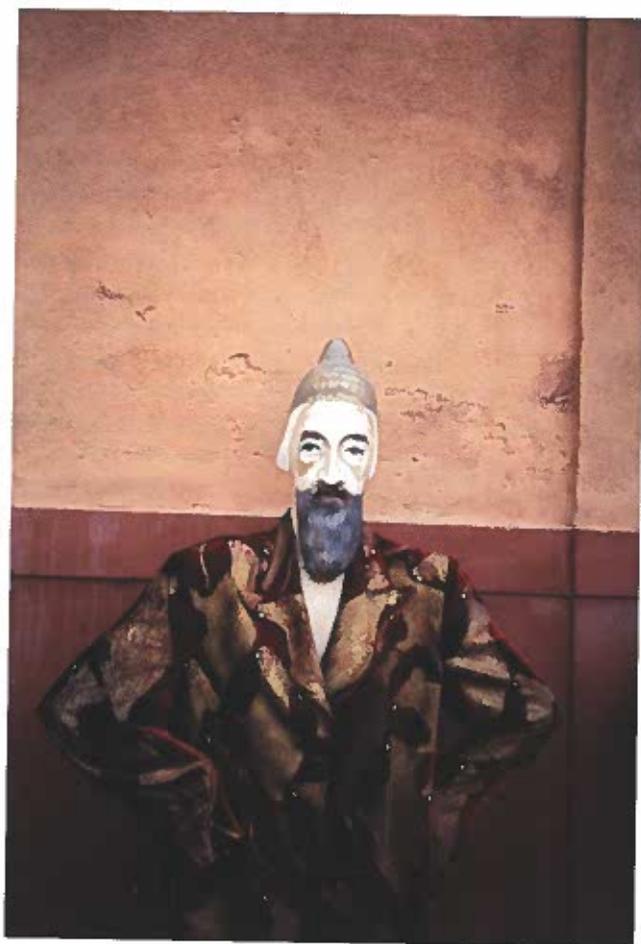
António Scarzia conduzia-nos ainda, a sentir a música de Vivaldi, o mais veneziano dos compositores e o mote era sempre o mesmo: *il ammore*. Um clima de *adaggio* displicente mas lírico desencadeiava-se em notas imprevistas, cantadas por Cecília Bartoli, naquela voz de cambiantes *castrati*, que lhe é tão peculiar, comungando o par, formado pela *dogaressa* e pelo seu enfático companheiro. A audição transportava-nos sempre, para o tom operático da insólita trama que nos era dada a ver e a imaginar, com se de um drama amoroso se tratasse. E não se tratava? Sim, foi sobre isso que António Scarzia vinha percorrendo, lenta e dolentemente. O espectador ficava empenhado e agarrado à sequência visual que se desenrolava para o *voyeur* em que, ele mesmo, o visitante, se transformava. Convidado a assistir e a participar num desenlace que não escolhia, o observador procurava também sentidos na aragem mediterrânica da ambiência através do ouvido e da própria letra que se manifesta na área da ópera *L'Olimpiade*, de Vivaldi: *o amor é como um navio sem destino no mar.....*

A *Lentidão* de Milan Kundera ressurgia como a fundamental leitura de significação. Na realidade, este autor checo descreve a arte como uma *Valsa do Adeus*, em que tudo se compromete em sentimentos e

em sensibilidades para exprimir e fazer vibrar a linguagem amorosa que é afinal a gramática do viver dos afectos. *Lentezza a Venezia* é o título que António Scarzia dá ao seu díptico que consistia numa interpretação “milénar” da obra daquele escritor que, coincidentemente ou não, provém de um país cuja capital também é uma cidade de águas, a sempre lembrada Praga.

Devagar, *morrer sim, mas devagar* consumiu a tragédia sebastianista de um povo cujo rei se precipitou num *elan* de vitória e de glória. De algum modo, António Rodrigues assumiu o seu pseudónimo, numa atitude que é idêntica, virada agora para Eros e já não para Thanatos. A diferença da aplicação da sentença seiscentista, do método e do próprio objectivo, muda radicalmente a Morte em Amor, a História em Ópera e a derrota em vida, vitalidade e dinâmica desejo de ser maior e mais perfeito. O homem é diferentemente dos restantes animais, um ser de melhoramento, um ser em crescimento e em devir. Esta faz a grande diferença, a diferença que a cultura e o espírito trazem, mesmo num acto do corpo, que é também e sempre, *coza mentale*.

A arte continua a rondar, qualquer que seja o lado porque se vire a sua expressão, tal como a perspectiva de Veneza com as suas águas, pontes e canais. António Scarzia procurava demonstrar esta tese na dolência do seu sentir através da divagação das suas personagens estáticas. *Lentezza a Venezia* foi ainda o local finito do prazer, entendido numa prática e exercício de contenção sensual, conduzido para a exaltação dos sentidos e para um aprimorado êxtase de amor.



Testemunho

Gaëtan Lampo



“O espião que veio do frio”

Do chão alevantado, que o céu é que apetece, com ártico toucado – duplo corno alado – , ei-lo, reaparece. Viço na crista traz. Composto, rosto erguido, magro, de pé atrás, lembra das horas más o frio prometido. Se outra idade tivera!... (alguma houvera de ter...). À mãe que o quisera seu, não assevera que morreu: não é de crer. Nimba-lhe a cabeça a hasteada armação. Inteira. Talvez lhe aqueça o sangue, o fortaleça... Ele não diz que não. Nos lábios, sorriso leve a arranhar o céu, embainhado o riso breve no oculto véu que o destino teceu. Em casa sabem-no bem: “Deixa, que a mãe não tarda!”. (Outro trenó já lá vem.). Não há vela que não arda, esta, nenhuma, ninguém.

25-30 de Dezembro de 2008

O poder do anónimo,

Sobre *L'Eclisse* de Antonioni

Maria Filomena Molder

À memória de e em homenagem a António Rodrigues

E na medida das tuas forças, considera todas as coisas astronomicamente.

Alain, *Propos sur la nature*⁵

Isto já foi dito: e se o homem chegasse um dia além do que é capaz de compreender, para que serviria o céu?

Antonioni, *Cahiers du Cinema*, nº 290-291, Julho/Agosto 1978

1

“Como é que lhe hei-de dizer qual é a história de *L'Eclisse*? Uma história de sentimentos aprisionados”. Eis a resposta de Antonioni à pergunta de Jean-Luc-Godard sobre o seu filme. Ou ainda: “A crise de *L'Eclisse* é uma crise de sentimentos”.⁶

Estas palavras de Antonioni parecem confirmar as palavras da maior parte dos críticos que, nos primeiros anos da recepção de *L'Eclisse*, elegeram, desenvolveram e retomaram os temas da “des-subjectivação” da “reificação” ou da “incomunicabilidade”, em diferentes ocasiões e em diferentes quadros conceptuais, como, por exemplo, o fenomenológico, o existencialista ou o marxista (mencionemos as intervenções de Enzo Paci, Giairo Dagherri, Andrea Bonami, Ida Bose, Guido Aristarco, entre outros, por ocasião de um grande debate que se seguiu à estreia do filme em Itália)⁷. Mas o primeiro olhar do cineasta sobre o seu próprio filme, no mesmo ano da rodagem, impede-nos de declinar este acordo demasiado evidente.

1962. Em Florença para ver e filmar o eclipse de sol. Silêncio diferente de todos os outros silêncios. Luz terrestre diferente de todas as outras luzes. E depois o negro. Imobilidade total. Tudo o que sou capaz de pensar é que durante o eclipse provavelmente os sentimentos se imobilizam.

⁵ Esta obra de Alain – *Propos sur la nature*, escolhidos e classificados por Robert Bourgne, edição estabelecida por Pierre Zachary, posfácio de Robert Bourgne, Folio Essais, Paris, 2003 – desempenhou o papel de guia maior no que respeita às relações entre o céu e a terra em *L'Eclisse*.

⁶ Jean-Luc Godard, “Michelangelo Antonioni – Entretien avec J.-L. Godard”, *Cahiers du Cinema*, nº 160, Novembro, 1964.

⁷ Cf. “Débat sur *L'Eclisse*”, in Carlo di Carlo, *L'oeuvre de Michelangelo Antonioni*, 1º Volume 1942-1965, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma, 1988.

Trata-se de uma ideia que tem vagamente a ver com o filme que preparo, é mais uma sensação do que uma ideia, mas que define já o filme no momento em que o filme está ainda longe de estar definido. Eu deveria ter posto na epígrafe do guião do filme estes dois versos de Dylan Thomas: ... é preciso que acha alguma coisa certa/ se não amar alguém ao menos o não amar.

Michelangelo Antonioni, "Prefazione a «sei film»", *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, p.58.⁸

Sob a influência do eclipse – silêncio inaudito, imobilidade total, luz terrestre nunca vista – os sentimentos tornam-se fenómenos astronómicos, meteorológicos, cósmicos, e a crise, o aprisionamento dos sentimentos, transforma-se em relação entre o céu oculto e os seus mensageiros terrestres: "E depois o negro", o negro.

Tomando esta descrição de Antonioni como égide e prenúncio favorável, a minha análise não se detém na história dos amantes, Vittoria e Piero (ligação amorosa que ficou no estado sonâmbulo), nas inquietações, hesitações, desajustamentos e medos que enfeitizam as suas relações, e de que se conhecem variações crispadas no início do filme, quando Vittoria deixa o apartamento do seu anterior amante, Riccardo (ligação amorosa que fracassou).

2

São as cenas insensatas, delirantes, quase insondáveis, da Bolsa que tomam a dianteira (o espaço infernal onde Vittoria e Piero se conhecem), às quais é preciso acrescentar a descoberta perturbante que fazemos, quase no fim do filme, dos personagens sem *persona*. Descoberta que faz estilhaçar o conceito de "figurante", obrigando-nos a inverter o nosso passo, seguindo a irradiação das imagens subliminares, e a reavaliar toda a doutrina hermenêutica sobre *L'Eclisse*. Se a dada altura Vittoria e Piero desaparecem diante da objectiva, paradoxalmente os seus rastros sentimentais não se apagam, uma vez que, durante os sete últimos minutos do filme, esses rastros são absorvidos, e nos são devolvidos, livres de qualquer subjectividade, de qualquer psicologia privada ou social. Votaremos a isto.

Trata-se, portanto, de mostrar a partir de certas imagens de *L'Eclisse* de Antonioni a potência secreta que os retratos de desconhecidos engendram, o que nos permitirá desvendar as forças mágicas do anonimato, tendo-se em conta a relação entre o eclipse e a electricidade terrestre, as construções em estaleiro, a mecânica comovedora dos transportes terrestres, as presenças mudas e agitadas da natureza, e ainda a coreografia cósmica das cenas da Bolsa em Roma. O anonimato é uma força enigmática central que se derrama nas correntes que fecundam a relação entre o céu e a terra.

Em Roma, a Bolsa está instalada no antigo templo de *Divus Hadrianum*, o que não poderia ser mais prometedor e sintomático. A sua dimensão grotesca e irónica mede-se pela sua potência ctónica. Como o mostrou Benjamin⁹, há uma meteorologia própria dos lugares: qual é o tempo que faz na Bolsa? É o tempo infernal do jogador maldito, da *perduta gente*, o tempo que não conhece a memória do presente, descrito por Dante na *Divina Commedia*.¹⁰ Consideremos a leva dos condenados escoltados

⁸ Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio Editore, Venezia, 1994.

⁹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978 [2ª] V.1 e 2.

¹⁰ Dante, *Divina Commedia* [ed. bilingue], tradução e introdução e notas Vasco Graça Moura, Bertrand Editora, Lisboa, 1977 (3ªed).

pelo cortejo dos seus próprios apetites. Entre eles, dois homens impõem-se à nossa atenção: aquele que, do lado direito, surge a correr, desfigurado, em escorço, como se saísse das profundezas, e aquele que, possuído por uma tristeza sombria, caminha, melancólico e perdido, pelo lado esquerdo. A quem se dirige ele?

É preciso sublinhar que as cenas da Bolsa foram rodadas com muito poucos figurantes, a maior parte daqueles que nós vemos são os próprios personagens habituais: operadores, corretores, solicitadores, e mesmo banqueiros – são eles que desenham aquela dança abissal, cujos movimentos frenéticos e funestos não segregam qualquer expressividade espontânea.

É impossível não reconhecer, ao avesso de qualquer esforço hermenêutico e retórico de natureza política, económica ou social, a fascinação do olhar de Antonioni, mergulhado naquele golfo onírico da Bolsa. Aí, no *Divus Hadrianum*, reinam em todo o seu esplendor o caos das paixões indirectas e a sujeição ao caos, numa espécie de imitação burlesca e heróica da ordem cósmica da qual o riso está excluído.

Na verdade, os vestígios de um acordo divinatório entre uma ordem oculta e as mudanças das paixões humanas fazem-se visíveis quer no jogo da Bolsa quer nos rostos anónimos dos passantes. Apercebemo-nos de que não só os que estão abandonados ao acaso bolsista, mas também os que param no meio do passeio, que atravessam a rua, que descem do autocarro, são o reflexo de um obscuro terror. É preciso aprender a ler nos seus lábios mudos, nas suas bocas abertas, nos seus olhos turvos, presos de um sortilégio que os surpreende e os cativa, desarmados. Basta uma leve alteração (manifesta nos saltos e sobressaltos da Bolsa) para que a catástrofe iminente se abata e se instale. Pelo seu poder de precipitação (musical e coreográfico), os personagens anónimos parecem preparar-se para receber o inesperado.

E, no entanto, impõe-se uma reserva conceptual. Se nos dois casos (a Bolsa e os passantes), o operador filmico do “figurante” sofre uma transformação inédita – pois vai extrair as suas forças de uma estrutura oracular – em cada um dos casos ouve-se uma voz particular: o anonimato inerente à Bolsa é diferente do anonimato dos passantes. O primeiro está ligado a um espaço ritual fechado, submetido a condições de possibilidade que supõem uma iniciação prévia, o que permite a constituição de uma espécie de comunidade irreal (além do mais, eles são os actores habituais do lugar, o que aumenta a sua duplicidade). Ao invés, os passantes, os passageiros, não formam uma comunidade nem mesmo um conjunto, os seus elos magnéticos engendram-se estritamente no acaso disciplinado da montagem. Nas cenas da Bolsa os efeitos da montagem mostram-se como pura alucinação da ansiedade, a constelação não é possível pois o elo magnético não encontra o seu campo. É preciso sair da Bolsa para desenhar as figuras do magnetismo das personagens anónimas no espaço aberto.

3

A partir de um certo momento, após termos visto *L'Eclisse* duas ou três vezes, verificamos que o eclipse se anuncia desde o início. A eloquência dos sinais precursores torna-se cada vez mais estridente, e nós vemos multiplicarem-se as aproximações sóbrias e misteriosas à ameaça do desaparecimento da luz.

L'Eclisse é, na sua totalidade, uma preparação para o eclipse, para a meteorologia própria da noite, cujo inventário tentamos aqui fazer, o “inventário abstracto” de que fala Deleuze¹¹, que é também o inventário das correspondências instáveis, separadas de qualquer propósito alegórico, entre a natureza e a cidade: a atmosfera, a sua temperatura, as suas forças e ritmos, o silêncio; a folhagem, concentração de sol (“toda essa folhagem, crepitação de energia solar”, Alain); os pilares de

¹¹ Cf. Gilles Deleuze, *Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

electricidade; o jardim através das grades; o estaleiro em construção semelhante a um gigantesco Mondrian; a água apodrecida, escorrendo. Vemos aqui, reunidos, o motivo recorrente do edifício por acabar ou em construção e o amor pela abstracção (e pelos objectos em geral).¹² Aliás, “quadro abstracto” é a última palavra do guia para o plano final de *L’Eclisse*. Eis os seus termos:

Também o céu está negro. Em volta só se vêem candeeiros e janelas: pontos luminosos num fundo negro numa misteriosa harmonia, como num quadro abstracto.

L’Eclisse di Michelangelo Antonioni, edição de John Francis Lane¹³

Na sua versão rodada, a “misteriosa harmonia” não foi alcançada, mas o quadro abstracto tornou-se uma estrutura latente, oculta, da cena. O que faz com que o eclipse se exponha de maneira mais pungente do que na versão prevista, confirmando com maior terror a sua dupla natureza: astronómica e sentimental.

Àquele inventário do anonimato, temos de acrescentar os personagens anónimos, muito antes do desaparecimento daqueles que têm nome diante da objectiva. Com efeito, no momento em que a relação entre Vittoria e Piero começa a desenhar-se e os seus encontros se multiplicam, o anonimato dos passantes – mensageiros sem mensagem – adquire um poder crescente. O que nos obriga a voltar atrás e a redescobrir personagens sem nome desde o início do filme (sobretudo a criança que se cruza com Vittoria e Riccardo, e da qual se falará mais adiante).

Eis alguns: o homem da bicicleta ao longe, as costas de Vittoria em primeiro plano; o anacrónico homem do carro a cavalo (primeira versão); a mulher que se cruza com Vittoria; o homem que ela acha “tão belo”; a ama e o carrinho de bebé (o olhar de Piero em direcção à criança).

Contudo, depois do desaparecimento dos personagens centrais, a presença dos personagens anónimos intensifica-se cada vez mais, activando um elo magnético com todos os restantes elementos, e pouco a pouco, sob os nossos olhos, precipita-se entre os planos descontínuos uma constelação: eles antecipam qualquer coisa que os virá tocar e tornam-se os intermediários de qualquer coisa que surgiu de Vittoria, Riccardo e Piero (os seus amores dispersos e imobilizados), sem que estes se dêem conta disso e sem que o possam impedir. Não se trata de alienação, mas, antes, do êxtase imperfeito e deslocado dos vínculos sentimentais. A retomar.

Um segundo e último inventário, agora depois do desaparecimento dos personagens principais: o homem do carro a cavalo (segunda versão); o homem que atravessa a passagem de peões; as árvores e o autocarro; a mulher que atravessa a rua, a luz eléctrica; a mulher sob sortilégio, aquela cuja mudez proclama um acontecimento por vir; a mecânica do mundo (a roda do autocarro); o homem do jornal; os pilares eléctricos (as colunas da domesticação do céu); o perfil de um edifício e o braço de um homem; os jogos geométricos e cósmicos do longínquo que não se vê (o longínquo que se anuncia em todo o lado); a água parada e os seus perigos secretos, os insectos; o homem profeta; a ama e o carrinho de bebé (segunda e terceira versões); paisagem meteorológica da iluminação terrestre; o

¹² É possível interpretar este amor pela abstracção como a procura de uma protecção mágica. Seymour Chapman estabelece uma relação fecunda e discutível entre as teses de Worringer sobre “a empatia” e “a abstracção” (que ele cita na passagem que se segue) e a importância do abstracto em Antonioni, sobretudo em *L’Eclisse*: “[...] a arte abstracta «é o resultado de uma forte agitação interna no ser humano, motivada por fenómenos do mundo exterior». Em períodos de crise, esses fenómenos tornam-se «obscuros», «relativos», «contingentes», e o mal-estar que eles engendram concretiza-se numa sensação geral de «temor religioso diante do espaço... os espaços abertos». A geometria pura e regular da arte abstracta representa então uma maneira sedutora de controlar, pacificar e sublimar essa ansiedade [...] um refúgio contra as aparências”. *La grande tétralogie. Forme cinématique*, apud *Antonioni or the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1985, p.334.

¹³ *L’Eclisse di Michelangelo Antonioni*, editado por John Francis Lane, Capelli Editore, Bologna, 1962.

candeeiro que vigia o eclipse na invenção que a cidade faz da noite; o autocarro que curva entre duas ruas; os passageiros que descem e se encaminham para o eclipse; o império da luz eléctrica, o deslumbramento.

Nos escritos já citados de Antonioni (*Fare un film è per me vivere*), ele faz uma afirmação verdadeiramente notável, de perder o fôlego: o nosso conhecimento científico excessivo do sol coloca o sol de tal modo sob o nosso poder, é de tal modo agressivo, desmedido, que lhe parece que o sol nos deve odiar!¹⁴ *L'Eclisse* inscreve-se nesta relação doentia entre o homem e a natureza.

Trata-se do bom contexto para reter o título “*Gara atomica*” do jornal que um dos passageiros, ao descer do autocarro, abre na nossa direcção e nos dá a ler: a guerra nuclear, da qual já pouco se fala. Com efeito, o medo da destruição maciça, total, tornou-se uma ausência reveladora – um medo envelhecido, quase esquecido, diferido – nas discussões políticas, o que transforma estes planos do homem do jornal, e as suas repercussões sobre o sentido e a amplitude do eclipse, num documento de uma época passada e numa advertência para a nossa. Lembremo-nos de que, no apartamento de Riccardo, a madrugada se anuncia pela presença ameaçadora de uma cisterna de água, que tem a forma de um cogumelo nuclear, e que vem ter connosco no momento em que Vittoria faz correr os cortinados para deixar entrar a luz da manhã. A guerra nuclear projecta, por assim dizer, na “necessidade do céu” – a ordem que não podemos alterar – a “necessidade dos nossos jogos” – a ordem que podemos manipular e alterar –¹⁵ e a terra inteira fica cativa dessa projecção. Antonioni sabe isso.

4

Antonioni tinha uma grande admiração por Giorgio de Chirico, que viveu em Ferrara, a cidade natal do realizador. Nos seus escritos, o pintor anota as afinidades e expõe os traços de semelhança entre os objectos, sobretudo essa dimensão metafísica do espaço que desloca constantemente as regras das suas relações para criar a ambiguidade e a inquietação.¹⁶

Sentimos os efeitos desta deslocação na velocidade das mudanças de planos do epílogo (entre eles, muitos planos fixos), que estranhamente produz em nós a impressão inversa de uma lentidão desconhecida, como se estivéssemos prestes a ver aquilo que só se pode ver se não se vê. Alain ensinou-nos a compreender que se vivéssemos mais lentamente, poderíamos perceber as alterações mais indiscerníveis:

A torrente despenha-se sobre a rocha; a própria rocha desfaz-se em areia; é difícil aos picos graníticos mostrarem, pela sua forma, que resistem à neve e às chuvas; mas, se vivéssemos um pouco mais lentamente, veríamos deslizar, quase como água, esses taludes calcários, inchados, raiados de argila.

Por outro lado, se a impaciência reina por todo o lado entre os personagens com nome e no anonimato da Bolsa, mesmo quando os gestos são lentos, em contrapartida, o anonimato da rua segrega uma paciência inesperada, uma espécie de aceitação, de expectativa muda. Ninguém corre – salvo o cavalo e o seu carro, mas trata-se de um velocidade anacrónica, um outro mensageiro do céu invisível.

¹⁴ A interpretação fenomenológica/heideggeriana de Alan Bonfand (*Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, Éditions Images Modernes, 2003), sublinhando a “maldade do sol”, que ele identifica com a própria exposição da angústia, parece-me ser uma apropriação desta ideia de Antonioni.

¹⁵ Expressões tiradas da obra citada de Alain.

¹⁶ Seymour Chapman considera mesmo que um dos poemas em prosa de Chirico parece composto “para descrever a atmosfera do fim de *L'Eclisse*: «Perto do fim da tarde, quando o crepúsculo começava lentamente a obscurecer as montanhas a leste da cidade, e que as falésias da cidadela ficavam cor de malva, pressentia-se que qualquer coisa se preparava, como teriam dito as amas tagarelando, sentadas nos bancos do jardim público», *apud, op.cit.*, p. 332.

Nesta noite terrestre, não se vêem “os ornamentos do céu”, como o diziam os Gregos. Tudo se passa sob um céu que derrama os seus enigmas sobre a luz eléctrica e sobre as diferenças meteorológicas de cada lugar e as suas mudanças mais imperceptíveis, sobre os movimentos cósmicos da Bolsa, sobre o silêncio, sobre a imobilidade e os movimentos dos passantes. E, no entanto, apesar da ausência de imagens vivas da noite celeste, a vida humana está ainda suspensa da sua influência. Os candeeiros parecem reproduzir a ordem das constelações. A noite terrestre parodia a noite celeste.

5

Em *L'Eclisse* o poder destes sem nome é sem medida, pois que eles são personagens fora do jogo da representação, extra jogo, estranhos ao drama, como se Antonioni nos tornasse manifestas as forças secretas, em expectativa, às quais estão submetidos os personagens com máscara (Vittoria, Piero, Riccardo), as forças que conduzem a mão que lança a lançadeira para urdir a trama dramática e que, ao mesmo tempo, se mostram como feridas, rasgões do próprio tecido.

Serão esses personagens imagens-fantasma de Vittoria e Piero, fixações marginais e provisórias do seu espírito: dos medos, desejos, inquietações? Talvez eles preencham os interstícios que o modo de filmar de Antonioni engendra, e dos quais Roland Barthes fala: “De uma certa maneira – diz ele na carta aberta que escreve a Antonioni – a sua arte é também uma arte do interstício”, quer dizer, a arte daquele (como o pintor oriental ou como Matisse) “que quer sempre pintar o vazio, ou melhor, que apanha o objecto figurável no momento raro em que o pleno da sua identidade cai bruscamente num novo espaço, o do interstício”.¹⁷ Desintegração da identidade plena, queda e mudança de espaço, também disso se trata em *L'Eclisse*. Mas isso não é ainda suficiente, pois daqueles sem nome solta-se, como já foi dito, uma matriz oracular¹⁸, eles proclamam oráculos insusceptíveis de serem absorvidos pela objectiva. Nos seus rostos lê-se a perplexidade (talvez pelo facto de se descobrirem filmados por Antonioni, sob o império de um guião que não conhecem). A objectiva, porém, não chega a dominá-los, a torná-los elementos da trama, do drama.

Obedecendo ao retorno do crepúsculo, ao retorno da noite, todos esses anónimos pertencem já ao invisível, e o eterno movimento dos automatismos imperfeitos inicia o ritual. Essas figuras silenciosas já foram atingidas por um destino e, todavia, fazem gestos inteiramente comuns, familiares: atravessam a rua, descem do autocarro, regressam a casa ao encontro do último encontro ao qual ninguém é poupado: sacrifícios futuros selado pela *gara atomica*.

É neste quadro que se deve inserir o eclipse, o título enigmático deste filme, que conhece a sua apoteose na última imagem: todos esses anónimos sem máscara, caminhando em direcção à luz ofuscante do candeeiro, revelam-se a fonte de toda a máscara.

A pergunta que o espectador e o crítico não podem deixar de fazer retorna uma vez mais: De que eclipse se trata em *L'Eclisse*? Pascal Bonitzer procura a resposta no desaparecimento de Vittoria e Piero “dissolvidos nos próprios lugares dos seus encontros, que no fim do dia – e do filme – a câmara revisita, agora vazios”.¹⁹ Tornou-se corrente sublinhar os espaços vazios de *L'Eclisse*, com uma ênfase

¹⁷ Cf. Roland Barthes, « Cher Antonioni » 1980, in Carlo di Carlo, *L'oeuvre de Michelangelo Antonioni*, pp.287-289.

¹⁸ Depois de ter citado e comentado o texto de Roland Barthes mencionado em cima, René Péedal, considerando a distinção que ele faz entre subtilidade e ambiguidade e a sua recusa de aplicar a ambiguidade a Antonioni, defende a existência de uma dimensão oracular no cineasta: “Da Pítia de Delfos aos Sábios orientais, os oráculos nunca falaram a direito, não para confundir as pistas, mas porque tinham chegado ao ponto último do conhecimento onde se sabe finalmente que não se sabe nada, mas que é preciso, apesar disso, dizer. Antonioni é hoje em dia o cineasta oráculo da cultura ocidental”, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, col. Editions du Cerf, Paris, 1991, pp. 182-183.

¹⁹ “La Dispartion (pour Antonioni)”, in *L'Oeuvre de Michelangelo Antonioni*, p.305.

especial no que respeita à longa série dos últimos planos do epílogo. E, no entanto, esses espaços não estão propriamente vazios. Por um lado, porque os vestígios de Vittoria e Piero estão ainda quentes e os espaços vazios ressumam o seu sortilégio; e, por outro lado, porque os personagens anónimos, sempre sós (excepto a ama e a criança), preenchem os espaços por uma espécie de conjugação astral com o vazio (mesmo se perto do termo do filme, eles pareçam formar um grupo).

O eclipse é uma ocultação passageira de um astro, produzida pela interposição de um outro corpo celeste (entre esse astro e a fonte de luz ou entre esse astro e o ponto de observação). Podemos ler esta descrição em todos os dicionários. E se o dia e a noite durassem sempre e o eclipse também? Esta extraordinária hipótese de Alain mergulha-nos numa meditação sobre a nossa condição, “a estranha condição que te pertence”. Contudo ela parece mais ameaçadora do que realmente é, pois são os olhos efémeros e o seu ponto de vista ocasional e variável que se opõem magicamente a esta embriaguez cósmica, sem freio, da duração eterna.

Sigamos ainda a irradiação que as ideias de Alain projectam no filme: “[...] eu creio – escreve ele – que o eclipse do sol pela lua produz um temor principalmente animal ou biológico, ao passo que o eclipse da lua despertava um terror propriamente religioso, e que afectava sobretudo o espírito”. Se parece evidente que *L’Eclisse* se ocupa da segunda espécie de terror, a sua inspiração antecipatória, como o sabemos pelas próprias palavras de Antonioni sobre a experiência do eclipse sol em Florença, inscreve-se na primeira. Com efeito, *L’Eclisse* funde o apagamento do sol com o da lua, a saber o terror religioso com o temor animal. *Des astres, desastres*. A voz profética de Baudelaire faz-se ouvir aqui.

No último plano, aquele em que a ofuscação alcança o seu limite, irrompe uma música inquietante e sumptuosa, cujo ritmo em *staccato* vertiginoso intensifica os reenvios – como gritos de pássaros ferozes – da ofuscação. Não é a cidade eterna que brilha nesse crepúsculo sem fim, mas o esplendor da última cidade engolida pelos rumores de um candeeiro que se ilumina, o eclipse.

6

É preciso agora dar atenção à criança que, vinda não se sabe de onde, atravessa a rua, dirigindo-se para não se sabe onde, enquanto Riccardo acompanha Vittoria, contra sua vontade, a casa. A mão de Riccardo tenta tocar nos cabelos da criança. Esta não olha, mas sorri, enigmática, ligeira, e sem trair o seu segredo, continua a caminhar e sai para fora de campo às primeiras horas da manhã. Sem pai nem mãe para a proteger, desprovida de sinais sociais de identificação (irá ela para a escola, sem pasta sem agasalho, sem merenda?).

Comparemos esta cena efectivamente rodada com aquela que estava prevista no guião:

Encontram um menino que se dirige a Riccardo.

MENINO: Pode dizer-me que horas são?

Riccardo levanta o pulso direito, não tem relógio. Surpreendido, Riccardo transforma a surpresa em brincadeira.

RICCARDO: Desculpa. Esqueci-me do relógio. Será a segunda ou a terceira vez na minha vida. Talvez sejam sete, oito, nove horas, não tem qualquer importância, miúdo, sabes?

O menino não compreende bem, depois ri e vai-se. Vittoria observa Riccardo estremecendo. Recomeçam a caminhar em silêncio. Passado pouco reparam no outro lado da rua ... nalgumas pessoas em volta de alguma coisa ou de alguém. Riccardo é o primeiro a notar e diz de imediato.

RICCARDO: Olha!

Observamos na cena filmada, por assim dizer, uma desafecção do diálogo entre a criança e Riccardo, que era, aliás, um pouco forçado, mesmo falso, e, por consequência, uma depuração da presença do menino (ele não pergunta que horas são, por que o faria ele?), mensageiro secreto. (Também a cena que se seguia foi suprimida para felicidade da autonomia dos personagens, abandonados aos seus próprios equívocos e enganos).

A criança é a única presença em todo o filme que pode fazer frente à ofuscação prometida pela poderosa necessidade, cujas horas inflexíveis não conhecem a espera. A sua aparição contrasta infinitamente com esta potência. Os passos do menino são ligeiros, o sorriso é doce, os olhos sorridentes. Ninguém o poderá tocar, ele não existe.

7

Grosso modo podemos considerar o conceito de anónimo segundo duas matrizes diferenciadoras: a daquele que perdeu o seu nome (qualquer que seja a origem e a envergadura desta perda), e no quadro da qual se inscrevem problemas políticos, jurídicos, mas também ontológicos²⁰. E a matriz, a jusante de qualquer questão política e jurídica, que aponta para o fundo inexprimível da vida, para o estado nascituro antes da individuação, para o silêncio antes de qualquer figura e qualquer nome (embora não hostil ao nome) para o batimento do coração do universo.

Nos personagens anónimos que povoam *L'Eclisse* podemos surpreender uma variação desta segunda matriz. Não se trata nem de esteticização da angústia, da alienação ou da des-subjectivação, nem de falta de consciência social, é antes a natureza a retomar os seus direitos, insensível, qualquer coisa que está sempre atrás da história, que precede sempre a história, a saber, a relação entre corpo e luz, entre corpo e queda, entre corpo e obstáculo. Quando os nomes se retiram, o que fica? O gesto, o repouso e o movimento, quer dizer, a dança e a escultura, e sobretudo o cinema.

O sol desapareceu. Num certo sentido cada noite conhece um eclipse solar total, uma ocultação fatal da luz. Mas tratar-se-á apenas disso? Para onde vão essas mulheres e esses homens sob a luz ofuscante do candeeiro? Eles foram tocados pela ressonância de uma cena primitiva (à qual se chegou através do texto de Alain Bonfand), e sofrem os seus efeitos devastadores: sentir-se prisioneiro da luz, ameaçado por ela. Leia-se a descrição pelo próprio Antonioni da sua tentativa, violentamente frustrada, de filmar um documentário sobre loucos:

Eu pedi que ligassem os projectores... De súbito, a sala abrasou-se com luz. Durante um instante os doentes ficaram imóveis, petrificados. Nunca tinha visto no rosto de um actor um susto tão profundo e total. Isto só durou um instante, repito-o, e depois deu-se um espectáculo indescritível. Os loucos começaram a torcer-se, a berrar, a espojar-se no chão. Desesperadamente procuravam proteger-se da luz como de um monstro pré-histórico [...] Foi o director que gritou: parem! Apaguem a luz! [...] E na sala, devolvida à penumbra e ao silêncio, nós vimos um formigueiro de corpos que se agitavam nas vascas de uma agonia.

Cinema Nuovo, nº 138, Julho/Agosto, 1958 (apud *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*)

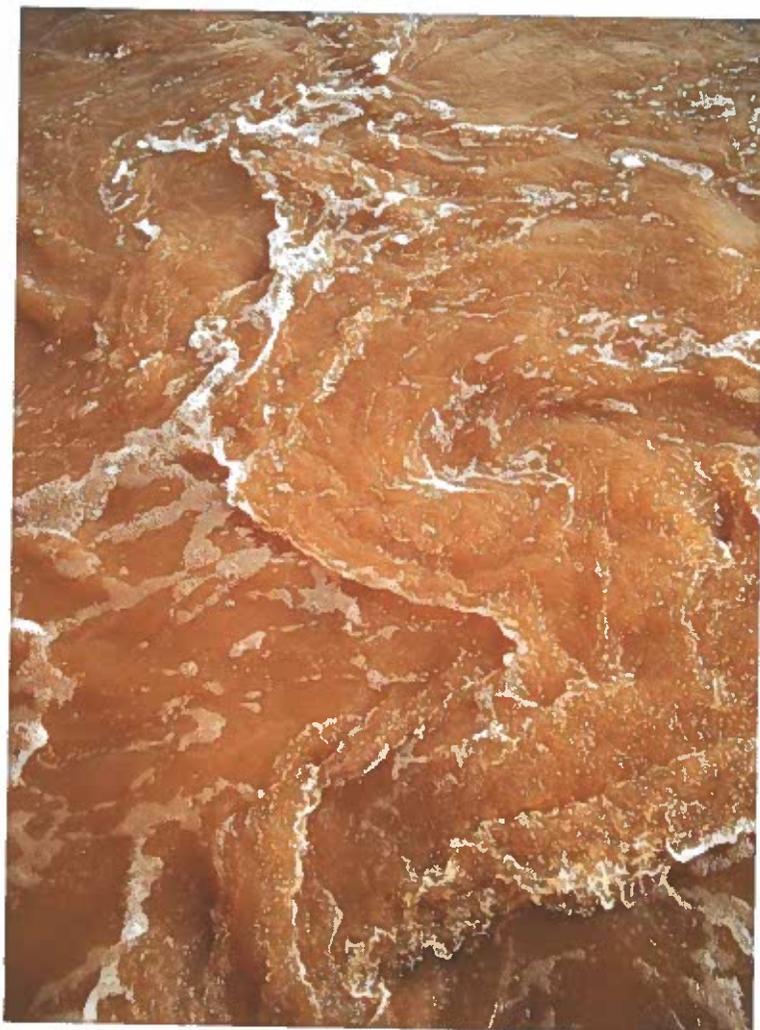
²⁰ Certas interpretações, como é o caso da de Enzo Paci, assinalam a irradiação desta matriz, por exemplo, na figura do bêbado, o homem que, numa noite de desencontro, rouba a *bella machina* de Piero, perto do apartamento de Vittoria, e que se vem a descobrir na manhã seguinte afogado sob as águas do rio ainda agarrado ao volante da viatura: "É neste sentido que o bêbado, que é *um homem como os outros*, desempenha o papel do homem anónimo. Tornar-se anónimo é uma degradação da humanidade", "Débat sur *L'Eclisse*", in Carlo di Carlo, *L'oeuvre de Michelangelo Antonioni*, p.156.

Estudar astronomia instruí-nos sobre a necessidade, “o verdadeiro rosto do mundo” (diz-nos Alain), e permite-nos, também segundo ele, uma espécie de libertação saudável. Mas em Antonioni essa libertação não terá lugar. Com efeito, o medo do eclipse em *L’Éclisse* tem a ver com uma dupla cena sobreposta: o desaparecimento da luz cósmica e a projecção de uma feroz luz artificial. O temor religioso de uma noite votada às trevas é absorvido pelo silêncio que vem da luz terrestre, abandonada aos seus próprios gritos: ninguém nos olha do céu: para que servirá ele agora?

In Memoriam António Rodrigues

Pedro Cabrita Reis

o rosto



in memoriam António Rodrigues

Pedro Cabrita Reis

a máscara



in memoriam António Rodrigues

Pedro Cabrita Reis

Sobre “Álvaro Lapa. Voz das Pedras”²¹

Raquel Henriques da Silva

Prólogo

Quando recebi o convite para participar no número da revista *Arte Teoria* de homenagem a António Rodrigues, pensei escrever sobre as “décadas da história da arte”, ampliando um texto, recentemente elaborado, para o catálogo da exposição *Anos 70*²² em que cito o seu magnífico trabalho para a exposição *Anos 60. Anos de Ruptura*²³. No entanto, acabei por me resolver a um resignado luto, abordando o texto da sua tese de doutoramento, integralmente editado pela Assírio & Alvim, em 2006. Ao longo de diversos dias de leitura entrecortada, reencontrei permanentemente a voz, as atitudes, o brilhantismo e a particularidade de um querido colega cuja morte continuo, um ano depois, a sentir como dolorosa incredibilidade. O texto que se segue não é uma resenha crítica académica mas um desfibrar de algumas questões que me parecem pertinentes. Citarei o autor (AR), partilhando, com os eventuais leitores, a memória da sua bela e incisiva escrita, indicando, entre parênteses, as respectivas páginas do livro em análise.

Da escolha do tema

Álvaro Lapa (1939-2006) é uma das personalidades mais brilhantes da cultura artística portuguesa da segunda metade do século XX, facto que, ainda hoje, seria subscrito por praticamente todos os especialistas na matéria, dando continuidade a “uma unanimidade rara” que AR assinala, desde os anos 80 (p. 316)²⁴. A extrema particularidade da sua obra, definitivamente inconfundível, pode ser sintetizada em três aspectos que AR longamente analisa: a sua relação constitutiva com a literatura; o seu sintetismo críptico que usa uma figuralidade anti-realista e anti-naturalista de grande carga poética e, sempre, suportada pelo texto ou por motivos de ressonância literária; a sua atitude de reivindicada e assumida marginalidade para quem a vida e a arte se confundem, mas enquanto vida mesma em que a produção da arte é momentânea e concentrada, deixando estranhos hiatos aparentemente vazios. Contemporâneo de uma plêiade notável de artistas que se afirmam desde os anos 60 (de que basta referir os seus amigos João Cutileiro, António Areal e Joaquim Bravo), numa ambiência social e cultural que visa modelos alternativos à Escola de Paris, interessando-se, pela primeira vez, pela arte norte americana, Lapa é inqualificável, trabalhando sobre processos surrealistas e afirmando um peculiar conceptualismo que não denega as heranças culturais. Mais do que escrever a arte (o que também faz), ele instala a pintura em estranhos lugares intersticiais, usando as cores e as formas como morfemas vagueantes cuja sintaxe tem o ritmo de uma poesia silenciada que lemos por fragmentos, muitas vezes desajustados, extraordinariamente pregnantes.

²¹ Lisboa: Assírio & Alvim, 2006

²² Ver *Anos 70. Atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 2009 (catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva, Ana Ruivo e Ana Filipa Candeias).

²³ *Anos 60. Anos de Ruptura – Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte/Lisboa’94. 1994 (catálogo de exposição comissariada por António Rodrigues).

²⁴ O episódio mais recente dessa consagração foi o Grande Prémio edp 2004, em cujo júri António Rodrigues participou (com Bernardo Pinto de Almeida, João Fernandes, João Pinharanda e José Borges da Fonseca). Em sequência foi realizada uma exposição antológica, nos pavilhões do Museu da Cidade de Lisboa e editado um catálogo em 3 volumes.

Se a geração de críticos e historiadores da contemporaneidade, a que pertence AR, tem Lapa como artista de culto, o nosso autor encontrou-se com ele muito cedo. Evoca esse encontro na Introdução do seu livro: primeiro, sem consequências, na exposição colectiva *Alternativa Zero*, comissariada por Ernesto de Sousa, na Galeria de Arte Moderna de Belém, em 1977, em que o experimentalismo de matriz ou ressonância conceptualista se afirma com inesperado vigor; depois, em 1985, numa exposição da pintura do artista em Lisboa, na saudosa galeria EMI-Valentim de Carvalho, dirigida por Maria Nobre Franco. Nessa altura, não só compreendeu “a relevância da sua obra – portadora de outro paradigma estético contrário ao da fundamentação hegeliana da arte”, como foi cativado por “um efeito de fascínio que logo traduzi na compra da pintura *Indústria da Baleia*, a qual, vinte anos depois, só podia ser capa desta edição” (p. 7).

Depois do registo de marca pessoal, AR sintetiza o que lhe interessou em Lapa e o conduziu a escolhê-lo como tema de doutoramento: a sua reivindicação, enunciada no texto-manifesto da sua primeira exposição individual, em 1964 do «grau zero da visão» e a sua integração “na constelação de dezanove escritores, «de acusação»” (p. 8), obrigando o autor a uma longa incursão pela literatura de Álvaro Lapa e pelos seus autores referenciais. Sob este aspecto afirma textualmente: “Este estudo da obra de Álvaro Lapa incide na análise do relacionamento do pintor e do escritor, da função ética do pintor-escritor, sendo a primeira vez que a literatura de Álvaro Lapa é objecto de um olhar crítico, não de um especialista na matéria, como seria desejável, mas de um leitor acutelado que conta, sobretudo, com a sua experiência já longa de várias leituras literárias” (p. 9)

Do método

Como seria de esperar de um autor tão independente (terreno de evidentes afinidades electivas com o artista estudado), AR assume que a sua tese de doutoramento é “alheia ao convencionalismo metodológico e discursivo ainda consensual ou menos questionado nos meios académicos portugueses” (p. 10), agradecendo essa liberdade à orientação do professor António Cardoso da Faculdade de letras da Universidade do Porto.

Saliento alguns aspectos desta obra anti-convencional, enunciados pelo próprio autor: o longo capítulo I (cerca de 170 páginas do total das 351 a que acrescem os anexos) designado “Os Criminosos e as Suas Propriedades” dedicado exclusivamente aos dezanove escritores de eleição de Lapa cuja narrativa “é, de propósito, aleatória, e não cronológica” (p. 8), iniciando-se em François Villon (1431/32-1463?) para terminar, em Witold Gombrowicz (1904-1969) que AR considera (agradecendo a Lapa esta revelação) “um dos escritores maiores da contemporaneidade, com uma lucidez devastadora e veemência sibilina de um Cosmos inconcluso” (p. 9). Convém salientar a justificação para tão detalhada exploração da literatura de referência de Lapa: “a necessidade fundadora (por parte da “orgânica inaugural da obra de AL”) de uma oralidade primordial, de uma urgência de comunicação, que implica a dissolução de fronteiras entre a escrita e a pintura, a palavra e a imagem, o ver e o dizer” (p. 9).

Esta opção do autor é uma radicalidade propositiva: declarando a insuficiência da sua formação para a crítica literária, ele lê, partilha e reflecte um conjunto notável de obras, refazendo, certamente com intencionalidade, o próprio percurso de formação do artista, e os mecanismos da sua desformatação criativa. Nesse encontro espelhante, AR apodera-se, por partilha, do gosto da marginalidade, da provocação, da extrema individualidade. Estes são os traços caracterológicos e criativos da plêiade dos dezanove escritores, todos eles praticando uma arte que recusa a instituição, a conveniência e os reconhecimentos sociais.

Ter designado o capítulo de análise literária por “Os Criminosos e as suas Propriedades”, apropria (como em todos os outros títulos dos sucessivos capítulos) o título de uma série de pinturas de Lapa, reivindicando o “crime”, no sentido de Henry Miller (na obra *Nexus*), citado em epígrafe: “O crime não é meramente coevo da lei e da ordem: o crime é, por assim dizer, antenatural. Está na própria consciência do homem e não será desalojado, não será extirpado, enquanto não nascer uma nova consciência” (p. 13). AR parte das pinturas para as obras dos escritores eleitos pelo artista, absorve-as e regressará às pinturas, dotado de um vagabundo sistema logológico que Lapa, ao longo de toda a sua vida, quis desmontar e remontar como iconologia desejanter de partilha.

Outro traço peculiar deste estudo é o modo sofisticado com que a factologia histórica (a sucessão das séries produzidas por Lapa, a sua fortuna crítica epocal e os graus de intensidade no seu percurso) está

presente e é determinante mas se dilui, numa discursividade que se concentra sobre o essencial: a extrema sedução (feita de uma espécie particular de eficácia que não desdenha os ciclos da inspiração) das obras cujas séries compõem uma biografia cifrada; através delas, ele indaga o lugar do criador imerso num cosmos incompreensível, tão belo como terrível, ao mesmo tempo corpo fremente de vida sensualmente partilhada e consciência abismal do escândalo da morte individual. Senão, veja-se a sucessão dos títulos: - *Voz das Pedras, Os criminosos e as Suas Propriedades, A Arte da Retirada e Passeio Final e Volta*.

Iluminações

Aderindo à metodologia tateante de AR, na abordagem da obra de Lapa, destacarei agora alguns motivos que me parecem especialmente importantes:

Da aprendizagem segundo Kafka

A atenção que AR consagra à obra literária de Lapa é, sem dúvida, um dos aspectos mais inovadores do seu trabalho. Destaco, particularmente, a reflexão sobre o texto dedicado a Kafka (um dos dezanove escritores eleitos pelo pintor), publicado em 1958 (ou seja antes do início da obra pictórica), retomando a “ideia da «nostalgia dos paraísos perdidos» referida por Camus, a propósito de Kafka e de mais alguns escritores” (p. 109). Intitulado *Kafka e a Saudade da Terra Prometida*, não é um estudo histórico mas uma deriva sobre profundas impressões de leitura emocionada que, certamente com razão, AR valoriza como sintoma da decisão do abandono do curso de Direito que o futuro pintor troca, desde 1960, pelo de Filosofia. Aproximando-se da vivência do Existencialismo, então marcado pela obra de Sartre, Lapa admira em Kafka a transformação da pobreza do quotidiano numa obra simultaneamente rebelde e regeneradora. Cito a citação de AR: “A arte é sempre uma invenção, e neste caso seria invenção contra um destino, pois que perdido o paraíso a culpa é nossa, mas anterior à vontade que o não quer assim. Que o não quer perdido mas que também o perdeu é certo, pois só de assumível essa culpa poderá iluminar uma obra, torna-se presente no espaço da arte” (p. 110).

Creio que na cena artística portuguesa desses anos, nenhuma outra voz, no domínio das artes plásticas, indagara a dimensão metafísica da arte, não na procura de deus mas da capacidade meramente humana de transformar o pântano em transcendência. E concordo com AR: foi o uso da literatura como diarística de auto-formação e auto-revelação que fez de Lapa o secreto pintor que ele foi. Muito mais tarde, no *Comentário* à sua exposição individual de 1985, Lapa referir-se-á “à pintura como Existência”, expressão que diz apropriar “de uma entrevista do pintor Robert Motherwell” (pp. 321-322) e desenvolve num texto brilhante, habitado pelos seus escritores e pela leveza da indagação proclamatória, mais contra a corrente em 80 do que em 60: “De resto não são os quadros, os produtos da minha actividade, que me interessam, mas o estado que me revelam acerca de mim próprio, o seu valor de limiar de um espaço íntimo em que me reconheço «livre». Este é um valor de evasão? É bem possível” (pp. 322-323).

A cena portuguesa: Areal, Bravo, Cesariny

Assumindo a própria reflexão do artista, AR destaca, no início do capítulo II, “A Arte da Retirada”, que Lapa começou a pintar, segundo palavras próprias, por “uma questão de anti-vocação” (p. 189). Este é um tema maior para o entendimento dos dispositivos da obra em análise e que não deve confundir-se com a questão do auto-didactismo que o artista sempre assumiu. No entanto, reconheceu também a importância das aulas que, na Évora da sua adolescência, recebeu de António Charrua, para “aperfeiçoar o desenho do liceu, o meu ponto mais fraco do curriculum...” (p. 189).

O convívio com Charrua, mais velho, foi também o convívio, a amizade e a construção de uma teia afectiva de afinidades com dois outros artistas: Joaquim Bravo (ver, em especial, pp. 323-24) e, sobretudo, António Areal que, ao longo dos anos 60, foi um dos divulgadores, em Portugal, da reflexão sobre os significados (e significantes) da Nova Abstracção²⁵. Dirá, muito mais tarde Lapa, no

²⁵ Ver, nas páginas 190 e seguintes, o excelente contexto que António Rodrigues faz da obra e produção textual de Areal que, com proveito, poderá ser confrontada com a análise de Fernando Rosa Dias - *A Nova Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*. Tese de doutoramento em Ciências e Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, policopiado. Lisboa, 2008.

importantíssimo questionário em que dialogou com António Rodrigues: “Quanto ao conceito de Nova Figuração de Areal adoptei-o de imediato, como via de «ida e volta» à inestimável tradição abstracta; foi essa via que me inspirou conteúdos narrativos de outro modo bloqueados pelo purismo, dos princípios e do gosto” (p. 355). Mas, como é próprio da particularidade de Lapa, a importância de Areal foi sobretudo existencial, facto da maior relevância que reforça a sua reivindicada «anartisticidade»: “A maior influência: inquietação, noções, exemplo, estímulo, libertação (de falsos valores técnicos), possibilidade de protagonização... Tal influência (mítico-afectiva) será comparável à de Joyce sobre Beckett e, apesar das diferentes diferenças de idade, só na medida em que o fenómeno é o mesmo, o da invenção de si e da arte” (p. 355).

Manejando os factos com a sua habitual competência, AR recordará, mais adiante, a homenagem que Lapa dirigiu a Areal, na Lis’79, um ano depois da morte do amigo, no corpo de um desenho escrito como *Enunciado* (p. 195), sem deixar de salientar a sua diversa postura perante a “criação artística” que, para Lapa, como já se disse, coincidiu com a sua vida toda.

Quanto à proximidade em relação à Mário Cesariny, mais velho, ela só foi representada tardiamente, embora AR, apropriando uma crítica de Eurico Gonçalves, 1995, a considerasse “O Encontro Inevitável” (p. 325).

Considero particularmente sugestiva a proclamação de AR, mais uma vez seguindo Eurico Gonçalves, de que “O antiformalismo de Cesariny constitui o único antecedente português do antiformalismo de Lapa”, embora me pareça necessário frisar que não se trata de qualquer espécie de influência directa, sendo certo que, nos anos 60 e 70, Lapa conheceria a poesia de Cesariny mas não a sua obra plástica, marcada então por quase total invisibilidade. É curioso a sua espécie de encontro tardio, possibilitado pela Galeria Neupergama que, em Torres Novas, soube representar e valorizar dois artistas que sempre primaram pela rebeldia anti-institucional.

Deve também relevar-se que, fora de qualquer marcação de influência autoral, AR não hesita em considerar “a revelância do legado surrealista na obra de Álvaro Lapa” (p. 299). Não, evidentemente, a do “surrealismo histórico mas a dimensão intemporal, ontológica, da sua proposta de revolução cultural, de mudança das ideias, das imagens, dos mitos e dos hábitos mentais que condicionam o conhecimento do mundo e traduzem um modelo de homem” (p. 299). Neste momento, lamento ter de interromper o brilhantismo da reflexão de AR que analisa e abraça o surrealismo como revolução do corpo e do espírito, gerador de liberdade pessoal e do primado da irracionalidade como brecha criadora, reivindicações em que Lapa se auto-representou e Rodrigues de certo modo também.

A admiração por Motherwell

Entre os artistas mais admirados por Lapa, AR destaca a importância de Robert Motherwell (1915-1991), afirmando sem hesitação que “Lapa teve conhecimento de Motherwell, em 1962, através de António Areal que vira, em 1961, na Bienal de S. Paulo, a retrospectiva do já consagrado pintor americano” (p. 203). Clarificando termos de coincidência, refere o comum interesse formativo dos dois artistas pela “poesia e a literatura”, ambos também licenciados em filosofia.

Quando se observam obras de Motherwell, compreende-se bem a emoção que elas sempre provocaram em Lapa: a figuralidade desrealizada, alimentada, como muito bem analisa AR, por “imagens alusivas, provenientes de uma rede abrangente e não literal de correspondências entre a literatura e a pintura” (p. 204). Outro aspecto de evidente aproximação entre Motherwell e Lapa reside no trabalho por séries cujas unidades se repetem com graus de variabilidade mínima. AR propõe esta hipótese com sólida sustentação, destacando, particularmente, a “mais de centena e meia de trabalhos” da *Elegy to the Spanish Republic*, realizados entre 1963 e 1966.

Colocar Lapa em contexto internacional, que permite ver melhor não tanto influências directas mas opções ponderadas, é um dos mais importantes contributos do estudo de AR. Tanto mais que, além dos aspectos já referidos, ele aborda outros, de grande amplitude: “O automatismo que Motherwell conheceu junto dos surrealistas Ernst, Matta e Paelen, é aprofundado com o seu interesse pela psicanálise, pelo zen e a pintura oriental, com as suas possibilidades de formas de escrita (...)” (p. 206). Assim, o artista português, que partilha e aprofundou interesses semelhantes, é colocado num companheirismo expressivo, uma espécie de refundição dos grandes temas das vanguardas, no contexto deceptivo da situação contemporânea. Tenho a certeza que Lapa, que ainda leu o estudo de AR, apreciou particularmente este enfoque que, deve dizer-se, retoma a reflexão anterior de Manuel Castro Caldas, no catálogo da exposição de Álvaro Lapa em Gent, 1991 (p. 207).

A pós-modernidade

Detendo-se no facto de Álvaro Lapa ter sido convidado para participar na exposição *Depois do modernismo*, 1983, talvez através de António Cerveira Pinto, AR afirma que “Álvaro Lapa era o único artista português que de forma inequívoca podia funcionar como antecedente natural da amplitude da noção de pós-modernidade” (p. 313). De algum modo, radica nesta reflexão a extraordinária fortuna crítica que o pintor conhecerá nessa década, alcançando um sucesso de mercado, inesperado para ele próprio, e que é também rigorosamente analisado (p. 316).

Confesso que aquela sugestão da particularidade da adequação de Lapa à “pós modernidade” não me parece sustentável, ou pelo menos deverá ser partilhada com outros autores, de ressonâncias poéticas diversas, como Helena Almeida ou mesmo Paula Rego. Mas é muito interessante pensar que o contexto de uma década marcada por uma espécie de vontade eufórica, tenha sido favorável à consagração da obra peculiar e visceralmente rebelde de Álvaro Lapa. Convém recordar que se consagrava então um viscoso ciclo cultural, de que não nos libertámos ainda, que tudo promove, mesmo o que lhe é intrinsecamente contrário... Lapa foi, mais uma vez, um observador irónico do que ia acontecendo (a si também), como bem mostra o texto “Porque e como nos divulga «A Vanguarda»”, publicado em 1979 e bem valorizado por AR (pp. 313-315).

O artista viveu então os anos mais felizes da sua carreira, embora sempre toldados pela inquietude. Para dar a ver o rigor entusiasmado com que AR as analisa, seria necessário proceder a longas citações. Destacarei *Campéstico* 1983-93 em que se verifica uma extraordinária “aceleração”, “pondo em comunicação todos os elementos convocados por continuidades sucessivas (...)” (p. 327), num procedimento de progressiva libertação fantasmática em que, no entanto, os fantasmas nunca se desvanecem mas se habitam a nós e nós a eles.

O gosto das narrativas

Algumas séries de Lapa, merecem a AR um tipo de escrita em que o literário aflora e, provocantemente, quase esmaga a discursividade histórica e crítica. Como exemplo, poderei citar *Milarepa* (pp. 213 e seguintes) que eclode em 1968, ligada à “meditação zen recorrente na obra plástica de AL”.

O autor descreve-nos as aventuras desse “herói espiritual” (p. 214) que viveu no Tibete no século XI e terá sido responsável pela renovação do Budismo, com a detença apaixonada com que, no capítulo I, abordara os dezanove escritores eleitos por Lapa. Procedimento pouco canónico para uma dissertação de doutoramento e raro na historiografia portuguesa, ele denota, creio eu, que AR assume o muito que aprendeu estudando Lapa, e detectando as suas originais iconografias. Mas denota também o gosto, dir-se-ia “Kandinskiano”²⁶, com que ele procura a substância das cores e das formas de Lapa. Vale a pena citar: “A permanência e a eternidade são aquilo que visam as imagens austeras e ascéticas da série *Milarepa* de Álvaro Lapa. Uma austeridade vocabular obtida mediante a reinscrição e saturação, pintura a pintura, de três novos vocábulos na linguagem do pintor: montanha, tenda, silhueta masculina preta, sentada de pernas cruzadas, na posição de *zazen*, aureolada ou não. Os castanhos e os verdes da terra, os azuis do céu, o vermelho dos tijolos, os amarelos luminosos das auréolas” (p. 217). No entanto, apesar desta iconografia tranquila, AR alerta que “a relação destas imagens com a literatura de *Milarepa* é analógica e não ilustrativa”; dito de outro modo, mais visceral: “a leitura de *Milarepa* ou a memória fragmentada dessa leitura, é um fundo de energia neutra em si, desencadeadora de imagens não confináveis ao objecto literário propulsor” (p. 219).

Grandes questões

O último capítulo de *Álvaro Lapa* de AR, intitulado “Passeio Final e Volta” é uma espécie de fala de coro grego, montada em interrogações retóricas sucessivas que se iniciam “Como pode a história da arte falar...?”. Pretende o autor reforçar a sua principal tese: um autor como Lapa é um desafio aos limites disciplinares da História da Arte “clássica ou formalista” (p. 347) por um conjunto de razões que se exprimem em perguntas reiteradas. Porque “elege escritores como mestres e alguns pintores por razões que não são da Pintura; porque insiste em pintar, embora Duchamp seja a sua referência;

²⁶ Recorde-se que António Rodrigues prefaciou a obra maior de Kandinsky, traduzida pela sua amiga, a historiadora de arte Maria Helena de Freitas: *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

porque pinta “coisas” embora “eleja” um único pintor “Motherwell, um grande pintor de *métier*”; porque não se veicula a “nenhuma tendência internacional, nem uma qualquer marca reconhecível de cosmopolitismo artístico”; porque é “um pintor-escritor e um escritor-pintor”; porque a sua obra é sempre inconclusa, continuando, continuando sempre”...

Este final dramatizado, retomando, em síntese brilhante, os temas e as questões antes desenvolvidas, será excessivo, como bem prova o trabalho realizado. A História da Arte, como todos os domínios da História, é um construído cujas metodologias se actualizam e adequam permanentemente. Foi o que fez o nosso autor, com a liberdade que sempre o caracterizou. Sintetizando eu também, considero que é o uso extensivo dessa liberdade que constitui o cerne da importância desta obra. É inesperado o peso da narrativa sobre os dezanove escritores eleitos por Álvaro Lapa, tanto mais que AR assume, sem subterfúgios, que não é um especialista de literatura, embora leitor empenhado e bem documentado. Como já disse, entendo esta opção como um desafio iniciático. Ler o que o autor leu, entrar nos mundos dos escritores que informam as suas pinturas e a sua escrita, certamente para as compreender melhor, entendendo este compreender como uma teia complexa de saberes, afectos, intuições, coincidências.

Pode também considerar-se que à obra falta uma estruturação mais clara (mais formal) das sucessivas épocas de trabalho. Mas, como AR bem demonstra, nunca foi linear o percurso de Lapa, havendo sucessivos começos escolhidos (em diversas exposições) e sucessivos percursos sulcados que se misturam como uma circulação sanguínea, alimentadora do corpo e da alma. E não me compete a mim, que não tive a alegria de participar no júri das suas provas de doutoramento, lembrar que deveria haver um elenco de obras, tecnicamente descrito...

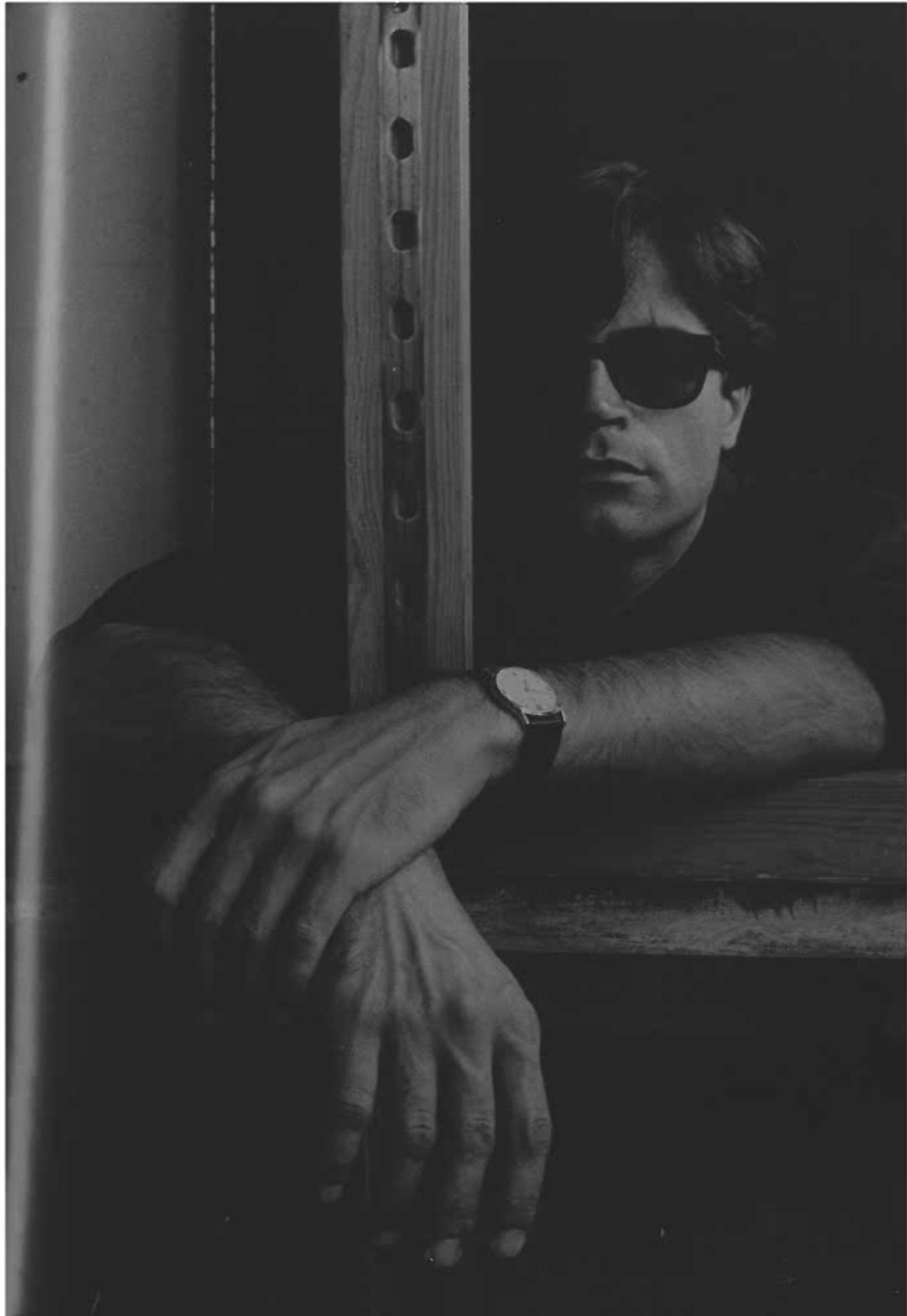
Pode considerar-se que as particularidades deste extraordinário livro alimentam e reforçam a dimensão mítica que, ainda hoje, envolve a carreira e a obra de Lapa, pelo carácter intensamente afectivo com que uma e outra são analisadas, envolvidas numa proclamada e sincera admiração.

Mesmo que assim seja, dir-se-á, com rigor, que se trata então não de uma obra de história e mais uma obra ensaística, no domínio da crítica da arte. O que, a meu ver, é o único modo de fazer a história de histórias tão próximas.

O que apenas lamento são duas coisas, uma possível de solucionar e outra não. A primeira é que o livro seja reeditado, ilustrado com algumas das obras tão magnificamente analisadas que fazem grande falta à plena fruição da escrita. A segunda é infelizmente irrealizável. Refiro-me ao último parágrafo do texto: “Este «Passeio Final e Volta» não é com certeza uma conclusão relativa à obra de Álvaro Lapa, em curso, e a que talvez volte, mas sobre este estudo da sua actividade de pintor e de escritor”.

Outros voltarão certamente, e esse é o curso normal do ciclo do “passeio” sem volta que a vida nos constitui. Resta-nos a certeza que, voltando a Álvaro Lapa, voltarão, por inerência conquistada, a António Rodrigues que o estudou como uma espécie de venerado, e afinal bastante secreto, auto-retrato. Esta será a chave do claro carácter auto-formativo desta obra.

Novembro 2009



Viagem ao Egipto

Ana Vieira

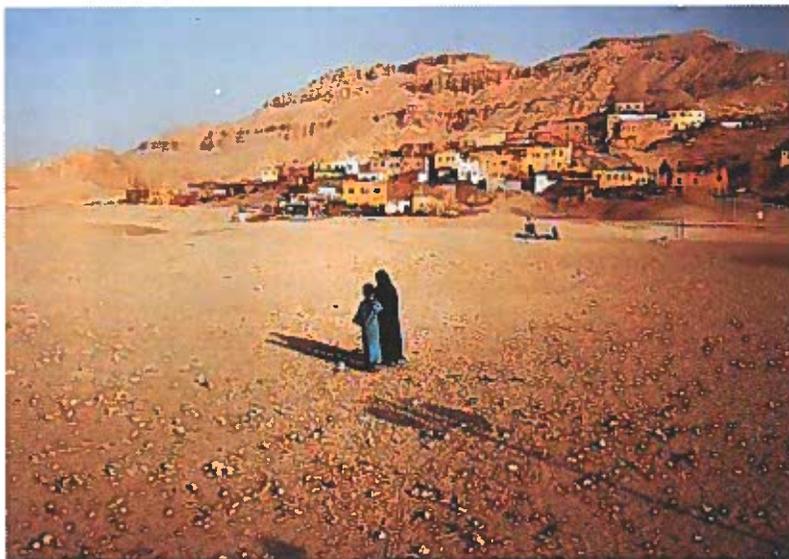
Conheci o António Rodrigues, quando este andava a organizar a exposição dos “Anos 60, Anos de Ruptura”, na altura em que precisava de visitar os artistas e seleccionar obras. Depois foi-se criando lentamente um conhecimento e uma amizade.

O António para além de professor na Faculdade de Belas Artes deixou muita obra escrita como historiador e investigador, assim como organizou, ou participou, em exposições importantes.

Mas neste pequeno depoimento, prefiro deter-me numa das suas facetas, a que mais apreciava no António, que é a da “leveza”, uma energia e uma disponibilidade, muito próxima da candura e da curiosidade, que o levava inclusivamente a gostar muito de viajar.

Em 2000 convenceu-me, a irmos ao Egipto, através da agência Abreu, viagem barata e em excursão, que foi verdadeiramente épica e simultaneamente divertida, e que jamais esquecerei.

Sempre nos demos lindamente e em viagem era perfeito, porque não só não fazíamos cerimónia como tínhamos o bom senso de deixar bastante espaço um ao outro, o que é essencial, mas raríssimo!



No entanto as viagens em excursão estão sempre cheias de programas e horários a cumprir, o que equivale quase a um regime de internato, mesmo que, no Egipto, tenham baralhado todos os programas e horários.

Entramos assim numa cultura completamente diferente, caótica e orientados por um guia que parecia um comandante, e todos nós turistas, o regimento.

Daí resultou que os primeiros dias tivessem sido uma guerra de adaptação, até termos posto o referido guia no seu sítio e tanto quanto possível mais apaziguado!

Tudo o que se vê na viagem ao longo do rio, ou de avião a Abu Simbel, é uma espécie de visão invertida, ou seja, os templos e os túmulos estão esventrados e anulados os seus segredos ou mistérios anteriores, o que resulta num excesso de visibilidade. Mas ao mesmo tempo é fascinante depararmos com a obsessão desta cultura em pretender garantir que o mundo exterior permaneça para além da morte mesmo que só, como se sabe, dirigida a uma elite. É o princípio do dentro, de um dentro, quase sem fim, ou possivelmente de qualquer religião!?

Pessoalmente, o lugar que mais me marcou foi a cidade do Cairo que é palpitante!...do hotel onde se ficou, sobre o Nilo e de onde se sentia a vibração de uma cidade imensa, incluindo a sonoridade das orações; do museu Egípcio, onde nos sentíamos mais ou menos arqueólogos, porque as obras estão

amontoadas e temos que as descobrir se as quisermos ver; de visitas pela cidade, como a uma horrível casa de perfumes, tão terrível como qualquer outro local de souvenirs; a uma mesquita; a um bazar; ao hotel Marriott, construído por ocasião da inauguração do Canal do Suez, e de viagens de táxi tão assustadoras como um desporto radical.

Voltando ainda ao museu, sei que o querem transferir para outro local, e muito à maneira do Ocidente, o que vai ser lamentável porque não tem nada a ver com eles.

Finalmente que pena já não poder viajar mais com o António, e acima de tudo, ter perdido um amigo que me faz muita falta.

Lisboa 17. 10. 09



Contemplanção carinhosa da angústia

Mafalda Magalhães Barros

“contemplanção carinhosa da angústia”²⁷

O António deixou-nos há já mais de um ano.

Com que rapidez o tempo passou....parece que ainda há pouco ouvia a sua voz densa, o seu riso nervoso, a sua visão algo mordaz sobre o meio lisboeta, a sua altivez que mascarava quantas inseguranças, às vezes a sua tristeza sobre a inveja e as picardias que o atingiam. Por detrás de uma aparente frieza ou distância o António era uma pessoa profundamente sensível, a quem a mais leve desatenção feria. E, talvez porque tudo quanto o António produzisse fosse sob o signo da qualidade, ou porque praticasse o seu ofício de escritor e de historiador sem nenhuma espécie de submissão, parecia atrair sobre si as mais contraditórias reacções.

O António cultivava um certo tipo de elitismo num tempo pouco propício a esses luxos. Não suportava a mediocridade e a mediania que o aborreciam enormemente. Dizia a Agustina que ser escritor se tornara uma maneira de suportar a mediocridade. O António percebeu bem as formas de escapar ao torpor dos dias. Sendo um ousado investigador e indagador das coisas do mundo, a sua atenção espalhou-se por múltiplas áreas, deixando-nos uma obra que o coloca como um dos melhores historiadores e escritores de História da Arte da sua geração. Interessou-se por personalidades singulares, percorreu caminhos por desbravar em áreas inéditas. Dedicou boa parte do seu estudo a figuras que de algum modo foram *maiores* do que a circunstância periférica do País poderia comportar e que por isso mesmo foram pouco amadas, ou compreendidas, no seu tempo.

No António conjugavam-se as forças mais distintas - as de um quase ascetismo, cultivado na mais funda solidão, povoada pelo estudo, pela escrita, pela música, pelos livros e a de um gosto mundano pelo requinte, pela busca da beleza. E dos afectos. O António era um esteta. A beleza comovia-o. Como o comoviam a voz da von Otter ou a da Cecília Bartolli, que ouvimos na Fundação Calouste Gulbenkian, ou noutra dimensão, a de Amália Rodrigues a cujo círculo de amigos pertenceu durante um certo período da sua vida. Parece que a Amália que não era insensível ao encanto masculino, gostava da companhia do António nos serões de sua casa, nos idos anos de oitenta.



Alfredo Keil, foto A. Phillon

O que me ficou do António, para além da saudade da sua presença foi essa a marca muito forte de uma personalidade intensa que oscilava entre o crepuscular e o solar, uma personalidade habitada por uma inquietação e um desassossego antigos. Havia no António uma espécie de cofre onde guardava todos

²⁷ *Contemplanção Carinhosa da Angústia*, Agustina Bessa-Luís, Guimarães Editores, Junho de 2000.

os seus segredos, um território nem sempre acessível. Julgo mesmo que o António ia desvendando às vezes bocados de si, da sua história, ora a uns, ora a outros dos que o amavam. Mas nunca escancarava as portas todas ao mundo. Mesmo que nos derradeiros anos não nos víssemos com a mesma frequência com que antes convivíamos, pouco mudou no essencial. E o essencial permaneceu sempre como uma relação de cumplicidades, afectos fortes e respeito profundo e sincero.

Conhecemo-nos quando, penso que em 1993, o António me veio apresentar um projecto que muito o entusiasmava e que era o de levar a efeito na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, uma exposição dedicada ao pintor Alfredo Keil (1850-19007). Como dizia e depois escreveu o António, “Keil o artista políapto” que tocou em muitos domínios da expressão artística. Sobre todas elas se lançou o António com o mesmo sentido indagador revelando uma obra de um profícuo criador, até então praticamente desconhecida. Foi um tempo de procuras e de muita alegria que partilhámos com a Maria Keil, quer na Quinta em Sacavém, quer na sua casa de Lisboa, e com tantos outros que colaboraram naquele projecto quase ciclópico, dada a diversidade e dispersão dos materiais e o seu ineditismo. Circunstâncias da minha vida profissional fizeram com que tivesse que abandonar a direcção da Galeria de Pintura do Rei D. Luís, em 1997. Trabalhei então na Biblioteca Nacional. Enquanto durou esse “exílio” o António fez-me saber que só faria a exposição comigo de volta à Galeria, o que veio a suceder dois anos mais tarde. A exposição, a Fotobiografia e o Catálogo da exposição, levados a efeito no final de 2001, foram depois justamente premiados pela APOM²⁸ numa cerimónia que teve lugar em Évora, tendo o prémio sido entregue pela Dr.^a Irisalva Moita, museóloga e historiadora, também colaboradora naquele projecto, a quem aqui também presto a minha homenagem.



MOMA

MIES IN BERLIN

MUMPTHEW

MIES IN AMERICA

The career of Ludwig Mies van der Rohe (1898-1980) is one of the greatest symbols of the twentieth century, and his work has been the focus of many exhibitions in Germany, the last being in America. This exhibition, The Museum of Modern Art and the Whitney Museum of American Art have sponsored exhibitions that explore the history of the architect's work.

Com o António além de projectos museológicos, (depois concretizados em exposições, livros, concertos), partilhei gostos comuns que iam da música, da literatura, às viagens. Apetece-me recordar o seu fascínio pelo universo literário e pela personalidade da Agustina Bessa-Luís, com a sua sabedoria antiquíssima sobre os meandros da “coisa” humana, e com a sua prosa algo visionária que o António me ajudou a reencontrar. Talvez que, tal como a escritora, o António escrevesse “para incomodar o maior número de pessoas, com o máximo de inteligência. Por narcisismo que é um facto civilizador”, ou para afugentar a angústia, como os poetas. Fui com o António a várias sessões públicas onde a Agustina participava, a última das quais à apresentação da obra a que roubei o título para esta homenagem e testemunhei como o respeito do António por aquela figura maior das Letras, era retribuído por inteiro.

²⁸ APOM – Associação Portuguesa de Museologia.

As viagens permitiam ao António alargar os horizontes e saciar a sua sede intelectual. Preparava-as meticulosamente, sabendo à partida tudo quanto queria ver.

Partilhamos uma ida a Nova York em 2001, no mesmo ano em que o atentado às Torre Gémeas deixou o mundo cheio de espanto. Não foi muito fácil conjugar os interesses do meu, então adolescente, filho João por dinossauros e mostras de armas antigas, com os interesses do António pela arte contemporânea. Ainda assim visitámos uma muito interessante exposição sobre o arquitecto Mies van der Rohe – “Mies in Berlin”, no MOMA, visitamos a cidade, território de eleição para experimentação e inovação no domínio da arquitectura, motivo mais que suficiente para a viagem. Sobre a cidade o António fez inúmeras fotografias nas quais o seu olhar nunca indiferente ficou registado. Penso que chegou a fazer uma exposição com as imagens que captou nesta viagem. E com outras com as quais criou narrativas que o levaram a apresentar um projecto-instalação no Museu do Traje. Esse tempo correspondeu, da minha parte, a uma dedicação quase exclusiva à causa de Lisboa, afastando-me quase sem me aperceber do convívio regular com o António. Quando o reencontrei já o António se preparava para partir...

Se escrever serve para “desconvocar a angústia e aligeirar o medo” então o António pegou nas suas maiores fragilidades e tornou-as grandezas. Derramou sobre nós a sua beleza, seu encanto, seu talento. Diz o povo que Deus leva os que ama cedo demais. O António foi tão cedo e não tive tempo de lhe dizer a falta que nos faz.

A propósito da “Caixa de Arte Pipxou” de Ernesto de Sousa, reflexões sobre a morte da Arte e a Caixa de Pandora

Ana Barata

Paulo Simões Rodrigues

Não foram só as estruturas políticas, sociais e económicas do país que foram sacudidas pela revolução de Abril de 1974. Como era inevitável, a produção artística dos anos 70 - recordados e celebrados com uma exposição no Centro de Arte Moderna da FGC²⁹ -, também não deixou de ser abalada por este acontecimento, que veio quebrar um ciclo de isolamento internacional em que Portugal esteve mergulhado durante quase cinco décadas. Embora nesta data não se tivesse registado verdadeiramente uma ruptura em termos estéticos e plásticos na arte portuguesa. Essa ruptura tinha já acontecido durante a década anterior quando surgiu, como António Rodrigues observou, uma geração de artistas que “mais do que sintonizados com o seu tempo são participantes directos na criação desse tempo – de um tempo sem pátria”³⁰. Parte deles tinha em comum o facto de ter fugido, desde o final dos anos cinquenta, aos constrangimentos próprios de um país sem liberdade e partido para o estrangeiro para fazerem ou completarem a sua formação³¹. Esta emigração ou exílio, ainda segundo António Rodrigues, “muito teria contribuído para um entendimento da actividade artística de um ponto de vista mundial e já não tão só nacional como nas quatro décadas anteriores”³². Também para João Fernandes esta vivência estrangeira – em Londres, destino de Paula Rego, por exemplo, ou Paris, cidade onde se reuniu o grupo KWY³³ - permitiu e estimulou o contacto com artistas de outros países, “representando já uma nova atitude experimental participante de uma renovação de linguagens e experiências que pouco tinham a ver com a discussão nacional”³⁴.

Desde o início da década de 1970 que o país vivia uma conjuntura marcada pela expectativa optimista que a mudança na chefia do governo, acontecida em 1968³⁵, pudesse vir a ser mais do que uma ligeira abertura do regime. Uma expectativa que se começou a manifestar em iniciativas e acontecimentos concretos. No campo das artes plásticas, por exemplo, os anos entre 1968 e 1974 registaram algumas

²⁹ *Anos 70: Atravessar fronteiras*. Lisboa: FCG-CAM, 2009.

³⁰ RODRIGUES, António – “Anos de ruptura”. *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa dos anos sessenta*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte, 1994, (p. 10). Catálogo da exposição realizada, sob a curadoria de António Rodrigues, no Palácio das Galveias no âmbito da Lisboa 94'Capital europeia da cultura.

³¹ Graças, sobretudo, ao programa de atribuição bolsas instituído pela recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian (1956), a partir do final da década de 1950 (Ver *50 anos de arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007).

³² IDEM, *ibidem*.

³³ Em 1958, em Paris viviam Lourdes Castro, René Bértholo (depois de terem inicialmente passado algum tempo em Munique), José Escada, João Vieira, Gonçalo Duarte e Costa Pinheiro (que também passa por Munique). A eles se juntam o alemão Jan Voss e o búlgaro Christo. Todos em conjunto produzem a revista KWY, nome pelo qual o grupo ficou conhecido.

³⁴ FERNANDES, João – “Perspectiva: Alternativa Zero: Vinte anos depois”. *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 17.

³⁵ Em 1968, por motivos de saúde, Salazar foi definitivamente afastado da chefia do governo – morreu no ano seguinte - e foi substituído no cargo pelo professor de direito, Marcelo Caetano.

alterações significativas, referidas como “marcos decisivos”³⁶ por Rita Macedo, como a reestruturação da secção portuguesa da AICA³⁷, a implementação do mecenato de empresas privadas como a General Motors, a Guérin, a Soquil, o Banco Português do Atlântico e a Mobil³⁸, o desenvolvimento do mercado da arte e uma participação mais significativa dos críticos de arte em jornais e revistas, assim como na realização de exposições. Também neste período se afirmam nomes de uma nova geração de críticos que têm uma acção interventiva no âmbito da criação artística e do panorama cultural do país, entre os quais se destacam Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa, Salette Tavares, Fernando Pernes, José Luís Porfírio e Egídio Álvaro, que se juntam a José Augusto França e a José Ernesto de Sousa (1921-1988), cuja actividade crítica vinha já de décadas anteriores, ligada a outras linguagens estéticas.

Depois dos anos de festa, turbulência e experimentação estética que se seguem à revolução de 25 de Abril de 1974, em que a realização da *Alternativa zero* constitui “um momento de transição e profundas alterações no campo artístico”³⁹, a década de 1980⁴⁰ consolida definitivamente a abertura do país ao exterior, com os consequentes reflexos nesse campo. Num breve sumário desses anos, que João Pinharanda chamou a “idade da prata”⁴¹, sublinhe-se o aparecimento de um conjunto diversificado de novos artistas e de uma nova geração de críticos de arte – como António Rodrigues, Alexandre Melo, João Pinharanda, Bernardo Pinto de Almeida, Alexandre Pomar e Eduardo Paz Barroso – que escrevem regularmente nas secções culturais de jornais generalistas como o *Expresso* e o *Diário de Notícias*, ou culturais como o *Jornal de Letras*, e se iniciam também no comissariado de exposições; o aumento do número de galerias em Lisboa e no Porto; e o relançamento do mercado da arte, graças à estabilização económica que o país alcança. Estes são os anos em que, segundo Alexandre Melo, “se cruzam e sobrepõem artistas e obras que representam diferentes gerações e sensibilidades e que deram corpo a uma conjuntura artística particularmente dinâmica e diversificada”⁴².

Um dos artistas da geração mais velha que, de certo modo, realiza e facilita este cruzamento de gerações e sensibilidades estéticas é Ernesto de Sousa. No contexto de ruptura e agitação criativa que Portugal vive desde os finais de 1960 – “contexto fundador das raízes da contemporaneidade artística portuguesa”⁴³ –, e que se intensifica no pós-25 de Abril de 74, Ernesto de Sousa emerge como a figura que mais entusiasticamente adere às novas expressões, ideias e atitudes que, no campo da arte internacional, então se discutiam. Ao longo da sua actividade de crítico, organizador de exposições, cineasta, teórico e “operador-estético”, alguns conceitos fundamentais nortearam o seu pensamento e

³⁶ MACEDO, Rita – “1968-74: renovação na continuidade”. *Anos 70: atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 19. Ver também MACEDO, Rita – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista 1968-1974*. Lisboa: s.n., 1999 (Diss. Mestrado em História da Arte contemporânea, FCSH-UNL).

³⁷ Criada em 1950, tendo como primeiro presidente o historiador de arte Reinaldo dos Santos, a secção portuguesa da AICA manteve-se numa quase inactividade até 1968, ano em que sofreu uma profunda reestruturação, sob o impulso de José Augusto França e Rui Mário Gonçalves.

³⁸ Este mecenato traduziu-se na criação de diversos prémios.

³⁹ FERNANDES, João – *op.cit.*, p. 34.

⁴⁰ Foi por esta altura que Ana Barata se cruzou pela primeira vez com o António Rodrigues, no contexto da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, onde ele era então aluno do Mestrado de História de Arte e el frequentava a licenciatura na variante da mesma área. Ao longo da década de 1980 e seguinte, ele foi consolidando a sua actividade como crítico e historiador de arte. Mais recentemente, tornaram-se a cruzar, tendo-a incluído num dos projectos editoriais em que estava envolvido como director, em que Paulo Simões Rodrigues também participava, quando, inesperadamente, nos deixou.

⁴¹ PINHARANDA, João – “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio”. PEREIRA, Paulo (dir.) - *História da arte portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, vol.3, p. 615.

⁴² MELO, Alexandre – *Artes plásticas em Portugal, dos anos 70 aos nossos dias*. Lisboa: Difel, 1998, p. 61.

⁴³ FERNANDES, João – *op. cit.*, p.16.

as suas acções, designadamente a ideia de acontecimento e de valorização do efémero, que se contrapõe ao objecto de arte, e a recuperação mítica da festa e do convívio⁴⁴.

Na década de 1970, no campo artístico além fronteiras, na ordem do dia dos debates e das reflexões de críticos e curadores, e das experimentações de artistas, estavam questões como a desmaterialização do objecto de arte⁴⁵, a contaminação dos géneros artísticos e dos seus suportes, o conceito de originalidade e a relação arte-vida, que movimentos de vanguarda como o Fluxus vinham explorando desde o início da década de 1960⁴⁶. Ernesto de Sousa teve um primeiro contacto directo com este ambiente artístico em 1969⁴⁷, quando participou, em Itália, no I Festival de Arte Colectiva *11 Giorni a Pejo*, organizado por Bruno Munari. De regresso a Portugal, contaminado pela experiência vanguardista que acaba de vivenciar, Ernesto de Sousa concebe o espectáculo *Nós não estamos algures*, “Exercício de comunicação poética” “mixed-media” - segundo a expressão da época - onde vários géneros artísticos se combinavam e onde o público não devia ser só mero espectador passivo⁴⁸.

A visita que Ernesto de Sousa realiza em 1972 à *Documenta 5* (Kassel), organizada sob a curadoria do suíço Harald Szeemann (1933-2005)⁴⁹, possibilita-lhe outros argumentos para fundamentar e legitimar as suas opções estéticas e as acções que vinha desenvolvendo no país, inserindo-as dentro do contexto internacional artístico de vanguarda. Observe-se como as atitudes e as acções destes dois homens – Sousa e Szeemann – coincidem na sua forma de encarar o papel do curador como um gerador de ideias, um “fazedor de exposições”, como Szeemann se auto-definiu⁵⁰, privilegiando o processo criativo do artista, mais do que o resultado final da sua obra, e fazendo da exposição uma experiência artística para o espectador. Desta visita à *Documenta 5* foi ainda marcante o conhecimento pessoal que travou com o artista alemão Joseph Beuys, tendo desse encontro publicado no jornal *República* uma entrevista em que o apresenta, e à sua obra, à opinião pública nacional⁵¹. Por esta altura, a expressão “operador-estético” substitui, definitivamente, a palavra “artista” no discurso de Ernesto de Sousa e o movimento Fluxus torna-se para ele “então uma referência fecunda”⁵², permitindo-lhe “actuar também como aglutinador das tendências experimentais”⁵³.

⁴⁴ FREITAS, Helena de – *Ernesto de Sousa: Revolution my body*. Lisboa: CAMJAP, 1998, p. 9.

⁴⁵ Ver LIPPARD, Lucy (ed.) – *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997.

⁴⁶ Ver HIGGINS, Hannah – *Fluxus experience*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.

⁴⁷ Em 1969, a FCG inaugura em Lisboa a sua sede e edita a revista *Colóquio* que, a partir de 1971, sob a direcção de José Augusto França, passa a chamar-se *Colóquio/Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (1971-1996). 1969 é também o ano da realização de várias exposições que testemunham os novos conceitos e práticas da arte contemporânea, das quais se destaca a organizada sob a curadoria do suíço Harald Szeemann, intitulada *When attitudes become form: Works, concepts, processes, situations, informations* apresentada em Berna, no Kunsthalle, em Krefeld e em Londres, no Institute of Contemporary Art.

⁴⁸ Apresentado no teatro 1ºActo, em Algés, a ideia do espectáculo partiu da peça *Nome de guerra*, de Almada Negreiros – que teve uma participação na sua concepção - que era, para Ernesto de Sousa, o exemplo da acção artística e cívica da cena artística nacional do primeiro modernismo.

⁴⁹ Ver *50 Jahre Documenta 1955-2005=50 years Documenta 1955-2005*. Gottingen: Steidl, 2005, 2 vols.

⁵⁰ VER BIRNBAUM, Daniel – “Passages: When attitudes become form”. *Artforum International*. New York. Vol. XLIII, nº10 (summer 2005), p. 55; MULLER, Hans-Joachim – *Harald Szeemann: exhibition maker*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, cop. 2006.

⁵¹ Ver “O estado zero: encontro com Joseph Beuys”. *República*. Lisboa (28/12/1972).

⁵² FERNANDES, João – *op. cit.*, p. 21.

⁵³ CANDEIAS, Ana Filipa – “Fotografia, performance, imagem em movimento – os artistas e os novos meios em Portugal”. *Anos 70: atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 35. Datam destes anos os contactos que estabelece e desenvolve com alguns dos artistas do Fluxus, nomeadamente com Robert Filliou, George Brecht e, sobretudo, Wolf Vostell, a quem, para além das cumplicidades estéticas, o ligam laços de amizade.

Nestes anos que antecedem Abril de 1974, os principais projectos curatoriais desenvolvidos por Ernesto de Sousa – que neles participa também como “operador-estético” - acontecem no contexto das exposições realizadas no âmbito da parceria entretanto estabelecida entre a AICA e a SNBA. A primeira acontece em 1972 e Ernesto de Sousa, um dos críticos de arte convidados a ocupar uma sala da SNBA com uma proposta expositiva⁵⁴, apresenta uma exposição que, provocatoriamente, intitula *Do vazio à pro-vocação*. Entre os artistas que escolhe estão Fernando Calhau (o mais novo do grupo), Helena Almeida, Alberto Carneiro, João Vieira, Ana Vieira, que com ele partilham a exploração de novas possibilidades da criação artística, utilizando novos meios e suportes, protagonistas todos das rupturas estéticas da arte portuguesa contemporânea.

Dois anos depois, na 2ª edição da Exposição AICA SNBA 74, Ernesto de Sousa designa a sua intervenção curatorial de *Projectos-Ideias*. Embora a influência da *Documenta 5* de Szeemann seja evidente, na carta-convite que redige Ernesto de Sousa afirma que não se trata “de copiar algumas das manifestações internacionais que se têm realizado com rótulo semelhante...”. Os 23 “operadores-estéticos” convidados⁵⁵ são incentivados a explorarem a relação arte-vida nas suas intervenções, sem restrições de “processo estético às suas componentes visuais ou plásticas”, mas procurando “valorizar o processo artístico face ao objecto de arte” e “constituir uma zona de esclarecimento, discussão e convívio”⁵⁶. Alguns deles vêm já da edição anterior e quase todos vão participar na principal manifestação da vanguarda portuguesa que Ernesto de Sousa consegue realizar na Galeria de Arte Moderna de Belém, em 1977: a *Alternativa Zero*⁵⁷. Sub-intitulada *Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, esta exposição acontece no rescaldo do clima de alegria e de festa que o país vive nos tempos seguintes ao 25 de Abril de 1974. É patrocinada por estruturas oficiais entretanto criadas no campo da cultura, nomeadamente pela Direcção Geral da Acção Cultural⁵⁸, onde trabalham João Vieira, Fernando Calhau e Julião Sarmento que, simultaneamente, são impulsionadores da sua realização e nela participam. Na *Alternativa Zero* Ernesto de Sousa reúne todos os artistas que, desde a década de 1960, de formas diversas abordaram nos seus trabalhos as linguagens conceptuais. Mas, nesta exposição participa igualmente um grupo de uma nova geração de artistas emergentes – nomeadamente Julião Sarmento, Leonel Moura e Fernando Calhau -, que vêm a ter um papel relevante no contexto artístico nacional seguinte: os anos 1980.

Em termos globais, um dos traços que pode caracterizar a década de 1980 é a falência das grandes narrativas, anunciada por Jean-François Lyotard na sua obra *La condition postmoderne*, em 1979. No contexto internacional da arte, nos últimos anos da década de 1970 foram já perceptíveis os sinais das alterações que se vieram a registar-se no decorrer da década seguinte. De facto, se durante os anos 60 e 70 as obras de arte se caracterizam pela sua fragilidade e natureza efémera, reflexos de gestos simples e experiências íntimas dos artistas, nos anos 80 assiste-se ao regresso aos suportes tradicionais – quadro e objecto escultura – embora de um modo diferente, resultado da expressão de novas pesquisas estéticas de momentos históricos anteriores; a relação arte-vida, explorada num cenário de grandes contestações políticas, sociais e ideológicas pelos artistas do Fluxus, do ponto de vista da

⁵⁴ Os outros são José Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Salette Tavares, Egídio Álvaro, Rocha de Sousa e Mário Oliveira.

⁵⁵ Costa Pinheiro, René Bertholo, José Rodrigues, Alberto Carneiro, Armando Alves, Ângelo de Sousa, Júlio Bragança, Álvaro Lapa, João Vieira, Carlos Gentil-Homem, Fernando Calhau, Nuno Siqueira, Artur Rosa, Eduardo Nery, Jorge Nesbitt, Ferraz, Helena Almeida, Ana Vieira, Jorge Peixinho, Ernesto de Melo e Castro, Ribeiro Telles, Ana Hatherly, Salette Tavares, João Guedes, António Campos, Carlos Calvet, António Areal, João Dixo e o próprio Ernesto de Sousa.

⁵⁶ SOUSA, Ernesto de – *Carta-convite aos participantes na Expo AICA SNBA 74*.

⁵⁷ Ver *Alternativa Zero: Tendências polémicas da arte portuguesa contemporânea*. Lisboa: s.n., 1977 (Catálogo da exposição); *Perspectiva: Alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997; *Ernesto de Sousa: Revolution my body*. Lisboa: CAMJAP, 1998; ALBUQUERQUE, Isabel – “Alternativa zero”. *Arte teoria*. Lisboa. Nº2 (2002), p. 72-81; NOGUEIRA, Isabel – *Do Pós-modernismo à exposição Alternativa zero*. Lisboa: Vega, cop. 2007; NOGUEIRA, Isabel – “Alternativa zero, 1977: o reafirmar da possibilidade da criação”. *Cadernos CEIS20*. Coimbra. Nº7 (2008).

⁵⁸ Entre 1975-76 Eduardo Prado Coelho ocupou o cargo de Director Geral na Secretaria de Estado da Cultura chefiada por David Mourão Ferreira.

função social da arte e da relação desta com o público, altera-se, perdendo essa componente interventiva e colectiva; a nova conjuntura económica permite que o mercado da arte se reanime nos primeiros anos da década, apropriando-se da vanguarda e os artistas tomam “consciência da forma como os *media* afectam a nossa visão da realidade, transformando-a em modas, fazendo-nos confundir frequentemente informação com conhecimento”⁵⁹.

A assimilação das novas concepções de arte pelos suportes tradicionais, como a pintura e a escultura, a afirmação do individualismo do artista, a consciência das condicionantes culturais e ideológicas que se impõem à nossa percepção da realidade, como os *media*, e a continuidade de tudo o que vinha das décadas anteriores, que muitos criadores não deixaram de continuar a explorar, fomentaram, nesses anos 80, a aceitação generalizada que não há uma definição universal de arte, de que a arte é um território aberto e plural, campo de todos os purismos e de todas as hibridizações, de todos os géneros, formas, materiais, suportes e técnicas, de que tudo é passível de ser apresentado e aceite como arte⁶⁰. A diluição de todas as fronteiras que os artistas da década de 80 consagraram como cânone parece incorporar, na sua essência, o desejo de superação da ideia hegeliana da morte da arte: libertá-la das esgotadas formas tradicionais de fazer arte, condenadas que estavam a repetirem-se em diferentes combinações⁶¹. Em Portugal, no ano de 1985, a constituição do grupo Triplo V e a concepção da Caixa de arte *Pipxou* por Ernesto de Sousa reafirma a procura dessa superação.

Efectivamente, em 1985, na sequência da preparação do filme “Almada, um nome de Guerra”, com o apoio da Cooperativa Diferença, Ernesto de Sousa constituiu o grupo Triplo V, com o objectivo de desenvolver actividades de carácter inter e transdisciplinar. Será o grupo Triplo V a lançar a Caixa de arte *Pipxou*, concebida pelo próprio Ernesto de Sousa e organizada por Maria Estela Guedes e Fernando Camecelha. Com uma tiragem de 40 exemplares, a Caixa de Arte *Pipxou* continha 22 estampas e 8 postais da autoria de um conjunto de artistas de gerações, áreas e tendências estéticas distintas⁶². Para além dos próprios Ernesto de Sousa e Fernando Camecelha, a Caixa de Arte *Pipxou* ainda contou com a colaboração de vários artistas: Pedro Calapez, Pedro Proença, Julião Sarmento, Fernando Calhau, Silva Tavares & Cia Lda., António Palolo, Helena Almeida, José Oliveira, João Vieira, Carlos Nogueira, Cerveira Pinto, Jorge Molder, Noémia Seixas, José Barrias, Mariette, Fernando Matos, Alberto Picco, Rui Castelo Lopes, Casanovas, Telectu – Jorge Lima Barreto e Victor Ruas -, João Dionísio, Xana, Fernando Aguiar, António Inverno, Mário Varela, Irene Buarque, Wanda Ramos, Carlos Gentil-Homem, Ana Branca e Alberto Carneiro.

A Caixa de Arte *Pipxou* foi lançada na galeria Diferença, à qual estavam ligados muitos dos artistas participantes no projecto. O lançamento consistiu na realização de uma exposição colectiva dos trabalhos incluídos na caixa, que decorreu entre 21 de Fevereiro e 16 de Março⁶³.

As caixas só têm valor simbólico pelos seus conteúdos e contêm sempre um segredo, encerrando e separando do mundo tudo o que é precioso, frágil ou temível, podendo tanto proteger como esconder, abafar ou ocultar⁶⁴. Como a caixa (ou vaso) aberta por Pandora, que guardava todas as desgraças,

⁵⁹ CORRAL, Maria de – *Anos 80 = The Eighties*. Lisboa: Culturgest, 1998, 2 p.

⁶⁰ MELO, Alexandre – “Anos 80. Os Anos 80 nunca existiram”. PERNES, Fernando (coord.). *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Campo das Letras, Fundação de Serralves, 1999, p. 298.

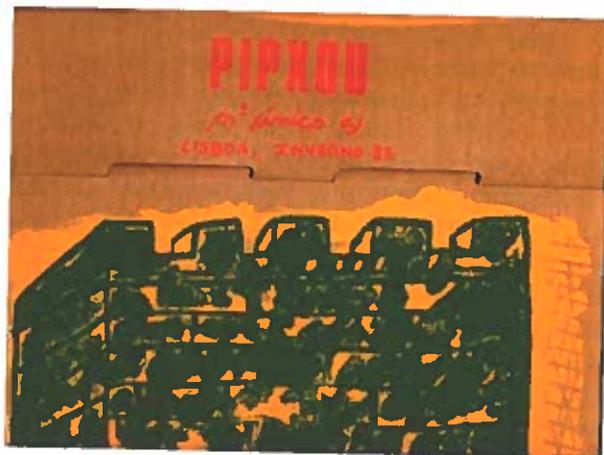
⁶¹ POTHEN, Philip – *Nietzsche and the fate of art*. Burlington: Ashgate, 2002, p. 57.

⁶² Ver www.triplov.com/ernesto/pipxou/index.html.

⁶³ Maria Estela Guedes e Fernando Camecelha organizaram um segundo número da caixa *Pipxou* (caixa de arte *Pipxou-2*) em 1987, para uma retrospectiva dedicada a Ernesto de Sousa, intitulada *Itinerários*, patente no Museu Nacional de Arte Antiga. Esta segunda caixa teve uma tiragem de cerca de 80 exemplares. Ver WANDSCHNEIDER, Miguel - “Notas biográficas para uma autobiografia involuntária”. *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998, p. 119.

⁶⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Número*. Lisboa: Teorema, 1994, p. 144.

tristezas e doenças do mundo, mas também a esperança.⁶⁵ O segredo que a caixa de Ernesto de Sousa contém é a arte. A arte que quando entendida como uma dimensão à parte, enquanto espectáculo, da vida quotidiana permanece fechada num elitismo proteccionista que a esconde da realidade e da maioria das pessoas para as quais foi criada e que dão sentido à sua existência.



Caixa de Arte Pipxou, com serigrafia de Pedro Calapez

Mas também a arte que pode ser por cada um de nós, para que nos interpele directamente e seja uma experiência a ser vivida e não contemplada, tornando-se acção, energia e movimento temporal. Ao decidir abrir a caixa e retirar a arte que ali está guardada, quem o faz deixa de ser espectador e torna-se actuante, atitude que o torna consciente do processo artístico.

Na mitologia grega, a figura de Pandora está ligada ao mito de Prometeu, aquele que roubou o fogo aos deuses para o trazer para a terra e dá-lo aos homens. Para castigá-lo, por ordem de Zeus, todos os deuses contribuem para a criação de Pandora, a primeira mulher, a mais bela jamais criada, dada como presente a Epimeteu, irmão de Prometeu. Mas, Epimeteu, avisado pelo irmão para não aceitar qualquer presente de Zeus, recusa o presente. Furioso com a reacção de Epimeteu ao seu presente, Zeus acorrenta Prometeu, nu, a uma coluna nas montanhas do Cáucaso, para que um abutre lhe devorasse o fígado. A punição repetia-se todos os dias do ano, pois o fígado voltava a reconstituir-se durante a noite. Epimeteu, preocupado com a sorte do irmão, acaba por aceitar casar com Pandora. Esta, depois de casada, abre o jarro onde Prometeu tinha confinado, com muito esforço, todos os males capazes de afligir a humanidade, recomendando ao seu irmão que o mantivesse fechado⁶⁶. Ao deixar que os males se espalhem pelo mundo, Pandora acaba por ser o instrumento da vingança dos deuses pela desobediência de Prometeu em relação ao fogo. Afligida pelos vícios e pelas doenças, a humanidade chega ao fim de uma Idade de Ouro de paz e espiritualidade sob a protecção dos deuses, vendo-se obrigada a utilizar o inteligência para sobreviver e construir uma verdadeira comunidade de Homens, seja dominando as forças da natureza, seja dominando os seus semelhantes⁶⁷.

Apesar do sentido negativo do mito de Prometeu, baseado no *topos* da desobediência que acarreta invariavelmente o castigo, este sinaliza o advento da consciência, do conhecimento e do livre arbítrio. A desobediência de Prometeu obriga o Homem a fazer escolhas, a tomar decisões e a ser responsável pelas consequências de ambas, boas ou más. O acto de Pandora, fomentado pela curiosidade, ou seja

⁶⁵ "Antes de facto habitava sobre a terra a raça dos homens, a resguardo de males, sem a penosa fadiga / e sem dolorosas doenças que aos homens trazem a morte. / Mas a mulher [Pandora], levantando com a mão a grande tampa da jarra, dispersou-os e ocasionou aos mortais penosas fadigas. / E ali só a Esperança permaneceu em morada indestrutível / dentro das bordas, sem passar a boca nem para fora / sair, porque antes já ela colocara a tampa na jarra, por vontade do deus da égide, Zeus que amontoa as nuvens." Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, vv. 90-95.

⁶⁶ GRAVES, Robert – *Os Mitos Gregos*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1990, 1ª vol., p. 130.

⁶⁷ DIEL, Paul – *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Éditions Payot, 1998, pp. 233-250.

pelo inexorável desejo de conhecer, rompe com todas as limitações, expondo o espírito humano a todos os perigos. Esta nova condição significa, do ponto de vista do mito, que a humanidade desceu a um nível desprotegido, logo inferior, da existência. Mas também simboliza um estado de autonomia e auto-consciência que permite ao Homem responsabilizar-se pela construção do seu próprio destino e a agir em conformidade com esse desígnio. Quando Pandora expôs o espírito a todos os perigos, também o abriu à infinitude de possibilidades que o intelecto humano é capaz de criar.

Ao encerrar obras de artistas de diferentes gerações e tendências estéticas distintas, à espera de serem libertadas e apropriadas por quem a abrir, a Caixa de Arte *Pipxou* de Ernesto de Sousa também rompe com todas as limitações, com todas as barreiras entre o que é estético e não é estético, com o conceito de arte que a define como uma actividade singular e distinta das restantes actividades humanas, tornando-a parte activa da vida, quer individual, quer colectiva, com todos os riscos que essa participação pode acarretar. Só a sua incorporação na transformação das relações entre os Homens, a sua mais nobre vocação para Ernesto de Sousa, poderá salvar a arte da morte diagnosticada por Hegel no início do século XIX⁶⁸.

A obra de Ernesto de Sousa, representada no presente texto pela Caixa de Arte *Pipxou*, representa a afirmação clara, sem ambiguidades, que o artista se deve assumir como um protagonista do seu próprio tempo, participante activo da construção de um modo de vida, da organização social. Recusa a noção romântica de artista como alguém que vive num mundo à parte dos restantes mortais, uma espécie de demiurgo. Daí o favorecimento de uma arte mais conceptual, de formas e experiências artísticas menos concretas materialmente, mas que comporte ideias de impacto e efeitos mais directos e imediatos sobre a realidade. Até o mais tradicional objecto artístico deve ser um acontecimento artístico agitador de consciências, que fomenta polémicas e debates, que transfigura espectadores contemplativos em protagonistas da experiência estética, que despoleta estupefacções e interrogações, tornando-os parte do processo criativo, que se renova transformando o mundo.

[NdA] A bibliografia consultada foi citada ao longo do texto

⁶⁸ WANDSCHNEIDER, Miguel - "Descontinuidade biográfica e invenção do autor". *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998, pp. 19 e 20.

Em memória de António.

Um lugar ou o tempo suspenso.

Maria Helena Souto

“A thing of beauty is a joy forever”

John Keats – *Endymion: Book I* (1818)

Em Agosto de 2007 acompanhei o António numa das suas idas a Paris. Em Maio tinha defendido a minha tese de doutoramento, cuja realização ele acompanhou desde o seu início, dando-me um apoio inestimável. A ele devo o conhecimento do meu orientador, José Fernandes Pereira e, além de vários conselhos, uma preciosa valorização com as fotografias que tirou do prédio onde o arquitecto Luís Caetano Pedro d’Ávila viveu em Paris, com o nº 10 da rua Croix des Petits Champs, para inclusão na tese.

No dia da defesa ofereceu-me um presente como só ele sabia dar ao dizer-me *precisas de descansar; nas férias vais comigo para Paris e não inventes desculpas...* É impossível falar-vos dos dias e das noites passadas na sua companhia. O muito que conversámos, o que andámos, o que rimos, as múltiplas exposições que visitámos, a nossa pequena viagem até Amiens. Ficaram para além da memória, o testemunho de fotografias que ele tirou e algumas que lhe fui tirando.



Fot. António Rodrigues (Paris, 2007) – rua de Furstemberg

António interessava-se cada vez mais por fotografia, meio que experimentava sob o pseudónimo de António Scarzia e que o levou a realizar uma exposição na Giefarte no final de 2003, com as suas fotografias tiradas em *Berlin*, título da mostra. Como Michael Fried demonstrou, alguns problemas associados às noções de teatralidade, objectividade ou ao papel da intenção original da produção artística (discutidos pela primeira vez por Fried no ensaio *Art and Objecthood*⁶⁹), eram para o António centrais na história da fotografia recente, colocando-a hoje na vanguarda da arte contemporânea⁷⁰ e pondo um fim definitivo ao estatuto de menoridade a que fora remetida durante demasiado tempo.

Das fotografias por ele tiradas, ficam aqui registadas e partilhadas três de dois locais de Paris que marcaram dias especiais de uma estadia radiosa (apesar da chuva que teimava em nos incomodar): duas da ponte *Bir Hakeim* (ou viaduto de Passy⁷¹), tirada no regresso da nossa longa deambulação pelo *quartier* de Auteuil, que calcorreámos para ver as obras de arquitectos e designers da nossa eleição (os edifícios de Guimard, as casas de Mallet-Stevens e a Fundação Le Corbusier), e a terceira, da rua de Furstemberg⁷², onde fomos visitar o Museu Eugène Delacroix.



Fots. António Rodrigues (Paris, 2007) – sob o viaduto da ponte de Bir-Hakeim.

Nesta rua, repentinamente, ao sairmos do Museu, apercebemo-nos que “estávamos” na cena final de *A idade da inocência*, o ‘viscontiano’ filme de Martin Scorsese (realizado em 1993, com base no romance homónimo de Edith Wharton, publicado em 1920⁷³).

⁶⁹ FRIED, Michael - *Art and Objecthood: essays and reviews*. University of Chicago Press, 1967.

⁷⁰ Idem – *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven; London: Yale University Press, 2008.

⁷¹ No âmbito da exposição universal de 1878 em Paris, foi construída uma passagem metálica para peões ligando as duas margens do Sena sobre a *île aux Cygnes*. Esta passagem foi substituída no início do século XX pelo actual viaduto metálico, com projecto do engenheiro Louis Biette e do arquitecto Jean Camille Formigé. (Cf. DESWARTE, Sylvie; LEMOINE, Bertrand - *L'architecture et les ingénieurs. Deux siècles de réalisations*. Paris: Le Moniteur Editions, 1997, p. 114).

⁷² Por vezes apelidada de praça, mas realmente uma rua, uma vez que o espaço central não impõe um sentido giratório, mas antes estabelece a ligação entre as ruas de l'Abbaye e Jacob.

⁷³ *The age of innocense* recebeu o prémio Pulitzer em 1921, pela primeira vez atribuído a uma mulher.

Sítio *envoûté*, abrigado da agitação que envolve Saint-Germain-des-Prés, preserva, entre os edifícios que envolvem a 'praça', duas das dependências da antiga abadia onde o pintor Eugène Delacroix (1798-1863), a partir de 1857⁷⁴ e até à sua morte, passou a ter a sua residência e atelier, o que lhe permitiu estar próximo do trabalho que executava na decoração de uma das capelas da igreja de Saint-Sulpice (capela de *Saints-Anges*, 1849-1861⁷⁵), que acolhe o célebre fresco alusivo à *Luta de Jacob com o Anjo*.

Também de luta nos fala *A idade da inocência*, de paixões proibidas e de repressão do desejo. Scorsese, ao escolher a rua de Furstemberg para a cena final da sua adaptação, encontrou o tempo suspenso do lugar que permite a um já idoso Newland Archer capturar, por um momento, a memória da condessa Ellen Olenska no pontão onde a avistara pela última vez anos antes, mas também compreender a inexorável passagem do tempo e como não há retorno possível. Logo a seguir ao "seu" equivalente à madalena de Proust - o raio de sol que bate na janela da residência de Ellen -, Archer vê-a ser fechada e sabe que nada resta senão afastar-se.

Rever a rua de Furstemberg será sempre rever António e a sua irredutível compreensão da arte contemporânea. Também António, que admirava a obra de Luchino Visconti (1906-1976), inspiradora⁷⁶ de Martin Scorsese para a construção do seu filme, foi resolutamente moderno como estes dois criadores, nas suas opções de escrita, leitura e vida.

⁷⁴ Ver sítio do Museu em www.musee-delacroix.fr

⁷⁵ Ver SPECTOR, Jack J. - *The Murals of Eugene Delacroix at Saint Sulpice*. Pennsylvania State University Press, 1985.

⁷⁶ A principal inspiração de Martin Scorsese para este filme foi *O Leopardo (Il Gattopardo)*, 1963), cujo tema essencial é a morte ou a transitoriedade de todas as coisas, o que faz deste filme uma meditação sobre o efémero da beleza, da juventude e do sexo, indirectamente abordada no romance homónimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) que inspirou o realizador italiano.

Concerti grossi/op.3 haendel

Carlos Couto Sequeira Costa

em memória de A.R.

*quando morrer o eu
encontrarei o Outro ,e
juntos caminharemos
sobre as ondas
até que o Infinito
adormeça em paz,
e em mar nosso que estais
no céu.*

António Rodrigues: Ética, Rigor, Qualidade

Sílvia Chicó

Em nome da tua ausência

Construí com loucura uma grande casa branca

E ao longo das paredes te chorei

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Se existe texto difícil de escrever é este. A ausência recente de António Rodrigues não o afastou de mim. Frequentemente continuo a trocar ideias com ele, oiço-o rir de tantas e tantas coisas que lhe



conto. Vejo-o entrar em minha casa, falar com as minhas filhas, fazer festas aos gatos. Continuo a contar-lhe as novidades e sei o espanto dele, vejo-lhe a expressão, o seu riso franco e jovem, a troçar de quantas coisas ridículas que nos circundam e que comentamos. É como se continuasse a combinar passeios, idas a restaurantes dos que “temos absolutamente que experimentar”, viagens a propósito de exposições, passeios em tantas ruas de Lisboa e fazer projectos de casas renovadas, enfim, tanto futuro para viver...

O nosso convívio durou mais de vinte anos, a nossa cumplicidade e o nosso carinho mútuo levou-nos a ser presentes na vida um do outro.

Sempre admirei o António. Mesmo quando mal o conhecia, apercebi-me de traços da sua personalidade que muito me agradaram: vi nele duas qualidades que prezo em absoluto: as da independência e do não-alinhamento com os poderes instituídos. A nossa amizade cimentou-se nas muitas horas que levámos a ver e a falar de arte.

António Rodrigues em 1988

O entusiasmo dos que possuem interesses artísticos comuns e que são apaixonados pela análise exaustiva das artes, une as pessoas. São paixões que se não podem partilhar com toda a gente. E não eram só as artes visuais nos uniam: ligávamos a correr um ao outro, se aparecia no Mezzo um cantor nosso eleito. Comprar cd's, escolher requintadamente interpretações, tudo era pretexto para um convívio pautado por momentos de profundo prazer em que o riso e a razão se completavam.

António Rodrigues emerge profissionalmente nos anos oitenta, que foram anos de muitas oportunidades, em que se afirmaram profissionais que são hoje, por assim dizer, donos do momento. Tal não foi o caso de António. A sua performance de grande qualidade foi sempre relativamente discreta. Uma sólida formação moral ditava o seu comportamento e muitas vezes lhe ouvi queixar-se de comportamentos oportunistas de que foi vítima. A sua postura e a sua atitude, causavam inveja... Uma sólida formação intelectual e muita dedicação ao estudo explicam a obra deste profissional. Desde muito jovem António Rodrigues viajou e passou longas temporadas fora de Portugal. A sua frequência de exposições internacionais era constante, o que não acontecia a muitos “insigne ficantes” que pontificam na cultura artística portuguesa. Tive o prazer de viajar e muitas vezes trabalhar com

António. O seu planeamento da viagem era meticuloso, a sua procura incessante de informação artística revelava a sua grande exigência de rigor e qualidade. A sensibilidade de António Rodrigues era também orientada para as realidades urbanas, para a arquitectura e para o sentir das cidades. Daí a sua paixão por Itália que desde muito novo visitava assiduamente. Não me esquecerei jamais da minha primeira impressão de Berlim ao lado do António, o nosso deslumbramento perante a arquitectura em expansão, o fascínio perante uma cidade que renascia e se redesenhava. Nasceram asas nos nossos pés, nesse primeiro dia de Berlim, na alegria que nos dava a arte que víamos, a que se acrescentava o prazer de reflectir e discutir o que tínhamos visto. Estúpidos os que dizem que os críticos são artistas falhados. O António provava que o crítico, tal como afirmava Wilde, é um artista. Outro tipo de artista, que vive por dentro da arte, ama profundamente a experiência artística, procurando um patamar onde as sensibilidades se encontram e as derivas da arte se explicitam. Uma relação de amor, como afirmava Van Gogh. Sem essa relação, surgem, entre outras aberrações, os academismos artísticos e outros, sobre os quais tanto falávamos, não esqueço como nos referíamos com repugnância ao academismo universitário, e à gente sem imaginação ou qualquer tipo de criatividade, que só sabe aplicar fórmulas, se compraz na verificação de regras, quais polícias de trânsito, que não fazem a menor ideia onde o trânsito vai parar... Mas António Rodrigues tinha a plena noção de que não só o amor e o entusiasmo devem ser condição necessária: a informação que se colhe tentando conhecer ao máximo os testemunhos culturais e a produção artística é indispensável. Viajar, abrir a mente, não se contentar com os cenários caseiros, era o que pensava António Rodrigues. E essa postura gerou antipatia entre gentes limitadas. Deve ter sido uma das causas da injustíssima penalização sofrida pelo então jovem professor das Belas Artes, que lhe roubou anos de carreira e grande transtorno na sua vida pessoal.

Para além de uma obra de investigação que deixou vários títulos e de importantes comissariados, há a destacar a acção de António Rodrigues como fotógrafo. Saliente-se o rigor dos seus enquadramentos, a qualidade da sua escolha de imagens. Não pretendendo ser um artista fotógrafo, a verdade é que as fotos que fazia com a sua pequena máquina analógica são bem interessantes e reveladoras da sua personalidade, onde imperava a procura do rigor e a sua capacidade de deslumbramento perante a qualidade os temas que elegia. Em tempos, António Rodrigues pediu-me um texto para uma exposição de fotografia que realizou. Relendo-o agora, creio ter encontrado nas suas imagens como que uma dimensão de espiritualidade em que o olhar do fotógrafo se elevava procurava quase sempre um ponto de vista que alcançasse as alturas. Notáveis as fotos de António Rodrigues em que as figuras escultóricas se recortam tendo como fundo os céus de Berlim ou de Veneza.

Outra faceta importante deste autor é a sua real propensão para a investigação e a sua coragem intelectual que o levava a aventurar-se em terrenos quase desconhecidos, em que iria aprender quase apenas consigo próprio. Tal é o caso da sua notável tese de doutoramento sobre Álvaro Lapa, em que António Rodrigues empreendeu um estudo profundo de autores literários que faziam parte do ideário de Álvaro Lapa, grande autor da pintura portuguesa “ não integrada” tão condenada pelo academismo...

Mas a capacidade de entender uma grande personalidade da cultura e sobre ela trabalhar com o maior rigor, revela-se logo cedo no trabalho em que António Rodrigues elabora um estudo sobre António Ferro. Muito jovem revela uma notável capacidade e uma inteligência, que o leva a um processo fácil de empatia com os autores estudados, em quem, por vezes, encontra correspondências, quer na maneira de encarar a vida, como no humor e na capacidade de aventura pelos caminhos do conhecimento humano. Essa capacidade de empatia com as personalidades que trata, permite-lhe entender brilhantemente casos tão diversos como o de Marcel Duchamp, António Ferro, Álvaro Lapa ou Alfredo Keil, para além de leituras brilhantes de obras mais pontuais a propósito de exposições. Penso, por exemplo na brilhante análise da obra de Joaquim Bravo, mas em muitos outros artistas poderia pensar, dado que a obra de crítico de António Rodrigues é extensa.

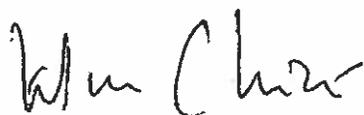
Devo também salientar o pós-fácio que faz à obra de Pierre Cabanne na célebre entrevista a Marcel Duchamp “Marcel Duchamp Engenheiro do Tempo Perdido”.

Dos vários comissariados de António Rodrigues ficaram os catálogos a atestar a dimensão da investigação e dos critérios de rigor que os pautaram. Tomemos como exemplo a exposição intitulada

“Anos 60, Anos de Ruptura” em que um extenso estudo histórico introduz a sequência de imagens dos mais significativos artistas dessa época. Sendo atento aos mestres que o ensinaram, António Rodrigues nunca foi um seguidor e muito menos um repetidor, as suas ideias eram próprias e maturadas numa independência intelectual onde sempre se situou.

Sendo afável e socialmente de trato fácil, António Rodrigues nunca facilitou em relação aos seus princípios orientadores. Foi um senhor e morreu como um senhor: sem queixas, partindo discretamente, não querendo incomodar os outros, em sofrimento vivido em silêncio, tendo um comportamento de grande dignidade. A sua morte prematura deixa um vazio na crítica de arte portuguesa e no ensino artístico. Mas deixa também um espaço desabitado para sempre, nos afectos dos que muito lhe quiseram.

Lisboa, Janeiro de 2010

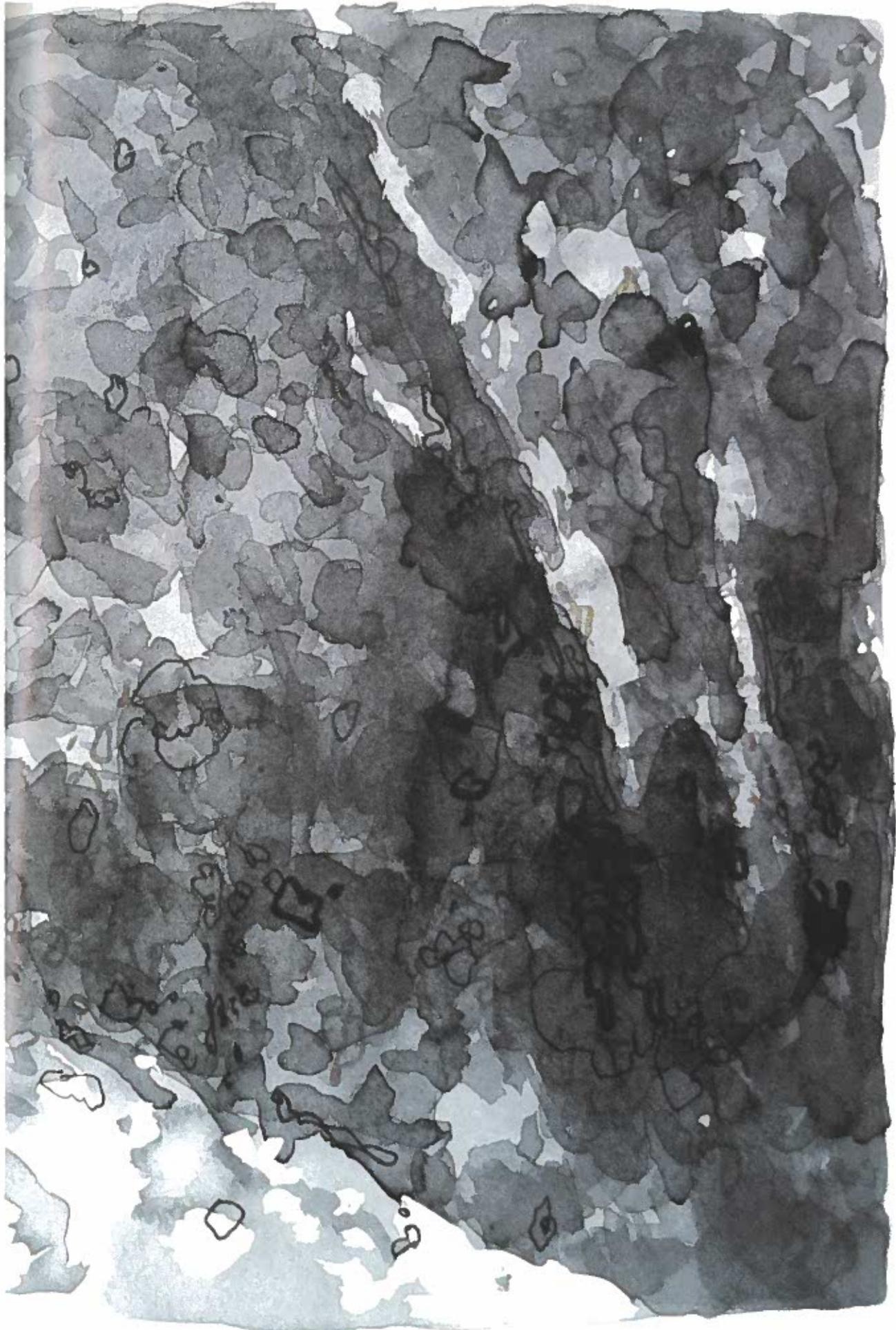
A handwritten signature in black ink, appearing to read 'António Rodrigues', written in a cursive style.

Ao António

Isabel Sabino

Sem Título (2009)





Os Criminosos e as suas Propriedades

Pedro Saraiva

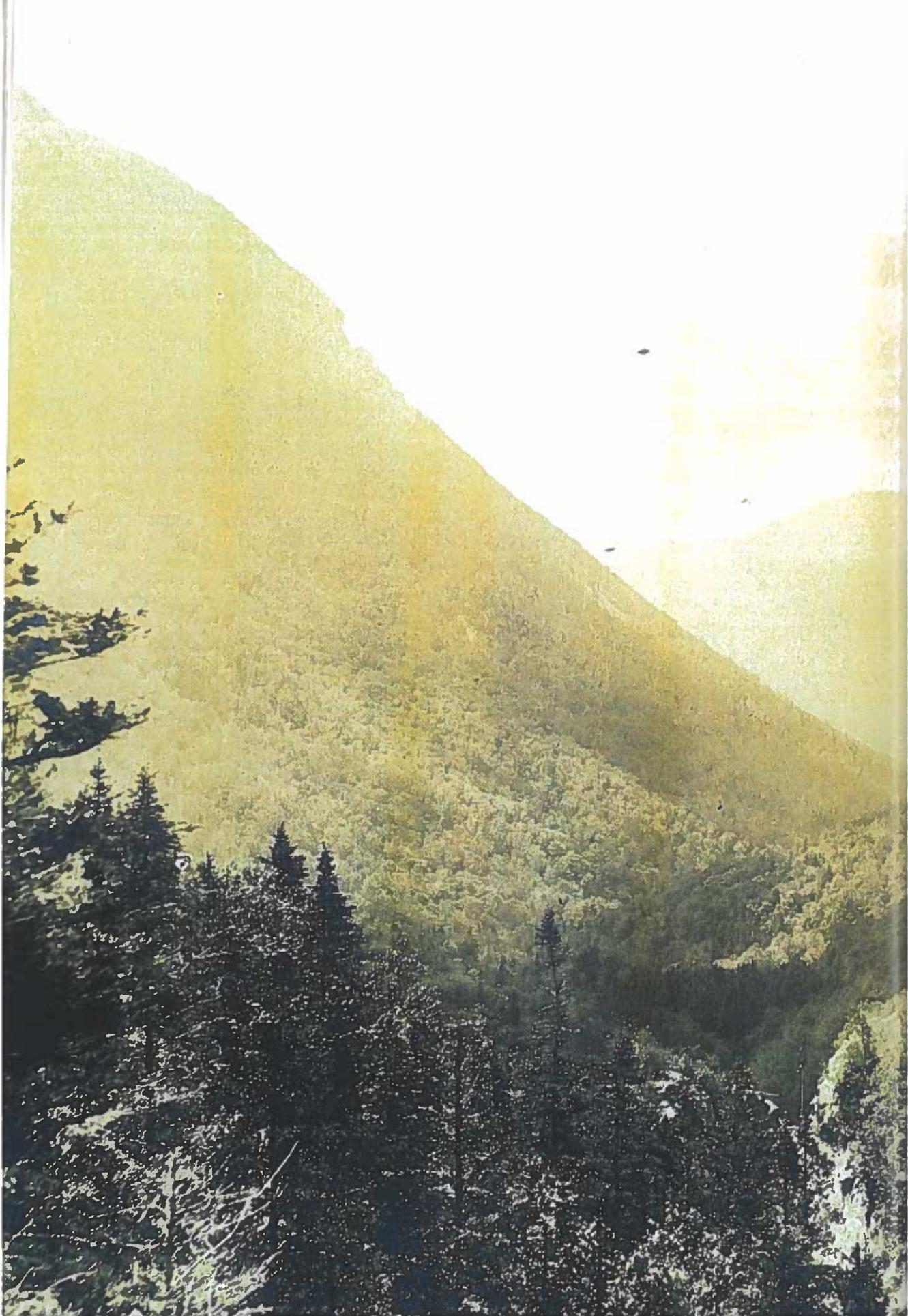
Legenda

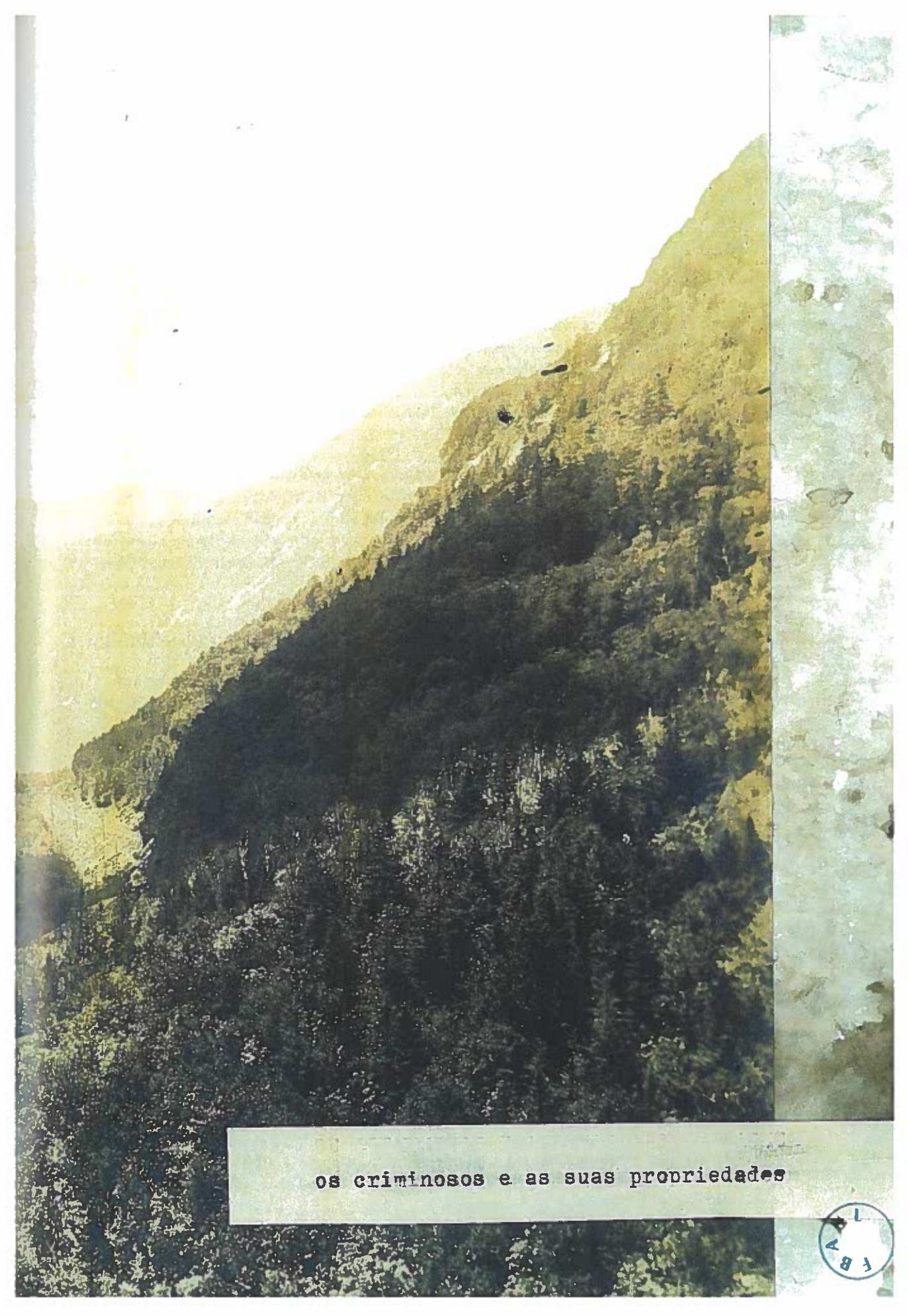
autor: Pedro Saraiva

técnica: técnica mista

dimensão: 260 x 370 mm

ano: 2009





os criminosos e as suas propriedades



Entradas para um Dicionário de Arte Portuguesa do Século XX

Luísa Arruda

O **Dicionário de Arte Portuguesa do Século XX** para a editora Caminho estava entre os últimos projectos de António Rodrigues, meu colega da Faculdade de Belas Artes. Entrámos nesta casa como professores ao mesmo tempo e ambos tínhamos concluído o Mestrado em História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o que não nos valeu a normal passagem a assistentes de “primeira”... Estes factos, a inteligência e o charme do António aproximaram-nos.

António Rodrigues convidou-me para a entrada sobre azulejaria e outras sobre artistas ligados à escultura cerâmica e azulejaria e ainda uma sobre Guilherme Camarinha. Nesta revista de homenagem a António Rodrigues publico as entradas sobre artistas, as que eu própria fiz e as que entreguei a dois dos meus melhores alunos do mestrado de Museologia e Museografia, Carina Bento e Luís Lyster Franco, com acordo de António Rodrigues.

QUERUBIM LAPA (Portimão, 1925 -), pintor, escultor e ceramista.

A obra artística de Querubim Lapa desenvolve-se em diferentes áreas de expressão sendo amplamente conhecida a sua obra cerâmica, nomeadamente a que está colocada em espaços públicos.

Querubim Lapa inicia a sua formação na Escola António Arroio, em Lisboa, concluindo o curso em 1946. Nesta Escola de Artes e Ofícios, especialmente dirigida para as tecnologias de arte, recebe uma aprendizagem inestimável nesta área. Apesar de ter frequentado outras instituições ficará sempre muito ligado a esta Escola onde leccionará, dirigindo as oficinas cerâmicas a partir de 1955.

Ainda estudante trabalha no atelier do Escultor Martins Correia, matriculando-se em 1947 no Curso de Escultura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Como outros camaradas seus e por desentendimento político com professores, pede transferência para a Escola de Belas Artes do Porto, cidade onde reside dois anos. Mais tarde terminará o Curso de Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em 1978, sendo acolhido pelos professores como colega. Partilha um atelier com o Escultor Lagoa Henriques e o Pintor António Aires, em 1948 em Lisboa e depois no Porto, artistas com quem expõe, pinturas e desenhos, em 1949, na Galeria da Livraria Portugalíia.

Em 1950, com uma linguagem pessoal já formada e que se integra na corrente neo-realista portuguesa, expõe na 6.ª Exposição dos Independentes no Porto e na 5.ª Exposição Geral de Artes Plásticas em Lisboa, não estando presente nas Exposições do SNI senão uma vez, em 1948, na 12.ª Exposição de Arte Moderna. O afastamento voluntário destas exposições, promovidas pelo regime de Salazar, manifesta claramente o seu posicionamento político de oposição.

Por estes anos, começa a ter encomendas de cerâmica que realiza na Fabrica Viúva Lamego, onde tem atelier próprio desde 1954, como aliás Jorge Barradas e Manuel Cargaleiro, com quem convive. Muito sensível à obra cerâmica de Barradas, regista-se uma certa influência deste autor.

De 1954 data o padrão de azulejos que elabora para a Rua Duarte Pacheco Pereira no Restelo, padrão aplicado num notável projecto de habitação e zona comercial do Arquitecto Chorão Ramalho. O padrão

que anima algumas paredes exteriores tem a qualidade de um desenho de design, numa metodologia de concepção para o desenho industrial que então dava os primeiros passos em Portugal.

Nesta perspectiva colabora em projectos do Arquitecto Conceição e Silva, como os Armazéns do Minho em Moçâmedes, Angola, destacando-se o fantástico projecto deste arquitecto para o interior da loja Rampa em Lisboa, já destruído, para o qual Querubim Lapa elaborou um pórtico em cerâmica, em 1956. A loja propunha objectos cerâmicos, sendo Querubim Lapa um dos artistas convidados a produzi-los. As peças de Lapa começam a destacar-se como obras escultóricas, pela consistência da invenção técnica e sobretudo por uma linguagem formal, com uma clara vertente surrealizante.

Deste mesmo ano datam os painéis de Querubim Lapa para a Escola Primária de Campolide, projecto do Arquitecto Pires Martins (talvez as obras que o aproximam mais de Jorge Barradas que entretanto elaborava idênticos painéis para a Escola Primária do Restelo) em que propõe uma imagem de figuração estilizada de meninos a brincar em jardins, ou lendo ou jogando com letras, figuras de lembrança algo Picassiana, com uma carga poética assegurada pela elaborada opção cromática em tons muito suaves.

Para algumas encomendas, como os notáveis painéis exteriores da Casa da Sorte, em Lisboa, projecto do Arquitecto Conceição Silva, começa a utilizar estilizadas figurações surrealizantes que se afirmam também por soluções cromáticas e técnicas de grande requinte. Na decoração, datada de 1959, o autor opta por criar placas cerâmicas de 30x20,5 cm, com esmaltados opacos sobre vidrados transparentes, dominando aquáticas tonalidades azuis de belíssimo efeito, no exterior. Outros painéis mantêm o ambiente cromático de contraste dos tons quentes ocres, com os frios, neste caso, os azuis, sempre com uma presença de branco.

A investigação na área das técnicas do fogo, nomeadamente os esmaltes e os vidrados, vai caracterizar muitos projectos seus desta época, que se destacam pelos efeitos de relevo e pelo contraste cromático dos ocres, com as cores frias, sobretudo verdes, sobre branco. Esta investigação inicia-se já nos anos 50, com a curiosa coluna cerâmica para o Hotel Ritz, a convite do Arquitecto Matos Chaves.

A sua actividade artística completa-se em outras áreas como a pintura, gravura e tapeçaria estando presente em numerosas exposições de grande relevo nacional como a 1.ª Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1957, ou na Sociedade Nacional de Belas Artes de que se destacam o II Salão de Arte Moderna ou a 2.ª Exposição de Artistas Independentes, ambas de 1959.

Os painéis cerâmicos dos anos 60 elaborados para importantes espaços públicos exteriores e interiores revelam os desenvolvimentos dos aspectos formais e técnicos da sua obra, acima referidos, com uma grande coerência formal que trará a maior consagração a Querubim Lapa. Vejam-se os painéis interiores para os painéis para Reitoria da Faculdade Clássica, os painéis para a Pastelaria Mexicana, a convite do Arquitecto Matos Chaves, o painel de azulejos para o Balcão TAP do Marquês de Pombal em Lisboa, e o painel em alto-relevo, em contraste com zonas de vazios, para a Fachada do Casino Estoril, para apenas destacar algumas das sua realizações mais destacadas.

Em 1960 realiza a sua primeira exposição individual de pintura, gravura e cerâmica na Cooperativa de Gravadores Portugueses, em Lisboa.

Nos anos finais da década de 60, o Arquitecto Raul Lino convida Jorge Barradas, Júlio Resende e Querubim Lapa para a decoração com painéis cerâmicos do Palácio da Justiça de Lisboa, projecto da autoria de João Andresen e Januário Godinho, terminado por Raul Lino. Querubim Lapa realiza um conjunto de seis painéis em cerâmica com aplicação de relevos, todos de 325x500, nos quais é proposta uma temática relacionada com a função do edifício: uma série de imagens alegóricas suportadas por uma figuração algo convencional, executadas com a mestria técnica deste autor e num jogo cromático em suaves tonalidades ocres e azuis pastéis, utilizando o branco como elemento cromático de grande valor plástico.

Nestes anos mantém uma produção notável de relevos decorativos e placas cerâmicas, peças elaboradas em dimensões intimistas, pensadas para interiores domésticos, em que dominam os temas de cabeças femininas. Vejam-se as placas com o tema *Cabeça de Mulher-caracol*, como a que pertence ao Museu Nacional do Azulejo, de cerca de 1970 (MNA, C 9).

O Restaurante Vagos no Funchal, a Clínica do Restelo, actual Hospital de São Francisco Xavier em Lisboa, a Sala de Audiências do Palácio da Justiça de Vagos e o Instituto Nacional de Saúde Dr. Ricardo Jorge serão locais em que Querubim Lapa intervirá com painéis cerâmicos, obras do início dos anos 70. Regressa ao tema da coluna revestida no Hospital de São Francisco Xavier.

Nas suas obras o autor afirma uma forma pessoal de articular a cerâmica com os espaços arquitectónicos em que ultrapassa a tradicional fórmula da azulejaria como suporte de imagens. Segundo o artista, a cerâmica não se resume apenas a um suporte, exprime os elementos “terra” e “fogo” e como tal é uma matéria dotada de carácter próprio. Assim muitas vezes recusa a malha modular da azulejaria trabalhando os painéis cerâmicos como relevos ou peças escultóricas.

Em 1974 participa, com outros artistas no grande mural do 10 de Junho em Belém, comemorativo da revolução dos cravos.

Numa importante exposição organizada pela Sociedade Nacional de Belas Artes, *Figuração Hoje?*, em 1975, permite uma nova reflexão sobre a figuração, sendo Querubim Lapa chamado a representar a sua expressão particular na pintura portuguesa. Uma das suas obras mais destacadas constitui a colaboração cerâmica para a Embaixada de Portugal em Brasília, projecto do arquitecto Chorão Ramalho, com quem já colaborara. Executa um baixo-relevo em betão e dois painéis cerâmicos, obras de 1976. Os painéis cerâmicos em placas moldadas e esmaltadas são realizados a partir de um jogo modular livre, em que dominam tonalidades de azul ultramarino, azul-cobalto, ocre mel e sempre o branco em grandes flashes de luz que rasgam as peças em tiras diagonais. Os escorridos, esponjados, os *craquelés* entre outras técnicas desenvolvidas por Querubim Lapa constituem efeitos tácteis de superfície que em muito contribuem para a grande eficácia decorativa dos painéis. Uma réplica deste painel faz parte da colecção do Museu Nacional do Azulejo.

Dos anos 80 datam os seus painéis para o Santuário do Bom Jesus do Sameiro, Câmara Municipal do Cartaxo e Novo Hospital de Coimbra, obras em que mantém uma vertente figurativa e decorativa que caracterizam a sua obra destes anos. A decoração de uma cozinha no coração da Baixa Pombalina de Lisboa constitui um dos seus projectos decorativos mais notáveis. Nesta obra figurativa o autor propõe uma visão da cozinha e do cozinhar usando uma fina ironia que remete para a obra cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro, ao mesmo tempo que revisita a tradição da decoração deste espaço no século XVIII.

No entanto, para o Banco de Portugal, edifício da Rua Febo Moniz em Lisboa, realiza um painel de azulejos em faiança policroma, em 1985, numa investigação plástica não figurativa, apoiada num jogo policrómico que remete para experiências semelhantes às da decoração cerâmica que produziu para a Embaixada de Portugal, em Brasília, obra de 1976, revelando uma vertente da sua investigação plástica não figurativa, nunca totalmente esgotada.

Pode afirmar-se que no final da década de setenta e na década de oitenta constituem épocas de grande consagração de Querubim Lapa como ceramista, sendo a sua presença indispensável e central para a modernidade desta arte em Portugal, na série de exposições de cerâmica de azulejaria portuguesa, de que se seleccionam algumas de grande importância, promovidas pelo Museu Nacional do Azulejo (1978 e Europália 1991 Portugal-Bruxelas), pela Fundação Calouste Gulbenkian (1981 e 1982) e Museu da Cidade de Lisboa (1986 e 1987), exposições de circulação internacional que aliás se continuam pelos anos 90.

Continuando sempre a investigar a tecnologia cerâmica, inventa, nos anos 90 uma metodologia que permite obter reflexos metalizados, começando também a interessar-se pelo azulejo enxaquetado, isto é cortado, entre outras possibilidades de trabalhar a azulejaria, muitas vezes recorrendo a práticas da azulejaria tradicional que transforma em métodos modernos. Inicia então uma produção totalmente

nova usando estas e outras vertentes tecnológicas mas também uma nova linguagem plástica. Os seus painéis de cerâmicos ou de azulejos começam a ter muitas vezes fundo branco e uma dispersão de figuras sobre o suporte, como desenhos sobre papel.

Durante a Lisboa Capital da Cultura Europeia, de 1994, o Museu Nacional do Azulejo organizou uma exposição retrospectiva de Querubim Lapa em que se mostraram também muitos destes painéis representativos das suas novas formulações. O painel *O Parque*, oferecido por uma empresa farmacêutica à Cidade de Lisboa, colocado num muro da Avenida da Índia, em 1994, representa uma obra urbana bem reveladora desta vertente do seu trabalho, Trata-se de uma composição composta por quadrados cortados na diagonal (memória dos alicatados?) que criam um fundo para a representação de um espaço de perspectiva ambígua onde vivem as personagens e os signos caros ao autor, alguns escapando para fora da cercadura do painel. Esta obra representa uma vertente de alegria e ironia já presente em alguns trabalhos deste autor.

Outros conjuntos da referida exposição retrospectiva do Museu Nacional do Azulejo versam temas da mitologia clássica, revelando uma opção simbolista na obra de Querubim Lapa, exprimindo uma certa violência na cor e textura dos painéis.

Em 1992, para um painel exterior do edifício da Escola António Arroio, na Rotunda das Olaias, de grandes dimensões, o ceramista ensaia a composição de uma nova figuração geométrica à qual sobrepõe manchas informes. Estas poderão ser interpretadas como imagens do fogo, elemento em destaque na investigação cerâmica do artista.

No final da década executa para o Metropolitano de Lisboa a decoração da Estação da Bela Vista. Trata-se de uma obra gigantesca que ocupa vários espaços da estação e dos percursos de entrada e saída dos passageiros do Metro. Querubim Lapa propõe uma apoteótica sucessão de imagens de uma modalidade de abstraccionismo geométrico, ensaiando paralelamente uma sucessão de vibrantes jogos de luz e cor, revisitando as suas experiências para Embaixada de Portugal em Brasília.

MANUEL CARGALEIRO (1924 -), pintor e ceramista.

A obra artística de Manuel Cargaleiro tem especial destaque na arte da azulejaria portuguesa, sendo ainda importante considerar a sua obra de pintura, gravura e tapeçaria. Filho de lavradores e nascido na Beira Baixa interior passou a sua infância na Caparica, à época uma das zonas mais belas das praias atlânticas na área de Lisboa. Entre a vivência do campo, dos trabalhos da terra e do mar, dos valores mediterrânicos e atlânticos que caracterizam a Natureza e a Cultura portuguesas foi formando uma personalidade artística enérgica, positiva e extrovertida que exprime nas suas obras plenas de alegria, sensualidade e luminosidade, em contagiantes hinos à Vida. Fascinado pelo trabalho ancestral dos oleiros populares aprendeu com eles, valorizando o trabalho e as artes artesanais do seu país. Quando jovem frequentou a Faculdade de Ciências, trabalhou num Banco, mas o seu gosto pela Arte levou-o a frequentar as aulas nocturnas da Academia de Belas Artes e, ao mesmo tempo, olarias como a de José Trindade, no Monte da Caparica, onde realiza as suas primeiras experiências em 1945.

Consciente do valor estético e cultural do seu trabalho, sobretudo do que este representa para Portugal, nomeadamente ao nível da sua contribuição para uma linguagem contemporânea da azulejaria, em obra reconhecida internacionalmente, Manuel Cargaleiro patrocina uma Fundação com o seu nome, tendo sido aberto o Museu Manuel Cargaleiro em Castelo-Branco em 2005. Este Museu apresenta um conjunto largo das suas obras nos vários suportes, ao mesmo tempo que tem apoiado a publicação de catálogos e monografias sobre este pintor.

Pode dizer-se que a sua presença constante em exposições de pintura, gravura, tapeçaria, cerâmica e azulejaria se inicia nos anos 40. De facto, em 1949 participa no Salão de Cerâmica do SNI, organizado por António Ferro, estando sempre presente nos salões subsequentes de 1951, 1952, 1954 e 1957. No Salão de 1954 é-lhe atribuído o Prémio Nacional de Cerâmica, sendo convidado para ensinar no Escola

António Arroio, importante Escola de Artes e Ofícios de Lisboa. Em 1957 obtém do Governo Italiano uma bolsa para estudar cerâmica em Roma, Faenza e Florença e, no ano seguinte, será já com o Patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian que fará um estágio na Fábrica de Faiança de Gien em França.

Paralelamente com a actividade de ceramista desenvolve uma obra de pintura e gravura que começa a expor com regularidade. Na célebre Galeria de Março cujo programa consistia em proporcionar apoio e visibilidade à arte de vanguarda portuguesa, expõe em 1954 duas telas abstractas que suscitam o interesse de Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, pintores de quem se tornará amigo. Nesta mesma data partiria para Paris juntando-se aos jovens portugueses, como Lurdes de Castro, René Bertholo, Gonçalo Duarte ou José Escada que nesta cidade procuravam uma carreira artística que o país lhes negava, artistas apoiados pela Fundação Calouste Gulbenkian. Os anos 60 e 70 representam a consagração internacional de Manuel Cargaleiro que expõe mundialmente desde Paris, Tóquio, Milão, Rio de Janeiro, Luanda entre outras cidades que o acolhem como representante da Escola de Paris.

A Escola de Paris pode definir-se como uma vertente artística reunindo pintores e escultores de diferentes nacionalidades que trabalham nesta cidade, identificando-se com o seu cosmopolitismo. Caracteriza-se esteticamente pelo desenvolvimento e aprofundamento das vanguardas da Europeias desde o Cubismo, ao Abstraccionismo ao Surrealismo, como correntes de maior impacte, sob as figuras tutelares de artistas como Henri Matisse, Pablo Picasso e Constantin Brancusi. Como Maria Helena Vieira da Silva, Manuel Cargaleiro será grandemente influenciado pelo abstraccionismo com raízes nas pesquisas de Paul Klee.

No entanto, pode sintetizar-se a evolução da expressão plástica de Cargaleiro em duas épocas: depois de um breve período figurativo dominado pela planificação e geometrização de formas naturais, inicia um período de franco sentido abstraccionista tanto de carácter mais austero como de vertente lírica, em desenvolvimento paralelo. Duas vertentes que se cruzam numa investigação formal que se aproxima da obra de Jean Arp com quem expõe numa mostra colectiva organizada pela prestigiada Galeria Loeb de Paris. Se encontramos, por vezes, uma grande aproximação à obra de Maria Helena Vieira da Silva é preciso notar que Cargaleiro recusa sempre a profundidade e os efeitos perspécticos da pintura de Vieira da Silva, optando pela afirmação conceptual do plano bidimensional do suporte.

Na pintura de Cargaleiro pode haver referências a azulejos ou fachadas de cidade com azulejos; outras vezes na sua azulejaria, o artista representa a sua pintura numa contaminação que acaba por se referir a uma mesma forma de se exprimir, mudando apenas as escalas e os suportes. A forma quadrada dos azulejos surge na sua pintura e nos seus guaches, assim como o azul-cobalto e os clarões de luz que caracterizam as superfícies azulejadas em Portugal. Por vezes torna-se imperiosa a necessidade de limites: a cercadura e o enquadramento arquitectónico da azulejaria surge na obra de Cargaleiro sob a forma de esquadrias coloridas.

Nos azulejos Cargaleiro estão presentes os temas da pintura, a gestualidade da pincelada e a omnipresença da assinatura e da data como motivos obsessivos que ganham grande valor estético. Como referimos, a assunção do suporte bidimensional como valor essencial da obra de arte, quer na sua pintura quer na azulejaria, define modelos de decorativismo ornamental que, com o desenvolvimento da sua linguagem expressiva, se vão tornando cada vez mais próximos de certas experiências formais da arte americana da segunda metade do século XX.

Manuel Cargaleiro pinta directamente nos azulejos seguindo a tradição portuguesa. Um processo de fabrico em que o autor se ocupa da pintura dos azulejos dispostos num cavalete à escala exacta do pano de muro que vai ser revestido. Nas outras artes decorativas, como a tapeçaria, por exemplo, o autor entrega uma maquete na fábrica: obra de arte final já não revela a marca da mão do pintor. O mesmo não acontece com a manufactura da azulejaria que, como vimos, permite jogar com técnicas de pintura a óleo e outras técnicas da arte cerâmica, emprestando grande vigor à obra de arte. De facto, a técnica da pintura de azulejos de Manuel Cargaleiro foi sendo ganha nas fábricas em que estagiou, com destaque para a fábrica Viúva Lamego, instituição depositária da grande tradição portuguesa, com excelentes artífices e artistas "residentes", de que se destacam: Luís Ferreira, Pereira Júnior e Jorge

Barradas, com quem Cargaleiro conviveu. Este último pintor introduziu o modernismo na azulejaria portuguesa, criando uma nova dinâmica no gosto português.

A produção de Manuel Cargaleiro é imensa realizando painéis de pequena e média dimensão e azulejos de figura avulsa, numa investigação formal e técnica constante. Para encomendas institucionais realiza painéis de grande formato à escala mural ensaiando novas formas de articulação com a arquitectura.

Uma das suas primeiras encomendas, com expressão urbana, foi o jardim de Almada, realizando o pintor um painel de expressão horizontal que limita uma das faces de um lago, obra de 1956.

No mesmo ano, destaca-se a sua colaboração no revestimento em azulejaria da fachada da Igreja de Moscavide, projecto dos arquitectos António de Freitas Leal e João de Almeida. Neste projecto, os autores ensaiaram linguagens modernas para os programas religiosos, num movimento de renovação da Arte Religiosa em Portugal, o MRAR. Cargaleiro utiliza o fundo branco dos azulejos, atravessados por faixas verdes e azuis, com apontamentos de cor transparente, uma solução que acompanha a expressão de movimento “para a frente” da fachada concebida pelos arquitectos, acentuando esse mesmo movimento.

Em 1957, para o jardim de Sophia de Mello Breyner realizou um painel com um poema da autora: *E a cor da água toma a cor das flores*, poema inscrito entre formas e movimentos ondulantes de azuis, verdes e violetas. Esta intervenção num edifício moderno prepara de certo modo a sua participação no projecto do edifício do *Institut Franco Portugais* de Lisboa, em 1983, projecto do arquitecto J.P. Buffi, de 1979-84, no qual as fachadas são integralmente revestidas com azulejos lisos, de fabrico artesanal, em oito tons de branco. Esta solução absolutamente minimalista integra-se no jogo de cheios e vazios da arquitectura, acentuando geométrico contraste do claro-escuro das fachadas elaboradas pelo arquitecto francês.

A colaboração de Manuel Cargaleiro na estação de Metro do Colégio Militar Luz, obra de 1987, constitui uma das mais felizes soluções para os espaços das estações de um meio de transporte subterrâneo. O pintor elabora uma citação contemporânea da azulejaria de padrão seiscentista conhecido como de ponta de diamante, que por sua vez representa, em *trompe l’oeil*, os revestimento de pedra da arquitectura renascença, como no Palácio conhecido como Casa dos Bicos, em Lisboa. Na composição de cada azulejo usa as medianas e diagonais do quadrado enquanto que, nos centros coloca letras do alfabeto e outros sinais, em azuis e amarelos sobre branco, em contraste cromático de duas cores primárias que também se referem à tradição do azulejo português. Trata-se de um notável exercício de renovação dos padrões usados na azulejaria portuguesa.

Para o átrio da estação propõe dois grandes painéis que retomam a linguagem mais divulgada do pintor, numa escala de grande vigor plástico. A pintura de Cargaleiro na estação do Metro pode relacionar-se com um vasto público que usa diariamente este meio de transporte urbano partilhando a expressão da graça, cor, luminosidade e alegria, da obra do artista que se pode ler como um hino à vida.

Em França, país onde o artista vive uma parte do ano, também tem sido palco de muitas exposições de pintura e cerâmica, nomeadamente na Galeria Albert Loeb, onde expôs ultimamente, em 2005. Paralelamente, recebe deste país muitas encomendas de arte pública sobre suporte de azulejo. É o caso do Liceu de Sauges (Haute Loire) em trabalho realizado em 1971 a que se seguiram o Centro Escolar de Antibes em 1972 e de Limoges em 1973. Em 1995 projecta um painel de azulejos para o Metro de Paris, estação de Champs Elysées - Clémenceau. O Governo português também lhe encomenda obras para a decoração de importantes edifícios em Paris, como a Caixa Geral de Depósitos, em 1997.

Manuel Cargaleiro tem vindo a aprofundar as suas antigas relações artísticas com Itália, de que se destaca o *Primeiro Grande Prémio Internacional* que recebeu em Vietri-sul-Mare, Salerno, em 1999. A cidade dedicou-lhe um Museu, a *Fondazione Museo Artistico Industriale Manuel Cargaleiro*, aberto ao

público em 2004 onde estão expostas obras suas e outras de autores internacionais representados na colecção que reuniu. Em 2005 executa um painel cerâmico monumental para Amalfi, em Itália.

No Museu Nacional do Azulejo, em 2007, uma exposição da azulejaria de Manuel Cargaleiro surpreende pelo vigor e total novidade das suas propostas para uma azulejaria que mantém a ideia e a tradição portuguesa de padrão para aplicação arquitectónica. Apesar de se reconhecer a maneira de Manuel Cargaleiro na repetição e no jogo com as identidades geométricas puras - o círculo e o quadrado - esta nova azulejaria afirma-se com a presença da terceira dimensão, nomeadamente a esfera, o quadrado com espessura ou mesmo a superfície concava da semiesfera. Realizados em Vietri-sul-Mare, estes azulejos são produzidos com tecnologias de alta qualidade, nomeadamente a lisura dos azulejos, o seu branco ofuscante, a intensidade do cromatismo e o brilho aspectos que de certo modo revelam a influência italiana na obra de Manuel Cargaleiro.

EDUARDO NERY (*Figueira da Foz, 1938 -*), *ceramista e pintor.*

Eduardo Nery estudou no Liceu D. João de Castro em Lisboa, e mais tarde formou-se em pintura, completando o Curso Complementar de Pintura em 1965 na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Nesta mesma escola frequentou apenas um ano lectivo do Curso de Arquitectura, em 1959/60.

A pintura, o desenho e mais tarde a fotografia fazem parte integrante da actividade artística do pintor. No entanto, a azulejaria afirma-se como a vertente central da sua obra, sobretudo pelo seu impacte urbano, tornando este artista conhecido do grande público.

Um estágio em tapeçaria a convite de Jean Lurçat (1892-1966), pintor que relançou a tapeçaria contemporânea, realizado em 1960-61, em França no Castelo de Saint-Céré terá constituído um forte ponto de partida para o jovem Eduardo Nery em início de carreira. De facto, data de 1962 a tapeçaria *Vida e Morte*, fabricada pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, pertencendo hoje à colecção de Robert Gigon na Suíça, uma das primeiras que realizou. Eduardo Nery continuará a propor cartões de tapeçaria e a receber encomendas, nomeadamente da Galeria Interior, Centro Português de Tapeçaria, inaugurada em 1964. Participa em 1965 na Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne.

Paralelamente revela uma grande dedicação à pintura. Ainda estudante, em finais dos anos 50 e anos 60 começa a mostrar os seus trabalhos em exposições colectivas, com destaque para o 3.º Salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1960. A Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes organiza uma exposição individual deste pintor, em 1967.

Nesta época, o pintor concebe paisagens abstractizantes numa linguagem simbólica que evoluirá para o abstraccionismo geométrico na linha das pesquisas iniciais de Vitor Vasarely (1906-1997), artista considerado o fundador da *Op Art* (*Optical Art*), uma corrente da pintura baseada na estética dos valores ópticos resultantes das relações entre formas geométricas e a cor. Vasarely dedica-se intensamente à tapeçaria revelando a forte ligação de pintores desta época às artes decorativas.

Eduardo Nery é autor de uma obra notável na área da cerâmica e azulejaria, onde terá o maior reconhecimento público. Realiza para a Sociedade Central de Cervejas, em Vialonga, em 1966-68, um painel de azulejos, para a fachada, com grande visibilidade, local onde aplica, com grande acerto, a sua investigação na linha do abstraccionismo geométrico, colaborando neste o pintor Rafael Salinas Calado, seu colega de Curso. O painel será removido por problemas técnicos com o suporte arquitectónico e substituído mais recentemente por baixo relevo metálico em módulos geométricos. Para a mesma fábrica executa os cartões para revestimentos em calçada e mosaico hidráulico.

Nos finais dos anos 60 Eduardo Nery desenhará outros revestimentos em calçada "portuguesa" para uma Galeria Comercial em Lisboa, projecto de Nuno Teotónio Pereira, e para uma Praça no Redondo, contígua à Câmara Municipal e Tribunal daquela cidade.

Para uma agência bancária em Torres Vedras, projecto de MC, Architectos, de Lisboa, hoje pertencente à Caixa Geral de Depósitos, Eduardo Nery cria um padrão que se desenvolve ao longo das paredes interiores criando suaves movimentos ópticos, obra de 1971-72. De facto, nos anos setenta, as suas obras denotam uma investigação cada vez mais próxima de Vasarely, recorrendo a volumes cúbicos e paralelepípedicos, onde começam a surgir elementos figurativos sobrepostos a fundos *Op Art*, revelando sempre a reflexão do pintor sobre as interrelações das cores. A terceira dimensão, surgindo em temas e obras bidimensionais, subitamente passa a escultura, como no Pátio do Centro de Saúde de Mértola, obra de 1981, onde Nery reveste de azulejos de padrão elementos escultóricos cúbicos e paralelepípedicos que criam um estranho ambiente de jardim.

Uma encomenda para o Museu da Água, dos anos oitenta, resulta numa peça que utiliza o azulejo articulado com outros materiais tentando exprimir a natureza física e visual da água tendo como resultado uma obra que ultrapassa os limites decorativos para articular valores de obra de arte, trabalho premiado em 1987 com o Prémio Municipal de Azulejaria.

Deste ano data o painel para o átrio do centro de Emprego de Coimbra, intitulado *Jardim da Manga*, painel recortado em que o pintor usa técnicas da fotografia e colagem na concepção da obra.

A Estação de Metro do Campo Grande, projecto de arquitectura atribuído a Ezequiel Nicolau, Profabril SA, recebeu uma decoração de azulejaria de 1983-1992 entregue a Eduardo Nery na qual o pintor usa réplicas de imagens de *Figuras de Convite*. Trata-se de uma iconografia inventada no início do Século XVIII, em que personagens, femininas e masculinas, recortadas nos azulejos em tonalidades de azul-cobalto sobre branco, dão conta das formas de etiqueta na época marcando os espaços de recepção. O pintor monta e desmonta estas figuras num jogo de desconstrução que, em alguns aspectos, resulta numa afirmação estética *Op Art*. A proposta funciona pelo impacto visual das figuras em escala natural, pela ironia e absurdo da presença de figuras palacianas do século XVIII numa gare de metropolitano do século XX.

Este trabalho de azulejaria prolonga-se pelo exterior da Estação, em revestimentos exteriores e dos pilares dos viadutos, com outras soluções. A Câmara Municipal de Lisboa premiou este conjunto com o Prémio Municipal Jorge Colaço em 1992, distinção que o pintor já tinha alcançado em 1981 e 1991 e ainda lhe seria atribuída em 1995. O tema das *Figuras de Convite* foi usado na decoração de uma agência da Caixa Geral de Depósitos em Angra do Heroísmo, realizado em 1984-1986, em que ensaia o mesmo jogo plástico de construção e desconstrução das figuras de azulejo.

A opção pela citação de formas e ideias da azulejaria antiga vai revelar-se em outras criações do pintor em que articula o passado com a expressão do presente. Nery elabora para o Banco Nacional de Crédito Imobiliário uma notável decoração azulejar em que recicla elementos de azulejo figurativo azul-cobalto sobre branco dos séculos XVII e XVIII, peças de um puzzle azulejar cuja totalidade se perdeu. Na obra final, estes azulejos setecentistas, com sua textura própria, o característico "empenado", nas tonalidades de azul-cobalto e com fragmentos de desenhos da época, constituem elementos de painéis que se articulam com azulejos lisos de fabrico actual, em diferentes tons de azul. Mais uma vez o artista procura a mobilidade óptica bidimensional, em que, na superfície, o azulejo setecentista vale como textura e cor em contraste com o azulejo actual. Apenas com a aproximação à peça são revelados os desenhos de cabecinhas de anjo, flores, pedaços de cercaduras e outros elementos figurativos dos azulejos setecentistas.

Inventando sempre novas formas para revestimentos, o pintor cria painéis em relevo para a Escadaria da Avenida Infante Santo em Lisboa, e mosaico vítreo para dois muros PMO II do Metropolitano de Lisboa, em 1994 data em que inicia o projecto para o revestimento do Museu da Olaria em Barcelos com placas douradas, terminado em 1998, trabalhos do maior interesse para a renovação das artes decorativas portuguesas.

São inúmeras as exposições de azulejaria, tapeçaria, desenho ou pintura em que participa sendo de destacar a *Exposição Retrospectiva Eduardo Nery 1956-1996* em que se distinguiram duas vertentes da

sua obra a *Arte Atelier* exposição realizada na Culturgest e a *Arte Pública*, exposta paralelamente na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1997.

Em 1995 uma grande encomenda para o Aeroporto de Macau – revestimento azulejar da varanda do terminal do embarque permite-lhe ensaiar temas alegóricos relacionados com a presença de Portugal no Oriente, figurações que desenha sobre malhas gráficas de forte impacto óptico criando efeitos contraditórios.

Da Parque Expo 98 recebe uma importante encomenda para o revestimento em azulejo de alguns muros nas margens do Rio Trancão, em Lisboa nos quais Nery elabora painéis de grande rigor compositivo e riqueza cromática, desenhando sobre uma espécie de malha gráfica graciosos peixes em movimento.

Dentro desta regra estética concebida pelo autor, desenvolve para estação de Campolide de Lisboa uma decoração em painéis de azulejo, também em 1998/99, para os quais concebe soluções Vasarelianas nos fundos, sobre as quais desenha, em absoluta contradição com o espírito da Op Art, representações de meios de transporte e animais com um carácter de ilustração.

Nesta mesma data concebe o monumental revestimento azulejar no viaduto da 2.ª Circular, Campo Grande, regressando aqui também a soluções figurativas algo caricaturais que desenha sobre azulejo branco.

Actualmente o pintor continua a receber encomendas para painéis e grandes obras públicas de que se destaca, em Lisboa, o revestimento do viaduto sobre a Avenida Infante Santo e de muros adjacentes na própria Avenida, numa escala monumental, criando azulejos em malhas gráficas verticais de uma paleta cromática vibrante que valoriza muitíssimo esta zona nobre da cidade de Lisboa, pelo cromatismo, texturas e brilhos do azulejo, obra de 2000-2003.

Para o revestimento interior do túnel do viaduto de Queluz-Massamá, de 2001, opta por uma estruturação da superfície em linhas diagonais criando volumes que se desenvolvem na horizontal o que lhe permite criar fortes movimentos apoiados numa paleta de azuis e ocres sobre branco.

Em 2002 o Museu do Azulejo dedica-lhe uma exposição intitulada: *Eduardo Nery. Exposição Retrospectiva. Tapeçaria. Azulejo. Mosaico. Vitral [1961-2003]* que também será vista no Museu Soares do Reis no Porto e, em 2004, no Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz.

Eduardo Nery dedica-se também à fotografia de autor, qualidade em que surge em algumas exposições monográficas. No entanto, a sua obra pública, nomeadamente a azulejaria, será sempre a forma em que a sua estatura artística é melhor reconhecida nacional e internacionalmente.

ARTUR JOSÉ (Lisboa, 1932 -), ceramista.

Artur José é o nome artístico de Artur José da Costa Lobo de Azevedo. Na sua actividade destaca-se a cerâmica de vulto, a azulejaria e também o desenho e pintura. Artista autodidacta começou a trabalhar por influência de uma tia ceramista. Aos 26 anos, inicia a sua carreira na Fábrica Viúva Lamego, verdadeiro “alfobre de ceramistas”, onde convive com Jorge Barradas, Querubim Lapa e Manuel Cargaleiro. As suas viagens pela Europa, nomeadamente por Itália, e América do Norte e do Sul, propiciam uma rápida evolução da sua linguagem artística e técnica.

Em 1959, afirma-se como ceramista numa notada exposição individual, na Galeria Pórtico, seguida de exposições individuais, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 61, 62, 63 e 65. Em 1963 e 1964, expôs individualmente na Junta de Turismo da Costa do Sol, no Casino Estoril, continuando a expor em 1966 e 69, assim como no Secretariado Nacional de Informação, em 1966. Em 1967 apresenta-se na galeria Diário de Notícias no Chiado.

Em 1962, tem trabalhos seus na Exposição Internacional de Cerâmica na Argentina (Buenos Aires e Mar de la Plata) e, em 1963, na IX Exposição Internacional de Cerâmica, nos Estados Unidos da América (Kiln Club de Washington).

Foi de facto nos Salões de Primavera e Outono, da Junta de Turismo da Costa do Sol, entre 62 e 66 onde figuraram sempre obras suas, e na Sociedade Nacional de Belas Artes e nos Salões dos Novíssimos do SNI (Secretariado Nacional de Informação, órgão cultural do Estado Novo) de 61 a 65 que Artur José se afirmou como pintor, desenhador e sobretudo ceramista de carácter “moderno”. Nessa época recebeu o prémio “Sebastião de Almeida”, atribuído pelo SNI, no Salão dos Novíssimos de 1962.

No Palácio Foz, em 1970, o autor fez uma exposição ocupando as vastas salas do edifício com painéis, frisos e peças decorativas de vulto, numa mostra que consagrou a sua obra, apresentando opções estéticas na área da figuração geometrizada chegando mesmo a aflorar a vertente da abstracção geométrica.

No ano seguinte apresenta-se na galeria do Casino Estoril, com pintura, desenho e obras de cerâmica, regressando várias vezes a esta mesma galeria, em exposições colectivas. Nesse mesmo ano, será um dos artistas convidados por João Miguel dos Santos Simões, para figurar na exposição *Cerâmica Decorativa Moderna Portuguesa*, na Fundação Calouste Gulbenkian, que acompanha o *Primeiro Congresso Internacional de Azulejaria* organizado pelo historiador da azulejaria portuguesa. Artur José apresenta-se como artista associado à Fábrica Viúva Lamego.

Em 1989, está de novo presente no Casino Estoril, com uma exposição de azulejaria e cerâmica. Nos anos 80, expõe individualmente na Galeria S. Francisco e na Galeria Barata, em Lisboa, espaçando depois as suas presenças em locais expositivos de maior visibilidade. No entanto, destaca-se em 2004, a Exposição, *Artur José: Caminhos Percorridos II*.

Na cerâmica de Artur José é notável o apuro técnico e gosto pela investigação dos materiais, revelando a influência da cerâmica de Picasso, entre os artistas portugueses. Nas placas, azulejos e objectos cerâmicos de uso decorativo, podem ver-se diferentes materiais articulados com a faiança, como o fio de ferro, o cobre, a areia, a porcelana, seixos, mosaicos e também materiais contemporâneos.

A obra artística de Artur José está presente no Museu Nacional do Azulejo, na colecção da Caixa Geral dos Depósitos, no Banco de Portugal e no Museu do Chiado, entre outras prestigiadas colecções, no país e no estrangeiro.

Os textos críticos sobre este artista são escassos e extremamente sintéticos. Deve lembrar-se, no entanto, o notável prefácio do Catálogo de 1967, da Exposição Individual de Cerâmicas, na Galeria Diário de Notícias ao Chiado, que se deve a Urbano Tavares Rodrigues. O autor, caracteriza os motivos ornamentais da obra do ceramista, como de inspiração genuinamente lusitana, inspirada no mar oceano, mas com raízes na lição dos construtivistas. No entanto, este autor sente que o artista exprime um mundo onírico de um crepúsculo marinho do inconsciente, sempre ligado à moderna linguagem da cerâmica abstracta, e dos novos processos de elaboração da arte cerâmica. Seguidamente elabora sobre o “ascendente de Cézanne”, que não deixou ainda, segundo o escritor, de exercer uma profunda influência sobre os artistas mais fecundos e revolucionários.

Trata-se de uma certa apreciação da obra artística de Artur José, que partindo de raízes Cubistas, evolui para uma figuração onírica, de vaga influência surrealista. De facto, a linguagem plástica do artista situa-se num abstraccionismo lírico, por vezes figurativo, e destaca-se de modo muito particular, tanto de expressão contida, como por vezes, de carácter brutalista, esta vertente apreciável sobretudo nas obras de juventude.

BIBLIOGRAFIA

(Querubim Lapa)

- FRANÇA, J - A, A Arte em Portugal no século XX, Bertrand, Lisboa, 1991.
- GONÇALVES, Rui Mário, A Arte Portuguesa nos Anos 50, Cat. Expo. F.C.G., Lisboa, 1992.
- AAVV, Querubim, Obra Cerâmica (1954-1994) Cat. Expo. MNA, Lisboa, 1994.
- ARRUDA, Luísa, Azulejaria nos Séculos XIX e XX, in História da Arte Portuguesa (Direcção Paulo Pereira), Círculo dos leitores, Lisboa, 1995.
- AAVV, Cerâmicas. Querubim Lapa. Ed. Inapa, Lisboa, 2001.
- BORGES, Maria Clara da Fonseca, Querubim Lapa – Cerâmica, Identidade e Imaginário, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004 (texto policopiado).

(Manuel Cargaleiro)

- PEREIRA, João Castel-Branco, Azulejos no Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1990.
- Idem, A Arte no Metro, Lisboa, 1991.
- ARRUDA, Luísa, Azulejaria nos séculos XIX e XX in História da Arte Portuguesa (Direcção de Paulo Pereira), Lisboa, 1995.
- Manuel Cargaleiro: Cerâmicas.1950-1999, Lisboa, 1999.
- LASCAULT, Gilbert, Manuel Cargaleiro, Lisbonne-Paris, 1950-2000, Peintures – Pinturas, Paris, 2000.
- Manuel Cargaleiro. Obra gravada e litografada, 1957-2003, Catálogo Raisonné. Lisboa, 2003.
- Manuel Cargaleiro. 7 Propostas para a Arquitectura, Cat. Expo, MNA, Lisboa, 2007.

(Eduardo Nery)

- ROCHA DE SOUSA, Eduardo Nery, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1990.
- FRANÇA, J.-A., A Arte em Portugal no século XX, Bertrand, Lisboa, 1991.
- GONÇALVES, Rui Mário, A Arte Portuguesa nos Anos 50, Cat. Expo. F.C.G., Lisboa, 1992.
- ARRUDA, Luísa, Azulejaria nos Séculos XIX e XX, in História da Arte Portuguesa (Direcção Paulo Pereira), Círculo dos leitores, Lisboa, 1995.
- Eduardo Nery 1956-1996. Catálogo da Exposição Fundação Calouste Gulbenkian e Culturgest, Lisboa, 1997.
- Eduardo Nery. Exposição Retrospectiva. Tapeçaria. Azulejo. Mosaico. Vitral [1961-2003].

(Artur José)

- Artur José in Flama, Lisboa, 27 de Julho de 1962.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, Prefácio in Catálogo da Exposição de Artur José, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1967.
- MARQUES, Alfredo, Os novos caminhos da cerâmica de Artur José, in Diário Popular, Lisboa, 9 de Abril, 1970.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos, Cerâmica Decorativa moderna Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971.

Centro de estudos da imagética da ordem dos hospitalários do Priorado do Crato:

O castelo de Amieira do Tejo

Hugo Ferrão

In memoriam de António Rodrigues

O projecto "Centro de Estudos da Imagética da Ordem dos Hospitalários do Priorado do Crato", pretende articular um conjunto de representações formalizadas através do pensamento plástico configurado na pintura, na escultura, na iluminura, na ilustração, na gravura, na fotografia, na arquitectura religiosa, civil e militar, que se encontram nesta região. A Ordem dos Hospitalários ou de S. João de Jerusalém é uma adaptação beneditina a tempos de guerra, cuja transfiguração em Ordem de Cavalaria Espiritual teve de compatibilizar a arte da guerra e a mensagem de amor de Cristo, utilizando para tal veículos iconográficos, capazes de instaurar e revelar o imaginário através de simbólica específica.

A originalidade e significado deste projecto está associado ao posicionamento investigativo, que não prescinde das novas tecnologias da informação e comunicação e da aplicabilidade destas na construção e significação de projectos que se traduzam em intervenções que envolvam a comunidade. Pretende-se elaborar uma nova interpretação artística e científica, para além dos habituais enquadramentos descritivos da história, que abarca a imagética dos Hospitalários como campo de produção de representações, com destaque para as imagens visivas (pensamento plástico) como conjuntos organizados como hipertextos, integrando discursos que podem ir do áudio, scripto, vídeo e informo.

O crescente entendimento de que a tradição, modernidade e pós-modernidade não significam marcadores que balizam temporalidade histórica, mas sim categorias, identificadoras de estruturas de pensamento que co-existem num determinado tempo, alterou completamente a perspectiva e a avaliação crítica sobre a investigação a desenvolver, reforçando a originalidade e a pertinência deste projecto na descoberta das interacções de raiz humanista, que caracterizam os Estudos Artísticos, aliadas à capacidade de conceber novas competências e valências que redimensionem e revitalizem utilidades, funcionalidades, formações, valores simbólicos, ritualizações e fundamentalmente recentrem o papel do homem na reafirmação da diversidade cultural, condição da construção Europeia, e simultaneamente consolide a partilha do imaginário colectivo através das redes informáticas à escala global.

Este novo posicionamento investigativo, que apresentámos, recentra a consciencialização individualizada de cada elemento da comunidade perante representações da sua própria identidade, como um imaginário colectivo compósito, com diferentes graus de complexidade e diversos pontos de observação, capazes de expandir o impacto da visibilidade instantânea, operando transformações quer ao nível do indivíduo ou do grupo, expandindo ressonâncias, até agora minimizadas, pela inexistência de um plataforma assente nas tecnologias de informação e comunicação de matriz digital agregada às redes à escala global, que actualmente são acessíveis a uma grande maioria da população, permitindo programar projectos orientadores que servem a comunidade de forma a que esta seja capaz de ordenar acções conducentes à criação e revitalização de sectores considerados capazes de melhorar

efectivamente a qualidade de vida e abrir perspectivas num domínio de interconexão que marcará inevitavelmente a sociedade futura.

O projecto visa realizar recolhas de imagens provenientes de pinturas, esculturas, iluminuras, ilustrações, gravuras, fotografias, plantas e alçados de edifícios, elementos gráficos existentes no património arquitectónico confinados ao Priorado do Crato. Ordenação cronológica e temática dos documentos, bem como a sua digitalização e organização com o formato de base de dados. Deseja-se estruturar um projecto de estatutos, orientação e directrizes para a estrutura organizacional do Centro de Estudos da Imagética da Ordem dos Hospitalários do Priorado do Crato, desenvolvendo um estudo de viabilidade e recomendações apoiadas num conjunto de intervenções públicas de promoção com vista a sensibilizar poder local e potenciais patrocinadores tanto no contexto nacional como internacional.

Foram definidos por vários sectores de intervenção na vila de Amieira do Tejo, por uma equipa multidisciplinar sediada na sessão de Ciberarte do CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com a colaboração do Dr. Rui Caritas Silvestre e a Dr^a Paula Pinto Costa, dos quais destacamos a caracterização científica e artística, através de registos de vária natureza, do património construído (Castelo, Igreja Matriz e Igreja Barroca do Calvário), bem como, o levantamento de outros imóveis considerados de interesse (Casa do Balcão, Casa Horta da Peleja, Casa Gouveia, Capelas e Ermidas) que farão parte e estarão sinalizados nos diferentes roteiros que configuram possíveis percursos culturais que podem também serem explorados e experienciados como «estação virtual» da Amieira do Tejo» na sua dimensão digital.

O conceito de Ordem Religiosa Militar e a origem da própria Ordem dos Hospitalários em Jerusalém no contexto das Cruzadas adquire enorme complexidade em termos imagéticos pela profusão das suas manifestações, contaminando desde as funções de assistência o serviço e técnicas da arte da guerra, passando pela jurisdição eclesiástica, pela própria concepção das armas. Ao circunscrevermos o papel da Ordem em Portugal e especificamente no Priorado do Crato, fazemo-lo porque consideramos altamente benéfico a instalação de um Centro de Estudos com esta especificidade na vila de Amieira do Tejo (Concelho de Nisa, Distrito de Portalegre) como motor de desenvolvimento alicerçado e sustentado em projectos de investigação e culturais que congregam arte, ciência e novas tecnologias.

A percepção do significado e importância do estreitamento coisificante entre este projecto de investigação e os possíveis reflexos sobre a comunidade levou o poder local, neste caso representado pela Presidente da Câmara Municipal de Nisa, Eng.^a Gabriela Menino Tsukamoto, a apoiar concretamente esta iniciativa, realizando protocolo de forma a reunir as condições materiais mínimas para se poder começar a investigar e a programar um conjunto de eventos integrados na estratégia do projecto.

A Amieira do Tejo é uma pequena vila que fazia parte do antigo Priorado do Crato, situa-se no Alto Alentejo no distrito de Portalegre, concelho de Nisa. Encontra-se numa região de enorme beleza natural, preservada por múltiplos factores, mas também graças a perspectivas políticas de desenvolvimento sustentado, pela existência de um poder, autárquico capaz de agir localmente e que começa a pensar à escala global, cuja visão se traduz num melhoramento continuado da qualidade de vida das populações de um modo geral materializando a liberdade, a igualdade e a fraternidade, desígnios a cumprir num estado democrático.

Nesta região deparamos com imensos vestígios arqueológicos indiciando que foram identificadas as condições propícias à instalação de comunidades humanas desde os tempos mais recuados, essas vivências fortes, em que o corpo é testemunha da eternidade, chegam-nos através de silêncios contemplativos que marcam e habitam este espaço encantatório.

Ao tactearmos com o olhar a pele do corpo de pedra das antas, dos machados polidos, das sepulturas antropomórficas esculpidas no granito amarelo, dos desenhos gravados no xisto, espécie de mapas protectores, quando bebemos a água fresca das fontes e dos poços com datações romanas, quando vislumbramos os marcos com cruces da ordem dos Templários ou dos Hospitalários, assinalando

poderes e geometrias territoriais, e se simultaneamente formos capazes de entender as mitologias nacionalistas como programas de «exclusão», que nos obrigavam a esquecer a influência dos infieis-árabes, uma cultura altamente evoluída, tornamo-nos capazes de reencontrar nas atitudes, nos comportamentos, na estrutura habitacional, nas práticas agrícolas, nos utensílios, e nos rituais das trocas, vestígios desta atmosfera fascinante que é a matéria da história, que nos convoca para sentirmos e percebermos que existe um legado, uma espessura de significações que não nos deixa indiferentes.

A localização estratégica desta vila é indissociável do acesso e controle do Tejo, como porto de rio, portagem e passagem, pois o estreitamento e caudal constante do rio eram condições favoráveis para a sua travessia em maior segurança. A utilização desta via para ir além Tejo remonta aos Romanos, havendo registos fotográficos (1936) da existência de um poço do concelho junto à casa do Balcão, edifício da antiga sede de Concelho de Amieira, extinto em 1836, onde se encontravam inscrições romanas. Infelizmente este poço foi atulhado na década de 60 do século XX e as pedras retiradas para parte incerta. Contudo ainda se podem encontrar outros poços de forma quadrangular (Casa da Fonte) e o aproveitamento de uma ara existente na frontaria da ermida do Senhor da Cruz onde foi inscrita a data de 1510, provavelmente para assinalar a sua edificação, que atestam a presença romana e seguramente são sinalizadores de local de passagem obrigatória ou entreposto que facultava acesso fácil e protegido ao Tejo, não sendo estranha a hipótese da localização do Castelo da Amieira ser coincidente com alguma edificação romana.

Existe na Amieira do Tejo um castelo, que se pensa ter sido edificado no fim do século XIII por D. Álvaro Gonçalves Pereira (?-1379), Prior dos Hospitalários de S. João de Jerusalém, um monge-guerreiro, também conhecido por «Prior Velho» filho do Arcebispo de Braga, D. Gonçalo Pereira (1280-1348) e de D^a Teresa Pais Vilarinho, homem de grande poder, descendente de uma linhagem que está directamente relacionada com a Ordem dos Hospitalários em Portugal, julga-se ter sido iniciado enquanto jovem na Ordem vindo a ascender posteriormente a Prior desta.



Fig. 1 – Vistas gerais actuais (2009) do Castelo da Amieira do Tejo e da Capela de S. João Baptista.

.Ao referirmos o Castelo da Amieira do Tejo temos de obrigatoriamente de passar pelas Ordens Militares como a dos Templários, Santiago, Santo Sepulcro, Teutónica ou a dos Hospitalários, todas elas criadas no contexto económico, político e religioso da Idade Média e inseparáveis da necessidade concreta de reconquista, protecção e assistência às peregrinações aos lugares santos e ao mesmo tempo dilatar o Cristianismo enquanto sistema religioso. A estas ordens militares é atribuído a missão de serem guardiães da Terra Santa, abrem-se várias frentes para além da Palestina, a comprová-lo

estão as diversas Cruzadas com distintos propósitos, o mundo da Cristandade é um mosaico imenso com vários núcleos espirituais específicos.

As ordens religioso-militares são um híbrido (monge-guerreiro) que emerge da teoria das três ordens, apresentando uma visão sacralizada da sociedade, concebida pelas elites do alto clero, em que os bispos jogavam papel importante pois provinham da nobreza, onde eram tecidas estratégias e objectivos eminentemente políticos. Essas famílias acabavam por colocar elementos seus, visando ampliar a sua esfera de poder. A esta condição privilegiada aliava-se, para além da «gestão do espírito» a «gestão político-diplomática» que lhes advinha de uma formação em que a palavra e a escrita, a par da retórica argumentativa, exerciam um domínio concreto e consolidavam o grande protagonismo e ascendente, enquanto mediadores-negociadores sobre os cavaleiros-guerreiros.

A capacidade de dirimir conflitos através de poderes e personagens que aparentemente podem ser imparciais reveste-se da maior importância durante o século IX e X, pois procura-se estabilizar o poder real constantemente fragilizado pelas lutas intestinas entre os senhores feudais. Contudo, será o alto clero a evocar um poder e vontade feita de «razão divina», que muitas vezes está para além da compreensão dos homens, pois pertence à esfera do divino, de forma a legitimar inquestionavelmente uma sociedade tripartida em categorias estanques e com papéis e funções muito bem determinadas, resultando das suas relações uma «harmoniosa» troca de serviços, aproximando-se a sociedade de uma espécie de grande irmandade universal preconizada pelo cristianismo (Georges Duby).

Esta trilogia é constituída pelos grupos da nobreza-cavaleiros, representantes da ordem profana-temporal, o do clero-clérigos, mediadores e defensores intransigentes da ordem sagrada-espiritual, e por último o do povo-plebe, uma «massa informe», um rebanho, que tem imensos deveres e poucos direitos, mas que deve de trabalhar de maneira a preservar e perpetuar as melhores condições existenciais e materiais da nobreza e do clero⁷⁷.

A idealização do monge-guerreiro, implica para além dos votos de obediência, pobreza e castidade, aceitar a sua morte por Cristo e interpretar a morte dos inimigos do Senhor, como um puro acto de glória e não um assassinato, pois efectivamente está a castigar os ímpios para restabelecimento da ordem divina e glória dos justos. Era este o pensamento religioso transversal a todas as ordens militares criadas com o objectivo de libertar os lugares santos, um novo género de exército de Jesus Cristo na Terra, constituído por cavaleiros que pelos seus actos heróicos na terra, um dia fariam parte da cavalaria celestial.

As palavras de São Bernardo de Claraval (1090-1153), o guia espiritual da Ordem dos Templários e arquitecto das suas regras, dando resposta à petição do fundador da Ordem do Templo, Hugo de Payen para que lhe fizesse um discurso de exortação da missão dos seus cavaleiros, confirmam esta visão: (...) «que combatam somente pelos interesses do seu Senhor, sem temor de incorrer em algum pecado pela morte dos seus inimigos, nem em perigo nenhum pela sua própria, porque a se dá ou se recebe por amor a Jesus Cristo, muito longe de ser um crime, é digna de muita glória» (Liber ad Milites Templi, De Laude Novae Militiae – Louvor à Nova Milícia, aos Soldados do Templo (1130).

As «armas não corpóreas» deram lugar a «armas corpóreas», novas técnicas de guerra, equipamentos militares, fortificações inexpugnáveis das quais ressoam os horrores da guerra ocultados e tão bem descritos na sua crueza absurda por Amin Maalouf.(1949)⁷⁸. A «batalha interior» dos monges-guerreiros apazigua-se através do culto Mariano, que revela o ideal de cavalaria que encontra na figura da mãe (*Notre Dame*) a representação da candura, da abnegação, da pureza e da humildade,

⁷⁷ Georges Duby é autor incontornável, de uma obra vasta, grande parte traduzida para português, no âmbito da história medieval. A clareza expositiva e o rigor das suas pesquisas contribuíram para uma outra perspectiva da Idade Média.

⁷⁸ Amin Maalouf em *As Cruzadas vistas pelos Árabes* coloca-nos perante a visão dos outros, esta versão retrata o pesadelo dos invadidos, e dá-nos a visão daqueles que se confrontaram com os cruzados.

identificando na Virgem Maria o arquétipo do receptáculo, a mediadora, aquela que intercede na Sua infinita compaixão e bondade pela ascensão dos humanos à condição divina. A pintura Renascentista utiliza magistralmente este ideal de cavalaria através das múltiplas *Madonnas*, nas quais são encenadas histórias reais, como um feito militar relevante comemorando uma vitória de um *condottieri*, vitória essa só possível pela intercepção divina, sendo aquela imagem pictórica uma hiper-realidade, que está para além do real, onde o senhor condutor de homens guerreiros, passa a fazer parte de um panteão de divindades, onde o centro simbólico destas *Sacras Conversaciones* é a Nossa Senhora.

A diabolização e criação de um «fiel inimigo» e a progressiva radicalização e militarização do discurso da Igreja no sentido de justificar a urgência de uma «guerra justa» converte o mundo num campo de batalha entre as forças do bem e do mal, da matéria e do espírito, da luz e das trevas, dos justos e dos injustos, dos cristãos e dos muçulmanos. A coerência argumentativa vem de Santo Agostinho ao elaborar a síntese entre platonismo e cristianismo, matizando de espiritualidade orientada o cristianismo, considerando que podem haver «guerras justas», que estas não tem apenas o papel de vingar e punir as injustiças, mas também de repor a verdade, pelo que os Lugares Santos devem ser recuperados porque se encontram ilicitamente nas mãos dos infieis. Este argumento permite a bênção das armas e toda a espécie de barbaridades que se justificam pelo propósito maior de preservar a ordem e a vontade de Deus.

As ordens de cavalaria religiosa colocam, na sua origem, um problema simbólico fundamental: a incompatibilidade entre a praxis da guerra e a mensagem amarcial de Cristo. A noção de milícia espiritual tem origem antiquíssima, presente desde cedo na cultura Indo-europeia, com especial ênfase no Zoroastrismo, e é importada para o Cristianismo por intermédio de contactos com o Islão Chiita. O carácter subtil desta herança é claramente revelado no final da Idade Média, protagonizada pelos Templários, patente em tentativas de reforma especulativa da Ordem, tal como o célebre caso do Priorado de São João da Ilha Verde, verdadeiro foco espiritual da célebre Mística Renânia.

O Castelo da Amieira do Tejo pode funcionar como um portal imagético que radica no projecto de reconquista iniciado quase dois séculos antes e levada a cabo na Península Ibérica, com a participação activa das Ordens dos Templários e dos Hospitalários, actores que desempenharam papel importante no combate ao infiel, pois tinham aperfeiçoado e exercitado técnicas militares a todos os níveis. Estas possuíam uma máquina de guerra disciplinada e baseada em «guerreiros-monges profissionais», com código de honra fortíssimo em campo de batalha e valores poético-místicos que configuram o imaginário cavaleiresco, detentores de conhecimentos da arte da arquitectura e engenharia militar que lhes permitiam construir fortificações quase inexpugnáveis, muito funcionais, protagonizaram a organização territorial e administrativa de vastas áreas doadas pelos seus serviços, garantiram o próprio repovoamento, exerceram jurisdição eclesiástica e civil e foram poderosos conselheiros e aliados dos nobres e monarcas intervenientes nas lutas contra o muçulmano.

Personagens como o Conde D. Henrique da Borgonha (1066-1112)⁷⁹, pai do futuro primeiro rei de Portugal D. Afonso Henriques (1108?-1185) senhor do Condado Portucalense, e muitos nobres, recorreram aos serviços dos Templários e Hospitalários nas campanhas militares, de repovoamento e de financiamento, levadas a cabo contra os muçulmanos, estratégia continuada pela sua mulher D^a Teresa de Aragão, após a sua morte. D. Henrique era oriundo da Borgonha, os borgonheses são descendentes um povo germânico da costa do báltico (burgundii), A fundação de Portugal está «miscigenada» com Borgonha, região a sul da actual «grande França», era um reino independente, de onde é oriundo Hugues de Payen (1070-1136) fundador da Ordem dos Templários, e seu primeiro Grão-Mestre, ser primo de Bernard de Claraval figura impar da cristandade.

A influência efectiva destas organizações supranacionais na condução dos destinos de Portugal mantém-se ao longo das duas primeiras dinastias. No entanto diferenças profundas entre as diversas

⁷⁹ O Conde D. Henrique de Borgonha é filho de Henrique de Borgonha e bisneto de Roberto I de França e sobrinho neto de Santo Hugo, Abade de Cluny (1024?-1109) homem de grande influência, tendo sido confidente do Papa S. Gregório VII (1073-1085) e dinamizador das peregrinações a Santiago de Compostela, bem como do envio de cavaleiros borgonheses para a Península Ibérica, entre eles julga-se que o Conde D. Henrique de Borgonha.

ordens, como por exemplo a Ordem dos Templários que nasce «militarizada», ao passo que a criação da Ordem dos Hospitalários (1070) não continha esta faceta bélica, sendo a sua fundação anterior à primeira cruzada (1095-1099), esta surge integrada na missão de auxiliar os peregrinos que se deslocavam a Jerusalém, embora já existisse um hospital cujo santo protector era São João Baptista em Jerusalém, dirigido por monges Beneditinos onde eram acolhidos os peregrinos. Estes monges tinham regras, a sua divisa era *pax, ora et labora*, diz bastante das formas de conduta em comunidade que foram largamente adoptadas por outras organizações cristãs, sofrendo ao longo dos anos reformas nas quais se reviam.⁸⁰ É portanto neste contexto que comerciantes da República Marítima de *Amalfi*, tomam a iniciativa de reforçar e contribuir para a realização de infra-estruturas hospitalares que facilitassem a vivência dos peregrinos na cidade santa.

A cidade de *Amalfi* fica na região da Campânia em Itália possui um porto de mar que se abre para o Golfo de Salerno. Esta situação geográfica privilegiada permita transportar por mar muitos peregrinos, quer no sentido de Jerusalém quer no de *Amalfi*. A par do transporte dos peregrinos existia intensa actividade comercial quer por terra como por mar, com especial enfoque nas rotas marítimas do Mediterrâneo Oriental, muito activas entre o século IX e o século XIII, e consequentemente com acesso aos mercados do Médio Oriente e inevitavelmente à Terra Santa.

Os comerciantes de *Amalfi*, que se pensa já prestarem assistência aos peregrinos desde 1048, mantinham boas relações com o Califa do Egipto Ali az-Zair (1005-1036) um hábil negociador, responsável pela reconstrução da Igreja do Santo Sepulcro, destruída em 1009, como gesto diplomático de aproximação aos Cristãos, atenuando tensões de uma cidade santa para muçulmanos, judeus e cristãos. Este Califa procurou alianças que consolidassem o poder do Império Fatimida, cuja vastidão englobava neste período o Egipto, a Síria, parte do Norte de África, Malta, Sicília, Sardenha e algumas ilhas menores do Mediterrâneo.

As negociações visavam a permissão para se construir na parte cristã de Jerusalém⁸¹, entre várias edificações (igreja, mosteiro, albergue), um hospício com funções hospitalares que se veio a chamar Hospital de S. João de Jerusalém (1080) para albergar os corpos martirizados dos peregrinos, ministrar tratamentos e ao mesmo tempo transmitir a sensação securizante proporcionada por uma comunidade de paz⁸², aberta aos cruzados e mesmo aos judeus e muçulmanos, esse hospital modelar era dirigido por Gérard de Martigues⁸³ (?-1120), a quem se deve a organização inicial dos Hospitalários, muito influenciada pelas regras monásticas, (Santo Agostinho) exercendo de forma exemplar a caridade, fraternidade e assistência na doença.

O reconhecimento do cumprimento integral destes deveres, em tudo concordantes com o ideário cristão, fez com que o Papa Pascoal II (?- 1118) através da bula *Piae Postulatio* (1113), considerasse a obra de «hospitalidade» aos peregrinos prestada pela irmandade dirigida por Gérard de Martigues (Primeiro Mestre dos Hospitalários) como meritória à luz dos mais nobres propósitos da Santa Madre Igreja, e por isso aprovava os seus estatutos e colocava esta congregação sob a protecção directa da Santa Sé. Esta bula será revista pelo Papa Calistus II (?- 1124) em 1120.

⁸⁰ As ordens religiosas começam a ter expressão a partir do século IV e encontram-se para além da hierarquia da Igreja, estas comunidades de cristãos viviam segundo os votos de pobreza, castidade e obediência, muitas vezes idealizando o «retorno ao primitivismo cristão», são legitimadas pela Igreja, e estruturam-se segundo regras, são dirigidas pelos Abades que tinham a obrigação de fazer funcionar regularmente a comunidade e respondiam perante os Bispos, entre estas comunidades, referindo apenas algumas estão os Eremitas, os Beneditinos, os de Cister ou Bernardos, os Cartuxos, os Agostinhos, os Franciscanos, os Dominicanos, os Capuchinhos, os Carmelitas e os Jesuítas.

⁸¹ Na «Cidade Santa» coexistiam três grandes sistemas religiosos monoteístas, cristão, muçulmano e judeu, a convergência dos múltiplos peregrinos das diferentes religiões em Jerusalém gerava enorme tensão, lutas e massacres.

⁸² Bertrand Galimard Flavigny é fundador da revista «Hospitaliers» que tem desenvolvido um trabalho de estudo e divulgação das implicações da referida Ordem em França, escreveu um artigo que é uma síntese curiosa, intitulado: Os Hospitalários de S. João de Jerusalém, *Histoire Spécial*, nº 53, Maio-Junho 1998

⁸³ Gérard de Martigues, na Provença em França ou Gérard de Thom, oriundo de Amalfi, mas também é conhecido por Gérard de, Tum, Tune, e Tenque.

As negociações para as edificações em Jerusalém foram bem sucedidas e houve permissão para a sua construção por parte do Califa do Egipto. Podemos inferir da precariedade das instalações em que deviam encontrar as dos Monges Beneditinos, e a urgência de tornar a estadia dos peregrinos mais assistida e segura, bem como, a influência e poder dos mercadores de *Amalfi*, marcada também pela manutenção simbólica como padroeiro da Ordem S. João Baptista, sugerindo o propósito da continuidade dum projecto anunciador de tempos novos.

A peregrinação é um acto magnífico de espiritualidade que simboliza a vida como uma viagem de retorno à «terra santa». Esta aspiração está enraizada na crença do contacto directo com locais e relíquias sagradas ou com a bem aventurança de testemunhar milagres extraordinários. Existem três lugares santos, que ainda hoje exercem grande fascínio sobre os cristãos, Santiago de Compostela na Galiza⁸⁴, onde se descobre o túmulo do Apóstolo S. Tiago o Maior, que segundo a tradição terá chamado a si a missão de evangelização da Ibéria, Roma de S. Pedro, considerado o maior e mais devotado dos apóstolos, que Jesus Cristo profetiza como a primeira «pedra» da Sua Igreja e que foi crucificado, por sua vontade, de cabeça para baixo por não se considerar merecedor ou ao mesmo nível de Jesus Cristo, e por último Jerusalém, o «lugar sagrado» por excelência onde se poderia visitar o Santo Sepulcro e o Calvário, bem como outros locais por onde Jesus havia passado.

Na Idade Média, partir em peregrinação a qualquer um dos três lugares referidos de devoção e fé representava cumprir uma viagem espiritual libertadora, mas para que isso fosse possível havia a necessidade e o dever de libertar, não em termos figurados, mas concretos, libertar militarmente estes lugares de infiéis e de todos os perigos decorrentes dessas «não pessoas».

O desejo do peregrino viajar para um «lugar de morte» reside na crença da regeneração, na esperança de um renascimento, pois existe a consciência de que a morte é apenas uma passagem sem a qual não se pode renascer. Se o peregrino morre para o mundo, é necessário que o homem velho sucumba para poder emergir o homem novo em todo o seu esplendor espiritual.

A constatação por parte dos Hospitalários da enorme exposição dos peregrinos cristãos a toda a espécie de agruras para chegarem à Terra Santa levou-os, também por influência dos Templários, a reclamarem o estatuto de Ordem Militar (1135) por Raimundo du Puy (Grão-Mestre de 1120 – 1160?) para melhor cumprirem a sua missão. Os Hospitalários passam a defender com as melhores práticas militares fortalezas, participam em todas as grandes batalhas e patrulhavam as fronteiras, tornam-se numa força militar supranacional quase completamente independente de poderes religiosos ou laicos, o que por vezes entrava em rota de colisão com interesses instituídos, como veio a acontecer com o processo dos Templários e respectiva extinção. Por seu lado, os Hospitalários tornaram-se uma organização altamente fiável e indispensável ao esforço de guerra na Palestina, assim como na Península Ibérica.

A vinda dos Hospitalários para Portugal é difícil de datar, pois infelizmente o cartório principal que se encontrava no Mosteiro de Flor da Rosa, que era a sede do Priorado do Crato foi destruído por D. João d' Áustria (1662), no período das lutas da Restauração. No entanto, desde o Conde D. Henrique que é sentida a necessidade imperiosa do apoio das Ordens Militares para se poder concretizar o projecto da Reconquista na Península Ibérica, com D. Afonso Henriques, emerge uma nova dimensão com o propósito de objectivar um reino e ser reconhecido como rei⁸⁵. O Foral da «Carta do Couto» datado de

⁸⁴ *Campus Stellae* (compostela - campo da estrela) torna-se a peregrinação para a estrela e a rota é a «via láctea» no fim da qual se encontra a constelação de cão maior; não deixa de ser interessante saber que S. Tiago o Maior era um dos Apóstolos e irmão de S. João Evangelista, acompanhado por um cão segundo conta a lenda, que simboliza fidelidade e vigilância, mas possui outro atributo o de guardar e guiar o rebanho. A insígnia dos peregrinos de Compostela é uma concha, a *vieira-mérelle*, que significa *mère de la lumière* (mãe da luz) e é também o nome de uma pequena aldeia perto de Noya. S. Tiago o Maior é considerado como o padroeiro da reconquista da Península Ibérica pois na batalha de Clavijo (844) contra os muçulmanos, surge como cavaleiro celeste, montado num cavalo branco empunhando uma espada flamejante.

⁸⁵ Existe um conjunto de autores que encarnam várias perspectivas sobre os Hospitalários dos quais destaco apenas alguns: José Frei Lucas de Santa Catarina, José Anastácio de Figueiredo, Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Ruy Azevedo, José Rodrigues, Paulo Pereira e Paula Maria da Costa com uma excelente tese de doutoramento intitulada: *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade*.

1140, que certifica as regalias consentidas aos Hospitalários por Dom Afonso Henriques, dá notícia da presença desta Ordem em Portugal desde os primórdios da sua história. Embora a bibliografia tradicional tenha situado o estabelecimento da Ordem em território português entre 1122 e 1128, em Leça do Balio, hoje pensa-se que esta presença é anterior às datas apontadas.⁸⁶

O reconhecimento do significado e importância do carácter plurinacional e supranacional da Ordem dos Hospitalários faz com que consigam manter a independência da Coroa pela forma como se implantam no condado Portucalense e o protagonismo adquirido ao serviço da Coroa e grande envolvimento no povoamento e fortificação das terras doadas de Guidintesta, que faziam parte da linha defensiva do Tejo e simultaneamente funcionavam como corredor ou ponta avançada da reconquista peninsular, consolidando a presença desta Ordem de tal forma que é formado o Priorado de Ucrato (Crato) ao qual pertenciam as vilas de Amieira do Tejo, Gáfete, Tolosa, Gavião, Belver, Envendos, Carvoeiro, Proença-a-Nova, Sertã, Pedrógão Pequeno, Oleiros e Álvaro. Os castelos de Amiera do Tejo, de Belver, do Crato e o Mosteiro de Flor da Rosa são testemunhos da presença e poder dos Piores que marcam a organização territorial e administrativa desta região do Alto Alentejo.

A mais antiga doação ao Hospital em Portugal, com carácter militar, data do último quartel do século XII, e irá dar origem ao castelo de Belver. Em 1194 o rei D. Sancho I (1154-1211), cujo cognome era o Povoador, confere aos cavaleiros do Hospital as terras de Guidintesta no vale do Tejo, como reforço militar de reconquista, para aí estabelecerem fortaleza militar que se chamará de Belver, porque instalado num local que permite abarcar grande horizonte e controlar o rio Tejo, verdadeiro baluarte estratégico da reocupação cristã.

Os Hospitalários portugueses vieram a possuir grandes domínios a sul, à volta de dois pólos: um núcleo perpendicular ao Tejo, enclavado nos territórios Templários, entre Pedrogão, Oleiros, Belver e Crato; outro núcleo, nas margens do Guadiana, abrangendo Mourão, Moura e Serpa. Estes largos domínios que os Hospitalários obtiveram em território português, especialmente sob o reinado de D. Sancho II (1209-1284), permitiram que em 1232 os Cavaleiros do Hospital criassem uma base militar exclusiva, na região de Portalegre, o Priorado do Crato. Na fortaleza do Crato é estabelecida a nova casa capitular, de regimento da ordem em pertença portucalense. O superior da Ordem do Hospital em Portugal passou a ser denominado Prior do Crato.

A manutenção destes domínios foi sempre difícil e mesmo entre Templários e Hospitalários existiu uma tensão permanente pois tinham interesses muito próximos. Isto é visível aquando do processo dos Templários durante o reinado de D. Dinis (1261-1325) confrontado com a bula pontifícia *Regnans ni Coelis* do Papa Clemente V (1264 -1314) em grande cumplicidade com Filipe IV o Belo (1268-1314), que é o verdadeiro mentor da extinção da milícia do Templo, faz com os bens e rendimentos dos Templários passem, por um lado, reclamados pela coroa, e outra parte, por determinação pontifícia revertessem para Hospitalários de S. João de Jerusalém, porém o rei português propôs ao Papa João XXII (1249-1334) a fundação de uma nova milícia a de Cristo, (*Ordo Militiae Jesu Christi*) «exclusiva» de Portugal, (criada pela bula *Ad ea ex quibus* – 1319) a qual incorporaria o património Templário que temporariamente havia transitado para os Hospitalários, pelo que este «volta» para a Ordem de Cristo na qual foram integrados todos os Templários Portugueses.

O poder dos senhores do Crato era tal que foi visto com potencial perigo por inúmeros reis portugueses e nem sempre a orientação dos Grão-Mestres nas lutas políticas foi a mais sensata, como veio a acontecer repetidas vezes com a tomada de partido, como o irmão mais velho de D. Nuno Álvares Pereira (1360-1431) o Contestável, D. Pedro Álvares Pereira (?), Prior do Crato, apoiante de D. Leonor Teles viúva de D. Fernando I (1345-1383) e sob pressão de D. João de Castela (1358-1390) que se julgava com legitimidade para reclamar o trono de Portugal, contra o Mestre de Avis, futuro D. João I (1357-1433). Idêntica situação sucedeu quando o Prior D. Fr. Nuno de Góis (?) ao oferecer os seus préstimos à Rainha D. Leonor de Aragão, viúva de D. Duarte (1391-1438) cuja regência (futuro Rei D.

⁸⁶ Investigações recentes antecipam um pouco esta data – Paula Maria de Carvalho Pinto – A Ordem Militar do Hospital em Portugal (Séc. XII-XIV), Porto: Faculdade de Letras 1993 (dissertação de Mestrado)

Afonso V (1432-1481) era interpretada com alguma suspeita por não ser portuguesa, vindo a ser afastada e substituída pelo infante D. Pedro irmão do rei que terá tomado pelas armas o Priorado do Crato para estancar uma guerra civil.

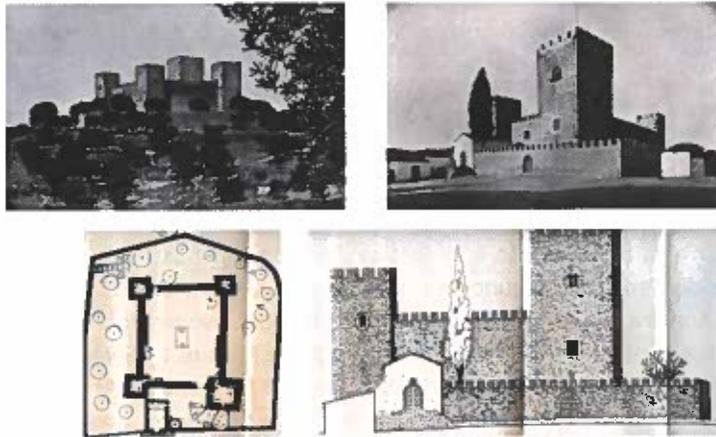


Fig. 2 – Vista Geral do Castelo da Amieira do Tejo (1950), planta e alçado principal

O Castelo da Amieira do Tejo foi classificado como Monumento Nacional pelo decreto nº 8447 de 1922, depois de perder a sua importância militar teve vários usos, desde prisão, celeiro e cemitério, o estado geral actual é satisfatório, pois ao longo dos tempos recebeu algumas benfeitorias, contudo a mais recente foi realizada pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, na década de 40 do século XX, uma intervenção de fundo que estabilizou o edifício. As marcas profundas da deterioração provocada pelo tempo e pelos homens estavam a interferir e a anunciar o colapso de áreas com fendas enormes na torre de menagem que fragilizavam a sua sustentabilidade e solidez, no seu interior das torres para além de já não terem telhados nem sobrados encontravam-se bastante atulhadas, os muros da barbacã foram utilizados para construção de alguns arrumos para gado e palheiros, encontravam-se muito danificados. As portas primitivas obstruídas, foram reconstruídas através da descoberta de suas cantarias, a sua localização deve-se, em parte, a desenho do arquitecto Pedro Nunes Tinoco, responsável pelo levantamento-relatório de todas as plantas e perfis das igrejas e vilas do Priorado do Crato (1620).

O cemitério que se instalou no chão da praça e parte da barbacã porque se encontrava bastante atulhado, era assistido pela capela de S. João Baptista datada de 1556 e incorporada na barbacã, fez-se nesta a recuperação do telhado, altar e consolidou-se a abóbada com pinturas decorativas. Esta capela servia para o culto e como capela mortuária, foram também removidos dois jazigos e restaurada a cisterna que existe no meio da praça de armas.

O castelo tem pequenas dimensões e é de planta quadrangular, volumetricamente assemelha-se a um cubo em que as faces laterais são fortes muralhas ameadas com quatro torres, que se distinguem entre si, segundo os amieirenses, por nomes, sendo o da capela a torre de «S. João», a dos «Pandeiros» (sul-poente) a do «Sanguinho» (poente-norte) e por último a de menagem a maior e mais alta.

No Boletim Monumentos, nº 61 de Setembro de 1950, da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, faz-se um relato detalhado das obras de restauração o que nos faz entender a dimensão e o nível profundo do restauro:

«I – Demolição de várias casas térreas que se haviam construído junto da Torre de Menagem e da muralha da barbacã, e que para tal fim foram devidamente expropriadas. II – Demolição, na praça de armas, de diversos muretes construídos quando naquela parte do Castelo se estabeleceu o cemitério

local. III – Demolição de jazigos particulares edificados junto à fachada lateral da capela. IV – Consolidação e reconstrução de alguns panos de muralha que ameaçavam ruir. V – Desentulho do pavimento térreo da Torre de Menagem, até ao primitivo nível. VI – Reconstituição das portas da barbacã e da praça de armas, segundo as cantarias e os demais elementos que entre os destroços se encontraram. VII – Construção do adarve da barbacã, em conformidade com os vestígios existentes. VIII – Demolição da placa de betão que recobria parte da Torre de Menagem. IX – Construção dos pavimentos que faltavam em todas as torres. X – Construção dos telhados das mesmas torres. XI – Construção da porta de entrada do Castelo e de portas e caixilhos para a Torre de Menagem. XII – Reconstrução do telhado da capela e consolidação da respectiva abóbada. XIII – Reconstrução dos rebocos interiores e exteriores da mesma capela. XIV – Desentulho e reparação geral da cisterna. XV – Consolidação e restauro dos esgrafitos da abóbada da capela. XVI – Consolidação do altar da capela. XVII – Reconstrução do pavimento de tijolo da capela.»⁸⁷

Não poderia concluir esta aproximação à imagética dos Hospitalários, através do seu castelo e a este projecto de criação do Centro de Estudos da Imagética da Ordem dos Hospitalários do Priorado do Crato, a sediar na Amieira do Tejo, que agora se inicia, sem evocar dois Amieirenses que tiveram particular importância na construção deste projecto, Tude de Martins de Sousa (1874-1950) e Francisco Vieira Rasquilho (1887-1946) autores de «Amieira do antigo Priorado do Crato», publicado em 1936, onde, por palavras de António Ventura «é feito um estudo de grande qualidade demonstrando um trabalho cuidadoso de investigação e de redacção, o que reforça o seu interesse e necessidade da reedição de muitos deles».⁸⁸

⁸⁷ Boletim Monumentos, Castelo de Amieira, nº 61, (Set. 1950) Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pp. 26-27

⁸⁸ MARTINS DE SOUSA, Tude; RASQUILHO, Francisco Vieira – Amieira do antigo Priorado do Crato, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1936. Foi editada uma versão fac-similada desta obra pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. A Câmara Municipal de Nisa em colaboração com António Ventura editaram: VENTURA, António – Tude Martins de Sousa – Estudos Dispersos, Nisa, Câmara Municipal de Nisa, 1992.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Conde de – Ordem Soberana e Militar de Malta, Colectânea de Legislação, Lisboa, ACD Editores, 2006.
- AAVV – As Cruzadas (1096-1270), Cascais, Editora Pergaminho, 2001.
- Boletim Monumentos, Castelo de Amieira, nº 61, (Set. 1950) Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto – A Ordem Militar do Hospital em Portugal: Dos Finais da Idade Média à Modernidade, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000.
- D'AREIA, A. Vieira – O Processo dos Templários, Porto, Livraria Civilização Editora, s.d.
- DUDY, Georges – O Tempo das Catedrais, a Arte e a Sociedade 980-1420, Lisboa, Editorial Estampa, 1979.
- DUDY, Georges – Uma Batalha na Idade Média, Bouvines, 27 de Junho de 1214, Lisboa, Terramar, 2005
- DUDY, Georges – A Sociedade Cavaleiresca, Lisboa, Teorema, 1989.
- DURAND, Gilbert – A Imaginação Simbólica, Lisboa, Arcádia, 1979.
- FIGUEIREDO, José Anastácio de – Nova História da Militar Ordem de Malta e dos Senhores Grão-Priores d'ella em Portugal (3 Vols.), Lisboa, Of. De Tadeu Ferreira, 1800.
- HERCULANO, Alexandre – História de Portugal, Desde o começo da Monarquia até ao fim do Reinado de D.Afonso III (4 Vols.) Lisboa, Bertrand Editora, 1989.
- MARTINS DE SOUSA, Tude; RASQUILHO, Francisco Vieira – Amieira do antigo Priorado do Crato, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1936
- PANOFSKY, Erwin – O Significado nas Artes Visuais, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- PINTO, Jaime Nogueira – Nuno Álvares Pereira, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009.
- RODRIGUES, Jorge; PEREIRA, Paulo; VILHENA DE CARVALHO, Maria João – O Mosteiro da Flor da Rosa – O Pólo Museológico de Escultura em Pedra, Lisboa, IGESPAR/DRCALEM, 2008.
- RODRIGUES, Jorge; PEREIRA, Paulo – Santa Maria de Flor da Rosa, um estudo de História da Arte, Crato, Câmara Municipal do Crato, 1986.
- RUNCIMAN, Steven – História das Cruzadas (3 Vols.), Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- SOUSA E FILHO, Isabel L. Morgado – A Ordem de Cristo (1417-1521), Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2002.
- VENTURA, António – Tude Martins de Sousa – Estudos Dispersos, Nisa, Câmara Municipal de Nisa, 1992.

A vida das imagens:

nos cinquenta anos do *Art and Illusion* de E. H. Gombrich

Vítor dos Reis

Preâmbulo: *in memoriam*

O presente texto tem como base a comunicação, com o mesmo título, proferida na sexta-feira 19 de Junho de 2009 na Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Tratou-se da última de uma – espero que primeira – série mensal de *Conversas à Volta da Mesa* (organizada conjuntamente pela Divisão da Biblioteca e o então Conselho de Leitura) iniciada no final da tarde de 25 Janeiro de 2008, também uma sexta-feira, com a conferência de António Rodrigues dedicada à retrospectiva da obra de Gustave Courbet que, daí a três dias, terminaria no Grand Palais, em Paris. É à sua memória e à memória dessa primeira conversa que este texto é dedicado.

1. Do centenário de E. H. Gombrich ao quinquentenário de *Art and Illusion*

Este ano comemora-se o primeiro centenário do nascimento de Ernest H. Gombrich (1909-2001). Mas comemora-se também o quinquentenário da sua obra maior, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. E, melhor ainda, no próximo ano também. Passo a explicar.

Embora *Art and Illusion* tenha sido publicado em Londres e Nova York em 1960, terá ficado pronto em 1959 – datando de Janeiro o prefácio escrito pelo próprio autor para essa primeira edição. Desconheço a razão desta discrepância mas ela dá-nos uma irónica possibilidade que, quero crer, o próprio Gombrich não deixaria de apreciar: é possível comemorar os cinquenta anos do livro ao longo de dois anos, juntando no primeiro também o seu centenário.

Porém, a génese de *Art and Illusion* é, em termos temporais, mais complexa: o livro tem como ponto de partida uma série de sete conferências dadas na Primavera de 1956 na National Gallery, em Washington. A relação entre estas conferências – com o título «The Visible World and the Language of Art» – e os onze capítulos do livro é explicado brevemente pelo próprio autor no referido prefácio. Em Março de 1987, numa conferência na Rutgers University, em New Jersey, publicada com o título «An Autobiographical Sketch», Gombrich explicará também como o convite para estas A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts – que decorrem anualmente desde 1952 – resultou quer da mediação de Kenneth Clark (1903-1983) quer do sucesso do seu *The Story of Art*, publicado em 1950 e, ainda hoje, o livro de arte mais vendido de sempre⁸⁹.

Efectivamente, *Art and Illusion* é a obra mais importante de E. H. Gombrich e, indiscutivelmente, uma das mais importantes no âmbito da teoria da arte do século XX. Analisando de forma original as

⁸⁹ Esta obra foi, finalmente, editada em Portugal em 2005. Antes desta, a única edição portuguesa que conhecemos de um texto de Gombrich é *Para uma História Cultural* (Lisboa: Gradiva, 1994). O original (*In Search of Cultural History*) foi publicado em 1969 (a partir de uma conferência dada dois anos antes) e republicado em *Ideals and Idols: Essays on values in History and Art* (Londres: Phaidon, 1979). Mais recentemente seria publicada *Uma Pequena História do Mundo* (Lisboa: Edições Tinta da China, 2006).

relações entre imagem e realidade, entre visão e representação e entre o papel do artista e o do observador, Gombrich procura aí compreender de forma pioneira as continuidades entre arte e ciência e, em particular, entre a representação e a percepção visual. Apesar disso nunca foi publicado em Portugal. É precisamente a reparação desta falta que deveria, na minha opinião, constituir a principal forma de comemoração do cinquentenário. Temos ainda um ano ao nosso dispor.

2. Três começos de um humanista inquieto

Em Gombrich, como nos melhores autores, as primeiras palavras são tão determinantes que, parecendo dizer muito pouco, dizem, afinal, quase tudo sobre o que está para vir. Escolhi três fascinantes começos que são outras tantas formas de nos cativar e desafiar e, ao mesmo tempo, três formas diferentes de apresentar as preocupações e os problemas que, ao longo da sua vasta obra, o ocuparam e que, em muitos aspectos, adquiriram a sua forma plena e consequente em *Art and Illusion*.

The Story of Art (1950)

Um primeiro exemplo é, inevitavelmente, o das duas famosas primeiras frases do *The Story of Art*, que condensam de forma lapidar uma ideia que atravessará todo o livro:

«Não existe realmente algo a que se possa chamar Arte. Existem apenas artistas.» (Gombrich, 1950: 15)

Para Gombrich, *existem apenas artistas* e, como a sua obra ao longo dos cinquenta anos seguintes demonstra, *existem apenas imagens*. Mais do que uma história da arte, E. H. Gombrich construirá uma reflexão sobre obras e imagens criadas por indivíduos no complexo contexto de outras obras, imagens e indivíduos – e suas percepções e interpretações do mundo.

Esta questão é interessante por um outro motivo: ao ler *Art and Illusion esquecemo-nos* que o seu autor é um historiador de arte⁹⁰. Quero com isto dizer que não sentimos que a obra que lemos – e, portanto, o pensamento que nos conduz – pertence em exclusivo a um domínio, com os seus objectivos, métodos e fronteiras precisas, e os consequentes conceitos, formas linguísticas e objectos de análise. Porque não está encerrada num território assim demarcado, esta aparente perda de definição é compensada por um ganho em liberdade. Isto significa que o discurso de Gombrich se afasta dos aspectos mais comuns do discurso – e, portanto, do pensamento e dos objectivos – da história de arte como disciplina praticada usualmente e dos historiadores de arte como investigadores integrados e ancorados a uma área claramente definida e balizada⁹¹. Do meu ponto de vista, isto é consequência do afastamento de Gombrich das principais preocupações da história da arte (ou das mais comuns, tradicionais ou convencionais) em nome de preocupações novas que só através de um alargamento a outras áreas, com os respectivos corpos de conhecimento e processos de reflexão, podem ser satisfeitas. A filosofia, a ciência e, no âmbito desta, a “nova” psicologia da visão ou percepção visual, serão as tais áreas com as quais Gombrich cria não só um diálogo que é novo mas, acima de tudo, um pensamento e um discurso híbrido. Significando, neste caso, aberto, integrador (ou inclusivo) e abrangente. Mas também arriscado. Por uma outra razão: a abertura a imagens, objectos e conceitos tradicionalmente arredados da definição de *arte*.

⁹⁰ Também quanto a isto, o título *The Story of Art* – uma *estória* e não uma *história* – é premonitório.

⁹¹ Ver a este respeito o artigo de James Elkins (2009) em que o autor expõe as dez razões pelas quais Gombrich se afastou da história da arte e a contemporânea história da arte se afastou, incompatibilizou ou, simplesmente, ignorou o pensamento, a obra e a metodologia de Gombrich.

Não por acaso, esta discrepância entre a sua formação de historiador de arte e o afastamento dela operado ao longo da sua obra constituiu um tema de auto-reflexão pública em mais do que uma ocasião – até em resposta, subtil, a algumas críticas feitas ao seu trabalho. Por exemplo, no já referido «An Autobiographical Sketch» de 1987, a propósito do tipo de ensino ministrado na Universidade de Viena quando foi aí aluno, Gombrich afirma:

«Assim, aquilo que é habitualmente designado por história de arte *mainstream* – identificações [*connoisseurship*], atribuições – está muito nas franjas da minha formação. Nunca me preocupei muito com isso, não inteiramente por falta de interesse, mas porque o meu trabalho conduziu-me para direcções muito diferentes.» (Gombrich, 1987: 21)⁹²

E, mais à frente, depois de explicar que é no *Art and Illusion* que se reflecte, pela primeira vez de forma directa, o seu interesse pela psicologia e pela percepção visual, diz:

«Este é o primeiro livro no qual afirmei o meu interesse não apenas pela história de arte, tal como é ensinada, mas por algo diferente. Essa diferença é um interesse pelas *explicações*.» (Gombrich, 1987: 23)⁹³

E logo depois:

«Isto significa, obviamente, que nunca me tornei um historiador de arte propriamente dito. Nunca me tornei um *connoisseur*. Quando as pessoas me pedem, não digo que não tenho uma opinião acerca desta pintura ser ou não de Rafael, mas não é o meu interesse principal praticar este tipo de perícia [*connoisseurship*]. O meu principal interesse incidiu sempre sobre formas mais gerais de explicação, o que significa uma certa afinidade com a ciência.» (Gombrich, 1987: 23)⁹⁴

Por isso, em 1981, caracterizava-se a si mesmo como «uma espécie de humanista inquieto» (Gombrich, 1981: 15). Alguém que, sentindo-se fascinado pelos «padrões de objectividade» científica (1981: 15), acredita firmemente que as humanidades, por diferença para com as ciências, «devem continuar a ocupar-se de valores» e que vê, conseqüentemente, na «negligência ou mesmo na negação dos valores» o grande perigo de «desumanização das humanidades» (Gombrich, 1981: 25).

⁹² «Thus, what is usually called mainstream art history – connoisseurship, attributions – is very much on the fringe of my formation. I was never much concerned with it, not entirely through a lack of interest, but because my work took me into very different directions».

⁹³ «This is the first book in which I staked my claim to be interested not only in the history of art as it is taught, but in something different. That difference is an interest in *explanations*».

⁹⁴ «This, of course, meant that I never became a proper art historian. I never became a connoisseur. I wouldn't say, when people asked me, that I had no opinions about whether this painting is or is not by Raphael, but it isn't my main interest to practise connoisseurship. My main interest has always been in more general types of explanation, which meant a certain kinship with science. Science tries to explain. In history we record, but in science we try to explain single events by referring them to a general regularity».

«Essa atitude de não envolvimento, a atitude de *nil admirari* que é frequentemente adoptada em nome do distanciamento científico parece-me perturbar esse equilíbrio entre objectividade e subjectividade que considero essencial» (Gombrich, 1981: 25).⁹⁵

Daí que para Gombrich, restaurar «o sentido de maravilha, de admiração e também de horror, por outras palavras, um sentido de valor» deve ser o grande objectivo das artes e das humanidades (Gombrich, 1981: 25).

«Focus on the Arts and Humanities» (1981)

As palavras anteriores foram pronunciadas numa conferência dada em Maio de 1981, a uma sexta-feira, na Academia Americana de Artes e Ciências. Começou desta forma:

«Senhoras e Senhores, o programa que seguram nas mãos está impresso em caracteres que obtivemos dos fenícios, que foram modificados pelos gregos, pelos romanos e pelos escribas carolíngios e cujas formas foram fixadas no Renascimento; os números chegaram-nos da antiga Índia por via dos árabes; o papel em que está impresso é uma invenção dos chineses que chegou ao Ocidente no século oitavo quando os árabes fizeram prisioneiros chineses que lhes ensinaram a arte do fabrico de papel. O termo sexta-feira [*friday*] vem, obviamente, da deusa teutónica Frigg que substituiu a antiga deusa Vénus; ou antes a divindade planetária à qual no final da Antiguidade era associado um dos dias do ciclo de sete, ciclo ao qual hoje chamamos semana. / Quis recordar-vos até que ponto somos os herdeiros de muitas e diversas civilizações para assinalar o meu primeiro ponto: no seio da vida da mente considero que as humanidades representam a faculdade da memória, a memória da nossa cultura.» (Gombrich, 1981: 11)⁹⁶

Memória é, de facto, uma palavra chave em Gombrich. Não a memória como um arquivo passivo, repleto de coisas que já não o são, não existem, ou, pior, não têm utilidade, mas como um instrumento activo de compreensão do que vemos, fazemos e pensamos em cada instante. Como um instrumento imprescindível na construção e atribuição de sentido. Por outras palavras, de iluminação do presente pelo passado, permitindo desse modo vislumbrar o futuro.

Memória, em grego *MNEMOSYNE*, era a palavra esculpida sobre a entrada da biblioteca de Abraham (conhecido por Aby) Warburg (1866–1929), em Hamburgo, e é o nome do motor electrónico de pesquisa na biblioteca do actual Warburg Institute, em Londres, instituição onde o jovem Gombrich arranhou um emprego que lhe permitiu abandonar a cidade natal de Viena em 1936, dois anos antes do *Anschluss* (a ocupação nazi da Áustria), e do qual será director entre 1959 e 1976. O próprio instituto era um refugiado do regime nazi, pois em 1934 havia sido transferido de Hamburgo para Londres por

⁹⁵ «I want to suggest that we should restore to the humanities the sense of wonder, of admiration and also oh horror, in other words, a sense of value. That stance of non-involvement, the attitude of *nil admirari* which is too often adopted in the name of scientific detachment seems to me upset that balance between objectivity and subjectivity which I consider essential».

⁹⁶ «Ladies and Gentlemen, the programme you hold in your hands is printed in characters we derive from the Phoenicians, modified by the Greeks, the Romans and by Carolingian scribes whose forms were taken up in the Italian Renaissance; the numerals have reached us from ancient India via the Arabs; the paper on which it is printed is an invention of the Chinese prisoners who taught them the art of paper-making. The term Friday, of course, comes from the substitution of a Teutonic goddess, Frigg, for the ancient goddess Venus; or rather for the planetary deity to which one of the seven-day cycle was assigned in late antiquity, the cycle we called the week. / I wanted to remind you of the extent to which we are the heirs of many and diverse civilizations to make my first point: that within the life of the mind I regard the humanities as representing the faculty of memory, the memory of our culture».

Fritz Saxl (1890–1948). Fundado por Aby Warburg, o instituto – que começou por ser a sua biblioteca privativa dedicada à história cultural – dedicou-se desde o primeiro momento, de acordo com os objectivos do seu criador, à formulação de uma *psicologia cultural* e ao estudo interdisciplinar da cultura clássica – especialmente da cultura visual. Como disse o próprio Gombrich, «não é nem nunca foi um instituto de história de arte» (Gombrich,1987: 20) mas antes um lugar dedicado à *vida após a morte* da Antiguidade clássica.

Mnemósine é a personificação da memória e, por união com Zeus, é a mãe das Musas. No âmbito da biblioteca, primeiro, e do instituto, depois, estava o projecto de Warburg intitulado, precisamente, *mnemosyne*: uma série de imagens que se relacionavam com outras imagens, anteriores e posteriores, segundo princípios e valores visuais, históricos e filosóficos – isto é, *culturais*, no sentido mais amplo do termo. *Mnemosyne* é, assim, um atlas de imagens fotográficas (a partir da colecção de cerca de 2000 imagens recolhidas por Warburg) que reproduzem outras imagens (pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, fotografias, etc.), retiradas de livros, revistas e jornais, fixadas a placas de madeira revestidas de tecido preto – cada uma definindo um tema, uma ideia e um problema ao longo da história e do tempo⁹⁷. Estando, por definição, em constante mutação, as placas apenas sobreviveram através de registos fotográficos – a última série consistia em 63 quadros (cf. Wanke, 2003). Mais do que arte, vemos imagens e ideias expressas e relacionadas visualmente. Acima de tudo, deparamo-nos com essa ideia, que Gombrich tornará profundamente sua, de que na base da cultura está a memória e na base de cada imagem está a memória, directa ou indirecta, de outras imagens. Nesse sentido, cada imagem carrega em si outras imagens e conduz-nos através de si a novas imagens, com as quais estabelece ligações e filiações.

Adaptando a famosa frase de Newton – «se eu vi mais longe que outros é apenas porque estive sobre os ombros de gigantes»⁹⁸ – *se cada imagem permite ver mais longe, ou de maneira diferente, é porque se apoia sobre os ombros de gigantes*. Para Warburg, esses gigantes eram os conceitos e as imagens da Antiguidade clássica; para Gombrich, de forma mais genérica, são todas as imagens às quais os artistas, por qualquer razão, atribuem um valor superior às restantes e que são adoptadas como *modelos* para a criação de novas imagens. Num caso como noutro, as imagens geram imagens e, conseqüentemente, um fluxo complexo de relações visuais, históricas, literárias e conceptuais a que hoje nos habituámos a chamar de *cultura visual*. Por isso, perder a memória é perder a cultura. Este é, assim, um processo e foi às múltiplas vidas desse processo e das imagens que o constituem que E. H. Gombrich se dedicou no seu *Art and Illusion*.

The Art and Illusion (1960)

Chegamos, assim, ao próprio começo do *Art and Illusion*: uma imagem. Trata-se de um *cartoon* de Alain, publicado na revista *New Yorker* em 1955 (fig. 1). Ao observá-lo, constatamos como, cinquenta e quatro anos depois, continua a ter o mesmo poder, a mesma eficácia: faz-nos rir ou, pelo menos, sorrir da mesma maneira que o fazia então.

A imagem de Alain, como é típico do bom desenho humorístico, apresenta vários níveis de leitura, várias razões pelas quais tem graça e, ao mesmo tempo, nos faz pensar. Em primeiro lugar, porque nos mostra uma sessão de desenho com modelo onde os jovens estudantes de arte egípcios de há três ou quatro mil anos atrás desenhavam a partir do natural. A graça está no facto do natural se apresentar, afinal, conforme com o representado, o convencional: é um produto cultural. Neste sentido, como

⁹⁷ Warburg deu-lhe o título de «Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance», o qual pode ser traduzido por «Mnémosine, uma Série de Imagens para o Exame da Função dos Valores Expressivos Pré-condicionados pela Antiguidade na Apresentação da Vida Emocionante na Arte do Renascimento Europeu».

⁹⁸ «If I have seen further it is only by standing on the shoulders of giants», carta para Robert Hooke (1635-1703), de 15 de Fevereiro de 1676.

salienta Gombrich, este *cartoon* permite-nos reflectir no problema do *estilo*, isto é, das convenções, hábitos e processos que moldam a representação mas também o próprio olhar – seja o olhar do artista seja o olhar do observador perante as obras dos artistas.

Em segundo lugar, porque, como diz W. J. T. Mitchell (1994: 44), esta aula é afinal idêntica às nossas, estes estudantes idênticos a nós – e não, como seria de esperar, totalmente diferentes. Os gestos, a atitude e, sobretudo, a ideia do que é o desenho e a representação visual é deslocadamente moderna e ocidental. Poder-se-ia dizer que somos nós que ali estamos procurando criar um registo – isto é, uma imagem – a partir daquilo que vemos. Aliás, a sua *universalidade* ou, dizendo de forma mais exacta, a sua eficácia no seio da nossa cultura, vem também do facto dela corresponder a um estereótipo – isto é, veicular uma ideia generalizada e aparentemente consensual – do processo de representação do visível. Nesse sentido, esta imagem, indirectamente, refere-se a todas as imagens que, nos últimos séculos estabeleceram ou procuraram estabelecer uma relação com o mundo visível.

Por isso mesmo, o desenho de Alain, com o qual Gombrich inicia o *Art and Illusion*, tem ainda, na minha opinião, uma outra dimensão importante: trata-se de uma imagem que, ao mesmo tempo, se reporta a outras imagens. Daqui resulta que não só estabelece uma comunicação directa connosco como nos coloca em comunicação com outras obras, ultrapassando as contingências da história, do tempo e a transitoriedade dos indivíduos. Por exemplo, através do desenho de Alain podemos empreender uma viagem no tempo e chegar à arte do Egipto; ou às representações que nos mostram outras aulas de desenho de modelo; ou às imagens que em geral nos mostram o acto de criar imagens – e por aí fora. Assim, ao observarmos esta imagem somos levados a *ver* outras imagens que a primeira, directa ou indirectamente cita, contém ou evoca. Se isto é um típico acontecimento daquilo que designamos por cultura é também, afinal, um dos mais impressionantes poderes das imagens: referirem-se a outras imagens e gerarem dentro de si e/ou fora de si, no seu tempo ou para lá dele, novas imagens.

É deste poder que de forma pioneira, original e profundamente actual, nos fala *Art and Illusion*. Mas também do modo como esse poder está ligado ao facto de uma imagem ser um acto de comunicação entre dois sujeitos: o seu criador e um seu observador. E ainda como, do Renascimento até aos nossos dias, a constante, exponencial e, hoje, aparentemente descontrolada proliferação de imagens tem conduzido, por necessidade de uma imagem se impor para ser vista, à procura de novas estratégias para estabelecer essa comunicação – para captar e prender a atenção do observador e, finalmente, suscitar a sua indispensável participação na vida da imagem.

3. *Beholder's share* ou a vida das imagens na nossa mente

As imagens nascem de outras imagens e são por elas transformadas; vivem na mente dos seus observadores, onde estão em permanente transformação. Trata-se daquilo que Gombrich designa por *beholder's share*: o quinhão, ou quota parte do observador, que, de forma activa, participa juntamente com o artista na construção desses «misteriosos fantasmas da realidade visual a que chamamos “imagens”» (Gombrich, 1960: 7)⁹⁹.

Sendo sobre tudo isto, *Art and Illusion* é, acima de tudo, sobre as constâncias e as inconstâncias (ou as mutações) das imagens ao longo do tempo, da vida dos indivíduos e das culturas. Sobre o que nelas projectamos mentalmente mas também, inversamente, o que delas vamos suprimindo. Ou seja, sobre o que, em diferentes momentos, diferentes observadores nelas vêem, ou são incapazes de ver, sabendo que todos os artistas são observadores e alguns observadores são artistas – embora todos desempenhem um papel fundamental na existência das imagens¹⁰⁰.

⁹⁹ «... those mysterious phantoms of visual reality we call “pictures”».

¹⁰⁰ De facto, a imagem como representação baseia-se no estabelecimento de uma poderosa relação de comunicação entre o artista e o seu observador, despoletada e reforçada pelo facto do primeiro ser, simultaneamente, autor e observador, não apenas no sentido em que todo o artista é um observador mas, sobretudo, porque ele é, desde logo, o primeiro observador da

Finalmente, sendo sobre estas variações, declinações e transformações das imagens no seio da nossa vida mental, o *Art and Illusion* de E. H. Gombrich é, em última análise, sobre a vida das imagens – ou, talvez se possa acrescentar, a *fantástica* vida das imagens na nossa mente. O que é, convenhamos, imenso – épico, mesmo.

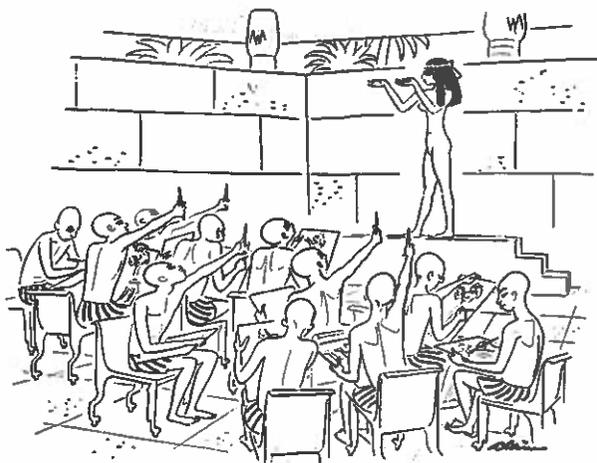


Fig. 1 – Alain, 1955 (© *The New Yorker Magazine, Inc.*).

Bibliografia

- ELKINS, James (2009). «Ten Reasons Why E. H. Gombrich is not Connected to Art History». *Human Affairs*. Vol. 19, N.º 3 (Setembro); pp. 304-310.
- GOMBRICH, E. H. (1950). *The Story of Art*. (16ª ed. rev.) Londres: Phaidon Press, 1995 (*A História da Arte*. Trad. port. de António Sabler. Lisboa: Público, 2005).
- GOMBRICH, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. (5ª ed.) Londres: Phaidon Press, 1994.
- GOMBRICH, E. H. (1974). «Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation», conferência na Royal Society em Maio de 1974 (agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982; pp. 172-214).
- GOMBRICH, E. H. (1981). «Focus on the Arts and Humanities», conferência na American Academy of Arts and Sciences em Maio de 1981 (agora in E. H. Gombrich. *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*. Londres: Phaidon, 1984; pp. 11-27).
- GOMBRICH, E. H. (1987). «An Autobiographical Sketch», conferência na Rutgers University, New Jersey, em Março de 1987 (agora in E. H. Gombrich. *Topics of Our Time: Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*. Londres: Phaidon, 1991; pp. 11-24).
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- WANKE, Martin (org.) (2003). *Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne*. (2ª ed.) Berlim: Akademie-Verlag.
- WOLLHEIM, Richard (1987). «What the Spectator Sees», in *Painting as an Art*. Londres: Thames and Hudson; pp. 43-100.

sua obra (Gombrich, 1974: 182) e, para si próprio, como diria mais tarde Richard Wolheim, modelo de todos os posteriores observadores (Wollheim, 1987: 100).

A perspectiva linear na pintura:

A Família do Visconde de Santarém, de Domingos António de Sequeira

António de Oriol Trindade

Ao nosso eterno colega e amigo António Rodrigues

O pintor português Domingos António de Sequeira, familiarizado com as correntes neoplatónicas, estadiando em Itália e tendo uma formação académica, já no princípio do séc.XIX, ensaia numa das suas composições um rigor geométrico da perspectiva linear plana que contrasta com a encenação e construção espacial de outros autores portugueses, anteriores e seus contemporâneos, apesar de, também com este autor, os erros surgirem em pequenos pormenores, como na marcação das escalas lineares de nível, como veremos. Referimo-nos, mais especificamente a uma pintura sua terminada em 1816, *A Família do Visconde de Santarém*, hoje no Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa. Nesta composição, o autor utiliza dois pontos de fuga dominantes **F** e **F1**, resultantes das duas direcções dominantes, perpendiculares entre si, e que modelam a arquitectura e as formas do cenário interior representado que se encontra oblíquo face ao plano frontal do quadro perspectico, ou à superfície da tela se quisermos (**Fig.1-6**).

Nesta obra de Sequeira, todas as linhas de nível das duas direcções dominantes convergem correctamente para os pontos **F** e **F1**, onde assim é fácil determinar os valores angulares daquelas direcções face ao plano da tela ou ao quadro perspectico, bastando verificar os mesmos através do rebatimento do plano do horizonte e, com ele, dos raios visuais paralelos àquelas duas direcções. Para tal, basta unir o centro de projecção rebatido com os pontos de fuga e verificar os valores angulares daqueles raios rebatidos com a Linha do Horizonte **LH** e ao mesmo tempo com o quadro perspectico. O centro de projecção situa-se ao centro e o ponto principal **P** está na intersecção da Linha do Horizonte **LH** com a mediana vertical do rectângulo da pintura. A partir dos dados fornecidos pela pintura, para além de verificar a correcta convergência das linhas rectas que modelam as formas, das duas direcções dominantes, procedemos à restituição da elipse que corresponde à perspectiva da parte superior da mesa situada no lado direito, entretanto interrompida pelos limites da própria pintura. Para tal, considerámos o quadrado **ABCD** e o octógono circunscritos de arestas de frente-nível, de topo e de nível a **45º (a.e)** e **45º (a.d)** com a Linha do Horizonte **LH** ou a Linha de Terra **LT**, esta não representada na figura. Considerámos também os pontos de distância **D** e **D1**, como sendo os pontos de fuga das quatro tangentes de nível da circunferência que se projecta segundo o arco de elipse que modela a parte superior da mesa.

Assim, considerando a tangente de frente-nível à mesa na elipse superior que modela a mesma, construímos o octógono auxiliar com oito pontos e respectivas tangentes, o que nos permitiu verificar o rigor da representação da elipse que modela a parte superior da mesa daquele sector da obra de Sequeira. Até aqui tudo parece funcionar na perfeição (**Figs.2-4**).

No entanto, numa análise às escalas de nível, utilizadas empiricamente pelo autor, verificámos que o mesmo não respeitou o rigor da ciência da perspectiva linear plana. Referimo-nos às dimensões em perspectiva dos segmentos de nível que modelam os quadriláteros das divisórias das janelas que se encontram no paramento vertical do interior por detrás das personagens. Como sabemos, as escalas de nível podem ser efectuadas mediante o rebatimento para o plano frontal do quadro, ou plano vertical de projecção, da recta onde se pretende graduar a escala. Após o rebatimento, efectua-se a gradação com as dimensões que se pretendem e procede-se posteriormente ao contrarebatimento, obtendo as grandezas em perspectiva ou em diminuição. O mesmo problema da marcação ou gradação de uma escala de nível, como a que Sequeira nos representou, podia ser resolvida também mediante o recurso do teorema de Tales, num processo muito semelhante ao descrito e ensaiado pelo famosíssimo pintor William Turner. Este processo do pintor britânico pode-se verificar numa representação perspéctica da ponte Pulteney a Bath, c.1815, contemporânea da obra de Domingos Sequeira e hoje em Londres no British Museum, (Fig.5). Neste desenho, Turner resolve a marcação de grandezas ou segmentos semelhantes em profundidade por aquele teorema, mas por este caminho faltaria sempre saber a verdadeira grandeza de um dos segmentos (Fig.6).

De facto, no tempo de Sequeira, a perspectiva linear continuava a desenvolver-se, onde posteriormente no primeiro quartel do século XVIII surgem já ilustrações com perspectivas com três pontos de fuga e com a determinação rigorosa do ponto de fuga das perpendiculares a uma orientação espacial de planos, como nos testemunha Hamilton em 1738, na sua obra *Stereography or a Compleat Body of Perspective*, London. O próprio pintor e famoso William Turner, apesar de nos legar uma pintura bastante expressiva e assumidamente romântica, foi um autor que se preocupava bastante com a perspectiva linear, da qual ensinara e escrevera sobre o assunto, como aliás vemos num dos seus desenhos, que já referimos, contemporâneo desta obra de Sequeira, quando trata da representação de escalas lineares de nível para a representação de grandezas em profundidade¹⁰¹. Contudo, após a análise por nós efectuada sobre aquele sector da pintura de Sequeira, verificámos, com o recurso do Teorema atribuído a Tales, que na representação perspéctica das grandezas em profundidade, nas rectas de nível que modelam os quadriláteros das janelas, os segmentos apresentam medidas ou grandezas divergentes, o que revela o empirismo na marcação ou gradação de escalas (Fig.7). No entanto, apesar daquele deslize na marcação das escalas de nível em profundidade, é coerente a correcta marcação dos pontos de fuga das duas direcções dominantes, como se comprova na convergência dos feixes de rectas paralelas entre si, ambos para os respectivos pontos de fuga. Tal como também são correctos os desenhos das circunferências, projectadas como elipses, do padrão dos tapetes sobre o pavimento, do lado esquerdo e direito da composição, e, bem assim, da mesa situada no lado direito, como verificamos nos desenhos. Será altura de questionar de como Sequeira terá conseguido esta coerência perspéctica na pintura que focamos aqui. Estadiando em Itália e frequentando Academias, num tempo temperado pelos ideais da revolução francesa e pelo iluminismo, o qual Sequeira se identificou, era pois natural que pelo pintor tivessem passado inúmeras fontes bibliográficas relacionadas com as geometrias da representação e com a ciência da perspectiva. Não nos podemos esquecer que foi sobretudo nos séculos XVII e XVIII que proliferaram os grandes tratados de perspectiva, em Itália, em França, na Bélgica, na Holanda e mesmo em Espanha, considerando também os manuscritos de autores portugueses e mesmo os tratados sobre o assunto que circularam em Portugal. Sendo assim, a coerência na construção espacial do cenário desta pintura de Domingos Sequeira, podia ter sido fruto dessa visão sobre as fontes de que facilmente o pintor podia consultar, aprender e aplicar ao tempo. Os respectivos métodos, bastante simples, representando perspectivas com dois pontos de fuga dominantes com direcções espaciais oblíquas ao quadro frontal, superfície da tela, eram muito comuns na tratadística quinhentista – como o *De artificialis Perspectiva*, de Viator,

¹⁰¹ Cf. Martin KEMP, *La Scienza dell' Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994 (1ª ed. com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1990), pp.171 e 179.

Toul, 1505 –, seixentista, setecentista e oitocentista, como podemos ver, entre outros, nos tratados franceses de Jean Cousin, *Libre de Perspective*, Paris, L. Le Royer, 1560, e de Jacques androuet du Cerceau, *Leçons de Perspective Positive*, Paris, Mamert Patisson, 1576, nos tratados franceses setecentistas de Jean le Dubreuil, *Perspective Pratique...*, Paris, 1642, e de Gregoire Huret, *Optique de Portraiture et Peinture, en deux partes (...)*, Paris, 1670, ou nos oitocentistas, dirigidos exclusivamente aos artistas, como no tratado de Sebastien Jeurat, *Traité de Perspective a l'usage des Artistes*, Paris, 1750. Mesmo no tratado do flamengo Jean Vredeman de Vries (VREDEMAN FRISI, Joannis), *Perspectiva Theoretica ac Practica etc.*, Amsterdam, Jansson, 1647 (1ª ed. de 1604), com abundantes reedições, encontramos vários exemplos de cenários, pelo menos nos pavimentos, semelhantes à geometria do cenário de Sequeira. As fontes, como vimos, podiam vir por ali, ou por qualquer outra via¹⁰².

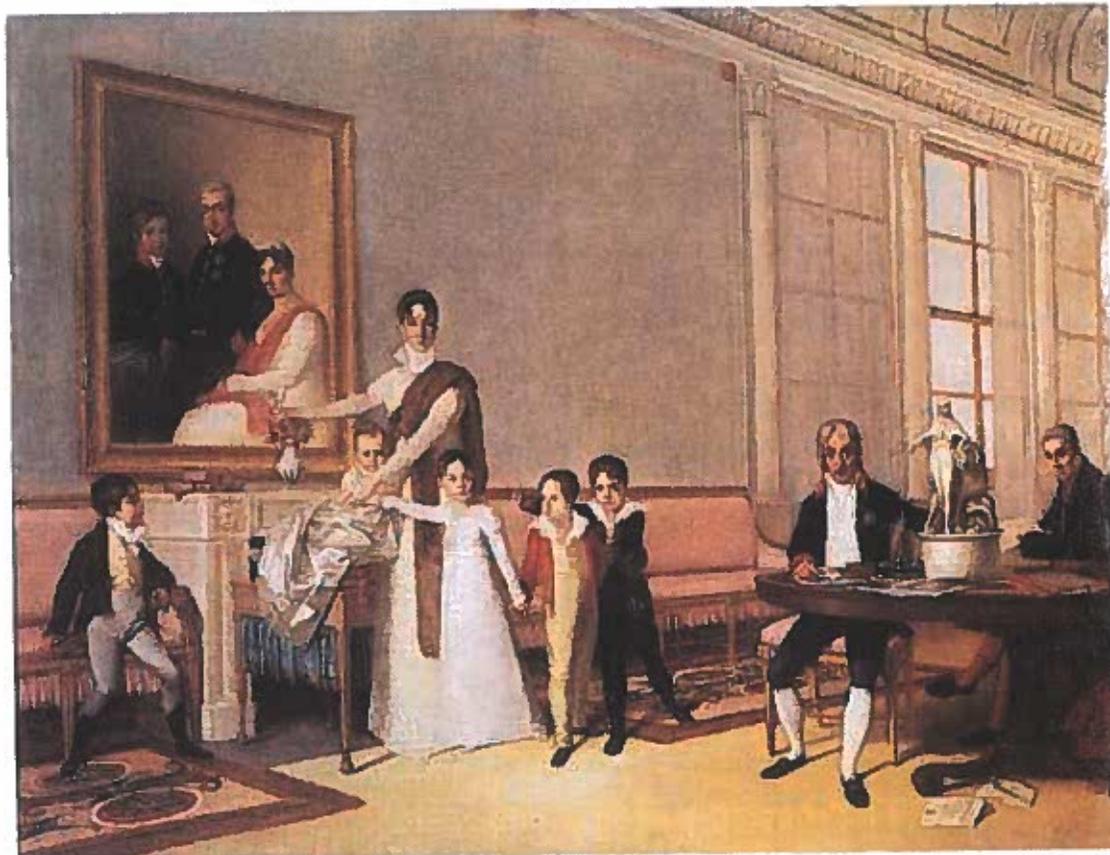


Fig.1 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816, óleo s.tela, 136x177,5cm, Lisboa, Museu Nacional da Arte Antiga. Fig. incluída no site *Copiarte*, 2007, disponível na Web em

[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Domingos+Ant%C3%B3nio+de Sequeira/Die+Familie+Viconte+von+Santar%C3%A9m/10065.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Domingos+Ant%C3%B3nio+de+Sequeira/Die+Familie+Viconte+von+Santar%C3%A9m/10065.html)

¹⁰² Sobre a inúmera tratadística no campo da perspectiva linear veja-se a obra de Javier Navarro de ZUVILLAGA, *Imágenes de la Perspectiva*, com prefácio de Antonio Fernández Alba, Madrid, Siruela, 1996;

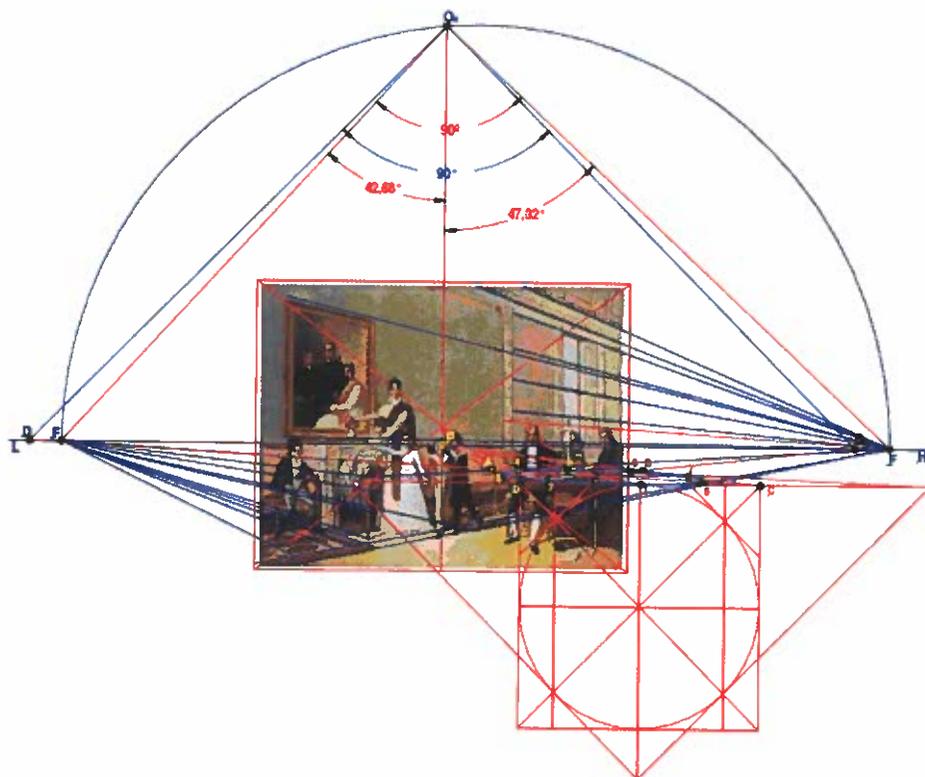


Fig.2 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816. Estudo perspéctico com desenho computarizado do autor.

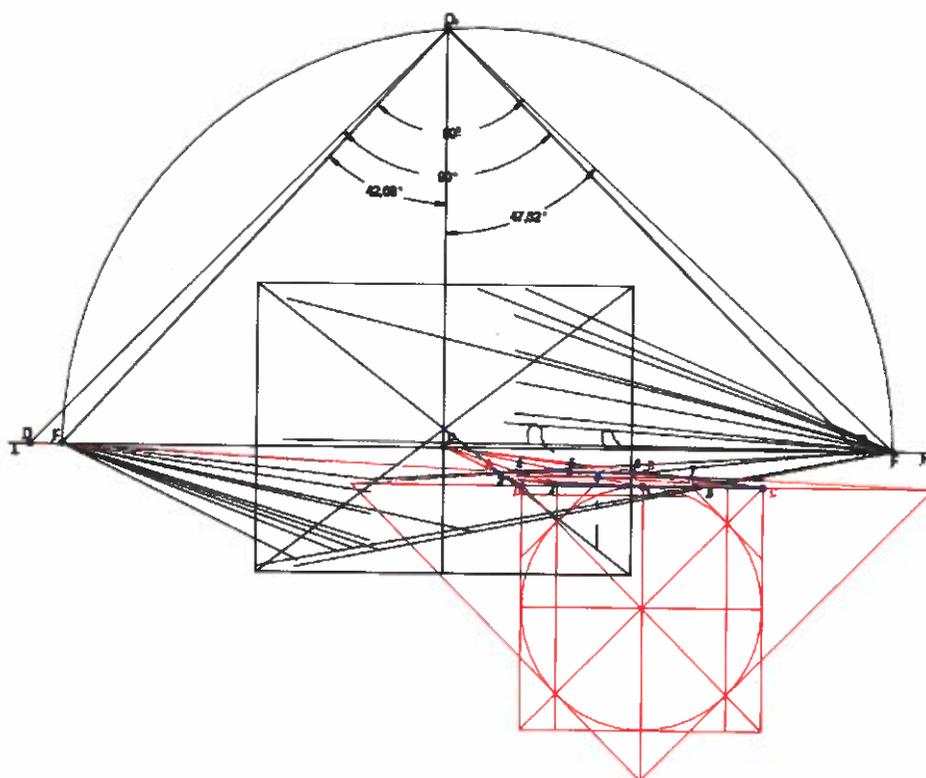


Fig.3 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816. Estudo perspéctico com desenho computarizado do autor.

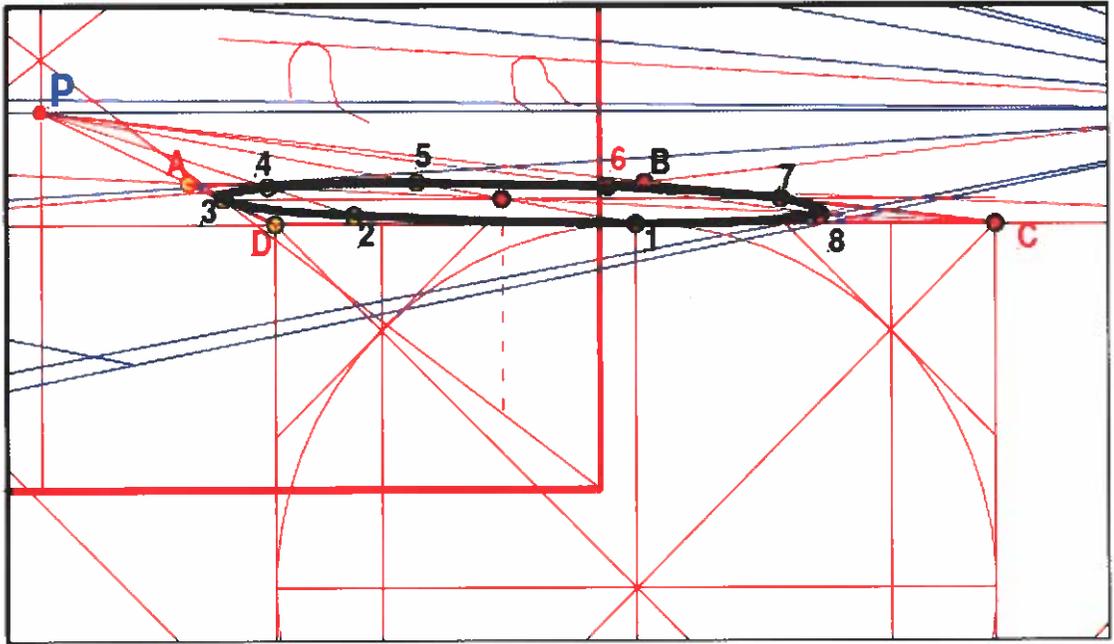


Fig.4 – Domingos António de Sequeira, *A Família do Visconde de Santarém*, 1816. Ampliação do desenho da elipse que modela a mesa situada na parte direita da composição. Estudo perspetivo com desenho computadorizado do autor.

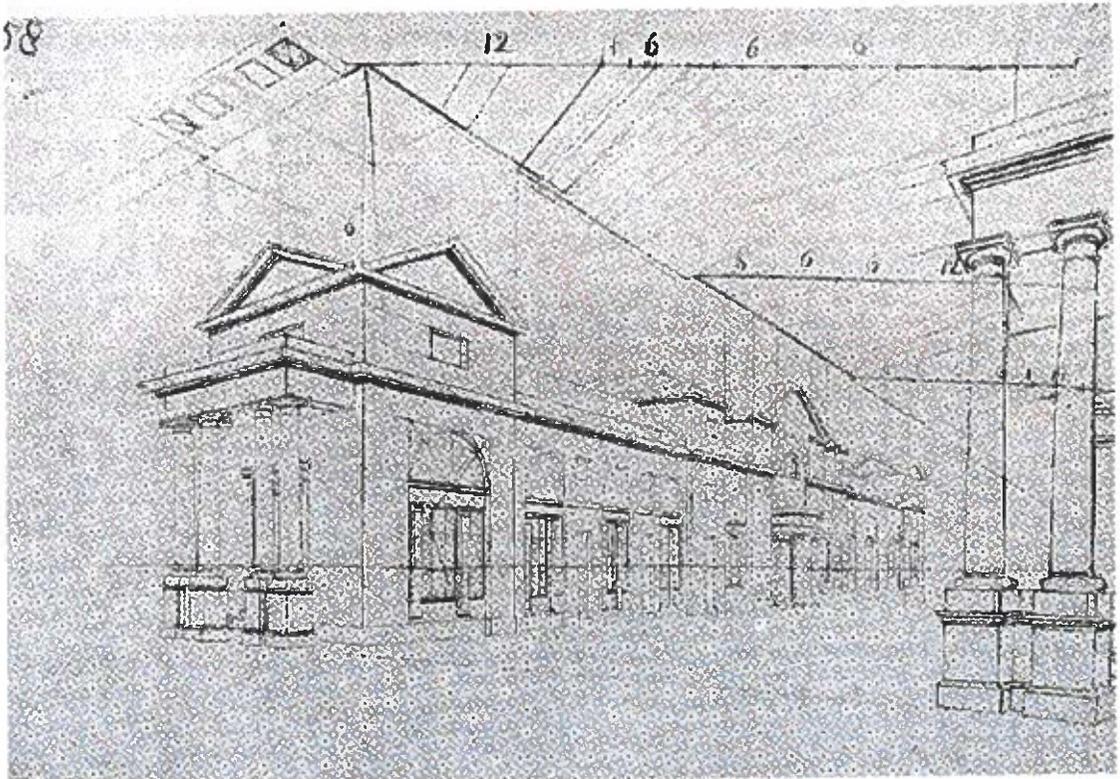


Fig.5 – À direita, J.M. William Turner, *Representação perspetiva da ponte Pulteney a Bath*, c.1815, Londres, British Museum, Turner Bequest, CXCV, 113. Citado por Martin Kemp, *Op.cit.*, pp.171.

Diogo de Macedo

José Fernandes Pereira

Em memória do António.

Saudades.

Nos últimos tempos da sua vida António Rodrigues foi encarregado por uma editora para dirigir um Dicionário da arte portuguesa do século XX, tarefa que não chegou terminar.

Reproduzo aqui um dos artigos que me pediu para redigir.

Escultor, memorialista, vagamente um teórico da escultura, museólogo, Diogo de Macedo nasceu em Mafamude (Vila Nova de Gaia) em 1889, falecendo em Lisboa em 1959. Por falecimento prematuro do pai é criado pela mãe e pela avó materna. Terminada a instrução primária frequenta o atelier de Fernandes Caldas, aprendendo a desenhar e a modelar, bem como a esculpir em madeira. Esta destreza manual leva a família a inscrevê-lo na Escola Industrial Infante D. Henrique no Porto, prevendo-lhe capacidade para aprender um ofício. Sem abandonar a escola industrial inscreve-se aos treze anos na Academia do Porto onde teve vida irregular como estudante, perdendo o ano por falta de aplicação; regressa em 1905, tendo professores notáveis como Marques de Oliveira e Teixeira Lopes. Faz progressos na disciplina de desenho, obtém um dezassete em Desenho Histórico e em 1908, na mesma disciplina, uma menção. Tem uma primeira participação num concurso para um monumento a João de Deus (1909) e termina o curso com um *Patriota ferido* (1911) que mais tarde destruirá. Insere-se entretanto em tertúlias portuenses, como a do Café Chaves, dirige a revista Apollon, com dois números publicados, redigida por alunos da Escola preocupados em discutir a estética contemporânea. Ainda em 1911 está presente na Exposição dos Humoristas.

A modorra provinciana não o convence e em 1911 parte para Paris a expensas da família que lhe atribui uma verba de 250 francos. Em 1930 publica as suas memórias desse tempo parisiense, no seu jeito romanceado, justificando a partida com forma de não *quedar palonso no Porto*. Embalado pelo comboio da linha do Douro sente-se uma espécie de Antão, deslumbrado no Quai d'Orsay às cinco da manhã, *pobre mocinho, coitado!* Paris representava para ele, como para tantos outros, a possibilidade de ultrapassar uma infantil cultura, reduzida ao visionamento de postais e de estampas do Salon; agora a alegria maior era o Louvre. Hospeda-se no número 14 da cite Falguière, uma espécie de beco sem saída, reduto de artistas em casas sujas com quartos sombrios, sem electricidade nem aquecimento. Aí vai modelando as primeiras maquetes perante o riso dos seus companheiros que o levam a destruir sistematicamente tudo o que produzia. Restam os nomes, *A luta pela Vida, Amor estranho, A lenda, O bulevar*; no fim da vida guardava ainda uma *Sphinx* em bronze. Muda então de residência, ao fim de dois anos, indo habitar perto do jardim du Luxembourg. Começa então a calcorrear as Academias de Montparnasse, ouvindo lições do americano Bartlett, de Naudin e de Boudelle, *sábio e poeta*. Foi ainda discípulo de Injalbert, admirou Joseph Bernard. Convive também com uma legião de portugueses que com intuítos diferentes demandavam Paris. Mas a relação maior, entre a admiração e o embevecimento vai para o pintor de Livorno, Amadeo Modigliani, cuja figura, boémia e obra lhe ocupam mais de metade das memórias. É o italiano que lhe revela nomes desconhecidos, como Brancusi. Entretanto Macedo ia completando a sua educação artística, com notícias de Picasso, de Bracque e Derain, Boccioni, Archipenko e Zadkine. Destas referências não há rasto na sua obra e esta

modernidade afirmativa era um excesso para um jovem saído do Porto. Num Salon d'Automne, tem oportunidade de ver obras de Boccioni que o impressionam, bem como de Archipenko; mas todo o seu encanto vai para as sete ou oito cabeças de Modigliani. É com o italiano que vai ouvir a primeira conferência de Marinetti em Paris e na sala do Quatier Latin lá encontra dois portugueses, Santa-Rita e Aquilino Ribeiro. De Marinetti guarou uma impressão de pedante e ousado, recebido com insultos, despedido em apoteose. A guerra de 1914 leva à dispersão e desse Paris por onde vagueou sem qualquer tipo de obrigações, dependendo apenas da mesada familiar. Macedo trouxe como grande lembranças o génio de Modigliani e o Louvre. Mas Paris foi para Diogo de Macedo, como para a generalidade dos portugueses, a lição de vida que o preconceituoso Portugal não podia tolerar: *estudar, beber e amar. Cumpri-os o melhor que pude.*

Diogo de Macedo voltaria a Paris em 1921-26. Da sua estadia francesa resultaram participações em vários Salons, enquanto em Portugal realizaria a sua última exposição individual em 1928. *Sentir de mais*, como declarou em 1918, era a sua maior dificuldade no exercício da escultura.

E no entanto a sua obra é vasta, tendo realizado mais de uma centena de peças, muitas delas de paradeiro incerto, muitas outras destruídas pelo próprio artista. De um modo geral, a sua experiência parisiense não lhe deixou qualquer rasgo vanguardista. Macedo é um admirador de Bourdelle e, muito em especial, de Rodin, cuja obra é uma presença constante no seu imaginário, igualmente muito marcado por arroubos românticos, pelos menos comportamentais.

A obra pública do artista inicia-se no Parque Eduardo VII com a estátua *África* (1930), seguida de um Afonso de Albuquerque para a Exposição Colonial de Paris (1931). Depois em 1939 colabora na renovação do Museu Nacional de Arte Antiga com as estátuas da Escultura e da Pintura.

No Porto, em 1915, esculpe quatro figuras alegóricas, a dor, o ódio, o amor e a bondade, para a fachada principal do Teatro S. João. São peças decorativas, perfeitamente inseridas no espaço arquitectónico que lhes estava destinado. Em 1930 volta a trabalhar para o Porto, esculpindo na pedra um Afonso de Albuquerque. Figura isolada, o Vice-Rei da Índia recebe um tratamento muito pouco heróico: é um homem estático que tem colado a si uma espada, completamente envolto em vestes inexpressivas, por entre as quais sobressaiem apenas as suas famosas barbas.

A Fonte Luminosa (inaugurada a 28 de Maio de 1948) fechava a Alameda e contrapunha-se ao topo mais elevado onde se perfilava o Instituto Superior Técnica. Riscada pelo arquitecto Carlos Rebelo de Andrade (projecto de 1939), destinava-se a comemorar a entrada de um maior fluxo de água na capital, a servir de miradouro e a ser uma pura cenografia, sobretudo nocturna. O esqueleto arquitectónico mostra uma vez mais a dificuldade nacional em entender a tipologia urbana da fonte. No domínio escultórico regista-se a presença de Maximiano Alves com as suas treze Nereides, enquanto Diogo de Macedo contrapunha um Tejo alegórico segurando uma nau que um tritão criança procura alcançar, montado num cavalo marinho empinado sobre golfinhos que servem de repuxos; na mesma linha temática Macedo esculpe as Tágides, com as suas caudas de peixe, segurando golfinhos e búzios por entre a abundância da água.

Mais interessante é o seu *Torso de Mulher* (1922), pleno de lirismo na sua gestualidade e pose. Trata-se de uma temática muito cultivada ao longo do século XX, pelas suas potencialidades expressivas e de exposição anatómica não necessariamente descritiva mas interpretada segundo a sensibilidade individual de cada escultor. Aliás, no mesmo ano, também Francisco Franco fará o seu *Torso*, ambos expostos um ano depois nos Cinco Independentes.

Mas a maioria da sua obra é composta por bustos, ora de personagens vivas, ora de figuras do passado, predominantemente oriundas da literatura. A lista é longa e não temos aqui pretensões de exaustividade. Um primeiro exercício terá sido feito em 1912, com o busto da pequena Marcelle (MC), filha de um dono de restaurante na Rue Falguière. Do período parisiense (1912) conhece-se ainda uma *Tête de Vieillard* (MNSR). São registos pouco expressivos, tal como o de *Camilo* (1913) para S. Miguel de Seide. Mais psicológico é o busto de *Sampaio Bruno* de 1914 (BMP), tal como *O último Antero* de 1918, com uma dimensão já metafísica, numa cabeça envelhecida, de olhos fundos, cabelos e barbas

acentuando a dor final. Entretanto o seu auto-retrato, gesso patinado de 1922, é de uma simplicidade tal que não ultrapassa a dimensão do ícone. Para além duma lista que se vai estendendo em registos miméticos exteriores, o seu melhor busto será porventura o de Florbela Espanca (1931, inaugurado em 49), no Jardim Público de Évora. Executado em mármore, o rosto da poetiza, apoiado sobre as duas mãos cruzadas, revela uma serenidade que contrasta com a sua vida intensa.

O escultor é um homem de boa fama no pensamento correcto sobre o século XX português. Para tanto concorrem algumas circunstâncias pessoais mais do que a sua obra. A paradoxal afirmação feita em 1941 segundo a qual renunciava por vontade própria e por motivos íntimos a todos os sonhos e esforços de escultor, conferem-lhe uma aura de tristeza amargurada, de desterrado no seu país e dentro de si próprio. A sua nomeação como director em 1944 do então denominado Museu Nacional de Arte Contemporânea, a percepção de uma realidade triste sobre a qual pouco podia fazer, dão-lhe uma apreciada aura de desistente, aproveitada para visar a tutela de uma tão equívoca instituição.

Diogo de Macedo foi também um prolixo escritor, tendo as suas obras um tom muito romanceado, com predomínio dos dados biográficos sobre a análise das obras. Há na sua escrita um forte pendor dramático, muitas vezes pueril, nomeadamente quando considera que os grandes artistas são também grandes sofredores. De algum modo se projectava e à sua decisão de 41, nas teias vagamente camilianas com que desenhava os seus heróis-sofredores. Daí a sua preferência por escultores como João José de Aguiar, Soares dos Reis ou Augusto Santo. Essa atitude prejudica a sua inserção na categoria de historiador de arte. Macedo foi sobretudo um memorialista, distinguindo mal o essencial do acessório. Na linha de Cirillo que tinha a vantagem de anteceder as suas Memórias com um discurso teórico ordenador, Diogo de Macedo pretendeu completar a listagem daquele pintor. Mas fê-lo de modo avulso, em pequenas publicações que na sua grande maioria tratam de autores do século XIX. Afinal o modernista da segunda década do século pouco escreveu sobre os artistas de novecentos: Carlos Botelho em 43, Estrela Faria em 45, Abel Salazar em 48; dez anos depois, Mário Eloy e em 59 um texto sobre os dois Amadeos, o italiano e o português, que tanto o impressionaram em Paris. Sobre escultura do século XX quase nada, além de um texto genérico na História de Arte de Aarão de Lacerda, fixou-se em Francisco Franco de cuja obra trata em 1956. O resto são as memórias da Cité Falguière e um pequeno livro sobre escultores franceses. Inserido pela historiografia oficial na primeira geração dos modernistas, o que havia de novo na arte do século XX passou-lhe ao lado, mesmo nas suas memórias parisienses nas quais nada revela do seu pensamento sobre as vanguardas que se perfilavam em Paris e na Europa.

Bibliografia

- 5 Independentes, Exposição de Pintura, Esculptura, Gravura, Desenho, Lisboa, 1923;
- Manuel Mendes, Diogo de Macedo, Lisboa, 1959;
- Maria Gabriela Gomes de Oliveira, Diogo de Macedo: subsídios para uma biografia crítica, Vila Nova de Gaia, 1974;
- Rita Mega, Macedo, Diogo de, in Dicionário de Escultura Portuguesa, Lisboa, 2005.



O Chiado do Chiado

Margarida Calado

Ao António Rodrigues,

Que me substituiu quando fui dispensada de serviço docente para concluir o doutoramento e que era um homem de Lisboa e do Chiado, nosso local de trabalho.

Este texto foi realizado para uma conferência sobre a estátua do poeta Chiado, a pedido do Núcleo de Escultura e mantinha-se inédito.

Vertuoso auditório: e nam se va rir porque lança homem mão por vilhices que não fazem mays a preposito: qu'ê que digamos? Ponde-lhe vós lá o nome, porque quem faz a casa na praça... Cada hum rema pêra sua openiam, como quem escreve em parede, por cujo respeyto passa asi. O autor, como cousa que em todas as suas vos deseja servir, vos pede e assi requiere da parte de vossas discrições, e à honrra de seu trabalho, queyram ouvir esta breve colação fundada no aprazimento de diversas tenções que n'esta congregação estarão, porque já sabeys: "cada hum he filho de seu pay", e muitas vezes s'acontece terem alguns os entendimentos tam ferugentos que, pêra lhe chegarem ao vivo, nam poderá ser sem escândalo de quem-no entende. E aqui m'ençarro. E porque n'esta pratica se tratam passos que se ouvirão e não verão, lhes pede a queyram ouvir como he rezam, e dos tays s'espera; cujas mãos mil vezes beyjo, ec.

Carta inicial do Auto das Regateiras (c.ª 1565)

O local e as origens do nome

Chiado foi inicialmente, a partir de 1600, para uns, ainda antes para outros, o troço da actual rua Garrett, a partir da rua Ivens para baixo. Depois estendeu-se até aos Mártires.

Hoje podemos dizer que se ampliou e engloba uma zona que integra o Restaurante Tavares e a Escultura do Eça na Rua do Alecrim, assim como o Teatro de S. Carlos, as Belas Artes e o Museu de Arte Contemporânea, que se lhe apropriou do nome.

Chiado – acto de chiar; conjunto de vozes agudas e desagradáveis.

Em que há malícia (do conc. *Chyad*). In Cândido de Figueiredo, Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 4ª ed.

Numa versão do *Diccionario da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva, de 1890, **Chiado** é também "*termo da Asia usado no dialecto portuguez de Ceylão, etc: Malicioso.*"

Chiado – que chia; acto ou efeito de chiar, chiada, chio, ruído, pio prolongado produzido por vários animais, guincho. In *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Tomo V. Lisboa: Temas e Debates, 2005

Chiado – Chilro, voz aguda e estridente de alguns animais e aves. In António de Morais e Silva, Novo dicionário compacto da Língua Portuguesa, segundo a 10ª ed. Lisboa: Ed. Confluência, [1961].

Talvez por isso se disse que Chiado era *nome de uma calçada de Lisboa, assim chamada da chiadura dos carros que a subiam* (Constâncio), mas tendo Lisboa tantas ruas íngremes, porque razão a esta se teria dado o nome de Chiado?

A zona que actualmente designamos de Chiado deve a sua fama aos séculos XIX e XX, à época romântica, tão bem retratada pela pena de Eça de Queirós, e atravessa episódios diversos da história portuguesa do séc. XX que cruzou nas suas ruas os agentes da P.I.D.E. com os artistas que frequentavam a «Brasileira».

Não estão, como veremos, os diversos autores de acordo quanto à relação do nome do local com a figura do poeta António Ribeiro Chiado.

Barbosa Machado, na «Biblioteca Lusitana» diz que *“O apelido de Chiado lhe ficou pela habitação, que por muitos anos teve em uma rua de Lisboa assim chamada.”*

Cunha Rivara, no «Panorama» confirma: *“A alcunha de Chiado veio ao nosso Poeta do lugar da sua habitação em Lisboa.”*

De facto, Alberto Pimentel encontrou um documento, uma certidão do alvará régio datado de 1 de Julho de 1587, que menciona um Gaspar Dias, de alcunha «o Chiado», que possuía uma taberna um pouco acima da esquina da rua do Carmo com a rua Garrett. Diz o documento: *Fomos à rua nova e fangas de farinha, e praça do poço do chão e rua do chiado na encruzilhada das ruas, e na rua direyta da porta de St^a Catarina*. Poderia portanto ser este a razão do nome do local que depois se ampliou do Largo Camões à rua Nova do Almada, alargando-se pela rua Ivens até à rua Vítor Cordon, estendendo-se à Calçada do Sacramento, subindo a Rua da Misericórdia e descendo a rua do Alecrim.

Matos Sequeira, na obra *Tempo Passado*, discorda que o poeta tenha alguma relação com o local, justificando a designação pela alcunha do taberneiro Gaspar Dias.

Embora uma das teses aponte para o facto de ser António Ribeiro Chiado o responsável pelo nome desta zona de Lisboa, existe ainda a versão de que Chiado seria uma alcunha, que se ficou a dever precisamente ao facto do dramaturgo ter escolhido o Chiado para centro da sua actividade poética, e onde veio a morrer. No entanto, a toponímia parece apontar em sentido contrário: são normalmente as ruas que tomam o nome dos seus moradores e não o contrário.

Mas também pode ter sido uma alcunha que o classificasse de malicioso, como se poderá inferir de versos do seu opositor Afonso Álvares:

Bargante nonno Chiado

Que sempre estás refochado

De tredoro malicioso.

E noutro ponto, diz o mesmo Afonso Álvares:

Que como te ouvi chiar

Hei te logo de acamar

Com o mais que não ‘screvi.

Júlio de Castilho diz que o nome de Chiado não figura nos documentos contemporâneos do poeta para designar a rua e que é mais provável que se trate de uma alcunha, que era costume da época.

Freire de Oliveira, em carta a Alberto Pimentel, informa que “*neste arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, não existem manuscritos escritos nem ténues indícios a respeito do que determinou semelhante designação.*”

Certo é que, de acordo com Norberto de Araújo, a designação Portas de Santa Catarina correspondia mais ou menos ao actual Largo do Chiado. Rua das Portas ou Rua Direita de Santa Catarina era o troço que ia até à actual rua Ivens; a partir daqui e até ao Convento do Espírito Santo (Palácio Barcelinhos / Armazéns do Chiado), era a Rua do Chiado, nome que se estendeu a toda a artéria em Setembro de 1859. Finalmente em Julho de 1880, tomou o nome de rua Garrett, mas a zona continuou a ser conhecida como Chiado.

E segundo o jornal «A Época», foi o dr. Alfredo Guizado que, numa reunião da Câmara, propôs o seguinte:

“*Considerando que no chamado largo das Duas Igrejas é que se vai erigir o monumento ao poeta António Ribeiro (o Chiado); Considerando que ao prestar assim homenagem a um curioso poeta do seu tempo, volta de novo à toponímia da cidade um nome que o povo nunca esqueceu; proponho: Que o largo das Duas Igrejas passe a denominar-se, Largo Poeta do Chiado.*” Na mesma altura, propôs o dr. Alfredo guizado que se colocasse uma estátua de Garrett no Largo D. João da Câmara, frente ao Teatro Nacional. E a proposta foi aprovada por maioria.

O poeta e a sua obra

António Ribeiro Chiado não é uma figura de primeiro plano na literatura portuguesa, embora o valor da sua obra seja objecto de apreciações por vezes contraditórias.

Nasceu em Évora, cerca de 1520, filho de pessoas humildes, talvez um sapateiro e uma regateira.

Entrou muito novo para a Ordem de S. Francisco, em Évora, (onde terá sido chamado Fr. António do Espírito Santo) mas não se adaptava à disciplina religiosa. Era desordeiro e indisciplinado, pelo que decidiu ou foi obrigado a abandonar a Ordem. Consta que fugiu e foi preso no aljube, tendo escrito uma carta em verso ao superior do Convento, que lhe valeu o perdão. Terá depois passado por Espanha, onde começou a sua actividade poética.

Veio então para Lisboa, onde tomou parte em festas populares, mas também em arruaças. Foi autor de peças teatrais, sendo considerado um continuador de Gil Vicente. No entanto, foi amigo de Camões, sendo tradição que foi ele que apodou o poeta de Trinca-Fortes. Faleceu em 1591.

As suas obras mais conhecidas são *Auto das Regateiras* (quadro de costumes da Alfama do século XVI, em que as raparigas arranjam marido por intermédio das mães), *Auto de Gonçalo Chambão* (desaparecido) e *Auto da Natural Invenção* (representado diante de D. João III, entre 1545 e 1557: um dono de casa chama uma companhia para representar um auto em sua casa, diante dos amigos).

Escreveu ainda *Letreiros sentenciosos*, *Parvoíces que acontecem muitas vezes*, *Filomena de Louvores dos Santos com outros Cantos de Devoção* e *Avisos para guardar*.

O seu temperamento, cómico e trocista, assim como os seus dotes de improvisador, o facto de ser também actor, ventríloquo e imitador de vozes, deram-lhe fama entre o povo e na corte. Apesar da época em que viveu não se adaptou às regras da comédia clássica e preferiu a tradição vicentina. As suas personagens são pitorescas, a linguagem realista, embora a estrutura dramática não seja muito conseguida.

Foi mencionado por Camões no *Auto del Rei Seleuco* e por Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Aulegrafia*. No entanto, não há provas de que tenha sido amigo de Camões, embora fossem contemporâneos e

frequentadores dos mesmos locais. Travou também uma longa polémica com o seu contemporâneo, também fazedor de autos, Afonso Álvares.

No séc. XVII, Fernão Rodrigues Lobo Soropita diz: *Outros há que por serem de carregação não entram na lenda; mas basta para elles o Chiado que lhes sabe assentar as costuras.*

E o padre Francisco da Fonseca, na *Évora Gloriosa* acrescenta: *António Ribeyro celeberrimo pela alcunha do Chiado que ainda hoje persevera em hua rua de Lisboa, foy defacetissimo e lepidissimo génio, e de singular agudeza de engenho, escreveu em estilo burlesco muytas obras curiosas, e se conservão manuscritos muytos dos seus ditos e respostas*

No *Dicionário* dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Israel Révah comenta: *Imitador de Gil Vicente, revela quase nulo senso teatral: as suas peças, desprovidas de acção, põem em cena tipos geralmente populares. É um documento da sociedade coeva e da linguagem popular.*

Segundo Teresa Araújo (1996), *“a obra de Chiado inclui-se no género farsa e pretende seguir de muito perto a técnica dramática do mestre. Fica, apesar disso, muito aquém da sua intuição teatral. As suas obras ...quase não têm acção, [esta] surge esboçada mas depois esquecida de um modo inconsequente. As personagens são tipos geralmente populares e pitorescos que trazem à cena o seu quotidiano e os seus costumes. Desenvolvem diálogos vivos em verso fácil.”*

José Augusto Cardoso Bernardes (1999) também considera que *“a ideia que se colhe dos textos e das coordenadas contextuais é a de que se trata de teatro demasiado preso à reprodução de circunstâncias sociais muito mais do que a designios artísticos. Assim se explicam, também, as numerosíssimas alusões pontuais (muitas delas indecifráveis para o leitor de hoje), a falta de coerência na intriga e na composição das personagens em favor da pura manifestação do diálogo chocarreiro, da situação burlesca ou do excursão moralizante”.*

Uma voz discordante na apreciação da obra de António Ribeiro Chiado é a da professora Maria de Lourdes Belchior Pontes que veementemente afirma:

“Chiado cultivou um esquema aberto de representação, isto é, o enredo ou intriga é escasso, não se desenrola sujeito a regras e a desenvolvimentos cénicos... Trata-se com efeito de conversa, ou conversas, entabuladas entre as personagens que surgem em cena, ligadas por encontros mais ou menos casuais.

Chiado não captava apenas o pitoresco e a cor dos ambientes e...se sabia usar de escárnio e galhofas grosseiras, também, de vez em quando, sabia usar de um estilo elevado.

Não faltou à «Prática de Oito Figuras» movimento. Não lhe faltou também variedade e verosimilhança nos diálogos; e como conjunto de cenas da vida urbana, fixou dados e atitudes características. Os tipos que encarou documentam usos e costumes, tradições ou hábitos em que uma sociedade se retrata. Satírico, excelente observador, dá sentenças a propósito e a despropósito também, enxameia de provérbios e anexins as falas das suas personagens.

No mesmo sentido, Luciana Stegagno Picchio explicita: *“O termo prática, bem mais do que o genérico de auto, esclarece já programaticamente a natureza destes trabalhos: neles não se deve procurar o enredo, a acção, que acontece nalguns textos vicentinos, mas sobretudo a caracterização temperamental e linguística das personagens: já estilizadas tantas vezes que perderam o nome individual e são genericamente a Velha, a Negra, a Comadre, o Dono de Casa.”*

Também José Oliveira Barata explica que a *“mitologia popular ...fez do poeta uma personagem pícara, bizarra no culto goliárdico...”*. A obra de Chiado é constituída por práticas, ou seja, *“uma exposição narrativa que recorre ao diálogo; as personagens, muito mais tipificadas nas suas características genéricas e despojadas, quase elevadas à categoria de «máscaras» praticam (discorrem) entre si sem que se detecte qualquer obediência a uma evolução dramática pré-estabelecida. A abundância de*

plebeísmos, a recorrência a provérbios de larga circulação indiciam-nos como estas obras se encontram bem mais próximas do quotidiano popular...”.

E acrescenta: *“Chiado, ao contrário de Gil Vicente, opta por um único registo linguístico que coloca ao serviço da caracterização de personagens do povo, privilegiando uma estratégia de realismo que à “abstracção figurativa”, contrapõe o colorido de uma paisagem humana, próxima dos destinatários populares das suas obras, facto que pode levar-nos com máxima segurança, a ler toda a produção de Chiado como um vivo documentário histórico e humano da realidade não aristocrática.*

Em suma, a produção de Gil Vicente dirigia-se à Corte, a de Chiado e seus contemporâneos ao povo.

As suas obras então conhecidas foram editadas em 1889 por Alberto Pimentel, que também escreveu a sua biografia. O *Auto da natural invenção* só foi editado pelo Conde de Sabugosa, em 1917.

O Ministério da Educação e Cultura, através do Instituto Nacional de Livro editou os Autos em 1968, mas ficou pelo I volume.

A escultura

O Chiado não é muito rico em escultura, no entanto as principais obras existentes são dedicadas a escritores, a primeira e mais evidente, o «Camões» de Vítor Bastos, professor da Academia de Belas Artes, rodeado de uma plêiade de escritores e historiadores do séc. XVI, destaca-se no Largo que lhe adoptou o nome.

Um pouco mais abaixo, na rua do Alecrim, mais precisamente no jardim do Largo Barão de Quintela, está o Eça de Queirós de Teixeira Lopes, e podemos dizer que o poeta Chiado partilha o espaço com o mais recente Fernando Pessoa, sentado na esplanada da «Brasileira» da autoria de Lagoa Henriques, também professor da então Escola Superior de Belas Artes.

O Chiado poeta deve a honra de ter estátua um pouco abaixo do Largo das Duas Igrejas à relação, discutível, do seu nome com o local. Foi em reunião da Câmara Municipal de Lisboa de Abril de 1925 tomada a decisão de passar a bronze o gesso que Costa Mota já tinha apresentado em exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes, na 16ª, em 1919, e na 19ª, em 1922. Em carta a António Augusto Gonçalves, de 24 de Junho de 1925, diz o próprio Costa Mota:

Tenho a fundir no Porto a minha estátua «Poeta Chiado», com destino ao cimo da rua do Chiado. É como lhe digo uma estátua para a rua, todavia se ahí tem onde colocar, só tem a fazer a despesa com o transporte. Não sei como o gesso ficará depois da fundição...”

O pedestal é do arquitecto José Alexandre Soares (1873-1930).

No local onde foi colocada a escultura, existia, desde 1771, o chafariz de Loreto ou do Neptuno. Este era uma escultura de Machado de Castro, em mármore de Carrara. Integrava-se na distribuição de água a partir do Aqueduto das Águas Livres. Foi demolido em 1855, mas a estátua encontra-se actualmente no Largo de D. Estefânia, decorando um tanque central.

A propósito, disse Augusto Vieira da Silva (*Dispersos*, vol. III, 1960): *“A vereação de 1925 resolveu mandar erigir uma estátua no lugar do Chafariz.*

De quem havia de ser? De Garrett, que dava o nome à rua? De algum escritor... de algum descobridor ou explorador das terras de África, de algum artista, sábio ou herói nacional?

Não! “...Deliberou-se que fosse duma pessoa chamada Chiado a estátua a erigir”.

Houve, no século de 500, um frade franciscano, por nome António Ribeiro Chiado, arruaceiro e devasso, mas com algum talento poético, que faleceu em 1591.

Foi escolhido pela vereação de Lisboa, em 14 de Abril de 1925 “para a sua estátua ornamentar o devoluto Largo das Duas Igrejas e para chamar a atenção do povo para a figura imoral de um poeta de mui secundária categoria!

E sublinhando que o poeta Chiado nada tinha a ver com o Chiado, cujo nome provinha do estalajadeiro Gaspar Dias, cujo estabelecimento ficava na esquina da actual Calçada do Sacramento com a rua Garrett, conclui:

Não há portanto justificação alguma para se ter colocado ali a estátua do poeta Chiado. Não era pessoa que se recomendasse pelo seu talento poético, nem pelo seu procedimento moral. Não foi ele que deu o nome à rua, nem o sítio da rua que tinha esse nome era aquele em que se acha erigida a estátua.

E se compararmos, sob o ponto de vista estético, o chafariz com a estátua, obra de Machado de Castro, que estava no centro do largo com a estátua do poeta Chiado, que hoje o ocupa, não é lícito reconhecer que muito se perdeu com a troca?

De notar que é precisamente oposta a opinião de José Fernandes Pereira: “O Chiado, ..., substituíu um desinteressante chafariz, demolido na década de 80 do séc. XIX [de facto em 1855] onde sobressaía apenas o Neptuno de Machado de Castro. A perda não foi grande e a obra de Costa Mota é francamente mais interessante, para além de pruridos historicistas, patrimoniais ou toponímicos.

De facto podemos ajuizar do chafariz por fotografias da época, não muito nítidas, e por um desenho algo ingénuo. As duas esculturas, o Chiado e o Neptuno correspondem a épocas diferentes, a gostos diferentes. Julgamos que talvez o chafariz «respirasse» mal no espaço que ocupava. Felizmente o Neptuno foi reaproveitado para outro espaço, onde terá maior destaque. E o Chiado lá permanece, saudando quem sai do Metro-Chiado.

É uma escultura mais modesta do que a do seu contemporâneo Camões, obra do mestre Vítor Bastos, e também ao gosto do séc. XIX, embora tenha sido inaugurada em 18 de Dezembro de 1925, obra do discípulo Costa Mota (tio).

Como observa Suzanne Chantal, “il trône, statufié en 1925, dans l’attitude et avec le sarcastique ricanement d’un Voltaire au petit pied”. E sem dúvida que ao olharmos o poeta sentado evocamos o Voltaire de Houdon, em idêntica representação naturalista, só que o filósofo se senta numa cadeira e o poeta num simples banco, o filósofo pousa as mãos nos braços da cadeira, o poeta ergue-a no gesto de quem recita (ou pratica). O sorriso sarcástico, os olhos brilhando de vida, animam os traços do velho Voltaire que o escultor tinha podido apreender quando da vinda de Voltaire a Paris, em 1778 (G. Bazin).

Não foi pacífica nos meios intelectuais e artísticos a ideia de se consagrar naquele lugar o poeta sem dúvida de importância secundária na história da literatura portuguesa. Houve discussões mais sérias, má-língua com anedotas a propósito e até ditos alusivos no teatro de revista.

Matos Sequeira, na véspera da inauguração, publicou, no «Diário da Tarde» um comentário discordando da realização municipal.

Vieira da Silva mais uma vez critica a obra negativamente: “representa o frade sentado num tamborete, numa posição equívoca, com o braço direito estendido, como que a pedir alguma coisa aos transeuntes.”

A escultura em bronze assenta num plinto baixo, como um palco, onde o poeta, sentado, se apresenta numa das suas actividades de poeta improvisador ou imitador de vozes, já que estende o braço no gesto de alguém que assim acompanha as palavras ditas. A estátua parece dizer:

*Era esta ua arte sabida,
Discreta, mas mal sentida
De néscios irracionais.*

O escultor

Não vamos desenvolver a biografia do escultor que já foi objecto de uma dissertação de mestrado em Teorias da Arte, de Elsa Belo, assim como de uma entrada no recente *Dicionário de Escultura Portuguesa*, da autoria de José Fernandes Pereira, professor catedrático desta casa (Faculdade de Belas Artes), pelo que nos limitamos a sugerir a consulta das obras referidas.

António Augusto (como Lagoa Henriques, o autor do Fernando Pessoa) da Costa Mota nasceu em 1862, em Coimbra e estudou numa aula de Desenho e Escultura Decorativa, e depois na Escola Livre das Artes do Desenho, após o que veio para Lisboa, tendo completado o curso de Escultura da então Escola de Belas Artes, em 1891, tendo sido discípulo de Vítor Bastos, Simões de Almeida (tio) e Alberto Nunes.

Curiosamente nunca beneficiou de uma bolsa para estudar fora do país nem foi convidado para professor da Academia, com excepção de um curto período em que substituiu Ernesto Condeixa, por doença, na disciplina de Desenho. Quando a cadeira de Escultura vagou por morte de Simões de Almeida (tio) apresentou-se a concurso em oposição a Simões de Almeida (sobrinho) e a Artur Anjos Teixeira, mas perdeu a favor do primeiro.

Costa Mota (tio, para se distinguir do sobrinho) é autor de diversos bustos e de muitas esculturas urbanas. Cerca de 1890 desenhou, para Coimbra, o mausoléu de Ayres de Campos-Ameal, coleccionador de arte contemporânea. Mas as obras que mais o celebrizaram foram o monumento a Afonso de Albuquerque em Belém, cujo concurso venceu, em 1893, face a projectos do seu próprio mestre Simões de Almeida (tio) e de Teixeira Lopes, assim como os túmulos neo-manuelinos de Luís de Camões e Vasco da Gama, encomendados em 1895, por disposição testamentária de Luz Soriano, e o monumento ao Dr. Sousa Martins no Campo Mártires da Pátria, encomendado em 1904 para substituir um outro que levantara críticas indignadas pela falta de qualidade.

Resta dizer que várias vezes expôs na Sociedade Nacional de Belas Artes, tendo ainda integrado vários júris e sendo presidente eleito desta centenária instituição em 1912, 1915 e 1917, e em 1929, sócio honorário.

Pamplona di-lo *“impressionante no género histórico, pois sabia como poucos evocar com majestade e pompa as cenas de antanho”* e *“igualmente capaz de representar com delicadeza motivos impregnados de lirismo.”*

Trata-se de um escultor naturalista, que marca o final do séc. XIX e inícios do séc. XX, com ampla intervenção na cidade de Lisboa, sendo considerado por José Fernandes Pereira *“o mais importante escultor do final do séc. XIX do círculo lisboeta, aquele que mais longe levou uma estética que dificilmente foi aceite pela escultura...”* e que *“...quer nos temas, quer no tratamento minucioso de pormenores, quer na pose coloquial das suas figuras, contribuiu para o ruir do sólido edifício clássico.”*

Conclusão

1 – Apesar de ser considerado por alguns um autor cuja obra mostra deficiências, António Ribeiro Chiado está entre os continuadores de Gil Vicente, que se dirigiu a um público essencialmente popular, e que desenvolveu um género específico – a prática.

2 – Seja o nome de Chiado derivado do poeta, seja o poeta assim chamado pela zona onde viveu, seja o nome derivado de uma taberna talvez frequentada pelo próprio Chiado, ele encarna a época em que pela primeira vez se regista a designação de Chiado aplicada a um troço da rua Garrett.

3 – E Garrett? Tem a sua escultura na Avenida da Liberdade. O poeta está no Largo do Chiado. Tem o seu território definido e é contemporâneo do vizinho Camões. Como alguém escreveu no «Arquivo Nacional», *“o patrono do Chiado venceu o “divino” apesar de se ter penteado mal e usado, embora indevidamente, um ruim burel. Ele é que ficou dominando a via, outrora elegante.*

Chiado sempre: pouca gente se lembra que ela se chama também rua Garrett.”

4 – A forma naturalista, o modelo popular de velho que o escultor escolheu integra-se perfeitamente no espírito do poeta, que nos chama do alto do seu pequeno pedestal, como se estivesse num palco de teatro e connosco «praticasse»:

Uns lhe chamaram comédias,

Outros representações,

Outros arremediações

E outros, a soltas rédias, tinham mil openiões.

Outros, de baixa gramática,

Que vós tendes cá por cautos,

Lhes forão pôr nome autos, outros nam, senão que é prática.

Bibliografia

- ARQUIVO NACIONAL, nº 218, vol. 9, 11/03/1936, p. 168-169
- ARAÚJO, Norberto de – *Peregrinações em Lisboa*. Livro V e Livro XII. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, s.d.
- *AUTOS de António Ribeiro Chiado*, introdução de Cleonice Bernardinelli e Ronaldo Menegaz. Vol. I. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1968
- BELO, Elsa Maria Castanheira Pereira – *A Escultura de António Augusto da Costa Mota Tio*. 2 vols. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2002
- Idem – «Cinco Desenhos de Costa Mota tio» in *ArteTeoria*. Nº 3, 2002
- BARATA – José Oliveira – *História do Teatro Português*. Universidade Aberta, 1991
- BERNARDES, José Augusto Cardoso – *História crítica da literatura portuguesa*. Vol. II – *Humanismo e Renascimento*. Lisboa: Editorial Verbo, 1999
- CHANTAL, Suzanne – *Lisbonne aujourd'hui*. Paris: Les éditions j.a., 1991
- CIDADE, Hernâni – *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. 1º vol. – *Séculos XV, XVI e XVII*. 6ª ed. Coimbra: Coimbra ed.ª, 1975
- COSTA, Mário – *O Chiado Pitoresco e Elegante*. 2ª ed. Lisboa, 1987
- FERREIRA, R. Laborde e VIEIRA, V. M. Lopes – *Estatuária de Lisboa*. Lisboa: Amigos do Livro, 1985
- FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. II vol. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966
- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.) – *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Presença, 1996
- PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores*. II vol. 4ª ed. Livraria Civilização Edª, 2000
- Idem – *Um século de pintura e escultura em Portugal*. 2ª ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943

- PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005
- PICCHIO, Luciana Stegnano – *Storia del Teatro Portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1964
- PIMENTEL, A. – *Obras do Poeta Chiado*. Lisboa, 1889
- Idem – *O poeta Chiado (novas investigações sobre a sua vida e os seus escritos)*. Lisboa, 1901
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior - António Ribeiro Chiado e a Prática das oito figuras. In *Os homens e os livros. Séculos XVI-XVII*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971
- RAMOS, Feliciano – *História da Literatura Portuguesa*. 5ª ed. Braga: Livraria Cruz, 1961
- RÉVAH, Israel S. - «Chiado, António Ribeiro» in *Dicionário de Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*. Dirigido por Jacinto do Prado Coelho. 4ª ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1999
- RIBEIRO CHIADO, António – *Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Numismático e Artístico*. Vol. VI, João Romano Torres Ed., 1904-1915. Edição electrónica, Manuel Amaral, 2000-2003 (www.arqnet.pt/dicionari/ribeirochiado/html, em 11/04/2206)
- SANTANA, Francisco e SUCENA, Eduardo – *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa, 1994
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. 7ª ed. Porto: Porto Ed.ª e Lisboa: Empresa Literária Fluminense, [1955]
- SILVA, Augusto Vieira da – *Dispersos*. Vol. III. Publicações da Câmara Municipal de Lisboa, 1960
- SOUTO, José Correia do – *Dicionário da Literatura Portuguesa*. Vol. I. Porto: Lello & Irmão, s.d.

Deambulações sobre o vidro, os espelhos e o vitral

Cristina Azevedo Tavares

O miolo deste texto, embora alterado, deriva de uma conferência proferida no âmbito da VII Bienal de Artes Plásticas da Marinha Grande – Prémio Pintor Fernando de Azevedo, a 19 de Setembro de 2008. Lembrei-me das agradáveis horas de leitura que o prefácio e a tradução cuidada do António Rodrigues me proporcionaram na célebre entrevista feita por Pierre Cabanne a Marcel Duchamp. É um dos livros que recomendo aos meus alunos de História de Arte Contemporânea no começo de cada ano lectivo.

O que significa a palavra “vidro” para a ciência, para a indústria, para a arte por exemplo? Tem a mesma aplicação?

E quais as origens do vidro? A sua história, desde Plínio até hoje. Desde o mito que explica a sua criação até ao presente.

Contudo esta linha de pensamento mais historicista, rapidamente foi afastada, ao ser substituída pela intenção de compreender o modo como os poetas se apropriam desta palavra. E esta ligação irá derivar para uma relação possível com a arte contemporânea, como mais adiante veremos.

Mas acima de tudo o que é que esta palavra significa, se liga e ramifica, desdobrando-se noutras como cristal, vitral, vidro, vidraria, espelho, janela etc. na poesia portuguesa, em particular a contemporânea. Não foi uma pesquisa exaustiva, nem de investigador, foi mais uma deriva, se assim lhe podemos chamar.

Neste percurso fortuito, embora fossemos ao encontro de autores de que muito gostamos, encontrámos poemas de Jorge de Sena (*Gaiola de vidro/ Visão Perpétua*) e de Sofia de Mello Breyner (Antologia 1975), assim como de António Gedeão (*Aurora Boreal*) mas tomámos como ponto de partida um maravilhoso verso de Eugénio de Andrade de um poema de amor – que outra coisa poderia ser? – soltando-o do resto da tecitura dos versos e que diz apenas: “Ilumina meus vidros”.

O outro ilumina aquilo que se pode estilhaçar. O outro ilumina aquilo que é frágil em mim. E isto só o amor pode concretizar.

Iluminar, nas filosofias platónica e neoplatónica, nas quais se enraíza uma forte componente do pensamento e humanismo ocidental, questionando-se esta directiva desde o séc. XVIII, aponta para conhecer mais além, desvendar. Ligando-se ao *ver* não só em Platão mas também em Plotino, que é simultaneamente um *ver* amoroso, e um crescer para a verdade. Por isso “ilumina os meus vidros” é igualmente um pedido de aprofundamento, quer físico, quer espiritual. Uma dádiva, uma espécie de aventura do conhecimento.

Lembrámo-nos ao mesmo tempo como este verso de Eugénio de Andrade – (1923, Póvoa da Atalaia - 2005, Porto) – cuja obra é muito posterior, é tão diferente do convite de Lewis Carrol, (Charles Lwtvidge Dodgson, 1832-1898) matemático, aliás professor em Oxford, lógico e escritor inglês, ao escrever *Alice do outro lado do espelho* em 1872, onde explora claramente as situações de absurdo/*nonsense*, como acontecia nos seus estudos de lógica, em torno do silogismo, por exemplo.

Na sequência da obra de 1865 *Alice no país das maravilhas*, e reclamando o universo lógico do xadrez, já não é o vidro (substância sólida que resulta da fusão da sílica com a potassa ou soda), pois este pode ser penetrado/ iluminado/visto pela sua transparência, mas o espelho que devolve a imagem (ou outra imagem).

O espelho caracteriza-se por ser uma lâmina de vidro ou de cristal (cristal deriva da palavra grega *kristallos* que significa também gelo) em geral prateada na parte posterior que reflecte a luz, e devolve as imagens.

Para Leonardo Da Vinci (1452, Anchiano – 1519, Cloux) o espelho ao devolver as imagens revelava o texto ilegível para a maioria das pessoas dado que era escrito ao inverso. O espelho era a revelação da sabedoria/ ciência/ especulação, mas era também ele que tinha a última palavra sobre uma obra acabada, pois qualquer pintor que quisesse ter a certeza da qualidade e composição da sua pintura deveria colocá-la frente ao espelho. Este encarregar-se-ia de mostrar o que não estava equilibrado.

Por isso o livro *Alice do outro lado do espelho* que igualmente sinaliza o enigma e o mistério se tornou uma inspiração para muitos outros autores, como os surrealistas, na definição de um imaginário onírico em que o absurdo é um dos temas fundamentais. Não será então por acaso que António Maria Lisboa publicou um poema intitulado *Cinco Letras de Vidro...*

Ora bem, no espelho o que está do outro lado, é um enigma; ou seja o inverso do real. O livro que devia permitir a Alice descobri-lo, também só se mostra ao espelho (lembração de Leonardo?), e é este desvendar que permitirá num mundo paralelo, mais próximo das geometrias não euclidianas e da teoria da relatividade, Alice conquistar o trono da rainha.

Hoje as aventuras do pequeno feiticeiro do bem, Harry Potter de autoria de J.K. Rowling, remete-nos aos romances sobre Alice, entre outras origens, mas atente-se: nestes não havia varinha mágica, nem feitiços. Mas sim reduções de escala, recuos do tempo, e chás que chamaremos de “psicadélicos” atendendo às biografias mais psicanalíticas e recentes feitas sobre esta obra de Lewis Carrol.

No primeiro livro publicado *Harry Potter e a pedra filosofal* existe no capítulo XII *Espelho dos invisíveis* um espelho que tem o poder de cumprir os desejos pretendidos. Assim Harry Potter reencontra os seus pais, que havia perdido quando bebé e toda a sua família, e o seu amigo Weasley vê satisfeito o desejo de ser mais importante que os seus irmãos. Mas estas visões/sonhos, tornados realidade são tão reais, que algumas pessoas padecem de loucura. Por essa razão Harry Potter é aconselhado a não olhar o espelho até estar suficientemente preparado para o voltar a fazer.

Entretanto esta fuga pelos mundos paralelos em que o espelho parece ser o médium mais apropriado, acaba por se cruzar também com as temáticas da quarta dimensão que marcaram tão fortemente os finais do séc.XIX e princípios do séc.XX, quer por via do romance, quer por via da ciência: a matemática, a física e a geometria.

Trocando o espelho pela água da Lagoa de Ecos, Salvador Dali pinta em 1937 *Metamorfose de Narciso*, um óleo caracterizado pela utilização de imagens delirantes. Num primeiro plano podemos ver Narciso, nu, dobrado sobre si, sem que possamos ver o rosto, naturalmente a olhar o espelho das águas versus “espelho de água”, e mergulhado a meio corpo nas águas quietas e límpida da lagoa.

Ao lado uma mão gigante de pedra segura um ovo (símbolo e mito associado à geração do universo), do qual sai uma pequenina flor: um narciso. O segundo e terceiro planos tornam a leitura mais complexa, mas vemos ao longe uma praça pavimentada a preto e branco, no chamamento de Vermeer.

Não fosse o culto de Dali pela sua personalidade (combativa de génese que se opôs ao pai para se dedicar à pintura) tão obsessiva, como se veio a salientar ao longo do tempo, como também obsessiva foi a sua ligação a Gala, eterno modelo da sua obra, não nos seria tão natural este tema.

Entre as diversas versões do mito de Narciso, pois foi interpretado por mais de um autor mesmo na antiguidade, há um ponto comum que assenta no desprezo dado por Narciso a um jovem, repudiando o seu amor. Amaldiçoado pelos deuses por isso, Narciso é castigado, e vai apaixonar-se inexoravelmente pelo primeiro jovem que vir. Neste caso ao olhar-se no espelho de água de Eco, Narciso apaixona-se pela sua própria imagem reflectida e devolvida na água. Procurando olhar melhor a visão que tinha, acaba por cair à água e morrer afogado.

(“Espelho meu, espelho, meu há alguém mais belo do que eu?” diz a madrasta de Branca de Neve para o espelho, e mesmo que o espelho seja a água, a história da Branca de Neve, é em última instância uma reinterpretação do mito de Narciso.)

Dali oferece-nos as metamorfoses de Narciso, pois segundo a versão de Pausânias, no lugar do seu corpo morto, teria ficado uma flor: o narciso. Segundo a tradição o facto da flor do narciso ser inclinada para baixo devido à posição do caule, tem a ver com a inclinação da cabeça de Narciso para melhor ver a imagem na água/ que julgava ser de outro. Aliás os narcisos nascem em lugares húmidos, normalmente nas proximidades de lagoas...

Dali representa uma sequência destas narrativas míticas, cruzando-as. Mas não deixa de entender a água, qual espelho, como algo enganador, reportando-se à tradição mítica. Melhor falando, o mito sustenta, a função de uma das etapas do progresso do conhecimento que em Platão e na República se define pelo simulacro. O reflexo nas águas é um simulacro, e é enganador. De tal forma que Narciso julga ver outro em si mesmo, tão belo quanto, ou mais belo que ele.

Tal como Narciso, a humanidade é equivocada pela percepção da realidade, que também as sombras vêm adensar, e sendo assim Platão tomará este momento, como algo a ser ultrapassado. A experiência sim, mas filtrada pelo intelecto. A experiência sim, mas somente enquanto cópia imperfeita, dos modelos puros, Ideias que em tudo penetram e destinam, excepto no abismo das trevas.

Assim desembocamos naturalmente na obra de Marcel Duchamp (1887-1968), figura marcante da arte do século passado que tem de comum com Lewis Carroll a paixão pela matemática, pelo xadrez (1912/24) e o culto pelo absurdo. Motivado para conferir à arte o estatuto de uma forte experimentalidade, numa época de vanguardas, Duchamp incurável autodidacta, foi-se interessando por variadíssimos assuntos desde a alquimia, a geometria, a matemática, a literatura entre outros.

Num período benéfico da produção de Duchamp entre o cubismo e a afirmação do dadaísmo podemos atentar em duas obras: *La mariée mise à nu par cês celibataires* de 1912, e exactamente com o mesmo título *La mariée mise à nu par cês celibataires / le Grand Verre*, obra realizada entre 1915 e 1923, em que esta última surge como uma “máquina do amor”, segundo as palavras de Breton, e estabelece também uma relação com o universo de Picabia, em particular com as suas “máquinas amorosas”. Contudo Duchamp trabalhou o vidro como superfície sobre o qual sobrepunha outra placa, ainda em outras obras, que não são convocadas para este conjunto (*Olhar...1918*)

Se por um lado o tema da *mariée* (noiva) é constante na obra de Duchamp pois em 1912 existem duas obras com este título, apenas *La Mariée* de 1912 é uma obra no sentido tradicional – um óleo sobre tela, fazendo parte das pinturas *biomecanomórficas*. Estas pinturas têm por base a exploração em torno da quarta dimensão, e portanto as transformações infligidas ao corpo humano nessa circunstância, permitem ver o seu interior visceral. Simultaneamente Duchamp queria associar a sexualidade e o movimento, temas que liga à exploração das geometrias não – euclidianas, e às leituras que tinha feito entre outros autores, de Poincaré (1854/1912), ilustre matemático e lógico francês, para quem a ciência é sobretudo convenção e linguagem, e como tal nem sempre os sistemas mais simples (neste caso o euclidiano) têm a resposta para os problemas, embora por ser precisamente o mais simples seja o mais utilizado.

A outra obra de Duchamp cujo título já nos remete ao *Grand Verre* baseia-se num desenho de um manuscrito de um filósofo, reproduzido num tratado de alquimia. Unindo o simbolismo ao espiritualismo (aí por via da leitura de Kandinsky), Duchamp procura através desta obra associar a actividade amorosa a uma concepção mecânica, mas que é também da ordem do místico.

Por fim *Le Grand Verre/ O Grande Vidro*, obra inacabada e simultaneamente enigmática, reabilita os dispositivos dos tratados de geometria clássica em que

se recorria a dois planos de vidro sobrepostos para uma figura poder ser projectada geometricamente e pensada em perspectiva.

O *Grande Vidro* é porém uma obra também experimental que utiliza vários materiais como o óleo, a folha de chumbo, pó, placas em madeira. Expressando o desejo amoroso, e simulando o funcionamento biológico pelo funcionamento de um mecanismo, Duchamp remete esta inspiração às máquinas no romance *Impressões de África* de Roussel – (1877-1933), dramaturgo, poeta e músico) – que foi adaptado ao teatro. Roussel interessou também Duchamp pelo carácter absurdo e pela imaginação, assim como muitos outros artistas, pois este escritor francês, para além de ter alucinações provocadas pela ingestão de várias drogas, inventou um processo semi-automático de escrita, em que uma palavra chamava outra parecida, e depois outra oposta, e por aí adiante.

Duchamp utilizou ainda o vidro na obra de 1914/15 intitulada *Neuf moules Mâlic*. Feita em vidro e remetendo à alquimia na representação das figuras masculinas, que depois vão entrar na obra *Grand Verre* que haveria de se partir inexoravelmente em 1916, tendo Duchamp entalado a peça entre duas placas de vidro.

A aventura deste tema, não terminaria, ainda pois Man Ray afim ao dadaísmo, descobre em 1920 a obra *Grand Verre* guardada debaixo de um móvel, e coberto de poeira. Duchamp fixa o pó com verniz e nasce uma outra obra fotografada por Man Ray intitulada a *Criação da poeira*. A importância do acaso, e da coincidência de situações, é umas das constantes do percurso de Duchamp, que quebrando ainda algumas aproximações ao naturalismo que as vanguardas sustentavam, realizou uma obra experimental, onde o vidro, mesmo pelas suas características: a transparência e a fragilidade era fundamental, pois o olhar penetrava as peças – basta dizer que o *Grand Verre* funcionava como biombo na casa de Katherine Dreier, e a fractura do vidro podia ser incorporada como uma nova expressão da peça.

Esta experimentalidade que encontramos em Duchamp pondo de parte a problemática dos *ready made* e da *arte seca*/ de *secura*, não tem igual entre nós, pelo menos nas artes plásticas. Experimentalidade sim, pensemos na ousadia da poesia de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, este último caracterizando Veneza, e passo a citar: *Vitrais de sonho a debruá-la em volta/ A isolá-la em luz marchetada* (Sete canções de declínio, 1915, Paris), nos manifestos de Almada Negreiros, ou nas exaltações futuristas de Santa-Rita. Falta ainda Amadeo, que nas obras finais colava objectos na tela em assomos dadaístas antes do tempo. Mas a memória destes vanguardistas é praticamente apagada, por razões variadas, e lembrada corajosamente por Eduardo Viana em 1925 num célebre Salão de Outono, acrescente-se moderno, na S.N.B.A.

Muito mais tarde nos anos 60 e mais precisamente em 1967 Noronha da Costa na sua pesquisa acerca da imagem e do seu duplo criou vários objectos em que a imagem/luz era reflectida num espelho/ ou espelhos, explorando assim uma vez mais as questões da cumplicidade do espelho com a representação, da imagem com o real, mas agora acercando-se de uma linguagem quase minimalista. Se Noronha da Costa na sua obra pictórica tem problematizado a representação aproximando-se também da fotografia e do cinema de uma forma constante, nesses anos de transição para a década seguinte Noronha da Costa inicia esta investigação de uma forma inteiramente pioneira inscrevendo-se na vanguarda desse tempo.

Contudo entre nós, as experiências artísticas em vidro focalizam-se sobretudo na produção do vitral. Para além da oficina na Rua da Escola Politécnica de Ricardo Leone, depois continuada por Cláudio Martins, haveria de dar projecção, não só à arte nova, claramente de inspiração francesa, em vitrais decorativos de vária ordem como por exemplo os da Garagem Auto-Palace (1907) e da SNBA segundo um desenho do pintor Fernando Santos (1928).

Também o Hotel do Luso e o Sanatório da Parede são edifícios estilisticamente diferenciados onde o vitral tem uma expressão particular, um claramente arte nova, e o outro com escolha de motivos ligados ao lugar, (peixes, conchas, etc.) e adequados à especificidade das instalações.

Na primeira metade do séc. XX encontramos vitrais numa acepção modernista na Igreja de Nossa Senhora de Fátima desenhados por Almada Negreiros (1934-38) os quais se projectariam numa imagética lírica pouco tempo depois nas pinturas murais da Gare Marítima de Alcântara, e ainda nos 40

para a Fábrica Portugal. Até à primeira metade do séc. XX encontramos ainda intervenções significativas de Abel Manta e Jorge Barradas.

Esporádicas serão depois as manifestações do vitral, por razões de gosto e de arquitectura embora encontremos muitos mais exemplos. Ainda de Almada os vitrais da Igreja de St. Condestável (1956), e os vitrais de José Escada, Manuel Cargaleiro, Frederico George e António Alfredo, entre outros, em parte situações ligadas ao movimento de renovação da arte sacra.

Mais perto de nós no tempo é de salientar a obra de Hilário Teixeira Lopes e no contexto da arte religiosa a intervenção de Júlio Resende para a Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto.

Dedicando uma parte da sua obra à intervenção em espaços arquitectónicos, Eduardo Nery (1938) desde 1986 que realiza vitral, e o último projecto datado de 2001/03 consistiu no vitral para a Antiga Capela da Misericórdia em Barcelos conjugando elementos geométricos em desencontros formais com grandes entradas de luz, que podemos associar à simplificação de algumas das suas intervenções "op".

De 2003 é o conjunto de vitrais da Igreja de São Domingos para a Sé de Vila Real de autoria de João Vieira (1934, Vidago – 2009, Lisboa) com um tratamento exemplar a partir das letras do alfabeto e forma geométricas reatando o seu calimorfismo e utilizando vidro transparente sobressaindo em relevo os motivos cromáticos. O programa para a execução destes vitrais segundo as palavras do próprio João Vieira consistiu em "Escrever nos vitrais palavras de luz de modo a que elas iluminem os homens" [João Vieira. Vitrais da Igreja de S. Domingos. Sé da Vila Real. Lisboa: Ed.IPPAR, 2003] Última obra de impacto público pela integração em edifício histórico de traça gótica, estes vitrais de João Vieira tais como os de outros artistas plásticos testemunham as potencialidades que o vidro e seus derivados assumem no panorama artístico actual.

Em muitos outros artistas, como Chagall, Vieira da Silva, Léger, Matisse, enfim, os projectos para vitral tornaram-se um momento alto das suas carreiras, e neste contexto também devemos mencionar a experimentalidade neste campo iniciada por Hans Meyer no contexto da Bauhaus nos anos 20 do século passado na Alemanha.

Muitas outras obras também têm sido realizadas provando a versatilidade do vidro: desde Dali e César com peças em vidro moldado, pratos e pequenas esculturas, até ao escultor Lagoa Henriques (1923-2009) com o desenho de um frasco de vidro soprado, e muitas outras, mais próximas do design, ou da escultura, multiplicando-se as aplicações das artes do vidro e os estudos artísticos nesta área e amplificando a sabedoria dos mestres vidreiros da Marinha Grande.*

*texto alterado em Novembro de 2009

Bibliografia

- *Um século de Artes do Fogo*, Lisboa: Ed. IPPAR, 1994
- *João Vieira Vitrais da Igreja de S. Domingos. Sé da Vila Real*. Lisboa: Ed. IPPAR, 2003.
- *O Vitral História, Conservação e Restauro*. Encontro Internacional, Mosteiro da Batalha, 1995, Lisboa: Ed. IPPAR, 2000.
- <http://www.eduardonery.pt>

ISTORIA E RETRATO NO RETÁBULO DE S. VICENTE DE NUNO GONÇALVES

Fernando António Baptista Pereira

Há exactamente cem anos, em Maio de 1910, os chamados «Painéis de S. Vicente de Fora» foram apresentados ao público, depois de restaurados por Luciano Freire, nas instalações da Academia Real de Belas-Artes. Após a implantação da República, viriam a transitar para o Museu de Arte Antiga. Para aquela ocasião, o crítico de Arte José de Figueiredo, que acompanhara todo o processo, escreveu um notável estudo – «Arte Portuguesa Primitiva. O Pintor Nuno Gonçalves» – que, pela primeira vez, identificou aqueles quadros como o remanescente do retábulo do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa, dado como obra de Nuno Gonçalves por Francisco de Holanda, ainda no século XVI.

O impacto dos «Painéis» na posteridade foi enorme. Conta Almada Negreiros que, poucos anos volvidos, ele próprio, Santa Rita e Amadeo Souza Cardoso se reuniram frente aos quadros e fizeram o juramento de realizar na Arte Portuguesa do seu tempo uma proposta analogamente transformadora no que respeitava à afirmação da modernidade.

É com esta evocação em mente que dedicamos este texto¹⁰³ à memória do nosso querido amigo António Rodrigues, crítico, historiador de arte e docente universitário prematuramente desaparecido.



Painéis da «Veneração a S. Vicente»

ou Série dos Milagres do retábulo do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa

¹⁰³ Este texto resulta da adaptação e actualização dos capítulos respectivos da nossa dissertação de doutoramento, *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001, pp. 111-172. Uma primeira versão do mesmo foi apresentada ao Colóquio «Arte, Propaganda e Poder», realizado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em versão francesa, este mesmo texto foi apresentado, em 2008, num Colóquio realizado em Estrasburgo e Saint Avold, sob a direcção de Frank Muller, sobre as origens do profano e do moderno na Arte do Final da Idade Média, na Europa, cujas Actas se encontram no prelo.

No magro conjunto da pintura quatrocentista portuguesa¹⁰⁴, destaca-se o agrupamento de obras atribuído ao pintor régio Nuno Gonçalves, não só devido à elevada qualidade plástica e simbólica desse núcleo mas também ao apaixonado debate que se tem travado sobre ele ou parte dele, nem sempre caracterizado pela clarividência e pela razoabilidade de métodos e de resultados.

Apesar de a fortuna crítica de Nuno Gonçalves ser dominada pela acesa polémica suscitada quase exclusivamente pela identificação iconográfica das figuras representadas nos habitual e museologicamente designados «*Painéis de São Vicente de Fora*»¹⁰⁵, algo se avançou quer no esclarecimento das características composicionais e estilísticas dessa obra monumental da arte europeia de quatrocentos, quer no conhecimento da própria vida do pintor.

Nas páginas que se seguem, vamos proceder à clarificação do *modo icónico* que surpreendemos na oficina de Nuno Gonçalves e da maneira como se articulou com a prática emergente do *retrato*. Entre o muito que subsiste por esclarecer no que respeita ao *retábulo* atribuído por Francisco de Holanda ao pintor régio de D. Afonso V, podemos avançar com propostas, solidamente ancoradas na leitura crítica da documentação recenseada, não só de identificação dos painéis remanescentes que o terão formado, como também da sua reconstituição conjectural. Essa proposta de reconstituição terá como ponto de partida, como dissemos, o esclarecimento do muito especial *modo icónico* em que se resolve a *istoria* nos painéis de Nuno Gonçalves, que tentaremos articular com a prática do *retrato*, género emergente na sociedade europeia de Quatrocentos, dominada pelo que T. Todorov designou por «elogio do indivíduo»¹⁰⁶.

O quadro renascentista é uma *janela aberta* para o imaginário. Foi o grande teórico do *quattrocento* Leon Battista Alberti¹⁰⁷ que o disse, no seu tratado *De Pictura* (1435): «*Em primeiro lugar, inscrevo na superfície a pintar um rectângulo do tamanho que me aprover, feito de ângulos rectos, e que é para mim como uma janela aberta, através da qual observo a istoria, e aí determino o tamanho que quero dar aos homens na minha pintura*»¹⁰⁸. Nesta frase central do tratado de Alberti, que nem sempre tem

¹⁰⁴ José Alberto Seabra de Carvalho, em «Problemas da Pintura Quatrocentista. Obras Isoladas e Oficinas Regionais» in Paulo Pereira (coord.), *História da Arte Portuguesa*, I, Lisboa, 1995, pp. 472-485, compara o escasso elenco de pinturas sobre painéis remanescentes do nosso século XV com o famoso retábulo-mor quatrocentista da Catedral «Velha» de Salamanca que, só por si, é constituído por cinquenta e três pinturas devidas à oficina do pintor Nicolás Florentino. Por seu turno, Raquel Ferreira Fraga, no estudo que dedica a uma pintura descoberta na Sé do Funchal há poucos anos, discrimina o elenco de obras quatrocentistas até à data identificadas pela historiografia. Cf. «Notável Painel Quatrocentista da Escola de Nuno Gonçalves descoberto no Funchal. Notícia Preliminar» in *Isleña*, nº 27, Funchal, Jul.-Dez. 2000 [distribuído em meados de 2001], pp. 40-59. Sobre esta mesma pintura, ver a nossa mais recente leitura em «S. Bento (?)» in Francisco Clode de Sousa (ed.), *Obras de Referência dos Museus da Madeira*, Lisboa, Galeria D. Luís/IMC, 2009-2010, pp. 43-45.

¹⁰⁵ Trata-se, com efeito, tão só de uma designação museológica indicativa da proveniência. Sobre a «descoberta» e identificação dos seis «Painéis de S. Vicente de Fora», que não são mais do que parte do *retábulo* do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa, ver os textos «fundacionais» de Joaquim de Vasconcellos, «Tábuas da pintura portuguesa do século XV. Retrato inédito do Infante D. Henrique» in *O Comércio do Porto*, 42 (178), 27 e 28 de Julho de 1895, e de José de Figueiredo, *Arte Portuguesa Primitiva: O pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1910. Para uma judiciosa crítica dessa «descoberta», ver Rafael Moreira «A “descoberta” dos Painéis» in AA. VV. *Nuno Gonçalves Novos Documentos*, Lisboa, IPM, 1994, pp. 33-34, e, sobretudo, o extenso estudo, com ampla documentação inédita, de Maria João Batista Neto, «O descobrimento dos Painéis no mosteiro de S. Vicente de Fora em 1882. Novos dados», in *Artis*, nº 2, 2003, Lisboa, Inst. Hist. Arte da FLL, pp. 219-260. Para uma abordagem da «Questão dos Painéis» ver o clássico e sempre útil livro de Armando Vieira Santos, *Os Painéis de S. Vicente de Fora*, Lisboa, Neogravura, s.d. [1959]. São igualmente fundamentais, no que toca à indispensável avaliação crítica das fontes documentais, a obra de Dagoberto Markl, *O Retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*, Lisboa, Caminho, 1988, a mais recente obra colectiva, sob a direcção de Anapaula Abrantes e Ignace Vandevivere, *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura Portuguesa do século XV*, Lisboa, IPM, 1994, e os capítulos respectivos da nossa dissertação de doutoramento citada.

¹⁰⁶ Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000.

¹⁰⁷ Sobre a personalidade multifacetada e a obra de Alberti ver o catálogo da exposição dedicada ao arquitecto, humanista e teórico da arte, AA. VV. *Leon Battista Alberti*, Mântua, Olivetti/Electa, 1994.

¹⁰⁸ Alberti, *De La Peinture / De Pictura (1435)*, ed. do texto latino e trad. franc. de Jean Louis Schefer, com prefácio de Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Dédale, 1993, Livro I, pp. 114-115. Versão portuguesa nossa. Na tradução portuguesa da obra de Erwin Panofsky, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Lisboa, Presença, 1981, p. 169, vem publicada a seguinte versão, que, noutra ocasião, chegámos a utilizar: «*descrevo um rectângulo do tamanho que me aprover e imagino-o como uma janela aberta através da qual observo o que quer que deva ser ali representado*». Esta versão do texto baseia-se na tradução inglesa de

sido compreendida em todas as suas implicações¹⁰⁹, para além de uma sùmula da construção técnica da própria perspectiva¹¹⁰ e da constituição do que Jean-Louis Déotte chama o «aparelho perspectivo»¹¹¹, temos a introdução de um outro conceito fulcral do *Tratado* e, aliás, de todo o Renascimento, o de *istoria*, em si uma noção profundamente carregada de dimensão narrativa¹¹².

Quanto ao conceito de *istoria*, Alberti, no Livro II do seu *Tratado*, esclarece que «*O maior trabalho do pintor não é fazer um colosso, mas uma istoria. E o seu engenho terá muito mais mérito numa istoria do que num colosso. As partes da istoria são os corpos, a parte do corpo é o membro e a parte do membro é a superfície. As primeiras partes de uma obra são as superfícies, porque delas são feitos os membros, dos membros os corpos e dos corpos a istoria, que constitui o último grau de acabamento da obra do pintor*»¹¹³. Finalmente, Alberti associa explicitamente o conceito de *istoria* ao de acção: «*Eu diria que uma istoria é muito abundante quando ela mostrar ao mesmo tempo cada coisa no seu justo lugar, velhos, homens, adolescentes, crianças, mulheres, meninas e criancinhas, animais domésticos, cães, passarinhos, cavalos, carneiros, casas, campos, e louvarei toda essa abundância se ela convier à acção. Com efeito, quanto mais os espectadores são demorados pelas coisas que observam mais agradecem ao pintor a sua abundância*»¹¹⁴. O que está em causa é, assim, como sublinhou Jean-Louis Déotte, «um lugar cénico, de representação, que supõe uma unidade espacial, uma continuidade do espaço, e não é senão nessas condições que uma história pode ser narrada em pintura»¹¹⁵.

Com as possibilidades abertas pela *perspectiva*, a capacidade de representar os diversos *tempos* de uma *istoria* no unificado *espaço de representação* pareciam infinitas. E assim veio a acontecer, logo no arranque da experiência renascentista, tanto na Itália, quer na teoria, quer na prática artística (veja-se, por exemplo, o caso da «Porta do Paraíso» de L. Ghiberti, no *Baptistério* de Florença)¹¹⁶, como na Flandres (por exemplo, no *Triptico dos Sete Sacramentos* de Rogier van der Weyden). Todavia, o primado concedido à figura humana e à «pose litúrgica» que a caracteriza na imagem devocional¹¹⁷,

John R. Spencer feita a partir da versão italiana da obra, *Della pittura*, realizada pelo próprio Alberti no ano imediato ao do original latino (cf. John R. Spencer (tradução, introdução e notas), *Leon Battista Alberti. On Painting*, New Haven, Yale Univ. Press, 1966, p. 56). Apesar de Spencer dar, em nota, a versão latina, a omissão do conceito de *istoria* nessa versão «em língua vulgar» reduz substancialmente o alcance do texto original latino.

¹⁰⁹ John R. Spencer, *op. cit.*, p. 13, critica, com razão, aqueles que, até então, haviam «lido» o conceito albertiano de *istoria* a partir da teoria «académica» do século XVII, restringindo-o ao género de «pintura de história» (sagrada ou mitológica) ou à pintura narrativa, mas não há dúvidas, como nota, com pertinência, Jean Louis Scheffer, que «o programa “realista” de Alberti [e de todo o *quattrocento*, acrescentamos nós] exige que a pintura mostre e narre» (*op. e loc cit.*, nota 1). Ainda sobre Alberti e o conceito de *istoria*, ver o estudo de Alain Laframboise, *Istoria et Théorie de l'Art. Italie, XVe et XVIe siècles*, Montréal, PUM, 1989, especialmente pp. 47-99.

¹¹⁰ Cf. Kim Veltman, *Military Surveying and topography: the practical dimension of Renaissance Linear Perspective*, Lisboa, Centro de Estudos de Cartografia Antiga, 1979, pp. 12-27, que enumera, ainda, como instrumentos auxiliares da perspectiva, o «método dos cordéis» de Piero della Francesca, com as suas variantes, o «radius» ou «baculus» de Jacob, também com as suas variantes, além de outros instrumentos, como o quadrante e o astrolábio.

¹¹¹ Cf. Jean-Louis Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*, Paris, L'Harmattan, 2001, especialmente pp. 15-26.

¹¹² Cf. *Idem*, *ibidem*, pp. 142-151.

¹¹³ Alberti, *De La Peinture / De Pictura*, *cit.*, Livro II, p. 158 (tradução nossa). Algumas páginas antes (p. 152), Alberti inverteu a abordagem, começando com uma frase quase idêntica: «*a maior tarefa do pintor é a istoria*» («*Amplissimum pictoris opus historia*»), para, logo de seguida, acrescentar: «*as partes da istoria são os corpos, a parte do corpo é o membro e a parte do membro é a superfície*» («*historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies*»), num método retórico de vai do todo para as sucessivas unidades que o compõem.

¹¹⁴ Alberti, *De La Peinture / De Pictura*, *cit.*, Livro II, p. 170.

¹¹⁵ Jean-Louis Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif*, *cit.*, p. 145.

¹¹⁶ Este problema apenas foi, até à data, no que respeita ao Renascimento italiano, objecto de uma abordagem aprofundada por Lew Andrews, em *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of continuous narrative*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1995.

¹¹⁷ Cf. Paul Philippot, *Pénétrer l'Art. Restaurer l'Oeuvre*, Groninge, 1990, pp. 73-110.

principalmente na Flandres, mas também na Itália, ao longo de todo o século XV, retardou, por algum tempo, a plena consciencialização da importância e importância de *uma nova imagem narrativa*. Com efeito, é possível detectar um momento que rotulámos de *icónico* na pintura europeia, ao longo do século XV, que parte do típico *ethos* das figuras de Jan Van Eyck ou da «pose litúrgica» de algumas das personagens de um Hans Memling, mas que também é discernível na «negação da acção» tão típica dos famosos «*Painéis de S. Vicente*» de Nuno Gonçalves¹¹⁸ e no «tempo congelado» ou mesmo na sublimação do tempo que caracteriza a pintura de um Piero della Francesca, e se confronta, por um lado, com as exigências da *devotio moderna* a que um Rogier van der Weyden responde com cenas narrativas em *close up* inspiradas numa antiga tradição icónica medieval (de referente bizantino), e, por outro, com a emergência dos grandes ciclos narrativos, na Itália (Carpaccio, Bellini) e entre os «petits maîtres» da Flandres, conjuntos esses suscitados por uma visão cada vez mais teatral e *verosímil* do estatuto e papel da imagem. Em alguns dos artistas mencionados conflituam tendências opostas, quer em diferentes obras, em resposta a distintos comitentes, quer na mesma obra. Por exemplo, no célebre *Santo Agostinho* de Piero della Francesca, pertencente ao *Políptico dos Eremitas de Santo Agostinho* de Borgo Sansepolcro¹¹⁹ e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, a figura magestosa do Doutor da Igreja, «icónica» e impassível, contrasta com a explosão de «imagens de devoção» e episódios narrativos que povoam a «mitra» e a «capa de asperges» como verdadeiros «quadros dentro do quadro».

Consegue-se documentar a actividade de Nuno Gonçalves, desde a sua nomeação para pintor régio, em 20 de Julho de 1450¹²⁰, até cerca de 1492, data em que um documento menciona um quintal «*que foi de nuno gonçalves pintor*»¹²¹. Presume-se, assim, que possa ter nascido à roda de 1425, nada se sabendo das circunstâncias da sua formação. O pouco que se conhece da pintura portuguesa na primeira metade de quatrocentos, em que os principais vultos com obra seguramente identificada – João Gonçalves e Álvaro Pires de Évora – trabalham documentadamente na Itália e, com algumas reservas no caso do primeiro e claramente no caso do segundo, se inserem estilisticamente nas escolas locais, não é de molde a esclarecer as origens da pintura de Nuno Gonçalves. Embora alguns críticos tenham procurado ver na oficina «gonçalvina» afinidades com o renascimento nórdico, nomeadamente com a tapeçaria e frescos do Ducado de Borgonha¹²², outros sublinharam, pelo contrário, alguns paralelismos com as escolas meridionais da Provença, da Catalunha e mesmo de Itália, sem, todavia, esgotar o campo das referências do carácter verdadeiramente *único* do mestre português¹²³. Sem negar pertinência a essas tentativas de contextualização, adiante iremos, pelo contrário, privilegiar as hipóteses de referência da «maneira» de Nuno Gonçalves na prática artística portuguesa do seu tempo, aspecto que quase nunca é abordado, dada a tendência para considerar o pintor como um «génio» que irrompe sem aparente justificação na arte portuguesa.

Todavia, no que respeita a um enquadramento «nacional» do pintor, haverá que sublinhar o facto de diversos pintores quatrocentistas usarem o mesmo patronímico – Gonçalves – e terem actividades documentadas parcialmente coincidentes, pelo que poderá conjecturar-se uma «dinastia» de mestres ligados por laços familiares. Em primeiro lugar, avulta João Gonçalves, o notável fresquista do claustro das laranjeiras da *Badia* florentina, desempenhando essa tarefa por encomenda do Abade português D.

¹¹⁸ Cf. a nossa leitura do *retábulo do altar de S. Vicente da Sé de Lisboa*, atribuído por Francisco de Holanda a Nuno Gonçalves, na nossa dissertação de doutoramento, já citada, *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço Tempo e Narrativa...*, pp. 115-172, e adiante exposta.

¹¹⁹ Sobre este políptico ver AA. VV. *Il Polittico Agostiniano di Piero della Francesca*, Milão, Museo Poldi Pezzoli, 1996.

¹²⁰ Sousa Viterbo, *Notícia...*, I, p. 89.

¹²¹ Vergílio Correia, *Pintores ...*, cit., pp. 46-51.

¹²² Cf. Maria José de Mendonça «Affinités du Polyptique de Nuno Gonçalves avec des Tapisseries et Fresques du Duché de Bourgogne», *Extrait du XVIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, vol. II (Lisboa e Porto, 1949), 1954.

¹²³ Ver Armando Vieira Santos, *Os Painéis de S. Vicente de Fora*, Lisboa, Neogravura, 1959, e Dagoberto Markl, *O Essencial sobre Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1987.

Frei Gomes entre 1436 e 1438¹²⁴, mas – e seguimos aqui as sugestões de Maria do Rosário Gordalina – com hipótese de poder ser identificado em Fiesole, nos arredores de Florença, já em 1435, e também em Lisboa, ainda em 1432, como tabelião de um contrato entre o que viria a ser seu patrono florentino e o convento pisano de San Donino, e, finalmente, como o escrivão dos livros do Infante D. Pedro e seu partidário na fatídica Batalha de Alfarrobeira, que, anos depois (também na qualidade iluminador?) firma, em 1453, o manuscrito da *Crónica de Guiné* de Gomes Eanes de Zurara, podendo talvez ainda ser identificado, em 1465, como o pintor que, na capital, é uma das testemunhas do testamento da rica proprietária Leonor Fernandes¹²⁵. Segue-se Afonso Gonçalves, outro partidário do Infante D. Pedro e combatente como o anterior em Alfarrobeira¹²⁶, perdoado a 13 de Agosto de 1451¹²⁷. Temos, depois, Álvaro Gonçalves, o outorgante do contrato celebrado, em 1460, com o Bispo de Évora D. Vasco Perdigão para a realização de dois retábulos, um para o convento de Santa Clara e outro para o Espinheiro. Nesta sequência, aparece o pintor régio, Nuno Gonçalves e, finalmente, um outro João Gonçalves; de quem Luís Reis Santos publicou o parcialmente truncado testamento, datado de 29 de Novembro de 1493, estando já muito doente, no qual refere obras «*de seu ofício*» que deixava por fazer e a quantia que havia recebido de um oficial do rei D. Afonso V por um *retábulo*¹²⁸.

Dois anos após a nomeação de Nuno Gonçalves para pintor régio, D. Afonso V, em carta passada em Évora, manda aumentar-lhe o ordenado. Em 1463, uma escritura de aforamento de umas casas atesta a presença do pintor em Lisboa. Contudo, dois anos depois, em 1465, um documento do Arquivo da Coroa de Aragão citado por Bêlard da Fonseca e, desde então, muito pouco utilizado pela crítica historiográfica, refere que, em Barcelona, D. Pedro, filho do malogrado regente de Portugal e candidato ao trono de Aragão, ocupando efemeramente o poder na Catalunha, fez dádiva de um cavalo a Nuno Gonçalves¹²⁹, notícia que, além de sugerir uma ligação do pintor com a Casa do Infante D. Pedro, abre novas perspectivas para melhor entender o espectro das relações estabelecidas eventualmente entre o nosso mestre e outros centros artísticos peninsulares, nomeadamente com a pintura catalã.

Por essa década pontificava em Barcelona a figura de Jaume Huguet, que pinta vários retábulos para igrejas paroquiais e para a catedral da cidade, assim como para o Palácio Real, neste caso em resposta

¹²⁴ Rosário Gordalina, «Outros Pintores Portugueses em Itália no Início do Século XV: o Caso João Gonçalves» in Pedro Dias (coord.) *Álvaro Pires de Évora. Um pintor Português na Itália do Quattrocento*, Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 72-83. Ver, também, Otilia Almeida, «Breves Notas sobre a atribuição a um Mestre Português do Claustro Degli aranci da Badia de Florença» in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. IV, nº1, Lisboa, 1959, pp. 33-42. Mais recentemente, o investigador catalão Eloy de Tera Capellà, que realiza o seu doutoramento na Universidade de Barcelona, sob a direcção de Joan Sureda, aprofundou, no trabalho final do seu Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art, o conhecimento da actividade de João Gonçalves no claustro da Badia de Florença, realizando notável leitura do ciclo de frescos e discriminando, com rigor, a participação de Gonçalves face a outras intervenções fresquistas coevas no mesmo espaço: *El Ciclo Mural del Chostro degli Aranci en la Badia Fiorentina. Arte y Reforma Monástica en la Florencia Postmasacciana*, Barcelona, Janeiro de 2009.

¹²⁵ Sousa Viterbo, *Notícia...*, I, p. 87. Ver também Rosário Gordalina, *obra cit.*, p. 77.

¹²⁶ Ver Humberto Baquero Moreno, *A Batalha de Alfarrobeira*, Coimbra, 1980, pp. 471 e 641 (sobre o pintor Afonso Gonçalves) e 467, 643 e 1039-1040 (sobre João Gonçalves, escrivão dos livros do Infante D. Pedro).

¹²⁷ Sousa Viterbo, *Notícia...*, I, pp. 83-85. O perdão concedido a João Gonçalves (o escrivão - e pintor?) foi concedido no mesmo ano, a 5 de Novembro (cf. H. B. Moreno, *obra cit.*, p.1039).

¹²⁸ Luís Reis Santos, «Contribuições para o Estudo do Grande políptico de S. Vicente de Fora» in *Estudos de pintura Antiga*, Lisboa, 1943, pp. 171-178.

¹²⁹ Cf. F. Bêlard da Fonseca *O Mistério dos Painéis. Os Pintores*, Lisboa, 1963, pp. 64-65 e figs. 50 e 51. O autor sugere que a deslocação de Nuno Gonçalves à Catalunha poderá ter sido determinada pela necessidade de «tirar do natural» o malogrado Condestável, o que se nos afigura irrelevante. Contudo, um tal relacionamento vem dar uma base credível à hipótese de uma ligação estreita do pintor régio à Casa do Infante D. Pedro, de quem haviam sido partidários o escrivão (e pintor?) João Gonçalves e o pintor Afonso Gonçalves, ambos com o mesmo patronímico do pintor régio e quiçá seus familiares (ver supra). O documento em questão foi, pela primeira vez, revelado por Domingos Maurício Gomes dos Santos. A notícia é também citada no estudo de Julieta Ruival «Quem foi o pintor Nuno Gonçalves?», *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série, nº 21-22, 1966, pp. 49 e 55.

a uma encomenda do Condestável D. Pedro de Portugal, nos anos de 1464 a 1466¹³⁰. Em 1463, contratara, com a confraria dos curtidores, o célebre e imponente *retábulo de Santo Agostinho*, que só seria dado por terminado vários anos depois e completamente pago em 1486¹³¹. Nesta obra, Huguet utiliza uma escala «natural» das figuras e uma acentuada individualização dos rostos, aspectos que Nuno Gonçalves também glosou no *retábulo do Altar de S. Vicente*, embora com um sentido escultórico e monumental da figura e uma procura de profundidade espacial que não encontramos no pintor catalão. Mas, porventura ainda mais significativo do que o *retábulo de Santo Agostinho*, em início de execução no período em que Nuno Gonçalves poderá ter passado por Barcelona, foi o que Huguet começara a realizar, em duas diferentes etapas, entre pouco antes de 1455 e cerca de 1460, para a igreja paroquial de São Vicente de Sarriá, com um programa iconográfico dedicado ao orago que, de acordo com a identificação de nove painéis remanescentes (dos quais cinco da mão de Huguet), feita nos inícios do século XX, lembra a sequência do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa: a dois painéis sobre a vida do Mártir, com a *Ordenação de S. Vicente como diácono* e *S. Vicente diante de Daciano*, seguiam-se quatro painéis com os *Martírios*, uma com o *Santo na Prisão assistido por Anjos*, outra com a sua *Morte* e, finalmente, uma outra com os *Milagres acontecidos diante das suas reliquias*¹³². Ainda antes dos monumentais painéis de Santo Agostinho, já em Sarriá Huguet individualiza fortemente os rostos, no que denota forte influência flamenga, e adensa as multidões de figurantes, para além de utilizar fundos arquitectónicos de sabor mediterrânico local e de perspectivar os pavimentos recorrendo a ladrilhos valencianos¹³³. Porém, o carácter profundamente narrativo das *istorie*, tanto do retábulo de Sarriá como do de Santo Agostinho, afasta-se do modelo «icónico» adoptado com tanta originalidade por Nuno Gonçalves.

Qualquer que tenha sido a informação colhida pelo pintor português, ao longo da sua hipotética estada na Catalunha, durante o curto «reinado» de D. Pedro, não só junto da obra de Huguet mas observando a de outros seus contemporâneos e de gerações anteriores, como Lluís Dalmau e a sua magnífica e tão «eyckiana» *Virgem dos Conselheiros*¹³⁴, e atendendo às relações documentadas entre o Condestável e os dois pintores – Nuno Gonçalves e Jaume Huguet – é perfeitamente admissível que tenha existido um contacto entre os dois, tendo o autor do Altar de S. Vicente de Lisboa assimilado tão-somente aquilo que poderia enriquecer o seu percurso artístico verdadeiramente único.

Entretanto, outras notícias evidenciam que, em 1462, se canalizavam esmolas para as obras da capela do Mártir S. Vicente, na Sé de Lisboa¹³⁵. Poucos anos volvidos, a partir de 1467, a documentação autoriza a pensar que se iniciaram os trabalhos de execução do *retábulo* do *Altar de São Vicente* na Sé de Lisboa, para o qual o rei dá avultada soma em 1469¹³⁶.

¹³⁰ Sobre Jaume Huguet ver, entre outros, Josep Gudiol e Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986, pp. 160-175, AA. VV. *Jaume Huguet. 500 Anys*, Barcelona, 1993, e AA. VV. *Catalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, Prado, 1997, pp. 184-196.

¹³¹ Josep Gudiol e Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986, pp. 164-166.

¹³² Francesca Español, «Jaume Huguet. *San Vicente ante Daciano*» in AA. VV. *Catalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, cit., pp. 189-193.

¹³³ Idem, *ibidem*.

¹³⁴ Sobre esta notável pintura ver Anne Simonson Fuchs, «The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and its eyckian execution» in *Gazette des Beaux Arts*, VI Série, Tomo XCIX, Ano 124, Fevereiro de 1982, pp. 45-54, Juan Molina i Figueras, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Univ. Murcia, 1999, pp. 173-228, e Mauro Natale, «El Mediterráneo que nos une» in *El Renacimiento Mediterráneo*, catálogo da exposição, Madrid, Museo Thyssen, 2001, p. 31.

¹³⁵ Trata-se de uma notícia datada de 1666, constante do *Catalogo dos Piores da Igreja de S. Miguel de Cintra em Que Se Conhecem Alguas Antiguidades da Mesma Vila*, de Manuel Pereira de Sottomayor, citada por Dalila Rodrigues e José Alberto Seabra de Carvalho, «História Material...», in *Nuno Gonçalves. Novos Documentos*, cit., p. 49.

¹³⁶ É numa *Visitação à Igreja de S. João de Mocharro de Óbidos*, pelo Arcebispo de Lisboa, D. Jorge da Costa, que, no âmbito de uma recolha de esmolas, se referem as obras «*muy grandes que cada dia se recrecem*» na capela do Mártir S. Vicente da Sé (cf. idem, *ibidem*). Por uma carta de quitação datada de 19 de Julho de 1469, o rei deu de esmola 5650 reais ao cabido da Sé para o *retábulo* «*que ora faz na dita Sé do martel S. Vicente*» (cf. idem, *ibidem*).

Por outro lado, é de 1470 o pagamento a Nuno Gonçalves do retábulo para a capela do Paço Real de Sintra, pintura hoje perdida que representaria, provavelmente, o *Pentecostes*, sendo o pintor referido no documento como *cavaleiro da casa do rei*¹³⁷.

Menos de um ano depois, em 1471, o rei ordena que Nuno Gonçalves substitua João Anes à frente das obras da Cidade¹³⁸, o que permite avaliar o prestígio do pintor junto do seu real patrono. Por essa data, o *Altar de São Vicente* estaria já adiantado e, coincidindo com a expedição de conquista de Arzila e Tânger, o pintor teria, segundo alguns autores, acompanhado o rei para desenhar os acontecimentos e elaborar desenhos para os cartões das tapeçarias alusivas aos feitos, tecidas em Tournai e hoje na Colegiada de Pastrana, que alguma crítica tem relacionado com o tipo de desenho realista e individualizador do mestre português¹³⁹.

A obra atribuída ao pintor Nuno Gonçalves pela grande maioria da crítica historiográfica que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga é composta por:

1. as pinturas remanescentes do retábulo do *Altar de São Vicente*, que seria constituído, de acordo com as referências disponíveis e os mais recentes estudos realizados sobre os suportes materiais e o processo criativo do pintor¹⁴⁰, por:

- uma série da *Vida de São Vicente*, integralmente desaparecida;
- a *série dos Martírios do Santo*, de que restam um **painel** e **metade** de outro, representando, respectivamente, *S. Vicente atado à Coluna* e *São Vicente atado à Cruz em aspa*, soberbos pelos nus;
- os **seis painéis** habitualmente designados museologicamente por *Painéis de S. Vicente de Fora* ou, segundo a maioria dos autores, por *Políptico da Veneração a São Vicente* – que consideramos poderem ser identificados como a *série dos Milagres do Santo* do retábulo do *Altar de S. Vicente* de que falam as fontes – em que a monumentalidade da figura humana e a caracterização individualizada dos rostos, assim como o realismo na representação dos trajas e adereços, definem uma maneira *ímpar* na fase inicial do renascimento quatrocentista europeu;

2. e, ainda, **quatro pinturas** que devem ter pertencido a um *registo secundário* do retábulo do *Altar de São Vicente*, e que representam os dois «pilares» da Igreja - *S. Pedro* e *S. Paulo* - e dois santos “nacionais” estreitamente relacionados com a protecção à Corte, *S. Teotónio*¹⁴¹, o prior de Santa Cruz de Coimbra, e *Santo António*¹⁴², o grande pregador e taumaturgo português.

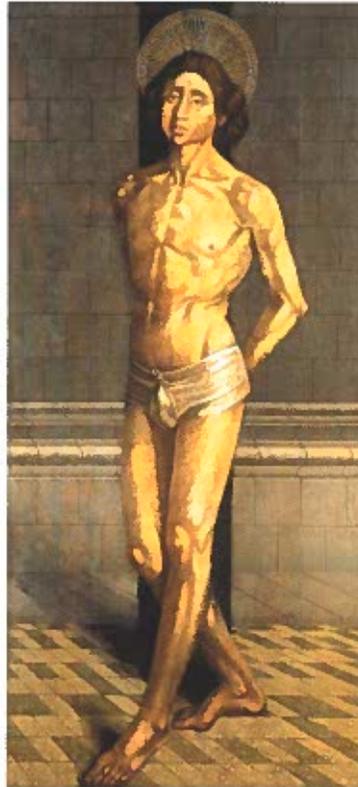
¹³⁷ Documento publicado por José Saraiva num artigo no *Jornal do Fundão* de 29 de Janeiro de 1956 e transcrito por Adriano de Gusmão em *Nuno Gonçalves, cit.*, pp. 164-165.

¹³⁸ Publicado por Sousa Viterbo, *Notícia...*, I, p. 89.

¹³⁹ Ver Reynaldo dos Santos, *As Tapeçarias de Pastrana*, 1925. Maria José de Mendonça, em «Affinités du Poliptique de Nuno Gonçalves avec des Tapisseries et Fresques du Duché de Bourgogne», *cit.*, descarta a hipótese de que o autor dos cartões tenha sido testemunha presencial dos acontecimentos. Ver, também, Dalila Rodrigues, «O Ciclo das Tapeçarias de Pastrana» in Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa, cit.*, pp. 513-517. Ver, ainda, o recente Catálogo da Exposição de apresentação das tapeçarias, depois do seu restauro, em Lisboa: António Filipe Pimentel *et al.*, *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*, Lisboa, MNAA/IMC, 2010. No texto que assina no catálogo, em que nada de novo se acrescenta ao referido nas obras citadas, Dalila Rodrigues retoma, uma vez mais, a tese de M. J. Mendonça sobre a não presença do autor dos cartões no teatro dos eventos, uma vez que a arquitectura representada é a das cidades flamengas (ou melhor, corrigimos nós, a das representações convencionais de cidades que são comuns às gravuras da época). Mas o que se não esclarece é como chegou o autor dos cartões (possivelmente um artista flamengo) a notações pormenorizadas de rostos e atitudes de personagens, de adereços militares e até de inscrições em árabe como as que se encontram nas tapeçarias, senão através de registos feitos presencialmente que lhe foram enviados?

¹⁴⁰ Cf. Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho «Suportes e preparação» e «Desenho preparatório e realização pictural» in AA. VV. *Nuno Gonçalves. Novos Documentos...*, *cit.*, pp. 61-79 e 81-89, respectivamente.

¹⁴¹ A identificação não é pacífica, oscilando os autores entre a figura de Santo Agostinho e a do Cónego Regrante de Coimbra (Ordem que seguia a regra de Santo Agostinho). Pensamos que a ausência dos habituais atributos do Doutor da Igreja e o facto de, nesta época, envergar quase sempre uma magestosa (e muitas vezes «historiada») capa de asperges, como acontece em conhecidas composições de Fra Angelico e de Piero della Francesca, afastam, a nosso ver, essa hipótese. Já o facto de estarmos



**S. Vicente atado à Cruz em Aspa e S. Vicente atado à coluna,
painéis da Série dos Martírios do retábulo do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa**



**Teotónio, S. Pedro, S. Paulo e Santo António,
painéis do «banco» ou predela do retábulo do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa**

perante um santo monge, de hábito regrante, empunhando báculo e com mitra, dignidades conferidas aos abades-mores, nos leva a pensar numa representação do Prior de Santa Cruz de Coimbra.

¹⁴² Também aqui não há unanimidade. Alguns autores preferem a excessivamente cuidadosa designação de *Santo Franciscano*. Mas, então, qual poderia ser? A figura do Fundador da Ordem parece estar fora de questão, pois não há qualquer alusão visual aos estigmas, motivo indispensável na caracterização do Santo de Assis. Por outro lado, a figuração de Santo António até aos inícios de quinhentos, como vemos na tábuca da igreja do Monte Calvário de Évora, no políptico do Hospital Velho de Montemor-o-Velho ou no retábulo-mor de S. Francisco de Évora, insiste no Crucifixo e no rosto glabro como únicos atributos diferenciais do Santo. Pela mesma época, a influência nórdica irá acarretar modificações: o Santo passa a ostentar o Menino Jesus sobre um *volumen*. Em obras flamengas importadas nos inícios de quinhentos, como o *Tríptico da Encarnação*, do Funchal, ou o *Tríptico de Anselmo*, conjuntos que atribuímos à oficina de Joos van Cleve e à segunda década da centúria (Luiza Clode e Fernando António Baptista Pereira, *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*, Funchal, 1997, pp. 70-81), Santo António apresenta, além do rosto glabro, os dois tipos de atributo: o Crucifixo, na mão esquerda, e o Menino Jesus sobre um livro, na mão direita.

Em 2001, foram realizados novos exames materiais aos três grandes agrupamentos da obra da oficina gonçalvina até agora identificada. O cientista alemão Peter Klein, a pedido do Ministério da Cultura, realizou exames dendrocronológicos à tábua e meia dos *Martírios de São Vicente*, ao conjunto dos seis painéis da chamada «*Veneração*» e aos *Quatro Santos* e chegou, em Abril desse ano, a conclusões aparentemente surpreendentes, que poderiam fazer pensar em dois conjuntos distintos, o dos *Martírios* e o da *Veneração*. Embora, em ambos os casos, estejamos perante carvalho do Báltico, o que não é de modo algum inesperado, o primeiro grupo tem como datação mais recente 1454, o que, somados os 9+2 anos que habitualmente se juntam tendo em atenção o tempo de secagem da madeira, se coaduna com a datação presumível da execução do *Altar de São Vicente* da Sé de Lisboa, de acordo com os restantes testemunhos disponíveis, ou seja, a partir de 1465 ou mesmo 1471. No segundo grupo, todavia, a data mais recente que os exames produziram é 1431, o que apontaria para uma datação do possível início da execução desse conjunto a partir de 1442-43, o que veio dar alguma força a insustentáveis argumentos de mais uma recente «pseudo-tese», que dissociam as duas séries e pretendem «ler» numa tira da bota do «Menino» (ou Jovem) do *Painel do Infante* a data de 1445, considerando ser o conjunto das seis tábuas o retábulo destinado ao altar de uma Confraria de Santo Antoninho, que representaria um acto de veneração ao Infante Santo D. Fernando¹⁴³. Mas é enganadora tal «possibilidade» julgada aberta pela dendrocronologia: se o limite mínimo para o início plausível de pintura sobre o suporte estudado é 1442-43 (e, no seu relatório, Peter Klein inclina-se preferencialmente para considerar a data mais tardia de 1448, o que desde logo invalida a «data» de 1445 supostamente lida), não se nos afigura sequer provável que a pintura dos seis painéis em questão estivesse concluída em dois anos e meio, tanto mais que, no processo criativo que os exames de 1992-94 puseram a nu, se detectaram numerosas alterações de ordem iconográfica que se supõem sugeridas pela encomenda, o que deve ter feito arrastar a execução das obras por vários anos¹⁴⁴. O terceiro grupo analisado – o dos *Quatro Santos* – veio, a nosso ver, resolver a distância entre os outros dois grupos, utilizando pranchas cujas idades se situam claramente a meio dos valores encontrados nas outras duas. Assim, é possível concluir que todas as pinturas remanescentes do retábulo do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa foram realizadas sobre suportes de madeira que estavam preparados para receber pintura a partir de meados e ao longo do terceiro quartel de Quatrocentos e que, como era inevitável e até habitual, foram usados diferentes lotes de madeira na execução de um complexo retábulo, seguramente o maior e mais importante feito em Portugal até então. De resto, há pelo menos um exemplo, na Europa do Norte, de um retábulo que utilizou diferentes lotes de madeira, cujos exames dendrocronológicos – e voltamos a reafirmar que estes exames *datam a madeira e não a pintura* e apenas determinam um *terminus post quem* – produziram datações bastante distanciadas, como foi o caso de um conjunto pintado na oficina brugense de Gérard David, hoje em Nova Iorque, em que, num dos painéis, o pintor utilizou madeiras com cento e cinquenta anos e, nos outros, madeiras muito mais recentes, com doze a quinze anos! Poder-se-ia, até, a partir dos dados fornecidos pela dendrocronologia – mas com a ressalva de que, de acordo com a documentação já recenseada, faltam, pelo menos, alguns painéis (segundo supomos, quatro de toda uma série) aludindo à *Vida de S. Vicente* – especular sobre o faseamento da execução dos diversos sectores do retábulo que chegaram até nós...

Uma vez que, desde os inícios do século XX, ninguém pôs em dúvida a existência, largamente documentada¹⁴⁵, de um retábulo quatrocentista no *Altar de S. Vicente* da Sé de Lisboa, da autoria de Nuno Gonçalves (atribuição, como já dissemos, baseada no qualificado testemunho de Francisco de Holanda, em 1548, publicado, pela primeira vez, nos inícios do século XIX), o problema principal suscitado pelo estabelecimento da história dessa obra e da sua fortuna crítica tem residido, assim, na identificação desse *retábulo* com os grupos de pinturas remanescentes que acabámos de enumerar.

¹⁴³ Cf. Jorge Filipe de Almeida e Maria Manuela Barroso de Albuquerque, *Os Painéis de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Verbo, 2000.

¹⁴⁴ Cf. Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho «Desenho preparatório e realização pictural» in AA. VV. *Nuno Gonçalves. Novos Documentos...*, cit., pp. 81-89.

¹⁴⁵ Ver o resumo dessa documentação em Dalila Rodrigues e José Alberto Seabra de Carvalho, «História Material dos três grupos de pinturas» in AA. VV., *Nuno Gonçalves. Novos Documentos*, cit., pp. 49-55.

Pensamos que essa questão, pelo menos no que concerne à tábua e meia dos *Martírios* foi definitivamente resolvida desde que, com argumentação e provas até à data irrefutadas, Adriano de Gusmão, na sua célebre obra de 1957, identificou, sem margem para dúvidas, a figura do santo representado nessas pinturas com S. Vicente¹⁴⁶. O mesmo autor, relutante, nesse seu estudo a vários títulos fundamental, em aceitar a identificação de S. Vicente nos «Painéis chamados de S. Vicente de Fora», «tese» que vinha sendo objecto de tanta controvérsia desde os trabalhos de José Saraiva¹⁴⁷, acabou por confessar, alguns anos antes do seu falecimento, entre colegas e mesmo num depoimento prestado num documentário televisivo sobre Lisboa, realizado por Manoel de Oliveira, a sua concordância com a identificação de S. Vicente concludentemente proposta por Charles Sterling, em 1968, no que respeita às seis pinturas do chamado Políptico da *Veneração*¹⁴⁸, na esteira, aliás, de outros autores. Os argumentos de Sterling baseiam-se, não exclusiva mas fundamentalmente, na identificação decisiva de dois atributos de São Vicente: o evangeliário, comum à representação dos outros dois Santos Diáconos (Lourenço e Estêvão); e o muito mais decisivo motivo do *molho de cordas* aos pés do Santo, no chamado Painel do *Arcebispo*, para o qual encontra paralelo numa pintura quatrocentista do Museu Episcopal de Vich¹⁴⁹.

Todavia, pensamos, na esteira, aliás, dos estudos de Dagoberto Markl¹⁵⁰ e da obra colectiva de 94 em que participámos, *Nuno Gonçalves. Novos Documentos*, que a identificação documental dessas seis pinturas, ou, no mínimo, de duas delas, como uma das fiadas do retábulo do *Altar de S. Vicente* da Sé de Lisboa é feita no chamado «documento da Biblioteca do Rio de Janeiro», descoberto por Artur da Mota Alves, revelado por Afonso D'Ornellas numa sessão da Academia das Ciências de Lisboa, em Novembro de 1933 e publicado em 1936 pela Academia Nacional das Belas Artes, mas apenas

¹⁴⁶ Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves*, Lisboa, Publicações Europa América, 1957, republicado em Adriano de Gusmão, *Ensaios de Arte e Crítica*, Lisboa, Vega, 2004. Este autor, a partir de uma revisão crítica da documentação relativa a Nuno Gonçalves, ao Altar de S. Vicente e aos «Painéis de S. Vicente de Fora» que julgou fidedigna e de interessantes paralelos iconográficos, propõe minuciosas reconstituições dos sucessivos *retábulos* do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa, na primeira das quais, a que corresponde ao políptico quatrocentista, apenas figuram, das pinturas remanescentes, a tábua e meia da série dos *Martírios*, acrescentando o autor uma série de episódios narrativos alusivos à Vida de S. Vicente e à Trasladação do seu corpo do Promontório Sacro para Lisboa. A elas voltaremos mais à frente.

¹⁴⁷ Referimo-nos, não só ao já citado *Os Painéis do Infante Santo*, Lisboa, 1925, mas aos diversos artigos com que José Saraiva alimentou a polémica desde então desencadeada, alguns dos quais contribuíram com documentação relevante para o conhecimento do «dossier» Nuno Gonçalves e até de outros pintores. A obra de 1925 é normalmente considerada o grande ponto de partida da polémica sobre a identificação iconográfica das personagens da chamada *Veneração*, dando origem à infeliz «Questão dos Painéis», cujo papel redutor e bloqueador urge ultrapassar em definitivo. Desde então, a tese deste estudioso, apesar de iconográfica e historicamente insustentável, como foi já abundantemente demonstrado, tem exercido um cíclico fascínio sobre diversos outros autores. Adriano de Gusmão, por exemplo, na monografia atrás citada, tão importante e inovadora a diversos níveis, não consegue disfarçar a sedução que sobre si exercia a engenhosa mas pouco rigorosa hipótese de Saraiva, que não valida mas que também não impugna, recusando, consequentemente, integrar a chamada *Veneração* no conjunto dos painéis que terão formado o retábulo do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa. A obra de Jorge Filipe de Almeida e Manuela Barroso de Albuquerque (*Os Painéis de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Verbo, 2000), a que já nos referimos atrás, retoma e «actualiza» com pretensa base «científica» as infelizes teses de José Saraiva. Ver supra.

¹⁴⁸ Charles Sterling, «Os Painéis de São Vicente e os seus Enigmas» in AA. VV. *João Couto: In Memoriam*, Lisboa, 1971, pp. 191-237. A versão original foi publicada, em 1968, no número de Março da revista *L'oeil*. Apesar de ter concludentemente provado que o Santo dos «Painéis» é São Vicente e de poder, assim, ultrapassar as limitações que haviam impedido Adriano de Gusmão de reconstituir o retábulo do Altar de S. Vicente da Sé de Lisboa integrando a chamada «*Veneração*», Sterling, para além de se embrenhar em propostas de identificações de personagens de pouca ou nenhuma sustentabilidade, chega ao ponto de sugerir que os «Painéis» terão pertencido a um outro retábulo dedicado ao Santo no Mosteiro de S. Vicente de Fora, com as mesmas séries iconográficas que as fontes indicam para o da Sé. Contudo, enquanto para este existe uma abundante documentação alusiva, desde a década de sessenta do século XV até à sua desmontagem em 1690, para não falar das referências setecentistas às pinturas, entretanto transportadas para o Palácio de Marvila, no que respeita ao «retábulo» imaginado por Sterling as fontes relativas ao Mosteiro de S. Vicente de Fora são completamente omissas, como já tinha anteriormente demonstrado Adriano de Gusmão (*Nuno Gonçalves*, cit., pp. 90-91).

¹⁴⁹ Charles Sterling, «Os Painéis de São Vicente e os seus Enigmas», cit., pp. 199-200. Ver também, sobre a identificação iconográfica do Santo, além do que atrás foi dito, Dagoberto Markl, «Na procura de um rosto perdido» in AA. VV., *Nuno Gonçalves. Novos Documentos*, cit., pp. 27-34.

¹⁵⁰ Dagoberto Markl, *O Retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*, cit., e *O Essencial sobre Nuno Gonçalves*, Lisboa, IN/CM, 1987.

revalorizado pela crítica historiográfica nos últimos vinte e cinco anos. Nesse manuscrito, tantas vezes discutido, um anónimo memorialista dos finais de quinhentos faz, no âmbito de uma enumeração de supostos retratos de figuras régias ou principescas existentes em igrejas de Lisboa, uma identificação e caracterização de figuras constantes em dois painéis do retábulo do *Altar de S. Vicente* que é a mais fiel e criteriosa descrição que o passado remoto legou de alguns dos painéis encontrados em finais de oitocentos no Mosteiro de S. Vicente de Fora, em Lisboa.

Vale a pena citar e analisar, uma vez mais, esse documento: «...o Príncipe Dom A^o seu f^o, q caio do cavallo esta retratado na capela mor da sé, soia estar na d. Capella entrando por ella á mã esquerda do altar en cima no alto huma sepultura dourada onde dizião estar o corpo de S. V.te, & em baixo ao pe dela estauão dous paineis em q estaua pintado S. V.te em fegura de moço de 17 anos em cada retabolo e painel, q estauã juntos hum do outro, e a fegura de S. V.te estaua virada huma p^o outra de m^o q mostraua a si cada parte do rosto em fegura deste S. V.te esta retratado o Príncipe Dom A^o - hum rosto mto fermoso de moço, e elle, e outras mtas feguras de homens q nos ditos paineis estauão q erã Sres e fidalgos da qle tempo, q se mandarão retratar cõ o príncipe Dom ^o & tinhã nas cabeças huãs caraminholas mt^o altas de veludo, huns de vermelho, outras de verde & de cores q parece q erã os barretes da qle tempo, há mto q nã vi Isto, disseram-me há poucos dias q não estauã já ahi estes paineis, dirã os conegos onde estã...»¹⁵¹.

O documento prossegue referindo outro retrato do mesmo príncipe e termina dizendo: «...os da sé retratou o mota q foi o q pintou el Rei dom J^o pai deste príncipe...»¹⁵².

Várias informações fundamentais se colhem deste interessantíssimo documento, que importa passar, de novo, ao crivo crítico, procurando sublinhar aspectos a nosso ver decisivos que não têm sido devidamente sopesados:

- *Localização do Altar na Sé:* «...soia estar na d. Capella entrando por ella á mã esquerda do altar en cima no alto huma sepultura dourada onde dizião estar o corpo de S. V.te,...» De acordo com o testemunho seiscentista do arcebispo D. Rodrigo da Cunha, a que regressaremos mais adiante ao tratar da reconstituição do retábulo, o *Altar de S. Vicente*, que o prelado descreve com alguma minúcia, referindo as partes constitutivas e séries temáticas do mesmo¹⁵³, situava-se na *Capela-mor da Sé*, do lado da epístola. À primeira vista, o documento do Rio de Janeiro parece negar essa localização, o que levou Jorge Segurado a pensar que o *Altar* teria estado do lado do *Evangelho* até finais de Quinhentos e no lado oposto no século seguinte, e Dagoberto Markl a considerar que o anónimo memorialista se havia enganado, pois reconhece que «há mt^o q nã vi Isto, disseram-me há poucos dias q não estauã já ahi estes paineis...». Contudo, a descrição deve ser interpretada à luz do modo como, no século XVI, as indicações de lugar e as distâncias são expressas. Um exemplo marcante dessa maneira de indicar distâncias ou localizações pode ser lida na *Descrição de Lisboa*, de Damião de Góis, em que esses valores são dados em função do lugar do sujeito que observa ou que descreve, como se o mesmo estivesse num desses pontos¹⁵⁴. O autor do documento está a rememorar os passos dados no interior da própria *Capela-mor*, como se nos guiasse numa espécie de visita virtual, e não a descrever uma planta como se fosse um espectador neutral, como seria o caso do olhar educado pela razão moderna. Assim, depois de entrar na *capela-mor*, vindo talvez do *deambulatório* e não do *cruzeiro* («entrando por ella»), e de costas para o *altar-mor*, a fim de olhar para o retábulo de São Vicente (estivesse ele à direita ou à esquerda), vê, «à mão esquerda» do

¹⁵¹ Citado a partir de D. Markl, *O Retábulo de S. Vicente...*, cit., p. 22.

¹⁵² Cit. a partir de Idem, *ibidem*.

¹⁵³ Ver a transcrição do texto do arcebispo em Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves*, cit., pp. 165-168.

¹⁵⁴ Damião de Góis, *Lisboa de Quinhentos. Descrição de Lisboa*, texto latino e trad. port. de Raúl Machado, Lisboa, Livraria Avelar Machado, 1937. Todas as indicações de lugar presentes nesta interessantíssima descrição da cidade são feitas no decorrer de uma deambulação pelas entradas e principais ruas, praças e monumentos da Cidade. Uma única excepção ocorre quando o autor convida o leitor a imaginar-se em Almada a olhar para o território de Lisboa como um cartógrafo (p. 42).

dito altar principal, ou seja no lado da epístola, o altar de S. Vicente com o seu retábulo. Se estivesse virado para o altar-mor, como um sacerdote celebrante daquele tempo, a sua mão esquerda seria exactamente o lado do evangelho, o que não deixaria de ser mencionado atendendo à cultura eclesiástica do tempo.

- *Descrição do Altar de S. Vicente e de parte do seu retábulo: «...em cima no alto huma sepultura dourada onde dizião estar o corpo de S. V.te, & em baixo ao pé dela estauão dous paineis em q estaua pintado S. V.te em feitura de moço de 17 anos em cada retabolo e painel, q estauã juntos hum do outro, e a feitura de S. V.te estaua virada huma p^a outra de m^a q mostraua a si cada parte do rosto...» Como se vê, o Altar era dominado pela máquina de talha dourada que cobria a sepultura do Mártir S. Vicente, em cima, ao alto, não se percebendo, de acordo com esta descrição, se existiriam mais pinturas ou outros elementos artísticos para cima ou dos lados do túmulo, já que, como o objectivo do memorialista é tão somente descrever os painéis onde ele supunha poder estar retratado o malogrado Príncipe D. Afonso, filho de D. João II, o texto apenas refere explicitamente as duas pinturas que estão por baixo da caixa do sepulcro (em baixo ao pé dela), uma junto à outra. Nelas se descreve a figura de S. Vicente representado como um moço de dezassete anos, em que a feitura ... estaua virada huma p^a outra de m^a q mostraua a si cada parte do rosto, o que de facto corresponde inteiramente às pinturas subsistentes (os painéis ditos do Infante e do Arcebispo). Perante este testemunho é absolutamente impossível negar que essas duas pinturas tenham feito parte do retábulo do Altar de S. Vicente. Mas o memorialista vai ainda mais longe e, depois de indicar que o Príncipe D. Afonso estaria retratado na figura de São Vicente («...em feitura deste S. V.te esta retratado o Príncipe Dom A^o - hum rosto mto fermoso de moço...»), acrescenta que não só esse príncipe pode ser visto mas também: «...outras mts feituradas de homens q nos ditos paineis estauão q erã Sres e fidalgos da qle tempo, q se mandarão retratar cõ o príncipe Dom A.^o & tinhã nas cabeças huãs caraminholas mt^a altas de veludo, huns de vermelho, outras de verde & de cores q parece q erã os barretes da qle tempo...». A referência às diversas figuras de senhores e fidalgos que acompanhavam a figura central e a um pormenor do traje das mesmas – as curiosas «caraminholas» – que é efectivamente dominante nesses painéis (uma vermelha e duas verdes no do Infante e três vermelhas e duas de outras cores no do Arcebispo) contribui, de forma inequívoca, para a iniludível identificação dessas pinturas e não só: o facto de as caraminholas não serem exclusivas dos dois painéis de maiores dimensões e de existir uma vermelha e uma outra preta no painel dos Cavaleiros, além de vários tipos de barrete no painel dos Frades e no da Relíquia, pode sugerir que o memorialista, sugestionado por tais particularidades do vestuário «daquele tempo» (isto é, do último terço de quatrocentos, de acordo com as referências a D. João II e ao seu filho D. Afonso), faz implícita alusão aos restantes painéis do que consideramos ser a série dos Milagres do retábulo do Altar de S. Vicente.*
- *Hipótese de remoção parcial de painéis do retábulo do Altar de S. Vicente: «...há mto q nã vi Isto, disseram-me há poucos dias q não estauã já ahí estes paineis, dirã os conegos onde estã...». O memorialista reconhece que está a escrever passado muito tempo sobre a sua observação directa do retábulo, mas anota uma informação oral recente segundo a qual teriam sido retirados os painéis que mencionara de forma mais directa – ou seja, o do Infante e o do Arcebispo – remetendo para os cónegos da Sé a indicação do respectivo paradeiro. Não são dadas quaisquer razões para o facto, nem o documento é absolutamente conclusivo acerca de quando e quantos terão sido os painéis retirados. Neste ponto o documento deve ser confrontado com a descrição de D. Rodrigo da Cunha, de 1642, que prova que o retábulo ainda se encontrava no lugar, de onde só viria a ser removido em 1690.*
- *Autoria dos retratos do Infante D. Afonso supostamente figurado como S. Vicente em dois painéis: «... os da sé retratou o mota q foi o q pintou el Rei dom J^o pai deste príncipe...». Esta é uma das mais controversas afirmações constantes do documento, que, além de ter alimentado as dúvidas pouco fundamentadas com que os detractores do mesmo olham para as restantes informações que contém, com o ostensivo objectivo de o invalidar ou neutralizar, parece contrariar o anterior testemunho de Francisco de Holanda, que atribui, sem margem para dúvidas, o Altar de S. Vicente a Nuno Gonçalves. Todavia, há que sublinhar que o documento não propõe uma autoria do conjunto retabular, mas tão só dos retratos do Príncipe na figura de S. Vicente, atribuindo-os a um*

*desconhecido pintor Mota, que, pelos vistos, seria um retratista da corte de D. João II que a restante documentação conhecida até à data não refere. Estaremos, muito provavelmente, apenas diante da atribuição de autoria de um hipotético projecto de repinte da efígie do Santo para a adequar à representação do malogrado Príncipe, após o inesperado desastre na Ribeira de Santarém que lhe ceifou a vida, numa ilustração do poder votivo e até mágico das imagens pintadas*¹⁵⁵.

Corroborando este incontornável documento, devemos citar, ainda, os outros testemunhos quinhentistas, que, de resto, são anteriores. O primeiro, de cerca de 1531, é a *Repartição Q. Fes Fr.co Per.ª Pestana P.ª Se Conquistar o Reyno de Fez*, texto que se insere no debate sobre o possível abandono das praças marroquinas. O autor, depois de apresentar a D. João III as forças necessárias para a conquista do reino mouro, suplica-lhe que «*este dia de S. V.te q. Agora vem va ouvir missa ha Sé por ver aqles famosos Reis armados tão fermosos e gtis homens aquelles todos estã no paraizo*»¹⁵⁶. Evoca-se aqui uma tradição que remonta quer à Primeira Dinastia, quer à Dinastia de Avis, de ir diante do Altar de S. Vicente em promessa ou em acção de graças, principalmente no que toca a empresas bélicas ou a problemas de sucessão. Adriano de Gusmão enumera várias idas de monarcas diante do altar ou cerimónias votivas: D. Dinis e a Rainha Santa Isabel a oferecerem a Deus o seu neto; a procissão de acção de graças pela vitória de Aljubarrota no dia da Trasladação de S. Vicente; ou a ida de D. João I, antes de morrer, a fim de se despedir do Altar de S. Vicente¹⁵⁷. Mas o maior interesse reside na referência aos reis armados tão formosos e gentis-homens «*que estão no Paraíso*», numa clara alusão às figuras que rodeiam o Santo.

Alguns anos depois, o poeta, antiquário e historiógrafo André de Resende dedicou um poema latino ao Mártir S. Vicente – *Vicentius Levita et Martyr*, editado em Lisboa, em 1545 – nas últimas estrofes do qual faz uma alusão ao Altar da Sé nos seguintes termos:

Sculptum marmor ibi parium fuit undiq. totum

Artificesq. munus, & ferrea caela decenter

Leuarant opere insigni, ac velut arte Mironis.

Illic effigies Diui nomenq. notatum est,

Et rerum series pulchris distincta figuris

Subtus laspideae monumentum utrimq. columnae

Sustentant geminae, tali clausere sepulcro

*Magni reliquias herios, caetera tempus*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Sobre o poder «mágico» das imagens ver David Freedberg, *El Poder de las Imágenes*, trad. cast., Madrid, Cátedra, 1992. Curiosamente, o legendário do Convento de Jesus, em Aveiro, regista, no que toca ao célebre *Retrato da Princesa Santa Joana*, pintura atribuída a Nuno Gonçalves, a crença nas suas virtudes miraculosas e curativas. Ver J. Pereira Bayam, *Portugal Glorioso e Ilustrado com a Vida e Virtudes das Bem Aventuradas Rainhas Santas Sancha, Teresa, Mafalda, Isabel e Joana.*, Lisboa Occidental, 1727, e A. G. Rocha Madahil, «Iconografia da Princesa Santa Joana» in *Arquivo Distrital de Aveiro*, Aveiro, 1952-1957.

¹⁵⁶ Citado a partir de Dagoberto Markl, «Na procura de um rosto perdido», *cit.*, p. 30.

¹⁵⁷ Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves*, *cit.*, pp. 155-156.

¹⁵⁸ André de Resende, *Vicentius Levita et Martyr*, reprodução facsimilada da edição de Lisboa, de Luís Rodrigues, de 1545, com introdução de J. V. Pina Martins, Braga, 1981. Adriano de Gusmão (*Nuno Gonçalves*, *cit.*, p. 45) apresenta a tradução deste passo feita por José Saraiva, que nos limitámos a aperfeiçoar: «Havia ali, esculpido por todos os lados, mármore de Paros / que mãos de artistas e férreos cinzéis excelentemente / trabalharam com primor insigne, como se fosse com a arte de Miron. / Ali está a imagem do Santo, com o seu nome declarado, / e a sua vida explicada em belas figuras. / Pela parte inferior sustentam o monumento, dum e doutro lado, / geminadas colunas de jaspe. Tal era o sepulcro em que foram encerradas / as relíquias do grande herói.» O Padre António Leite, com justeza, prefere uma tradução mais correcta e também mais explícita do verso «*Et*

O texto em si não é particularmente significativo, a não ser que confirma que o Altar de S. Vicente contemplava, além da estátua do Santo e do seu túmulo, «a série de episódios (da sua vida) explicada em belas figuras ou pinturas», mas o facto de um humanista mencionar «belas figuras ou pinturas» não deixa de lembrar as elogiosas referências de Holanda, contemporâneo de Resende e, ainda mais do que ele, impregnado da cultura figurativa do classicismo, que tanta admiração manifestou pela «maneira» do nosso pintor. Alguns anos depois, numa carta escrita a 4 de Maio de 1567, dirigida a Bartolomeu de Quevedo, o próprio Resende vai um pouco mais longe e refere explicitamente: «...a qual [a transladação de S. Vicente] suponho que terás aprendido quando estivestes entre nós, pois que a deves ter visto a cada passo em monumentos que ainda hoje a estão recordando, tais como esculturas e uma antiquíssima pintura que representa o acontecimento e em que as vestes, o calçado e a maneira de cobrir a cabeça nos dão mostra da sua grande antiguidade»¹⁵⁹. Este documento foi trazido à colação tanto por José Saraiva como por Adriano de Gusmão com o expresso objectivo de impugnar a integração dos seis painéis da chamada «Veneração» no retábulo de S. Vicente, dado que, segundo esses autores, o mesmo aludiria a um quadro com a temática da *Trasladação do Corpo de S. Vicente*, que, segundo eles, não pode ser identificado com o Painel da *Relíquia* e que voltaria a ser descrito em fontes setecentistas¹⁶⁰. Pensamos, todavia, que Resende, ao falar de uma «antiquíssima pintura», não está a referir-se necessariamente a uma única e precisa composição, mas, num sentido mais amplo, ao conjunto de pinturas a que antes aludira no supracitado poema e entre as quais uma – o Painel da *Relíquia* – contém efectivamente, como veremos, elementos claramente alusivos à transladação das relíquias e do caixão do Santo, de acordo com os mais antigos *Livros de Milagres* vicentinos. Por outro lado, não pode passar em claro o facto de o poeta ter sublinhado como «mostra» da antiguidade da pintura, além d'«as vestes» e d'«o calçado», «a maneira de cobrir a cabeça», numa nítida alusão às *caraminholas* que tanto impressionariam, alguns anos depois, o anónimo memorialista do *documento da Biblioteca do Rio de Janeiro*.

A inclusão da *Série dos Quatro Santos* no retábulo do *Altar de S. Vicente* não tem alicerces na documentação e não é iconograficamente indispensável, mas conta com elementos probatórios que se «reduzem», como recentemente se demonstrou – e não é pouco! –, às mesmas características materiais dos suportes, a evidentes afinidades estilísticas no processo criativo e à presença, em dois dos painéis, de um pavimento de tratamento idêntico ao das outras duas séries¹⁶¹. Já vimos que as recentes análises dendrocronológicas vieram reforçar, a nosso ver, a relação com os restantes painéis da oficina gonçalvina e mesmo a integração no conjunto retabular que estamos a definir.

Todos estes paralelismos fazem-nos recolocar o problema da reconstituição retabular integrando as três séries remanescentes, reabilitando, assim, certas propostas anteriores nesse sentido, como a defendida pelo pintor Almada Negreiros¹⁶², o primeiro, com José de Bragança, a propor, em 1924, a

rerum series pulchris distincta figuris: «a série de episódios (está) explicada em belas pinturas» (cf. Padre António Leite, «A “Questão dos Painéis” I- Mais três obras recentes sobre o tema» in *Brotéria*, vol. 130, nº 1, Lisboa, Janeiro de 1990, p. 28).

¹⁵⁹ Citado em Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves, cit.*, p. 63.

¹⁶⁰ Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves, cit.*, pp. 61-65. Já noutra lugar (*Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, Lisboa, 1996, p. 85) sugerimos que as fontes setecentistas, quando se referem a um quadro que representaria a *Trasladação*, de forma confusa e no âmbito de uma contenda estéril entre os Cônegos Regrantes e os Eremitas de Santo Agostinho acerca da sua hipotética representação na pintura, estavam claramente a reportar-se aos painéis da *Relíquia* e dos *Frades*, então juntos como chegaram até aos inícios do século XX. A «cena» resultante desse forçado agrupamento dos painéis apareceria aos olhos desses memorialistas conventuais como o «episódio» da *Trasladação*, com todos os seus ingredientes da «disputa» (a relíquia, o livro aberto, os frades) e da «trasladação» (o caixão, explicitamente referido numa das fontes). Infelizmente, tanto Adriano de Gusmão como Dagoberto Markl levaram excessivamente à letra esses testemunhos e o primeiro chegou mesmo, a partir de um suposto quadro, a «inventar» toda uma *série narrativa* alusiva à *Trasladação*, que Markl e o próprio Vitor Serrão admitiram, mas que nada – a não ser o engano de leitura de uma imagem – nos garante ter feito parte do retábulo do *Altar de S. Vicente*. Por outro lado, a insistência de certos autores, como Gusmão e Saraiva ou mesmo outros mais recentes, em «lerem» narrativas nos «Painéis» ou noutras obras existentes ou presumidas de Nuno Gonçalves radica na incompreensão do modo «icónico» e não-narrativo e não-descritivo do pintor régio de D. Afonso V. Adiante voltaremos a este assunto.

¹⁶¹ Cf. estudos citados de Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho «Suportes e preparação» e «Desenho preparatório e realização pictural» in AA. VV. *Nuno Gonçalves. Novos Documentos...*, cit., pp. 61-79 e 81-89, respectivamente..

¹⁶² Ver, de José de Almada Negreiros, *A Chave diz: faltam duas tábuas e meia da pintura no todo da obra de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Sá da Costa, 1950, assim como a síntese do pensamento geométrico e visual de Almada, com a reunião, em apêndice, dos

disposição em políptico dos seis painéis da chamada «*Veneração*», antes agrupados em dois trípticos, à revelia da perspectiva desenhada no pavimento. As diversas propostas de reconstituição que Almada foi produzindo ao longo de décadas têm o inegável mérito de nos darem uma grelha geométrica de leitura extremamente rigorosa e baseada na estrutura dos pavimentos das obras remanescentes, o que dificilmente pode ser ultrapassado numa leitura científica do próprio facto artístico, integrando as três séries nessa geometria¹⁶³. Contudo, na última fase das suas propostas (1957), Almada, além de ter aderido à identificação da figura do Santo com o Infante D. Fernando, mas mantendo, incompreensivelmente, as três séries juntas, facto nunca aceite pelos partidários dessa «tese», sustentou uma indefensável localização do retábulo na Capela do Fundador, na Batalha. Por outro lado, a disposição geométrica de Almada tem o seu calcanhar de Aquiles na colocação dos painéis dos *Quatro Santos* como uma fiada superior de coroamento, tendo por baixo, numa espécie de centro do retábulo, a pintura que o ilustre mestre considerava ser a «chave» simbólica de todo o conjunto, o *Ecce Homo* do Museu Nacional de Arte Antiga¹⁶⁴. A intuição genial de Almada associava, assim, este extraordinário *andachtbild* ao núcleo gonçalvino, com o qual partilha, aliás, o carácter «icónico» que define a *maneira* do grande pintor régio de D. Afonso V, conforme estamos a tentar demonstrar.

Na nossa proposta de reconstituição conjectural do retábulo, que a seguir justificaremos, pensamos que o lugar dos *Quatro Santos* seria, mais apropriadamente, aquilo que, nos retábulos castelhanos e aragoneses, se designa de *banco*, ou seja, uma fiada inferior, junto ao altar, que, consoante as funções em presença, tanto pode integrar o sacrário ou encimá-lo, como assentar directamente sobre a mesa de altar. Aliás, foi a organização geométrica do conjunto, tão magistralmente apresentada por Almada Negreiros, que nos convenceu que estávamos diante de uma predela exactamente com o mesmo comprimento da mesa do altar e, também, do sepulcro do mártir, que ficava entre os dois painéis da série dos *Martírios*, de acordo, aliás com a sugestão de reconstituição defendida por Adriano de Gusmão, como adiante veremos.

A sequência de disposição da «predela» seria, como já antes sugerira Reis Santos e foi reafirmado em 1994¹⁶⁵, da esquerda para a direita, *S. Teotónio*, *S. Pedro*, *S. Paulo* e *Santo António*, associando os dois pilares da Igreja (o primeiro Papa e o primeiro Teólogo), ao centro, a dois privilegiados intercessores «portugueses», nas extremidades, o fomentador e apoiante da «cruzada» fundacional de Afonso Henriques (*S. Teotónio*, Prior de Santa Cruz de Coimbra) e o Doutor Angélico, *Santo António*, o pregador que um Papa designou de *Arca do Testamento* (o cônego regrante de Santo Agostinho que saíria de Santa Cruz de Coimbra para abraçar o franciscanismo e combater os infieis e a heresia pela palavra). A continuidade ao nível dos fundos e das poses (as quatro figuras encontram-se sentadas, muito

principais textos que Almada dedicou aos painéis, ordenados cronologicamente, em Lima de Freitas, *Almada e o Número*, Lisboa, SocTip, 1990, 2ª ed..

¹⁶³ A argumentação de Almada no que toca à importância da perspectiva na organização do políptico merece ser citada: «São quatro os pontos de fuga da perspectiva dos ladrilhos nos seis painéis chamados de Nuno Gonçalves. Estes quatro pontos de fuga não são decisivos apenas para o delineado da perspectiva dos ladrilhos mas também para o contorno das personagens na parte em que têm por fundo os ladrilhos, servindo a estes limites dos contornos o mesmo modo das diagonais de cada painel e as dos seus vários conjuntos (...). Mas a expressão geométrica destes quatro pontos de fuga nas perspectivas dos ladrilhos comuns aos seis painéis é capital, sobretudo na ligação destas perspectivas com as de outros quatro painéis da mesma factura pictórica e nos quais também se encontra chão de ladrilhos. Enfin, são afinal estas várias perspectivas dos ladrilhos em dez painéis o primeiro sinal de arrumação do todo da obra em quinze painéis. Estas várias perspectivas entrelaçam-se de modo que fica explícito o todo da obra no plano geométrico distribuindo os quinze painéis por três andares mais um central, *Ecce Homo*, no cruzamento dos eixos vertical e horizontal da parede do seu destino de origem.» (in *Diário de Notícias* de 28/7/1960, uma de dez entrevistas conduzidas por António Valdemar; utilizámos o texto republicado em Lima de Freitas, *Almada e o Número*, pp. 178-179).

¹⁶⁴ Já antes, Luís Reis Santos, em artigos publicados n' *O Século*, em 1938, e retomados, nos seus *Estudos de Pintura Antiga* (Lisboa, 1943, pp. 169-178), como «Contribuições para o Estudo do Grande políptico de São Vicente de Fora», integrara, por razões estilísticas, todas as pinturas reunidas no MNA - os seis da «*Veneração*», a tábua e meia dos *Martírios*, ainda então identificados erroneamente como *S. Sebastião* e *Santo André*, e os *Quatro Santos* - num único políptico, colocando este segundo grupo de seis pinturas por cima da «*Veneração*», em consonância com as linhas de marcação da perspectiva no solo, visíveis hoje em apenas quatro desses painéis.

¹⁶⁵ Cf. Ver José Alberto Seabra de Carvalho e Dalila Rodrigues «História material dos três grupos de pinturas», in AA. VV. *Nuno Gonçalves. Novos documentos*, cit., pp. 47-59.

frontalizadas, sobre um banco corrido diante de um fundo de tecido adamascado) faz claramente pensar no modelo dos *bancos* dos retábulos ibéricos coevos.

Convirá realçar que esses três grupos de pinturas, que acreditamos serem os painéis remanescentes do *retábulo* do Altar de S. Vicente, de acordo com a nossa proposta de reconstituição, perfazem o número de onze tábuas e meia, cifra que não está muito longe das pouco mais de doze referidas sumariamente na curiosa documentação setecentista que se refere, muito confusamente, aliás, a uma ou outra das pinturas do conjunto¹⁶⁶.

De acordo com o que Adriano de Gusmão apurou, o primitivo retábulo quatrocentista terá permanecido no seu lugar até 1690, data a partir do qual foi substituído por um altar barroco, que viria a ser consumido pelo fogo no Terremoto de 1755¹⁶⁷. A esse destino escaparam as pinturas antigas, mandadas para o Palácio de Marvila por ordem do primeiro Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida. Daí viriam a transitar para S. Vicente de Fora, onde foram «redescobertas» por volta de 1883.

Se a *história da obra* se revela indispensável ao estabelecimento de uma *positividade* mínima de algum modo fiscalizadora dos limites interpretativos, já o problema da *significação* do *retábulo* ou de um dos grupos de painéis remanescentes (quase sempre abusivamente tomados pelo todo), pelo contrário, tem sido pretexto e ocasião para os mais delirantes abusos de leitura, centrados na obsessiva e quase única preocupação com a identificação iconográfica dos personagens supostamente representados na *série* chamada da *Veneração*.

Valha a verdade que, ao fim de centenas, para não dizer milhares, de páginas escritas sobre o assunto, bem poucas certezas restam quanto à identificação de parte ou do todo das sessenta figuras desses seis painéis do retábulo. Se exceptuarmos os casos do Santo (S. Vicente) e do Homem do Chapeirão (tradicionalmente considerado, logo desde a «redescoberta» tardo-oitocentista das obras, como sendo o Infante D. Henrique), cuja clarificação se revelou ou se tem vindo a revelar útil para o desenvolvimento da interpretação do significado de parte ou de todo o *retábulo*, a esmagadora maioria das outras propostas de identificação, quer das personagens situadas nos primeiros planos, quer das figuras de fundo, esbarra, quase invariavelmente, com a impossibilidade prática de, no estado actual dos conhecimentos, fiscalizar cientificamente (na ocorrência, com alternativas iconográficas credíveis) tais propostas de identificação¹⁶⁸. Defendemos, em 1994, que seria mais útil, sob o ponto de vista metodológico, considerar impossível que alguma vez se venham a identificar todas ou parte significativa das sessenta figuras dos painéis da chamada *Veneração*. Importa, de resto, sublinhar que a iconografia não diz respeito *apenas* à identificação dos supostos retratados – versão muito empobrecida desse tipo de leitura de uma obra de arte. Aliás, salta gritantemente à vista que muita da «literatura» da chamada «Questão dos Painéis» nem sequer cumpre os mínimos requisitos de uma verdadeira leitura iconográfica, para não mencionar os requisitos de uma interpretação iconológica.

Cumprir, em primeiro lugar, perguntar, de uma forma directa e inequívoca (embora tivéssemos aflorado o assunto no nosso texto de 1994 não o encarámos frontalmente, a não ser já na nossa tese de 2001), se estaremos, em todas as situações, diante de *retratos* de personagens reais ou simplesmente diante de *caracterizações individualizadas de figuras*, à *maneira de retrato*, como acontece em tantas composições coevas de Dirk Bouts ou de Botticelli (e dos seus companheiros na decoração fresquista das paredes da Capela Sistina)? Nessas *caracterizações individualizadas de figuras*¹⁶⁹ o modo «icónico» e «não narrativo» de Nuno Gonçalves quis tão-somente citar os «estados»

¹⁶⁶ Ver Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves, cit.*, pp. 170-175, e Dagoberto Markl, *O Retábulo de S. Vicente..., cit.*, pp. 239-253.

¹⁶⁷ Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves, cit.*, pp. 71-76, e Dagoberto Markl, *O Retábulo de S. Vicente..., cit.*, pp. 262-263.

¹⁶⁸ Várias das ideias que aqui defendemos transitam do texto que escrevemos para a obra colectiva *Nuno Gonçalves. Novos Documentos, cit.*, de 1994, e encontraram algum eco no capítulo que Dália Rodrigues escreveu sobre a oficina gonçalvina na *História da Arte Portuguesa*, de 1995, dirigida por Paulo Pereira, atrás citada. Retomámos o texto, ampliando-o, na nossa dissertação de doutoramento.

¹⁶⁹ Sobre esta obsessão retratística da pintura do *quattrocento* europeu, ver o excelente estudo atrás citado de Tzvetan Todorov, *Éloge de l'Individu*, Paris, Adam Biro, 2000.

sociais do seu tempo e ilustrar certas *istorie* que, até hoje, não fomos capazes de identificar correctamente.

A quase totalidade dos autores que se debruçou não só sobre os «Painéis» mas também sobre as tábuas dos *Martírios* defronta-se, sem o realizar plenamente, com a dificuldade de «ler» a *istoria* ou o conteúdo temático, porque o modelo «icónico» do nosso mestre elimina a *acção*, tal como o seu rigoroso contemporâneo Piero della Francesca procurava eliminar o *tempo*. Há, de facto, vários gestos e muitos adereços – e o que se tem esterilmente discutido sobre alguns deles!! – mas *não há descrição de acções*. Mesmo na série dos *Martírios* – a que, das remanescentes, tenderia a ser a mais «descritiva» – não vemos a execução das acções mas tão só o ícone da resignação heróica do mártir em cada uma das *situações* evocadas pelas *istorie*.

O primeiro autor a lançar algumas pistas nesse sentido foi o iconógrafo George Kaftal (que, de resto, identificou, sem margem para dúvidas, com já foi dito e re dito, S. Vicente na figura do Santo) ao sugerir que o chamado «Judeu» no Painel *da Relíquia* fosse o Chantre Estêvão, personagem do século XII, iniciador do legendário vicentino ao escrever a primeira recolha de milagres, livro que estaria a mostrar ao observador¹⁷⁰. Logo, tratar-se-ia de uma figura histórica do passado que o pintor teria «retratado» nos traços fisionómicos de um dos seus contemporâneos. Nem Kaftal se deu conta da hipótese frutuosa de trabalho que estava a abrir, de resto alargada a outras figuras, como o «mendigo/peregrino» ou os «frades», nem os que depois o leram, excepto, mais recentemente, o Padre António Leite, em dois luminosos artigos na *Brotéria*, que, fiel ao que as fontes dizem, insistiu em ler nos painéis da *série* da chamada *Veneração a terceira série* que os escritores dos séculos XVI e XVII que se referem ao *retábulo* indicam situar-se na sequência da *série da Vida* e da *série dos Martírios*, ou seja, a *série dos Milagres*, concordando com a identificação proposta por Kaftal e sugerindo mesmo que alguns episódios dos *Livros de Milagres* estivessem de facto representados em certas personagens ou grupos de personagens¹⁷¹.

Nos dois artigos do Padre António Leite, mobilizam-se diversas referências dos *Livros de Milagres de São Vicente* (nomeadamente a partir da recente tradução de Aires do Nascimento e Saúl Gomes¹⁷²) que podem ser a base textual da iconografia de pelo menos três dos painéis laterais da chamada «*Veneração*», que teremos de considerar, a partir de agora, a *série dos Milagres* referida nas fontes. Embora não vejamos aí nenhuma descrição ou representação de narrativas ou acontecimentos, encontramos, no modo de Nuno Gonçalves – a estratégia *icónica* – a referência a esses milagres, a partir do *corpus* textual recolhido pelo Chantre Estêvão e acrescentado nos séculos seguintes.

No Painel *da Relíquia*, vemos o próprio Chantre Estêvão, representado na efígie de um contemporâneo do pintor, dando a ver/ler o próprio *volumen*, que folheia, com o relato dos milagres, sendo reconhecíveis quer a «parte do crânio» quer «as tábuas do túmulo» mandados recuperar pelo Rei D. Afonso Henriques, na segunda expedição de resgate das relíquias, assim como o «peregrino/mendigo» poderá ser uma alusão ao miraculado que tendo furtado, durante a primeira operação de busca dos despojos, um osso, perdeu a vista e só a recuperou depois de o repór¹⁷³.

¹⁷⁰ Cf. George Kaftal, «Essai iconographique sur les panneaux attribués à Nuno Gonçalves» in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. II, fasc. 6, Lisboa, 1942, pp. 16-17.

¹⁷¹ Cf. Padre António Leite, «A “Questão dos Painéis” I – Mais três obras recentes sobre o tema», in *Brotéria*, vol. 130, nº 1, Lisboa, Janeiro de 1990, pp. 22-35, já atrás citado, e «A “Questão dos Painéis” II – Pequenas achegas em favor da tese vicentina» in *Brotéria*, vol. 130, nº 2, Lisboa, Fevereiro de 1990, pp. 177-189.

¹⁷² Aires Augusto do Nascimento e Saúl António Gomes, *S. Vicente de Lisboa e seus Milagres Medievais*, Lisboa, Didaskalia, 1988. Na longa introdução ao texto medieval do Chantre Estêvão e à sua tradução, os dois autores esclarecem que o S. Vicente era, finalmente, o elo de união entre as comunidades de cristãos moçarabes, que lhe prestavam grande culto, e os novos conquistadores vindos do Norte, influenciados pelas correntes de religiosidade francesas, que incluíam com grande relevo o Mártir no seu Santoral, de acordo com o *Missal de Mateus*, vindo de Moissac para Braga nos inícios do século XII. A recuperação das relíquias e a redacção do *Livro de Milagres* não devem também ser desligadas dos patrocínios invocados por profissões marítimas e comerciais, bem representadas na cidade, assim como da estratégia de centralidade política e simbólica que irá sendo atribuída a Lisboa nos primeiros séculos da Monarquia Portuguesa (pp. 8-27).

¹⁷³ Cf. Padre António Leite, «A “Questão dos Painéis” II...», *cit.*, pp. 185-189.

No Painel *dos Frades* faz-se clara alusão, de acordo com o relato dos milagres do Chantre, ao episódio do auxílio aos monges cistercienses em perigo numa tormenta quando saíam com um carregamento de sal¹⁷⁴. E nós acrescentamos que, no mesmo painel, existe uma outra referência a um milagre do Santo, que não faz parte da colectânea do Chantre Estêvão, mas de uma outra colecção, anónima, uma das que iam «acrescentando» a lista inicial: trata-se do «frade» que sustenta um enorme «lenho», que, a nosso ver, mais não é do que a referência ao «milagre de Frei Sancho», monge cativo (identificado pelas suas longas barbas) resgatado dos infiéis por intercessão de Vicente, que o fez deslizar sobre as águas até terra firme em cima de um madeiro arrancado do navio onde tinha sido aprisionado¹⁷⁵. Finalmente, o Padre António Leite identifica no Painel *dos Pescadores* a protecção aos pescadores e marítimos que os vicentinos Livros de Milagres abundantemente referenciam¹⁷⁶.

Numa atitude mais salutar do que a mera identificação iconográfica de personagens, procurou-se, com alguma frequência, captar o *significado global* dos seis painéis da chamada *Veneração*, vendo neles, por vezes, uma passagem de testemunho entre dois governantes¹⁷⁷, ou um voto de agradecimento a São Vicente pela conquista de Arzila e Tânger, em 1471¹⁷⁸. Desde 1984 insistimos na leitura destes seis painéis como um gigantesco *ex-voto* de agradecimento a São Vicente pelos milagres operados por sua intercessão em favor da Nação Portuguesa, com particular destaque para o auxílio invocado nas conquistas marroquinas do reinado do Africano (1458, Alcácer Seguer; 1471, Arzila e Tânger) e para as acções de graças pelas vitórias alcançadas¹⁷⁹. Contudo, a referência às conquistas das praças africanas enquanto mercês alcançadas por intercessão do Santo será tão-somente *um* dos conjuntos temáticos a que faz alusão o sofisticado modelo de representação de Nuno Gonçalves, nomeadamente nos painéis centrais e, ainda, no Painel *dos Cavaleiros*, nesta *série dos Milagres* do retábulo do *Altar de S. Vicente*.

Deve salientar-se, aliás, que, de acordo com os dados disponíveis, a decisão sobre a execução do retábulo, a recolha de esmolos para o mesmo e, até, o seu provável início terão sido anteriores à última daquelas conquistas, embora pensemos que a sua conclusão terá sido posterior¹⁸⁰, pelo que nos parece que não estará a ser referido nos Painéis da chamada *Veneração*, um acontecimento preciso, como tem sido obsessivamente procurado, mas sim as várias graças alcançadas por intercessão de S. Vicente, meticulosamente registadas desde o século XII em *Livros de Milagres*, numa tradição bem conhecida e

¹⁷⁴ Cf. Idem, *ibidem*.

¹⁷⁵ Ver a transcrição deste milagre em Aires Augusto do Nascimento e Saúl António Gomes, *S. Vicente de Lisboa e seus Milagres Medievais*, cit., pp. 76-77.

¹⁷⁶ Cf. Padre António Leite, «A “Questão dos Painéis” II...», cit., pp. 185-189.

¹⁷⁷ Foi Vitorino Magalhães Godinho o primeiro a sugerir como tema do *Político da Veneração* uma passagem de testemunho, sob a figura tutelar de S. Vicente, entre o Infante D. Pedro e o jovem Rei D. Afonso V, em data pouco anterior à Batalha de Alfarrobeira. Ver, do autor, «Os painéis de Nuno Gonçalves. Caminhos de Pesquisa e hipóteses de trabalho» in *Ensaio*, II, Sobre História de Portugal, Lisboa, 1972, pp. (a primeira versão foi publicada em S. Paulo, na *Revista de História*, em 1959). Mais recentemente, J. F. Almeida e M. M. Barroso de Albuquerque, na obra atrás citada, realizando uma espécie de fusão entre a tese de Godinho e a de José Saraiva, retomaram a ideia da passagem de testemunho, não sob a égide de S. Vicente mas sob a égide do Infante Santo D. Fernando, entre os mesmos protagonistas, sendo que a figura que se ajoelha diante da figura do Mártir, que lhe estende um evangeliário, seria o Rei D. Duarte.

¹⁷⁸ É a teoria de Charles Sterling, na obra atrás citada, que influenciou as mais recentes posições dos historiadores de arte que se debruçaram sobre o significado global dos seis «Painéis» da chamada *Veneração*, de Vitor Serrão a nós próprios.

¹⁷⁹ Fernando António Baptista Pereira «A Sétima Idade de Fernão Lopes e os Painéis de S. Vicente» in *A Capital*, 1984, texto que retomámos, dois anos depois, na obra escrita em colaboração com Dagoberto Markl, *O Renascimento*, vol. 6 da *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 10-18 e mesmo posteriormente, embora com alterações e pontuais actualizações. Ver a última versão dessa nossa posição em *Nuno Gonçalves. Novos Documentos*, cit., pp. 36-37 e em *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimientos*, Lisboa, 1996, pp. 52-69. Nessa hipótese, várias vezes o dissemos, na esteira, aliás, de Charles Sterling, estaríamos perante o volante religioso de uma grande encomenda feita para assinalar o evento, de que as *Tapeçarias de Pastrana* constituiriam o volante profano. Sem descartar uma ligação da encomenda do retábulo de S. Vicente a votos pelo êxito das nossas armas no Norte de África, parece-nos hoje que a série alude a uma gama votiva mais ampla, própria dos *Livros de Milagres* vicentinos.

¹⁸⁰ Ver sequência das referências documentais a obras no Altar de S. Vicente, ao longo da década de 60 do século XV, atrás referidas, em Dalila Rodrigues e José Alberto Seabra de Carvalho, «História Material...», *Nuno Gonçalves. Novos Documentos*, cit..

muito venerada, unificando-se todas essas referências num *voto da Nação* representada metonimicamente pelos seus «Estados» (o Rei e a Corte, o clero regular, o clero secular, os cavaleiros, os letrados e o povo), tipificados em figuras concretas e/ou em grupos identificados por estatutos sociais, ao modo do que acontece na literatura coeva (o *Livro dos Conselhos* de D. Duarte) ou ligeiramente posterior (os *Autos de Moralidade* de Gil Vicente).

Estamos, assim, perante um *espaço-tempo* figurativo da devoção em que se representam os factos passados – os grandes milagres paradigmáticos da tradição vicentina – através das efígies dos contemporâneos do pintor e dos comitentes, implorando todos, através da intercessão de S. Vicente, patrono da cidade e da Corte bem como dos combatentes e dos mareantes, a graça e a protecção divinas para o Reino e para todos os seus naturais, assim como para a sua missão de continuidade apostólica além-mar.

Uma das novidades trazidas pelas investigações publicadas em 1994 foi a possibilidade de confrontar, pela primeira vez, o que é detectável como um programa iconográfico pré-definido (pelo Arcebispo de Lisboa, pelo Rei, ou por ambos, provavelmente sempre com a colaboração do pintor), plasmado no desenho preparatório, e a realização pictural final, principalmente no que concerne aos seis painéis da chamada *Veneração* ou *série dos Milagres*, aquela que, pela delicadeza das representações individualizadas convocadas não só implicou a escolha de madeiras mais antigas como maiores modificações entre o desenho preparatório e a realização pictural. As divergências detectadas prendem-se, por vezes, com problemas de ordem composicional (o que é, de resto, inteiramente maioritário para a série dos *Martírios*), procurando encontrar equilíbrios entre massas e volumes, mas tal não deve escamotear o predomínio das modificações suscitadas por decisões de âmbito iconográfico, ditadas por alterações programáticas exigidas pela encomenda. Com efeito, tudo parece indicar que o pintor, seguindo indicações que lhe foram fornecidas inicialmente, definiu um esquema de colocação das figuras em que, por vezes, sabia quem iria figurar ou retratar, noutros casos, calculava o estatuto hierárquico sem pormenorizar ao nível do rosto, deixando a execução do suposto retrato para a realização pictural, e, em vez disso, definia uma *cara-signo* e, por vezes, apontamentos sumários de traços fisionómicos genéricos (globos oculares). Noutros casos, ainda, é notório que se registaram mudanças de orientação relativamente à indumentária de figuras importantes, o que parece indiciar uma clara alteração no sentido da representação suscitada pela encomenda.

A mudança de representação na figura do «Jovem», no Painel *do Infante*, não deixa de ser, também, significativa: no desenho preparatório parece mais jovem e surge, de mãos postas, «apresentado» pelo Homem do Chapeirão ao Santo; na realização pictural final, destaca-se dessa figura, parece um pouco mais adolescente, roda para o espectador e segura ostensivamente uma espada. Se se trata do Príncipe D. João, futuro D. João II, estaremos, talvez, perante um indício que nos leva ao tempo de execução do retábulo: foi na conquista de Arzila que o jovem herdeiro da Coroa, então com 16 anos, foi armado cavaleiro, sinal que a figura em causa parece traduzir na sua pose, o que pode indiciar que a modificação da representação se regista na sequência do sucedido, ou seja, o retábulo estaria ainda em execução em 1471. A corroborar esta nossa leitura, Pedro Flor chamou-nos recentemente a atenção para um detalhe anatómico que passara até então despercebido: o «Jovem» ostenta a chamada «maçã-de-adão», signo de puberdade masculina que sugere que não estamos diante de um menino, mas sim de um jovem cuja idade se compagina com os dezasseis anos do Príncipe D. João em 1471¹⁸¹.

Finalmente, pequenas oscilações de posição ou de rotação das figuras ou de atributos (por exemplo, as «tábuas do túmulo» ou a «prancha de Frei Sancho») prender-se-ão, sobretudo, com problemas de equilíbrio compositivo, deixados ao arbítrio do pintor, sendo que as soluções finais escolhidas por este visaram quase sempre garantir um maior efeito de profundidade, calculando uma posição inferior do espectador.

Parece, por outro lado, poder concluir-se que têm razão todos aqueles, a começar, como vimos, pelo grande pintor Almada Negreiros, que sempre defenderam uma disposição da *série dos Milagres*

¹⁸¹ Ver, do autor, a excelente releitura que fez da questão do retrato nos «Painéis»: Pedro Eugénio Dias Ferreira de Almeida Flor, *A Arte do Retrato em Portugal – entre o fim da Idade Média e o Renascimento*, Tese Doutoral, Lisboa, Universidade Aberta, 2006, vol. I, pp. 269-346.

concorde com a leitura da perspectiva definida pelos ladrilhos, uma vez que estes, depois de magistralmente definido o lugar das figuras, como se se tratasse de um grupo de esculturas num retábulo, unificam toda a composição sob uma regra geométrica, criando uma «cena única» dividida por vários suportes. Essa estratégia de organização espacial lembra-nos o que fizeram os irmãos van Eyck no *Retábulo do Cordeiro Místico* da Catedral de Saint Bavon em Gand: tanto na *Anunciação* que figura no registo superior do reverso dos volantes, como na própria *Adoração do Cordeiro*, no registo inferior quando o políptico se encontra aberto, encontramos uma única cena dividida por vários painéis de suporte. Acresce, que, num efeito ilusionístico de verosimilhança, que será bem típico do itinerário posterior, *a solo*, de Jan van Eyck, na *Anunciação* vemos a projecção da sombra das molduras no pavimento, numa clara ilustração *à l'abîme* do paradigma do «quadro-janela» que L. B. Alberti iria definir alguns anos depois (1435), como já vimos¹⁸².

Esse modelo de estruturação do espaço à maneira de «cena única» deveria ser comum a todas as fiadas do retábulo, uma vez que a encontramos na fiada dos *Martírios*, com os mesmos valores de perspectivação do pavimento e a mesma parede de fundo, assim como na fiada dos *Quatro Santos*, unificada pelo que resta da marcação do pavimento, pelo banco corrido sobre o qual se dispõem as figuras e pelo fundo de tecido. Só não podemos conjecturar se assim teria acontecido na *série da Vida do Santo*, de que não chegou até nós nenhum painel.

Por outro lado, é essa estratégia de organização e construção espacial que permite destacar as personagens como grandes esculturas de vulto «fingidas», aspecto que seguramente atraiu a sensibilidade do «italianizado» Francisco de Holanda, impressionado quer pelos soberbos nús da *série dos Martírios*, quer pela monumentalidade conferida à figura humana, quer, ainda, pelo humanismo da individualização alcançada pelo «retrato», na *série dos Milagres*, tudo valores *novos* da Pintura ao *modo do Antigo*.

Curiosamente, Nuno Gonçalves não operou de acordo com a teoria da construção óptica prévia à distribuição das figuras, que a perspectiva renascentista vai impor. O seu original método consistiu na distribuição, segundo estruturas geométricas triangulares, como muito bem viu Myron Malkiel Jirmounsky¹⁸³ (que as radica, de resto, numa concepção cara ao grande filósofo Nicolau de Cusa¹⁸⁴), de grandes figuras de claro pendor *escultural* cujas fontes plásticas se devem procurar, não só nos modelos flamengos ou catalães – embora essa informação tenha sido muito provavelmente assimilada «controladamente» pelo nosso mestre – mas na escultura gótica portuguesa coeva, cujo exemplo cimeiro, a *Virgem de Leça* do escultor coimbrão e cavaleiro da casa real Diogo Pires-o-Velho, paga em 1481, nada fica a dever em escala e monumentalidade às personagens do retábulo de S. Vicente. O que Nuno Gonçalves opera é um efeito «aumentativo» relativamente à estatuária tradicional, normalmente de pequena escala (a escultura de Leça é, a vários títulos, uma peça excepcional), conferindo às figuras uma escala «natural» ou mesmo superior ao «tamanho natural» da época, que impressiona e esmaga o observador, e, ao unificá-las sob uma regra geométrica, estabelece uma perfeita continuidade entre o espaço de representação e o espaço do espectador. E assim, o pintor reinventa, a seu modo, ou seja, a partir das suas limitações, que soube genialmente transformar em vantagens¹⁸⁵, o «espaço teatral» renascentista.

Restará, naturalmente, definir a localização da *série dos Milagres* e a sua relação com as restantes. As três séries identificáveis como remanescentes não esgotam o que se sabe, a partir da documentação

¹⁸² Cf. Otto Pächt, *Van Eyck and the Founders of the Early Netherlandish Painting*, Londres, 1994, pp. 13-15.

¹⁸³ Myron Malkiel Jirmounsky, *Problèmes des Primitives Portugais*, Lisboa, 1940. O autor persistia em dividir a série da chamada «Veneração» em dois trípticos, pelo que a sua proposta caiu no esquecimento. Mas o esquema é perfeitamente válido na disposição em políptico.

¹⁸⁴ Recentemente foi feita uma aproximação do pensamento deste grande teólogo do Primeiro Humanismo à obra de Piero della Francesca (cf. Daniel Arasse, «Postface» in *De la Perspective en peinture*, Paris, In Media Res, 1998, pp. 285-292). Este mestre do *quattrocento* italiano procurou alcançar uma certa eliminação de *tempo* na sua pintura, por vezes tão confluyente com a estratégia «icónica» do nosso pintor. Talvez a inspiração do cusano seja uma das fontes comuns...

¹⁸⁵ A propósito de uma caracterização muito semelhante que faz das limitações e vantagens de Gil Vicente, Stephen Reckert interroga: e não será Arte a capacidade de transformar limitações em vantagens?

escrita, sobre o programa iconográfico original do retábulo. De acordo com vários testemunhos, já devidamente sopesados pela historiografia¹⁸⁶, o retábulo compreenderia séries alusivas à *vida*, aos *martírios* e aos *milagres*. Já vimos atrás que alguns autores insistem que outros documentos falam numa suposta temática da «trasladação» ou da «disputa sobre as relíquias». Mas também já contrapusemos que, a este respeito, se terá de ler a documentação com o maior cuidado crítico. Um observador quinhentista (como André de Resende) poderia ler, com toda a clareza, no Painel *da Relíquia*, uma referência à trasladação, devido à presença das «tábuas do túmulo» e à apresentação da relíquia, referidos nos *Livros de Milagres*. No que toca aos observadores da segunda metade de setecentos, que supostamente «descrevem» a «trasladação» e a «disputa sobre as relíquias», deve lembrar-se o facto de, provavelmente desde 1742 ou até antes, estarem os Painéis *da Relíquia* e *dos Frades* emoldurados conjuntamente, formando uma única composição. A fotografia desses dois painéis antes do restauro, publicada em vários livros, mostra bem os repintes e a tentativa de os unificar numa única cena, que contém todos os elementos descritos na documentação como alusivos à «disputa» (as relíquias, o livro aberto, os frades agostinhos) e à «trasladação» (o sarcófago ou caixão, como é referido nesses documentos). Baseado numa precipitada leitura desses documentos, Adriano de Gusmão «inventou» uma *série* narrativa *da Trasladação*, proposta que encontrou eco em Markl, simplesmente porque estes autores e muitos outros persistem em querer «ler» narrativas nas pinturas de Nuno Gonçalves, não entrando no âmago do seu modo «icónico» de compor as *istorie*.

Restará apresentar a nossa proposta de reconstituição, cuja realização gráfica se pode ver nas ilustrações desta comunicação. Recusamos o exagerado número de andares da única proposta até à data minimamente credível – a de Adriano de Gusmão que, além de não integrar a chamada «*Veneração*», aumenta desmesuradamente e em altura as supostas séries «narrativas». Baseámo-nos tanto nas descrições quinhentistas atrás citadas como na descrição, um pouco vaga no que toca às pinturas e muito explícita no respeitante ao túmulo e à estátua, de D. Rodrigo da Cunha, de 1642¹⁸⁷. Aceitamos apenas quatro registos sobrepostos:

- Logo acima da mesa do altar, os *Quatro Santos*, definindo uma predela ou o que nos retábulos castelhanos se designava por *banco*;
- Seguia-se a *série dos Milagres*, ou seja, os chamados «Painéis», única série superior que chegou íntegra, como uma «cena única» de clara intenção votiva;
- De um e de outro lado do complexo *Túmulo do Santo*, os painéis da *série dos Martírios*, actualmente reduzida a uma pintura e a metade de outra. Concordamos com Adriano de Gusmão, segundo o qual, atendendo ao comprimento da estrutura funerária, com a sua frontaleira, só haveria espaço lateral para as duas pinturas remanescentes, uma de cada lado, de acordo com a perspetivação marcada nos ladrilhos.
- No topo, antes dos coroamentos, ladeando a *efígie esculpida do Santo*, com a palma numa mão e a barca com os corvos noutra, tal como foi descrita em 1642, as pinturas alusivas à *Vida do Santo* (uma ou duas de cada lado), que terão desaparecido integralmente.
- A soma das larguras dos *Quatro Santos* é praticamente idêntica ao espaço que deveria ocupar o túmulo entre os dois painéis dos *Martírios*, como, de resto, «achara» o próprio Almada nos seus rigorosos traçados geométricos, atrás referidos. Mencionando D. Rodrigo da Cunha que o túmulo era «*ao comprimento do altar*», levantando-se o retábulo logo a partir da mesa do Altar, parece-nos inteiramente plausível o «banco» que propomos, mesmo que não tenha sido constituído pelos *Quatro Santos*¹⁸⁸. Acresce que, em notícias da segunda metade de seiscentos, se refere que o túmulo se

¹⁸⁶ Ver as obras de Adriano de Gusmão e de Dagoberto Markl atrás citadas.

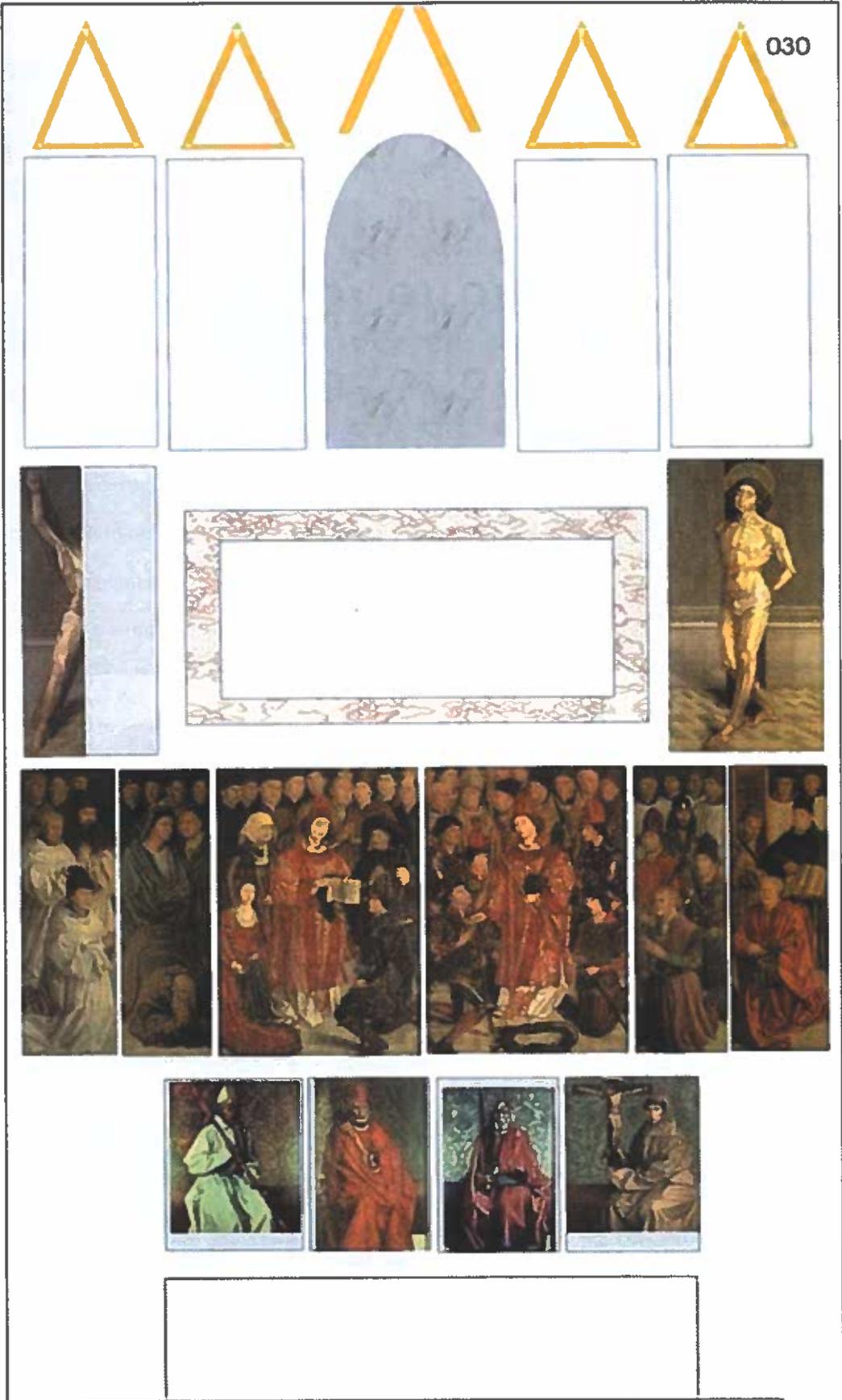
¹⁸⁷ O prolixo texto de D. Rodrigo da Cunha foi reproduzido por diversos autores, pelo que nos dispensamos de o transcrever. Ver Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves, cit.*, pp. 165-168.

¹⁸⁸ Vitor Serrão manifestou-nos a sua discordância, não relativamente à existência de uma predela, que acha plausível, mas ao facto de propormos os *Quatro Santos* como constituindo a mesma, uma vez que acha essas pinturas de qualidade inferior e, embora da mesma oficina, de outra época. As análises dendrocronológicas não autorizam uma datação muito recuada para essa série. Quanto à qualidade plástica, parece-nos inofismável no *São Paulo* ou no *S. António*, dignos de emparelhar com outros painéis do conjunto retabular. No caso do *S. Teotónio*, apenas o rosto se nos afigura um pouco mais fruste, enquanto, no *S.*

encontrava a «sete varas» de altura do solo, o que perfaz (uma vara = 1,10m) cerca de 7,70 m, não sendo claro que se esteja a contar até à base ou até ao topo. Ora, se contarmos com a altura do altar (cerca de 1,10m), a altura dos quatro Santos (aproximadamente 1,50m) e a da série dos Martírios (os «Painéis», com aproximadamente 2,20m), e, ainda, as respectivas moldurações (todas somadas perfazendo pelo menos 1,50m), chegaremos a uma cifra próxima dos 7,70 m a que se situaria o meio ou até o topo da fiada que integrava o túmulo, dedicada aos Martírios.

Setúbal, Cascais e Parede, 2001-2005-2010.

Pedro, há que ter em conta a deterioração sofrida pela pintura. Por outro lado, o sector da predela era, muitas vezes no século XV, entregue a colaboradores oficiais. Insistimos na nossa proposta, não só devido às afinidades estilísticas evidentes e ao carácter de «cena única» que unifica os *Quatro Santos*, mas também ao alargamento do espectro simbólico que eles autorizam, como vimos atrás.



Reconstituição conjectural do retábulo do Altar de São Vicente da Sé de Lisboa

Psiche surprende Amore, de Jacobo Zucchi

Uma leitura psicanalítica

João Peneda

"– Quem é o terceiro que sempre caminha a teu lado?

Quando conto, só estamos tu e eu

Mas quando olho pela estrada branca acima

Há sempre alguém a caminhar junto de ti

Envolto em manto castanho, e debruçado

Não sei se será homem ou mulher

– Mas quem é esse do outro lado de ti?"¹⁸⁹ T. S. Eliot

A história de Eros e Psique¹⁹⁰ não faz parte da literatura grega, ainda que a arte helénica lhe faça referência. Na sua forma mais acabada, a fábula¹⁹¹ aparece na obra de Apuleio: "As Metamorfoses" ou "O Asno de Ouro" (II d.C.).¹⁹² Mais tarde, no Renascimento,¹⁹³ o tema tornou-se frequente, nomeadamente em representações pictóricas.¹⁹⁴ Em 1669, La Fontaine publicou a sua versão da fábula sob a forma de um conto com o título *Os amores de Psique e Cupido*. Este novo tratamento literário permitiu que o tema ocupasse o imaginário dos séculos XVII e XVIII. Os neoclassicistas, como é o caso de David e Rodin, elaboraram também as suas versões plásticas desta fábula.

O pintor e desenhador italiano Jacobo Zucchi terá nascido em Florença (c.1542) e veio a falecer em Roma (c.1596). Aprendeu e trabalhou como assistente de Vasari em diversas cidades. A partir de 1572, instalou-se na cidade eterna ao serviço dos Medici e de outros patronos. Zucchi enquadra-se no maneirismo, movimento que rompe com o classicismo (Michelangelo, Rafael) e que se caracteriza por um certo afastamento da representação da realidade objectiva e do naturalismo (Leonardo). Sobressaem os temas mitológicos. A nível plástico, suspende o cânone da perspectiva ideal e introduz

¹⁸⁹ ELIOT, T. S., *A terra devastada*, Lisboa, Relógio D'Água, 1999, pp. 46-47.

¹⁹⁰ Existe um poema de Fernando Pessoa com o título *Eros e Psique*, publicado pela primeira vez na revista *Presença*, n.º 41-42, Coimbra, Maio de 1934.

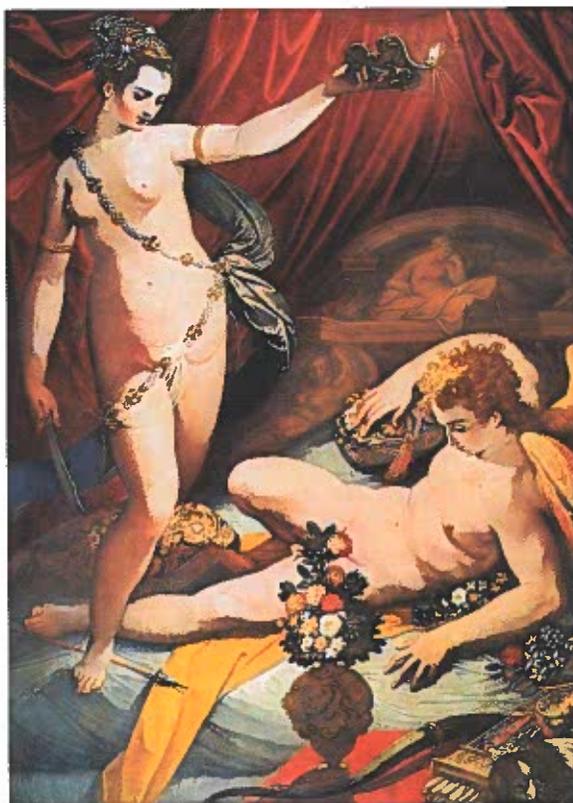
¹⁹¹ A versão grega deste mito terminaria porventura na cena que Zucchi imortalizou, isto é, de um modo trágico. Os latinos acrescentaram muitas outras coisas, em particular uma reconciliação e um final feliz (*happy end*).

¹⁹² Existe uma tradução portuguesa recente de Delfim Leão da obra de Apuleio: *O Burro de Ouro*, Lisboa, Livros Cotovia, 2007.

¹⁹³ A obra de Apuleio foi redescoberta por Zanobi da Strada e divulgada por Giovanni Boccaccio na Florença do século XIV. As *Metamorfoses* foram publicadas em Roma no ano de 1493.

¹⁹⁴ Aparece em decorações de diversos edifícios como é o caso do palácio de Farnesina de Roma (pintado por Rafael), do castelo de Sant'Angelo e ainda do museu Condé de Chantilly.

interessantes novidades formais na relação das figuras com espaço, em particular o seu dinamismo e artificialismo, criando atmosferas de evasão e virtuosismo. As obras maneiristas apresentam grandes contrastes de luz e de cores. Estas são muitas vezes garridas, ou mesmo estridentes, emprestando ao quadro um recorte muito acentuado dos temas e das personagens.



Psique surpreende Amor, Jacobo Zucchi, Roma, Galleria Borghese, 1589

A obra de Zucchi *Psique surpreende Amor* (1589) realiza uma ilustração pictórica da conhecida narrativa de Apuleio,¹⁹⁵ traduzindo no plano escópico um episódio específico da fábula: o momento em Psique decide observar pela primeira vez o seu parceiro nupcial (Eros). Porém, esta pintura apresenta algumas contradições e deficiências: A anatomia do braço direito do deus do Amor é muito imperfeita. As flores deveriam estar em contraluz, mas aparecem iluminadas. O peso dos corpos não se reflecte na superfície (leito) onde estes se apoiam.¹⁹⁶ Por fim, a perspectiva e a própria composição do quadro deixam algo a desejar.

Ao contrário do que era tradicional, nesta imagem, Psique aparece armada, com uma cimitarra (sabre oriental). Por sua vez, Eros está completamente indefeso, não tendo sido representado com o seu arco e flechas, que se encontram depostos em cima da mesa, no primeiro plano. De resto, esta obra apresenta algumas curiosidades: Um raio de luz desce da lâmpada até à espádua de Eros. Mas o mais interessante é o facto do centro escópico da composição coincidir com o ramalhete de flores, ou ainda,

¹⁹⁵ O psicanalista francês Jacques Lacan estava convencido que foi de Apuleio que Zucchi retirou a cena que o seu quadro imortalizou. Cf. S-VIII, p. 264(223).

¹⁹⁶ Lacan acrescenta que as asas de Eros têm uma coloração tal que fazem lembrar os papagaios do Brasil.

com o que este oculta. As flores, que são um símbolo imemorial da virgindade, aparecem aqui com a função de encobrir o suposto falo de Eros.

A fábula de Eros e Psique compreende seis momentos: 1. A beleza inaudita de Psique. 2. A vingança de Afrodite e as núpcias fúnebres. 3. O paraíso do Amor 4. A desobediência de Psique.¹⁹⁷ 5. Os quatro trabalhos de Psique. 6. O *happy end*. No fundo, esta narrativa corresponde a um ritual de passagem (iniciação) da alma feminina. Na fábula, assistimos à evolução do amor governado por forças cegas (deuses/inconsciente) para um amor humanizado, fruto de uma árdua conquista (tarefas), que será, no final, objecto de consagração divina. Recorrendo à obra do pintor italiano e ao comentário de Jacques Lacan, o nosso propósito será isolar a figura do íncubo (Eros) como o verdadeiro parceiro do amor no feminino.

Lacan refere-se a este quadro na sessão de 12 de Abril de 1961 do seu Seminário (VIII). Começa por dizer que o quadro e o pintor eram para ele desconhecidos e, portanto, também uma completa surpresa. Contudo, a obra de Georges Bataille *Les larmes d'Eros*, autor que Lacan seguia de perto – onde o quadro de Zucchi aparece reproduzido –, é publicada no mesmo ano.¹⁹⁸ O que poderá ser indicador de uma eventual influência entre os dois autores.

No Seminário VIII, a partir desta obra Zucchi, Lacan aborda sobretudo o "complexo de castração" na psicanálise. Na sua leitura, este quadro não representa o leito do casal Psique e Eros, mas antes um lugar à parte, coberto de véus, onde Eros dormia distante da sua jovem esposa. A partir do texto de Apuleio, podemos perceber que a condição do amor entre ambos obedecia a um interdito: Psique nunca poderia observar o seu esposo face a face. Eis as advertências de Eros: "Não examines o meu semblante <vultus> [...] se uma vez o vires, nunca mais o verás <non videbis si videris>".¹⁹⁹ Fala-se também da "recusa da sacrossanta imagem de Eros <denegatae sacrosanctae imaginis tuae>".²⁰⁰ Neste sentido, se bem que o quadro represente uma mulher e um homem (casal), o que está em causa é outro tipo de união.²⁰¹ Como refere Lacan, "trata-se das relações entre a alma e o desejo."²⁰²

O comentário lacaniano sublinha igualmente que Zucchi fixou o "momento do aparecimento, do nascimento da Psique".²⁰³ Isto é, a união da alma com a palavra (lovgo⁹) e, em consequência, a falta que a caracteriza. É esse momento *mítico* que Zucchi captou na sua obra. O complexo de castração é assim, na leitura de Lacan, "o ponto de nascimento da alma".²⁰⁴ Até aí, a condição de Psique era de pleno contentamento. É quando ela transgride a interdição imposta por Eros que verdadeiramente

¹⁹⁷ Como vimos, o quadro de Zucchi dá todo o destaque ao momento da estranha descoberta de Psique. Até aí os momentos mais importantes são os seguintes: 1. A beleza inaudita de Psique; 2. a fama da beleza de Psique ensombra e faz esquecer o culto de Afrodite; 3. o ciúme de Afrodite; 4. a deusa da beleza recorre ao seu filho Eros para realizar a vingança; 5. o oráculo anuncia um destino funesto para Psique; 6. núpcias fúnebres; 7. visão de um palácio divino; 8. recepção a Psique; 9. noite de núpcias; 10. admoestação de Eros a Psique; 11. insatisfação de Psique; 12. cedência de Eros; 13. vinda das irmãs; 14. inveja de Psique; 15. desejo de vingança; 16. segundo aviso de Eros; 17. queixas de Psique; 18. nova cedência de Eros; 19. segunda vinda das irmãs; 20. renovação dos votos de vingança; 21. execução do plano de vingança; 22. vacilar de Psique; 23. violação do acordo com Eros (Psique surpreende Eros).

¹⁹⁸ Bataille escreve a obra em 1959. O manuscrito será entregue em Abril de 1961 e será publicado por J. J. Pauvert em Junho desse ano.

¹⁹⁹ APULÉE, *Les Métamorphoses*, Paris, Les belles lettres, 1958 (ME), Helm pp. 111-112. (APULEIO, *O burro de ouro*, Lisboa, Typ. José Baptista Morando, 1847) p. [107]. (METP)

²⁰⁰ ME, Helm, pp. 113-114[108].

²⁰¹ As asas de Eros comprovam a sua proveniência não terrena.

²⁰² "A temática desta linha histórica de Psique não é a do casal. Não se trata das relações entre homem e mulher. [...] Nada além das relações entre a alma e o desejo." S-VIII, p. 267(225).

²⁰³ S-VIII, sessão de 5 de Abril de 1961.

²⁰⁴ Cf. S-VIII, p. (226).

nasce e começa a viver como alma,²⁰⁵ sofrendo doravante todo um conjunto de vicissitudes. A obra do pintor italiano assinala o momento em que é revelado o que deveria permanecer oculto. No sentido que Freud deu à definição de Schelling: *das Unheimliche* seria "algo que deveria permanecer encoberto e que veio à tona."²⁰⁶

Na fábula de Apuleio, Psique situa-se para além do véu que escondia o semblante de Eros. O que ela vê e não vê ao mesmo tempo foi cuidadosamente ocultado por um *bouquet* de flores, o qual, segundo Lacan, terá sido pintado posteriormente por um familiar do pintor.²⁰⁷ Esse centro visual do quadro coincide com o falo de Eros ou com a sua ausência. O pintor representou-nos o olhar de Psique dirigindo-se não à pessoa de Eros, mas a algo surpreendente no seu sexo. Lacan refere-se a esse lugar através de fórmulas paradoxais: "uma presença ausente [...] uma ausência presentificada".²⁰⁸ As flores estão lá justamente para cobrir uma falta.²⁰⁹ Eis uma imagem que vem dissimular um vazio.

Conta a fábula que Psique, instigada pelas irmãs, irrompe, para além do véu, com uma faca em riste. Contudo, ao contrário do esperado monstro, ela encontrou uma figura indefesa e divina; mais, descobriu que o seu parceiro no amor seria um ser castrado. Petrificada pelo que viu, ela comete um verdadeiro acto-falho: trémula, deixa que gotas de azeite quente caiam sobre o corpo de Eros, despertando-o. Um gesto que deitou tudo a perder.²¹⁰

Se recuarmos na narrativa de Apuleio, percebemos que Eros se apaixona por Psique a partir de um traço materno (*quoad matrem*): uma beleza que rivalizava com a deusa Afrodite.²¹¹ A formosura de Psique era tão resplandecente que ela era chamada "nova Afrodite".²¹² Fica igualmente claro que as relações de Eros com Afrodite são muito chegadas, para não dizer incestuosas. A ordem de vingança da deusa da beleza ao seu filho confirma essa impressão: "Pelos laços de amor maternal <maternae caritatis> [...] vinga tua mãe, mas ving-a plenamente. [...] Assim disse, beijando o seu filho por muito tempo e apertadamente com beijos anelantes".²¹³ Eis *Vénus e Cupido* de Bronzino:

Eros teimava em não se desligar da figura materna. Quando as coisas corriam mal, ia para junto de Afrodite.²¹⁴ É o que sucede quando Psique deixa cair uma gota de azeite a ferver sobre a sua pele. Ele regressará à casa da mãe e lá permanecerá em demorados tratamentos.²¹⁵ Em resumo, é a beleza de

²⁰⁵ Cf. S-VIII, p. (226).

²⁰⁶ "Was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist." GW, XII, p. 254, SA, IV, p. 264. A definição original de Schelling é a seguinte: "Unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgnen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist", *Sammtliche Werke*, Stuttgart, 1857, 2. Abt., 11, p. 649.

²⁰⁷ Acrescenta ainda um certo parentesco da técnica com a de Arcimboldo. Lacan não menciona porém as suas fontes. Cf. S-VIII, p. 279(235).

²⁰⁸ S-VIII, p. 279(235).

²⁰⁹ "Espero que tenham notado bem, no quadro, as flores que estão ali diante do sexo de Eros. Elas são, justamente, marcadas por uma tal abundância apenas para que não se possa ver que, por detrás, não há nada. Não há lugar, literalmente, para o menor sexo. Aquilo que Psique está ali a ponto de cortar já desapareceu diante dela." S-VIII, p. 271-2(229).

²¹⁰ Algo semelhante ao episódio da mulher de Ló na destruição de Sodoma e Gomorra. Contra todas as indicações, ela "olhou para trás e ficou convertida numa estátua de sal." Génesis 19:26.

²¹¹ "Como se fora absolutamente a mesma Deusa Vénus." METP, p. 97.

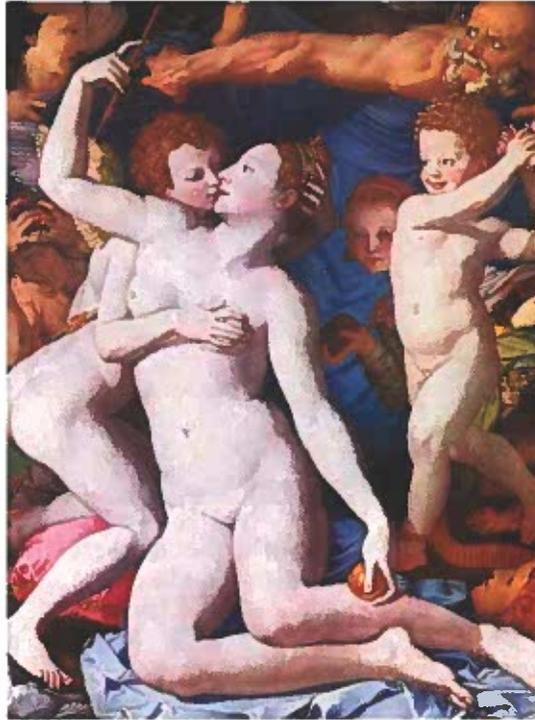
²¹² METP, p. 115.

²¹³ METP, p. 98.

²¹⁴ "Sofrendo da ferida que lhe fez a lâmpada, foi-se deitar, gemendo, no quarto da sua mãe." METP, p. 133.

²¹⁵ Eros era um jovem traquinas que não sossegava os mortais e os deuses. Júpiter fica aliás radiante quando ele se apaixona por Psique, faz tudo para que ele se case rapidamente. Diz Júpiter ao conselho dos deuses: "Eu decidi que é conveniente colocar um freio nos desvios impetuosos da sua juventude ardente [...] pelos laços do matrimónio." APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1975, p. 150.

Psique, enquanto traço materno, que fascina Eros, e o atrai ao ponto de se rebaixar à condição humana. Já para Psique, a beleza não era um factor importante. Pelo contrário, a sua excessiva formosura²¹⁶ só lhe trouxe contrariedades e maldições. Foi mesmo obrigada a aceitar o destino funesto que o oráculo anunciou: desposar "um monstro cruel, feroz e viperino".²¹⁷ O enredo começa com uma cena de ciúmes de Afrodite e a consequente vingança da deusa da beleza. O ponto de partida é assim a rivalidade feminina, e o motivo é a beleza e as atenções que esta suscita no outro.



Vénus, Cupido, a loucura e o tempo, Agnolo Bronzino, Londres, National Gallery, 1540-45

A questão é quem é mais bela;²¹⁸ ou, formulando de um ponto de vista psicanalítico, o que está em causa é o "lugar do falo", isto é, do objecto perdido do desejo. Psique destronou Afrodite desse lugar, o que a transformou na rival a abater. O castigo tem como arma o amor e consiste em fazer com que Psique se apaixone pelo homem mais abjecto à face da terra.²¹⁹

Um dos aspectos mais importantes da fábula é o facto de ser Eros quem faz deflagrar o amor do lado feminino (Psique). Para o parceiro da mulher de carne e osso, o drama é porventura perceber que ela lhe é irremediavelmente infiel, pois ama para além dele. O amor não é desencadeado por um homem,

²¹⁶ Acrescente-se que na fábula, como na vida real, a beleza de Psique não fascinava apenas os elementos do sexo masculino. Afrodite, a deusa da beleza, ficou enciumada com a mortal, pois esta começou a roubar-lhe as atenções ao tornar-se no objecto de admiração de todos os mortais.

²¹⁷ "Saeum atque ferum uipereumque malum." ME, Helm, p. 100.

²¹⁸ No ensaio *O motivo dos três cofres*, Freud faz referência à Psique de Apuleio. Alinha um conjunto de mitos em que aparece o tema das três mulheres, das três irmãs, e a eleição da terceira como a mais bela ou a mais perfeita. Por indicação de Otto Rank, Freud chega mesmo a relacionar a fábula de Psique com a Gata-borracheira.

²¹⁹ "Que esta virgem se cative por um ardentíssimo amor do mais ínfimo dos homens, a quem a fortuna tenha privado da dignidade e do património e da segurança, e tão abjecto que em todo o mundo não possa achar-se outro comparável à sua miséria < tamque infimi ut per totum orbem non inueniat miseriae suae comparem >." ME, Helm pp. 99-100[98].

mas pelas setas do Cupido. Mais do que ao parceiro, o amor feminino é sobretudo fiel a este terceiro, aquele que na tradição é conhecido como o Íncubo.

Segundo a crença popular, o íncubo²²⁰ (*incubus*) é um demónio masculino que à noite se deita (*incubare*)²²¹ com uma rapariga, agitando os seus sonhos e provocando-lhe pesadelos. De resto, na demonologia, o íncubo, ou súcubo, era uma entidade demoníaca (masculina ou feminina) que, durante o sono, possuía os corpos para os fazer gozar de prazeres vários.



Danae, Correggio, Roma, Galleria Borghese, c. 1531.

No ensaio de 1958, *Para um Congresso sobre a sexualidade feminina*, Lacan levanta a seguinte hipótese: "Porque não admitir que [...] é um amante castrado ou um homem morto (ou os dois em um) que, para a mulher, se oculta por detrás do véu para ali invocar a sua adoração [...], por conseguinte, é a esse íncubo ideal que uma receptividade de abraço tem de se reportar".²²² O íncubo aparece assim como o "Outro do Amor",²²³ "privado daquilo que ele dá". Será essa figura que Zucchi representa no seu quadro.

Neste sentido, o íncubo (Eros) é o verdadeiro parceiro de Psique ou da alma feminina. É ele que suporta a relação amorosa, que permite à mulher condescender ao desejo masculino.²²⁴ Não deixa de ser curioso que o Eros da fábula pudesse "ser tocado e ouvido, mas não visto",²²⁵ pois o íncubo possui também o dom da invisibilidade, tem um semblante <vultus> desconhecido. Assim, o alvo do amor no feminino seria o íncubo, ainda que o seu ponto de mira inclua o parceiro sexual da sua escolha. Na vida quotidiana e na prática clínica assistimos à recorrente perplexidade masculina: Mas o que é que ela quer para além de mim? Ou ainda, de um modo mais desesperado: "Mas o que é que ela quer que eu não lhe posso dar? A resposta é o íncubo (o Amor).

²²⁰ Em latim significa guarda-nocturno ou guarda de um tesouro.

²²¹ Estar deitado sobre, cair sobre, estar de guarda a, chocar.

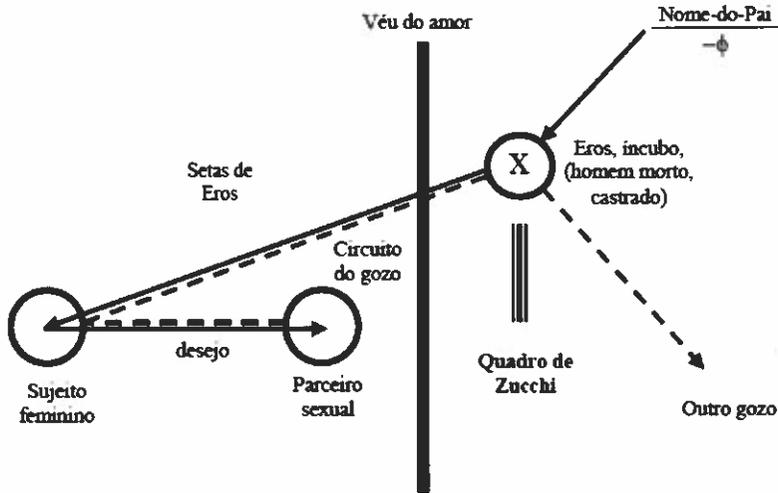
²²² É, p. 733(742).

²²³ Expressão de Lacan em *La signification du phallus* in É, p. 695(702).

²²⁴ Como Lacan refere no Seminário sobre a angústia, "só o amor permite ao gozo condescender ao desejo". S-X, sessão 13 de Março de 1963.

²²⁵ METP, p. 103.

Na fábula, o paradoxo de Psique corresponde, no fundo, à paralaxe do amor. A obra de Zucchi permite vislumbrar a dimensão inconsciente do sexo, um lugar para além do véu do amor. Aí, Psique encontra a figura do "amante castrado" ou do "homem morto" (Lacan). Eis uma condição inconsciente, não biológica, do gozo feminino.²²⁶ Podemos esquematizar a paralaxe do amor do lado feminino do seguinte modo:²²⁷



A tela de Zucchi representa deste modo o para além do véu, aquilo que podemos designar por *umbigo do feminino* – tal como Freud falou do "umbigo do sonho", um ponto ininterpretável que confina com o desconhecido.²²⁸ No Seminário XX, o psicanalista francês irá propor um axioma para o enigma do feminino, enunciando o seguinte: "Não há A Mulher pois [...] na sua essência ela não é toda."²²⁹ A partir do quadro de Zucchi, com Lacan, podemos dizer que a mulher (Psique) se relaciona com a falta no Outro: $\Sigma(\%)$.²³⁰ Efectivamente, nem mesmo a psicanálise, por limitação estrutural, pode adiantar grande coisa sobre aquilo que Lacan chamava "gozo suplementar das mulheres <jouissance supplémentaire des femmes>".²³¹ Aliás, esse gozo está envolto num irremediável indizível, numa ausência de palavras que o possam sequer nomear.

²²⁶ Mesmo na homossexualidade feminina esta condição faz-se valer. Considere-se o caso literário de Proust em *A la recherche du temps perdu*: Mademoiselle Vinteuil. O gozo que obtinha com a sua parceira tinha como condição a presença do retrato do seu pai falecido. A injúria em efígie da figura paterna constituía a moleta do seu gozo homossexual.

²²⁷ Este esquema é uma adaptação da proposta de Geneviève Morel. Cf. "Conditions féminines de jouissance" in *la Cause freudienne*, n.º 24, 1993, pp. 96-106.

²²⁸ O verdadeiro umbigo da mulher não é um orifício corporal, mas sim o furo que existe na linguagem, onde falta o significante que poderia definir a sua identidade: $\Sigma(\%)$.

²²⁹ "Il n'y a pas La femme puisque [...] de son essence, elle n'est pas toute." S-XX, p. 68(98).

²³⁰ Como lembra Lacan nos seus *Escritos*, "a revelação do significante mais oculto, que era o dos Mistérios, estava reservado às mulheres." É, p. 734(743).

²³¹ Cf. MOREL, Geneviève, "Conditions féminines de jouissance" in *la Cause freudienne*, n.º 24, 1993, p. 96.

Álvaro Lapa:

Lugares de disjunção e intransigência na confluência da escrita e da pintura

Fernando Paulo Rosa Dias

O texto que se segue é uma adaptação de um capítulo da nossa tese de doutoramento (A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008), em função de uma convergência na relação entre a pintura e a escrita na obra de Álvaro Lapa, questão esta que entretanto fez parte de uma comunicação nossa com o título Imagens da Letra na Arte Contemporânea Portuguesa (no âmbito dos «Débats» do IXème Rencontre des Ecoles d'Art de la Méditerranée, Beitute, Campus Universitaire Rafic Hariri, 6 Maio 2009) e sobre a qual preparamos texto mais alargado.

A relação entre a escrita e a imagem em Álvaro Lapa foi amigavelmente discutido entre mim e o Professor António Rodrigues, na altura prestes a editar a sua tese monográfica sobre Álvaro Lapa (*Álvaro Lapa – Voz das Pedras*, 1996), durante uma viagem a Vila Viçosa onde íamos participar num pequeno ciclo de conferências que eu organizara sobre Henrique Pousão (*Ciclo de Conferências «Pousão e o Impressionismo»*, Cine-Teatro Espanca de Vila Viçosa, 25 Novembro 2006). Singular foi a nossa discordância de fundo assente em múltiplas concordâncias relativas à produção artística de Álvaro Lapa. Afinal era a tese que era diferente. Mas, como diria o próprio Álvaro Lapa, no que consideramos ser uma marcação *adorniana*, o perigo da cultura está no consenso.

Já por estes motivos, tinha dedicado na minha sessão de defesa de doutoramento o capítulo de Álvaro Lapa a António Rodrigues, entretanto desaparecido, lamentando que ele não pudesse estar presente no Júri, interesse que nos manifestara por motivação pelo nosso tema, que tinha sido questão estrutural na exposição sobre os anos 60 que ele comissariara com sucesso (*Anos 60. Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Palácio Galveias, 1994). Este artigo, fraccionado e debruado da nossa tese de doutoramento é um acerto público com a memória do António Rodrigues patente na dedicatória oral que apresentámos na nossa defesa de tese de doutoramento. Este é um texto que teria como leitor privilegiado o próprio António Rodrigues, como que procurando dar uma continuidade a uma discussão. É na ausência desse leitor privilegiado que este texto se devolve público como homenagem.

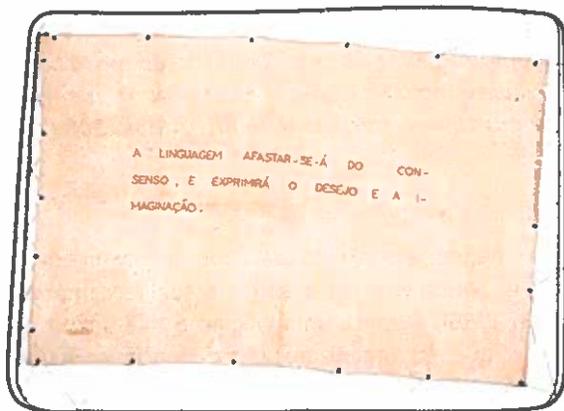
Lugares Afectivos – encontros com o «outro»

Numa exposição individual de 1971, na *galeria Buchholz*, Álvaro Lapa (1939-2006) efectuou uma *exposição-instalação* com o título *Escuro como a cova onde o meu amigo se não move*²³². O título aludia ao *negro* que se tornara uma das marcas da pintura de Lapa, tal como também tinha sido de Robert Motherwell (1915-1991), um dos seus pintores de admiração. A crítica observava a exposição como um «diário íntimo», «no seu lirismo sonambulista»²³³. O *eu* era o centro da exposição e o livro a principal

²³² «O título é a tradução de *Dark As The Grave Wherein My Friend is Laid*, romance de Malcolm Lowry, revisto e publicado, em 1968, por Margerit Bonner Lowry, escrito depois de *Under the Volcano*, a propósito de outra viagem do escritor ao México, em 1945». António Rodrigues, *Álvaro Lapa – Voz das Pedras*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.233.

²³³ Fernando Pernes; “Artes Plásticas. Exposições recentes”, in *Vida Mundial*, Lisboa, nº1667, 21 Maio 1971, p.22.

das suas gravações: livros gastos, lidos, manuseados ou utilizados pelo *eu*; títulos de quadros que iam buscar referências aos livros lidos pelo *eu*, de autores como o filósofo Stirner, o psicanalista Wilhelm Reich (1897-1957), romancista Malcom Lowry, e dos pintores Motherwell ou Dubuffet; e ainda fotografias do *eu* em provocatória proximidade de nudez²³⁴. Álvaro Lapa criava um «ambiente autoral» feito de imagens, objectos e palavras. Dois «objectos polissémicos» e duas mesas, acompanhadas de cerca de 20 pinturas, dominavam a exposição²³⁵. As mesas, sendo uma «de trabalho», com uma pasta com cerca de 40 desenhos e livros, e outra «de celebração», com incenso, eram um motivo que interessava à produção de Lapa. A *mesa* surgia como motivo e mote de modo claro em pinturas como *Prece pelos bêbados (evocação de Fernando Pessoa)* (1970), *Mesa de Jardim* (1971) ou insinuando-se em obras das séries *Morada* e *Campéstico*. Lugar (ideal) de trabalho, também de rotinas, lugar geográfico, de operação do corpo (próprio) e transformação da matéria, a mesa é um mote fundador. Lapa interessou-se pelo trabalho de mesas de esquizofrénicos de Michaux²³⁶.



As Profecias de Abdul Varetti, 1972, lona bordada montada em estrutura de ferro, c.80x80 cm, Porto: Museu de Serralves

Álvaro Lapa expunha-se através das suas culturais afinidades electivas, normalmente descobertas e fidelidades da adolescência²³⁷, sobretudo escritores que, como diria o próprio Lapa: «"cito"/refiro/implico»²³⁸. No âmbito da literatura os autores eleitos por Lapa, vários deles implicados na exposição de 1971, mas sobretudo inscritos na série de *Cadernos de Escritores* iniciados em 1976 e até 1990, em dupla série de 19 pinturas e 19 desenhos (em 1993 apresentaria versões de desenho na

²³⁴ Lapa apresentou fotografias e «livros lidos, gastos, ali presentes, às vezes com reflexos nos títulos dos quadros, onde se iam tornando frequentes as presenças de palavras e até de frases inteiras, em letras escritas ou bordadas, também numa atitude de cariz conceptualista». Rui Mário Gonçalves, in catálogo da exposição *Colecção Buchholz*, Estoril: Galeria de Arte Arcada, Dezembro 1987.

²³⁵ Para descrição destes objectos cf. António Rodrigues, *Op.cit.*, pp.233-238.

²³⁶ Cf. Álvaro Lapa, entrevista in Jorge Silva Melo, *Conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa* (filme), Produção Artistas Unidos, 2006 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.152-153). Sobre a Mesa como «vocábulo visual», cf. António Rodrigues, *Op.cit.*, p.273.

²³⁷ «Relaciono-me com eles de um modo adolescente, como ídolos, (...). Foram todos descobertos na adolescência, são amores de adolescente, naquele sentido de fidelidade». Cf. Álvaro lapa, entrevista com Óscar Faria, "Cultura. Pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público: «O artista sente-se mal»", in *Público*, Lisboa, 30 Março 1993, p.30.

²³⁸ Álvaro Lapa, questionário por António Rodrigues, *Op.cit.*, p.357.

Casa Museu Nogueira da Silva de Braga sob o título *Mesa de Jardim*), em torno de 19 personalidades que definiam um panteão afectivo e electivo: Han Shan (séc.VIII?), François Villon (1431/32-1463?), Marquês de Sade (Donatien-Alphonse-François, 1740-1814), Max Stirner (Johann Gaspar Schmidt, 1806-1856), Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891), James Joyce (1882-1914), Franz Kafka (1893-1924), Fernando Pessoa (1888-1935), Henry Miller (1891-1980), Céline (Louis-Ferdinand Destouches, 1894-1961), Antonin Artaud (1896-1948), Henri Michaux (1899-1984), Witold Gombrowicz (1904-1969), Samuel Beckett (1906-1989), Malcolm Lowry (1909-1957), William S. Burroughs (1914-1997)²³⁹, Jack Kerouac (1922-1969) e Gregory Corso (1930-2000)²⁴⁰. A estes poderíamos acrescentar orientações filosóficas e éticas de Heraclito de Éfeso (séc.VI-V a.C.) e Theodor W. Adorno (1903-1969), este último citado por Lapa no catálogo da exposição da *Alternativa Zero* (1977).

Dos pintores, que não estabelecem um panteão a exhibir, definem-se algumas afectividades: além de Marcel Duchamp (1887-1968), Motherwell «sempre», Robert Rauschenberg (1925-2008) «às vezes», de novo Michaux, agora como artista plástico, Jean Dubuffet (1901-1985) e Alan Davie (n.1920), estes últimos porque cedo referidos pela crítica; dos portugueses: Bravo, Cesariny, Maria José Aguiar ou Eurico Gonçalves e, sobretudo, consideramos, Areal. Mas o que se apreende é que o mundo afectivo de Lapa, mesmo enquanto pintor, está recheado de escritores.

Não se tratam propriamente de influências, mas companheiros de uma mesma ética da intransigência e egótica. Estes são autores de afirmação de um mundo próprio, são «a afirmação da individualidade enquanto ética relacional, determinada na decisão criadora do egoísmo. Nenhum destes autores se ocupa das dores daquilo que não têm»²⁴¹. A única coisa que os liga é a impossibilidade de terem qualquer ligação. A sua única plataforma é a sua diferença. Por isso, seriam autores capazes de resistirem à citação e *mimesis*. Daí que Lapa se colocasse *com* eles como afirmação do seu próprio mundo particular.

Após uma exposição da *Galeria Espaço* no Porto (1974), onde além do contínuo domínio de negros, surgiam também os vermelhos (em contínua afinidade com Motherwell), em Maio de 1975, em nova exposição na *Galeria Buchholz*, as obras dominavam numa articulação entre a palavra como conceito e a grade como grelha pictórica, colocada como barreira perpendicular ao olhar. Aparentemente uma estrutura rítmica, a grelha não fornece temporalidade ao quadro, porque se fecha sobre si. Algo semelhante já se verificava na série imediatamente anterior, datada de 1974, *Que horas são que horas* (apresentada na *Galeria Valentim de Carvalho* em 1989)²⁴² onde a grelha e a palavra (texto) pareciam dominar tal a presença que impunham no interior da imagem.

Numa das pinturas da série *Os Criminosos e as suas propriedades* (1975) a simetria impõe-se numa grade horizontal, com uma mancha vermelha e duas barras negras verticais. As manchas abstractas surgem sempre orgânicas e vitalistas na sua rudeza, mesmo que insinuem estruturas geométricas. As

²³⁹ William S. Burroughs foi referência especial. Em 1989, Lapa e Burroughs fizeram uma exposição em conjunto na Galeria EMI – Valentim de Carvalho, 1989. No catálogo, Lapa escreveu um «Telegrama» a Burroughs. Reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», p.44.

²⁴⁰ Para síntese e desenvolvimento das obras destes «panteão de dezanove escritores, de mitos pessoais de Álvaro Lapa», e sua articulação com a obra de Lapa, cf. António Rodrigues, *Op.cit.*, sobretudo toda a parte «I. Os Criminosos e as Suas Propriedades», pp.11-182.

²⁴¹ *Ibidem*, p.44.

²⁴² Seria apresentada numa série de 16 pinturas de 60x80 cm, cada qual com subtítulos segundo respectivas inscrições em cada quadro: *Metodologia de um inadaptado; Espaços liberais; Tamanho dia, o outro; Esmero, impossível; Quarto ou quinto de uma série; Linhas dedicadas pela memória de um «asno»; Despovoamento geral urbano; Catulo, Propércio ou Tito Lívio; Barco abandonado ou virado para fora; Descrição de um abismo; Natural-sobrenatural; Os deuses antigos; A lide: uma amastra; Ao pé do largo novo a fantasia e o batuque; Lendo resolve-se; Tamanho absoluto*. No catálogo eram reproduzidas as inscrições totais de cada quadro. Cf. Catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. As horas são que horas*, Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho, s.d. (1989). Os textos e títulos da série *Que Horas são que Horas* são retirados de um capítulo do livro de Lapa, *Raso como o Chão* (pp.39-44). Cf. António Rodrigues, *Op.cit.*, p.272-273.

ordens mentais não são universalidades abstractas, para se especularem na vitalidade de concepção das formas. Duas figuras a negro debruçam-se na mancha vermelhas, num cenário insólito. Frases inscrevem-se vertical e horizontalmente no fundo azul ultramarino contornando as formas em várias direcções (ortogonais) num esforço para se adaptar ao enquadramento próprio da pintura. As palavras colocam-se no quadro sem tocarem os outros elementos, como se fosse um elemento autónomo, proposto para um discurso paralelo, complementar, ou outro, mas nunca alternativo e substituível.

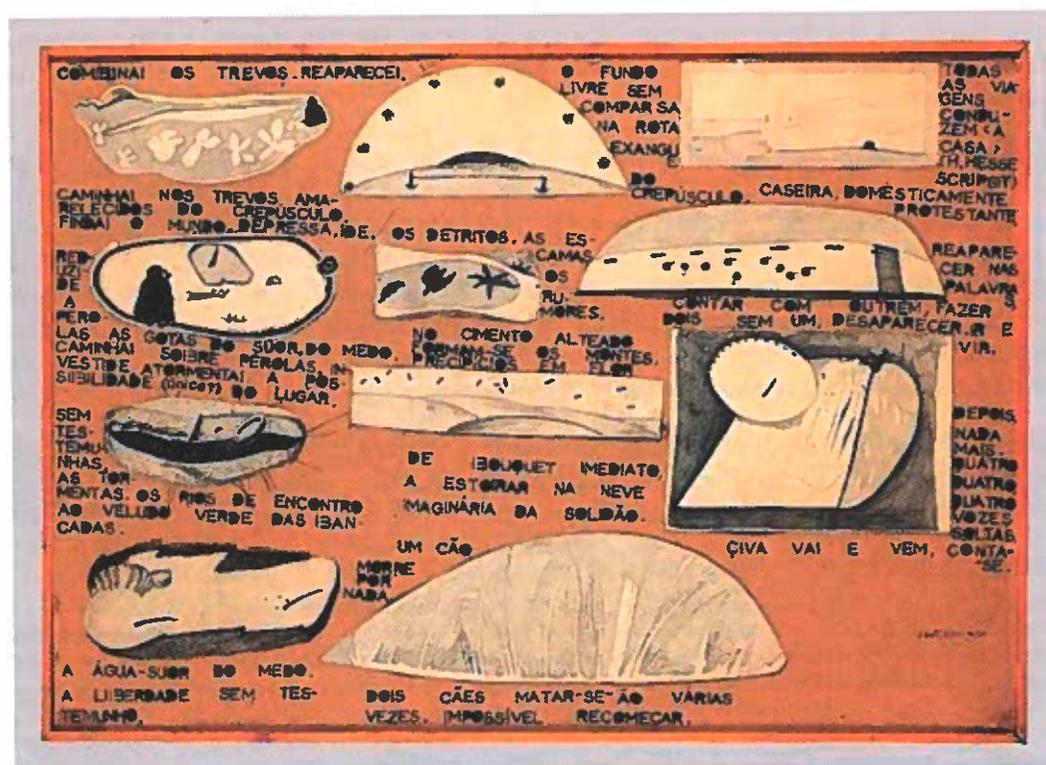
Lugares fragmentados – encontros com as letras

«Ao emancipar-se, o detalhe torna-se rebelde e (...) ele afirma-se como o veículo da revolta contra a organização».

(Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *A Dialéctica do Iluminismo*)

«A escrita pictográfica não é literária na sua tradição nem nos seus meios. Pode sê-lo indirectamente (...) sem se situar como forma literária»

(Álvaro Lapa, "De um livro que há no museu Trocadero...")



Um Passeio, 1973, tinta-da-china, desenhos a grafite colados sobre cartão, 62x100 cm, col. particular

O *fragmento* foi uma das principais estratégias compositivas da pintura de Álvaro Lapa. Nela assume-se, com sentido não só estético como também ético, a autonomia da parte como resistência ao todo. Se no autonomizado campo visual se decidem as regras de composição, harmonia ou equilíbrio visual, no apelo ao *fragmento* tais regras são subtraídas em cada elemento. O enquadramento não fecha uma totalidade integral porque no seu interior, cada parte, cada elemento, salvaguarda-se e sobrevive por si próprio. O *signo-forma* é subtracção que fere, fragmenta e dilacera qualquer possibilidade do todo.

Anti-estrutural, sobretudo de uma estrutura enquanto sistema e totalidade²⁴³, cada quadro de Álvaro Lapa recusa o sentido imposto pelo *todo* sobre cada uma das partes que nele se podem isolar. O mesmo se pode considerar acontecer com os seus negros: maciços, enquanto formas que se fecham sobre si, nem concavas nem convexas, cuja síntese resulta na concentração sobre si. As linhas de contorno ou de limite da cor não supõem uma separação da figura relativamente ao fundo, mas de uma cesura do envolvido com o envolvente, numa tensão perturbada pela recusa mútua de segregação. O envolvente (fundo) não surge como o *espaço de uma relação*, mas de uma *alteridade*. São formas desobedientes e renitentes às necessidades dos outros elementos ou do campo visual.

A série de *auto-retratos*, dominantes nos primeiros anos dos anos de 1970, ou obras como *Voici nos Acteurs* (1972) ou *Mapa-Crânio* (1988), são disso paradigma. O rosto, que seria elemento de unidade global em função de um reconhecimento, perde a relação referencial identificadora por *mimetismo*, pelo que as partes surgem numa insinuação que irrompe de cada elemento na dificuldade da sua conjugação. Uma linha tende a fechar um espaço, a delimitar um território formal com autonomia como meio de uma integração de outros. Porém, os elementos que com ela se vão relacionar, apesar de mais pequenos, não se integram nem se dominam. Nem como *reconhecimento referencial*, nem como *boa forma gestáltica*, a parte não se deixa absorver pela totalidade formal ou compositiva, revelando uma «estrutura à beira da catástrofe, catalizadora de um incómodo sentimento de desprazer, enigmático e inexplicável»²⁴⁴. Toda a tensão passa a estar colocada no seio das relações concebidas por tais *mónadas* plásticos, nesse hiato de desconexão entre as individualidades ou partes.

Do mesmo modo, a *colagem* não surgia para provocar associações de *ressemantização*, mas de heterogenia e indissociação. A colagem é efectuada por elementos estranhos ao pictórico, que se opõem à natureza da pintura não a integrando mas cobrindo-a, tapando-a, não havendo desvio de um sentido prévio porque este não existia. Ela é eclipse e disjunção do sentido. Não há jogos de alusões, que seriam emanências redutoras da imanência, pelo que a figuração se suspende numa integralidade que a memória e a referenciação não perturbam. Em vez da fuga por alusão, Lapa preferia o desafio da opaca e enigmática imanência. A beleza e a harmonia, tal como o sentido, são consensuais, retiram autenticidade e, por isso, toda a estratégia criativa de Lapa é da sua retirada, no desejo de uma pintura «sem charme nem sedução»²⁴⁵: «Porque uma coisa é o encanto outra a questão da proposta e da responsabilidade pública»²⁴⁶. Daí a cumplicidade entre a clareza e rudeza enquanto definição de uma autenticidade que se sustenta na opacidade e intransponibilidade do material que tanto chama a sua atenção sobre si como recusa qualquer serventia de sentido.

Também na sua escrita, Lapa não deixava que a palavra enquanto parte do texto se submetessem à frase ou discurso contínuo do texto. Palavras ou pequenas e breves frases retraem-se recusando integrarem-se como meros *utensílios* de um discurso mais global. A parte é um meio de recusa da manipulação exercida pelo poder aglutinador de uma construção de sentido. Os pequenos elementos reduzem-se e resistem como parte perante a possibilidade de uma unidade figurativa, para se exporem numa misantropia compositiva de recusa e desvio perante o elemento formal que insinua o desejo de abarcar as partes. Esta relação com a literatura apresentou-se, desde cedo e mais uma vez com ligações a Motherwell, um aspecto determinante da sua obra, tornando-o um «pintor pensador»²⁴⁷, articulando

²⁴³ Cf. Gilles Boudinet, *Des arts et des idées au XXe siècle. Musique, peinture, philosophie et sciences humaines: Fragments croisés...* Paris: L'Harmattan, 1998.p.136.

²⁴⁴ Cerveira Pinto, "Inquietação objectiva", in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa (desdobraível)*, Setúbal: Casa de Bocage, Galeria Municipal de Artes Visuais, 8-31 Outubro 1982.

²⁴⁵ Margarida Acciaiuoli, in catálogo da exposição: *Exposição de Pintura. Álvaro Lapa*, Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho, Março 1984.

²⁴⁶ Álvaro Lapa, cit. in António Mega Ferreira; "Exposições. Pistas. Da estranheza em Álvaro Lapa", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº140, 12-18 Março 1985, p.14.

²⁴⁷ Fernando Pernes; "Louvor e homenagem a Álvaro Lapa", in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 19 Maio a 17 Julho 1994; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 8 Setembro a 30 Outubro 1994. (ver se foi o primeiro com esta expressão).

tanto um teor filósofo como um poético – e ambos num esforço especulativo e confessional que arrastava consigo toda a produção, imagética ou textual. A palavra jogada visualmente, não tanto no sentido do letrismo, mas da sua presença como signo, com remetimentos por correspondência com os signos formais, colocava na pintura um «outro» não pictórico, que estabelecia uma diferença e uma recusa ao domínio da interpretação. Mas também funcionava como uma recusa da habilidade técnica²⁴⁸, seja como apreciação perceptiva seja como juízo de valor, num pacto eticamente resolvido pelo próprio artista ao afirmar que «pintar foi uma questão de anti-vocação»²⁴⁹, tal como a escrita foi a de um «escritor falhado» e adiado, agente de uma «literatura menor»²⁵⁰. Mas é aí onde a falha e a não vocação orienta as produções que elas afirmam a uma exclusividade no seio de uma simultaneidade. O interesse de Lapa pela pintura e pela palavra, incorporando ambos, sustentou-se simultaneamente na *irredutibilidade das partes* e na *autonomia das linguagens*. O próprio Álvaro Lapa diria: «O ideal da pintura é o quadro e o ideal da escrita é o livro, como uma espécie de mito, o mito do livro, o mito do quadro»²⁵¹. Se a palavra (mais do que a escrita) invade a pintura pretendem-se «palavras que se não convertem nem em imagens nem noutras palavras»²⁵².

A relação *palavra/imagem* não se apoia e ilustra numa clarificação mútua dos sentidos; antes estabelecem uma contaminação de silêncios, esboçando o preâmbulo da sua fuga. Os significantes visuais (imagem-texto) exibem uma evidência formal correspondente ao da intransigência da revelação dos sentidos. O texto não é tanto corpo estranho nem, muito menos, integrado, mas *autónomo*. Não se recusa a sua intromissão e participação autónoma na imagem, mas também não se verifica a sua integração servil à imagem. A imagem não ilustra a palavra, nem a palavra descreve a imagem. Mesmo quando a relação visual se apresenta como se a palavra fosse uma legendagem, como se tivesse que existir uma reciprocidade de sentido (*Branca de Neve e os Sete Anões* ou *Um Passeio*, ambas de 1973), elas aproximam-se através da sua irredutibilidade mútua. Também não se trata de *ler a pintura* e de *ver a palavra*. Antes, a *palavra coloca-se na imagem mas para chegar onde a imagem não chega*, para a negar ou abjurar, e assim denunciar a inutilidade desta para chegar onde a palavra *ousa querer chegar*.

Com a *cicatriz* e a *falha*, Álvaro Lapa colocava tanto a imagem como a palavra num estado de emergência do sentido, onde este se manifesta apenas na experiência do seu *aparecer*, para logo recuar perante a tentativa de qualquer fixação ou mesmo recuperação. O *aparecer* para o sentido coincide com o movimento do seu *desaparecer* como possibilidade de estabilidade ou memória. Os signos exibem-se nesse movimento reestruturante e esforçado de emergência do sentido, cuja carência não é propriamente formal nem material. Mesmo enquanto falha eles dão-se enquanto integralidade e imanência, mas a carência desse desfazer do sentido dá-se através do aparecer do fazer do signo como expectativa do sentido. O paradoxo estratégico coloca-se entre a exibição dos signos e o recuo do seu sentido. O sentido dá-se nesse movimento em que recua porque e enquanto apareceu seu signifiante.

²⁴⁸ Maria Helena de Freitas; “Metodologia de um inadaptado”, in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 19 Maio a 17 Julho 1994; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 8 Setembro a 30 Outubro 1994.

²⁴⁹ Cit. in José Sommer Ribeiro, in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Obras sobre papel*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Janeiro 1989.

²⁵⁰ Cf. António Rodrigues, *Op.cit.*, pp.248, 287, 311-312, 348...

²⁵¹ Álvaro Lapa em entrevista no jornal da exposição: *Exposição Álvaro Lapa. Vronne em casa*, Museu de Évora, 18 Maio a 25 de Junho 1995 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.97-100).

²⁵² Álvaro Lapa, in catálogo da exposição *Catálogo da exposição: Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Galeria Nacional de arte Moderna de Belém, Colaboração da Secretaria de Estado da Cultura, (Fevereiro-Março) 1977 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.25-26).



Canção, 1979-1982, esmalte e platex, 138x110 cm, col. ENATUR

Na obra *Canção* (1979 e 1982) desenrolou-se um outro confronto entre o enunciado da pintura e o da palavra, como se um processo criativo actuasse sobre outro: assim, em 1982, repinta uma obra de 1979 tapando o seu texto para só deixar a descoberto os artigos definidos masculinos plurais (“os”). A forma surge como mudança da forma, como seu devir e metamorfose, em que um enunciado (o visual) actua sobre outro (a escrita). O que fizera em obras separadas, em torno de temas, concebia agora sobre uma mesma obra, deixando evidente a distância de atitudes, de choques e intenções. Nesta obra, devido a esse confronto de enunciados, o pintor deixava mais claro o papel da escrita: mais que elemento visual (que não pode evitar ser na recusa de o ser) ela é forma abstracta, resultado de um gesto mental, tal como a forma visual é resultado de um gesto físico do corpo. Com a pintura de manchas sobre as letras, que são também visuais, fornece ao gesto físico e visual uma desejada acção mental. A diferença de tempos entre a inscrição do texto e a ocultadora acentua um jogo temporal de inscrições. Não se trata de correcção, mas de um acto simultâneo de *desfazer* e *fazer*. Em *Palavras*

Gastas de Outrora (1982) é a própria cor que faz de barra (neste caso, mais do que mancha) ocultadora. Mais do que tapar, como em *Canção*, ela parece interromper. Apagar o texto anima o cromatismo e faz a pintura. Um livro pendurado, para consulta do observador²⁵³ confronta a pintura enquanto lugar da imagem com o suporte tradicional da palavra. Nesta mesma linha de confronto entre o texto e a pintura, estaria a série *Conversa* (1979-1984)²⁵⁴ em que o texto tenta ocupar o lugar da pintura e esta resiste perturbando as letras enquanto imagem. Neste exercício, Álvaro Lapa tornava próximo que o texto impõe tempo de leitura na extensão espacial do quadro enquanto a mancha impõe espaço ao tempo de leitura.

Daí concordarmos que o trabalho de Álvaro Lapa se confronta no «interior da pintura» com «um nexo não pictórico»²⁵⁵: mas exactamente para, por dentro, lhe esforçar esses limites em que a pintura se recusa na impossibilidade de não deixar de se ser. O «outro» não estende nem desconstrói. Surge como alteridade estranha a que a pintura se recusa. Porque o texto não pode ser domado pela pintura, esta, que a recebe e instala ao mesmo tempo, força a sua presença e a sua inacessibilidade. Se o texto é importante para Álvaro Lapa, por complemento do eu, é-o também para a pintura para alteridade desta. Não é o pintor que se torna escritor, nem é o escritor que invade o espaço da pintura. A anti-vocação de um joga com o falhanço do outro, provocando na desajeitamento, na irredutibilidade e na falha de cada meio um estado de risco. É porque não se conjuga que a palavra arrasta a imagem (e vice-versa) para uma exterioridade radical e sem mediação, em que a coloca fora de si. *Palavra e figura* actuam como forças extrínsecas e desviantes, atracções que se puxam uma à outra para a respectiva exterioridade, para um lugar não categorizável²⁵⁶. Deste modo, Álvaro Lapa podia «ousar falhar»²⁵⁷, podia explorar esse lugar não nomeável e não pensável, indomesticável e além da arte, em que se arrisca – ou seja, de recusa e negatividade no seio de uma espontânea evidência.

É na dimensão autobiográfica da expressão de um «corpo próprio» que se funde, imbrica e sincretiza a palavra e o texto²⁵⁸. Lapa consideraria «ser o corpo o tema constante dos pintores», «quer dizer que o fundamento da pintura, portanto da possibilidade de obter pintura, é o funcionamento do corpo na e fora da operação de “pintar”»²⁵⁹. É na convergência *solipsista* do mundo do sujeito que ambas (palavra e imagem; escrita e pintura) se comprometem simultaneamente e onde a irredutibilidade mútua passa a estar ao serviço de um mesmo compromisso do sujeito. Por isso, não é a estética que legitima que a palavra surja na imagem, mas a ética.

²⁵³ «É um guia de conversação, em alemão, francês e italiano, para viajantes de oitocentos. O viajante que percorra os olhos por este mapa, confronta-se com o movimento permanente das rotas e dos lugares». António Rodrigues, *Op.cit.*, p.296.

²⁵⁴ A primeira apresentação de obras desta série ocorreu em 1980 no *Círculo de Coimbra*, com 13 pinturas.

²⁵⁵ José Gil; “A voz dos signos”, in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa, obras sobre papel*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Janeiro 1989 (reed. in Idem, «Sem título». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2005).

²⁵⁶ Segundo aplicação análoga que Foucault aplica na leitura da pintura de Magritte. Cf. Fernando Rampérez, *La Quiebra de la Representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid: Editorial Dykinson, 2004, pp.243-245.

²⁵⁷ Álvaro Lapa considerou ter iniciado a escrita em 1962 com o princípio de «ousar falhar». Cf. Álvaro Lapa, in Jorge Silva Melo, *Conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa* (filme), Produção Artistas Unidos, 2006 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.122-159).

²⁵⁸ Cf. António Rodrigues, *Op.cit.* 2006, pp.351.

²⁵⁹ Álvaro Lapa, “a pintura do corpo”, in catálogo da exposição: *O Rosto da Máscara: A auto-representação na arte portuguesa*, Lisboa: Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 8 Junho a 18 Dezembro 1994 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.65-71).

Lugares autobiográficos – encontros com o «autor»

«A pintura como Existência... (...). A pintura, que não substitui a existência, não a sublima, não a restitui como representação, não a institui como “profissão”, mas, exactamente (o que no caso é: “Com a única exactidão aproximável”) constitui-a, realiza-a»

(Álvaro Lapa, «Comentário», 1985)

«Não faço obra para ninguém»

(Álvaro Lapa, 1994)

No paroxismo da individualidade esta resvalava na nudez de um mundo privado que perdia contacto consigo próprio. O enigma das obras de Álvaro Lapa não se estabelece apenas perante o observador, mas, sobretudo e primeiro, perante o próprio autor no processo de criação. Criar é provocar o enigma e indagar a forma é ocultar-lhe os sentidos. A evidência da forma, da sua existência como mancha densa e absorvente, coincide com a sua distância ou a sua não revelação: prolongamento da acção do seu autor, a forma é sempre sua ausência e separação. Em Álvaro Lapa, a dor íntima da separação torna-se enigma. O mundo privado criado é assim sempre *de um outro*, em que a sua criação é a afirmação da sua irredutibilidade. A forma cria-se perdendo coincidência com o autor e torna-se *de outro*, sendo sempre um problema (ou questão) de auto-representação. A liberdade da subjectividade conquista-se nesta íntima separação. O autor afirma-se como um corpo profundo e complexo, como mediação do mundo que se lança em cada inscrição como «geografia do desconhecido»²⁶⁰.

Neste conflito, Álvaro Lapa cria um *duplo-de-si-como-autor* através da série de 22 obras, *Profecias de Abdul Varetti* (1972) – apresentadas em Janeiro de 1973 na *Galeria Buchholz* com o título *As profecias de Abdul Varetti – cortinas de ferro e outros objectos – espólio dum escritor falhado*, que consistia numa série de aforismo bordados em panos com armações de aros metálicos, alguns quadros, um texto ilustrado e um relicário pessoal²⁶¹. A estrutura era precária e oscilante, não revelando nem o mesmo esforço do fazer nem a estabilidade consequente verificada nos suportes pictóricos. Pela citação de *outro* (Abdul Varetti), espécie de alter-ego em modo de afinidade mítica²⁶², Lapa criava 22 aforismos que eram formas mentais enigmáticas (em que as formas apresentam um laconismo de ambições aforísticas), como resultado de uma sabedoria que se transcende ultrapassando o criador. Abdul Varetti aparecia de novo apresentando Álvaro Lapa e este apresentando Abdul Varetti na exposição individual (dupla) *Modelos Narrativos: Exposição de Abdul Varetti e Álvaro Lapa* na *Galeria Quadrante* em 1973. Abdul Varetti esteve também para ser o autor de *Raso como o Chão* de 1977.

Na mesma exposição Álvaro Lapa apresentou pinturas que não só se animavam de cor, como um mundo de ilustração infantil, como também se subdividiavam em enquadramentos internos na lógica da

²⁶⁰ João Miguel Fernandes Jorge, *Um quarto cheio de espelhos*, Lisboa: Quetzal Editores, 1987, p.14.

²⁶¹ Para descrição Cf. Fernando Pernes; “Álvaro Lapa, uma poética da revolução”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº37, Junho, p.8.

²⁶² Abdul Varetti terá aparecido no Verão de 1972 na praia de porto de Mós, primeiro como nome. Lapa localizou-o no século XIII algures numa gruta litoral da Sicília. Álvaro lapa, in catálogo da exposição: *Modelos Narrativos*, Lisboa: Galeria Quadrante, Fevereiro 1973 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.20-21). Ainda sobre esta questão, cf. António Rodrigues, *Álvaro Lapa – Voz das Pedras*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp.246-247. Por duas vezes Abdul Varetti efectuou a apresentação de Álvaro Lapa, referindo-o como «seu aliado e amigo» (exposições individuais de 1973 e 1978). Cf. catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.20, 32-32.

banda-desenhada. A junção da palavra integrava um campo pictórico já implicado com um desejo de narração, não para ilustrar, mas antes na orientação, atrás abordada, de disjunção e desobediência. Em obras como *Branca de Neve e os Sete Anões* (duas versões em 1973) ou, mais tarde, *Teoria das duas Imaginações* (1974), *A vida noutros tempos* (1974) ou *Alegoria* (1976), Lapa assume um confronto directo com a questão da narrativa.

Na segunda versão da obra *Branca de Neve e os sete anões* (1973) (em homenagem a Marcel Duchamp por menção de *La Mariée mise à nu par ses Célibataires même*, conhecido como *Le Grand Verre*), há uma citação mútua (texto/figura), em que um dos enunciados significantes esquematiza o outro, como se procurasse revelar o que o *outro* esconde. Mas a revelação não funciona, sendo a obra que cita absorvida pela citada. A obra é sempre «material inalienável»²⁶³ e nada a revela em profundidade, sendo tudo por ela imediatamente absorvida. A relação entre a imagem e o texto escapa às relações convencionais²⁶⁴. A *narratividade* não é linear oferecendo-se para um «jogo de sabotagem de sentido»²⁶⁵. O quadro torna-se esse lugar onde a palavra, sendo imagem, escapa à percepção visual e se explora conceptualmente, diríamos como abismo conceptual de significação, e onde a imagem, sendo significadora, se explora num abismo perceptual de significação. É nesta proporção inversa que Lapa faz jogar os hiatos no seio das relações implicadas pelo facto de ambos os enunciados estarem no mesmo lugar: o *quadro*. Contra o «predomínio do verbal, do significado» como forma de «entendimento» (do qual é «estorvo»)²⁶⁶, afirma um dos aforismos de Abdul Varetti: «A linguagem afastar-se-á do consenso, e exprimirá o desejo e a imaginação».

Álvaro Lapa coloca a escrita na pintura por irredutibilidade mútua. O que é escrita escapa à imagem, o que é pintura escapa ao texto. A inclusão mútua partilha um diálogo de intransigências que desafia a inevitabilidade das autonomias. Não é a afirmação, mas a negatividade que se reforça nesta relação. A letra invade o visual da pintura para recuar tornar-se pintura, afirmando assim a sua própria dimensão textual. Quando a palavra se lê, a literatura afasta a pintura. Quando não se lê, faz recuar a literatura.

A narrativa na obra de Lapa é lugar de uma solicitação sem lógica ou estrutura, que não vincula e por isso não corrompe a autonomia dos elementos nele integrados, ou seja, em que a parte não se omite na sequência global. O *todo* dá-se na *falha e na cicatriz*. A narrativa é uma ratoeira para fixar o *não interpretável*²⁶⁷. A narrativa, no sentido neo-figurativo defendido por Lapa, oferece-se como *não compreensão*. Se, como nos esclarece Paul Valéry (1871-1945)²⁶⁸, a compreensão se sustenta numa organização imediata no interior de um sistema onde as partes (fragmentos) se anulam, definindo o uso prático da linguagem, então para ressaltar os elementos tem que se *transformar a linguagem em não-linguagem*. Os elementos utilizados como significantes na compreensão são anulados por esta, dissolvem-se na claridade da compreensão, falecem no cumprimento da sua função. A teleologia da linguagem devora os seus meios. A narrativa de Lapa inverte essa utilização. O material impõe-se e

²⁶³ Cf. Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d, p.160.

²⁶⁴ Simon Morley referiu as seguintes relações entre o signo visual e o signo verbal: *transmédialité, multimédiale, médialité mixte e intermédiale*. Cf. Simon Morley, *L'Art les Mots*, Paris : Éditions Hazan, 2004, pp.10-13. Por recusa de relação, cremos que Álvaro Lapa não se ajusta plenamente em nenhuma destas.

²⁶⁵ António Rodrigues, *Op.cit.*, p.270.

²⁶⁶ Abdul Varetti-Álvaro Lapa; “Notas para a salvação do sentido e do bem-estar nele, ideológico”, in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa*, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis (organização: Secretaria de Estado da Cultura; Centro de Arte Contemporânea), Junho 1978.

²⁶⁷ A dimensão anti-hermenêutica de Lapa apresenta fortes proximidades com o pensamento *adorniano*: «As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos; na situação actual, haveria que apreender a sua ininteligibilidade»; «Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. O facto de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o carácter enigmático sob o aspecto da linguagem». Cf. Theodor W. Adorno, *Op.cit.*, pp.138-140.

²⁶⁸ Cf. Paul Valéry, “Poesia e pensamento abstracto”, in *Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstracto*, Lisboa: Veja, 1995, pp.53-91.

persiste, fazendo-se respeitar porque não cede à interpretação. Por isso, o material rejeita a perfeição que lhe possa fornecer uma eficácia interpretativa, afirmando-se na falha e insipiência objectiva. Se na narrativa convencional cada significante se cumpre na interpretação, na analogia onde se apaga, a arte de Lapa actua no interstício da analogia, no espaço da diferença onde ela se esvazia, deixando-nos especados perante a presença do significante renitente à interpretação. A linguagem só se completa por retorno à origem da materialidade sensível e à irredutibilidade da sua presença. Nesse retraimento fundacional do material, cada interpretação está sempre antes de começar, pasmando-se com o vazio hermenêutico com que se depara ao mesmo tempo que se vê forçada a uma espécie de recomeço.

Liberta da dependência perante uma verdade prévia, desvinculada de uma origem fundadora da repetição do qual seria repetição, e liberta de um sistema que integre e conduza os signos em função de convergência de significação, a narração de Lapa projectava-se numa exterioridade de diferenças, irredutível e exclusiva. O sentido não serve de coação prévia aos signos, nem de abertura, mas de afirmação de uma alteridade onde se produz por ocultação e exterioridade sempre adiada. Trata-se de narrar algo que se dá enquanto algo exterior e não dominável, não controlável enquanto modo de significação: um signo denso e imanente que se fornece primeiro e logo se fecha sobre si e a um sentido exterior, ocultando por retraimento do signo.

É deste modo não diegético e num contexto neo-figurativo, que a *narrativa* assume uma dimensão ética de importância maior para Álvaro Lapa. Por um lado, a narrativa oferece-se na recusa da compreensão, impondo os significantes na intransigência irredutível da sua materialidade; por outro, o esforço de interpretação mergulha numa dimensão opaca que remete esse esforço para um *não lugar ou lugar negativo de sentido*. Tal como Adorno pronunciou relativamente à obra de Samuel Beckett, e ajustável à obra de Lapa, trata-se de assumir uma autenticidade assumindo a «crise do sentido», colocando o «sentido em questão», em que as obras «tornam-se contextos de sentido ao negarem o sentido»²⁶⁹. Por um lado uma presença inalienável, por outro um exercício da não-identidade.

O subterfúgio do signo permite a pesquisa da plenitude e do silêncio no mesmo plano. Pesquisando as formas numa equação entre o vazio e o cheio, como expressão de uma meditação anuladora da proeminência da forma, Lapa procurava um «silêncio que se manifestava no vazio da bidimensionalidade da tela»²⁷⁰. O plano é o receptor e o limite da existência dos signos. Na sua opacidade limpa e lúcida, as *formas-signos* como que recuam, encostando-se ao próprio plano encontrando aí o (último e certo) refúgio à voracidade da interpretação. As formas plásticas especam-se no limite do seu retraimento. Não se trata apenas de se confrontar de cheio e vazio, mas no facto deste confronto se efectuar na ambiguidade da sua permutabilidade e do hiato que medeia a sua própria relação.

A pobreza²⁷¹ e fragilidade deliberada dos materiais e signos de Lapa imobilizam estes numa dura serenidade que funciona como um meio de resistência. O sereno contorno de um corpo negro sentado imobiliza-se e torna-se uma rígida rocha. O contorno da forma não limita o do gesto, que assim parece ter acontecido para além da necessidade do seu preenchimento. As formas e, sobretudo, as arquétipas figuras negras de eremitas, surgem como a elipse de uma lenta concepção nelas absorvida até à invisibilidade.

O informe ou a brutalidade dos materiais (incluindo a forma e a cor) lançam-se com uma intencionalidade irascível, implicando de tal modo cada presença no quadro que esta apela a uma

²⁶⁹ Theodor W. Adorno, *Op.cit.*, p.125, 176.

²⁷⁰ Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), p.138.

²⁷¹ Para Lapa não há materiais pobres: «Disse que os materiais não eram pobres, eram de pobre, porque não há materiais pobres. Por exemplo, não há materiais mais pobres do que a tela e o óleo que são paupérrimos na utilização corrente. Até porque estão fora de moda». Álvaro Lapa, entrevista no jornal da exposição: *Exposição Álvaro Lapa. Vronne em casa*, Museu de Évora, 18 Maio a 25 de Junho 1995 (reed. catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, vol «Textos», pp.97-100).

especulação (conceptualização) ontológica. Porque cada matéria é presença, ela confronta ontologicamente a percepção, investe-a de uma opacidade que a conceptualização é convidada a tentar resolver. Mais do que *plasticidade*, trata-se de um *informalismo mental*.

A serenidade é solitária e densa, resultando dos conflitos que motivam a reflexão, tal como a forma se recorta e isola como resultado de gestos contraditórios e indiferentes entre si. Cada forma não se propõe como um momento (sinal/signo) de uma significação global, mas como uma densificação de sentidos. Não é um mero momento de uma narrativa, para se esforçar na tentativa de consumir o sentido global e cumulativo (sintético) dessa narrativa. As formas de Lapa parecem ter sido contornadas várias vezes, na mesma precisa definição, na asseveração da forma como conquista de um interior. A forma não é dúvida nem hesitação, nem é transparência etérea, mas certeza perene do seu próprio fundo enigmático, certificação do acidente de um agenciar existencial – que faz com «que os acidentes sejam tão necessários como os propósitos»²⁷². Cada forma parece resultar de um retorno intensivo do exercício da espontaneidade, endurecendo-a mais do que a certificando. Há uma rudeza especulada no modo bruto e duro do material sígnico. Entre a falha do gesto espontaneamente insistido define-se essa intransigência das formas sígnicas (figuras) através das quais se formula essa «moral espontânea»²⁷³, esse encontro com um *dever ser* das formas por recusa de outro modo de ser. A falha dispõe-se com inflexibilidade, mas ela própria refere a dimensão inconclusiva dessa moral agida na responsabilidade do sujeito. Não é a obra que está inconcluída, porque a incomplacência dos seus elementos não o tolera, mas o sujeito que se oferece como projecto inacabado na falha da obra (e da obra como falha). Deste modo rasga-se um extravio à estabilidade do sujeito lançando-o na finitude de uma abertura constituidora²⁷⁴.

Alheio a pesquisas de evolução técnica²⁷⁵, para antes indagar vias estéticas a ela alheias ou até opostas, de solene e ritualizada dimensão vivencial²⁷⁶, Álvaro Lapa foi anulando a manifestação inicial de uma subjectividade do gesto corporal de inscrição como meio de escapar ao domínio da razão, para meditar sobre as formas as carências de uma requerida racionalidade: o signo absorveu o gesto para o anular como expressão anímica e subjectiva (mas não como sua constituição e realização); e assim colocar, sobre a sua presença, o peso de uma assumpção significativa provocadora de um sentido esquivo. Evoluindo de uma expressão mais abstracta e expressionista, nas suas primeiras obras, para outra sobre a configuração elementar dos signos, a sua pintura deixava de procurar estar *antes* do controle da razão, para indagar outra, situada *para lá* dos seus limites, ou exterior, onde essa razão era conduzida intuitivamente para expressar uma espécie de impotência de poder de significação. A sua pesquisa de uma integralidade fragmentária de formas elementares e opacas movia-se nesse excesso silencioso e despojado em que o sujeito individual ultrapassava intelectualmente a sua própria racionalidade. Se as suas «associações complexas e não ilustrativas geram as imagens que accionam nos limites da inteligibilidade»²⁷⁷, tais limites não funcionam antes desse domínio inteligível, mas

²⁷² Álvaro Lapa, "Comentário", in catálogo da exposição: Álvaro Lapa, Lisboa: Galeria EMI – Valentim de Carvalho, 1985 (reed. in catálogo da exposição: Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.42-43)

²⁷³ Álvaro Lapa, cit. in António Rodrigues, *Op.cit.*, p.248.

²⁷⁴ Pensamos, segundo Heidegger, na ética exigida ao «sujeito autêntico» no interior do «ser-lançado». Para síntese, cf. Gianni Vattimo, *Introdução a Heidegger*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp.41-44.

²⁷⁵ Rui Mário Gonçalves; "Notas brutas para um caso delicado", in catálogo da exposição Álvaro Lapa retrospectiva, Porto: Fundação de Serralves, 19 Maio a 17 Julho 1994; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 8 Setembro a 30 Outubro 1994.

²⁷⁶ «(...) arte, não como execução elaborada mas como projecto vivencial, Álvaro Lapa negava a técnica pelo ritual». Fernando Pernes, in catálogo da exposição: Álvaro Lapa. O réseau teórico e o Castelo de Bragança (desdobrável), Lisboa: Galeria Espaço, (16) Abril 1974.

²⁷⁷ Maria Helena de Freitas, "Metodologia de um inadaptado", in catálogo da exposição: Álvaro Lapa retrospectiva, Porto: Fundação de Serralves, 19 Maio a 17 Julho 1994; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 8 Setembro a 30 Outubro 1994.

depois dele; tal como numa leitura poética as palavras escapam ao domínio lógico. O processo criativo não é o de um gesto corporal meramente físico, mas também mental, no próprio sentido em que este também é *corpo*. Pensar é um gesto do próprio corpo, que se revela com o gesto de inscrição da mão. O *corpo próprio* é o receptáculo da memória e da acção criativa.

Como o resultado de uma ascese racional que encontra no seu final a serenidade que a transcende, reencontrando a presença primordial dos signos ou, como afirma o próprio Lapa, «de uma “perfeição em aberto”, a dos símbolos acontecidos na força da curiosidade primordial»²⁷⁸. Neste processo indagador estabelece-se sempre uma distância crítica perante qualquer esforço de identificação e sentido imediato. Álvaro Lapa acreditava no *eu*, mas não na sua racionalidade cartesiana. As suas imagens são sempre dessa auto-representação e fascinação íntima que se esconde sob a sua própria indagação: «Cada quadro de Lapa é um auto-retrato, um enigma a resolver»²⁷⁹. Numa introspecção autobiográfica, Lapa recusava qualquer relação *mimética*, explorando uma iconografia profunda e existencial sobre o sujeito. Na sua nova-figuração não há nenhum referente como origem que certifica e orienta a sua produção. A sua única origem é esse corpo próprio «que se afirma aberto» como fonte, um «corpo» que «é um movimento sem princípio nem fim», esse «modelo originário (modelo autobiográfico)»²⁸⁰ cuja única coisa que prediz é a necessidade de narrar.

A sua iconografia como que procura evitar qualquer *re-conciliação* com a realidade, apresentando-se esquiva e inadaptada. *Que horas são que horas (metodologia de um inadaptado)* é o título e inscrição numa obra de 1974-75 que revela essa distância, através da dúvida esquiva e irónica, perante o uso quotidiano dos signos. O próprio artista observaria: «Do que eu vivo e dou a ver é da recusa»²⁸¹. A recusa do sentido apreendido como liberdade crítica do artista não adaptado (ou não domado) permite assumir «profundamente a marginalização como poética»²⁸².

Esta dimensão autobiográfica e autista de Lapa foram uma decisiva orientação estética que estruturou no seu centro uma ética firme: «Estar sózinho ou ser sózinho é o contrário do alheamento, da fuga habilmente preparada; a agudeza da atenção, a lucidez desperta exaltam-se no acto solitário, porque tudo o que é da realidade e tudo o que não o é passam por ele e nele reunidos se refazem. Álvaro Lapa é ele só, o único artista nosso envolvido por este nocturno de lucidez solitária, sem transigência, e por isso mesmo conhecido e por isso mesmo ignorado»²⁸³. Esta solidão, modo certo de ter profunda voz colectiva, segundo princípios *adornianos*²⁸⁴, permitiu a Álvaro Lapa trabalhar uma «voz sem dono», uma *desertificação*, *despauamento* ou *desterritorialização* do autor²⁸⁵. Neste sentido a obra de Lapa instala-se em três cisões cruciais da recente era contemporânea: por um lado, como vimos atrás em torno da narrativa e da figuração em Lapa, uma cisão entre representação (significante) e representado

²⁷⁸ Álvaro Lapa; “O Fim do Mundo”, in *Raso como o chão*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.65.

²⁷⁹ Óscar Faria; “Self-Obsessed and sexee”, in *Confidências para o Exílio*, Porto, Novembro 1994, p.18.

²⁸⁰ Álvaro Lapa, in catálogo da exposição Catálogo da exposição: *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Colaboração da Secretaria de Estado da Cultura, (Fevereiro-Março) 1977; ver também, idem, in catálogo da exposição: *Retratos Duplo Corpo*, Porto: Galeria presença, Outubro 1995 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», pp.25-26 e 101-102).

²⁸¹ Idem, “Os artistas por eles próprios: Álvaro Lapa — a arte é a degradação do silêncio”, in *A Capital*, Lisboa, 2 Abril 1971.

²⁸² Fernando de Azevedo, “Prémios de Arte em Portugal 1982. Pintura. Escultura. Desenho. Gravura. Fotografia. Álvaro Lapa: a subversão solitária”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº56, Março 1983, p.29.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Esta é uma das teses no confronto que Adorno efectua entre Stravinsky e Schönberg. Cf. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris: Éditions Gallimard, 1962. Esta tese também já foi abordada relativamente a Álvaro Lapa, embora sem referência a Adorno. Cf. António Rodrigues, *Op.cit.*, pp.310-311.

²⁸⁵ Cf. António Rodrigues, *Op.cit.*, pp.277-279, 340.

(referente); por outro entre o sujeito e a representação²⁸⁶ e, por fim, entre o sujeito e o espaço público, estas últimas avaliadas a partir desse autor celibatário. Algumas proximidades nos permitimos com a noção de *morte do autor* de Foucault²⁸⁷, na defesa de um autor anónimo que liberta o gesto da escrita e deixa falar a singularidade vivida desse gesto. Não a autoridade circunscrita de *quem fala*, mas esse excesso *do que e como fala*. Em Lapa não se deseja o «artista» nem sequer o «operador estético», mas um «corpo próprio» e vivido. Todo o gesto de Lapa é uma *inscrição* que não quer ser dominada pela descrição de referentes nem pela autoridade do autor. Mas é neste exercício que se abrem novos campos e portanto, como se pode dizer a partir de Foucault, que «se restitui um sujeito mais forte»²⁸⁸. A *falha* enquanto inscrição surge como esse *excesso* que é um *nada* (porque outro radical) de *significação* que escapa ao *autor* para, ao mesmo tempo, ser parte integrante de um *corpo vivido* e onde cabe a recusa ao poder subjugante da interpretação. A individualidade criativa de Álvaro Lapa é aquela em que o ego se cala e em que outras camadas adquirem voz, onde se encontram as afinidades electivas dos vários autores eleitos ou desse *outro-autor* que foi *Abdul Varetti*, modo de actuação em função de uma corrupção da autoridade do único *eu-autor*, não no sentido da heteronímia nem da heteronomia, mas de uma subtracção ou negação do *eu-autor* por ampliação da unidade de um *eu* existencial mais intenso.

Lugares opacos e silenciosos – encontros com a «obra»

«O produto artístico é um pleonasmo cuja originalidade entretém ou/e agride. O não feito é por isso o rigor artístico»

(Álvaro Lapa, «Virtualidades», in catálogo da exposição: *Depois do Modernismo*, 1983)

«(...): as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte»

(Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*)

O vazio que Lapa pesquisou não era primordial nem amnésico, mas um vazio final e *pós-mnemónico* (ou para lá da memória) um vazio do preenchimento. As suas formas-signos estão fora do tempo e do histórico (rejeitando a nostalgia e sem possibilidades de utopia), para fazerem investir sobre si (à sua presença) a procura de sentido. A forma surge do nada como signo e logo se resguarda, sem nada projectar como premonição de sentido. Não tem memória nem cria memória. O único tempo é o da indagação desse sentido não revelado, tornando assim as suas «paisagens interiores» com uma profundidade sem perspectiva, mas *especulativa*. É esse o sentido da petrificação totémica das suas formas-signos, em que a totalidade do sentido se confunde com o vazio, como se estivesse estrangulada entre os limites do *nada* e do *todo*. O despojamento da pintura de Lapa, que não se deve confundir com ausência, serviu uma ascense em torno de uma *totalidade* de sentido que se confundia com a sua própria *abertura*. O vazio do negro, como negação e «entropia»²⁸⁹, passa de quadro para

²⁸⁶ Sobre estas cisões cf. Fernando Rampérez, *La Quiebra de la Representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid: Editorial Dykinson, 2004, pp.248-260.

²⁸⁷ Cf. Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa: Veja, 2002.

²⁸⁸ J. Ullmo, cit in *Ibidem*, p.87.

²⁸⁹ «O negro entrópico engendra e elimina a sua própria forma. Cada variante põe em jogo um equilíbrio instável e reversível entre traço e mancha, ordem e excesso, signo e forma». José Gil, «A voz dos signos», in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa, obras sobre papel*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Janeiro 1989 (reed. in Idem, «Sem título». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005).

quadro como insistência de uma revelação. Com pouca adopção pela fluidez do diluído ou do difuso, Lapa preferiu o denso e o concentrado, sem gradações nem transições, ou sequer esboroamentos, mas cesura, diferença e desarticulação.

O ciclo *Voz das pedras* (1975) induz esses sentidos petrificados e silenciados, em que uma «polissemia vaga por desertificação do signo»²⁹⁰ funciona não por dispersão mas, pelo contrário, como contenção sobre si, por petrificação da forma-signo. O esvaziamento, ao contrário do oriental que é positivo e efectuado sobre e através do branco, apresenta-se negativo, sendo efectuado pelo negro absorvente. A profundidade perspectivada anula-se não na origem da concepção, no respeito pelo branco como vazio e ausência (como uma contenção *Zen*, pura e emergente), mas no final do processo, encostando ao fundo, como negro, na densidade petrificada da memória aí anulada ou superada, conquistando uma profundidade por absorção, onde também a espacialidade se anula por contracção. Por estas razões, o orientalismo de marcação *Zen* da criação de Álvaro Lapa não se estabelece pela subtracção com a filosofia e pensamento ocidental, mas por adição crítica.

Lapa explorou um vazio interior à forma-signo como anti-predicativo e origem-motor de uma reflexão que seduz não pelo que diz, mas pelo que não diz, ou seja, que seduz pela sua irredutibilidade, como origem arquétipa que convoca o seu preenchimento como acto. O vazio não vincula a vagueação do misterioso, mas o definido da imanência do enigmático. A sua obra «introduz o possível sem garantias», num universo «despovoado e expectante»: «As obras de Lapa não transmitem mensagens, e no entanto, o seu vazio está nos antípodas da ausência de sentido», numa «irradiação total de uma neutralidade sem objecto»²⁹¹

A pintura de Lapa *aguarda que o sentido se faça pelo próprio movimento de fuga da evidência*. A evidência sintética das formas exhibe-as como signos absorventes da sua própria indagação, perante as quais o *olhar absorve o olhar*²⁹². A percepção é seduzida por uma espécie de «encantar da dúvida»²⁹³. A firmeza da forma suporta uma latência de sentido. Por um lado exige a pausa do olhar, por outro deixa esta numa meditação sobre o não revelado. O acto de *perceber só funciona quando provoca e densifica a interrogação*. É neste sentido que os elementos plásticos agem como «sinais de perplexidade»²⁹⁴.

Para determinar a ética anti-hermenêutica de Lapa, consideramos que são relevantes três orientações filosóficas. A noção de verdade absoluta de Hegel, os seus desenvolvimentos na «dialéctica negativa» de Adorno, e o «retrair de terra» de Martin Heidegger (1889-1976). Hegel (1770-1831) confrontava a verdade formal e estática de tradição metafísica com o facto de esta poder ser apenas num patamar inferior e accidental por não integrar um *outro* e de estar incompleta. Deste modo, a verdade absoluta continha sempre uma não-verdade invisível à verdade accidental. A filosofia enquanto caminho para a verdade absoluta tinha que ser histórica, sendo essa a sua proposta do processo dialéctico. Para Adorno, não só a verdade accidental e histórica exclui o *Outro* como se torna repressiva. Por isso, desautoriza a verdade racional e objectiva, para valorizar esse *Outro* (esse *não-ser, nada* ou *não-verdade* da metafísica) que desloca a autoridade prévia da verdade: em Adorno a verdade da obra de arte é o *Outro*²⁹⁵. O fragmento ou a falha, enquanto desvios da perfeição estável e agindo na privação

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Margarida Acciaiuoli, texto do catálogo da exposição: *Exposição de Pintura. Alvaro Lapa*, Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho, Março 1984.

²⁹² “Essa visão da realidade vale a outra, e a outra, e a outra — (...) vaya adentro, en el mas próprio y íntimo y muy personal descubrimiento — hay que evadir-se, vaya!”. Álvaro Lapa; “Para si próprio”, in *Raso como o chão*, Lisboa: Ed Estampa, 1978, p.29.

²⁹³ *Idem*; “Histórias dos Reis dos Cigarros”, in *Raso como o chão*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.75.

²⁹⁴ *Idem*, in catálogo da exposição: *Bosch – Artistas contemporâneos e as tentações de Santo Antão*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1975 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», p.22).

²⁹⁵ Cf. José Guilherme Merquior, *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p.55.

desta estabilidade, accionam um processo de diferença e resistência que arrasta a estética para a ética. O *Outro* é o que está ainda por dizer, o que ainda não está interpretado e, por isso, se oferece como parte irreductível. Se a dialéctica em Hegel é só circunstancialmente negativa, em função de uma nova síntese, em Adorno a dialéctica só pode e deve ser negativa, em função do *Outro* que, enquanto fragmento, recusa a síntese e retrai-se à interpretação para actuar como modo de resistência. Segundo os princípios de Adorno, a obra de Lapa confronta na ausência de perfeição a presença de algo (que se exclui como nada) cujo recuo hermenêutico perante a expectativa ou pré-conceitualização se torna esse *Outro*. Alheia à potencialidade interpretativa do sujeito, a *figura* de Lapa é uma ameaça e desvio à sua estabilidade provocando uma oscilação daquilo que as coisas são para o que elas não são. A ética de Lapa, segundo o modo negativo *adorniano*, coloca o *dever ser* como extrema extensão crítica do ser no lugar do *Outro*, portanto não prévio e determinado, para se apresentar num espaço rebelde de não-interpretção e não-domínio, que é também um espaço de liberdade radical. O *dever ser* é aquilo que ainda não é, numa entrega a um processo de extrema abertura. A liberdade não está na *escolha* do que já é, como acontece na cultura industrial e económica que tanto Adorno como Lapa enjeitaram, mas nesta confiança na *abertura radical do negativo*. As figuras de Lapa são, no seu vigor, antitéticas, não porque efectuam uma ruptura mas porque se preenchem de um nada radical de sentido, por recuarem a um lugar onde a interpretação não acode. A precisão formal das suas figuras só pede uma única segurança: a da *recusa da instrumentalização*. Lapa não pergunta pelo *oculto*, tal como foi a pergunta trágica de Édipo²⁹⁶, antes oferece-o como presença (*figura*) arrancada ao abismo do não-ser.

Esta posição apresenta alguma proximidade com o *combate entre o instalar da terra e o retirar do mundo* proposto por Martin Heidegger, segundo o qual cada revelação da forma coloca próximo de si o mistério da mesma: cada revelação aponta para o que fica oculto, que «só se mostra quando permanece oculta e inexplicada»²⁹⁷. A obra expõe-se verdadeiramente enquanto aproximação do que não se manifesta, do que se mantém oculto. Heidegger preferia o termo *desocultação* (*Unverborgenheit*) quando apela à verdade (aquilatada segunda a noção grega de *aletheia*), pois a *desocultação*, enquanto acontecimento, deixa manifesto a proximidade do oculto. A metáfora da *clareira* (*lichtung*) servia-lhe para dispor a ideia: a clareira, enquanto iluminação ou clareamento, tem perto de si o oculto da floresta. A essência da obra de arte, enquanto verdade, seria esse combate originário de uma tensão em repouso entre o que se ergue e abre e o que retrai e fecha, um «meio aberto, no qual o ente advém e a partir do qual se retira» – uma co-pertença ou intimidade. Na pintura de Lapa a forma declara-se concisa e explicita enquanto significante, para logo se retrair na irreductibilidade desse *deixar ser* o que é enquanto *presença significante*. É exactamente porque ela é tenaz na manifestação e no repouso certo do seu *deixar estar*, que a pintura de Lapa se recusa. A decisão que dispõe o advento do que se revela funda-se em algo de não dominado e desconcertante²⁹⁸. É porque tal decisão *deixa a obra ser obra* (ou a forma ser forma...), na sua manifestação ontológica como significante e acontecimento, que esta melhor revela a opacidade da sua irreductibilidade – tal como o desvelamento revela o véu que tapa e oculta. A desapareição do sentido faz-se perante a evidência da forma plástica. Daí ser possível uma maior aproximação à noção de «combate» a que se refere Hannah Arendt (1906-1975), discípula de Heidegger, que a coloca entre a verdade da materialidade do objecto artístico e a «vida do espírito»²⁹⁹.

O sentido plano e raso das formas na intimidade da superfície, no limite da sua possibilidade visual, adquire uma radicalidade que é o esforço dos elementos significantes em sobreviverem ao olhar, de se

²⁹⁶ Cf. Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, pp.117-120.

²⁹⁷ Idem, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1992 (sobre esta questão ver, sobretudo, o capítulo “A obra e a verdade”): «Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade». *Ibidem*, p.44.

²⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p.44.

²⁹⁹ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris: Calmann-Lévy, 1961, p.188. Cf. Bernard Flynn, “Positions de l'œuvre d'arte dans la philosophie de Hannah Arendt”, in *Dossier: Art et phénoménologie*, in *La part de l'Œil*, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, n°7, 1991, pp.73-80.

manterem intactos depois de qualquer percepção, ou ainda, da agonia e tensão da irredutibilidade como sobrevivência e como indominável. O enigma não é mistério apenas porque resiste à revelação, como domina no mistério, mas porque o oculto se mantém próximo e sobrevivente em qualquer desocultação. Desvendar e indagar misturam-se numa culpa que envolve o sujeito perceptor.

Se a obra de Álvaro Lapa dificilmente pode ser aberta, no sentido de Umberto Eco, é porque qualquer abertura só se efectua por negatividade. A abertura não se verifica através da disponibilidade do signo, como polissemia e heterogenia de possibilidades, mas pela sua indisponibilidade e fechamento. Por isso, ela apresenta-se com maior sentido, como um *obra fechada*, cujo recuo enigmático está em directa proporção com a concisão das formas – ou mais em retirada e recusa do que em abertura. A figura transporta uma memória e uma experiência negativa, como que incorporando uma «órbita da pré-visão» de densidade ontológica³⁰⁰.

Na fixidez e dureza da forma-signo, que se dá a ver como signo certo na ordem da visibilidade, expõe-se, paradoxalmente, a instabilidade dos sentidos. A exibição dos signos é uma acção retórica sobre o olhar, nada dizendo fora do movimento que efectuam entre si, nada expressando na própria irredutibilidade da sua relação (como entre imagem, palavra e figura) e da composição arisca e árida, com vazios que não se apreendem na análise particular e perante a qual cada elemento se confina. Por isso, tudo se decide na captação duma essencialidade que se cativa nesse movimento, não de análise, mas um *movimento estrutural*, de uma retirada que necessita da oferta como isco. A pintura de Lapa aguarda que o sentido se faça pelo próprio *movimento de fuga da evidência*. O sentido dá-se no movimento de uma relação que surge no próprio instante em que escapa. Daí este recuo que leva a «essa coincidência total do signo com o sentido: ou este se dissolve na materialidade do signo, ou o signo se desvanece no puro acontecer de sentido, num acontecer que encerrasse em si todo o sentido e não remetesse infinitamente para outros, através de signos»³⁰¹. Contudo, preferimos sublinhar que o sentido é absorvido, nesse recuar, pela própria materialidade do signo, tornando-se coincidente ao ponto de perder a mediação que caracteriza o signo. O enigma não é estado de inocência, como se a imagem se revelasse pela primeira vez, mas de insistência do sujeito exterior à resistência da obra. Não há deslumbramento da novidade, mas inevitabilidade da novidade, nascida da intensificação do olhar e, assim, resistindo melhor à entropia.

Apresentando-se como um pintor niilista, Lapa retira as camadas evidentes de sentido, deixando-nos com esse «resto» que é a própria opacidade do real, que se dá e se manifesta como impossibilidade. Não se trata da redução a um mínimo como essência, mas de um arrancamento ou de uma subtracção que devolve o enigma por *re-contacto* com a *imanência do material*. A possibilidade não nasce do imprevisto nem do acaso: nasce desse esforço de retirar o excesso e a redundância para nos deixar o que fica, cujo «registo não é senão o que resta de um trabalho de recusa»³⁰², que não é nenhuma essência (embora se possa ainda falar de um tipo de depuração) mas esse resto irredutível. A irredutibilidade do material, que assinalara o potencial de recusa e negação do informalismo, era devolvida por Lapa no interior de uma nova-figuração.

O polimento das formas deixam contudo pequenas cicatrizes, falhas de imperfeição, contingências da sua afirmação como evento. O próprio sulcar ou estalar das tintas manifesta o que é manual e material. Também nesta imperfeição a falha é o limite do que se revela, o limite da desocultação e a declaração

³⁰⁰ Novamente, perante Lapa, referimos o pensamento de Heidegger: «(...) toda e qualquer compreensão, enquanto uma espécie de abertura que é, tem de se mover numa determinada órbita da visão (*Blickbahn*). Esta coisa, um relógio, por exemplo, manter-se-nos-á vedado naquilo que é, enquanto não tivermos, de antemão, qualquer conhecimento de algo como o tempo, o cálculo e a medição do tempo. A órbita da visão já deve estar antecipadamente traçada. Chamemos-lhe a órbita da pré-visão (*Vorblickbahn*), a "perspectiva". Assim se demonstrará: o Ser não só não é entendido de um modo indeterminado como também o determinado entendimento do Ser se move em si mesmo numa pré-determinada órbita da pré-visão». Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.130.

³⁰¹ José Gil; "A voz dos signos", in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa, obras sobre papel*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, CAM, Janeiro 1989 (reed. in Idem, *Sem título*). *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005).

³⁰² Eurico Gonçalves; "Figuração-Hoje ou Gioconda com óculos escuros", in *Flama*, Lisboa, nº1408, 28 Fevereiro 1975, p.43.

do oculto – como um remendo num véu ocultador e a sua denúncia. É a *irreduzibilidade da matéria* que se expõe *como obra*. No inacabado, como corolário, a obra surge como inevitável fracasso sob o qual o oculto se mantém. Daí que cada marca criadora é também *cicatriz de uma perfeição impossível*³⁰³, sentimento da culpa e da ruína que se liga à raiz da criação da obra, tal como a palavra poética é sempre cicatriz e ruína do silêncio que lhe está na origem. Daí que os elementos plásticos, da inscrição à cor, da matéria física à palavra, surjam como elementos primordiais ao mesmo tempo que exibem o seu limite e ruína. Trata-se de um *arte bruta especulativa* no próprio rigor do seu despojamento, uma exploração da *espessura do imanente* do material plástico.

Lugares éticos – encontros inflexíveis

«Sem consciência ética um artista será apenas um decorador»

(Robert Motherwell)

«Não pretendo impor uma “história”, uma “intriga” ou “continuidade” (...).

Não estou aqui para distrair ninguém»

(William S. Burroughs, *Naked Lunch*)

Uma das últimas séries marcantes de Lapa foi *Campéstico: paisagens e interiores (1986-1987)*³⁰⁴. Nesta série, o género tradicional da paisagem onde o homem moderno de oitocentos reflectiu tanto o seu lugar positivista como o seu olhar subjectivo do mundo, tornava-se uma opaca negatividade, numa abertura espacial sem atmosfera que especia o olhar numa suspensa especulação (meditação), que não aceita a integração do sujeito nem lhe oferece qualquer saída. Só resta essa absoluta opacidade das formas de cores extensas em tons articulados de brancos, pretos e azuis (dominantes na primeira fase). Nem físico nem metafísico, porque nem adequado ao sujeito nem o transcendendo, para antes negar o sujeito ao mesmo tempo que convoca a sua subjectividade, embora para a sustentar na armadilha de uma especulação perceptiva tão profunda como inconsequente. Na continuidade da ética de resistência da obra de Lapa, a evidência das formas convida a percepção para a deixar suspensa na sua própria perplexidade perante a motivada especulação sem destino: a sua *paisagem* surge como uma *esfinge sedutora* que abandona a percepção no esforço de decifração do enigma.

Obra enigmática, mas não de enigmas (e, muito menos, de mistérios), porque o que se esconde não é o que há para decifrar, mas a própria dúvida que implica esse mesmo (e todo o gesto de) deciframento. Porque os signos estão lá visualmente evidentes, colocando a dúvida não sobre o sentido a lhes arrancar, mas sobre a questão a lhes lançar: «A minha impaciência ante a teoria provirá de que a minha posição perante a pintura é teórica, mas no que a teoria possa ter de mais “íntimo” (natural?) e que seja a sua curiosidade, e não a construção da sua resposta»³⁰⁵.

³⁰³ Cf. Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d, pp.60-68.

³⁰⁴ «“Campéstico” é um estratagema. O Joyce diz “dumbestic”, “mudéstico”, aquela mudez doméstica. Eu forjei campéstico por lição joyciana, este termo associa campo e doméstico». Álvaro Lapa, entrevista com Óscar Faria, “Cultura. Pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público: «O artista sente-se mal»”, in *Público*, Lisboa, 30 Março 1993, p.30. Ver ainda, Álvaro Lapa, entrevista in Jorge Silva Melo, *Conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa* (filme), Produção Artistas Unidos, 2006 (reed. in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras*, Lisboa: Museu da Cidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, fundação EDP, Assírio & Alvim, 25 Novembro 2006 a 28 Janeiro 2007, volume «Textos», p.152).

³⁰⁵ Álvaro Lapa, entrevista com António Mega Ferreira, “Exposições. Pistas. Da estranheza em Álvaro Lapa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº140, 12-18 Março 1985

O confessionalismo da concepção das formas, e da perda de posse após a sua concepção, obrigava a um retomar constante aos mesmos motivos e temas, que iam surgindo quase sempre com um aparato de revisitação: «De resto, não são os quadros, os produtos da minha actividade, que me interessam, mas o estado que me revelam acerca de mim próprio, o seu valor de limiar de um espaço íntimo onde me reconheço “livre”»³⁰⁶. Daí o desenvolvimento de motivos e temas, como obsessões afectivas que produziam ciclos de obras coerentes: «não fazia quadros, fazia exposições»³⁰⁷: «Por isso pinto mais “exposições” que obras, o que não é bom nem mau, é um método. Pintar “exposições” é acreditar didacticamente na pintura»³⁰⁸.

A dimensão arquétipa das suas formas-signos não surgem como uma memória residual e sobrevivente de um arcaísmo (na linha de Carl Jung), que implicaria um apagamento da memória como processo de surpreender e recuperar tal forma, mas exactamente o que fica após a própria cultura e memória que nesse arquétipo se superam – da forma arquétipa como experiência. Tal concepção não é concebida por subtracção depuradora, mas por elaboração sintética e intuitiva. A elementaridade dos signos não é infantilista ou ingénua, para antes se encontrar no extremo de uma maturidade inquieta. O arquétipo é processual, fazendo com que algo que já lá está contamine o que quer aparecer. A metamorfose sustenta-se no esforço da insistência e na inevitável mudança por impossibilidade de ficar *o mesmo*. Na pintura de Lapa a mais pequena alteração, de deslocação de posição, de cor, de deformação, altera tudo, afirmando um *outro* com a mesma força de presença e a mesma integralidade inacessível.

Estes apuramentos revelam um projecto de crítica sem utopia (colectiva) que se refugia numa ascese introspectiva (individual) da totalidade, *para lá* da sua própria inteligibilidade, numa espécie de serenidade irracional. Na sua obsessão, as formas são negativas e de recusa, situando-se na ínfima possibilidade de uma comunicação pelo silêncio (ou escuridão), errática na sua obsessão, errada na sua certeza. O projecto de Lapa desenvolveu-se através de uma dimensão individual *centrípeta*, que se afirmava nesse seu *egótico* desejo (impossível) de absorção do universal.

A obra de Lapa desenvolveu-se na cumplicidade entre uma dimensão antropológica, mas de recusa e inadaptação social porque através desse receptor solitário em que a modernidade lançou o sujeito, e uma dimensão ontológica assente nessa opacidade da irredutibilidade do material. No hiato entre as duas estava o fundamento de uma mediação, de uma relação que era tão mais intensa quanto esse hiato assumia o seu vazio, ou tão mais profunda e íntima quanto mais a opacidade e recuo do material fazia de horizonte perceptivo ao sujeito. Num princípio próximo de Adorno, o isolamento de Lapa não derivava da sua dimensão associal, mas social³⁰⁹: «o efeito é da ordem do incomunicável, porque se dirige a um público inexistente»³¹⁰.

Março 2008, recomposto e revisto em Dezembro 2009

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Rui Mário Gonçalves; “Notas brutas para um caso delicado”, in catálogo da exposição: *Álvaro Lapa retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 19 Maio a 17 Julho 1994; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 8 Setembro a 30 Outubro 1994.

³⁰⁸ Álvaro Lapa “Os artistas por eles próprios: Álvaro Lapa — a arte é a degradação do silêncio”, in *A Capital*, Lisboa, 2 Abril 1971.

³⁰⁹ Cf. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris: Éditions Gallimard, 1962, p.140.

³¹⁰ António Rodrigues; “Carta de Lisboa”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº76, Março 1988, pp.63-65.

Subsídios para um Dicionário que não se fez

José Carlos Pereira

Quando o Professor António Rodrigues nos convidou para integrar a equipa que levaria a cabo a tarefa de realizar um «Dicionário das Artes Plásticas no Século XX em Portugal» jamais nos ocorrera outra resposta que não um sim amistoso e fraterno; a amizade falava mais alto que o dever, já que, por essa altura, tínhamos entre mãos tarefa académica urgente.

No âmbito da FBAUL já havia sido realizado, sob a coordenação do Professor José Fernandes Pereira, o *Dicionário da Escultura Portuguesa*, trabalho que procurou sistematizar a teoria e a prática escultóricas em Portugal, acolhendo e sintetizando também contributos dispersos na historiografia e no pensamento estético produzido no nosso país.

As reuniões relativas à realização do futuro Dicionário eram feitas na Faculdade de Belas Artes, em um ou outro café do Chiado, bairro da predileção do António Rodrigues, estendendo-se, por vezes, pelo jantar, ali na Brasserie, ou em nostálgico restaurante do velho Bairro Alto. À volta da mesma mesa, vários amigos se juntavam, frequentemente se ouvindo as sábias sugestões do Professor José Fernandes, o comentário eivado da mais fina sensibilidade do Professor António Matos, as informadas sugestões do Eduardo Duarte, a delicadeza analítica da Sofia Rodrigues ou as gargalhadas felizes de vários outros amigos que se juntavam ao grupo, participando no ameno diálogo.

Sempre com a mesma alegria e jovialidade, o Professor António Rodrigues entremeava, entre a lembrança de novos verbetes e o seu ajustamento ao projecto e contingências editoriais, a memória de cidades recentemente descobertas, e nelas o surpreendente recanto de uma praça, uma imponente fachada barroca, os novos amigos, recentemente conquistados, com quem partilhava o encanto e o assombro que ligam a vida à arte e a arte à vida.

Às vezes comentávamos o facto da Arte parecer estar cada vez mais distante da vida, dessa vida encarnada, límpida, muito para além do ruidoso e opaco quotidiano; outras vezes, questionávamo-nos se porventura ainda seria possível reencontrar aquele doce e diáfano naturalismo que sonhamos pertencer à Grécia Antiga; questionávamo-nos sobretudo se era possível a harmonia das coisas belas com a beleza espiritual, como Sócrates pedira ao divino Pã, na atónita presença de Fedro, numa fresca tarde na Ática que abrigara uma das mais memoráveis lições de sabedoria.

Quanto aos verbetes, destinados ao malogrado Dicionário, apresentamos o dedicado à Estética, contribuindo, deste modo, para a Homenagem que em boa hora a revista *Arteoria* e os seus prezados Directores prestam à memória do Professor António Rodrigues; em relação ao verbe, apenas uma ou outra referência bibliográfica foi actualizada, mantendo-se, no essencial, os critérios outrora traçados. Deste modo, cremos, respeitamos a memória e a vontade do saudoso Professor António Rodrigues.

Estética

Apesar do carácter esparso da reflexão sobre arte, já enquanto linguagem ou linguagens específicas das várias expressões artísticas, já, em alargado âmbito, no que pode designar-se como estética, a produção teórica neste campo é de algum modo heteróclita, apresentando raras vezes um carácter maioritariamente sensista, e ora segue escolas literárias e/ou artísticas, ora surge integrada em obras de pensadores mais ou menos isolados, ou que a certa altura se demarcaram de posições doutrinárias anteriormente assumidas. Na indefinição e hesitação iniciais do sistema modernista em Portugal, o

Inquérito Literário de Boavida Portugal parece constituir um primeiro balanço da situação da arte na viragem do século XIX para o século XX. O movimento da Renascença Portuguesa, procurando a *fusão do psiquismo da renascença com o psiquismo do romantismo*, constitui um dos mais importantes movimentos culturais do início do novecentismo português, em cujo âmbito surgirá o anúncio do futuro “caso Pessoa” que, não obstante estar aquém e além do modernismo, dele fará parte integrante e substancial. No movimento ligado à revista *Águia* ganham relevo as doutrinações marcadamente neo-românticas de Teixeira de Pascoaes e de Aarão de Lacerda. O primeiro, cuja estética da saudade levaria à dissidência de A. Sérgio – autor cuja matriz acentuadamente racionalista se evidenciará a partir da *Seara Nova* –, assumiria que toda a arte-- mormente a arte poética -- radica na força “caótica” e misteriosa da natureza («a arte é sempre uma fuga do caos para a harmonia, das formas para a Forma e das cores para a Cor»); o segundo, sob influência da estética nietzscheana, defende o primado da música sobre as outras artes, considerando ainda que a Arte, enquanto inexorável expressão simbólica, constitui a máxima afirmação do espírito e encarna o mais autêntico génio de cada povo. Porém, parece ser na obra de Leonardo Coimbra, na qual surge justificada a «realidade dialéctica da arte», que se torna possível identificar a pedra de volta do pensamento estético surgido na órbita da Renascença Portuguesa. Afirmará o filósofo criacionista que «a Arte é um estranho fenómeno de osmose entre o artista e o universo», dando assim corpo e continuidade a uma persistente feição ontológica da doutrinação estética portuguesa. Seguindo em termos diacrónicos a própria história do modernismo em Portugal, e mesmo descontando a subalternização das artes plásticas na hierarquização que Fernando Pessoa estabelece adentro a produção artística («para a aristocracia da sensibilidade, existe apenas uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da ideia»), o facto é que o movimento de Orpheu, e particularmente a produção estética pessoana, constituirá momento inaugural a partir do qual ou em ordem ao qual se poderão abordar quer o futurismo quer o cubismo, assim como as demais vanguardas possíveis de rastrear no país. Enquanto filosofia de arte, com ressonâncias clássicas e românticas, fundada na frequente figura do paradoxo, enquanto recurso estilístico, o sensacionismo vê a obra de arte como fruto de um processo de «construção», por oposição ao processo de «criação», princípio que o poeta não deixa de defender em outros escritos; para além disso, cada parte da obra, ainda que integrando o todo, pois que toda a obra de arte é necessariamente constituída por várias partes, deve revestir-se de uma perfeição tal que, caso seja isolada, mantenha plena autonomia estética. O sensacionismo, no seu âmbito enquanto teoria do conhecimento, concebe a sensibilidade e a sensação como eixo e motor de toda a produção artística. No seu malogrado projecto de constituição de um manifesto interseccionista, o qual pudesse ser o verdadeiro ideário de toda a arte moderna, Pessoa propõe a ultrapassagem do projecto cubo-futurista da “intersecção” da pintura e da escultura com a literatura por via de uma verdadeira fusão entre a música, a pintura e a poesia. Sublimado o carácter avulso, fragmentário e inevitavelmente heteronímico da reflexão estética pessoana, o pensamento sobre arte avulta, ainda assim, como uma das traves mestras da sua obra, no qual atribui à arte o lugar cimeiro na hierarquia das actividades humanas. Para além dos diversos escritos de natureza estética, ajustados ao ideário genesiaco do seu legado, ganham relevo os «Apontamentos para uma estética não-aristotélica»; neste escrito, publicado na revista *Athena*, defende a criação de uma estética baseada já não na ideia de «beleza», conceito maior da estética clássica, mas na ideia de «força», de modo a viabilizar a construção de *novas espécies de obras de arte* que pela sua natureza e valores formais a estética aristotélica não poderia comportar. Do futurismo, do qual o próprio poeta da «Ode Triunfal» se há-de demarcar, admitindo apenas, adentro o Orpheu, Santa-Rita Pintor como artista futurista, cabe uma palavra substantiva à intervenção de António Ferro. Fervoroso combatente dos persistentes efeitos da estética oitocentista, fora poeta e doutrinador de uma «Teoria do Gosto» cujo objectivo se pautara pela necessidade de “urbanização” da cultura portuguesa, convergindo no essencial com o ideário futurista, seja na defesa do primado da vida face à arte, seja na apresentação de uma outra veste da modernidade sob a qual procurou casar, à semelhança do caso italiano, modernismo e nacionalismo. Adentro do futurismo destaca-se também, no âmbito da produção teórica, o nome de Raúl Leal, poeta estesiaco e vertiginico, amigo de Marinetti, que conhecera em Paris, e com quem havia combinado a edificação de uma Igreja futurista-paracletiana. Do folheto, titulado *A 'Apassionáta' de Beethoven e Viana da Mota* (1909), no qual critica duramente a interpretação da obra levada a efeito em 1909 pelo compositor português, da colaboração na revista *Arte Musical*, até à sua recuperação como figura tutelar do Grupo Surrealista de Lisboa (grupo onde pontuam Cesariny, António Maria Lisboa, Luiz Pacheco, entre outros), Raúl Leal será

um dos introdutores do futurismo em Portugal, juntamente com Santa-Rita e Almada Negreiros. Na revista *Portugal Futurista* publica “L’abstractionisme Futuriste: Divagation outrephilosophique-Vertige à propos de l’oeuvre géniale de Santa Rita Pintor” e em 1923 dá à estampa *Sodoma Divinizada*, folheto ao melhor estilo de uma *linhagem estético-erótica*, que ecoa no *Banquete* de Platão, e que despertara forte polémica na qual intervieram os estudantes católicos e o próprio Fernando Pessoa que saíra em defesa do autor de *Sindicato Personalista*. Defensor da Astralédia, enquanto lugar utópico no qual o espírito reinará e no qual todas as artes se fundirão, e tendo como elemento central o culto intenso do Eu, a obra e a estética de Raúl Leal constituem um dos momentos de maior consciência anti-positivista no Portugal novecentista. Aliás, a estética positivista, transitada do século XIX, fará caminho ao longo do século seguinte, ainda que o legado de Teófilo Braga («Constituição da estética positivista»; «Impressão artística», entre outros textos), Teixeira Bastos, Dâmaso ou mesmo de Moniz Barreto — conquanto que o mais consequente autor deste grupo em questões estéticas —, venha a ganhar novas roupagens, metamorfoseando-se ou mantendo, em termos doutrinários, uma maior ou menor identificação com alguns movimentos artísticos, v.g. neo-relismo, cujo ideário estético actualiza uma consciência social que se reflecte ou deve reflectir-se na obra de arte. Ainda dentro ou afim dos positivismos estéticos, destaca-se o contributo de Vasco Magalhães Vilhena na apresentação da estética marxista ao país em 1936, na sua conferência intitulada «A Arte e a Vida Social»; em nível maior de profundidade e enfoque, realcem-se as aportações de Abel Salazar, estruturadas em torno da noção de «relação» (obra de arte/espectador; artista/obra de arte, entre outras), exaradas em publicações periódicas, mas especialmente nos seus ensaios *Que é Arte?* e *Notas de Filosofia da Arte*, mas também o legado de Amorim de Carvalho cujo labor integra, para além da estética, consistente reflexão das articulações da arte com a psicanálise, com a Crítica de Arte, entre outras, dentro de um programa fortemente racionalista, no qual se destaca predominantemente a rejeição do modernismo estético e do movimento da arte pela arte. Almada Negreiros, artista, além de prolífico poeta e ficcionista, deixara marca pessoal na reflexão estética, a partir de uma concepção vitalista, dentro da qual afirma o primado da Vida e dos valores que conferem à condição humana inelutável universalidade; «arte é sobretudo a atitude universal da pessoa humana», afirma Almada, em balanço retrospectivo da amplitude e importância do Orpheu no ano de 1965, distinguindo entre Arte, como Unidade gnósica, e as artes, enquanto expressões artísticas diferenciadas, sejam as belas-artes sejam as belas letras; «a Arte não é um aspecto da Vida; é o todo da Vida visto debaixo de um aspecto», considerava Almada ser esta a melhor definição de arte que havia encontrado numa publicação inglesa, funcionando doravante como pedra basilar de uma axiologia dentro da qual uma estética artística se concilia com uma estética filosófica, orientando-se muitas vezes para uma meta-estética, de feição pitagórica e hermética. Sob o espectro temporal do modernismo, cabe mencionar ainda, adentro o pensamento metafísico de Mário Saa, uma concepção estética em que a Arte surge como «arranjo das expressões simbólicas dos acontecimentos do interior», assente numa teoria comunicacional em que a «pintura» surge como actividade de objectivação conceptual, evidenciando alguma proximidade à teorização renascentista de Francisco de Holanda. Amainado o escândalo estético e social constituído pelo aparecimento do Orpheu, e agravada a sua aparente efemeridade com as mortes precoces de Mário Sá Carneiro, Santa-Rita pintor e Amadeo de Sousa Cardoso, surgirá em Coimbra o Presencismo, cuja doutrinação concilia algum “radicalismo” estético órfico com uma outra sensibilidade que no campo da poesia, da ficção e das artes plásticas configura uma nova etapa na história das ideias estéticas em Portugal. José Régio, Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, sem embargo da sua posição de poetas e ficcionistas, encetam agora um diálogo problematizador, de pendor filosófico as mais das vezes, com as grandes questões nas quais entronca a criação artística e a própria arte como produção do humano. Das teses fundamentais, tendo em conta a diversidade e profundidade dos pontos de vista, avulta a concepção de arte enquanto «expressão original», que Régio defendera, não sem ecos por vezes bastante reveladores de um certo pendor platónico que a sua concepção demonstra; «Toda a arte é expressão» defendera o autor de *Poemas de Deus e do Diabo*, nela se contendo «intenção profunda e jogo, imitação aparente e transfiguração real»; observada atentamente a sua produção ensaística e doutrinação estética, este postulado que, no limite, exorbita a simples imitação da arte face à vida, ou mesmo a considerada por Régio redutora concepção da «arte pela arte», radica no facto de, para o autor, a vida tocar o ser e não apenas os sentidos, abeirando-se, consequentemente, de uma concepção ontológica da própria arte. Será esta, aliás, a crítica que os doutrinários de um neo-realismo mais esclarecido farão posteriormente a Régio, passado o furor inicial

com que os seus primeiros signatários acusaram a *Presença* de ser partidária de um limitado formalismo artístico. Sob a égide marcadamente bergsoniana e freudiana, Gaspar Simões defende que «embora a arte seja um fenómeno espiritual na sua essência só enquanto fenómeno material pode ter esse nome»; isto é, «a arte só é espiritual na medida em que é material – na medida em que, pela matéria, provoca o espírito», requerendo toda a obra de arte uma «harmonia superior» dessas duas dimensões. Superada a mimese pela estética presencista, a arte surge aos olhos de Gaspar Simões enquanto processo de *deformação* da realidade (sublinhado do autor), residindo na «deformação» o princípio genético de toda a arte. Segundo Simões, a Natureza constitui, enquanto realidade exterior, um «princípio inactivo em arte», uma «aparência passiva», pois que, à semelhança uma vez mais de Bergson, a única realidade para o artista advém da intuição, ou seja, do contacto directo do espírito com a matéria, a partir do afastamento do véu que se interpõe sempre entre o sujeito e o real. De Casais Monteiro, retém o ideário estético presencista a inicial crítica ao pensamento regiano, na sua evidente marca individualista, assim como à própria doutrinação de Gaspar Simões, evidenciando o carácter complexo e por vezes contraditório da estética veiculada na revista *Presença*, na qual se inscrevem a crítica impressiva de Diogo de Macedo e a antropologia filosófica de José Marinho. A formação filosófica de Casais Monteiro subtiliza por vezes o seu pensamento, avultando assim para o assunto vertente a recusa da mimese como princípio estético clássico, pois que, como afirma, «cada arte nasce duma realidade, ou de um complexo de realidades, mas está relativamente livre perante ela, quer dizer, não lhe corresponde como um retrato ao original – nem sequer como uma prova à chapa da qual foi tirada». No âmbito da «Filosofia Portuguesa», movimento ao qual Álvaro Ribeiro entregara o melhor do seu labor intelectual e filosófico, releva a posição de Afonso Botelho, estribada na necessidade de «ver» para além dos sentidos, segundo uma “estética do invisível” enquanto «movimento transcendente, dentro do qual se deve perscrutar o significado oculto sob a aparência formal do significante, a partir de uma axiologia em que a «chave» e o «símbolo» constituem elementos fundamentais. O Neo-realismo, assente por vezes em postulados de alguma fragilidade filosófica que o tempo viria a clarificar e amadurecer, gerou um escol de doutrinadores mais ou menos alinhados em posições ideológicas convergentes, visando uma relativa concepção hegemónica da obra de arte enquanto resultado de um processo dialéctico que rege as próprias sociedades. Concebida a partir de uma base realista, a obra de arte deve conter em si a conciliação dos aspectos estéticos com os problemas inerentes a uma condição humana historicamente situada, isto é, a obra de arte sendo arte não deverá elidir-se exclusivamente em questões estritamente estéticas, postulado que fora caucionado segundo as várias aperturas e influências que deram corpo ao neo-realismo português. Neste, destaca-se a situação crítica e historiográfica sustentada por Mário Dionísio em *A Paleta e o Mundo* que juntamente com os mais variados contributos teóricos ora infirmam ora confirmam a pergunta *Há uma Estética Neo-realista?* que titula a obra da autoria de Mário Sacramento, obra essa na qual surgem por demais evidentes as aporias e a complexidade da estética neo-realista. Na história das ideias estéticas em Portugal releva o ensaio *Filosofia da Arte*, de Vieira de Almeida, nascido de algum modo da querela entre presencistas e neo-realistas, no qual o autor enquadra a problemática da arte nas suas mais diversas relações (filosofia, estética, ciência, entre outras) concluindo que uma «filosofia da arte» apenas é pensável «enquanto tentativa de surpreender as linhas fundamentais, o perímetro determinado pelos pontos de referência das obras de arte», sendo que, afirma, a arte corresponde a uma necessidade, ordenada por leis e linguagens próprias, ao passo que a estética corresponde à sua racionalização, simples e elementares princípios que aparentemente não constituem pacíficos pontos de partida de muita da argumentação esgrimida no primeiro quartel do século XX. Aliás, em desfavor do anti-intelectualismo que o futurismo viria a propugnar, Portugal assistira nas primeiras décadas do novecentismo a uma doutrinação estética de base tomista, na sequência da encíclica *Aeterni Patris* (1879), a qual veio repor a filosofia do Aquinate como base do sistema doutrinário do catolicismo moderno. Dentro do tomismo, teremos, por um lado, Ferreira Deusdado, que no seu livro *A Crise do Ideal na Arte* (1917) actualiza uma visão metafísica e ética da arte, dentro das premissas do sistema clássico; por outro, a doutrinação que, a partir de 1925, os jesuítas levam a cabo na revista *Brotéria*, onde revigoram os princípios do realismo cristão, ganhando relevo o labor de Joaquim da Costa Lima, João Maia, Manuel Antunes, e particularmente João Mendes, cujas teses haveriam de gerar na década de 1940 um subtil e profícuo diálogo com Francisco Costa, interlocutor maior do realismo integral cristão. Dentro dos não-positivismos, há a destacar ainda a concepção de Álvaro Ribeiro, pensador situado de matriz aristotélica, que atribui às artes da palavra a primazia na hierarquia das artes,

definindo a estética como uma «ciência dos símbolos». Concebida a partir de uma via ressorciva, segundo a linhagem místico-gnóstica de Sampaio Bruno, a estética alvarina encontra-se em consequente oposição ao modernismo, exorbitando a esfera estrita da sensibilidade; neste sentido, o autor advoga também o valor gnóstico e simbólico inerente à obra de arte, defendendo, por essa razão, que a estética e a cosmologia devem ser ensinadas em simultâneo segundo o método da analogia, de modo a que todo o artista possa sublimar na obra de arte a beleza transcendente da criação divina do mundo, concedendo substantiva vitalidade à imaginação dentro do processo criativo em consonância, aliás, com o pensamento do Estagirita. Aceitando embora a estrutura simbólica da obra de arte, Delfim Santos (1907-1966), colega de Álvaro Ribeiro na Faculdade de Letras do Porto, rejeita, no entanto, o estatuto de incondicional e absoluta inteligibilidade da mesma, pois que a penetração da obra por conceitos lógicos constitui contradição da sua própria natureza, e alerta para a necessidade de se atender à situação concreta da obra de arte, exigência que exorbita as fórmulas da «arte pela arte» e da «arte pela sociedade». A partir de um método de matriz fenomenológica, o autor reivindicará, sob a influência do mestrado de N. Hartmann, mas sobretudo da filosofia de M. Heidegger, a necessidade de constituição de uma estética existencial, à qual o autor concederá redobrado sentido e valor no âmbito da teoria pedagógica que desenvolve. Aliás, uma estética em que a «exigência do concreto» constitui ponto de partida fora pontuada e contextualizada por A. Quadros, na década de 1950, que a situou numa dupla linhagem; de um lado, numa metafísica sem Deus (Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty); de outro, numa metafísica de «revelação», que radica em Kierkegaard, e ganha relevo em G. Marcel, Ortega Y Gasset, K. Jaspers, entre outros, e em Portugal se evidencia nas obras de Raúl Brandão, Leonardo Coimbra e Fernando Pessoa, ecoando no círculo de artistas do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR). Neste contexto, Vergílio Ferreira manifestará significativa apreensão perante a arte que é já não expressão de uma axiologia do Homem situado no tempo, mas que tende a erigir-se numa «inesperada forma de Absoluto», acabando, por vezes, por constituir-se a negação de si própria. Se o homem estava condenado a ser livre, como proclamava o catecismo existencialista francês dos anos 60, também a arte reclama para si essa liberdade, ilidindo-se frequentemente numa exclusiva autonomia material e processual, afastando-se desse modo da sua natureza enquanto resposta sensível ao «questionar original» do Homem. Seja como for, a par de um pensamento estético cujo elemento central era ainda constituído pela Obra de arte, desenvolve-se a partir da década de 1940 o movimento surrealista, o qual, independentemente das clivagens ideológicas que o marcaram, integra uma doutrinação de base realista, ainda que alargando o espectro da própria noção de realidade a uma «Realidade Absoluta», isto é, uma «Surrealidade» («para a Ideia da Totalidade de uma Vida Única nós acreditamos na conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade»), dentro da qual ressurgem a importância do “objecto” artístico como tentativa de ultrapassagem da rigidez canónica dos géneros da escultura e da pintura. Nascida no contexto do Estado Novo, e apoiada numa fortíssima reivindicação da liberdade de criação artística, a atitude ética dos surrealistas portugueses (António Maria Lisboa, Mário Cesariny, entre outros) procurava unir a vida à arte segundo uma “poética do amor” dentro da qual se unem «Objecto» e «Emoção», alfin, se fundem as esferas do sensível e do inteligível («a separação do Objecto e da Emoção é falsa e apenas serve para defender interesses estranhos»), assumindo essa linhagem do surrealismo a tutela de alguns dos princípios que enformaram o modernismo português. No contexto histórico e no âmbito dos equívocos que considerava estarem na base da querela abstracção/ nova figuração, as décadas de 1960 e 1970 assistiram à fundamentada e consistente teorização estética de António Areal, da qual sobressai a recuperação da noção de vanguarda enquanto prática transformadora e independente do gosto do público e das instituições; segundo Areal, a vanguarda questiona incessantemente o valor canónico da obra de arte por oposição ao «objecto artístico», o qual instaura o valor da «corporeidade» na experiência estética, substituindo a “neutralidade” inerente ao espaço empírico classicamente considerado. Em paralelo, destaca-se o contributo da Poesia Experimental, a partir da ideia de contaminação dos campos artísticos, e de uma renovada gramática conceptual que regenera e ultrapassa as clássicas fronteiras dos vários géneros artísticos. Entrado o último quartel do século XX, um desenvolvimento da Crítica de Arte (Ernesto de Sousa, etc.) relativizará o peso da doutrinação estética, e expande o objecto de estudo através de novas abordagens da obra de arte e do objecto estético, originando reflexões várias, maioritariamente decorrentes da prática artística, constituindo, por vezes, um verdadeiro pensamento plástico (L. de Freitas, J. Pomar, N. Afonso, A. Carneiro, F. Calhau, R. Chafes, P. Proença, entre outros).

Bibliografia

- Almada Negreiros, José, *Manifestos e Conferências*, Lisboa, 2006;
- *Orpheu: 1915-1965*, Lisboa, 1965;
- Areal, António, *textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa, 1970;
- Almeida, Vieira de, *Obra Filosófica* (Vol. II), Lisboa, 1987;
- Boavida Portugal, *Inquérito Literário*, Lisboa, 1915;
- Cesariny, Mário, *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, Lisboa, Lisboa, 1972;
- *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, 1997;
- (ed.), *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa, 1977;
- Coimbra, Leonardo, *Dispersos I (Poesia Portuguesa)*, Lisboa, 1984; *S. Francisco de Assis: visão franciscana da vida*, Porto, 1927;
- *O Criacionismo (Síntese filosófica)*; Porto, 1958;
- *A Luta pela Imortalidade*, Porto, 1918;
- *A Alegria, a Dor e a Graça*, Porto, 1920;
- Ribeiro, Álvaro, *A Arte de Filosofar*, Lisboa, 1955;
- *A Razão Animada*, Lisboa, s/d;
- *Memórias de um Letrado* (III Vols.), Lisboa, 1977-1980;
- *Dispersos e Inéditos* (III Vols.), Lisboa, 2004-2005;
- Gaspar Simões, João, *Temas*, Coimbra, 1929;
- *O Mistério da Poesia: Ensaios de Interpretação da Génese Poética*, Porto, ²1971;
- *Novos Temas: Ensaios de Literatura e Estética*, Lisboa, 1938;
- Casais Monteiro, Adolfo, *A Palavra Essencial*, S. Paulo, 1965;
- *Clareza e Mistério da Crítica*, Lisboa, 1998;
- *Considerações Pessoais*, Lisboa, 2004;
- Caldas, M. Castro, *Dar Coisas aos Nomes: escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa, 2008;
- Gomes, Pinharanda, «Raúl Leal: a vertigem da utopia absoluta»;
- Calafate, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português* (Vol V - tomo 1), Lisboa, 2000;
- Guimarães, Fernando, *História do Pensamento Estético em Portugal*, Lisboa, 2009;
- Ferro, António, *Intervenção Modernista: teoria do gosto*, Lisboa, 1986;
- Deusdado, Ferreira, *A Crise do Ideal na Arte*, Angra do Heroísmo, 1917;
- Quadros, António, *Introdução a uma Estética Existencial*, Lisboa, 1954;
- Pessoa, Fernando, *Páginas de estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, ²1994;

- *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, 1966;
- *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, Lisboa, 2000;
- *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, 2000;
- Saa, Mário, *A Explicação do Homem*, Lisboa, 1928;
- Dionísio, E., A. Faria e L. Salgado de Matos (org.), *Situação da Arte: inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*, Lisboa, 1968;
- Pereira, José, *Neotomismo e Arte Moderna – «Brotéria» (1902-1960)*, Lisboa, 2002;
- *As Doutrinas Estéticas em Portugal: Do Romantismo à Presença*, Lisboa, 2009 (policopiado);
- Santos, Delfim, *Obras Completas (IV Vols.)*, Lisboa, 1982-1987;
- Botelho, Afonso, *Ensaio de Estética Portuguesa: Ecce Homo/ Painéis/Tomar*, Lisboa, 1989;
- Ferreira, Vergílio, *Espaço do Invisível*, Lisboa, ³1990; *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, 1969;
- *Arte Tempo*, Lisboa, 1988; *Cântico Final*, Lisboa, ²1972;
- *Nitido Nulo*, Lisboa, 1971; *Colectiva 1 (cat.)*, Lisboa, 1973;
- Hatherly, A. e E. M. de Melo e Castro, *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, 1981;
- Pessoa, Fernando., *Sensacionismo e outros ismos*, J. Pizarro (ed), Lisboa, 2009;
- Régio, José, *Três Ensaio sobre Arte*, Lisboa, 1967;
- *Páginas de doutrina e crítica da «Presença»*, Lisboa, 1977;
- Nunes, G. Soares e T. Roque (coord.), *Dos anos quarenta aos anos sessenta/ dez exposições gerais de artes plásticas*, Vila Franca de Xira, 2005 (cat.); Reis, Carlos (sel.), *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, 1981;
- Sacramento, Mário, *Há uma estética Neo-Realista*, Lisboa, ²s/d;
- Andrade, João Pedro de, *Ambições e Limites do Neo-Realismo português*, Lisboa, 2002;
- Ricciardi, Giovanni, et alii, *Encontro Neo-Realismo (actas)*, Vila Franca de Xira, 1997;
- Salazar, Abel, *Notas de Filosofia de Arte*, Porto, 2000;
- *Que é Arte*, Porto, 2003; Mário Pacheco (dir.), *Rumo*, Janeiro de 1960;
- Santos, L. Ribeiro, *Melancolia e Apocalipse (estudos sobre o Pensamento Português e Brasileiro)*, Lisboa, 2008. Pascoaes, Teixeira de, *A Saudade e o Saudosismo*, Lisboa, 1988;
- *O Homem Universal e Outros Escritos*, Lisboa, 1993;
- *Santo Agostinho*, Lisboa, 1995;
- Moreira de Sá, M. da Graça, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, 1992. Lacerda, Aarão de, *Lucernas*, Porto, 1922;
- *Crónicas de Arte (II vols.)*, Porto, s/d-1918;
- *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Lisboa, 1998.

Uma viagem a Itália no século XVI: D. Frei Bartolomeu dos Mártires, a arquitectura, a escultura e as porcelanas

Eduardo Duarte

Para o António, que sempre adorou a Itália

As conversas com o António e o seu gosto pela Itália foram o pretexto para recordar, uma vez mais, dois portugueses que, no século XVI, viajaram até àquele país. Francisco de Holanda (1517-1584), o nosso famoso teórico, nunca mais foi o mesmo depois de ter estado na Itália, entre 1537 e 1541. Esta terra moldou-lhe todo o pensamento e a prática artística de maneira indelével. Também D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590)³¹¹, o célebre arcebispo santo de Braga, viajou para esse país com o objectivo de participar nas últimas sessões do Concílio de Trento, no ano de 1563.

Os dois homens reflectem posições diametralmente opostas e, em simultâneo, imprevistas analogias. Francisco de Holanda ficou deslumbrado pela arte italiana, pelo Renascimento e por Miguel Ângelo. Ao invés, Bartolomeu dos Mártires sentiu perante todas as obras que viu, no mínimo, alguma indiferença e, muitas vezes, um profundo desprezo. Todavia, ambos coincidiram num mesmo e profundo militantismo católico. Se Holanda já adivinhava o vento que iria soprar de Trento, o arcebispo esteve no centro desse extraordinário ciclone, que iria varrer a Europa e estruturar a Igreja Católica até ao século XX. Neste caso concreto, o destino dos dois homens também estava traçado: Francisco de Holanda, como arauto do neoplatonismo português, seria praticamente esquecido até ao século XIX³¹², enquanto o arcebispo de Braga conheceria sempre um imenso prestígio e veneração, graças à sua obra pastoral e, sobretudo, à santidade da sua vida.

Como se sabe, a concepção de toda a teoria da arte de Holanda parte de Deus, supremo artista e pintor, e tem como pilar essencial a própria Igreja. Além desta, deveremos acrescentar o rei, naturalmente o de Portugal, como se verifica na notável obra *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* (1571)³¹³. Nesse tratado de urbanismo e de arquitectura, Holanda tem uma concepção claramente militar desta capital, imaginada como um reduto invencível. Seguindo fielmente o pensamento de Vitruvius acerca das obras públicas³¹⁴, divide de maneira rigorosa o seu livro também nos três grandes domínios: a defesa, a religião e a utilidade pública. Contudo, na *Fábrica*, a ordem vitruviana é alterada:

³¹¹ Sobre D. Frei Bartolomeu dos Mártires, Vd. CASTRO, Padre José de – *Portugal no Concílio de Trento*. Vol. III a VI. Lisboa: União Gráfica, 1944-1945-1946 [Esta obra tem 6 vols.]; CASTRO, Padre José de – *Venerável Bartolomeu dos Mártires (Arcebispo e Senhor de Braga)*. Porto: Casa Nun'Alvares, 1946; ROLO, P. Frei Raul de Almeida – *Formação e vida intelectual de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Porto: Edição do Movimento Bartolomeano, 1977. Biblioteca Verdade e Vida 9. Estudos, volume segundo.

³¹² Vd. a propósito do neoplatonismo na teoria da arte portuguesa PEREIRA, José Fernandes – *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*. Lisboa: Edição de Autor, 1999, pp. 17-41.

³¹³ Vd. HOLANDA, Francisco de – *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

³¹⁴ VITRÚVIO – *Tratado de Arquitectura*. Tradução do Latim, Introdução e Notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006, Livro I, Cap. III, p. 40. Este capítulo tem o título de: *Partes em que se divide a Arquitectura*. De acordo com Vitruvius, as obras públicas dividem-se em três classes: a primeira, a defesa; a segunda, a religião; e a última, a utilidade pública.

em primeiro lugar, surgem as muralhas, as portas e as fortalezas; seguem-se as obras públicas, o aqueduto, as fontes, as pontes, as calçadas e as cruzeiras; finalmente, Holanda termina o seu livro descrevendo e apresentando os desenhos para dois templos: a igreja de S. Sebastião e a capela do S. Sacramento. Esta inversão não é, evidentemente, um acaso ou uma distração do nosso teórico, pouco dado, de resto, a essas coisas. Na sua concepção intensamente religiosa e católica, a cidade deveria estar no interior de dois grandes domínios, que a protegiam e a defendiam em termos temporais e espirituais: as obras militares e as religiosas, respectivamente.

As obras militares e palacianas de Lisboa estavam pensadas para servir o rei D. Sebastião, cujas ambições militares e expansionistas parecem ter estruturado, no essencial, também o pensamento urbano e arquitectónico de Francisco de Holanda³¹⁵. Como se esperaria, a religião, com os seus edifícios que se queriam magníficos, seria o corolário lógico da cidade e a materialização derradeira da urbe cristã.

A teoria da arte em D. Frei Bartolomeu dos Mártires é naturalmente inversa à de Holanda. Talvez não exista uma verdadeira teoria da arte no pensamento do arcebispo de Braga, mas algumas fortes e recorrentes convicções sobre o papel que as artes plásticas e a arquitectura deveriam ter no seio da Igreja.

A viagem de Bartolomeu dos Mártires a Itália decorreu entre 1561 e 1564³¹⁶, tendo tido uma participação extraordinária e quase lendária nos trabalhos conciliares. Muitas vezes os diaristas do Concílio de Trento, parcamente em adjectivação, classificaram-no de “sábio” e “santo” e os seus pareceres receberam os elogios de “arguto”, “belo” e “impressionante.”³¹⁷

Em termos puramente estéticos e artísticos, o arcebispo de Braga parece ter apreciado somente a música e o canto religioso, como se infere pela sua passagem na cidade de Aix, em 1564³¹⁸.

São raras as referências de D. Frei Bartolomeu dos Mártires às artes plásticas³¹⁹, todavia, julgamos possível definir, na substância, o quadro conceptual das suas opiniões estéticas e artísticas. Em primeiro lugar, o arcebispo de Braga sempre foi “devotíssimo” de S. Bernardo³²⁰ e cremos que talvez tenha seguido a estética e as ideias sobre a arte que o fundador de Claraval advogava. S. Bernardo (1091-1153) sempre criticou o luxo nos edifícios e a presença da escultura nos templos e nos claustros³²¹, devido aos custos e às distrações que proporcionavam aos monges, defendendo, desta

³¹⁵ DUARTE, Eduardo - Francisco de Holanda e a “Fábrica” de Lisboa. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: FBAUL, n.º 10, (2007), pp. 41-66.

³¹⁶ SOUSA, Frei Luís – *A Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Introdução de Anibal Pinto de Castro. Fixação do texto de Gladstone Chaves de Melo e Anibal Pinto de Castro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda / Movimento Bartolomeano, 1984. Biblioteca de Autores Portugueses, pp. 143, 156, 288 e 311. O arcebispo saiu de Braga a 24 de Março de 1561 e chegou a Trento em 18 de Maio. Regressou a Portugal a 8 de Dezembro de 1563, o Concílio havia terminado a 4 desse mês, e entrou no seu arquipiscopado em 23 de Fevereiro de 1564.

³¹⁷ CASTRO, Padre José de – *Venerável Bartolomeu dos Mártires...*, p. 64.

³¹⁸ SOUSA, Frei Luís – op. cit., p. 293. “E sendo noite, se vieram para ele todos os músicos e capela da sé, acompanhados de diversos instrumentos, e gastaram um bom espaço da noite, cantando concertada e suavemente muitos motetes e versos dos Psalmos, que foi singular recreação para o Arcebispo porque havia boas vozes e todos mui destros; e alegrava-se de ouvir cânticos do Senhor em terra da qual, com pouco escrúpulo, se podia cuidar que era alheia de nossa santa Fé.”

³¹⁹ MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos – *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*. 15.ª ed. Fátima: Ed. do Movimento Bartolomeano, 1962 [1.ª ed. de 1564] e SOUSA, Frei Luís – op. cit.

³²⁰ SOUSA, Frei Luís – op. cit., p. 283. Outras referências ao santo referem que Frei Bartolomeu, desde noviço, lia o “devotíssimo Bernardo” (p. 23) e que “a doutrina de Bernardo era santa” (p. 544), sendo copiada pelo arcebispo de Braga, no que à pobreza dizia respeito

³²¹ ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 15-21. Peça fundamental da estética cisterciense é a *Apologia a Guilherme de Saint-Thierry*, escrita por S. Bernardo, cerca de 1124-1125. Vd. CLARAVAL, Bernardo de – *Apologia para Guilherme, Abade. Texto latino da edição crítica e tradução*. Apresentação, tradução e notas de Geraldo J. A. Coelho Dias. *Mediaevalia. Textos e Estudos*. Porto: Fundação Eng. António de Oliveira, n.º 11-12 (1997), p. 9-71.

maneira, posições próximas de uma estética que contemplava uma evidente iconoclastia. Como bispo modelar, Bartolomeu dos Mártires sempre viveu e defendeu a pobreza mais absoluta, a que não era estranha a sua ordem monástica mendicante – a Ordem dos Dominicanos.

A estética da arquitectura que seguia encontra-se paradigmaticamente expressa numa carta de Trento, datada de 20 de Fevereiro de 1563 e dirigida ao vigário do convento de Santa Cruz de Viana, Fr. Jerónimo Borges, que o arcebispo fundara em Maio de 1561³²². Nessa importante missiva, Bartolomeu dos Mártires começa por valorizar o “edifício espiritual” em relação ao “edifício de pedra e cal”, defendendo um “engenho edificativo” em que nada fosse “supérfluo”. A casa monástica devia cheirar “à santa pobreza” e teria de se parecer com os edifícios que desejavam os “Padres antigos”, aludindo a um episódio passado com S. Domingos³²³. Assim, o prelado bracarense pedia ao vigário do convento que se construísse um edifício “mui moderado” e que fugisse “muito do engenho e magnanimidade de Fr. Julião Romero”, o arquitecto da obra, autor do risco do convento de S. Gonçalo de Amarante³²⁴. Mais à frente, é referido que este arquitecto dominicano (act. 1551-71)³²⁵ tinha uma tendência para o “edifício magnífico”, porque se havia criado, desde criança, debaixo das “abóbadas da Batalha”, razão pela qual possuía a “imaginativa inficionada toda e transformada em arquitecturas magníficas.”³²⁶ O prelado resumiu o seu entendimento da arquitectura quando pretendia que o edifício fosse “forte mas pobre, porque desta maneira Deus será servido.”³²⁷ Esta fórmula simples, quase matemática, encerra em si uma vertente funcional e económica - o edifício forte seria durável, mas obrigatória e teologicamente pobre.

Curiosamente, Jesus aludiu, certo dia, a propósito da questão da fé, às construções edificadas sobre rocha e de como elas conseguem resistir à chuva, às inundações e aos ventos³²⁸. É natural que esta referência dos Evangelhos não tenha condicionado a opinião do arcebispo pelos edifícios fortes, mas não deixa de ser interessante a coincidência dos dois pontos de vista funcionais, mas igualmente metafóricos e simbólicos.

Ao longo de toda a sua vida, o arcebispo de Braga nunca quis aprovar “despesas de pedra e cal, e chãmente o dizia.”³²⁹ Quando as aprovou foi, evidentemente, por absoluta necessidade, como no caso do convento de Santa Cruz de Viana. Deste modo, podemos afirmar que a sua concepção da arquitectura se regia por questões estritamente funcionais e religiosas³³⁰.

³²² SOUSA, Frei Luís – op. cit., pp. 204-207.

³²³ *Ibid.*, pp. 204-205. Frei Bartolomeu dos Mártires escreve que S. Domingos entrando em Bolonha e vendo um que se começava um edifício pomposo, chorando, afirmou: *Adhuc me vivente palatia vobis aedificatis*.

³²⁴ *Ibid.*, p. 205. Sobre Frei Julião Romero, Vd. VITERBO, Sousa - **Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses**. Vol II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 414-415. Reprodução em fac-símile da ed. de 1904; MOREIRA, Rafael – *Arquitectura: Renascimento e classicismo*. In *História da Arte Portuguesa*. Vol II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, pp. 339-340; MOREIRA, Rafael – *Portugal; Roma e Galiza; Frei Julião Romero e a Arquitectura da Contra-Reforma*. In *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galiza e Portugal*. Lisboa: FCG, 1995, pp. 217-253; RUÃO, Carlos – *O Convento de São Gonçalo de Amarante: o microcosmos da arquitectura maneirista no noroeste de Portugal*. **Monumentos**. Lisboa: DGEMN, n.º 3, (1995), pp. 23-29; RUÃO, Carlos – *A Arquitectura Maneirista do Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra/EN – Electricidade do Norte, S.A., 1996, pp. 65-94; SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 198-200.

³²⁵ MOREIRA, Rafael – *Portugal; Roma e Galiza; Frei Julião Romero...*, p. 221.

³²⁶ SOUSA, Frei Luís – op. cit., pp. 205-206.

³²⁷ *Ibid.*, p. 205.

³²⁸ Mateus 7, 24-27 e Lucas 6, 46-49. Utilizámos **Bíblia Sagrada**. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2002.

³²⁹ SOUSA, Frei Luís – op. cit., p. 263.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 330 e 332. Aquando da construção do Seminário de Braga o arcebispo: “Apartava com os aparelhadores da obra, com os oficiais e superintendentes que metessem gente, crescesse o edifício, luzisse a despesa.” (p. 330). “Não se esquecia neste

O episódio mais extraordinário passado com o prelado bracarense, no que concerne à arquitectura, foi o diálogo com o próprio papa diante do “jardim famoso dos Papas, que chamam Belvedere”, no Vaticano³³¹. As obras em questão são as do arquitecto Pirro Ligorio (Nápoles, c. 1513-Ferrara, 1583), muito provavelmente o Casino de Pio IV nos Jardins do Vaticano ou quaisquer outras edificações que se estavam a concluir dos predecessores deste sumo pontífice³³². Este casino, uma casa de fresco, é a obra mais importante do referido arquitecto e baseia-se na reconstituição dos ninfeus romanos, como mostravam as antigas moedas, com muitos estuques cuidadosamente modelados, cujos motivos foram, por sua vez, copiados dos antigos sarcófagos romanos³³³.

O papa, que já começava a conhecer bem o “Bracarense”, como carinhosamente o tratava, e sobretudo o seu sentido de humor (ou a falta dele...) perguntou-lhe se tinha na sua cidade de Braga obras como aquelas, ao que D. Frei Bartolomeu dos Mártires lhe respondeu:

“Santíssimo Padre [...] não é de minha condição ocupar-me em edifícios que o tempo gasta.”³³⁴

O papa perguntou-lhe, uma vez mais, o que pensava daquelas obras. Já um pouco aborrecido com a insistência do sumo pontífice, respondeu-lhe de forma algo ríspida:

“O que me parece, Santíssimo Padre, é que não devia curar Vossa Santidade de fábricas que cedo ou tarde hão-de acabar e cair. E o que digo delas é que, de tudo isto, pouco e muito pouco, e nada; e do edifício temporal das igrejas seja mais do que se faz; mas do espiritual, aí sim, que é rezão ponha Vossa Santidade toda a força e meta todo o cabedal de seus poderes.”³³⁵

Humildemente, o papa anuiu e explicou não ter sido ele a começar aquela obra e que, na realidade, não era “amigo de gastar dinheiro em vaidades.”³³⁶

A resposta do arcebispo é absolutamente desconcertante, mas, na verdade, ela é muito mais do que uma explicação de alguém que sempre recusou a matéria e viveu na maior espiritualidade e pobreza. De facto, a resposta de Bartolomeu dos Mártires é essencialmente a mesma que o próprio Jesus deu aos seus discípulos diante do templo de Jerusalém. A construção, adornada de “belas pedras e de ofertas votivas”³³⁷, como alguns discípulos referiram, estava condenada, quando Jesus profetizou:

tempo do edifício do seu convento de Viana, procurava saber como corria, não só no que era pedra e cal, mas nas obrigações que assentara com o Provincial [...]” (p. 332).

³³¹ *Ibid.*, p. 246.

³³² CALDAS, José – **D. Frei Bartolomeu dos Mártires (Profana Verba)**. Coimbra: Coimbra Editora, [1921?], p. 262. Sobre o arquitecto, pintor, desenhador e antiquário Pirro Ligorio, Vd. COFFIN, David R. – Pirro Ligorio. In **The Dictionary of Art**. Vol. 19. London: Macmillan Publishers Limited / New York: Grove, 1996, pp. 370-373. As obras do Casino de Pio IV iniciaram-se em 1558 e terminaram em 1562. Talvez o papa, orgulhoso dessas realizações, as tenha mostrado ao arcebispo de Braga.

³³³ COFFIN, David R. – *op. cit.*, p. 371.

³³⁴ SOUSA, Frei Luís – *op. cit.*, p. 246.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p. 247. Foi esta a resposta do Pio IV: “Pois que há-de ser? Quereis que deixemos a obra imperfeita? Eu, na verdade, não fui autor dela, que não sou amigo de gastar dinheiro em vaidades; achei-a começada, folgarei de a acabar, que também não tenho outros passatempos em que me ocupe.”

Naturalmente, a última justificação do papa não deve ter sido bem vista pelo arcebispo de Braga, mas o diálogo acabou por aqui.

³³⁷ Lucas 21,5. A mesma passagem em Mateus 24,1-2 e Marcos 13,1-2. No Evangelho de S. Mateus são referidas apenas “as construções do templo” e a profecia de Jesus, enquanto em S. Marcos a passagem é mais completa: “Ao sair do templo, um dos discípulos disse-lhe: «Repara, Mestre, que pedras e que construções!» Jesus respondeu: «Vês estas grandiosas construções? Não ficará delas pedra sobre pedra; tudo será destruído.» (Marcos 13,1-2).

“Virá o dia em que, de tudo isto que estais a contemplar, não ficará pedra sobre pedra. Tudo será destruído.”³³⁸.

A profecia da destruição do templo e de Jerusalém implicava, naturalmente, também a condenação de tudo aquilo que eram as “belas pedras” e as “grandiosas construções”, referidas nos Evangelhos³³⁹.

Numa palavra, Jesus não se impressionou com as belas ou as grandiosas obras, que, mais tarde ou mais cedo, acabariam sempre por cair. Na verdade, segundo a doutrina cristã, o verdadeiro Templo é Jesus Cristo³⁴⁰, pelo que qualquer outro, de pedra e cal, nada era e nada valia.

Na Itália, D. Frei Bartolomeu dos Mártires conheceu, como seria de esperar, numerosos templos através das incontáveis missas que disse e a que assistiu. Em Roma, no ano de 1563, onde permaneceu 17 dias³⁴¹, que lhe pareceram outros tantos anos³⁴², quando se preparava para regressar a Portugal, pediu licença ao papa Pio IV para visitar as sete mais importantes igrejas da Cidade Eterna com uma indulgência plenária para si e para os seus acompanhantes. O pontífice concedeu-lhe ainda a possibilidade de lhe mostrarem todas as relíquias que existiam nesses templos, demorando habitualmente essas autorizações cerca de um ano³⁴³. Estes factos provam que a preocupação do prelado bracarense foi a da absoluta e rigorosa contemplação e adoração religiosa e não qualquer itinerário cultural ou artístico.

No seio das cidades, necessariamente cristãs, o arcebispo de Braga defendia, como Francisco de Holanda na sua *Fábrica*³⁴⁴, a proliferação de cruzeiros não apenas nas frontarias das igrejas, mas também um pouco por todo o lado, nos caminhos, estradas, praças, ermos³⁴⁵ e nos locais de antigas ermidas ou capelas demolidas³⁴⁶. A cruz, de que era devotadíssimo Bartolomeu dos Mártires, razão pela qual a escolheu para nome do seu convento de Viana³⁴⁷, é o símbolo maior do Cristianismo e deveria constantemente recordar aos fiéis, por estar disseminada por todo o lado, os mistérios da Morte e Paixão de Cristo³⁴⁸.

Um outro episódio curioso relativo à teoria da arte e da arquitectura foi o encontro de D. Frei Bartolomeu dos Mártires com Daniele Barbaro (1513-1570), Patriarca de Aquileia e representante da Sereníssima República de Veneza no Concílio de Trento, numa comissão que escreveu o decreto sobre as questões de residência dos prelados³⁴⁹. Não nos ocorreria maior diferença entre estes dois homens

³³⁸ Lucas 21,6.

³³⁹ Marcos 13,2.

³⁴⁰ ALVES, Herculano – *Símbolos na Bíblia*. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2001, pp. 389-391 e 394. Jesus Cristo como verdadeiro Templo encontra-se em Mateus 12,6; João 1,14; 2,18-22; 4,19-23; 7,27-38.

³⁴¹ SOUSA, Frei Luís – op. cit., p. 261.

³⁴² Ibid., p. 271.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ HOLANDA, Francisco de – op. cit., pp. 29-30.

³⁴⁵ MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos – *Catecismo ou Doutrina...*, pp. 15 e 17.

³⁴⁶ CARDOSO, José – *O IV Concílio Provincial Bracarense e D. Frei Bartolomeu dos Mártires (Introdução, versão em vernáculo e anotações)*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1994, pp. 194-195. As ermidas e capelas muito danificadas, se não fosse possível o seu restauro, deveriam ser demolidas, mas teria de se colocar, ao menos, um cruzeiro nesse local. As imagens do orago seriam trasladadas para os altares das igrejas paroquiais.

³⁴⁷ SOUSA, Frei Luís – op. cit., p. 395.

³⁴⁸ MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos – op. cit., pp. 15-18.

³⁴⁹ SOUSA, Frei Luís – op. cit., pp. 202-203. Além de Bartolomeu dos Mártires e de Daniele Barbaro, faziam parte da comissão, nomeada em 21 de Junho de 1563, o Cardeal de Lorena e Arcebispo de Reims, Carlos de Guise; o Cardeal Madrucio, Bispo eleito

da Igreja: se o arcebispo bracarense sempre menosprezou as artes e a arquitectura, Daniele Barbaro foi por elas um apaixonado, um estudioso e um notável mecenas. Realizou uma importantíssima tradução de Vitruvius³⁵⁰ para italiano, escreveu um tratado de perspectiva, foi um dos maiores mecenas de Andrea Palladio - encomendou-lhe a célebre Villa Barbaro em Maser (c. 1560-70) - e fez inúmeras experiências com câmara escura. Por certo, os dois falaram de religião, da reforma que se pretendia, mas dificilmente teriam trocado impressões sobre arte ou arquitectura.

A relação de Bartolomeu dos Mártires com a arte segue aquilo que o Concílio de Trento estabeleceu na sua célebre XXV Sessão, em 1563³⁵¹. Essas mesmas ideias foram expressas pelo prelado no seu importante *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais* (1564)³⁵² - texto bastante mais objectivo e sistemático que o original emanado de Trento - e, mais tarde, também no IV Concílio Provincial Bracarense (1566)³⁵³. Assim, a Igreja adorava e reverenciava as imagens, não por possuírem qualquer divindade ou santidade, uma vez que são de “pedra e pau”, pois seria idolatria, mas por aquilo que representam e significam, trazendo à memória dos crentes Jesus e os santos. As “imagens servem de livros aos que não sabem ler, porque ali vêem pintado o que no Evangelho está escrito.”³⁵⁴ Esta posição resume a opinião há muito estabelecida pelo Papa S. Gregório Magno, no século VII³⁵⁵. Também a arte, segundo Bartolomeu dos Mártires, comovia e acendia “mais o coração”, que as coisas apenas lidas ou ouvidas³⁵⁶.

No IV Concílio Provincial Bracarense, a questão das imagens e da ornamentação dos templos assume um carácter essencialmente prático, como o da aprovação por parte das autoridades religiosas do trabalho dos pintores e dos escultores, pois haveria o perigo dessas imagens não estarem conforme os ensinamentos da Igreja³⁵⁷. Também as esculturas de “madeira ou de pedra, toscas ou corroídas pela podridão ou velhice, ou deformadas mais pelo pincel que propriamente pintadas, ou até mutiladas” deveriam ser substituídas por outras “mais decentes e mais polidas”, colocadas nas mesmas peanhas³⁵⁸.

de Trento; o Arcebispo de Granada; Georgio Drascovicio, Bispo da cidade das Cinco Igrejas na Hungria e mais onze padres. Este decreto foi aprovado na XXIII Sessão e o arcebispo de Braga teve uma acção fundamental no diálogo entre as partes e no consenso que se estabeleceu. Já antes, Bartolomeu dos Mártires havia estado, em Janeiro desse ano, com Daniele Barbaro, numa comissão que se debruçou sobre o mesmo assunto, Vd. CASTRO, Padre José de – *Portugal no Concílio de Trento*, vol. V, pp. 43-44.

³⁵⁰ A tradução de Daniele Barbaro é: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*: Os Dez Livros da Arquitectura de M. Vitruvius, Veneza, 1556. Vd. JOBST, Christoph – Daniele Barbaro. In *Teoria da Arquitectura*. Colónia: Taschen, 2003, pp. 102-109 e KRUFF, Hanno-Walter – *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, pp. 85-87. As gravuras do livro de Barbaro foram realizadas por Andrea Palladio.

Daniele Barbaro criou o jardim botânico de Pádua e escreveu, entre outras obras, um estudo sobre perspectiva para pintores, escultores e arquitectos.

³⁵¹ REYCEND, João Baptista – *O Sacrosanto, e Ecuménico Concilio de Trento em Latim, e em Portuguez*. Tomo II. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781, pp. 346-356.

³⁵² MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos – op. cit., pp. 96-97. A questão das imagens surge na explicação do Primeiro Mandamento da Lei de Deus: Honrar um só Deus. Este Mandamento está inerente à questão da idolatria que Bartolomeu dos Mártires separa, como o Concílio de Trento, das imagens de Cristo, da Virgem ou dos Santos.

³⁵³ CARDOSO, José – op. cit., pp. 198-202.

³⁵⁴ MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos – op. cit., p. 97.

³⁵⁵ Vd. *Antologia Litúrgica. Textos Litúrgicos, Patrísticos e Canónicos do Primeiro Milénio*. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2004, p. 1308.

³⁵⁶ MÁRTIRES, D. Fr. Bartolomeu dos – op. cit., p. 97.

³⁵⁷ CARDOSO, José – op. cit., p. 199. Artigo: “Limitação à excessiva liberdade dos pintores.”

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 200.

Naturalmente, os ornamentos indecorosos estavam proibidos nas imagens sacras. Estas não podiam estar cobertas por “ornamentos mundanos”, mas “honestamente vestidas” e decentes, de acordo com a pureza e piedade, dignas da modéstia cristã. As jóias eróticas e os “vestidos lascivos de qualquer mulher” estavam absolutamente vedados às imagens. O perigo de colocar vestidos e roupa suspeitos, com símbolos e jóias eróticas era tão grande que se ordenava que as “imagens de mármore ou de pedras ou de qualquer outro material, houveram de ser esculpidas, se adornem com panejamentos pintados.”³⁵⁹ Deste modo, bem pintadas e melhor cobertas, as imagens não necessitavam de roupas ou de outros acessórios.

As proibições estendiam-se à ornamentação e decoração dos templos, interditando o IV Concílio Provincial Bracarense quaisquer elementos que movessem as almas do povo a “pensamentos eróticos”. Todas as imagens imorais e tapeçarias lavradas com figurações lascivas, ídolos, hereges, o sultão, xerife ou outros reis pagãos não podiam estar nas igrejas. As tapeçarias sendo, nessa época, um dos veículos privilegiados de cenas profanas, exóticas e mitológicas, estavam fortemente condicionadas quando colocadas no interior dos templos, devendo estes ser decorados somente com piedosas e honestas representações³⁶⁰.

Como se esperaria, o pensamento estético e plástico do arcebispo de Braga não contemplava as antiguidades, que foram moda e objecto de intenso coleccionismo durante o Renascimento, em particular, e o Classicismo, em geral. Durante a sua estada em Roma, um cardeal, não identificado por Frei Luís de Sousa, ofereceu a Bartolomeu dos Mártires “um esplêndido banquete, em número e variedade e preço de iguarias.”³⁶¹ De seguida, o cardeal, que era um grande coleccionador de antiguidades, mostrou “peças peregrinas em curiosidade e valia, de que tinha a casa cheia: estátuas antigas de mármore finos, lavradas por excelentes artífices, pinturas de mãos insignes, medalhas de todos os metais, de imperadores, cônsules e capitães, das que mais celebradas são dos estudiosos de antigualhas.”³⁶² A propósito de todas elas, fazia o cardeal uma “crónica, notando, gabando, encarecendo e revolvendo antiguidades.”³⁶³ Quando o cardeal julgava que o arcebispo estava “pasmado com aquele tesouro”, disse-lhe D. Frei Bartolomeu dos Mártires:

“Parece-me, Senhor, que já em espírito via o Apóstolo estes mármore e estas curiosidades quando, escrevendo a Timóteo, disse: *a veritate quidem auditum avertent, ad fabulas autem convertentur*. Deixarão os homens de ouvir as verdades que importa saberem pêra sua salvação e entregar-se-ão a celebrar patranhas e fábulas dos gentios.”³⁶⁴

Diante de tantas esculturas, pinturas e medalhas antigas, a resposta do arcebispo foi, uma vez mais, desconcertante para o cardeal romano e profundamente canónica, desta vez citando, nem mais nem menos, o apóstolo S. Paulo.

Finalmente, um outro episódio passado com o arcebispo de Braga dentro deste contexto da sua relação com as artes foi a introdução da porcelana na mesa do papa. Sempre desaprovando as riquezas e os luxos³⁶⁵, Bartolomeu dos Mártires ficou escandalizado com o “grande número de vasos de prata” que

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ibid., p. 202.

³⁶¹ SOUSA, Frei Luís – op. cit., p. 261.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Ibid. 2.ª Carta a Timóteo 4: 4 - “Desviarão os ouvidos da verdade e divagarão ao sabor de fábulas.”

³⁶⁵ Ibid., p. 112. O arcebispo sempre se mostrou contra o ataviar dos criados, o dourar baixelas e “ornar paredes mortas” com aquilo que podia amparar órfãs, socorrer viúvas e “vestir paredes vivas”. Também esteve sempre contra o aparato das mesas, os “mestres de cozinha”, as sobras de “potagens” que também desbaratam a saúde.

estavam nas mesas do pontífice e dos demais prelados³⁶⁶. Um desses vasos apenas podia fazer o casamento de uma órfã ou vestir muitos pobres³⁶⁷. De novo, se observa que a questão da pobreza e os gastos supérfluos assumiam um lugar central no espírito do bracarense, à semelhança do pensamento e da estética de S. Bernardo de Claraval.

Talvez com alguma coragem, diante de um vaso dourado que veio à mesa, o prelado ousou dizer ao papa:

“Temos em Portugal um género de baixela que, com ser barro, se aventaja tanto à prata em graça e limpeza, que aconselhara eu a todos os príncipes (se um pobre frade pode fiar de si dar conselho) que não usaram outro serviço e desterraram de suas mesas a prata. Chamamos-lhe em Portugal procelanas [sic], vêm da Índia, fazem-se na China. É o barro tão fino e transparente que as brancas deixam atrás os cristais e alabastros, e as que são variadas de azul enleam os olhos representando ãa composição de alabastro e safiras. O que têm de quebradiço recompensam com a barateza. Podem-se estimar dos maiores príncipes por delícia e curiosidade, e por tal se têm em Portugal.”³⁶⁸

O arcebispo contou esta história ao nosso embaixador, D. Álvaro de Castro, que teve o cuidado de avisar o cardeal infante D. Henrique que, dentro de poucos dias, fez chegar a Roma “grande número de procelanas de toda a sorte, com que Sua Santidade mostrou muito gosto, e partiu com cardeais e outras pessoas, e ficou com serviço bastante pera muitos dias.”³⁶⁹

A porcelana possuía grandes vantagens em relação à prata: conseguia ter mais graça e ser mais limpa. A cor, branca e pura como a luz divina, era superior aos cristais e aos alabastros. Se fosse pintada de azul, a porcelana conseguia parecer alabastro e safiras. Se quebradiça, recompensava, finalmente, pelo seu preço baixo.

A prata, na opinião do arcebispo de Braga, convinha apenas aos cálices usados na eucaristia. Nestas alfaias litúrgicas era mesmo indecente que se usasse o chumbo³⁷⁰. Deste modo, não nos surpreende que a maior parte do decreto sobre a reforma, sobretudo a respeito da modéstia das alfaias e das mesas dos cardeais e prelados, tenha sido inspirado nas opiniões de D. Frei Bartolomeu dos Mártires³⁷¹. Entre a prata e porcelana o arcebispo opta pela mais barata e por aquela que era, afinal, a mais perfeita, o barro, o pó da terra: precisamente a matéria escultórica escolhida por Deus para modelar Adão.

³⁶⁶ Ibid., p. 256.

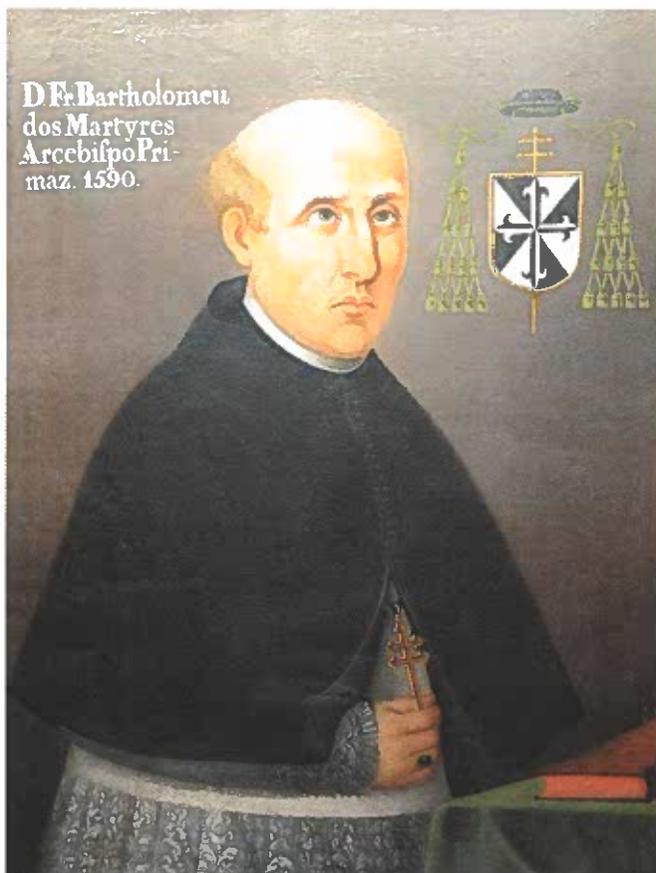
³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Ibid., p. 257.

³⁷⁰ Ibid., p. 341.

³⁷¹ CASTRO, Padre José de – *Venerável Bartolomeu dos Mártires...*, p. 63 e *Portugal no Concílio de Trento*. Vol. V, pp. 293-294, 352-354 e REYCEND, João Baptista – op. cit., Tomo II, pp. 409-413. Sessão XXV, Capítulo XXII, Decreto da Reforma, Capítulo I: “Os cardeais e todos os prelados eclesiásticos pratiquem modéstia nas alfaias, e na mesa, e não enriqueçam seus parentes, e familiares com os bens da Igreja”.



Anónimo – Fr. Bartolomeu dos Mártires, 1590



Paolo Veronese – Daniele Barbaro, 1565-67

Quase um Preâmbulo

Maria João Lello Ortigão de Oliveira

António Rodrigues (1954-2008)

In Memoriam

Mas que mundo? pensou. Não existe mundo! Tinha a sensação que este conceito deixara de ter sentido.

Este texto é pessoal, quase confessional, não tenho a certeza que o António gostasse dele.

Mas durante quase trinta anos fomos amigos, partilhámos gostos, raramente discordámos, rimos muito, e essa amizade cerimoniosa e funda, tinha o seu quê de único, pelo menos para mim.

Esta singularidade permite-me pois escrever o seguinte:

Conheci o António nos idos de oitenta, no mestrado de história de arte que ambos frequentávamos. A frequência dos textos de Agustina Bessa Luis serviu para nos aproximar, entusiasmo portuense compreensível o meu, mais raro o dele, lisboeta e cosmopolita.

Famo-nos vendo e apreciando nos ciclos de cinema da Gulbenkian e da Cinemateca, nos concertos e nas óperas no S. Carlos, tudo aquilo que uma recém-chegada à capital podia absorver, sem demasiada indigestão ou pedanteria.

Fomos mantendo contacto ao longo dos anos, o António, generoso, lembrava-se de mim para alguns dos seus projectos, não sei se alguma vez lhe agradeci convenientemente.

Reencontrámo-nos por fim na Faculdade de Belas Artes, pensando eu vir a usufruir da sua companhia, como colega amigo, -coisa rara, raríssima- por todos os anos a que tínhamos direito.

O último projecto do António Rodrigues para o qual me pediu colaboração foi o Dicionário de Pintura, a que dedicou os últimos tempos de vida. Era um projecto ambicioso, quase ciclópico, com o qual estava entusiasmado e que ficou interrompido.

Parece-me uma imagem possível da vida do António, interrompida também ela, de uma forma que desafiaria a compreensão, caso houvesse alguma coisa para compreender.

O António era secreto e gostava de cultivar a discrição. Organizava as amizades em compartimentos estanques e esforçava-se por não as contaminar entre si. Salvaguardava-as e salvaguardava-se, nunca soube se o fazia por desígnio estudado ou simples inspiração.

Tinha particularidades:

Uma era o seu lado esteta, quase *dandy*, porque o António sendo muito bonito, não dispensava rodear-se de pessoas bonitas, de coisas bonitas, de roupas bonitas.

A outra era uma independência absoluta relativamente ao que o rodeava e nesse sentido conheci poucas pessoas tão livres como ele.

Nos meses poucos em que estive doente, mostrou uma serenidade e uma dignidade que eu não supunha que pudessem existir. Pressentia que ia morrer, não queria abandonar o que tinha, mas fraquejar era apenas uma forma inestética de vida.

Um sentido de humor muito particular e o gosto das viagens, sobretudo Itália, de que me disse um dia, que Deus tinha a criado e se tinha esquecido do resto.

Embora uma das grandes paixões literárias fosse a Agustina, que o conhecia e apreciava, a última leitura foi o Homem sem Qualidades, que como sabem, é um livro inacabado.

E outra vez esta mágoa do inacabamento, da falta que ele faz num mundo académico cada vez mais uniformizado e baço, no terreno da história da arte, onde era um dos melhores - generoso, brilhante, inovador - , nos universos da crítica, onde impunha uma visão pessoalíssima, que não se compadecia da espuma das coisas, mesmo as mais celebradas.

E por isso, além da tristeza de pensar que nunca mais vou ouvir as gargalhadas inesperadas, por qualquer coisa que só ele achava comicíssima, que nunca mais o vou ver do outro lado da mesa no Conselho Científico, com o ar perplexo e um pouco enfadado de menino pequenino perdido entre disputas dos crescidos que não lhe interessavam nada, dou-me conta que a perda de um amigo como ele, inteligente, sensível, divertido, leal, único nesta multiplicidade de idiossincrasias que nos faziam muitas vezes dizer: *Coisas do António!*, é uma forma de me perder um pouco a mim própria também.



Cronologia / Bibliografia

Maria João Gamito

Homenagem ao Professor António Rodrigues

José-Augusto França

Lass den Tag dem Tode weichen

Clara Menéres

Uma Voz Ininterrupta, Continuando, Continuando Sempre

José Luis Porfírio

Lentidão em Veneza

Madalena Braz Teixeira

Testemunho

Gaëtan Lampo

O poder do anónimo, Sobre L'Eclisse de Antonioni

Maria Filomena Molder

In Memoriam António Rodrigues

Pedro Cabrita Reis

Sobre "Álvaro Lapa. Voz das Pedras"

Raquel Henriques da Silva

Viagem ao Egipto

Ana Vieira

Contemplação carinhosa da angústia

Mafalda Magalhães Barros

A propósito da "Caixa de Arte Pipxou" de Ernesto de Sousa, reflexões sobre a morte da Arte e a Caixa de Pandora

Ana Barata; Paulo Simões Rodrigues

Em memória de António. Um lugar ou o tempo suspenso

Maria Helena Souto

Concerti grossi/op.3 haendel

Carlos Couto Sequeira Costa

António Rodrigues: Ética, Rigor, Qualidade

Silvia Chicó

Ao António

Isabel Sabino

Os Criminosos e as suas Propriedades

Pedro Saraiva

Entradas para um Dicionário de Arte Portuguesa do Século XX

Luísa Arruda

Centro de estudos da imagética da ordem dos Hospitalários do Priorado do Crato: O castelo de Amieira do Tejo

Hugo Ferrão

A vida das imagens: nos cinquenta anos do Art and Illusion de E. H. Gombrich

Vitor dos Reis

A Família do Visconde de Santarém, de Domingos António de Sequeira

António de Oriol Trindade

Diogo de Macedo

José Fernandes Pereira

O Chiado do Chiado

Margarida Calado

Deambulações sobre o vidro, os espelhos e o vitral

Cristina Azevedo Tavares

Istoria e retrato no Retábulo de S. Vicente de Nuno Gonçalves

Fernando António Baptista Pereira

Psiche surprende Amore, de Jacobo Zucchi. Uma leitura psicanalítica

João Peneda

Lapa: Lugares de disjunção e intransigência na confluência da escrita e da pintura

Fernando Paulo Rosa Dias

Subsídios para um Dicionário que não se fez

José Carlos Pereira

Uma viagem a Itália no século XVI: D. Frei Bartolomeu dos Mártires, a arquitectura, a escultura e as porcelanas

Eduardo Duarte

Quase um Preâmbulo

Maria João Lello Ortigão de Oliveira



Faculdade de Belas-Artes
UNIVERSIDADE DE LISBOA

CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR