

Outubro contrario. == O mesmo Secretario d'Estado assim o tenha entendido, e faça executar.
25.

Paço das Necessidades, em vinte e cinco de Outubro de mil oitocentos trinta e seis.
== RAINHA. == Manoel da Silva Passos.

Estatutos para a Academia das Bellas Artes.

CAPITULO 1.

Estabelecimento e objecto da Academia.

Artigo 1. **P**ara o estudo das Bellas Artes haverá em Lisboa uma Academia com a denominação de *Academia das Bellas Artes de Lisboa*.

Art. 2. O objecto immediato deste Estabelecimento é unir em um só corpo de Escóla todas as Bellas Artes, com o fim de facilitar os seus progressos, de vulgarisar a sua prática, e de a applicar ás Artes Fabrís.

Art. 3. A Escóla Academica constará dos seguintes Estudos :

Estudo do Desenho,
_____ da Pintura,
_____ da Architectura,
_____ da Esculptura,
_____ da Gravura.

Art. 4. O complexo destes Estudos consiste :

- 1.º Na instrução theorica elementar.
- 2.º Nos estudos da Natureza e do Antigo.
- 3.º Na pratica das Bellas Artes, e na sua applicação ás Artes Fabrís.

CAPITULO 2.



ARTE TEORIA

ISSN 1646-396X

Revista do CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - Secção Francisco de Holanda

Nº14/15 · 2011/12



Outubro contrario. == O mesmo Secretario d'Estado assim o tenha entendido, e faça executar.
25.

Paço das Necessidades, em vinte e cinco de Outubro de mil oitocentos trinta e seis.
== RAINHA. == *Manoel da Silva Passos.*

Estatutos para a Academia das Bellas Artes.

CAPITULO 1.

Estabelecimento e objecto da Academia.

Artigo 1. **P**ara o estudo das Bellas Artes haverá em Lisboa uma Academia com a denominação de *Academia das Bellas Artes de Lisboa*.

Art. 2. O objecto immediato deste Estabelecimento é unir em um só corpo de Escóla todas as Bellas Artes, com o fim de facilitar os seus progressos, de vulgarisar a sua prática, e de a applicar ás Artes Fabrís.

Art. 3. A Escóla Academica constará dos seguintes Estudos :

Estudo do Desenho,

_____ da Pintura,

_____ da Architectura,

_____ da Esculptura,

_____ da Gravura.

Art. 4. O complexo destes Estudos consiste :

1.º Na instrução theorica elementar.

2.º Nos estudos da Natureza e do Antigo.

3.º Na pratica das Bellas Artes, e na sua applicação ás Artes Fabrís.



ARTE TEORIA · N.º 14/15 · 2011/12

Propriedade do título

CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes – Secção de
Investigação e de Estudos em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda
Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas Artes
1247-058, Lisboa / Tel.: 213 252 100 · Fax: 213 470 689

Fundador

José Fernandes Pereira

Direcção

Maria João Ortigão
Eduardo Duarte

Colaboradores

Cristina Tavares
Cristina Robalo
Teresa Lousa
Vítor dos Reis
Maria João Ortigão
Carlos Couto Sequeira Costa
Patrícia Esquível
Emílio Vilar
António Trindade
Vasco Lopes
Ana Magalhães
Virgínia Fróis
Vasco Fernando Dias Silva
Patrícia Roque Martins
Francisco Henriques
João M. C. Duarte
José Carlos Pereira

Michele Rocha

Carina Bento

Luís Lyster Franco

Sara Navarro

José Pedro Regatão

Eduardo Duarte

Capa e coordenação gráfica

Jorge dos Reis

Paginação

Tomás Gouveia

Impressão e acabamento

António Coelho Dias S.A.

Tiragem

500 exemplares

ISSN

1646-396X

Depósito Legal

196292/03



Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
SUPPORTO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

- p. 9** **A procura do belo e da verdade : arte médica e estética**
Cristina Tavares
- p. 17** **Morada interior**
Cristina Robalo
- p. 23** **O Pintor como *Deus in Terris* : de Ficino a Francisco de Holanda**
Teresa Lousa
- p. 31** **O *Cenotáfio de Newton* de Étienne Louis Boullée (1784) como *planetário* : ilusão, imersão e vertigem**
Vítor dos Reis
- p. 41** **Jane e Cassandra Austen : ficção, imagem e realidade**
Maria João Ortigão
- p. 47** **& Credenciais**
Carlos Couto Sequeira Costa
- p. 59** **One size fits all?**
A methodology to assess the image of the contemporary artist
Patrícia Esquível & Emílio Vilar
- p. 67** **O Manuscrito Parmensis atribuído a Piero della Francesca**
António Trindade
- p. 81** **«O retrato da Viscondessa Othenin d’Haussonville» como testemunho de uma narrativa visual**
Vasco Lopes
- p. 87** **Cesari Brandi vs. Arte Conceptual**
Ana Magalhães
- p. 95** **Reflexões em torno da criação e da acção**
Alguns projectos da Associação Cultural Oficinas do Convento
Virgínia Fróis
- p. 101** **Reabilitação de um Telheiro em Montemor-o-Novo**
Vasco Fernando Dias Silva & Virgínia Fróis
- p. 109** **Museus e públicos com deficiência : mitos e preconceitos**
Patrícia Roque Martins

- p. 119** **Narrativa e significação no retábulo da Pena – uma leitura à luz do Método Geométrico de Composição**
Francisco Henriques
- p. 133** **Cinco maquetas de monumentos antigos no Museu Arqueológico do Carmo**
João M. C. Duarte
- p. 145** **Arte Religiosa portuguesa no Século XX**
José Carlos Pereira
- p. 153** **António Maria Lisboa e Mário Cesariny : O Corpo Enriquecido ou a Reconstituição do Corpo Uno**
Michele Rocha
- p. 161** **Cecília de Sousa, Maria Manuela Madureira**
Carina Bento
- p. 165** **Guilherme Camarinha, Staël Hansi, Hein Semke**
Luís Lyster Franco
- p. 171** **O Arqueologismo na Escultura de Jorge Vieira**
Sara Navarro
- p. 175** **As Cidades Imaginárias – Escultura Pública de Charters de Almeida**
José Pedro Regatão
- p. 185** **A Utopia na Escultura de Charters de Almeida**
Eduardo Duarte

A procura do belo e da verdade : arte médica e estética

Deus serviu-se, na criação do mundo, da aritmética, da geometria, da música e da astronomia, que são todas as artes que utilizamos quando procuramos as proporções das coisas, dos elementos e dos movimentos.

Nicolau de Cusa, *De la Docte Ignorance*, (Paris, ed.de la Maisnie, P.U.F., 1930)

1. Paidéia

Pode parecer um contra senso juntar estes domínios tão diferentes do saber: a ciência médica vertida em tratados e a reflexão acerca do belo, na sua acepção mais tradicional. Mas de facto a procura do belo e do bem e da verdade andaram sempre de mãos dadas.

Para tal basta pensarmos na categoria de *kalokagatia* uma das linhas principais de actuação do pensamento grego antigo comum ao ideal de educação. Isto é, o bem ligado ao saber surge como dimensão do belo, e o belo como manifestação do bem, tornar-se-ão uma marca indissolúvel do pensamento filosófico e estético do ocidente.

A palavra *kalokagatia* forma-se da palavra *Kalos* (belo e nobre, virtuoso) e da palavra *Agáion* (bem) e este conceito está intimamente ligado à concepção de *paideia*, para qual nós, ocidentais do séc. XXI ainda não possuímos a tradução directa.

A *kalokagatia* é herdeira da *arete* do período arcaico, explicitada nos textos de Homero onde o cultivo da alma e do corpo se irmanavam na produção do héroi.

Pensar na *paideia* é devolver humanidade e unidade ao ser humano tornado completo nas suas diferentes valências, e neste sentido assinalando as palavras de Werner Jager os gregos deram o nome de *paideia* a “todas as formas e criações espirituais e ao tesouro completo da sua tradição, tal como nós o designamos por *Bildung* ou pela palavra latina, cultura.” (Werner Jager, *Paideia/A formação do Homem Grego*. S.Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995) Mas *paideia* implica igualmente outro tipo de configurações do universo da vida e da vida em sociedade, desde civilização, tradição, educação. Ultrapassa-os igualmente dado que *paideia* implica o modo como a educação recebida em jovem se repercute posteriormente deixando marcas e evoluindo à medida que o tempo passa e a idade solidifica experiências.

Na realidade o que de certo modo acontece é que a bondade se transforma em ética, e belo na reflexão estética, a verdade no saber e na ciência, sem a qual nem a ética enquanto teorização da virtude, ou a procura do belo depois na estética, não poderiam sobreviver.

Propor uma leitura comum, interseccionada, sobreposta e paralela entre os tratados da ciência médica, a história e reflexão estéticas e a história de arte, é no nosso entender, ir ao encontro de um ideal: da unidade da ciência e da arte, ou melhor dos lugares de encontro entre ambas, através de uma ponte que a teoria de arte se oferece estabelecer.

2. Da teoria de arte à representação do corpo

Naturalmente que desde a antiguidade até ao final do séc.XVIII as teorias de arte por um lado provenientes da filosofia, por outro lado da prática artística remetem para a representação do corpo humano. Até porque para a civilização grega o corpo humano serve de modelo para o corpo divino, correspondência que não acontecia por exemplo com a arte egípcia, ao tempo de Platão.

Ao desejo incomensurável da descoberta e do conhecer a que os gregos se devotaram a partir do núcleo fundamental de abordagens científicas, técnicas e filosófico-religiosas das civilizações orientais (Pérsia, Mesopotâmia, Egipto) se juntava a concepção do belo apontada para o rigor das ciências então a desabrochar.

O belo era pensado enquanto harmonia, proporção (relação proporcional entre as partes), *ration*, conducente à ideia de medida e posto em prática nos cânones, quer a nossa referência sejam as artes da escultura ou arquitectura, posto que na pintura, as questões eram de outra ordem, e nada daquele tempo chegou até nós, sem ser através de cópia romana.

A impossibilidade de estabelecer o belo sem a noção de limite, que conduz à ideia de forma também como molde, como algo que é enformado, limitado, com uma matéria que é contida, é um dos fundamentos principais da reflexão estética ocidental. Aliás o relacionamento entre a forma – ideia - modelo adquirem grande complexidade no percurso ontológico de Platão, Aristóteles e Plotino o qual fechando este ciclo se abre para o neoplatonismo medieval, associando ao fascínio do belo metafísico uma componente mística, que ultrapassa em muito o Fédon de Platão. A grau de articulação entre a obra produzida pelo artista, naquele tempo mais artesão do que artista, e o mundo natural, por exemplo o corpo humano, munia-se de dois temas fundamentais que se articulam com a *mimesis*. O artista imita a natureza, pois esta guarda em si algo de divino. Mas como fazê-lo? A olho nu? Utilizando alguns instrumentos para determinar a escala e a proporção? Recorrendo à medida aritmética? Aos cânones?

Provavelmente não é de todo despicenda a história que se conta acerca de Zeuxis, no entender de Xenócrates da Calcedónia (396-314 a.c) que terá procurado as mais belas cinco mulheres de Atenas para de cada uma delas retirar uma parte do corpo com a qual poderia representar o corpo da bela Helena. Mais, permite-nos igualmente estabelecer a relação, quer entre a imitação e a realidade natural, e a representação de um modelo. A tal medida ou cânone referidos há pouco.

De facto na antiguidade clássica grega incluindo a época helenística, e aqui em particular, o realismo das obras era considerado um factor muito positivo e os escultores eram distinguidos e apreciados, em parte por serem perfeitos no esculpir dos caracóis do cabelo, na visualização das veias e os pintores pelo ilusionismo criado através da cor, daí as inúmeras histórias acerca dos pintores Apeles e Parrásios que competiam entre si. A técnica (*techné*) que aliava o conhecimento (racional) à prática para a produção de um objecto, ou o desenvolvimento de um objectivo era caracterizadora das artes, extensiva à música e à tragédia, para referir apenas algumas.

Deste modo é natural que os tratados da ciência médica e em particular os que se dedicavam a questões de anatomia, quando começaram a integrar diagramas e ilustrações do corpo humano, se inscrevam no tom da sua época onde se espelhavam certos princípios artísticos e estéticos.

3. O mundo medieval : as ideias estéticas e a medicina

Para o mundo medieval as teorias estéticas inseriam-se no contexto das grandes questões teológicas. A necessidade de solidificar o catolicismo e a autoridade da Igreja desenvolveu-se a par de uma formatação filosófica onde o neo-platonismo dominava, em particular na Alta Idade Média. Por um lado uma espiritualidade mística, por outro, uma clara noção hierárquica e escatológica do mundo, do bem e do mal, pontuado no Céu e no Inferno, do modelo perfeito e da cópia, apontavam o afastamento do verismo, do olhar científico e analítico da natureza, o afastamento do corpo, em suma da mimesis pura. A alegoria, a parábola, o símbolo adquirem notoriedade, aliados a uma fértil imaginação posto que a palavra latina só é lida e entendida por poucos.

Na transição do mundo antigo para o medieval até ao séc. XII, podemos encontrar alguma novidade na filosofia de S. Agostinho (354-430) que combina pela primeira vez de forma magistral o pensamento cristão com o neo-platonismo, mas cuja raiz continua a ser a filosofia grega e alexandrina.

E se os tratados da antiguidade tinham em grande parte desaparecido nas convulsões históricas movidas pela barbárie na cisão e declínio do império romano, os poucos que existiram no mundo medieval eram os de óptica, e outros eram constituídos em grande parte por prescrições.

Sendo uma cultura sobretudo comentarista, alimentava-se de textos da antiguidade clássica, realizando traduções, não raras vezes comentadas e alargadas.

Nesta perspectiva Santo Isidoro de Sevilha (c.560-636) nascido em Sevilha escreve e faz publicar "Etimologias", uma espécie de enciclopédia do seu tempo na qual a medicina tem lugar no Livro V. Sendo o texto do séc. VII, existe uma cópia alcobacense da primeira metade do séc. XIII. Outros autores mais antigos chegam até nós como Hipócrates (c.460 ac-c.377 a.c.) responsável pela teoria dos quatro humores, Galeno (129-200) que seguindo as teorias de Hipócrates as racionaliza e classifica o uso de medicamentos, de tal forma que o galenismo passou para o Ocidente cristão influenciando a medicina e a farmácia até ao séc.XVII. Também Oribásio de Pérgamo, bizantino, enciclopedista e especialista em urologia, sobretudo em procedimentos cirúrgicos provenientes dos antigos faz parte dos autores recolhidos.

Contudo para além de diagramas e de alguns manequins para indicações cirúrgicas, e da aproximação aos saberes da astronomia e da alquimia estes textos possuem poucas estampas, além das iluminuras e das capitulares notáveis, pois o conhecimento do corpo humano era interdito pela religião e a perspectiva linear era desconhecida, assim como a anatomia. O mesmo acontecia com a arte: os artistas organizados em guildas e confrarias e trabalhando em oficinas não copiavam corpos humanos, nem outros e a natureza merecia veneração. A abordagem era simbólica, e a apreciação do belo era fiel à harmonia e proporção, e remetia sempre para o modelo superior: Deus beleza perfeita donde tudo procede. Na apreciação da beleza prevalecia a dimensão mística e espiritual, e só o ver interior importava. A beleza física era apenas o primeiro passo controlado para a beleza última.

A distinção entre juízo natural e juízo racional surge com S. Tomás de Aquino. O primeiro apoia-se na vista (experiência) quando nos deparamos com um objecto belo e o segundo implica o reconhecimento da forma.

Se bem que a intervenção do juízo racional, tenha sido defendida nesta concepção neo-aristotélica de S. Tomás de Aquino (sé. XIII) na esteira de S. Alberto Magno (séc. XII) - de tal modo pertinente que foi retomada por Kant na Crítica da Faculdade de Julgar (1790) - é certo que este mestre da teologia, na Suma Teológica desenvolve de forma exemplar a articulação das ideias do Bem e do Belo, articulando o Bem com o apetite e o Belo com a sabedoria na teoria dos Transcendentais, e

unindo uma vez mais o Belo e o Bem, que pareciam ter-se apartado um do outro durante a Alta Idade Média. Na “Suma Teológica” S. Tomás de Aquino afirma que “O bem diz respeito à faculdade apetitiva, sendo o bem aquilo que cada um cobiça, e por isso tem o carácter de fim, já que o apetite é como um movimento em direcção a uma coisa. O belo, pelo contrário diz respeito à faculdade cognitiva; belas são de facto as coisas que vistas despertam prazer. Pelo que o belo consiste na justa proporção; já que os nossos sentidos se deleitam nas coisas bem proporcionadas, como em qualquer coisa semelhante a elas.” [in Umberto Eco, “Arte e Beleza na Estética Medieval” - Lisboa: Ed. Presença, 1989, pág.103]

Sendo distintos, o Bem e o Belo fundam-se na forma, aproximando-se, o que leva Umberto Eco a explicitar que o belo se refere “a um olhar que visa o conhecimento para o qual a coisa aparece como bela. E o que postula o assentimento do sujeito e o conseqüente deleite são características objectivas da coisa”. [in Umberto Eco, “Arte e Beleza na Estética Medieval” - Lisboa: Ed. Presença, 1989, pág.103]

4. Os Tratados : programa e método

O “Cântico ao Sol” de S. Francisco de Assis (1182-1226) é um dos textos fundamentais que assinala a revalorização da natureza, e relação próxima do ser humano com o mundo natural (o Sol, a água, o ar, o fogo, os animais), atitude inaceitável anteriormente. A este humanismo convictamente cristão, que destitui do pecado a relação do homem com a natureza, se juntam os afrescos de Giotto em Pádua e Assis onde a expressão e a escala das figuras são também humanizadas, mas será com Donatello (1386-1466), Paolo Ucello (1397-1475), Piero de la Francesca (1415/20-1492) autor “De Divine proportione”, entre outros, que o afastamento das influências bizantinas e góticas terão lugar. Sobretudo quando a redescoberta do mundo clássico e pagão no Sul de Itália, de que os árabes tinham conhecimento anteriormente (exemplos: Avicena, Averróis e Escola de Salerno) eclode por volta do séc.XIV e XV.

Falamos de um novo humanismo que funda o homem universal, produto da união da cultura clássica e moderna, que se lança à descoberta de novos continentes e povos, e de si mesmo como objecto de estudo, enquanto parte integrante da natureza.

No advento da renascença faz-se jus ao pensamento de Nicolau de Cusa (1401-1461) na “Douta Ignorância” ao afirmar que: “Tal como Deus é o criador do ser efectivo e das formas naturais, igualmente o homem é o criador do ser do pensamento e das formas artísticas; Estas só existem em semelhança com o seu espírito total, tal como as criaturas se assemelham ao espírito divino.” [in Kunzmann, P, Burkard, F., Wiedmann, Fr., Atlas de la philosophie.Paris : Poche, 1993, pág. 91]

Esta defesa da criatividade do ser humano é igualmente mencionada por Marsilio Ficino (1433-1450) fundador da Academia de Florença e defensor do ecletismo humanista e por Pico de la Mirandola (1463-1494) na sua obra “Discurso sobre a dignidade dos homens”, que pode ser entendida como uma espécie de manifesto da Renascença. Esta posição é ainda reforçada pelos textos de Leonardo Da Vinci, Miguel Ângelo, Durer e Rafael, e pelos testemunhos biográfico que nos deixou Vasari na sua obra “A vida dos melhores pintores, escultores e architectos” (1550-1568).

Durante esta época são recuperados muitos textos antigos, como o Tratado de Architectura de Vitruvius, a partir do qual Léon Batista Alberti (1404- 1472) se debruça para escrever De Re Aedificatoria (Tratado De Architectura, 1452), além do estudo das ruínas de Roma, e definindo o programa clássico da renascença e um novo pensamento sobre urbanismo. Voltamos ao cânone e à medida, tomando o homem como referência para a escala da architectura, ou a figura do

homem inscrita duplamente no círculo e no quadrado e que de Vitruvius transita para Leonardo Da Vinci. Um outro importante humanista, frade franciscano que travou amizade com Piero de la Francesca, Alberti e Leonardo foi o matemático Luca Pacioli (1445-1517) autor da obra “De divina proportione” que Leonardo ilustrou. Conhecedor da geometria, perspectiva, proporções e do cálculo matemático, Pacioli é o elo que articula toda esta geração de artistas e pensadores em torno da ideia chave de proporção e do corpo humano.

A manifestação mais clara destas preocupações é sem dúvida a obra de António Pollaiuolo (ca.1442-1498) intitulada “Batalha dos Guerreiros Nus” (1470) em que estes atletas representam o mesmo modelo em diferentes posições mostrando aspectos da estrutura muscular, por vezes demasiado evidenciada, científica, quase “cirúrgica”.

Também os desenhos preparatórios de Miguel Ângelo para o fresco “A Batalha Cascina” (1504) revelam o predomínio da representação científica do corpo que vamos igualmente encontrar na pintura da Capela Sistina, pois Miguel Ângelo era um experiente anatomista e dissecava cadáveres para entender a articulação do corpo à superfície de modo a representá-lo na pintura e na escultura. Por esta altura o corpo começa a ser introduzido nos tratados de medicina, sendo a primeira edição relevante a de 1522 da autoria de Berengario da Carpi (1460-1530), à qual se sucederam outras.

5. Berengario da Carpi e a beleza humanista :

O corpo de Apolo como esplendor do conhecimento

O caso da obra “Isagogae” de Berengario de Carpi revela-se de um interesse particular para compreendermos as relações entre a medicina, a arte e a procura da verdade e do belo, pois Berengario defendia, tal como Mondino que o estudo da anatomia do corpo humano deveria ser feito a partir da dissecação de cadáveres.

A obra dedicada a Alberto III Pio que vivia num palácio/ castelo renascentista profusamente decorado, com especial destaque para a Sala das Musas, provavelmente o seu escritório, sucede a outras como “Anathomia Mundini per corporum castigata” que mais não era que uma reedição do livro de Mondino dei Lucci (1514), outra com comentários longos a Mondino publicada em 1521 em Bolonha onde já eram incluídas gravuras (xilografuras) e no ano seguinte “Isagogae” que é reeditada diversas vezes de 1521 a 1535, sendo introduzidas estampas logo na primeira edição, que depois são aumentadas de 20 para 23 em edições diversas.

As imagens criteriosamente escolhidas que Berengario utilizava tinham que cumprir funções distintas: favorecer uma melhor compreensão dos procedimentos em cirurgia e anatomia e fundamentar “o argumento tratado”. O seu colaborador principal foi o gravador Ugo da Carpi, divulgador das estampas da obra de Rafael, Ticiano e Parmigianino. A Ugo da Carpi se deve o grande progresso da xilografia, dado que este inventa um processo diligente para a representação do claro-escuro através do recurso a diversas matrizes imprimindo-as sucessivamente sobre a mesma folha. Basicamente é a técnica do modelado aplicada à xilografia, o que correspondeu a uma grande novidade para a época. A sua fama como ilustrador era tão reconhecida na época que Ugo da Carpi possuía uma autorização especial do Papa Leão X para exercer esta profissão.

Berengario da Carpi cientista e anatomista, professor na Universidade de Bolonha, era também interessado em obras de arte e tinha a sua própria colecção na qual se contavam uma cópia do quadro “San Giovannino nel deserto” de Rafael, que Vasari incorrectamente tomou por verdadeira, oferecida pelo Cardeal de Collona que havia sido tratado por Berengario na cúria papal, assim como obras romanas, incluindo um busto do imperador romano que decoravam a sua residência luxuosa.

Esta ligação de Berengario ao mundo da arte é importante já que permite esclarecer as suas opções no que diz respeito à publicação de imagens do natural nos tratados de anatomia.

De facto ao confrontarmos os frontispícios das diversas edições verificamos que a escolha dos elementos decorativos se inscreve no espírito da renascença, e também que estes frontispícios dão conta da evolução da anatomia.

Respeitando o traçado clássico os frontispícios apresentam uma cornija, uma arquitrave e duas colunas como moldura da página, tendo do lado esquerdo a heráldica da família Pio, e do lado direito da família origem Barringuzzi de Berengario, e no centro da moldura a lição de anatomia. É precisamente neste aspecto que se assinalam algumas diferenças nas edições, ao admitir a presença do “ostensor” cuja função era mostrar as partes dissecadas, além do professor que proferia a lição aos alunos, e o dissecador propriamente dito. Outra edição não tem a presença do “ostensor”, e o professor sem livro na mão explica directamente aos alunos o que se está a passar. Seria esta a imagem que Berengario cultivaria de si próprio já que ele era um especialista precisamente da dissecação e da anatomia, corrigindo muitos aspectos da anatomia de Mondino. E de facto, esta edição corresponde ao tempo de Berengario, enquanto a que faz reentrar o “ostensor”, é a edição de 1535, já após o seu desaparecimento. De salientar ainda a diferença da representação das figuras no frontispício, sujeitas à moldura arquitectónica, mais próximas do espírito gótico, do que os corpos no interior dos *Isagogae*, claramente afeiçoados à modelação renascentista, ocupando uma extensão grande da folha.

Um dos outros aspectos interessantes é o facto de Berengario ter incluído várias ilustrações de músculos que na época eram consideradas assunto dos artistas, ou seja da anatomia artística. Foi Leonardo Da Vinci que integrou o artista com o anatomista e que desenvolveu largamente o estudo dos músculos, para além de outros aspectos da anatomia, mas no seu tempo esses estudos não foram divulgados. A hipótese de publicação dos seus desenhos e texto em conjunto com o anatomista Marcantonio della Torre (1418-1512) não se concretizou, e os documentos ficaram guardados na Biblioteca Ambrósia de Milão e depois na de Windsor. As ilustrações utilizadas nos “*Isagogae*” representam o corpo humano, como um corpo atlético, bem proporcionado e belo, por vezes em poses dramáticas, evocando não raras vezes a postura das estátuas da antiguidade clássica, ou a torsão dos corpos quase maneiristas de Rafael Sanzio. Esta ligação entre o clássico e o modelo natural era um ponto de partida para a arte desta época, já que só a junção de ambas poderia produzir um belo perfeito, também na prossecução da espiritualidade do belo que o neoplatonismo vem incentivar. Contudo estes corpos de Apolo não estão isolados nas folhas, como acontecia com os manequins medievais. Além de serem integrados numa vinheta, estão enquadrados na paisagem, ou num interior de uma sala com uma janela que se abre ao exterior, como acontece na ilustração “Útero”, onde no primeiro plano se representa o cadáver de uma bela mulher de útero aberto, encontrando-se uma janela ao fundo que nos permite ver do lado direito o tronco de uma árvore, mais a paisagem com uma ponte sobre um rio debaixo da qual passa um barco, e ao longe edifícios e o céu. Claramente apontando para os conhecimentos da perspectiva e do claro-escuro, estas ilustrações afastam o lado inestético que poderiam apresentar pela dissecação do cadáver e pelo tema em si, e tornam-se atractivas.

Também na ilustração da *Musculatura Compósita*, o corpo despe a pele em perfeita simetria, mote que será depois utilizado nos tratados de Vesalius com maior complexidade e perícia artística.

6. Vesalius : a fronteira do natural e do ideal

Andreas Vesalius (1514, Bruxelas-1564, Grécia) publica em 1543 em Basileia a sua obra maior "De Humani corporis fabrica libri septem" obra de anatomia apoiada directamente em observações realizadas em dissecações humanas que permitiram a correcção a muitos dos erros de Galeno¹. As ilustrações deste tratado, posteriormente reeditado em 1555, mostram por um lado uma obra da verdadeira ciência moderna, por outro, uma concepção estética da representação do corpo humano conhecedora da arte dos artistas mais conceituados da época. Editado em Basileia a primeira edição deste tratado, quando Vesálio vivia em Pádua, foi obra do filho do impressor Jerome Froben Oporinus (1507-1568) também flamengo, e as ilustrações feitas a partir de xilografuras realizadas em Veneza.

Alguma controvérsia tem havido relativamente à autoria das ilustrações dada a elevada qualidade das mesmas, pois revelam grande sensibilidade quer ao nível da representação dos corpos, quer no enquadramento paisagístico. E apesar de alguma documentação e testemunhos na qual se incluem cartas e os relatos de Vasari, continua a não haver uma certeza.

De acordo com alguns autores², parece ser claro que as ilustrações da "Fabrica" e da "Epitome" são certamente provenientes do atelier de Ticiano - há quem afirme mesmo que três das estampas dos esqueletos são obra de Ticiano - mas Jan Van Kalker e Domenico Campagnola eram seus assistentes, e estariam sob a orientação do mestre pintor, mas é evidente que outras ilustrações foram desenhadas por Vesálio.

Relativamente a Jan Stefan Van Kalker/Giovanni Calcar (c.1499-c.1546), praticamente desconhece-se a sua obra, mas há informações sobretudo de Vasari que Kalker teria realizado ilustrações para o tratado de Anatomia de Vesalius. Domenico Campagnola (c.1500, Veneza-1563, Pádua), filho adoptivo de Giulio Campagnola, pintor e gravador com quem teria aprendido a profissão, pintou vários frescos em Pádua e tinha um gosto especial pelo tema da paisagem que trabalhou em pintura e em gravura, mas de feição mais próxima do maneirismo. Deste modo alguns dos fundos de paisagem com ruínas e colinas eugeneas corresponderiam de facto aos arredores de Pádua, no local onde existiam nesse tempo as ruínas de umas termas romanas do tempo de Tibério.

Na realidade Vesálio utilizou o esquema da representação em que a pele se destaca do corpo como uma capa, que já acontecia com os corpos de papel de Vogtherr, para mostrar eficazmente o exterior e o interior do corpo. Por outro lado, e afastando-se da anatomia artística o tratado de Vesálio representa os músculos e os tendões pendurados do próprio cadáver, procurando assim dar uma localização exterior e interior em simultâneo, para que os estudantes possam ver a superfície e a profundidade do corpo.

De acrescentar ainda que se tratam de corpos bem proporcionados, atléticos e elegantes seguintes

(1) Médico, cirurgião e anatomista, realiza o seu doutoramento em Pádua exercendo depois a docência na universidade do mesmo nome. Vesalius defendia a ideia de que toda a medicina estava baseada na anatomia, daí o seu profundo interesse por esta ciência. Afastando-se de Galeno, cujos estudos anatómicos tinham sido feitos a partir de cadáveres de animais (macacos e

cães). Vesalius fazendo dissecações de cadáveres humanos opera avanços significativos, sobretudo na questão do sistema circulatório.

(2) Ver de J.B. de C. M. Saunders, Charle D. O. Malley, *The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels*. New York: Pub. Company Cleveland and New York, 1970.

a tradição da estatuária antiga, na evocação do Apolo de Belvedere ou de outros, com excepção para os esqueletos pendurados num tronco, frágeis e desconcertados.

Também ao representar partes do corpo dissecado (sistema urinário e reprodutor masculino) a representação do interior do corpo dissecado é mostrado numa escultura fragmentada, pouco mais de um torso expressivo, mas sem pernas nem braços, evocando novamente a estatuária clássica como símbolo da beleza.

A "Fabrica" de Vesálio é uma obra única onde se combina o estádio mais desenvolvido da ciência da anatomia com a representação artística e sofisticada do corpo, de acordo com as exigências estéticas da época. De facto a junção do modelo do natural e do modelo ideal está presente em todo o tratado: por um lado o estabelecimento do modelo mais perfeito para a ciência anatómica (a correcção constante dos esboços à medida que ia investigando, o esboçar primeiro e escrever depois, parece ter sido um procedimento de Vesálio), por outro o recurso a artistas numa oficina famosa, a de Ticiano, detentores do saber e da "maneira" do mestre, fazedores do belo, da obra perfeita.

Esbatando ou unindo as fronteiras do natural e do ideal, aproximando a unidade entre a ciência e a arte, uma vez mais o procedimento de Vesálio faz jus às palavras de Rafael:

"Y os digo que para pintar una bella me haria ver varias bellas, con la condicon de que Vuestra Señoria se encontrase conmigo para elegir lo mejor. Pêro habiendo escazes tanto de buenos juicios como de bellas mujeres, yo me sirvo de cierta idea que me viene a la mente. Sí esta tiene en sí alguna excelencia de arte, no lo sé; bien me esfuerzo por tenerla."

[VALVERDE, José Maria, *Breve historia y antologia de la estética*. Barcelona: editorial Ariel, S.A., 1995, pág. 87]

Referências

CUSA, Nicolau de, *De La Docte Ignorance*. Paris: Ed.

De la Maisnie, P.U.F., 1930.

KUNZMANN, P., Bukard, F.-P., Wiedemann, F.

Atlas de la Philosophie. Paris: Librairie Générale Française, 1993.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'Invention du corps*.

Paris: Flammarion, 2006.

SAUNDERS, J.B. dec, MALLEY, Charle D.O., *The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels*. New York: Publishing Company Cleveland and New York, 1970.

VALVERDE, José Maria, *Breve historia y antologia de la estética*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1995.

"Arte médica e imagem do corpo/ De Hipócrates até ao séc. XVIII". Lisboa: BPN, 2010 (catálogo).

—
Esta comunicação foi apresentada no Encontro Internacional "Livro, corpo e arte médica" que teve lugar na Biblioteca Nacional (30 de Junho a 2 de Julho) em 2010.

Morada Interior

*Sei às vezes que o corpo é uma severa
massa oca, com dois orifícios
nos extremos:
a boca, e aos pés a dança com a coroa
de labaredas — a cratera de uma estrela.
E que me atravessa um protoplasma
primitivo,
uma electricidade do universo,
uma força.
E por esse canal calcinado sai
um ruído rítmico, uma fremente
desarrumação do ar, o verbo sibilante,
vento:
o som onde começa tudo — o som.
Completamente vivo.*

Herberto Helder, *Flash, Poesia Toda*

1. O movimento do êxtase

Ludovica, sob as mãos e o olhar de Bernini¹, permanece numa postura deitada, mas não deitada a dormir — aninhada em si, ela existe num tempo suspenso onde o sono eterno a mantém iluminada. Nesta forma de iluminação, o tempo criado pelo artista é um tempo diferente daquele que os mortais possuem. A luz que lhe ilumina o sono é uma representação teatral, projectada pelo olhar e pelo saber de Bernini, a ilusão envolve o espaço onde a escultura está inserida. O ambiente e a posição de *Ludovica* sobre o túmulo representam um momento, provavelmente, descrito por Ludovica.

A ausência do corpo carnal não cria agonia, antes abre um lugar a ser ocupado pela divina presença que o toca como um vento. Todas as linhas que percorrem o corpo de *Ludovica* estão suspensas num contínuo movimento horizontal ondulante. Desde o início ao fim, na escultura

(1) Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

tudo mexe e vibra num tempo congelado — o tempo do agora. Bernini congela o tempo do presente no corpo sem carne de *Ludovica*. O mármore polido, branco leite cristalino, desenha o corpo a transbordar do suporte em que está assente. Na sua elegante e sedutora fluidez, é construído o exacto momento em que se verifica o ponto mais alto da instabilidade de *Ludovica* e é, também, onde reside o êxtase mais intenso — o prazer e a dor, em união, projectados sobre a forma de estátua jacente.

Envolta num humano deleite, as roupas nada escondem, pelo contrário, revelam uma imensa tranquilidade. Os seus espasmos deliciosos prolongam-se, como se todos os movimentos, implícitos nas dobragens das suas vestes, fossem marca da presença de Deus — um único movimento que por ela acima sobe. *Ludovica* agarra com as mãos o peito, a cabeça inclinada para trás, a boca entreaberta, os olhos revirados em pura agonia de prazer, completamente exposta aos olhos de todos os que entram na casa de Deus. Bernini acreditava, como todos os artistas do Barroco, que a ilusão teatral era a forma suprema de representação; no entanto, o que esta obra revela é uma personagem no acto de ser possuída, no mais excessivo movimento que o corpo de alguém suporta, sem a visualização física de quem a está (nesse exacto momento) a possuir. A emoção representada no corpo de *Ludovica* é tal que a sensação de quem a olha é a de que o invisível se manifesta; Deus está omnipresente.

No movimento de desenhar sem olhar o papel, o chamado *desenho cego*, só os olhos interessam, articulados ao movimento do braço e da mão que segura o lápis para construir o desenho; não há pensamento activo, a imagem que se vê e a imagem que se desenha ‘desconhecem-se’. Apenas quando o braço pára o movimento e os olhos se voltam para o papel desenhado é que a imagem reflecte o modelo proposto — mas não há nenhuma ‘memorabilidade’, que habitualmente se dá dentro de cada um de nós. Perante a forma, necessariamente ausente, de um ser omnipresente, há como que uma limpeza interior do que vemos e do que sentimos. Nesta espécie de *desenho cego* permanece a visão — como se os olhos vivessem na ponta do lápis e, ao percorrem o modelo, desenhassem a linha. Se fizéssemos este exercício utilizando a *Ludovica* como modelo, as linhas que iriam construir o desenho talvez pudessem desvelar a presença de Deus [ou talvez de um deus Bernini].

Simone Weil escreve na obra *Espera de Deus*²: “Por exemplo, sempre me proibi de pensar numa vida futura, mas sempre acreditei que o instante da morte é a norma e o objectivo da vida. Pensava que, para aqueles que vivem como convém, esse é o instante em que, por uma fracção infinitesimal do tempo, a verdade pura, nua, certa, eterna entra na alma”.

A morte não é um final absoluto, ela pode caminhar juntamente com cada um de nós. Nesse sentido ela simboliza a mudança; por cada perda no decorrer da vida há uma morte e, no seguinte passo, uma iniciação. *Ludovica* mantém a sua permanência na morte com a mais fervorosa intensidade que em vida se pode experimentar: a consumação do desejo. Com efeito, a mudança de *Ludovica* dá-se em conformidade com o pensamento de Simone Weil. *A verdade pura, nua, certa, eterna entra na alma*, através de um rasgo de criação de Bernini, que transforma a morte em vida e a vida em êxtase permanente na matéria corpórea que ilumina e mostra vestígios³ da omnipresença —

(2) Simone Weil, *Espera de Deus*, tradução Manuel Maria Barreiros, Assírio&Alvim, Lisboa, 2005, p.56.

(3) “O vestígio é a manifestação de uma proximidade, por mais longe que possa estar o ser que a deixou. A aura é a manifestação de uma lonjura, por mais próximo →

Deus. Nesta transformação há como que uma delícia do sentir; o corpo sem carne, sem ossos e sem órgãos, como diz Deleuze seguindo Artaud sente e faz sentir os que a olham. Ludovica sentia Deus através da oração, atingindo um estado de elevado grau; *Ludovica* mostra o conhecimento de Deus por inteiro sobre o seu corpo, em cada dobra do manto que a cobre; há aí um movimento de penetração constante e infinito que prolonga a sua mudança e que a perpetua, também, num tempo suspenso misericordioso.

Na infinita misericórdia existe a linha da matéria cristalina, e, por cada passo escultórico, dado no interior das roupagens, existe um caminho infinito da presença de Deus. Sobre esta acção a escultura de Bernini é muito forte, não é só o corpo representado que vibra, o corpo dos que a olham vibra juntamente nesse caminho infinito. Não há necessidade de pensar, de mover-se, de dialogar, enquanto *Ludovica* estiver nesse tempo suspenso de êxtase, os olhos que a vêem dão-lhe vida⁴. Tal como não há necessidade de ter órgãos e ossos para perceber que há vida no instante da morte, o desejo canalizado para Deus é o próprio movimento no sentido de se manter no infinito e caminhar pelo labirinto das dobragens⁵.

O movimento do êxtase não está só presente em *Ludovica*, ele existiu em Bernini e em todos os que o percebem quando olham a escultura. É um movimento que gera comunhão num transe suspenso, onde as centenas de anos que passam não têm pesar. O estado hipnótico que todos comungam é o de um sentir celeste em que a carne e os ossos ficam em abstracto e a paixão e o desejo ficam em permanente levitação.

Ludovica nunca conheceu *Ludovica*, o que revela, como negativo, a existência de um olhar extático exterior, isto é, perante o êxtase representado percebermos como Bernini o pôde entender e manifestar. Na verdade, entende-se que aqui, no auge da sua criação escultórica, com tal grandiosidade, a vibração em constante movimento do corpo de *Ludovica* atinja um cume ou a elevação suprema, quer no acto de criar quer no seu resultado final — a imagem do êxtase de Ludovica.

A presença do que resta do seu corpo parece esfumar-se no ar, como a carne que se solta dos ossos depois da decomposição.

2. O tempo em suspenso

Ludovica pariu três vezes. Sentiu o tecido do seu corpo a crescer e a distender-se na altura de expelir. Foi mãe, conheceu o amor pelas crianças, conheceu o amor de mulher e, por fim, decidiu conhecer e conheceu o amor por Deus. Ao renunciar à vida que lhe foi induzida, chegou a uma linguagem que a levou até Deus. A intensidade da sua comunicação com Deus era proporcional à paixão que habitava no seu corpo — uma intensidade avassaladora que se apodera da carne e vive

← que possa estar aquilo que evoca. Com o vestígio apoderamo-nos da coisa (...). Walter Benjamin, *A Obra das Passagens*, citado por Maria Filomena Molder, *Semear na Neve*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p.58.

surpreendeu constatar que semelhantes faculdades se verificavam em determinados corpos". René Descartes, *Meditações Metafísicas*, tradução Regina Pereira, Rés-Editora, Porto, 2003.

(4) "Com efeito, nunca achei que ter em si o poder de se mover, de sentir e de pensar, fizessem parte da natureza corpórea; pelo contrário, sempre me

(5) "Porque o desejo orientado para Deus, é a única força capaz de elevar a alma", Simone Weil, *Espera de Deus*, p.102.

uterinamente nas águas ondulantes do espírito. A morada que cada um de nós traz dentro de si é como o tecido que faz parte da malha do corpo, que inunda as veias, as artérias, os músculos, a carne, chegando ao ossário e penetrando o cálcio meticulosamente. Nesta orientação permanece o olhar e o sentir de Bernini, na sua divagação sobre a sua musa. Ao esculpir a pedra, esculpiu a malha do corpo em *Ludovica*, criando o movimento e o ritmo que deixam adivinhar as camadas interiores. *Ludovica* tem uma morada dentro de si. Onde o desejo orienta os passos da visão dos que a tocam com os olhos palpando-lhe o corpo.

A visão lança uma imagem do sensível sobre a estátua jacente como se fosse realmente sobre Ludovica. Sabemos que se trata de uma visão, um olhar subjectivo do artista que a esculpiu, como foi referido. No entanto, mesmo que o acto de criação tenha sido executado simplesmente para perpetuar uma mulher abençoada, a verdade é que fez mais do que isso; construiu uma morada que permite ao olhar desenhar linhas sobre a pedra — e talvez neste e com este caminho da visão se consiga tocar com os olhos e sentir o movimento do corpo de *Ludovica*. A visão, ao desenhar uma expressão sobre Ludovica, toca-lhe a pele porque, apesar de vermos a pedra, nas linhas esculpidas pelas mãos de Bernini sentimos o corpo em transe de *Ludovica* — as linhas que se cruzam e descruzam, atam e desatam, permitem manifestações tácteis. A carne não existe, já está ausente há muito, mas a visibilidade exercida sobre a pedra dá vida, reconstitui-lhe a carne, reconstitui a pele, reaparece-se-lhe o sopro.

A morada onde repousa o ossário de Ludovica é também onde jaz a intensidade com que ela entrava em contacto com o divino; nós não sabemos, não existem descrições, mas a forma como nos é dada a imagem, cria em nós uma sensação no campo dos afectos. Bernini executa um momento de saudação ao registo mais intenso da vida: a saída fora de si.

A elevação das forças colocadas na escultura projecta uma tensão tal que a distinção entre a real morada de Ludovica e a escultura que a representa se misturam entre si, como se a alma e o ossário fossem inseparáveis.

Existem várias camadas quando se olha o espaço onde *Ludovica* está inserida; os olhos vão-as percorrendo como se subissem degraus, apoderando-se das suas moradas, externa e interna. Não há distinção entre o ossário oculto e a escultura evidente — imagem celestial de um corpo sem carne. Segundo este ponto de vista, poder-se-ia dizer que a intensidade do encontro entre Ludovica e Deus foi de uma imensa sintonia que prazer e dor projectaram para fora do corpo a alma, sendo esta sintonia o que é retratado através das mãos de Bernini. O esqueleto caiu, como sedimento final, para o interior/inferior do túmulo, a carne desintegrou-se, desvaneceu-se e dispersou, mas o espírito aligeirou-se e elevou-se; ficou como nuvem suspensa infinita — a passagem de um anjo que lhe soprou a morada interna para a visibilidade da externa — e, assim, a alma cristalina marmórea é o que resta de visível aos olhos dos que vêem.

Merleau-Ponty diz, em *O Olho e o Espírito*⁶, que um corpo humano está presente quando “entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão, acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a fáiça do que sente-sentido, quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer (...)”.

(6) Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, tradução Luís Manuel Bernardo, Vega, Lisboa, 2006, p.22.

Ora, a escultura não pertence ao lugar do corpo humano nem o substitui e, contudo, a relação entre a escultura e a mulher outrora presente no mundo é indissociável da nossa percepção do momento fixado. Protagonizada por *Ludovica*, há uma ilustração, em permanente exercício, de sensações que pertencem ao campo das sensações dos mortais. Tal como no poema de Herberto Helder, citado em epígrafe, não sabemos a que electricidade do universo, a que força se refere, e, na verdade, também não importa saber. Importa o reconhecimento do som: *o som onde começa tudo – o som. Completamente vivo*. Nesta frase, como em *Ludovica*, sabemos, então, que há algo vivo perante os nossos sentidos, e que só *Completamente vivo*, o que quer que seja, existe com força. Estremece-nos o corpo — o ar toca-lhe e penetra-o por todos os poros, instalando-se no tecido interno de cada um.

Na aprendizagem do *desenho cego*, há uma compreensão, entendimento e uma luz que renova a esperança de uma espera interminável. Em silêncio, traça-se a linha juntamente aos olhos que contemplan e devolvem o segredo às mãos, há uma acção e, no entanto, há uma lentidão delicada de aprender a *ver* o desenho. Neste *ver* há uma espera provocada pela insatisfação constante de não encontrar no traço o que os olhos encontram. A espera torna-se algumas vezes dolorosa, mas a tranquilidade que habita nesta aprendizagem é a força da esperança. Quando as sensações desagradáveis deixam de ter lugar na vontade de quem desenha, encontra-se uma gravidade que realiza, de um modo sereno, a linha. A atenção e o hábito invadem a paciência dos olhos e das mãos, anunciam ao corpo a calma e obriga o medo a adormecer, a permanecer transparente, e ao desejo abriga-o, tornando-o inútil.

O presente determinado pelas linhas, que se cruzam e sobrepõem, dando aqui uma imagem, constitui uma sintonia com o passado, ligada e/ou entrelaçada, para uma magia que traz em si a plenitude do branco. As linhas inscritas são a imagem em que o outrora se cruza com o agora⁷— o desenho forma a constelação do desejo, que inscrito não pode ser apagado sem deixar rastro.

(7) Walter Benjamin sobre a concepção de história:
“(...) uma imagem é aquilo em que o outrora se cruza
com o agora formando uma constelação”. *O Livro das*

Passagens, Das Passagen – Werk, Gesammelte Schriften,
tradução de Maria Filomena Molder, Seminário
Problemas da Crítica e Tradução, 2008/09.

O Pintor como *Deus in Terris* : de Ficino a Francisco de Holanda

Francisco de Holanda é testemunha e interveniente de um tipo de alteração ideológica relativamente à compreensão do fenómeno da criação artística em pleno Renascimento. Apesar da exigência de rigor matemático, da obediência aos cânones e leis da perspectiva que caracterizam esta época, uma certa idealização artística, que apresente dignidade, beleza e graça, começa a ser permitida e apreciada, desde que não comprometa a coerência, a conveniência e as regras do decoro, preocupações sempre presentes na obra de Holanda.

Dürer, por exemplo, apesar de introduzir medidas objectivas na arte, como a matemática, reconhece que o artista recebe de Deus um dom para criar num só dia aquilo que outro artista menos dotado só conseguirá fazer em muito tempo e com muita dificuldade, perspectiva essa, amplamente corroborada por Holanda, para quem o talento inato é uma condição indispensável para se ser pintor, ou nas suas próprias palavras:

Porém saiba todo o homem que aprende a pintar, como ainda todos os que têm engenho não são para ser pintores, porque muitos homens (...) que dizem que têm engenho para pintar (...) E está sabido que eles dizem o que é falso, porque tais fidalgos ou engenhos, ainda que cem anos aprenderam, nunca grandes homens de pintar podiam ser.¹

Aspectos como este começam a fazer crer que estamos perante o nascimento de um novo tipo de personalidade artística com traços psicológicos bem vincados, não só com uma componente inata, mas também com uma espécie de ligação natural ao divino. Na obra de Holanda essa ligação faz-se primeiramente pela via da imitação.

O artista imita Deus na sua actividade artística, que Holanda descreve como um Deus Pintor, sendo que a pintura divina é animante e a pintura humana é inanimante. A imitação de Deus é a primeira e a principal forma de legitimar e dignificar a actividade do pintor. (FIG. 1) O artista pretende ser no fim do Renascimento, uma espécie de expoente máximo do desenvolvimento humano, entendido como microcosmos (FIG. 2) e como manifestação da reunião entre conhecimento intelectual e capacidade de criar.

(1) Francisco de Holanda – *Da Pintura Antiga*, Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pág. 31-32.

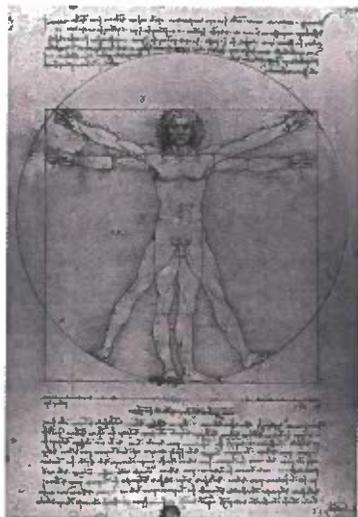


FIG. 1 · Leonardo da Vinci, *Estudo das Proporções Humanas à maneira de Vitruvius*



FIG. 2 · Francisco de Holanda, *O Segundo Dia da Criação* in *De Aetatibus Imagis*, f. 4r

Man not only uses the elements. He adorns them, which no brute does. Throughout the whole globe how marvellous is man's culture of the earth! How stupendous is the construction of these buildings and the cities! How skilful is his use of water in irrigation! In inhabiting all the elements and cultivating them all, he performs the office of God.²

Em Francisco de Holanda, o verdadeiro pintor é mesmo definido como alguém especial, que está acima do comum dos mortais, e o seu carácter extraordinário e raro é-lhe atribuído por Deus:

E não somente para ser perfeito e consumado em tal sciencia e tão profunda lho convem com uma nova graça nascer de Deos e de natural indole e rarissima; (...)³

Esta graça, que no fundo é o talento do pintor, é aqui entendida numa acepção teológica, que se pode entender como uma certa iluminação divina. Na obra de Holanda a noção de talento individual do artista e um certo determinismo divino de atribuição de uma graça não se contrariam, pelo contrário esta última justifica, fundamenta e corrobora a primeira.

Apesar de Holanda conferir à superioridade da pintura e do pintor, um sentido metafísico cristão, não deixa de ser flagrante a influência marcante dos ideais humanistas do renascimento, presente nesta metafísica do homem-artista criador, também presentes em Alberti, Leonardo e

(2) Marsílio Ficino - *Platonic Theology*, Vol. 4, liv. XIII, cap. II, 3, London: The I Tatro Renaissance Library, Harvard University Press, 2004, pág. 173

(3) Francisco de Holanda - *Da Pintura Antiga*, Lisboa: INCM, 1983, pág. 54-55.

Pico della Mirandola. Não só o artista mas o homem renascentista no geral enquanto tal é investido de uma liberdade e responsabilidade, em que a sua acção, a sua *praxis*, passa a ser mais valorizada do que nunca.

O louvor do talento humano, coloca o homem entre o Céu e a Terra, conferindo-lhe a capacidade de decidir a sua própria natureza através da auto-realização, das suas escolhas que assentam na sua liberdade existencial.

(...) Pic de la Mirandole: «O homme, de toi-même à ton gré modeleur et sculpteur («tui ipsius arbitrarius plastes et fctor»), puisses-tu te donner la forme qui te plaît!» Il y a un abîme entre la liberté qu'aurait l'homme d'accepter ou rejeter la grâce de Dieu, et de choisir entre des impulsions qui lui sont propres, et qui ne doivent rien qu'à elles-mêmes.⁴

A submissão à lei divina passará a dar lugar ao livre arbítrio que conduz à acção humana, bem patente no antropocentrismo dos humanistas italianos:

*Na sua fase optimista, Ficino e os seus amigos não perdem nenhuma oportunidade de exaltar o tempo presente em que os trabalhos do arquitecto, engenheiro e do pintor demonstram a nobreza do espírito humano: através do exercício da Razão organizadora, o homem torna-se *deus in terris*.⁵*

Para Ficino, o ser humano é um ser divino, que tem o desejo de ser Deus. A presença de atributos divinos no ser humano, incitam-no a imitar Deus. Este desejo humano de ascender ao divino é natural ao humano tal como voar é natural ao pássaro, daí que Ficino defina o ser humano como um Deus na Terra:

Est unique Deus In terris.⁶

Podemos dizer com André Chastel, que em Ficino, a Cosmologia procede de uma análise estética.⁷ Ficino celebrou a perfeição do mundo e a dignidade absoluta do ser humano. O autor de tudo é designado como Artifex, ou arquitecto sublime. A Criação é organizada como um ser vivo onde cada parte tem uma função e faz parte do todo ou como numa obra de arte em que tudo se encaminha para a obra final. A relação entre o mundo, as criaturas e Deus, é a mesma que entre a obra de arte e o seu autor. O universo é considerado a primeira obra de arte e o protótipo de todas, o seu autor é um criador perfeito. É esta perfeição estética que se presente na criação artística:

(4) Erwin Panofsky – *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris: Éditions Gallimard, 1969, pag. 126.

(5) Eugénio Garin (direcção) – *O Homem Renascentista*, Lisboa: Editorial Presença, 1991, pag. 183.

(6) Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, Lib. XVI, cap. VI, 369 a (16, 6) in Frederick Burwick – *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, Pensilvania State University, 1996, pag. 22.

(7) André Chastel – *Marsile Ficin et l'Art*, Genève: Librairie E. Droz, 1954, pag. 57.

Tous artiste reste présent dans son ouvrage; ainsi le Créateur «a pu, su et voulu rendre son oeuvre aussi semblable à lui que possible»⁸

Esta dependência do modelo divino, enquanto fundamento para a criação artística é também a maior preocupação de Francisco de Holanda, e em ambos somos impelidos para a Teoria das Ideias e Teoria da Reminiscência platónica. O mundo, enquanto criação divina, manifesta-se conforme o modelo eterno que reside no pensamento divino.

Nous vivons dans le temple du grand architecte: cette antique métaphore retrouve dans l'oeuvre de Ficin comme dans celle d'Alberti une puissante actualité, elle revient constamment pour désigner l'économie supérieur du monde complet.⁹

A alma humana, para Ficino, é simétrica à de Deus, pela sua capacidade de se dirigir à totalidade do Real. Também Dürer, leitor atento de Ficino, expõe uma posição semelhante mas transpõe-a da dimensão do humano, directamente para a dimensão específica do artista:

«La deidad que tiene la ciencia del pintor hace que la mente del pintor se transmute en semejante a la mente divina, ya que procede libremente a la creación de diversas esencias, de distintos animales, plantas, frutos, paisajes, campos, etc...»¹⁰

À Arte divina, que se exprime absolutamente, ou de forma animante como diria Francisco de Holanda, corresponde a actividade artística humana, ou a pintura inanimante.

À l'art divin qui s'exprime absolument, on l'a vu, dans la beauté du monde, répond l'activité artistique de l'homme qui tire intégralement parti de celle-ci. Le grand jeu divin trouve sa réplique dans les modalités du jeu et du travail humains qui l'imitent et le rejoignent exactement.¹¹

A criação divina encontra réplica na acção e na criação humana, que a imita.¹² É através da criação que o ser humano demonstra sobretudo o seu génio e a sua semelhança com Deus, o artifex divino:

Si la providence divine est la condition d'existence du cosmos entier, l'homme qui veille sur tous les êtres, vivants ou nons, de l'univers, est bien une sorte de dieu. Il est le dieu des bêtes

(8) *Idem*, pág. 58.

(9) *Idem*, pág. 59.

(10) Panofsky, Idea – *Contribucion a la historia del arte*. Madrid: Ed. Cátedra, 1977, nota rodapé nº 303, p. 111.

(11) André Chastel – *Marsile Ficin et l'Art*, Genève: Librairie E. Droz, 1954, pág. 59.

(12) Marsilio Ficino – *Platonic Theology*, Vol. 4, liv. XIII, cap. III, 2, London: The I Tasso Renaissance Library, Harvard University Press, 2004, pag. 171 "(...) man imitates all the Works of divine nature, and perfects all the works of lower nature, correcting and emending them. Man's power is very like the power of divine nature, since man rules himself through himself, that is, through his own counsel and art."

*dont il se sert, qu'il gouverne, qu'il eduque. Il est le dieu des éléments où il fait son séjour et don't il a l'emploi; il est le dieu de tous matériels qu'il traite, modifie, et transforme. Et cet homme qui règne physiquement sur tant de choses, et tient la place de la divinité immortelle, il est hors de doute qu'il est aussi imortel.*¹³

O elogio do ser humano centra-se na sua semelhança com o divino, o seu poder criativo.

*(...) la puissance humaine est à peu près semblable à la nature divine; ce que Dieu crée dans le monde par sa pensée, l'esprit (humain) le conçoit en lui-même par l'acte intellectuel, l'exprime par la langage, l'écrit dans ses livres, le figure par ce qu'il construit dans la matière du monde.*¹⁴

A superioridade do ser humano é manifesta a partir desta posição semelhante à divina, o poder de concepção, e produção de formas é o vestígio do poder divino no ser humano:

*A Pintura (...) é imitação de Deus e da natureza prontíssima.*¹⁵

Também Durer, vê na criatividade artística uma origem divina, e uma semelhança entre a mente artística e a mente de Deus:

*He shares with God the power to "create"; and the very "ideas of which Plato writes" appear in Durer's text, not as the unchangeable foundation of knowledge, but as the inexhaustible source of novel inventions, "incognita prius".*¹⁶

O tema da Dignidade Humana, era muio caro à Renascença, e sendo um tema da moda, é também um tema que nos remete para a autoridade da patrística e dos textos Herméticos. Asclépio por exemplo celebra o poder artístico do ser humano, denominando-o *magnum miraculum*.¹⁷

A relação entre o pensamento artístico e as suas criações, e o pensamento divino e criação do mundo, não foi uma invenção de Holanda, nem do Renascimento, estando já presente na Filosofia medieval:

*Así, la filosofía medieval de hecho interpretó el proceso de la creación artística no como si quisiera exaltar la obra de arte comparando al artista con el «deus artifex» o con el «deus pictor» (...)*¹⁸

(13) Marsilio Ficino - *The. Plat. XV, 3, Opera*, p. 393 citado em André Chatel, *Marsile Ficin et l'Art*, pág. 60.

(14) *Idem*, pág. 60.

(15) Francisco de Holanda – *Da Pintura Antiga*, Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pág. 20.

(16) Erwin Panofsky - *The Life and Art of Albrecht Durer*,

New Jersey: Princeton Univ. Press, 1955, pág. 281.

(17) Asclépius - *Hérmetica (The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation with notes and introduction of Brian P. Copenhaver)* Cambridge University Press, 1992, pág. 14.

(18) Erwin Panofsky – *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1977, p. 38.

Em Ficino, a grandeza do ser humano é um dos seus grandes temas filosóficos. Ele tenta demonstrar essencialmente que a origem dessa grandeza é incompreensível se não for atribuída ao seu lado divino e à imortalidade da alma.

*Essa capacidade criadora prova à evidência que o homem não é um ser da natureza, mas um demiurgo que se aparenta com Deus.*¹⁹

Em Francisco de Holanda, a capacidade criadora do humano está em permanente relação com a divina. A pintura humana imita e reflecte a criação divina numa relação de dependência estrutural e mimética:

*A santa pintura (...) é um novo mundo do homem e seu próprio reino e obra, assim como o mor mundo é próprio de Deus derivado um do outro.*²⁰

No Livro XIII, capítulo III, da sua *Teologia Platónica*, Marsilio Ficino faz um intenso elogio à dignidade humana, fazendo ressaltar as qualidades que distinguem o ser humano dos animais. Essencialmente aquilo que mais o espanta e maravilha na natureza humana é a sua capacidade de criação, o seu engenho e a sua persistência em tentar sempre melhorar:

*(...) what is marvellous is that human arts make on their own whatever nature itself makes: it is as if we were not her slaves but her rivals (...) Man's power is very like the power of divine nature, since man rules himself, that is, through His own counsel and art: uncircumscribed by the limits of corporeal nature, he emulates the individual work of higher nature. (...)*²¹

Ficino exalta a rivalidade entre o ser humano e a natureza, fazendo sobressair a sua independência desta, que se traduz numa série de engenhos e invenções que vão desde a agricultura, ao uso de roupas e à invenção de úteis e brilhantes instrumentos, no fundo exalta a capacidade do ser humano colocar animais e natureza ao seu serviço. É impossível ler estas palavras sem pensar na antiga máxima de Protágoras: o homem é a medida de todas as coisas, que foi certamente uma das fortes inspirações dos humanistas. A exaltação da capacidade criativa do ser humano, é um fundamento da dignidade humana e ressonância das ideias divinas em nós:

*À velha pergunta medieval: como conceber as relações entre razão e revelação?, ele substituiu-a por uma pergunta original: que deve ser o homem para que, de Platão a Cristo, passando por Pitágoras e Hermes Trimesgisto, uma mesma interrogação se lhe imponha? E respondeu: um ser quase divino.*²²

(19) Hélène Védrine – *As Filosofias do Renascimento*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1974, pag. 36.

(20) Francisco de Holanda – *Da Pintura Antiga*, Lisboa: INCM, 1983, pág. 28.

(21) Marsilio Ficino – *Platonic Theology*, Vol. 4, liv. XIII, cap. III, 2, London: The I Tatro Renaissance Library, Harvard University Press, 2004, pag. 171.

(22) Hélène Védrine – *As Filosofias do Renascimento*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1974, pag. 36.

Pode dizer-se que no Renascimento a concepção do ser humano evoluiu de instrumento divino para criador de obras divinas, posição verdadeiramente humanista e que se manifestou na teoria artística italiana através de vários autores, como Lomazzo, Vasari, Zuccaro, Pacheco, etc.

«Como el pintor rd Señor de toda clase de gente y de todas las cosas. Si el pintor quiere ver bellezas, que le cautiven, él es dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas, que asusten, o que sean cómicas y ridículas o dignas de compasión, él es su dueño e Dios»²³

Podemos sentir em Francisco de Holanda uma ressonância deste elogio do ser humano, não só naquilo que de comum tem com a tendência humanista, mas sobretudo nesta aproximação da dimensão humana à dimensão divina, legitimada não só pela capacidade de criar mas também pelo lado “divino” do humano, que se opõe ao seu lado animal, isto é, o pensamento e a imaginação, motores primordiais da criatividade. Holanda irá legitimar a actividade artística, conferindo-lhe a dignidade de agir em conformidade com Deus, através da Pintura:

O artista, pelo exercício de sua arte, tem mais do que os outros homens, o privilégio de chegar até Deus «em casto spirito» (PA I, 8), de o contemplar e de o representar.²⁴

O artista só o é verdadeiramente, porque possui um talento inato, uma espécie de *luz que lhe do céu foi por graça dada*²⁵, por isso o artista tem como missão, à imagem do percurso artístico de Miguel Ângelo, a ascensão a Deus. O verdadeiro artista tem necessariamente de se purificar, elevando-se até atingir Deus. Holanda confere um olhar verdadeiramente humanista próprio dos pensadores do Renascimento, ao atribuir esta superioridade demiúrgica ao pintor e que permite antever uma concepção microcós mica do homem. O orgulho no ser humano e nas suas infinitas potencialidades é uma novidade do Renascimento, mas a comparação entre o artista e Deus e alternadamente entre Deus e o artista não é novidade do Renascimento.

São Tomás de Aquino na *Suma Teológica* (I, 45, 5), reflecte acerca da diferença entre gerar (condição humana) e criar (condição divina), o que nos remete de alguma maneira para a distinção de Holanda entre Pintura Inanimante e Pintura Animante, mas enquanto Tomás de Aquino conclui que nenhuma criatura tem o poder de criar, Holanda não se cansa de elogiar o poder criador do humano:

E é finalmente a pintura fazer e criar de novo numa tábua limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de novo quaisquer obras, divinas ou naturais (...)²⁶

(23) Lomazzo, *Trattato II*, 14, pág. 159 em Panofsky, *Idea - Contribución a la historia del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1977, pág. 111.

(25) Francisco de Holanda – *Da Pintura Antiga*, Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pág. 30.

(26) *Idem*, pág. 21.

(24) Sylvie Deswarte - *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Maia: INCM, 1987, pág. 28.

O pintor tem a dignidade e a superioridade de imitar Deus através da pintura. O artista possui um talento inato que lhe confere o privilégio de estar mais perto de Deus do que o comum dos mortais. Pode-se dizer que o artista, na obra de Francisco de Holanda, é de uma certa maneira equiparado a Deus, é criador de novos mundos. A criação artística é equiparada à Criação do Mundo e de suas criaturas.

*So man who universally provides for all living and non-living things is a kind of God. (...) He who rules over the body in so many and in such important ways, and who performs the role of immortal God is undoubtedly himself immortal.*²⁷

Santo Agostinho, na Cidade de Deus, Livro XVIII, capítulo XIV (*De Theologis poetis*) vê os poetas teólogos como divinos e comparados a Deuses:

*Na verdade, estes teólogos prestaram culto aos deuses, mas não foram honrados como deuses. Todavia não sei porquê, a cidade dos ímpios costuma pôr Orfeu à frente dos infernos sagrados (...)*²⁸

O século XVI, é o que louva com mais veemência os artistas pela sua criatividade como fonte do seu poder e da sua superioridade face ao comum dos mortais:

*Un mortel doté d'un tel pouvoir n'est plus un homme, il est un vérité, «divin»: divino, l'épithète fut appliquée par ses contemporains à Michel-Ange, avant de l'être à une foule d'artistes de moindre envergure, jusqu'à la diva qui chante sur la scène d'opéra.*²⁹

Apesar de toda a influência que Ficino exerceu sobre os artistas e os teóricos de arte do seu tempo, ele não se dedicou a teorizar sobre arte, como verdadeiro platónico, não o poderia fazer. Foi Durer que fez uma ponte entre Marsilio Ficino e os artistas, ao incluir os artistas, arquitectos pintores e outro tipo de “artífices” na categoria de “Melancólicos”, enquanto portadores da marca do Génio. Convém lembrar que na abordagem do Tipo Melancólico Ficino incluía apenas tal como Aristóteles, os poetas, os políticos e os estetas.

A tarefa primordial do Pintor é imitar Deus no acto da Criação, com a ajuda das Ideias, tal como nos diz Miguel Ângelo nos *Diálogos em Roma*: “A excelente e divina Pintura, não é senão imitar com o ofício do Imortal Deus”. Enquanto *Deus in Terris*, o ser humano é criador à imagem de Deus, com uma função divina na Terra que pode ser exercida tanto pelo Artista, como pelo filósofo, como pelo metafísico: destruidor da natureza e criador de *novos mundos do homem e para o homem*³⁰.

(27) Marsilio Ficino - *Platonic Theology*, Vol. 4, liv. XIII, cap. III, 2, London: The I Tatro Renaissance Library, Harvard University Press, 2004, pag. 175.

(29) Erwin Panofsky - *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris: Éditions Gallimard, 1969, pág. 129.

(28) Santo Agostinho - *A Cidade de Deus*, Vol. III, 2ª edição, Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pág. 1731.

(30) Francisco de Holanda - *Da Pintura Antiga*, Lisboa: INCM, 1983, pág. 28.

O *Cenotáfio de Newton* de Étienne Louis Boullée (1784) como *planetário*: ilusão, imersão e vertigem

«Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assi foi do Saber alto, e profundo,
Que é sem princípio, e meta limitada.
Quem cerca em derredor deste rotundo
Globo, e sua superfície tão limada,
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.»

(Luís de Camões. *Os Lusíadas*, Canto X, 80)

Em 1784 o arquitecto francês Etienne-Louis Boullée (1728-1799) elabora dois projectos para um grandioso – e irrealizável – monumento funerário: o *Cenotáfio de Newton*. O duplo e utópico projecto de Boullée traduz não apenas a enorme repercussão que o pensamento de Isaac Newton (1643-1727) tem na ciência e na cultura do século XVIII, como expressa de forma notável a dimensão mítica por este alcançada. Apesar de todas as complexas tensões e contradições que marcam este século, em 1784 o triunfo da nova ciência newtoniana é praticamente completo. Isto significa uma profunda transformação na concepção e visualização do céu e, em geral, do espaço: como gigantesca máquina visual o *Cenotáfio de Newton* é, acima de tudo, um símbolo eloquente do impacto da nova ciência nas estruturas mentais e visuais de toda uma época.

Mas para nós, hoje, é também algo mais. Por um lado, o *Cenotáfio* imaginado por Boullée é, em sentido pleno, uma máquina visual; por outro, como máquina que fornece teatralmente uma visão dinâmica do céu e do espaço do universo ele é um *planetário*. Neste planetário encontramos não apenas, numa escala utópica, o modelo dos modernos planetários e das contemporâneas salas de cinema IMAX e OMNIMAX mas também, mais importante, a reformulação em moldes modernos de três ideias estruturantes da cultura visual ocidental: a) a ideia de caverna, gruta ou câmara escura como espaço de projecção e de ilusão (o cenotáfio como *teatro da visão*); b) a ideia de um espaço capaz de fornecer uma vista total e, conseqüentemente, de operar uma imersão do observador na imagem (o cenotáfio como *panorama*); c) finalmente, a ideia de um espaço que, ao

impor uma visão totalitária, cria uma experiência de vertigem capaz, simultaneamente, de raptar o observador da realidade e de exercer sobre ele um controlo total (o cenotáfio como *espaço panóptico*).

É em torno destas três ideias que se estrutura o presente artigo. Para as compreender analisar-se-á o utópico *Cenotáfio* de Boullée e, ao mesmo tempo, relacionar-se-á este projecto de 1784 com dois outros imediatamente posteriores: o *panorama*, construído por Robert Barker (1739-1806) e aberto ao público em Londres no Verão de 1789, e o *panóptico* de Jeremy Bentham (1748-1832), apresentado na mesma cidade em 1791 – enquanto em Paris se desenrola a Revolução Francesa.

1. O *Cenotáfio* como *planetário* : o teatro da visão

O que é um *planetário*? Um *planetário* é uma *representação do mundo*. Enquanto tal, tanto pode ser entendido como um aparato ou máquina capaz de funcionar como modelo do sistema celestial, como um dispositivo óptico capaz de projectar imagens da aparência dos céus e dos seus fenómenos ou ainda como um espaço arquitectónico onde essa projecção e visualização decorre. Num certo sentido, o *Cenotáfio de Newton* é um pouco de tudo isto.

No entanto, o conceito de *planetário* e, desde logo, o *Cenotáfio de Newton*, permite-nos ir mais além: permite compreender um conjunto vasto de máquinas visuais que integram a cultura visual pós-renascentista e, sobretudo, o papel central da ilusão nesses dispositivos tecnológicos e, consequentemente, na moderna cultura ocidental. Deste ponto de vista, o projecto de Boullée é uma excelente metáfora que pode ser por nós usada para compreender alguns aspectos essenciais da construção do nosso olhar, da tecnologia visual que o suporta e da visualidade resultante.

O *Cenotáfio* como *modelo do universo* : a esfera e a cúpula

Nas suas duas versões, uma nocturna (FIG. 1) e outra diurna (FIG. 2), o *Cenotáfio de Newton* estrutura-se como uma imensa esfera oca inserida num cilindro. Através de corredores em rampa sob a grande esfera, o observador é conduzido até ao seu interior e aí, numa plataforma cerimonial contendo o túmulo de Newton, imersa em nuvens de fumo e situada na base dela, é confrontado com a vasta cúpula. Na versão nocturna esta está mergulhada na escuridão de «uma noite pura»: somente pequenas aberturas, dispostas ao longo da superfície curva de modo a formarem um mapa astronómico dos céus, deixam passar a luz do mundo exterior criando – como num moderno *planetário* – a sensação de infinito ou, pelo menos, de um mundo sem limites: o universo de Newton.

Como afirma Boullée no seu *Essai sur l'art*, o objectivo é alcançar o impossível: envolver Newton em si próprio, isto é, na sua própria «descoberta», no seu «sistema divino», colocando-o no interior deste imenso céu (Boullée, s.d.). Quanto ao observador, ele «é, como por encanto, transportado nos ares e levado sobre vapores de nuvens na imensidão do espaço», ficando totalmente rodeado de uma longínqua superfície «contínua que não oferece começo ou fim» e aí obrigado, por forças que o transcendem, a «ocupar o lugar que lhe foi atribuído e que (...) o mantêm num distanciamento propício para favorecer a ilusão dos efeitos» (Boullée, s.d.). Na versão diurna, suspensa no centro da esfera, uma enorme *lâmpada sepulcral* ilumina, por meios não especificados, todo o interior. Trata-se de uma esfera armilar representando o sistema heliocêntrico. No desenho de Boullée é visível uma plataforma mais ampla onde um grupo de personagens presta adoração a Newton e ao novo universo.

A imponente abóbada celestial de Boullée, no seio da qual o indivíduo é um ser minúsculo

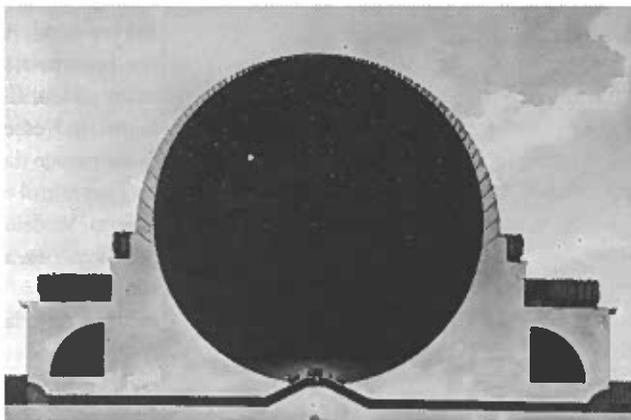


FIG. 1 - Étienne-Louis Boullée (1728-1799) *Cenotáfio de Newton* (versão diurna), 1784. Desenho. Paris, Bibliothèque National (MS. F 9153)

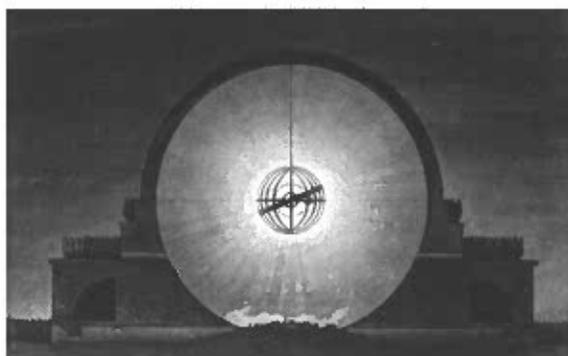


FIG. 2 - Étienne-Louis Boullée (1728-1799) *Cenotáfio de Newton* (versão noturna), 1784. Desenho. Paris, Bibliothèque National (MS. F 9153)

esmagado pela imensidão do universo, constitui, como o autor deixa claro, uma máquina de ilusão e uma ambiciosa, utópica e abstracta reformulação das máquinas celestiais pintadas nas cúpulas das igrejas; uma espécie de nova visão dos céus em majestade combinando conceitos da tradição hermética com o infinito espacial da ciência newtoniana e a nova estética do sublime. Nesta nova visão do espaço e do universo, onde Newton surge divinizado, a poderosa experiência ilusionista tem como objectivo, ainda e sempre, conduzir o sujeito a uma intensa experiência espiritual, a uma transcendência dos seus limites e a uma percepção, extraordinária e maravilhosa, do mundo – por outras palavras, a um *rapto do observador*, da realidade e de si próprio (cf. Reis, 2006).

Na inovadora máquina cósmica de Boullée, tanto a eleição da forma esférica como modelo ideal do universo como a redução simbólica da Terra a uma plataforma a partir da qual o sujeito observa um firmamento imenso e distante – perante o qual se sente, simultaneamente, em comunhão espiritual e em dissociação física – constituem a materialização de duas ideias recorrentemente presentes na relação perceptiva do homem com o céu: este é visto como uma imensa abóbada que cobre e limita o mundo terreno e a Terra é entendida como uma imóvel plataforma a partir da qual o homem contempla esse extraordinário espectáculo celestial que em muito o transcende. Enquanto tal, ele pode ser efectivamente entendido como um *planetário* e, mais importante, o seu modelo. Acima de tudo, o seu conceito pode ser usado para compreender a relação

visual e subjectiva que estabelecemos com o céu, mas também com o espaço visual em geral. A veneração da perfeição da forma circular é, pelo menos, tão antiga quanto a filosofia e a geometria gregas, tal como o é a sua associação simbólica com o divino ou, de forma consequente, a identificação formal do céu com a esfera e dos movimentos celestiais com a circunferência (FIG. 3). Nesse sentido, a cúpula, enquanto superfície hemisférica, é a expressão simbólica do céu no espaço da igreja e, ao mesmo tempo, a forma capaz de, por si só, traduzir e reproduzir de forma verosímil e eficaz a percepção do céu como uma vasta esfera que, distante, se estende sobre o sujeito. Modelo dos céus, ela é não apenas uma alusão à abóbada do firmamento mas a formalização da natureza esféricamente perfeita do céu paradisíaco, do empíreo. Esta assimilação da cúpula ao céu cósmico e do céu cósmico à cúpula constitui não apenas um dos acontecimentos fundamentais da arte e da cosmologia cristã (Damisch, 1972: 235), mas, ao mesmo tempo, uma das mais fecundas interações entre pintura, religião e ciência. Símbolo do mundo celestial, a sua perfeição geométrica exprime a perfeição divina e, desse modo, a autoridade e o poder de Deus sobre o universo. Não admira por isso que, na história visual do Cristianismo, ela tenha passado de símbolo do céu a lugar privilegiado da sua representação. A sua forma hemisférica revela-se também o *ecrã* ideal para a projecção de uma visão panorâmica do céu que seja perceptiva e subjectivamente eficaz: um simulacro da abóbada celestial, da sua vastidão e da sua natureza ilimitada. Por outras palavras, enquanto máquina celestial a cúpula reforça a natureza de *planetário místico* da igreja.

A concepção do tecto como um *ecrã* (cf. Reis, 2006: 254-272; Reis, 2011) e da cúpula como um *planetário* onde se projectam, em grande escala, visões do mundo sobrenatural traduz não apenas um gosto mas, mais importante, uma estratégia fundamental da época barroca: a obtenção de resultados espirituais por via de meios sensorialmente espectaculares. Estas pinturas integram-se, por isso, não apenas numa história de formas artísticas mas também numa mais lata história da cultura visual e dos meios tecnológicos de ilusão, no seio da qual, desde as cúpulas e abóbadas barrocas até aos modernos ecrãs IMAX, diferentes meios, formas e técnicas foram sendo usados para produzir um impacto que é tanto físico como psicológico – um choque visivo onde a espectacularidade sensorial se destina a obter tanto novas formas de percepção como poderosos efeitos emocionais. Mas, sobretudo, a «integrar o observador e a imagem» (Grau, 2003: 5), ou melhor, o observador *na* imagem.

O Cenotáfio como caverna ou gruta : imagem, representação e ilusão

No livro VII da sua *República*, Platão desenvolve a sua famosa alegoria da caverna, na qual indivíduos aprisionados e obrigados a olhar para o fundo escuro dela, tendo uma fogueira atrás de si, observam as sombras que manequins ou marionetas em movimento projectam na parede de fundo, acompanhadas de sons e vozes daqueles que as manipulam. Para Platão esta experiência audiovisual conduz a uma experiência cognitiva: as sombras, os manequins e os sons, sendo meras representações, são tomados pelos seus observadores como a realidade. Por outras palavras, imersos nesta artificiosa experiência sensorial, são enganados. Nesse sentido, para Platão, este *teatro de aparências* é a melhor metáfora para a nossa relação com o mundo visível: devemos comparar o modo como apreendemos «o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol» cá fora (Platão, *República*: VII, 517a-b). Por isso, para o filósofo ateniense, os melhores indivíduos devem ser forçados a abandonar a caverna, a empreender a ascensão para um mundo superior, alheio às imagens, às representações e às ilusões da caverna; devem ser forçados a libertarem-se das sombras, a voltarem-se para a luz, ou

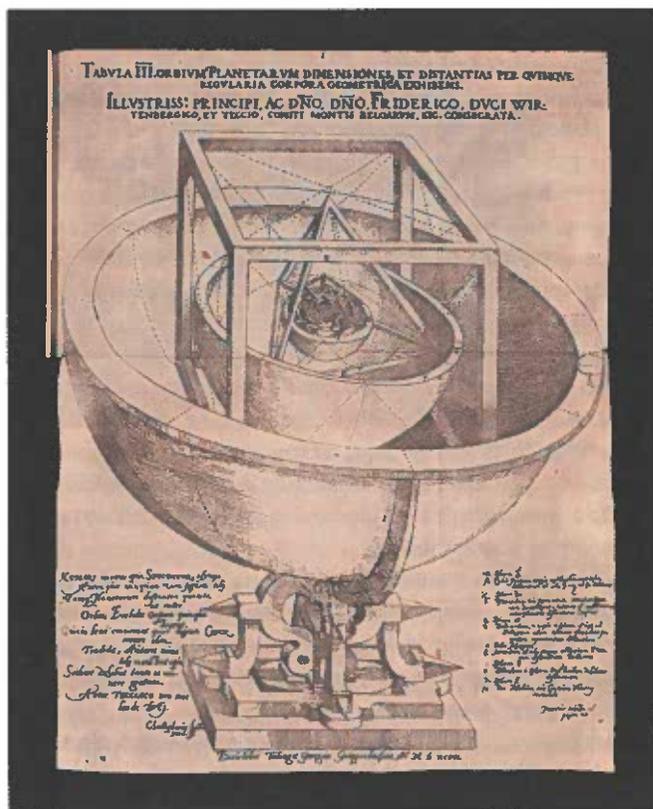


FIG. 3 - Johannes Kepler (1571-1630)
«Modelo do Universo», in *Mysterium Cosmographicum...*
Tübingen, 1596

seja, para a verdade. Boullée, pelo contrário, mostra-nos que é possível (senão mesmo desejável) estar na obscura caverna e ver a luz, numa ambígua interação entre visão e experiência visionária (ou *videncial*), essa experiência mística tão cara ao pensamento e à arte barroca. O *Cenotáfio de Newton* torna-se assim um estranho e ambíguo território do qual é possível sair (mentalmente) permanecendo (fisicamente) lá dentro. O *Cenotáfio de Newton* é a nossa caverna mais do que a de Platão. Esta caverna tem para nós vários nomes e várias funções: planetário ou sala de cinema, por exemplo, são apenas duas das mais recentes. E, tal como estas, ele é um *teatro da visão* e, nesse sentido, o espaço ideal para compreendermos a dimensão ficcional e espectacular que a imagem enquanto representação adquiriu para nós ao longo da modernidade.

A ilusão do planetário é, em primeiro lugar, a recriação de outra ilusão: a do céu como abóbada. Esta grandiosa ilusão perceptiva é por nós experimentada diariamente quando milhares de diferentes corpos, situados a distâncias muito diferentes entre si, são vistos a igual distância de nós e como que projectados numa superfície bidimensional, côncava e achatada – porque a distância que nos separa do zénite é percebida como menor que aquela que nos separa do

horizonte. A cúpula recria esta abóbada ilusória e uma projecção astronómica sobre a sua superfície conduz, de forma consequente, não apenas à evocação simbólica do céu mas, em certas condições, a uma convincente percepção do céu ou até à ilusão da sua observação. É isso que ocorre no interior do moderno planetário, totalmente às escuras como o interior da esfera de Boulée, onde sofisticadas máquinas projectam na superfície côncava da cúpula padrões luminosos que são, nessas condições, apreendidos como verosímeis percepções do espaço celestial. Neste contexto profundamente ambíguo, nada impede o observador de interpretar e ver os padrões na superfície da «mesma forma que interpreta (e portanto vê) o céu nocturno» (Gombrich, 1960: 215). Nesta situação, independentemente da sua forma plana ou curva, a superfície *desaparece* da consciência do observador e o resultado é a «ilusão de uma fantasmática abóbada celestial que, em teoria, se poderá tornar indistinguível do céu aberto» (Gombrich, 1974: 167).

A maior eficácia ilusionista que experimentamos hoje perante as cúpulas dos modernos planetários, comparativamente com aquela que obtemos, por exemplo, face às cúpulas pintadas dos templos, não deve, no entanto, fazer-nos esquecer o essencial: o céu é, por definição, um espaço indeterminado, no seio do qual não somos capazes de definir com precisão distâncias ou posições, e a sua percepção o «resultado de uma hipótese vaga» (Gombrich, 1974: 209) – a imaginária abóbada que vemos sobre as nossas cabeças.

Num contexto de informação insuficiente acerca das distâncias reais entre os corpos que observamos a percepção do céu como abóbada surge como a melhor resposta ao nosso dispor. É esta indeterminação, este domínio definido apenas por uma hipótese vaga, que tanto o *planetário como máquina óptica* como o *planetário como máquina pictórica*, as barrocas visões celestiais pintadas sobre as cúpulas dos templos, exploram.

De alguma forma, tanto a câmara obscura como as máquinas ópticas que a partir dela se desenvolveram – paradigmáticas do estatuto atribuído ao observador neste período (Crary, 1990: 8) – constituem concretizações modernas da ideia oriunda da Antiguidade clássica da *gruta* como uma passagem mágica entre mundos diferentes ou da *caverna* de Platão como uma câmara de ilusões. Por exemplo, em 1720, o poeta inglês Alexander Pope (1688-1744) mandou construir na sua casa de campo em Twickenham uma gruta artificial ligando os jardins à margem do Tamisa (cf. Cheetham e Harvey, 2002: 112-117). Povoada de exemplares de conchas e minerais, iluminada artificialmente e tendo no tecto de um dos seus espaços um espelho, a caverna de Pope – que ele reconstruirá em 1740 para que se assemelhasse a uma mina – é para si uma câmara obscura criadora de uma experiência cinemática estimuladora da imaginação e da escrita. Numa carta escrita em 1725 afirma:

Quando se fecham as Portas desta Gruta ela passa nesse instante de um luminoso Compartimento a uma Camera Obscura, nas Paredes da qual todos os objectos do Rio, Colinas, Florestas e Barcos formam uma Imagem em movimento (...) (Pope, 1725; cit. por Cheetham e Harvey, 2002: 113)

2. O Cenotáfio como panorama : a vista total

A palavra *panorama* surge no final do século XVIII, mais exactamente em 1791, para classificar uma nova forma de espectáculo visual. É um neologismo resultante da associação de duas palavras gregas: *pan* (total) e *horama* (vista). Portanto, *panorama* significa *vista total* e é uma vista total que o *Cenotáfio de Newton* oferece; nesse sentido, esta obra pode ser considerada precursora imediata e conceptual do primeiro panorama mostrado cinco anos depois, em 1789.

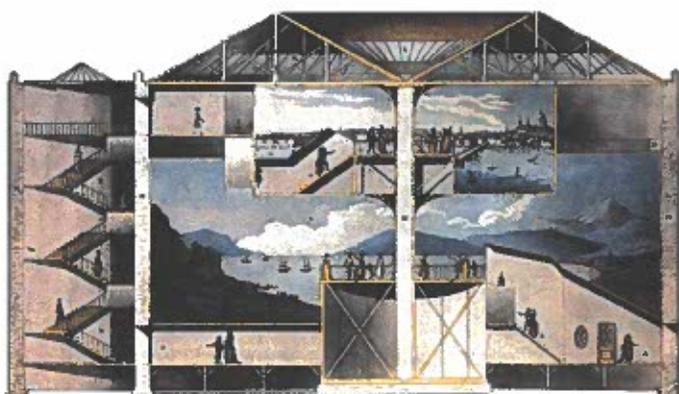


FIG. 4 - Robert Barker (1739-1806) Rotunda do Panorama, 1793, (estrutura interior do edifício em Leicester Square, Londres)

O Panorama e a experiência de imersão

Foi em 1787 que o inglês Robert Barker patenteou uma forma de vista total, isto é, uma imagem em grande escala representada numa tela completamente circular, colocada sobre as paredes curvas de um espaço cilíndrico, e realizada de acordo com os princípios da perspectiva. Quando vista de uma plataforma circular no centro do cilindro, a percepção da imagem resultava numa experiência de ilusão total (FIG. 4). A dimensão da imagem, o apurado realismo técnico, o controlo do ponto de vista e iluminação, tudo concorria para este efeito de impressionante verosimilhança.

O primeiro panorama construído por Barker mostrava uma vista de Edimburgo e ficou terminado em 1789. Depois, construiu de raiz um outro, bastante maior, que abriu ao público em Leicester Square, Londres, a 14 de Maio de 1793. Com uma área de 930 m², funcionou até 1864, exibindo ao longo deste tempo 126 panoramas diferentes. O sucesso do *panorama* foi imediato e rapidamente foram construídos panoramas cada vez maiores e mais sofisticados em todas as grandes cidades da Europa, ao mesmo tempo que se disseminavam pequenos panoramas para uso privado, educacional ou científico. Devido ao seu êxito avassalador, assistiu-se, nas primeiras décadas do século XIX, a uma verdadeira febre em torno deste tipo de espectáculo visual, estimando-se em muitas dezenas de milhões o número de espectadores ao longo de Oitocentos. O *panorama* tornou-se, assim, um dos primeiros grandes espectáculos de massas anterior ao século XX e, em vários casos, suplantou o sucesso do cinema.

Em meados do século XIX eram normais panoramas com uma superfície de mais de 2000 m², combinando a pintura na sua superfície com prolongamentos tridimensionais para fora dela – os *faux terrain*. Tal como no caso dos grandes tectos barrocos, de que eram um sucedâneo profano, os panoramas eram o resultado do trabalho de grandes equipas de artistas especializados, de técnicos e de assistentes. Totalmente artificiais e artificialmente construídas por manipulação do sistema integrado de meios ilusionistas pós-renascentistas (da perspectiva, à cor e ao claro-escuro), as imagens do panorama, ocupando a totalidade do campo visual do sujeito, hermeticamente separadas da realidade e habilmente iluminadas, impunham-se como uma das mais eficazes formas de *ilusão total* na qual o observador, como numa ratoeira perceptiva, era capturado numa verosímil *pararealidade*.

Estupefacção e vertigem : do sonho ao pesadelo

O desenvolvimento da tecnologia visual e a crescente integração do observador na imagem permitiu uma experiência multi-sensorial, interactiva, destinada a fundir a experiência real com a experiência virtual, criando uma sensação de *imersão* – de *estar dentro de* – em mundos totalmente artificiais. De mergulhar no prazer do que Charles Baudelaire (1821-1867), em 1860, chamava os *paraísos artificiais*. Com os novos meios audiovisuais, multimédia e digitais, o espaço da ilusão dá lugar, de modo pleno, ao espaço da imersão, caracterizado pela diminuição da consciência do artefacto, da superfície da imagem, do papel do autor e dos seus processos de criação. Nesse sentido, o meio torna-se invisível. Visível é apenas o produto resultante: a realidade outra, paralela, ilusória e artificial. A imersão, mais do que a simples ilusão, provoca uma absorção mental, um colapso da descrença e uma perda da distância crítica. Mas também uma sensação de transporte para outra dimensão, de raptos da realidade, consequência do desenvolvimento dos mecanismos barrocos de raptos e de êxtase místico do sujeito visual. No decorrer do processo, este é transformado num sujeito visionário: aquele que vê o que não existe e que, como tal, não pode ser visto. E o transporte é um transporte do observador para dentro da imagem – o grande objectivo dos artefactos da chamada *realidade virtual*.

No caso do panorama, a par do aplauso generalizado, incluindo entre artistas e poetas, foram várias as críticas. Por exemplo, em 1805, o teólogo e filósofo alemão Johann August Eberhard (1739-1809), criticava o carácter totalitário desta forma de ilusão, aprisionando o sujeito numa «teia de um mundo de sonho contraditório»: «nem mesmo a comparação com os corpos que me rodeiam consegue acordar-me deste assustador pesadelo, sendo obrigado, contra a minha vontade, a continuar a sonhá-lo» (cit. por Grau, 2003: 63). A confusão mental, a vertigem e até a náusea física eram sintomas do seu excesso – e do seu sucesso tanto quanto do seu repúdio.

Conduzido para o seu interior por um túnel (exactamente como no caso do *Cenotáfio*), o sujeito era assim lentamente retirado da realidade e da luminosidade natural e conduzido até à alta plataforma. Chegado lá acima todo o seu campo visual era ocupado pela imagem de 360° e aí, impedido de se aproximar da superfície pictórica, suficientemente distante para não ter consciência perceptiva da sua natureza bidimensional, sem possibilidade de visualizar os seus limites ou de a comparar com a realidade próxima (o prolongado chão e tecto da plataforma impediam-no de ver o chão e o tecto do grande cilindro), a ilusão era total – embora ela tendesse a diminuir à medida que o tempo passava. De um certo modo, a *vista total* tornava-se em *visão totalitária*, algo que, afinal, foi objectivamente proposto, um ano depois da obra de Boullée e quatro anos antes da construção do primeiro panorama, pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham.

3. O Cenotáfio como panóptico : a visão totalitária

Jeremy Bentham apresentou em 1785 o *panóptico*: um modelo espacial de observação total destinado a controlar e a disciplinar o indivíduo e, sobretudo, como afirma no prefácio «um novo modo de obter poder sobre a mente, numa quantidade até agora sem exemplo» (Bentham, 1791). O panóptico tornar-se-ia o modelo das prisões – mas também de muitos hospitais, escolas e manicómios – do mundo pós 1789, ou seja, pós Revolução Francesa (FIG. 5). É o caso, em Lisboa, do Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda, de 1896 (cf. Freire, 2009). Nesse sentido, ele é um dispositivo, uma forma de organização do espaço e um modelo de sociedade tipicamente moderno. Também o *Cenotáfio da Newton* é, num certo sentido, um espaço panóptico: permite ver tudo e tudo ser visto; na plataforma, os observadores estão sob permanente observação e, a

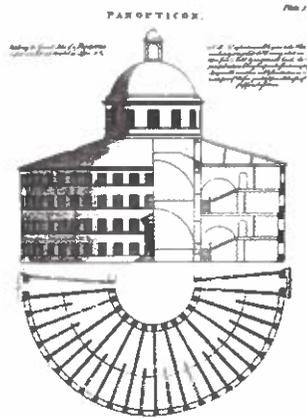


FIG. 5 · Jeremy Bentham (1748-1832)
Panóptico, 1791

sua forma esférica, é até uma metáfora do olho. O panóptico é um espaço ficcional onde todos podem ser vistos e onde todos sabem que estão a ser vistos. Neste espaço de absoluta vigilância a sua suprema eficácia resulta não apenas da existência de um olho que tudo vê mas no seu impacto sobre a mente que sabe estar constantemente a ser vista. O espaço do panóptico é, assim, o espaço organizado em função do olho *omnivalente*, *omnipresente* e, como tal, *omnipotente* – olho esse descarnado, desligado de um corpo. É também um espaço intrinsecamente espectacular: aqui se encena o espectáculo do poder e, em particular, desse poder absoluto baseado numa visão totalitária. Por tudo isso, o espaço do panóptico é um espaço moderno: hoje o espaço público em que vivemos tornou-se um espaço de permanente vigilância onde olhos-câmara acompanham, vigiam e transmitem em tempo real os nossos actos e comportamentos. Um espaço de absoluta vigilância significa um espaço de vertigem: produz a mais radical forma de perturbação e de atordoamento visual. Submetido a ele, o indivíduo torna-se um ser atônito, no sentido em que *deixa de estar em si* para estar na posse de outro; num sentido agora pouco poético, este sujeito atordoado é um ser raptado não apenas da realidade mas de si mesmo.

Ilusionistas e imersivos, os espaços panópticos são, em suma, espaços vertiginosos e esta vertigem gera uma dissociação ou, pelo menos, uma perturbação da relação do indivíduo com o mundo real. É assim no espaço prisional inventado por Bentham, no espectáculo panorâmico construído por Barker ou no *Cenotáfio de Newton* concebido por Boullée; é também assim, hoje, em muitos dos espaços criados por autores contemporâneos¹.

(1) É o caso de *2001, Uma Odisseia no Espaço* realizado em 1968 por Stanley Kubrick (1928-1999). A vertigem, o atordoamento e a transformação da percepção do real são também, em termos muito distintos, o tema de outra obra: o vídeo, realizado em 2002 por Michel Gondry (1963-), da canção de Kylie Minogue (1968-) *Come Into My World* – título que sintetiza de forma expressiva e metafórica o grande objectivo

dos espaços ilusionistas e imersivos. No cruzamento da Rue du Point du Jour com a Rue de Solfério, em Boulogne-Billancourt (Paris), um olho/câmara descreve, repetidamente, um movimento de rotação completa provocando, tal como quando rodopiamos sobre nós próprios, uma visão atordoada do mundo que assim se transforma, perante os nossos olhos, numa realidade estranha e surpreendente.

Referências

- CRARY, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BENTHAM, Jeremy (1791). *Panopticon; or, the Inspection-House: containing the idea of a new principle of construction applicable to... penitentiary-houses, prisons... and schools; with a plan of management, etc.* (3 vol.) Londres: T. Payne.
- BOULLÉE, Etienne-Louis (s.d.). *Essai sur l'art*. MS. F 9153. Paris, Bibliothèque National. [Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/boullée/cata/indexdoss.htm>>, consultado em Junho de 2006].
- CHEETHAM, Mark A; HARVEY, Elizabeth D. (2002). «Obscure Imaginings: Visual Culture and the Anatomy of Caves». *Journal of Visual Culture*. 1, 1; pp. 105-126.
- DAMISCH, Hubert (1972). *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil.
- FREIRE, Vitor Albuquerque (2009). *Panóptico, Vanguardista e Ignorado: o Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda*. Lisboa: Livros Horizonte.
- 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). «'The Sky is the Limit': The Vault of Heaven and Pictorial Vision», in *Perception: Essays in Honor of James J. Gibson*, Ithaca e Londres, Cornell University Press [agora in E. H. Gombrich. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982; pp. 162-171].
- GRAU, Oliver (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- PLATÃO (séc. IV a.C.). *A República*. (Trad. port. de Maria Helena Rocha Pereira) (5ª ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- REIS, Vítor dos (2006). *O Rapto do Observador: Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*. 2 vols. Lisboa: [s.n.]. Tese de doutoramento Belas-Artes (Teoria da Imagem), apresentada à Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- REIS, Vítor dos (2011). «O Ecrã Barroco: Máquinas Ópticas, Máquinas Celestiais e a Moderna Cultura Visual». *Arte & Sociedade (Quinto Ciclo de Conferências): Actas das Conferências*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; p. 394-414.

Jane e Cassandra Austen : ficção, imagem e realidade

Preâmbulo:

Jane é um nome vulgar, para todos os efeitos, Cassandra, não. A irmã mais velha da autora de *Pride and prejudice* carregava talvez sem o saber um terrível labéu.

Cassandra é uma figura trágica da mitologia. Filha do rei Príamo e da rainha Hécuba de Tróia. Era tida como a mais bela das irmãs. Um irmão gémeo Heleno, companheiro de jogos infantis, partilhou com ela uma tremenda experiência. Um dia que tinham ido brincar para o templo de Apolo, foram lá esquecidos pelos pais, ébrios em excesso. Quando na manhã seguinte a ama os foi buscar, deparou com duas serpentes que passavam a língua pelas orelhas das crianças, enquanto estas dormiam. As consequências do sucedido foram imediatas: os ouvidos de Cassandra e de Heleno tornaram-se tão sensíveis que ouviam as vozes dos deuses. Não se sabe o que o irmão gémeo fez com este poderoso atributo. A Cassandra só lhe trouxe dissabores. Isso e o facto de ser linda, exposta portanto à cobiça do sempre priápico Apolo. Claro que enquanto esperava os favores da jovem, fez-se encantador, tornou-se seu mestre, ensinou-lhe os temíveis segredos da profecia. Quando ela se tornou profetisa, ele veio reclamar o seu quinhão libidinal e quando ela indignada se recusou, Apolo, o mais que perfeito, lançou-lhe o anátema de que nunca ninguém acreditaria nela. Que faz uma profetisa desacreditada? Muito misogynamente, ganha fama de louca, e assim Tróia foi conquistada, porque o pai de Cassandra não acreditou na filha, quando esta o alertou para aquele cavalo de madeira enorme e desproporcionado, que estava às portas da cidade.

A continuação da história é uma desgraça pegada. Desolada, refugiou-se no templo de Atena, onde Ajax, o guerreiro com nome de detergente, a descobriu e violou. Pelos vistos os Deuses ainda não estavam saciados, muito menos, nem tão pouco apiedados, e por isso foi dada a Agamenon, rei de Micenas, para que dela desfrutasse. Ironia das ironias, ela e o seu novo e imposto parceiro são assassinados na viagem que os traria de volta a Micenas. O autor de tão simpático feito foi Egisto, amante da rainha Clitmnestra, mulher de Agamenon.

Como não sou conhecedora profunda da cultura grego e dos seus mitos, permito-me ficar confusa e questionar a lógica de tais acontecimentos. Descontando o facto de até ao século XX, –onde as coisas começam a mudar–, as mulheres serem sempre culpadas de tudo e mais alguma coisa, não percebo a razão pela qual Cassandra é morta. Agamenon era de facto um entrave à boa prossecução do entendimento entre a rainha e o amante.

Mas a profetisa caída em desgraça, que mal podia fazer? A não ser que no momento do assassinato, Agamenon e Cassandra estivessem de tal forma enrolados que não desse para destrinçar qual dos corpos era de quem.

Aqui chegados, coloca-se outra questão. Perante esta sucessão de tragédias, não podemos deixar de nos interrogar onde estavam os poderes divinatórios de Cassandra?

Imagens de si

Na placidez do presbitério de Steventon, na Inglaterra dos finais do século XVIII, onde o pastor Austen vivia com a família, conhecia-se Homero, mas pelos vistos, não se temiam as coincidências.

Separadas apenas por dois anos, Cassandra e Jane eram as duas únicas raparigas numa irmandade composta por mais seis rapazes barulhentos e vitais.

A amizade entre as irmãs era enorme e as cumplicidades totais. A mãe de ambas dizia que se Cassandra pusesse a cabeça no cepo, Jane não hesitaria em segui-la.

Jane deve muito a Cassandra. Nós, leitores agradecidos, ainda mais.

Jane escrevia e Cassandra pintava. Jane escrevia muito melhor do que alguma vez Cassandra pintou. Mas a simbiose entre as duas artes está aqui. A estética de Jane Austen, devedora das normas de David Hume e da sua concepção de gosto, encarna nos seus romances.

Como refere E.M. Dadlez, a escritora e o filósofo articulam e conceptualizam de forma semelhante o papel da simpatia, a importância moral da felicidade e do prazer, e a conexão entre moral e emoção.

O pitoresco como categoria estética dominava a um nível mais fundo um final de século inglês, que na espuma surgia como estilo Regência. Membros de família, decorações florais, paisagem, eram temas predilectos de uma pintura amável, exterior, optimista. O natural era então entendido como o oposto do artificial, afectado e aberrante “gosto francês”.

A natureza não implicava porém a dimensão selvagem e sem lei, mas o universo divinamente ordenado que Newton propusera., no qual tudo tinha o seu lugar destinado em harmonia.

Filha do seu tempo pela circunstância, e destinada à imortalidade pelo génio, Jane reflecte o momento, transmutando-o.

Nalguns casos, o apelo visual reveste tons cómicos e empurra a narrativa: a pintura que *Emma* Woodhouse faz da amiga Harriet Smith em *Emma*, o teatro em *Mansfield Park*, as digressões coloquiais sobre arte e o retrato de Darcy em *Orgulho e Preconceito*, a música e o canto em todos eles.

Ambas as irmãs visitavam exposições e admiravam os grandes artistas do seu tempo. Jane chegou a sugerir como equivalente visual de Jane e Lizzy Bennett de *Orgulho e Preconceito*, o retrato das duas irmãs de Gainsborough. Com efeito, este pintor de sensibilidade e bom senso, encarna as virtudes austenianas de um ideal *locus amoenus*, onde figura e fundo de paisagem subtilmente se integram sem se anularem.

São da autoria de Cassandra as duas únicas representações iconográficas que se conhecem da escritora: um quadro de 1804, onde Jane se adivinha de costas, sentada num banco do jardim, no mais puro estilo *Regency*, e um desenho a lápis feito em 1810, que lhe imortalizou toscamente os traços imperfeitos. A família, sem querer magoar os dons pictóricos de Cassandra, insistiu sempre na fraca qualidade do desenho e na pouca parecença física com o original.

Foi ainda a irmã mais velha que a embalou na hora da morte, sem suspeitar que esse gesto pertenceria daí em diante à imortalidade. Numa linha ininterrupta, que durou o tempo de vida de Jane, desenvolveram uma relação entre todas, exemplar.

E no entanto eram tão diferentes como as origens dos respectivos nomes.

Jane era audaz, divertida, encantadora e um pouco sirigaita. Existem inúmeros relatos que pretendem caracterizá-la numa perspectiva hagiográfica, todos *post-mortem* e quando a celebridade

já era inquestionável. Dentro das descrições pouco simpáticas que dela se fizeram, retive a seguinte, de uma senhora da aristocracia pouco dada a benevolências e que a conheceu jovem:

"She was the prettiest, silliest, most affected, husband hunting butterfly she (a senhora citada) ever remembers".

Cassandra era contida, discreta, solene e em permanente vigilância moralizante sobre a imprevisível irmã mais nova.

Por alguma razão, nas duas primeiras obras de Austen, existem duas irmãs como figuras de relevo. Elinor e Marianne equivalem-se em protagonismo no romance *Sensibilidade e Bom senso*. *Orgulho e preconceito* já evidencia a importância progressiva de uma das irmãs, a desconcertante Elizabeth, em detrimento de Jane, a sensata. Não é difícil reconhecer os traços da escritora na Marianne impulsiva e proto romântica e na irresistivelmente sedutora Lizzy Bennett.

Percebe-se que Cassandra era padrão de bom senso e o seu ascendente impedia a irmã mais nova de se deixar levar por arrebatamentos nefastos. Porque se Cassandra é a placidez sem esforço, Jane com as suas heroínas ainda ingenuamente autobiográficas, parece favorecer a vitória e posterior domesticação sobre os vários agentes disruptores em termos morais e sociais, a saber, a impulsividade, o riso, e excesso de emoção. Como se ela nos dissesse que não pode dispensar os defeitos ou idiossincrasias, porque só eles nos salvam do tédio tranquilo das boas acções.

Cassandra, Elinor e Jane Bennett, são maravilhosas: regradas, perfeitas e um bocadinho enfadonhas. Jane, Marianne e Eliza Bennett são desconcertantes, imperfeitas e absolutamente irresistíveis.

As situações ficcionais que Jane Austen descreve, partem então desse pressuposto, que implica uma dependência do mérito bem comportado, por parte de quem se sabe valer muito mais do que isso. E assim, progressivamente, a autora sacode o anjo da guarda e emancipa-se do seu duplo. Vejamos os três últimos romances:

Fanny Price de *Mansfield Park* é uma filha única com imensos irmãos, apesar de tudo, privilegiada em relação a eles, que mal conhece; Emma, do romance homónimo, é heroína solitária, sem contrapeso, embora tenha uma irmã mais velha, e finalmente Anne, em *Persuasão*, tem duas irmãs caricatas, uma eternamente queixosa e loquaz, a outra sombriamente orgulhosa e *snoob*, que melhor evidenciam por contraste a sua superior qualidade.

Como se a maturidade implicasse autonomia relativamente à relação umbilical que os primeiros textos indicavam. E sugerisse que o mundo moralista não é suficiente para fazer boa literatura, nem personagens e enredos consistentes. Daí a ternura e a preferência de Austen pelas heroínas vitais, enérgicas, faladoras, dispostas a correr riscos, imperfeitas, daquele modo subtil que não se aproxima nunca da intenção malévola: Emma, egocêntrica e mimada, desempoeirada e opinativa, engana-se o tempo todo. Tal como a antepassada Lizzy Bennett, os erros serão emendados pela intervenção sábia dos homens que num primeiro momento rejeitaram, ou em que nunca haviam pensado para efeitos amorosos.

Terão aprendido a lição? Tornar-se-ão reflectidas e silenciosas? Conseguirão atingir o equilíbrio da maturidade com a vivacidade que encantou os seus admiradores? Felizmente os romances terminam no pico da felicidade que nos permite todas as hipóteses e todos os juízos. E ao lado, temos a hipótese oposta: Fanny Price mostra-nos como o silêncio, a humildade e a resignação valem mais do que o brilho, o teatro e a sociabilidade. Onde ficamos? Na auto confiante Emma, ou na abnegada Fanny?

Persuasão remete já para uma outra dimensão: trata-se de um universo outonal, de fim de tempo, desencantado, para uma heroína que conhecemos depois de todas as desilusões, de todos os remorsos. Teria Anne sido uma jovem encantadoramente *witty*, ou pelo contrário, sempre solene?

Não parece haver humor nos traços envelhecidos do rosto fanado. E por isso arrisco que Emma será Jane em leve exagero, enquanto Fanny será Cassandra em *understatement*, enquanto Anne será a simbiose possível das duas irmãs, a quem foi dada uma segunda e tardia hipótese de felicidade.

A imagem do outro

Uma das situações mais trágicas que se abate sobre os historiadores e amadores do passado, é a quantidade de cartas e testemunhos mandados destruir in *extremis* de morte, quer pelos próprios autores, quer pelos próximos. O que fica por conhecer dos nossos antepassados que merecem homenagens é da ordem do susto: pensamentos selvagens, confissões picantes, verdades chocantes, factos sem relevo, mas sobretudo a convicção de uma intimidade posta a nu pela própria noiva, que jamais, jamais poderemos vislumbrar. Todo este pudor em nome de quê? De um medo excessivo de exposição, horror de ofender o próximo, ou o próprio, em versão já defunta, que o passar dos anos apaga sem apelo.

Como não podia deixar de acontecer, a pressurosa e *prudish* Cassandra, apressou-se a mandar às urtigas flamejantes alguma correspondência de Jane, que com certeza nos habilitaria a conhecê-la e a amá-la muito melhor do que já o fazemos.

Na falta da prova, permitimo-nos hipóteses. Tenho lido muito sobre a obra de Austen e nunca vi tratado um padrão que é por demais evidente, mesmo para os leitores distraídos— que também os há. Trata-se da evolução do pensamento e afecto romântico das suas heroínas— a excepção é *Mansfield Park*, muito elogiado pela crítica literária anglosaxónica e que eu considero sem sombra de dúvida o mais datado e menos *witty* livro da autora —do arreatamento romanesco por jovens belíssimos e pouco recomendáveis— quer se chamem Whilouby, Whickham, Frank Churchill —para a escolha sensata de homens maduros e merecedores— Coronel Brandon, Mr. Darcy, Mr. Knightley ou capitão Wentworth.

Não tenho a mais pequena dúvida que algo de semelhante se passou na vida de Jane Austen. Conheceu e deixou-se encantar por perigosa e volátil personagem, cujas atenções a fizeram renunciar com alguma leviandade ao porto seguro de uma relação séria, seguramente menos interessante e glamorosa. O *regret* da oportunidade para sempre perdida— sabemos que ela nunca casou —foi magicamente recriada em felicidade ficcional.

Quando morreu aos 42 anos, perdera com certeza qualquer ilusão de projecto de casamento, mas perspicaz como era, teria percebido por então a falência do *happily ever after* que teimava em oferecer às suas criaturas de papel.

No filme, *A Juventude de Jane*, ficciona-se como determinante na vida da escritora, o hipotético romance entre ela e Thomas Lefroy, jovem intelectualmente brilhante e audaz boémio, coisa que aparentemente o verdadeiro Lefroy não foi. Mas mesmo como ficção, permanece a dúvida. Se verdadeiramente Lefroy foi importante na vida de Austen,— enquanto ela terá representado para ele apenas um *fling* de juventude —de que lado está: será o malvadamente sedutor Whickham, ou o maravilhosamente contido Darcy?

Perda mais grave e involuntária aconteceu a Cassandra. Esta última, considerada uma *beauty*, e Thomas Fowle, um jovem pároco com poucos recursos económicos, prometeram-se em casamento. Para organizar as finanças em vista de um futuro enlace, decidiu embarcar numa expedição às Caraíbas, comandada por um primo almirante. Passados dois anos morreu de febres, e a notícia demorou a chegar a Inglaterra. Cassandra e Jane, optimistas por natureza e convicções, estariam a preparar diligentemente o enxoval das futuras delícias. O choque terá sido enorme neste universo

sem tragédias que é o espaço austeniano, onde não só não existe a morte, mas mais extraordinário ainda, vestígios da sua sombra. Jane, por uma vez tornada a consoladora, terá sido a irmã perfeita, desviando com a inteligência e argúcia dos escritos, a dor que esta Cassandra não previra. Dobrando-se de paciência e ternura, ajudou a desesperada noiva do sepulcro a vencer os primeiros tempos mais duros, até a resignação cristã se impor de novo no lar harmónico do reverendo Austen.

Cassandra nunca mais recuperou, pelo menos sentimentalmente, tendo morrido solteira aos 70 e muitos anos.

À medida que o tempo passava, a certeza ia-se solidificando que as irmãs Austen, por bonitas e prendadas que fossem, ou tivessem sido, não iriam casar. Tornaram-se assim aquelas figuras modestas de meios, um pouco patéticas, ligeiramente excêntricas, favoritas dos sobrinhos a quem estragavam com mimos e de quem se tornavam confidentes, vivendo e dependendo da *kindness* dos familiares. Claro que o facto de serem duas, ajudava-as, e a estranheza repartida é menos dolorosa. Mas para mulheres criativas, inteligentes e preparadas como as filhas do reverendo, a humilhação, por mais camuflada que fosse em carinhos, ofertas e simpatias, estava lá, silenciosa e ensurdecadora.

Jane, desde nova, não tivera ilusões de que o dinheiro fazia girar o mundo. Acredito até que atribuisse à falta de liquidez familiar grande parte da responsabilidade do fracasso matrimonial de ambas. O citadíssimo e divertidíssimo início de *Orgulho e Preconceito* atesta isso mesmo: "It's a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife".

O dinheiro para Jane e suas criaturas é tema fundamental, sem engodos românticos. As herdeiras ricas – desagradável categoria à parte da humanidade austeniana, sem direito a qualquer espessura – marcharam sempre no território nupcial, fonte de cobiça dos vilões encantadores que animam os seus romances. E se em alguns deles, surge o herói positivo e desinteressado, capaz de suplantar a penúria económica da heroína para a converter em mulher feliz e desafogada, a verdade é que tal milagre não se deu na vida real.

E por isso, a moral deste texto e o exemplo destas vidas remetem para o dificilmente definível amor fraternal, que nos casos de sucesso apresenta graus de consolo inimagináveis para quem não os experimenta. No passado longínquo, estava demasiado presente a tragédia de Caim e Abel, e irmãos olhavam-se demasiadas vezes com desconfiança, rivalidade, quando não ódio profundo. Nas famílias numerosas, para desajudar, o afecto dos pais diluía-se em preferência pelos filhos mais velhos, os únicos que aqueles consideravam.

A relação amorosa – seja em que modalidade for –, está a meu ver, assaz sobrestimada: o tempo de satisfação e prazer que proporciona, encontra muito rapidamente o outro lado da moeda, que já poucos hoje em dia entendem dever suportar.

Jane e Cassandra foram talvez abençoadas, pensando o oposto. O desgaste de gravidezes sucessivas, quando não a morte prematura, os desgostos com a progenitura, a desilusão conjugal, todas essas realidades dolorosas lhes passaram ao lado. Acredito que a dada altura, a cumplicidade cultivada e carinhosa que as unia e se alimentava de palavras e da ausência delas, lhes permitiu perceber esse facto.

Assim, o quadro de Gainsborough, *As duas irmãs*, permanece testemunha dessa relação fraterna, na imediatez da sua visão cúmplice, na leitura dos seus tons melancólicos, na veemência das verdades simples e tão pouco evidentes.

& Credenciais

"E cansado, muito, com a chuva embriagada toda lá por dentro, e um dia nocturno e cinzento também dentro de si, os revólveres da alma não o protegiam, já nada o protege, não fora isso, a sua vida inevitavelmente já teria morrido outra vez, pois só de vez em quando é que o sol lá se espreita, muito ao longe, e longe do feio que fede, o mesmo saturno sol vai rareando, e a linguagem soçobrando, e os sentidos adormecendo e não sendo, e o ser do ente adoecendo, tamanho é o desespero, e a angústia chorando, do tamanho do mundo e do imundo inteiro, estilhaçado no barroco túmulo de pedra vai-se esvaindo, agonizando, ainda agora era uma dádiva de gente, sim, com esperança, mas isso ocorreu há séculos, e hoje habita-o, esgotado, um cancro dos nervos, apavorado por medos e sustos daninhos e pânticos, sabia sempre que aquela escada onde a morte o empurrara, criança que foi, era de sangue e abismo, só emergem corvos e funestas aparições de todo o lado, a hipnose regressiva não progride, e o ser do ente foi há muito um arlequim do paraíso, hoje esqueceu tudo, é tanto mais sintoma quente quanto gomorra o deixa indiferente, para todos os efeitos foram muitas as feridas, muitas, a guerra, a catástrofe, o dilúvio, incêndios, convulsões, razia e pilhagens, contágio, veneno, smorzando, a peste, contaminação, morbidezza, pandemia e degenerescência, decomposição, e aquela serena violência tardia, esgotada e muito fria, foram muitos os ruídos brancos e consentidos, o rasgão, abandono, separação, os relâmpagos do silêncio, devastação, enfim o fim e o potlatch trágico, tragado que foi pelo sintoma que gangrena e, apesar de tudo, do peso diáfano do ser do ente, queria apenas ter brincado às escondidas no pindérico combóio-fantasma cheirando a sujo algodão doce, houve então, naquele dia, um Sismo grave e lento em lisboa, e moderato no oporto, mas foi ele quem o precipitou no vazio do Nada, ou da fiel fealdade sem fel e sem idade, nada há já no Ser que seja qualquer coisa, nada há já no ser do ente que seja são e transparente e que transpire a terra-molhada, cismava todo o tempo não que poderia ser alguma coisa (e não que isso o importasse de todo, nem o Poder, nem o Ser, muito menos o poder ser), mas que fosse que fosse, "

—a um quê_un no sé qué,

Connaissanceur

—a Pompeo Batoni

Thomas Dundas, 1764

Notebooks / Inquisiciones

Se iniciamos a presente exposição com a leitura deste breve texto revisto, roubado do meu notebook-último¹— e, desculpar-me-ão, mas só assim é que se desfez o encantamento-assombramento, e o Sentido ainda me range—, se partimos também e sobretudo do imenso filme de culto (não de insulto) Feios, Porcos e Maus/Brutti, Sporchi e Cattivi/1976 de Ettore Scola, é porque estamos certamente cientes, assim insistindo, de que não só tudo já está etiquetado à partida, como, em plena e letal ordem do discurso, restam-nos apenas, teimosamente, repetições de repetições e interrogações de interrogações, quer dizer, repetir o que nunca foi dito, bem como dizer pela primeira vez o que sempre foi dito, e repito-me novamente² em obsessivo circunlóquio/“On aime toujours la même femme” (dizia o e-norme Gérard Castello-Lopes, mencionando Jean Renoir).

Mas sendo aqui essa ordem fatalmente discreta, isto é, descontínua, nada se nos revela mais fascinador e também duvidoso do que tentar partilhar convosco, mesmo incrédulos ou não por isso, alguns filosofemas, novas e antigas credenciais, perplexidades, brevíssimas inquisições (modo borgesiano). Porque são textos, estes, que sofrem, talvez alegremente, muito embora, e ainda assim, são textos que “*desmuralizam*”, rasgam o muro, des-bloqueiam, des-agregam, des-armam, libertam-nos, fazem-nos partir.

Apresentamos de seguida, modo Díptico em contraponto, dois pontos breves sobre a questão que aqui nos incumbe, desta vez tratando-se não do Borges das Inquisiciones-Inquirições, mas antes da Inquisição mesma, vigiar e punir, incendiar, “purificar”, se não existir resposta, o que era bem comum: “Qual é A Questão?”. Justamente.

Ponto 1. KA(L)OS KALOLOGIAS**Belamente sinistro, sinistramente belo**

“All Beauty is Truth” — Shaftesbury

Se o oxímoro de um Ponto I— Belamente Sinistro aponta para o que designamos por onto-etologia do feio (as questões: o que é o feio, e o que é feio?), e um outro que avançamos conjuntamente— Sinistramente Belo, mergulha fundo numa espécie de coisa semantológica (com a interrogação: o que significa o feio?), condição de possibilidade da própria razão de ser “*oximoral*” do oxímoro, então um Ponto II e Finale inconclusivo atreve-se logicamente a ir mais longe, propondo o paradoxal filosofema de *Credenciais*, incrédulas credenciais, simples cartas e (critérios-descritérios?) credenciais de apresentação— apresentação forçosamente, e uma vez mais, do inapresentável.

O que é?, truísmo platonizante e perverso platonismo do truísmo— O que é feio ou o feio?
E o que quer dizer: Pensar/Pensar o que Significa: o Feio?

(1) Sintoma e Gomorra – (De)Cadências ou o Cadá/Ver da Criação, Lisboa, Fenda 2010; Vide ainda Blue & Brown Notebooks, Fenda 2000 e Notebooks, Fenda 1997, entre outros;

(2) Vide O PIANO DE SPINOZA – O ESPAÇO DA OBRA, Texto e Partituras desenhadas e rasgadas, coloridas, in LLANSOL – O LIVRO DA LIBERDADE DA ALMA, Sintra – Espaço-LLansol, Setembro 2010 – Setembro 2011 (Org. João Barrento);

Mais não fôsse pela evidência excessiva, cumpre relembrar que a hipotipose primeira da etimologia do termo e a sua infâme genética (e filogenética?) estigmatização de feio, provém, como é sobejamente conhecido, do Lat. *foedus* (existem outras arqueologias), feder, cheirar mal, e assim o fado está automaticamente maldadado, e como que ferrado à nascença, ferrete em brasa, hereditariamente, esse perfume maldito e não bendito, o indecoroso feio pavoroso, tenebroso, nosológico, o feio que fede e não cede: assim mesmo, a pintura é como a— m., a pintura cheira-se, não se explica, adiantava o grandioso anão modernista, acrescentando nós que a obra connosco sempre se implica, e complica. Donde, a vertigem, o tremendum e o fascinans, da Coisa Estésica, e da Estética que entendemos como *Heurística da Criação*, da Criação da Criação, para-lá (ou para-cá) de todas as categorizações.

Perseveramos: afinal o que é feio, e o que é/significa o feio que fede ao/no Homem, no orgânico e no sex appeal do inorgânico, o feio persistentemente sujeito a uma etologia e fenomenologia da percepção? O que é 'o que é'? Percepção do Homem, da Identidade e da *Id/entidade*? A percepção e Percepção primeira, as pequenas-perceptions, pulsões e pulsações da Obra, a sua petite-phrase? Permitam-me recitar de cor (readaptando) o arguto Balthazar Gracián, sage e barroco filósofo da industriosa Méthis, Métis/sage, nihilista entusiasta de agudeza e arte e engenho, que sabiamente Jankélévitch não cessa de relembrar, ao longo de toda a sua obra, o que daria uma Boa ou *Má tese*, *Tópica*³, uma outra *Mathesis sensível*:

“O mundo engana-o, a vida mente-lhe, a fortuna zomba-o, a saúde falta-lhe, a idade passa, o mal acossa-o, o bem está ausente, os anos fogem, as satisfações não chegam, o tempo voa, a vida acaba, a morte colhe-o, a putrefacção dissolve-o, o olvido anula-o e o que ontem foi um Homem, belo ou feio, saudável ou enfermo, poderoso ou pobre, pouco importa, hoje é só pó e amanhã não será nada”⁴.

Aliás, todos nós (?), anjos e santos em queda ascendente, iludidos e desiludidos do outro lado da noite, pobres rústicos desesperados e esfaimados do salvífico pó estrelar (“nunca fiando”, e a esquivação perdura), ou do pó de arroz de perlímpimpim e tule e ponjê das cinemáticas estrelas, essoutro lupanar ecrânico-virtual, somos mais escatologias das mesmas, a bem dizer e feder, do que coisas diferentes.

É sabido: “Nascemos entre as Fezes e a Urina”, porém “caminhamos na Imagem”, confessa Agostinho Aurélio. Interrogamo-nos: mas onde paira a Imagem? E não será antes Imago, Mago ou Fata Morgana? Projecção fantasmática e onânica do Santo Louva-a-Deus, Mónica e o Desejo, o Poder *omnipotente*, Vanitas e Invidia, a obsediante denegação da infinita finitude da Carcaça Humana, a Condição Humana-Inumana, o medo, o pavor limítrofe do Outro, e, no fim, a Morte de branco, lindérrima que rima Jessica Lange/All that Jazz? Mas então porquê tanta sistemática

(3) Cfr. *Tópica Estética – Filosofia Música Pintura*, Lisboa, INCM 2000 (PHD – 1993, Tese Doutoramento), e, sobre *Mathesis*, Vide *Estéticas de Leibniz & Barroco* (1985, Tese Mestrado p.p., rev.); o próprio “concepto” (de conceber-receber) de *Tópica Estética* (espaç invenção), encontra-se na morfogénese e

“energogénese” do concepto de Desagregação/ Ver “Lição de Agregação” – Provas de Agregação – “Desagregação e Filosofias Comparati Vistas”, Reitoria Universidade Lisboa 2009;

(4) Sintoma e Gomorra, Id., Ib. /op.cit.;

e redundante ejaculação⁵ de exibicionismos eunucos, tanto Mal desalmado e radical, e visceral hediondo, questiona o ingenuista, se estamos tão-somente de Passagem, efêmeros, descentrados, barrocos, à cata de geométrais mesmo que móveis, tão frágeis (todos nós), *de Passagem para Nada*, o que já É, e é muito mais, leibnizianamente “mais do que nada”— *potius quam?*

Feios-Bonitos, de Bonitas-Bonitação, fará sentido? Concerteza que a bela picasseana Rossi de Palma, com aquela cara que lhe protege o corpo (diz-se, mas é isso mesmo o pretendido, o Isso), de alma e requintada colheita almodoveriense, não é propriamente uma Charlize Theron, convenhamos, deslumbrante mulher actriz Zelig-camaleónica por excelência, até no seu devir-feio e bestial, irreconhecível, em *Monster— Desejo Assassino* de 2003. Desejo? Joguemos um entreparêntesis pantagruélico, uma nova entrada-labyrion. Mas antes, prelibamos, e degustemos nesse caso (*Babette’s Gastebud*), além da côr e do timbre das palavras-notebooks, a entalpia de Monica Vitti deserta de mimo, a Cardinale exuberante, Claudia Il Gattopardo, além da belezabissal redemptora (escrevo “anc-êtr”) de Anna Renée F. Karina e Karenina no eléctrico chamado *Desejo— I’ve always depended on the kindness of strangers*, Simonetta Vespucci (única inocente açucena), e Louise Brooks, talvez a maior de todas, de todas as bocetas. O que observamos de **VERdade**, porque é necessário ter ouvido para a visão, intelectual e outras? Impõe-se uma retoma económica, oecos+nomos, a lei da casa e da causa desejantes, ou o desejo da lei: é certo que duvidamos muito que a pobre anamorfótica Rossi (mas o Bardem é bem mais um todo feio engraçado) se transformasse num ápice em diáfana borboleta violeta fascinante e sedutora como uma Michele Pfeiffer, umas vezes, porém igualmente amante liquefeita de lobisomens e fáusticas danações, cumprindo o pacto, outras, uma pura Presença— obra-de-arte-prima, ou irmã (melhor prima, e afastada, de preferência).

Questionamentos & Des-Gostos: haverá então algum geometral padronizante, o “connaisseur” de Hume, ou outros gostos, gôzos— e *gonzos*, estilo-muppett? E, na ordem moral-oximoral, o que sucede? Somos todos iguais nas nossas diferenças, e/ou somos afinal, e todos, Vencidos da Vida? Mas esses, foram Vencedores. Dos Vencidos não reza a História, não, “ficção útil”, e inútil. E Vencedores de quê? Para a História por vir e para o o ether das eternidades? Somos acerbos, ciência de rigor: que Eternidades & Genesis, Guns & Roses, Alice in Chains? Mal-grado, e mau-olhado, verifica-se (?) a transida trivialidade de todas as ditas civilizações honorificarem relâmpagos e fuzis, artes de poetar e de matar, a acompanhar com Ídolos da tribo e gais-ciências, garbos galinhaços, emergência de Trunfos e Troféus, ah que fel e tédio de Mensagens, Mitos e Super-Heróis e Corações Selvagens, Fábulas do Homem (Vivès), das Abelhas (Mandeville), das Iluminações (de Cardano a Rimbaud). O que é isto, e será mesmo o Suor do Tédio (Silva Carvalho), ó Vita bellabellissima, Battista Sforza, Pulchrum e “Quod visum placet” tomista, continuamente a par dos “pontos-catástrofe” raios de sol e rebentações thomistas?

O Belo, *A Arte*: e porquê?, questionava-se o tímido Gilbert Lascault, nos seus *Écrits timides sur le visible*, toda essa Pompa jactante (e as vãs-vanguardas?), cada vez mais cara a Ministros e Marketing e Produtos, e a muitos Académicos cinzentos, do que a singulares e veros “fazedores” de Criação, de criações da criação. Levidades lascívias e mais levitações para teimar: serão subjectivações, solipsismos, analiticidades & tudo molto científico, Totó dixit? Argúcia e Witz, Argentum mais do que Argumentum (Agamben), ou Onirismos e Catedrais engolfadas na

(5) Vide Infra no texto;

Angústia de titis, leviatãs e monstruosas (espantosas) Relíquias, da sonata ao romance, tanta é a exasperação e desesperança de questionamentos e respostas? Porque existe o Sim zaratustreano, e Zoroastro errando no impensado? Troquel e Medalhas, Prêmios, Con/Decorações, Fama, e Mordomias— não te rias. Somos de Húmus e Cinzas frias, menino— é chic!, e também mistura, “filosofia dos corpos misturados”, o Último dos Homens e Citizen Welles Kane mais a sua Ritacéfala bonita, nitidamente resplêndida, Stephen Hawking of the Pluriverse e Pollock ou Jack the Dripper, o diabólico Nicholson e a sua bela cativa Angelica Huston, Marilyn colada a Manson (MM), Miller e Joyce. Releia-se ainda Joyce Carol Oates/On Boxing, e o schubertiano Tyson, Mike Tyson, Ad baculum, ou Bond, James Ensor Brown Bond, e deduzam-se as mascarilhas e simulacros, máscaras e iconologias vangoghianas com a orelha retalhada, já se vê, e a boa vianda, Gregory Peck-Pac-Pec & Lady Gaga, ou Pack-Rat-Peck-01-03-05-06...08 {-->, e só o NN, o NadaNinguém é que é responsável, o ser-respondente, jamais, jamais, e vais de castigo no tgv já para casa, neste tristalegre antro-breu, sempre com cegueira de céu, no Canto desta Terra dilacerada, Paradiso, e febre muita não de retórica e Oratio sem siso, mas de Dignidade, de Justiça, nesta cavernavernal e esconsa, de vaivém em vaivém, anda, anda à roda e remoinha a fractal espuma, espuma e escumalha dos dias, “isto está feio”, ouve-se disto por todo o lado. Não, não são apenas patinhos-feios Colin Firth recém-oscarizados canonizados e clonados com loucos coitados cheios de tara— Frankenstein—Tarantino, e sem tino, mas com a paronomásia fatal, outrossim, outronão, Einstein, Eisenstein, Rubinstein, Gertrude Stein, Wittgenstein et alii, como escreveria Brockman, mais um olvidado “vencedor da vida”. Homem Neuronal (J–P Changeux), ou Homem Oximoral?

Inquisições, Padrões, Normas, Silogismos ou Tetralogismos de Amargor? Chavões, e mais Etiquetas? Que amargura, e o ser-conatus resiste, e dura, perdura. Todos os gagos são feios/a Lady é gaga, e gagga/Logo-Logos: Gaga é feia/e não é gagga/é-não é Gagga Boole, ou Peano, ou a conjectura de Hodge, mas toca e arquitecta Pianos, fala francês e bebe zitógala (zitógagga), avec parfaite distinction. Eleveamos a conversação, conversation piece, por amor da Vénus e Odalisca (design/confecção) Kosta e Kasta-Laetitia, Nefertiti, e Mangano, Silvana Mangano. Reiteramos, refermentamos : Faróis, Interpretantes, Referentes, Bússolas com ou sem ponteiros, tudo entropiza em série Enfer ou Canones-padrón? E de quê? Do “quê, “un no sé qué”?

Desde a Idea do Belo e do Belo Ideal, da sectio aurea pacioliiana ao maneirista grotesco contemporâneo John Currin, cinismos e fealdade, Pulchritudo adhaerens/Pulchritudo vaga, o que vemos de ver e sabor são ondas e vagas de Paixão, também de Entulho e de Infecção, Oxidação — desde Grünewald a Von Stück/Lúcifer, de Rosenkranz a Serrano, a bela e o monstro, Dwann e Kong, as depravadas perpectivas, o punk e o freak, Cattelan-very sick e a ignomínia oportunista de tantos outros, Damien Hirst que já passou-fotão morto e formoso, imerso em formol para Sein und Zeit, feira de vaidades-vanitas-sanitas, obsoletas espertezas saloias e profanações baratas na berra, eros & incivilizações, do obsceno à cena-outra, os nus de Thomas Ruff e cia., ou das androgínias e híbridos de Daniel Lee a Drakul e Münch, rompendo com a fantástica transcendental de Savinio e as zombielogias de Carpenter e Romero, dir-se-ia que convergimos e divergimos, cópula e junção, baluçando ao colo do oxímoro, em direcção alguma, hesitante tanto, mas não para finalizar de vez na escola de cadáveres witkineana: tudo viagens de Inferno (são diferentes), viagens ao fundo da noite— e Marina Abramovic aplaude. Dá-se um copo de Unheimlich: o período dos Hoje em que estamos e fartamos é tão alucinante quanto perigoso-fátuo e nefasto, dá muito gozo, todavia há que rever, HÁ que VER. Idea e/ou experiência & experimentação? Desconstruções e razias, precipícios, e serão tudo “jogos de linguagem” witzgensteinianos? A Beleza salvará

o mundo? Convulsiva, compulsiva, ou não por isso? Mundo – “estilo primitivo”/“ grande estilo”, onde estão então os renovados estiletos? Ordre, Beauté, Luxe, Calme, Volupté— e o estremado implacável Anjo exterminador tudo *demencializa* em seu redor, com dor & caos, tragados pelo trágico e devir-trágico que nos assola a todos. Instalações? Uma coisa é certa: em acto e potência, toda a fundamentalista filosofia-em-acto demente, e está-aí, instalou-se de vez e eclodiu de repente, estourou, diabolica/mente, em plena Natura naturans e Natureza idílica poussineana, rebenta enfim, Pulchritudo e inocência, cruel/mente, delightfull horror, com Finalidade com Fim, e sem Fim. Obra-Devastação, Barbárie e Caos, sem Poiesis possível, e quanto mais esquizóide e e feia, e inesperada-exasperada no tempo e no espaço, melhor ainda. Internetiza-se–Mundializa-se. A bem (MAL) dizer: o mundo internetizou-se e, esta, mundificou-se. Nada a fazer de Nada. Responsáveis? Questionem o NN. A Questão. Categorizações Ad auctoritatem, Ad misericordiam, ah que acrobáticas “pre/missas” tão *óbviobtusas*, diria o imenso Barthes. E as Exemplificações e Regulae desmultiplicam-se ad infinitum, porque “mentir até é bonito”, pode ser, como se vê— Mas também quem “feito amma (com dois emmes, para ser “diferença-diferância”), bonito lhe parece”. É bonito ou parece bonito? Bonito de inteligência da Bondade, ou Bonito de Boniteza?, passo o termo, eterno retorno ao Mesmoutro do bicho febril (reaviso), que custa a apreender. Tudo modelos (não no sentido de Robert Bresson, como Modelo e não actor, & “a ejaculação do olhar”), glamour-passarelas venham elas, e ontologia das aparências, jetz ou jetz, e o ilusionismo-português se queda de vez, em vez de Ser enquanto Ser, de Noite enquanto Noite, e de Ser furial, quer dizer, de fúria, afirma-se de mulher má e feia, calculem!, fútil, inútil, arqueologia do frívolo, ou o lusco-fusco da patética, ilógica e penosa bagatela humana. E que mal faz? Ética, Patética? Comédia metafísica, ou patafísica de Jarry?

Nova Inquisição: porque é que o dito Feio é mau (?), fede de mal, a imagem não passa, e que mal faz mal? Mas aí sim, temos uma outra narrativa. Recite-se:

“Na Summa Theologica, São Tomás escreve uma frase admirável, e releio-vos agora uma passagem admirável de obra, de um dos maiores e sobretudo mais clarividentes escritores-filósofos vivos de todos os tempos— Pietro Citati: ‘Se o mal total pudesse existir, destruir-se-ia a si mesmo’ [Tomás de Aquino, citado por Citati]. [Continuando com Citati, o escritor assevera que] “São Tomás estava parcialmente enganado: o século XX provou que o mal total existe; e que quer, que pretende a própria destruição, como Hitler e Estaline demonstraram. (...) Não se pode entender porque é que o ódio anti-semita e o fanatismo marxista conduziram a Aushwitz e à Kolyma. O Mal Absoluto permanece inexplicável: a profunda escuridão do mundo. (...) Hannah Arendt estava enganada. O Mal Absoluto pôde escolher(...), no século passado, os Himmler e os Eichmann, os homens normais e banais, para alcançar os seus objectivos : mas mesmo neles, no seu medíocre bom senso, no respeito pelas leis, nos bons sentimentos de escrupulosos pais de família, se detecta o [feio, monstruoso e] horrendo sôpro das Trevas”⁶.

(6) Cfr. Citati, cit.p. CC/SC, *Sintoma e Gomorra*, (...) op.cit., passim, e tb. Steiner: “La trahison de Heidegger fut une “attaque contre les racines les plus profondes de mon existence”, ajoutera plus tard Husserl. C'est

l'une des histoires les plus tristes de l'histoire de l'esprit, continua Georges Steiner. Et l'apologétique postmoderniste la rend plus triste encore ».

Questionamos, Inquirimos, por fim: será predicável de “belíssimo” o horrendo sôpro da Treva fria? Ou a representação bélica-como bela-babélica do 11 de Setembro, do 11 de Março,... Vorstellung/Darstellung, é toda a diferença ética e aporética, ou ainda a Guerra e o Desastre como o mais belíssimo fenómeno espectacular de sempre, como afirmou (de verdade) e também filmou (de falsidade, verdadeiro fingimento) Kurosawa, desde os Sete Samurais ao shakespeareano King Lear de Ran—Os Senhores da Guerra, com Takemitsu, Toru, o pós-mahleriano músico contemporâneo? (e a música: é feia? Outra Saga?). Se porventura poder-se-ão constatar, e até de algum modo tentar tentar compreender o incompreensível, a nível ficcional de verosimilhança e de encenação compreender tais asserções (a célebre “ars fingendi” do leibniziano Baumgarten), o mesmo parece-nos de um total irracionalismo raiando o nosológico, que alguns as corroborem e até apreciem (há de tudo), não só no plano representacional como no plano não da realidade mas do próprio Real psicótico (termo de Mario Perniola, mas apontem-se Hal Foster, Kacem, Zizek, o linchado David Lynch, já sabem, tantos outros).

Todavia, a via torna-se evidente, mesmo como contrapartida de péssimo-gosto^(?). Muito haveria a redizer sobre este tópico eloquente, desde a *witty geração* do Setecento, como eu lhes chamo, ilustre e ilustrada iluminante em refinement— indeed, Elevation, Lumières e Enlightenment, com Shafstebury, além do já referido Hume, igualmente Home/Lord Kames, Hutcheson, Addison, Thomas Reid, A. Gerard, tantos outros, até à estética contemporânea Camp e Kitsch. Le Goût des Autres? Serve ou não, degusta ou desgosta, a cada um o seu fantasma? Vejamos. Torna-se claro, dizíamos, que tanto não é da ordem do belo e adequado executar num baptizado ou num casamento o célebre opus 35 em si bémol menor, andamento dito marcha fúnebre, da 2.ª Sonata chopineana, como seria atrozmente feio, convenhamos, e, no mínimo, provocador, tocar num enterro, uma série de diabolicas-diabólicas variações nupciais e outras, tipo bricolagem entre Mendelssohn-Wagner-Horowitz-Volodos com a banda de Jaws à mistura, de John Williams, que cola e descola sempre bem. E aqui a música, puro pensamento sem palavras, exprime realmente alguma coisa, como o belo-feio, o consonante-dissonante, o tonal-atonal que sempre existiram ao longo da diacronia histórica, sendo que, neste preciso caso, a música não se auto-exprime somente a si-mesma, na sua mesmidade intrínseca, como afirmariam, por exemplo, um Wittgenstein ou um Stravinsky, mas exprime evidências, competências nas ocorrências exactas, em contextos precisos e variáveis, chamem-lhe convenções inatas ou invenções, muito e pouco importa.

Ponto 2. CREDENCIAIS

O que nos conduz rapidamente ao Ponto II, Ponto-Último, que apelidei de **Credenciais**, no plural, incrédulas credenciais, como disse, de um céptico-crente ou crente-céptico, para além de todos os paralogismos e discutíveis dicotomizações que, fazendo parte da metafísica ocidental e do seu redutor raciocentrismo, destróiem o verdadeiro Logos e **Lego** do filósofo-poieta Heraclito, o criador original e aprendiz de sagezas do termo iniciático-terminal que a todos nós nos determina, contamina e cabe, amantes de Sophia—Philosophia, a Sage e a Outridade, dos Desastres, amantes & diaelos abertos e múltiplos, mas que reenviam fatalmente quer a subjectividades com sede de universalismo-dogmatismo (e o Dogmatismo e Talibanismo, claros sintomas tanto de

(7) Vide Infra;

(8) Cfr. Supra;

beocidade quanto de castração, nunca o esqueçamos, são os piores inimigo do Socius, da Polis, da Sophia, do Mathema e do Poiema, como diria também Alain Badiou, num dos seus Manifestos), quer a normatividades sem norma possível, relativismos objectivantes ou legalidades livres, se possível, mas altamente improvável.

Entenda-se, contudo e com tudo o que já se referiu, que o termo múltiplo “Credenciais” deve ser compreendido, abusando da “noção completa” e enquanto referencial, muito embora sem qualquer tipo de geometral fixista e fundamentalista, unívoco, credenciais que presentificam geometrais continuamente em perpétua e exacta deriva viva, espaços sem espaço e que, no entanto, sulcam, e abrem espaçamentos de outra ordem, enfim, um contingente necessário de descrentes crenças. É de Crença, mesmo houdinesca, que falamos, ou quando as “imagens que pensam” nos interpelam, de crenças descrentes, de traços— la trace, le trait, por/trait, attrait, cicatrizes, mais etiquetas, como atrás se apontou, relativismo-universalista, nem tanto, culturalismo ou culturismo, convencionalismo-subjectivista, também não, mas mais da ordem espiral, e strange-loop, de um certo-incerto *contextualismo-apofático*. Mesmo assim.

Com o Credo na boca, com susto e não medo, serão mais credenciais, com e sem— credo in unum deum, minhas deusas, que o EU são os EUS politeístas. Há pois que contar múltiplas, com terceiros e quartos termos, sempre outros termos mais convictos, inéditos e inauditos, no dizer clássico barthesiano, que superam o Peras-Limite e driblam o paralogismo Uno/múltiplo, Identidade/Diferença, feio/belo, belo/sublime, informe/harmonioso (recordem-se do feliz exemplo de Burke com o elegante-dissonante cisne, que de negro nada possui), e outros exemplos. O que leva o par-uníssono Deleuze/Guattari a propôr novas designações, como “interessante”, “notável”, novas adjectivações, e não belas abjecções kristevianas. O séc. XX, ZeitGeist, em muitos campos, saturado de classicismos e harmonias pré- e neo-, e pós-estabelecidas, envereda por veredas esconsas da floresta negra, Holzwege, sertões outros, insistindo, não raras vezes (não queremos cair em generalismos, é clássico), no simplismo gratuito, no feio-teratológico-tanatológico de per si, e que sempre existiu [sublinho], não é só de hoje, na fealdade como moda e modo de ser, e persistindo no soberano facilitismo, fazendo suas as palavras novamente ingenuistas, mas algo verdadeiras, da pintora irmã de Teixeira de Pascoaes, que afirmava, mais ou menos deste modo e tom— “Quando tenho tempo, esforço-me e pinto clássico, a sério, mas quando não tenho tempo, pinto à moderna”. Tudo dito, e redito? Doutíssima Ignorância, tal a ânsia de Sabedorias e de Sageszas, que nada sabemos de nada, logrando tudo abarcar e saber, ó Ciência do Universal. Em que ficamos— Predicação versus Inefável? O oxímoro jankélévitcheano do expressivo-inexpressivo, Debussy, Ravel, outros, ou a taumaturgia do desassossego que sossega e não sossega? Guardar silêncio? É preciso calá-lo? “As palavras cansam, vou abandonar e começar a pintar” (Ionesco). Outra via? E qual o problema, e qual a solução? Complicatio hians (Cusa, Bruno, Leibniz), para quê? É tudo infinitamente mais simples. Porém, permitam-me “elencar” (palavra feia, como incontornável, kitsch, e porquê?) uma congérie de outras interrogações, outras inquisições, antes mesmo de uma Conclusão.

Kalologia e/ou Kalofobia (?), questionaria desta vez Danto, e a paronomásia é tentadora, se pensarmos no Inferno/Paraíso dantescos, em Liszt (18011–2011) e a sua Fantasia quase Sonata d’après Dante, calológica ou calística, diabolus in musica, uma macabra cosmética que

(9) Vide Supra;

desconstrói qualquer modelo, tinha que ser. Belo/Feio, Porcos ou porcinas karatéticas tipo Miss Piggy dos eternos e já mencionados muppett do milénio passado mas sempre presentes, predica-dos impredecáveis, estes, que, funcionando ou não, se e somente se no correcto “jogo de lingua-gem”, como redigo (e o termo “correcto” reenviar-nos-ia a uma outra codificação), são certamente taxinomizações inclassificáveis.

Por isso, o termo Credenciais, e voltamos à nossa aposta-pari-proposta (que talvez seja uma outra linguagem privada, será?), aponta-nos o *espaço oximórico singularmente universal, pluriversal. Nem tanto eixos de subjectivação e/ou de objectivação, mas criação de outros e novos jogos, “objogos”, empatizações e intro-empatizações, afirmo eu: Einfühlung* é bem a retroversão sem tradução pos-sível, empatizações fundantes e fundamentadas, abertas, empatizações perante um gesto, uma experiência, um escaravelho no deserto (citava Yves Michaud¹⁰), ou perante um belíssimo rosto de paz estuante, de afecção e transfiguração, de uma Renée Falconnetti¹¹, em Dreyer, o império da Obra, e da outra obra, pura lição de impoder. Porque também, mais forte e emblemática do que esta, a Obra (sem a qual não inspiramos_respiramos), mais forte do que o Poder, é/deveria ser o *ser-humano enquanto obra de arte e de criação*, ser de Côr e Coragem, de dignidade e simpatia intermonádica, sumprónia panta— E todas as mónadas conspiram-simpatizam-empatizam entre si. Giacinto, na película de Scola, a personagem Giacinto interpretada por Nino Manfredi, ope-rário recém milionário com a indemnização devida a um desastre ciclópico de trabalho, habita a sua moradia do ser (e há tantas!, obscuras, muitas), paguro com seguro e tudo, a barraca em bairro mais do que lata, subúrbios de Roma, com mulher, dez filhos e a caterva dos familiares, mais os saprófitas “de l’habitude” que convivem e desvovem no mesmo buraco negro, ecológico, higiénico, e a harmonia impera. Bem entendido, tudo é feio, como Giacinto, estigmatizado pelo seu meio, feio, porco e mau, que dorme radiante ocultando o seu tesouro de *pulp-fiction*, lumino-so, estuante, e de arma em punho cerrado. De operário a operador sem dor, tudo canibaliza, des-constrói e devora, sexo, mentiras, e devastação, tudo conspurca, faz mal, até que surge uma bela donzela adormecida, femme du monde ó p’ra ela, que começa a coabitar a mansão, degradação, exterminação, luxúria-decomposição, incesto, e o resto fica tudo em família (diria Lévi-Strauss). Ponto final.

Mistura de branco e de cinzas, sublime tragicomédia grotesca, escabrosa e letal de arte muito pobre e corroída, muito crua, De Immundo, cruel de inocência e opróbrio, de miséria e grandeza, somente a nota final, em suspensão coloidal, do branco-aurora da menina atrozmente violada, grávida mas seguramente ávida de Vida e jubilação, olhando a Aura, o fora longínquo-próximo que jamais acontece, somente esse Traço — branco poderá inundar a Tela de um Telos ou Eudai-monia coloridos, sempre adiados, infestados, infectados, mas há outracrença, Credenciais e/ou sintomas sintomais, critérios-descritérios (como hoje o feio per se, para—além do belo per se, e cuja não-delimitação, a nível de uma possível-impossível definição, talvez seja o nervo mesmo da sua indefinição-delimitação).

O mundo imundo globalizante e selvaticamente emulativo-economicista da actual Idade (dos) Media que revisitamos, puro-impuro, limpo-sujo, é, cada vez mais, essa **promíscua barraca e autista quintal viral** de turbulências e plasmas, sangue, vômito, vanitas, oportunismo, corrup-ção, poder, eros e thanatos, non-sense, vazio, temor e tremor entregues ao terror ecrânico, ao

(10) Vide Veditismo, edições Pedepagina, Coimbra 2005;

(11) Vide Supra no texto;

deserto da alma, e de seres cada vez mais ecrânicos, sem crâneo e sem ritual-espiritual, ou blade runners (o devir-autômato do orgânico e o devir-orgânico do robótico) sem cara lavada e sã, frontal, solar, VERdadeira de Ver, um mundo em regressão no limite da barbárie e do colapso, em vez de seres probos e humanos : a dita cultura não traz sageza nem bondade, muito menos o vil metal e o Poderio jamais sem Brio— Vendem-se, eles vendem-se, todos eles e, o promíscuo ani/mal dito humano permanece leitmotivicamente doentio, demasiado inumano.

É muito feio. É muito triste. SintoMAL¹².

— Homem imundo em desventura, e abstrusa queda compulsiva, desse, nada apreendemos de nada, ou seja, que a liberdade é ser-respondente na deferência à Diferença sabiamente responsável e criativa, termos hoje politicamente cheios de bolor, de horror, de *feiura* (passa a existir o termo), de fealdade doentia, cheios de NADA— Pelo nada é que somos, e isto não diria o poeta.

Volvida a parasitagem e peste suína, o mal-rubro por excelência, convido-vos então a “tomar um porco”, expressão que existe, não se tratando de “tomar um Porto”, antes denotando a divina e dionisiaca arte da ebriez, que antecede a arte de bem dormir como um porco, roncar profundamente, fazer ecoar, ecoar em surdina, somente a arte que enaltece a vida que resplandece em arte. Apenas a arte nos redime e enlouquece, e nos cuida e cura da loucura. A arte, a criação, pura_impura, desde o deboche de Bosch, o salmão de Goya mais a crística-Raia Crucificada de Chardin, dos açougues de Rembrandt e Soutine às vivas naturezas mortas de Géricault (com membros humanos mutilados que este ia roubar à morgue), desde as bostas de Chris Oliffi, mais nova body-art e as exemplificações não ficariam por aqui (veja-se o meu Vedutismo¹³), até à vianda-bife da tela de Francis Bacon pintor, com e sem órgãos (em homenagem ao Novum Organum do homónimo, o seu ancestral Lorde de quem descende), tudo isto é uma espécie de John Cage truão dotado e o seu concerto duchampiano para piano e orquestra sem chefe, e então a desrazão sacode e tudo sequestra, somos reféns restando a telabissal, o limítrofe, Abgrund, e muitos seguimos “o que está a dar”, como me aconselhava um conhecido, de há muito, vendido, ontem na barraca, mas passando directamente, sem olhar a meios, ao pódio, política e vernissage (sage?), outra barraca, ou o véu de Maya.

Afinal, o que fica?

O porco.

Sim, a soberana porcina, justamente como Umberto Eco se referia a uma tese, afirmando que a tese é como o porco, nada se deita fora, tudo se aproveita— como hoje, na lixeira de muita (não toda a gamela) da dita Arte Contemporânea, onde tudo se obra e aproveita, e a Factory que trabalhe. A Crença, essa mesma, a *Crença Oximórica* que precede qualquer Conhecimento e Ciência, ainda que descrente mas crente nessas múltiplas Credenciais incrédulas, leva-nos a acreditar em acreditar em acreditar... a rose is a rose is a rose is..., e acriar, com probidade e Honra, Dom,

(12) Vide Supra cit., Sintoma e Gomorra...

— Poéticas, Arquitectónicas, Lisboa, INCM 1989
(ensaios dos anos 70 a 80).

(13) Op.cit., Vide Supra: Cfr. ainda Theatrum-Mortis

FORÇA de empenhamento, technè, perícia, sentido de acon/tecer-ser-dever-criar, pois criar, significa continuar a criar-fazer bem-(b)elo e a outridade também-fazer bom-verdadeiro, defendendo a intensidade e autenticidade do ser-obra de sua singularidade obra, abrindo-se à carne do mundo, porém não cedendo nas suas valorações a paramentos e adornos, enfeites, aditamentos, paraliómenos, e humildemente apreendendo o fundamento infundo, apreendendo com o Outro, enquanto, no Real brutal, necessário se torna agir empatizando, com bom-senso frenético e fronético, dialogando, continuando, em entusiasmo desesperado e vital, e sempre este E (e não: “É”) de Godard, tantos, e continuando a gostar, desgostar, degustar da Demanda (mesmo reconhecendo bem a nossa era da complexidade, mesmo sabendo do sentimento, sôpro, “inspiração”, já ninguém murmura... Pressentimentos, incêndios, infinitudes, De Imaginum,.....,

Brutti, Sporchi e Cattivi avisa-nos uma vez mais e deixa-nos suspensos, com sageza, rigor e incandescência, acordando-nos a consciência, uma vez mais, e lembrando de que “quem com farelos se mistura, porcos o comem” (o artiodáctilo mamífero sinónimo de imundo, mal-cheiroso e feio, é igualmente, observem bem, **um riquíssimo e lindíssimo “brilhante” de joalheria, vá lá Belzebu tecê-las, ou retorcê-las**).

“E é aqui que a porca torce o rabo”.

O que seria outra estória—

Ri

mando: muito obrigado.

—

[a cada um a sua
ciência, paciência,
consciência—

One size fits all? A methodology to assess the image of the contemporary artist

Abstract

What is the image of the contemporary artist? There is relative consensus on the notion that contemporary artists (i.e. those who have gained prominence since 1960) have, today, a shared image, on a western scale. There is, however, no empirical evidence of what exactly defines this image. The goal of this paper is to propose a methodology to draw up a measuring instrument that allows us to ascertain what constitutes the image of the contemporary artist – understood as a set of descriptors that are associated with her – and, simultaneously, to validate its western dimension.

One size fits all?

A methodology to assess the image of the contemporary artist

What is the image of the contemporary artist? There is relative consensus on the notion that contemporary artists (i.e. those who have gained prominence since 1960) have, today, a shared image, on a western scale. There is, however, no empirical evidence of what exactly defines this image. The goal of this paper is to propose a methodology to draw up a measuring instrument that allows us to ascertain what constitutes the image of the contemporary artist – understood as a set of descriptors that are associated with her – and, simultaneously, to validate its western dimension.

1.

In contemporary art, where, theoretically, “everything can be a work of art,” art passes through a complex process to establish its status. In contrast to what happened in other times, these atypical objects do not automatically become works of art. Behind them the figure of an artist must be recognised: the “whatever” of contemporary art cannot be produced by “whoever.”¹

Resisting the prediction of its death and the deconstruction of the creating individual, which

(1) Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art* (Paris : Flammarion, 1995), p. 176.

post-structuralism celebrated, the artist has recently reappeared in force in art theory. Radical positions are outdated: no universal geniuses aloof from society, according to the romantic and modernist image of the cursed and misunderstood artist, or frivolous managers of the remains of the cultural past, as suggested by a certain melancholic vision of the artist's post-modern condition.² Recognition is now accorded to artists' intentions,³ to individual style⁴ and to the subjectivity and identity inherent in their social and cultural contexts.⁵ To address both the increasing complexity of relationships in the art world, where institutional recognition and the market are essential for success and the fierce competition simultaneously oppresses and stimulates artists, they tend to create a "brand image," a guarantee that their works will be identified and assigned greater value.

In line with this "charismatic ideology of the artist," the "signature" becomes more important than the work.⁶ Will this theoretical reevaluation of artists be reflected in a return of the aura, in a romantic sense, or is it a question of their humanised figure, as post-modern theory suggests? These are questions that the literature do not address properly and, according to the perspective adopted in this paper, art publics should respond to.

2.

Artists have been the object of various studies. Basically, we can distinguish two types: those that favour the theoretical perspective⁷ and those that associate them with a strong sociological component.⁸ Most of these studies are dedicated to the artist of earlier times. The contemporary artist is addressed as a social representation, in Moulin,⁹ in essay form, in Kuspit¹⁰ and in a

(2) Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London and New York: Verso, 1991); Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

(3) Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art* (Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 1981).

(4) Richard Wollheim, "Style in Painting," in J. McAllister and R. Van De Vaal, eds, *The Question of Style in Philosophy and the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 37-49.

(5) Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge and Massachusetts: The MIT Press, 1996).

(6) Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* (Paris: Flammarion, 1992), pp. 364-6.

(7) See on the matter Geraldine Pelles, "The Image of the Artist," *The Journal of Aesthetics and Criticism* 21 (1962): 119-37; Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: An Historical Experiment* (New Haven, CT: Yale University Press, 1979); Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*; Idalina Conde, "Artistas. Individuo, ilusão óptica e contra-ilusão," *Sociologia. Problemas e Práticas* 19 (1996): 31-65; Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist* (London: University of Minnesota Press, 1997).

(8) Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*; Nathalie Heinich, *Être artiste* (Paris: Klincksieck, 1996); Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Paris: Gallimard, 2005).

(9) Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*.

(10) Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*.

theoretical and systematic manner, in Conde.¹¹ Moulin analyses the sociological profile of the contemporary artist in the chapter "L'image de l'artiste."¹² She includes demographic data and information on social origin, the circumstances surrounding the discovery of a vocation, and training. Although of undeniable interest, the study is based on a conception of the image as a social characterisation – a different approach from that of our project. The image of artists will be researched from the perspective of the public and their subjective perception of them as creators of a series of art works, with recognition of the receiver's decisive contribution to the conceptualisation of the set of stimuli transmitted.

Kuspit presents a dichotomy: the image of the neo-avant-garde (post-modern) artist is evaluated negatively and, basically, appears in contrast to the avant-garde artist's image, which is judged positively. The latter is seen as a symbol of heroic resistance to everything oppressive and corrupt in bourgeois society: authenticity, integrity and originality are the hallmarks. The former is described as narcissistic, merely interested in fame and fortune, an impostor, a parasite and someone for whom a charismatic image is more important than the work.¹³

Kuspit's position is Manichean, conservative and poorly grounded. It starts from an error regarding artists' ability to clearly separate what they are and the way they are perceived (i.e. the ability of an artist to construct an image that is independent of the intrinsic value of his/her work). Ironically, the romantic values of originality and authenticity, which Kuspit uncritically and obstinately worships and post-structuralism saw as an ideological fallacy,¹⁴ are brought back in more recent theory, from a critical and problematised perspective.

Conde considers the issue of the artist's subjectivity as "situated creativity." Originality regains sense, as long as it is understood from a viewpoint of "the adaptation of the sociological biography in a model to a time that contextualises and restores the subject's idiosyncrasies."¹⁵

The new focus on artists' singularity forces us to consider them as a shared and socially apprehended individuality. Thus, in line with the perspective adopted in this paper, the "image of artists" takes, precisely, their social context into consideration, as a condition of their existence: the artist does not exist without a public or without an image. This "image" takes form somewhere between the stimulus and the receiver and measures their interaction, i.e. it defines the symbolic relationship between artist and public.

The external component of the concept of image (i.e. the perspective of the public), adopted here, considers that the receiver's contribution in conceptualising the set of stimuli transmitted is decisive: the image is not what artists believe they are transmitting but what the public thinks or feels about the artists, on the basis of their experience and observation, of their knowledge regarding the artists' work, reputation in the marketplace and institutional recognition, and of what artists say about themselves and others say about them. As a synthesis of the reality of artists, allowing various degrees of abstraction, "image" becomes the structural equivalent

(11) Conde, "Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão."

(12) Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, pp. 299-302.

(13) Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, pp. 1-27.

(14) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 1985).

(15) Conde, "Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão," p. 35.

of their identities: a mental representation that may vary from simple recognition to profound knowledge of their particularities.

This perspective also allows us to surmount another basic epistemological difficulty. Existing studies on artists have a marked tendency to generalise, partly because they seek, a priori, a universal and essentialist definition of the artist and partly because they are based on standard art-theory texts where this generalisation already exists. Sociology has made an important contribution to reversing this trend. However, in seeking a social model that explains the artist's condition, it ultimately interferes with the more effective revelation of his or her singularity.

Our proposal for an empirical approach is related, precisely, to the recognition of this limitation and the intention to overcome it. By extending the research scope to contemporary western artists, this paper aims to contribute to draw up an image-measuring instrument that tends towards universality and allows us to identify the degree of their singularity. On a scale between a hypothetically uniform image of artists – in which the public's appreciation would be completely undifferentiated – and one of total fragmentation – in which it would be impossible to establish any connections in their appreciation – we should expect to find models, analogies, tendencies and trends.

3.

The fundamental methodological characteristics of a study like this are: firstly, an extensive survey of the issues raised by art theory, via documentary research and a literature review, in order to define the conceptual framework and prepare the fieldwork; secondly, an empirical component, where we distinguish two stages – qualitative and quantitative – in the research, on the basis of two exploratory and complementary studies.

I. Concepts specification and operationalisation (qualitative stage)

The first stage is aimed at specifying and operationalising the concept of the “image of contemporary artists.” The image is researched from the perspective of a specialist public (stakeholders), with the research consisting of two sequential phases. The first is aimed at exhaustively identifying the descriptors associated with artists by the public and the second at classifying and grouping these descriptors in order to create an instrument for measuring the “image of contemporary artists.”

Objectives:

- to establish a set of descriptors associated by the public with contemporary artists;
- to validate and complement the information obtained from the literature review;
- to identify the structuring dimensions of the image;
- to create an instrument for measuring the image.

Method:

The approach in question – based on the assumption of the image as a set of mental associations stimulated by comparison with a particular referent or its representation – habitually presupposes a set of sequential procedures.¹⁶ Thus, it is important, firstly, to identify the set of associations that help to form the image of artists. In this phase, this process depends on a qualitative approach (i.e. of “comprehension of the image”).

This approach is not only considered appropriate but also fundamental when the research is carried out among individuals whose psychological and physical distance from the object (“artists”) allows us to expect a reasonable degree of elaboration of the image, i.e. complex and hierarchically organised images.¹⁷

Furthermore, recognition of the image as a “compound of meanings” resulting from subjective cognitive processes suggests detection techniques that do not demand – as happens in structured approaches – terminology, attributes or dimensions that are predetermined by the researcher. Thus, quite differently from earlier research, it is advisable to use a method that allows us to obtain, accurately, the specific perceptual framework of the art public, i.e. the actual public image of artists, in contrast to what may be suggested on their behalf by only a specific category of specialists (e.g. art critics). Simultaneously, the techniques to be used should also pay attention to recommendations on initial procedures for the development of robust psychometric measures, in order not to limit, from the outset, potential quantitative studies (i.e. of the “description of the image”) to be carried out later.¹⁸

Thus, methodologically, this phase of the research focuses on characterising the concept “image of contemporary artists” (in an exhaustive statement of the group of descriptors associated with contemporary artists), as well as on grouping and classifying the items that capture it and drawing up a measuring instrument that allows it to be operationalised.

For this purpose, in the main centres of western contemporary art – London, Berlin and New York – a set of in-depth interviews (around 20) should be held with specialised publics: critics, theoreticians, curators, gallery owners, auctioneers, collectors and specific art-loving publics. This approach allows, freely and with a certain degree of individuality, to stimulate the judgements, attitudes and opinions that each of these privileged interlocutors reveals about what, nowadays, constitutes the image of contemporary artists.

Besides acquiring possible general contributions to greater clarification of the research problem, the researcher should, through direct questions, try to identify the emerging image and, simultaneously, seek to determine also the latent image, i.e. the one that is not spontaneous and depends on recourse to projective methods to be revealed.

In accordance with the goal of as comprehensive a coverage as possible of the semantic universe of the field, the transcription of relevant information should firstly make use of “content

(16) Emílio Távora Vilar, *Marketing Bancário: Um Modelo de Imagem da banca* (Lisboa: Quimera, 2008), pp. 41-7.

(17) Theo B. C. Poiesz, “The image concept: its place in consumer psychology,” *Journal of Economic Psychology* 10 (1989): 457-472.

(18) Gilbert A. Churchill Jr., *Marketing Research: Methodological Foundations* (Fort Worth: The Dryden Press, 1995).

analysis;¹⁹ the “method of judges”²⁰ would then be used for its categorisation and classification, in order to determine the structuring dimensions of the image of artists.

Finally, the measuring instrument should be operationalised in the form of a questionnaire, include all the image dimensions identified at a preliminary stage and allow the testing of a considerable number of scales. Besides allowing classification of the dimensions of the image [specific and overall], it should allow to ascertain the importance attributed to them. The questions should be grouped according to the dimensions of the image to be evaluated; each dimension, though not being subject to direct observation, would be associated with a set of indicators, expressed as statements and measured on Likert or semantic differential scales (the most common for evaluating images and most suitable for the field in question). During the design and development process, the questionnaire should be pre-tested in order to assess its internal consistency and boost the psychometric properties of the scales in terms of validity and reliability.

II. Application of the measuring instrument (quantitative stage)

In this second stage, the measuring instrument would be applied to a sample of specialised publics, with the aim of statistically validating the options taken in the preliminary research, determining the structural composition of the image, ascertaining the relationships established between its specific dimensions and the overall image, and analysing potential image profiles resulting from the segmentation carried out.

Objectives:

- to confirm the “image of contemporary artists” as a multi-dimensional reality;
- to validate/rectify the structuring dimensions of the image;
- to ascertain its relative complexity and importance;
- to analyse the relationship between the specific dimensions and the overall image;
- to ascertain and analyse the alteration in the image in accordance with the socio-demographic differences of the respondents;
- to verify the validity and reliability of the measuring instrument and adjust it as necessary.

Method:

The choice of a quantitative approach in this phase arises from the need for an effective operationalisation of the concept of image that allows, for example, its comparison with other variables (e.g. the institutional recognition of the artist and his/her reputation in the marketplace) and the adoption of correlational analyses.

Methodologically, in this second stage a questionnaire survey would be carried out with a view to applying the instrument measuring the image of artists. The survey should be administered on

(19) Richard H. Kolbe and Melissa S. Burnett, “Content-Analysis research: an examination of applications with directives for improving research reliability and objectivity,” *Journal of Consumer Research* 18 (1991): 243-250.

(20) William D. Perreault and Laurence E. Leigh, “Reliability of nominal data based on qualitative judgements,” *Journal of Marketing Research* 16 (1989): 135-148.

a present-in-person basis to a sample of publics participating in three of the main European contemporary art fairs – Art Basel (Basel), Frieze (London), Arco (Madrid). The respondents should be characterised according to gender, age, occupation, educational qualifications, relationship with the art world, nationality and residence.

With respect to the specific dimensions of the image, the respondents should refer to the contemporary artist that they would know best, identify him or her and give a classification on the scales in the questionnaire: e.g. the statement “the contemporary artist is innovative” would be classified on a 7-point Likert scale, from “totally disagree” to “fully agree;” the question “is the contemporary artist abstract or figurative?” would be answered on a 7-point semantic differential scale, from “totally abstract” to “totally figurative.” As another example, to gauge the importance given to the indicator “innovation,” the respondent would classify the statement “in the contemporary artist, innovation is...” on a 7-point Likert scale, from “not at all important” to “very important.”

The “overall image” factor, as a general, affective and summarising dimension, demands more abstract qualifiers, related to the empathy, liking and emotional component associated by the respondents with the artists and contemporary art. Processing and analysis of the information and data gathered would be carried out using descriptive and inferential techniques, in particular, “principal component analysis,” to reduce the information and detect the image dimensions, “cluster analysis,” to ascertain the way in which the artists are grouped, and “linear regression” to model the relationship between the image dimensions and its overall component.

4.

This study would allow us to compare the empirical data obtained and the ideas of the theory on contemporary artists and artists of other times. In addition, its results would have an undoubtedly instrumental nature, representing an indispensable intermediate step towards future research. Given the relational, dynamic and developing nature of the image, its operationalisation as it is proposed here would allow to:

- monitor the actual development of a particular artist;
- make comparisons between artists;
- detect image changes in accordance with geo-demographic or time-related variables;
- ascertain how far the image of artists is correlated with variables such as their reputation in the market place or institutional recognition;
- understand whether a globalised image of artists exists and thus assess the effects of globalisation on the art world.

A genius, impostor, innovator, plagiarist, idealist, businessman, nonentity or superstar: the same image for all or one for each of them?

O *Manuscripto Parmensis* atribuído a Piero della Francesca

1. Livro I do *Manuscripto Parmensis*

No Renascimento italiano, o geómetra e pintor Piero della Francesca foi uma figura chave dessa grande aliança entre arte, ciência e teoria. As suas investigações ilustradas e descritas no seu *Manuscripto Parmensis*, não apenas foram fruto da curiosidade do autor, mas também, ao que parece, terão sido aplicadas pelo pintor-geómetra em algumas obras de sua autoria. Os livros I, II e III do *Manuscripto Parmensis*¹ são um forte testemunho dessas preocupações do autor e um grande contributo para a ciência da representação.

São, de facto, de um interesse extraordinário, as demonstrações que Piero enuncia ao longo da sua obra teórica, estritamente relacionadas com a sua prática oficial. Logo na proposição XV do seu Livro I, tal como noutras tantas proposições, o autor anuncia a novidade em que a utilização do **quadrado circunscrito** e da **diagonal de construção** são uma constante e tornam-se elementos imprescindíveis e simplificadores do problema do alçamento de figuras, primeiramente dadas em verdadeira grandeza, ou em *forma própria* como diz o autor. É interessante notar neste método de Piero, da utilização do quadrado circunscrito à forma que se pretender alçar, perspectivar ou degradar e da utilização da diagonal, as respectivas afinidades com os processos decorrentes mais actuais do levantamento do Geometral ou do Plano de Terra, que se praticam ainda hoje, acima de tudo com o método auxiliar do rebatimento, caso particular do método auxiliar das rotações. Piero ignorava os rebatimentos, que só surgem mais tarde com o desenvolvimento da Geometria Projectiva de Desargues e Poncelet, mas servindo-se da diagonal e das linhas ortogonais e paralelas às do quadrado envolvente à forma que se pretende perspectivar, o autor adopta e serve-se de um método rigoroso e eficaz, tal como hoje se faz no rebatimento auxiliar dos levantamentos e rebaixamentos do Geometral. Os meios para atingir determinados objectivos, neste caso no exemplo do alçamento de figuras planas pertencentes ao Geometral, não se confundem com os fins, e tanto aquele método de Piero como os modernos rebatimentos em uso

(1) Consultámos a edição facsimilada, Piero della FRANCESCA, *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, a partir do *Manuscripto Parmensis*, 1576, pertencente à Biblioteca Palatina de Parma, com todas as reproduções originais,

explicações, desenhos e notas da autoria de Jean Pierre Le GOFF, com Prefácio de Hubert DAMISCH, Posfácio de Daniel ARASSE e tradução do latim por Jean-Pierre NERAUDAU, Paris, Medias Res, 1998.

nas Faculdades, conseguem atingir o mesmo objectivo, embora por vias diferentes. Poderíamos dizer que o método de Piero até poderá trazer vantagens, imaginando nós que, para o alçamento de polígonos pertencentes ao Geometral, dentro de um determinado formato de suporte, a determinação do ponto de fuga das cordas de arco seria um ponto inacessível.

São inúmeras as proposições que enuncia Piero logo a seguir à explicação base ocorrida na referida proposição XV do seu Livro I, que serve de ponto de partida para inúmeras proposições posteriores do mesmo Livro e do exemplo da degradação de figuras planas, seguindo sempre a mesma metodologia. Basicamente, o autor para o alçamento de figuras assentes no Plano de Terra ou no Geometral, procede de forma semelhante à proposição XV que vimos para o caso da subdivisão do quadrado em quadrados mais pequenos. Podemos exemplificar este método generalizado de Piero com o alçamento, a degradação ou a perspectiva de um simples pentágono colocado sobre o Geometral, servindo-se do quadrado circunscrito e da respectiva diagonal (FIGs. 1a, 1b, 1c e 1d).

Tal como faz Piero, primeiramente considera-se o quadrado circunscrito e a respectiva degradação ou perspectiva, depois de a termos efectuado com a metodologia descrita na proposição XIII do Livro I, recorrendo à planta e ao alçado, ou, como na proposição XIV do mesmo Livro I, através de uma aresta marcada superiormente, proporcional à aresta inferior e dividida no mesmo número de segmentos proporcionais, neste caso adoptando um método mais arcaico que já remonta aos ateliers da primeira Renascença, mas cuja determinação do ponto de convergência das ortogonais é, por este caminho, igualmente possível, como provou Andrés de Mesa² e como se comprova por última instância pelo teorema atribuído a Tales. Feita a degradação do quadrado circunscrito e apresentando o mesmo em forma própria, termo utilizado por Piero e que corresponde à verdadeira grandeza, para baixo da linha de base que corresponde hoje à Linha de Terra, construímos o pentágono ABCDE que se pretende perspectivar ou degradar (FIGs. 1a e 1b).

Degradado o quadrado circunscrito ao pentágono e desenhado este inscrito àquela, para baixo da linha de base ou Linha de Terra, ambos em forma própria – verdadeira grandeza –, resta, pois, executar o alçamento do respectivo polígono. Piero considera, assim, a diagonal do quadrado circunscrito ao pentágono e a respectiva intersecção com as linhas, segmentos, de frente-nível, que partem dos vértices do mesmo, ainda em forma própria ou em verdadeira grandeza na parte inferior, determinando posteriormente as respectivas intersecções com a diagonal, no que resultam os pontos 1, 2, 3, 4 e 5. Determina-se posteriormente a perspectiva daqueles cinco pontos marcados na diagonal, o que Piero resolve considerando as respectivas ortogonais que por aqueles passam, primeiramente em forma própria e posteriormente em perspectiva, que irão intersectar a diagonal degradada nos respectivos pontos degradados 11, 21, 31, 41 e 51 (FIG. 1c). Como estes pontos degradados, de intersecção com a diagonal, têm o mesmo afastamento dos pontos A, B, C, D e E do pentágono, basta, finalmente, conduzir pelos primeiros linhas paralelas à linha de base, ou considerar a perspectiva das paralelas que passam por aqueles e a respectiva intersecção com as ortogonais que passam pelos vértices do pentágono em perspectiva, primeiramente desenhadas na parte inferior em forma própria ou em verdadeira grandeza e posteriormente em

(2) Cfr. Andrés de MESA GISBERT, "El fantasma del punto de fuga en los estudios sobre lasistematización geométrica de la pintura del siglo XIV", in *Revista d'Art*,

Nº 15, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, ed. do Departamento de Història da Arte da Universidade de Barcelona, 1989, pp.33-38.

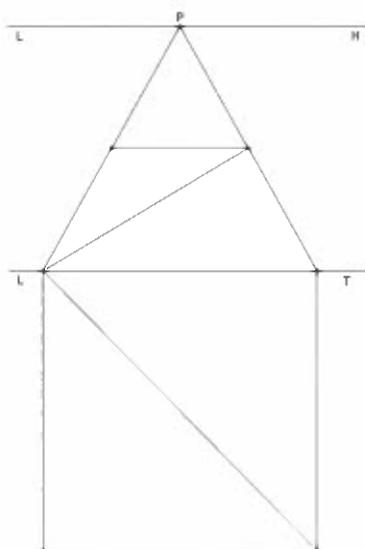


FIG. 1 - 1a

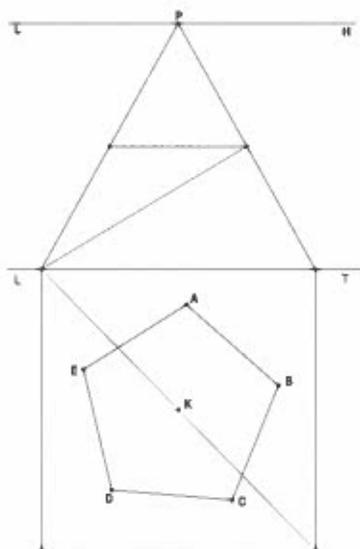


FIG. 1 - 1b

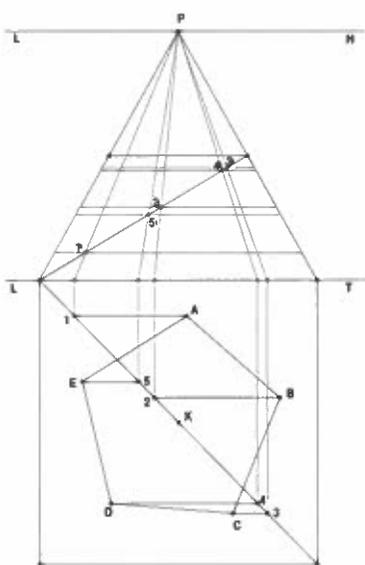


FIG. 1 - 1c

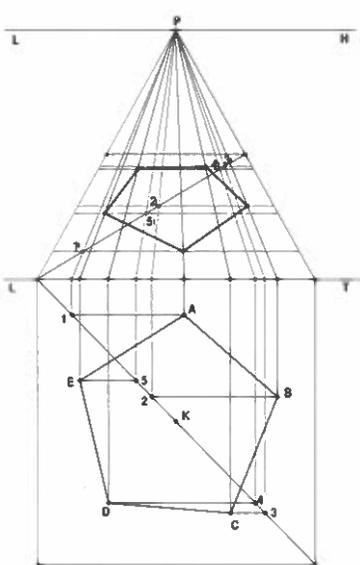


FIG. 1 - 1d

FIG. 1 - Alçamento de uma figura plana pretence ao Plano de Terra ou Geometral, um pentágono no presente caso, através do método de Piero della Francesca, recorrendo ao

quadrado circunscrito e à respectiva diagonal. Desenhos do autor assistidos por computador, utilizando o Software Autoketsch 9

perspectiva através da união dos respectivos pontos de intersecção na Linha de Terra ou linha de base com o ponto cêntrico, ou ponto de fuga das ortogonais. Os vértices do pentágono ficam assim determinados, na intersecção destas ortogonais com as paralelas à LT ou à linha de base, em perspectiva, que passam nos pontos 11, 21, 31, 41 e 51 da diagonal, restando posteriormente fechar o polígono [Fig.1d]).

O exemplo do pentágono que descrevemos, adoptando a metodologia de Piero, aplica-se a outras situações diversas descritas pelo autor no seu Livro I, como são a degradação ou a perspectiva de polígonos de diversos lados, de malhas de linhas ortogonais com formas rectangulares e quadrangulares, quadradas e também de qualquer tipo de plantas de arquitecturas variadas que podem servir para determinados pavimentos de cenários pictóricos. Piero dá os exemplos variados, que vão desde a degradação de malhas de ortogonais que poderão servir de plantas, de polígonos de lados variados como o quadrado, o hexágono, o hexadécagono, octógonos concêntricos, entre outros.

2. Livro II do Manuscrito Parmensis

Mas as novidades de Piero não se limitam à degradação ou perspectivização de formas variadas pertencentes ao Plano de Terra ou ao Geometral. O autor no Livro II descreve outras novidades, como a utilização de escalas verticais na elevação e na perspectiva da altura dos corpos sólidos, de pedestais, bases, colunas e capitéis e também a construção de fiadas de vãos, de janelas, de portadas, de arcos e de abóbadas, onde, mais uma vez, também aqui recorre a escalas verticais e à utilização da diagonal, do octógono e do polígono de dezasseis lados, o hexadécagono, para a construção correcta de elipses ou projecção de arcos de perfil em perspectiva. Refere logo na introdução do Livro II da sua obra que o corpo consta de três dimensões: longitude [ou profundidade], largura e altura, antecipando as coordenadas cartesianas que viriam a ser designadas mais tarde por x, y e z, e que Piero afirma que os seus términos são as superfícies e também dos três eixos axonométricos OX, OY e OZ. Diz também que as formas desses corpos podem ser diversas, como a cúbica, tetragónica, hexaédrica, prismática, cilíndrica, poliédrica, e outras de várias formas tal como se podem ver nas formas da Natureza e nas formas construídas ou idealizadas pelo homem³.

Logo na proposição I do seu Livro II, Piero refere as escalas verticais auxiliares para a representação das formas, neste caso de sólidos, onde são talvez o primeiro testemunho gráfico deste problema, depois da explicação anterior no Livro I da degradação das bases desses sólidos. Nesta proposição, é bastante elucidativa a forma como Piero resolve as alturas em profundidade na determinação da perspectiva de um simples cubo de faces não paralelas ao quadro perspéctico, ou oblíquas a este, recorrendo a uma escala vertical. Depois de degradada a base do cubo, pelo método do quadrado circunscrito e da diagonal, como vimos nas proposições do Livro I, o autor marca na linha de base, ou na Linha de Terra, a partir do extremo, da linha por ele designada, a verdadeira grandeza da altura do cubo, ou uma escala vertical onde estabelece a altura do mesmo. Para determinar as alturas ou as cotas equivalentes e mais recuadas em perspectiva, o autor resolve,

(3) Cfr. Piero della FRANCESCA, *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, Manuscrito

Parmensis, 1576, pertencente à Biblioteca Palatina de Parma..., Livro II, folha 17 v.

tal como no método de Piero por nós descrito atrás para a degradação das formas do Geometral, recorrer a linhas paralelas à linha de base (Linha de Terra) a passar nos vários vértices da base do sólido, conduzindo aquelas por aqueles e considerando a respectiva intersecção com a aresta degradada do quadrado circunscrito, situada o mais à esquerda. Pelos pontos de intersecção com aquela aresta degradada, Piero eleva linhas verticais paralelas à escala por ele estabelecida e, bem assim, às arestas verticais do cubo, modelando um plano de perfil situado no lado esquerdo, através daquelas escalas estabelecidas, cujas cotas se determinam na intersecção das verticais paralelas à medida vertical em verdadeira grandeza, com a ortogonal de maior cota que parte do ponto mais elevado daquela medida. Resta, por fim, considerar as linhas paralelas à linha de base, de frente nível, a passarem pelos pontos mais elevados ou das cotas em perspectiva e proceder à respectiva intersecção com as linhas verticais que se elevam dos vértices da base do cubo (FIG. 2).

A descrição de Piero refere os passos dados pelo autor para a construção do cubo de faces não paralelas ao quadro perspectivo⁴:

“Mas se nós quisermos elevar o cubo sobre o plano degradado [perspectivado], de maneira que as suas faces não fiquem paralelas às do plano [do quadro], nós poderemos inscrever sobre o plano a superfície [de base] degradada, como se mostrou na [proposição] XXV do primeiro [Livro I]. Seja FGHI, e nós tiraremos desde F uma paralela a BC, e no lugar onde ela dividirá a linha BA marcaremos o ponto O; depois, tirarei logo desde G uma paralela a BC, e por onde ela corte a linha BA marcaremos o ponto P; depois conduziremos por H uma paralela a BC, que intersecta a linha BA pelo no ponto Q; e traçaremos do ponto I uma linha paralela a BC, que cortará a linha BA no ponto R. Faça-se então uma perpendicular sobre O, que será OS; tire-se também uma perpendicular sobre P, que será PT; e que seja traçada a perpendicular sobre Q, que será QV; e que seja traçada uma perpendicular sobre R, ou seja RX; e levante-se uma perpendicular sobre B da mesma quantidade que FG em forma própria [verdadeira grandeza], o que produz By [e que seja conduzida por y até A uma linha Ay] passante por S, por T, por V e por X. Trace-se logo desde F uma paralela a OS, e desde G outra paralela OS, e seja tirada por H uma paralela a OS, seja tirada por I uma paralela a OS, todas sem termo [sem fim]; depois seja conduzida por S uma paralela a BC, que intersecta no ponto K a linha sem termo que parte de F; depois seja tirada por T uma paralela a BC, que divide a linha que vai de G ao ponto L; e seja traçada por V uma paralela a BC, que divide a linha que vai do ponto H ao ponto M; e seja tirada de X uma paralela a BC, intersectando a linha proveniente de I ao ponto N, depois sejam ligadas as linhas KL, LN, NM, MK. Eu digo que completei proporcionalmente o cubo, o que é conveniente fazer sobre uma superfície degradada dada, segundo esta mesma proporção, porque as bases OS, PT, QV, RX, se apresentam sobre um mesmo ângulo e são colocadas nas suas distâncias de redução, como foi mostrado com as paralelas, porque elas partem de ângulos do quadrilátero quadrado”.

(4) *Idem*, Livro II, Proposição I, folha 18 frente.

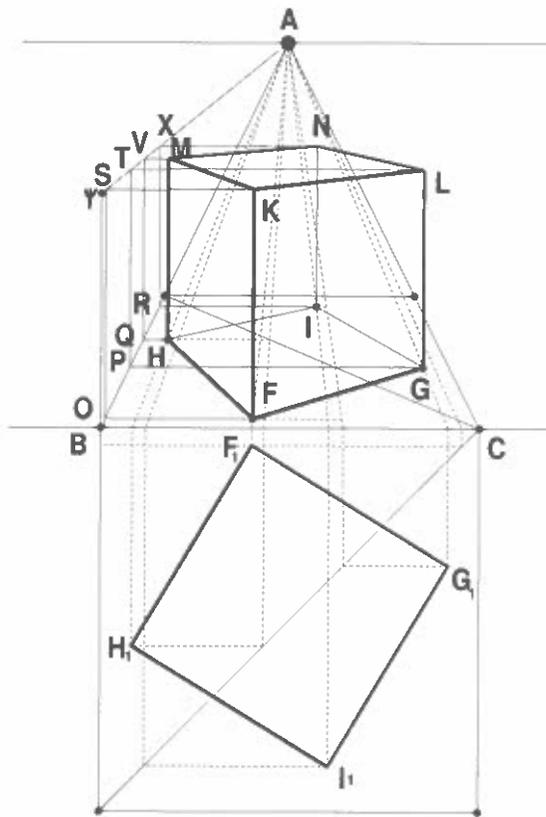


FIG. 2 - Desenho do autor assistido por computador, a partir da versão original da ilustração de Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi...*, Livro II, proposição I, folha 18 frente

Neste exemplo da primeira proposição que abre o Livro II, Piero dá o mote para uma série de proposições da determinação da perspectiva de sólidos, aplicando sempre o mesmo método para a determinação das cotas em perspectiva, ou seja, utilizando uma escala vertical de alturas, que regista no lado esquerdo dos seus diagramas. Podemos igualmente ver outros exemplos, como são o caso da perspectiva de um prisma vertical de secção recta octogonal, de um embasamento e de um poço de três faces situadas em planos de nível com diferentes cotas, mas onde os três são resolvidos pelo mesmo método descrito na proposição I⁵.

Da representação de formas planas aos sólidos e destes a formas mais complexas, Piero na evolução das suas proposições vai apresentando os problemas cujo grau de dificuldade vai crescendo. Na proposição IX do Livro II, que trata da representação de um edifício de planta quadrangular e que Piero designa de "*Sobre o plano degradado, dispor proporcionalmente uma construção quadrada*"⁶, o autor, mais uma vez, faz uso da diagonal de construção, do quadrado envolvente, do octógono e de polígonos de dezasseis lados para a construção correcta da profundidade

(5) *Idem*, Livro II: proposição II, folha 18 verso; proposição VII, folha 23 frente; proposição VI, folha 21 frente.

(6) *Cfr. Idem*, Livro II: proposição IX, folhas 25 frente, 27 frente.

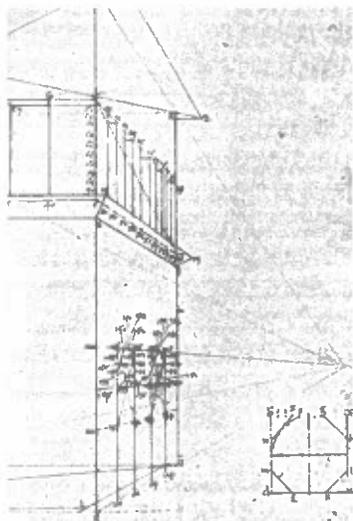


FIG. 3a · Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi...*, Livro II, proposição IX, folha 25 verso (pormenor)

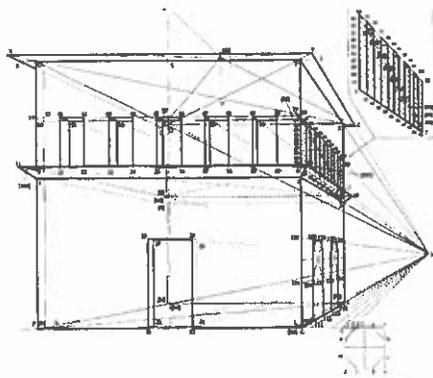


FIG. 3b · Desenho de Pierre Le Goff, da imagem precedente de Piero, incluída na obra Piero della FRANCESCA, *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, Manuscrito Parmensis, 1576..., Apêndice, pág.XIX, fig.9

perspéctica dos vãos, de janelas e de arcos circunferenciais. Partindo da planta em forma própria, Piero faz o respectivo alçamento perspéctico, ou a degradação pelo método exposto no Livro I. As novidades nesta proposição IX deste Livro II (FIG. 3a e FIG. 3b), é que Piero resolve a determinação das distâncias em profundidade dos vãos como janelas, através de uma escala vertical e da diagonal, para além do octógono e do polígono de dezasseis lados para o desenho de arcos. No exemplo da ilustração desta proposição, para a determinação dos vãos em profundidade que se encontram no segundo piso, no nível superior, Piero considera o rectângulo circunscrito, onde se irão posicionar as janelas ou vãos, marca uma escala vertical que gradua através da marcação de pequenos segmentos rectilíneos, no segmento de recta vertical mais próximo do centro de projecção e que corresponde a um dos lados do rectângulo circunscrito e depois considera a respectiva diagonal do mesmo rectângulo. As linhas verticais que delimitam os espaços equidistantes em perspectiva dos vãos ou janelas, determinam-se nos pontos de intersecção das ortogonais que passam pelos pontos marcados na escala-régua vertical com a referida diagonal do rectângulo circunscrito. Por esses pontos de intersecção, Piero conduz linhas verticais todas paralelas entre si e à "régua" por ele estabelecida, determinando, assim, os espaços em profundidade.

No primeiro nível da construção representada, na determinação dos espaços equidistantes entre os dois vãos encimados por arcos espaçados e pelos três muros, todos no mesmo plano de perfil, ao que parece o autor recorreu também aqui à diagonal, tal como fizera para a marcação dos espaços equidistantes das janelas superiores. Mas aqui, segundo refere em nota Jean Pierre Le Goff⁽⁷⁾, na tradução francesa da obra facsimilada de Piero, ainda se nota na ilustração

(7) Cfr. *Idem*, pág. 128, nota 58 e Apêndice, fig. XIX.

manuscrita desta proposição IX, o prolongamento da linha de base FG para a direita, o que pressupõe que Piero na linha referida tenha marcado as medidas equidistantes em forma própria ou em verdadeira grandeza, para a direita, a partir do ponto G, no caso, as cinco medidas iguais dos espaços entre vãos e muros, unindo os respectivos pontos extremos ao ponto de fuga das ortogonais e considerando a intersecção daquelas com a diagonal que parte de G e acaba no ponto I. Nos pontos de intersecção, Piero terá traçado ou considerado as linhas paralelas que intersectam a linha GI em pontos que delimitam os espaços entre os vãos e os muros em perspectiva, resolvendo desta forma a perspectiva desses elementos equidistantes pertencentes ao plano de perfil que modela uma das faces do edifício. No fundo, esta hipótese de Le Goff ganha sentido, porque a tese do próprio acorda na idêntica construção geométrica de Piero para os janelões ou vãos do piso superior, com a pequena diferença daquela se situar num plano de perfil e esta se situar no próprio Geometral, mas onde em ambas, implicitamente ou explicitamente, se detectam os retângulos circunscritos e o mesmo tipo de construção.

Para a construção dos arcos de circunferência de perfil que se projectam segundo arcos de elipses, Piero recorre ao octógono e ao polígono de dezasseis lados, o hexadécágono, que inscreve na parte superior dos vãos entre muros situados na parte inferior. Os lados do octógono, que uma vez subdividido em mais oito lados mais pequenos, dando um polígono de dezasseis lados, hexadécágono, que Piero apresenta incompleto, permitem ao autor desenhar com bastante correcção os arcos de elipse em perspectiva, pois os respectivos lados funcionam como tangentes. De resto, a predilecção de formas poligonais regulares, sabemos que fora uma das predilecções de Piero, pois são formas proporcionais e que contém em si a regra de ouro, tão valorizada nesta altura e no tempo do pintor-geómetra. O método de Piero para desenhar os arcos em perspectiva vem descrito nas folhas 26 frente e 26 verso do seu manuscrito e está incluído na explicação dos desenhos das portas, valorizando novamente a diagonal de construção⁸. No mesmo Livro II, não podemos deixar de referir a proposição XI⁹ de Piero, que nos mostra uma construção rigorosa de uma arquitectura de planta quadrada, modelada por quatro pilares de secção quadrada que se articulam a uma abóbada de aresta, “*de volta in crociera*”, utilizando as palavras de Piero, resultante da intersecção de dois cilindros secantes de geratrizes ortogonais entre si e que em Geometria Descritiva se dá o nome de penetração tangencial simples, ou beijamento simples, pois o vértice mais alto da abóbada corresponde a um ponto duplo real, admitindo, por isso, duas tangentes nas linhas curvas planas e ortogonais entre si que resultam da secção desses dois cilindros, que se pode determinar com o auxílio de planos de nível – não referidos por Piero¹⁰ – auxiliares que intersectam ambos os cilindros mediante pares de geratrizes, duas a duas de cada superfície, que se intersectam. Esta construção de Piero, que corresponde à proposição XI do seu manuscrito

(8) *Idem*, Livro II: proposição IX, folhas 25 frente, 27 frente.

(9) *Idem*, Livro II: proposição XI, folhas 29 frente, 30 verso.

(10) Piero embora não refira os planos úteis de nível auxiliares, como hoje procederíamos na determinação duma intersecção de duas superfícies deste tipo, utiliza-os implicitamente, pois no método do autor,

os pontos pertencentes às duas linhas curvas de intersecção e situadas em planos perpendiculares entre si e que fazem 45° com os planos dos arcos de frente, que formam as arestas que designam o tipo de abóbada, determinam-se directamente pelas intersecções das linhas ortogonais, de frente nível e de topo, que o autor representa no próprio desenho.

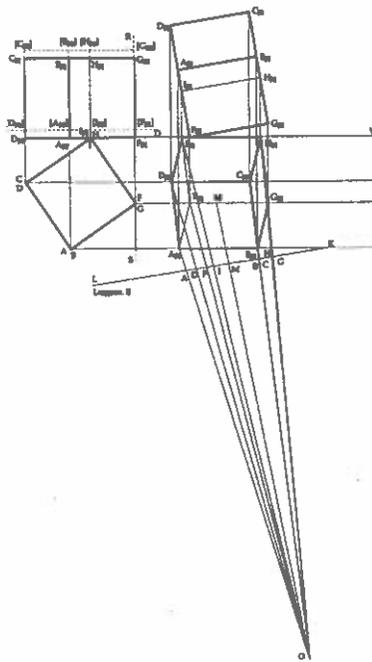


FIG. 4a

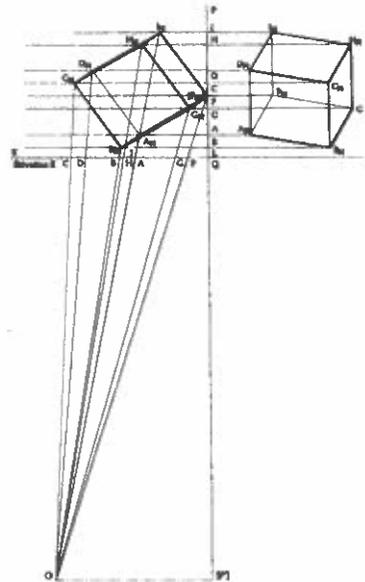


FIG. 4b

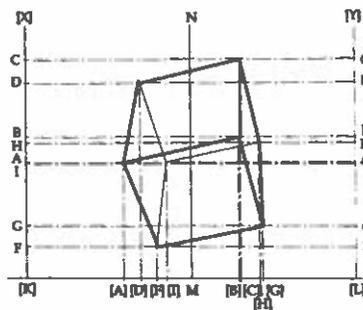


FIG. 4c

FIGs. 4a, 4b e 4c - Interpretação com desenhos de Piero Le Goff, das imagens precedentes dos desenhos de Piero incluídos na obra de Piero della FRANCESCA, *De la*

Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi), Manuscrito Parmensis, 1576..., Livro III, proposição V, Apêndice, pp.XXIX-XXX, Figs. 5: a, b e c.

intitula-se “*Sobre um plano degradado, situar uma abóbada de aresta sobre uma muralha quadrada*”. A descrição é bastante interessante, pois desenhos do tipo parece terem sido aplicados pelo pintor Domenico Veneziano, que apresenta cenários cujas arquitecturas, como na proposição de Piero¹¹, apresentam um rigor absoluto. O pintor-geómetra continua a descrição, com a descrição do método para a determinação das quatro pilastras que sustentam a abóbada e, bem assim, da respectiva espessura dos arcos articulados àquelas¹².

3. Livro III do Manuscrito Parmensis

Piero no seu Livro III, aborda a perspectiva de outras superfícies e formas mais complexas, onde na proposição I intitulada “*Sobre um plano, colocar em perspectiva uma superfície quadrada pelo método dos raios visuais*”¹³, surge a perspectiva de um quadrado, através da planta, do alçado e da própria perspectiva, num método semelhante a um dos que hoje ainda aplicamos na Faculdade de Belas Artes, conhecido por método directo, da intersecção directa com o quadro dos raios ou rectas visuais que compreendem o centro projectivo e os vários pontos dos objectos que se pretendem perspectivar. Este problema já fora exposto por Piero no Livro I, na proposição XIII, já referida, mas de forma diferente, ou seja aplicando um método em que joga sobretudo com a proporcionalidade e com uma razão constante que se mantém, ou seja, independentemente das abcissas do centro de projecção, se está mais para a esquerda, se ao centro, se mais à direita¹⁴. O autor aqui nesta proposição I para resolver a perspectiva do quadrado, cujo método é idêntico para as proposições seguintes deste seu Livro III, que se aplica a outras formas incluindo figuras humanas, consegue extrair as medidas em perspectiva, através da planta e do alçado, da intersecção dos raios visuais com o quadro perspectivado, transportando essas medidas para um terceiro desenho que será a perspectiva em si. Medidas essas que poderiam ser transferidas para aquele terceiro desenho mediante um compasso, no fundo seguindo o método da intersecção da pirâmide visual, pela primeira vez, ao que parece, apresentado nesta proposição de Piero. O autor aplica este método “directo” da intersecção dos raios visuais, nas proposições seguintes deste seu Livro III: nos exemplos da perspectiva do octógono, esta descrita na proposição II; do torqui, ou do “toro facetado, ou poligonal”, esta descrita nas proposições III e IV; e do cubo, esta descrita na proposição V. Nesta última proposição V¹⁵, intitulada “*Degradar proporcionalmente um cubo dado,*

(11) Piero della FRANCESCA, *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, mss Parmensis 1576..., Livro II: proposição IX, folhas 29 frente, 29 verso.

(12) *Idem*, Livro II: proposição IX, folhas 29 verso, 30 verso.

(13) *Idem*, Livro III, proposição I, folhas 32 verso, 33 frente.

(14) Sobre este assunto vide João Pedro XAVIER, *Sobre as Origens da Perspectiva em Portugal. O “Livro de Perspectiva” do Códice 3675 da Biblioteca Nacional, um Tratado de Arquitectura do Século XVI*, Dissertação

de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, FAUP, 2004, pp.121-123.

(15) Cfr. Piero della FRANCESCA, *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, mss Parmensis 1576..., Livro III: proposição V, folhas 42 frente, 43 verso.

(16) O que Piero pretende é a determinação da perspectiva de um cubo dado pelas suas projecções ortogonais e que apresenta um dos vértices situado no Geometral, mas com todas as faces oblíquas àquele e ao Plano Vertical do Quadro perspectivado.

situado sobre um dos seus ângulos e onde nenhuma de suas arestas não é paralela ao lugar determinado escolhido¹⁶, é notável a rejeição das linhas ortogonais e paralelas ao quadro perspéctico, com todas as faces oblíquas àquele, e de como Piero a partir das duas projecções ortogonais do mesmo cubo, de faces oblíquas ao Quadro perspéctico, ou plano vertical de projecção, e ao Geometral, ou plano horizontal de projecção, determina a perspectiva deste (FIGs. 4a, 4b e 4c).

Tal como nas proposições anteriores deste seu Livro III, o método aqui adoptado é o mesmo, onde Piero determina as coordenadas dos pontos em perspectiva, das distâncias entre as abcissas ou larguras e as cotas dos mesmos, tirando partido da intersecção directa dos raios visuais com o quadro e verificando a intersecção dos raios visuais, primeiramente em planta e posteriormente através do alçado de perfil, segundo a regra anteriormente descrita por Leone Battista Alberti. Piero considera também uma linha que, na realidade, é coincidente com a que seria hoje a LT e que representa a projecção horizontal do quadro, ou o traço deste no Geometral, e que o autor designa de “Largura E”, lugar geométrico onde o autor estabelece as medidas das abcissas, ou das “larguras” como ele diz, estipulando os limites dessa linha, entre os pontos L e K, os pontos delimitadores das abcissas. Assim, citando apenas o exemplo da determinação da aresta AB do cubo, dado que a determinação da perspectiva dos restantes pontos que fecham o mesmo resolve-se pelo mesmo método, Piero considera a projecção ortogonal horizontal dos dois raios visuais que passam pelos mesmos pontos dados em projecção horizontal, A[3] e B[3], e considera a respectiva intersecção com o quadro, determinando os pontos A e B; e, bem assim, a respectiva medida reduzida determinada em perspectiva, pela intersecção dos raios, que o autor regista no terceiro diagrama da perspectiva do cubo, onde marca sobre LK essa medida para a direita de K e para a esquerda de L: [A] e [B]. A partir destes dois últimos pontos, neste terceiro diagrama, onde se apresenta a perspectiva do cubo, eleva por conseguinte as respectivas linhas de chamada onde irão estar os pontos em perspectiva propriamente ditos (FIG. 4c). Resta, pois, determinar as cotas em perspectiva desses pontos para colocá-las nas linhas de chamada referidas, o que Piero determina recorrendo a um outro desenho (FIG. 4b), ou à vista com o quadro de perfil, que o autor designa de “Elevação E”, da intersecção dos raios visuais com o quadro, determinando ali os pontos A e B da intersecção dos raios que passam nas projecções ortogonais de perfil dos pontos, A[4] e B[4], e considerando a distância daqueles à linha de base, que o autor designa de [P'] P, determinando os pontos A e B, transferindo finalmente as medidas das distâncias desses pontos à linha de base, que podia e foi certamente feita com o auxílio de um compasso para o terceiro diagrama em perspectiva.

Neste Livro III, seguem-se outras tantas proposições, onde Piero determina ponto por ponto, pelo mesmo método directo da intersecção dos raios visuais, recorrendo à planta e ao alçado e, portanto, a três diagramas auxiliares, a perspectiva de formas como bases, capitéis, cabeças humanas e abóbadas. Neste seu último Livro, a proposição VIII, que se intitula “No lugar determinado assinalado, com o ponto [centro de projecção] dado, degradar [perspéctivar] proporcionalmente a cabeça”¹⁷, revela-se de um interesse extraordinário, porque, para além de ser a proposição mais extensa de todo o Livro, é, talvez, o primeiro ensaio teórico do escorçamento de figuras, no caso particular, da cabeça humana, num método que se identifica com determinadas preocupações

(17) Cfr. Piero della FRANCESCA, *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, mss Parmensis

1576..., Livro III: proposição VIII, folhas 59 frente, 76 verso.

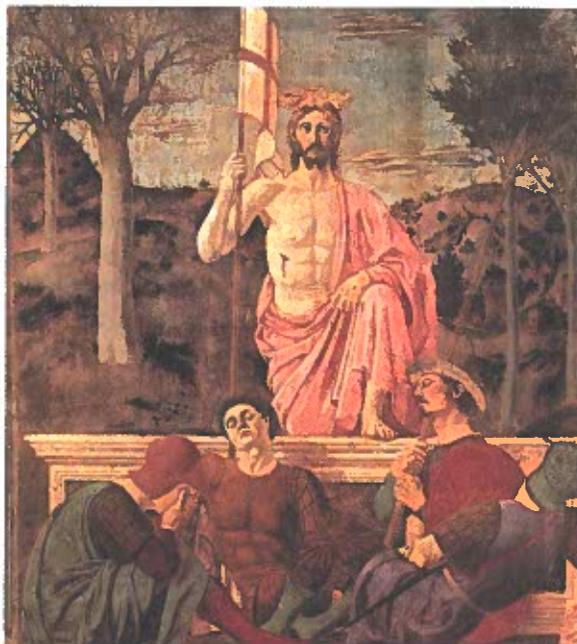


FIG. 5 · Piero della Francesca, "Ressureição de Cristo",
c.1460, fresco realizado para a igreja de Museo Civico of
Sansepolcro na Toscânia

práticas posteriores aplicada ao escorço de figuras que verificamos na pintura de tectos em perspectiva, especialmente no período Barroco mais tardio, mas ainda em Itália durante o Renascimento. Piero para escorçar, degradar ou perspectivizar a cabeça, serve-se, também aqui da *costruzione legittima*, partindo da dupla e da múltipla projecção ortogonal da forma – embora não faça menção dos planos de projecção ignorados nesta altura –, mas onde considera várias secções da mesma, ou seja, o melhor caminho para a respectiva comensuração e posteriormente para a determinação da perspectiva dos vários pontos. Parece ou poderia ter sido este o caminho pelo qual Piero escorçara algumas figuras da sua pintura a fresco da "Ressureição de Cristo", c.1460, realizada para a igreja de Museo Civico of Sansepolcro na Toscânia, região de onde era natural Piero (FIG. 5).

A subdivisão em secções de nível da cabeça humana é, pois, o melhor meio para a correcta marcação dos pontos daquela, na medida em que é uma forma curva, com bastantes diferenças ao nível dos contornos aparentes, havendo, por isso, a necessidade em considerar várias secções paralelas da mesma, com o objectivo de que todos os pontos mais relevantes sejam registados metricamente, sem os quais não seria possível uma correcta perspectivização ou escorçamento do rosto e da cabeça. Neste método, aparentado às curvas de nível utilizadas na medição dos terrenos e nas maquetes dos arquitectos, Piero considera as secções de nível não necessariamente equidistantes entre si, mas de forma a que intersectem o rosto nos pontos mais importantes, como são as que intersectam a cabeça ao nível dos olhos, da testa, do queixo e da boca, como aliás o autor

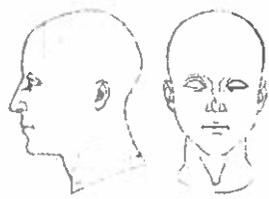


FIG. 6a

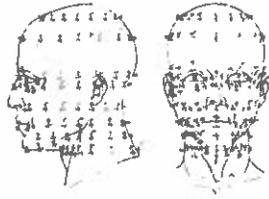


FIG. 6b

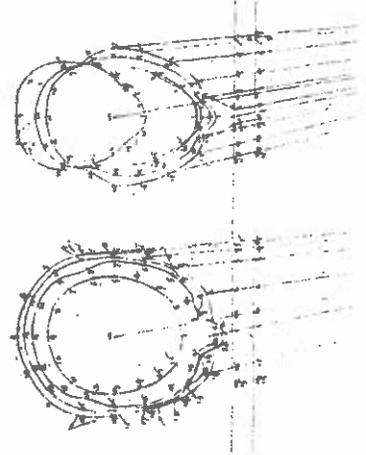


FIG. 6c

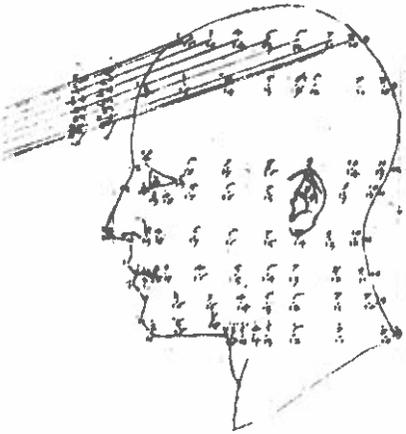


FIG. 6d



FIG. 6e

FIGS. 6a, 6b, 6c, 6d e 6e - Piero della Francesca,
De Prospectiva Pingendi..., Livro III, proposição VIII

assinala na figura (FIGs. 6a e 6b). Determina posteriormente, na primeira fase e tal como vimos com o exemplo do cubo, a perspectiva das larguras, entendam-se abcissas, dos pontos, recorrendo à projecção ortogonal horizontal ou à planta, dos raios visuais e das projecções ortogonais horizontais das várias secções de nível, onde as distâncias em largura dos pontos em perspectiva se determinam na intersecção dos raios visuais com o quadro (FIG. 6c).

Numa segunda fase, serve-se do perfil da figura, no caso a cabeça, e determina as alturas ou as cotas em perspectiva mediante a intersecção dos raios visuais com uma linha de perfil que representa o quadro – tal como vimos na descrição de Alberti –, passando pelos vários pontos pertencentes aos pontos das secções de nível, vistas agora segundo segmentos de recta, uma vez que estão numa projecção ortogonal de perfil. As alturas em perspectiva, correspondem, como sabemos, às distâncias entre esses pontos de intersecção com o quadro com o ponto mais baixo da linha de perfil, que em último caso seria a projecção de perfil, do que hoje conhecemos da Linha de Terra (FIG. 6d). Finalmente, numa terceira fase, o autor transporta para o desenho final, da perspectiva propriamente dita, os valores obtidos das larguras e alturas, possibilitando-o construir a perspectiva da cabeça por fim encontrada (FIG. 6e).

Na proposição seguinte¹⁸, podemos referir ainda que Piero recorre ao mesmo método para a determinação rigorosa da testa interior de um nicho, ou de um quarto de uma cúpula esférica, “*uno quarto de una palla*”, adornada com caixotões, cuja metodologia poderia ser a que o mesmo autor utilizara no desenho da testa do nicho representada numa obra de sua autoria, *Pala Montefeltro*. O manuscrito *Parmensis* constitui, como vemos, um dos mais interessantes documentos que comprovam o interesse e a aplicação da ciência da perspectiva por alguns pintores e cículos da Renascença, como foi indubitavelmente o círculo de Piero.

(18) Cfr. *Idem*, Livro III: proposição XIX, folhas 77 frente

– 82 verso.

«O retrato da Viscondessa Othenin d’Haussonville» como testemunho de uma narrativa visual

« [...] everything in a work of art participates equally in the production of meaning, then how do we know what texts and images are “about” and why? [...] One answer is that there is no answer because texts and images do nothing: The interpreter invents the meaning. »¹

Esta reflexão pretende abordar a obra de Ingres «O retrato da Viscondessa Othenin d’Haussonville» dentro de diferentes e possíveis leituras de carácter narratológico que se concebem inclusos numa perspetiva de uma conceção plástica de narrativa visual. Para este fim pretende-se desenvolver dois caminhos de abordagem. Num primeiro momento pretende-se analisar o desenvolvimento de uma narratologia da conceção da obra, através do confronto das várias fases constituintes da sua produção, dando ênfase aos momentos intermédios (os desenhos preparatórios), que a nosso ver configuram um processo narratológico do desenvolvimento conceptual em que a imagem pictórica final se consubstancia. Num segundo momento pretende-se observar e efetuar uma leitura da obra segundo uma perspetiva narratológica que se congrega na relação que se estabelece entre o espetador e a obra nos momentos em que se encontram, através da manipulação do espaço (o espaço da representação e o espaço representado) como meio de exploração de uma ideia de temporalidade.

A associação de Ingres a um certo conservadorismo estético e plástico em relação à sua obra deriva em primeiro lugar de uma determinada imagem criada pela personalidade do próprio Ingres, e pela visão que os seus contemporâneos tiveram em relação a ele e à sua obra², dentro do contexto do Romantismo. Esta visão resulta sobretudo de uma análise dos modelos formais

(1) BAL, Mieke, *Reading Rembrandt. Beyond the word-- image opposition*, Amsterdam, Amsterdam Academic Archive, 2006, p. 12.

(2) «[...] qual é o objetivo do senhor Ingres? Não é de certeza, a expressão dos sentimentos, das paixões [...] Inclino-me a pensar que o seu ideal é uma espécie

de ideal constituído em partes iguais por saúde e por calma, quase por indiferença, algo de análogo ao ideal antigo, ao qual acrescentou as curiosidades e as minúcias da arte moderna.» BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade*, Lisboa, Relógio D’Água, 2006, p.60.



FIG. 1 · Jean D. Ingres
*O retrato da Viscondessa Othenin
d'Haussonville*



FIG. 2 · Jean D. Ingres
*Estudo para o retrato da Viscondessa
Othenin d'Haussonville*

e temáticos, como também de uma valorização diferenciada do “sensível” e de consciência do “motivo”³ da obra de arte enquadrados na sua contemporaneidade. A expressão “linear”, tanto numa componente gráfica como numa tradução de temporalidade narrativa e plástica, extravasa a simples associação classicista e afasta-se de um registo puramente académico, encaminhando a expressão plástica e conceptual da obra de Ingres para além dos convencionalismos e práticas de catalogação dentro das categorias estilísticas e das valorizações de carácter vanguardista associadas às expressões formais. Se a expressão linear de Ingres respeita uma conceção de beleza que visa a necessidade da transfiguração do referente, no sentido em que o desenho corrige e emenda os aleatórios desvios que a natureza proporciona numa busca da beleza através da “verdade”, afasta-se de um conceito de realismo sustentado num conceito de equivalência⁴. Verifica-se neste caso uma atitude consciente que remete para uma interiorização e para um sistema não configurado de regras absolutas (mais de acordo com uma tradição classicista), sendo este um sistema que se renova no particular de cada situação. Esta atitude configura uma expressão narrativa particular, que remete para uma dinâmica expressiva consistente num ritmo abstrato da linha,

(3) No duplo sentido de motivo, como motor de uma dinâmica criativa, plástica e conceptual, e como motivo relacionado com as temáticas e intenções.

(4) Equivalência no sentido de uma atitude plástica que visa a criação de uma “reprodução” equivalente,

tanto a nível perceptivo como a nível cognitivo, e não uma equivalência no sentido plástico, em que na passagem entre o referente para o domínio da expressão passa por um entendimento plástico como intencionalidade primordial.



FIG. 3 - Pormenor



FIG. 4 - Pormenor



FIG. 5 - Pormenor

que se assume como emotividade contida e progressivamente reprimida. A linha no seu registo gráfico formaliza-se numa dinâmica progressiva de temporalização da ideia que nessa concretização, a da sua aparência, se afasta paradoxalmente da sua consistência matéria. Esta situação pode-se verificar quando se observa as diferentes fases sequenciais do desenvolvimento do retrato nas suas fases preparatórias de desenho (FIG. 2, 3 e 4), onde se pode verificar um progressivo e consciente afastamento ao motivo na sua consistência formal, iniciando um processo de transformação de intenção que se configura numa velada autonomia da expressão plástica em relação ao motivo. Este processo marcadamente conceptual e inserido numa especificidade de uma gramática plástica é simultaneamente um processo de cariz narrativo, de uma narrativa plástica. Esta conceção assenta num processo circular⁵, mas dinâmico, onde o refazer opera uma modulação progressiva da ideia que impõe deste modo à forma um sentido de ordem. Esta ordenação material que se expressa formalmente numa clareza preceptiva encerra uma ansiedade que questiona os processos ilusórios em que a ideia se fundamenta e que fatalmente vive encarcerada dentro dos limites retangulares do suporte. Ingres não investe unicamente no retrato nem físico nem psicológico, mas também num retrato de alter-ego materializando-se numa pose, pose essa que é acima de tudo uma encenação codificada como instrumento de uma afirmação que vive num tempo e num espaço “suspenso.” As intenções e as pretensões diferenciadas por parte do artista e do retratado verificam-se num encontro que ocorre num mesmo espaço, mas que se manifesta em tempos diferentes. Em relação ao retratado, temos um espaço como matéria, na consistência de um estado presente da afirmação do “ser”, num tempo que remete para um instante que se desdobra na temporalidade íntima do gesto. No caso do artista, é um espaço que se distende numa temporalidade onde a matéria não se “corrompe”, onde o exercício recai na consciência da fatalidade que reside na impossibilidade de permanência, adiando a sua “corrupção” na articulação de uma linguagem plástica, que reforce o carácter autónomo mas simultaneamente solitário da obra de arte. A Expressão plástica que se motiva na cópia da realidade e da natureza,

(5) Conceção que ancora de certa forma ao conceito de «renovatio» renascentista, no qual a passagem do tempo é vista como sucessão de ciclos que se

desdobram progressivamente, e em que a inovação é vista sobretudo como um melhoramento do anterior e não só como uma rutura.

não obtém mais que um triunfo efêmero, mas se a imaginação⁶ atuar e projetar-se no ato plástico, então reforçará a autonomia da obra de arte em relação ao seu referente. Como afirma Baudelaire «A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das províncias do verdadeiro. Está positivamente aparentada com o infinito.»^{7 8}

Ingres procura uma verdade da beleza fundamentada não num discurso imaginativo mas numa imaginação da gramática do discurso. As sucessivas “metamorfoses” que se operam entre as fases iniciais e a apresentação final do retrato, revelam uma sucessão de distanciamentos progressivos à realidade percecionada para a intuição de uma realidade imaginada que se sustenta e se alicerça na exploração de um vocabulário plástico, assente na elevação do motivo representado a um patamar evocativo de uma ideia que se transfigura do registo factual.

Na FIG. 3 e na FIG. 4, pode-se observar a sequência das etapas preparatórias e a alteração progressiva da composição do rosto, e na FIG. 5 o resultado final na pintura. Esta sucessão de modificações progressivas da composição demonstra por um lado, uma acentuação de um sentido de pose, nomeadamente no gesto da inclinação da cabeça, na ligeira inflexão do indicador, na “abstratização” do olhar, no acentuar da curvilinearidade do perfil do pescoço e na redefinição da candura e amplitude dos lábios; por outro, uma emancipação em relação ao referente, transfigurando conscientemente os desvios erráticos da natureza do visível, na satisfação de um ideário plástico, nomeadamente na ovalidade do rosto, na correção do nariz e da boca, na limpidez adoçada do pescoço, bem como no adelgaçar do seu comprimento, confluindo para uma construção vocacionada para uma encenação de intencionalidades, veladas pela sedução do olhar, e concretizadas numa harmonia plástica/narrativa.

No desenho de Ingres é reconhecida a expressão particular da construção linear, nomeadamente através desse protagonismo em que a linha é dotada na edificação do seu universo gráfico; a linha desdobra-se numa expressão de descrição, mas também, de controlo e de contenção da forma. A predominância de um sentido de contorno é uma afirmação consciente e determinada de dividir as formas por espaços e tempos diferenciados, num sentido que aponta para uma apropriação das formas. A figura destaca-se do espaço envolvente acentuando assim o sentido de permanência e não de continuidade. O espaço transfigura-se mas o corpo regenera-se num contínuo da pose, que apela a uma imagem que se distribui intemporalmente e que não se limita a residir na forma. A linha afirma-se como condutora de uma clareza da forma, mas também se distribui melodicamente através da variação tonal e da sua intensidade, tanto retraída, como afirmativa e

(6) A imaginação não só como reflexo de imagens mentais de uma vivência interior, mas também como impulsionadora de atos que visam a resolução de problemas de carácter plástico.

(7) BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade*, Lisboa, Relógio D'Água, 2006, p.159.

(8) Baudelaire não estava a pensar em Ingres quando escreveu estas linhas, referia-se aos artistas marcadamente românticos como Delacroix, no

entanto a questão de temporalidade subjacente neste pensamento reflete uma conceção particular da relação problemática entre a arte e a realidade do século XIX à qual o percurso artístico de Ingres não é alheio, e que se reforça no entendimento do que é a imaginação para Baudelaire «Por imaginação, não quero apenas exprimir a ideia comum implicada nesta palavra de que tanto se abusa, a que é simplesmente *fantasia*, mas sim a imaginação *criadora*, que é uma função mais elevada [...]» Nota 7 – IDEM, *Ibidem* p.161

intensa, discorrendo de acordo com uma narrativa gráfica que impulsiona e contém temporalmente o sentido de leitura. A já referida coreografia do gesto que resulta na construção de uma pose, é revelação de um estado temporal que congrega, no momento de um instante preciso, toda uma intemporalidade que reside na postura de todo um estado de serenidade, que é reforçado pela expressão do olhar ausente que “convida” o espectador a percorrer o espaço da representação numa cumplicidade recatada. Em conjugação com esta encenação de pose, verifica-se uma construção espacial onde se reconstrói uma temporalidade que remete para uma dinâmica espacial, em oposição a uma rigidez estratificada da pose. A ocupação do lado direito da composição, pela colocação de um espelho, retempera o “equilíbrio” compositivo num duplo sentido: Se por um lado, a imagem refletida redimensiona a espacialidade compositiva atenuando o pouco “dinâmico centralismo” da figura, por outro, opera uma transmutação espacial que alberga não só uma projeção espacial, que se renova tanto numa profundidade subjetiva como numa temporalização que se recolhe num hiato espacial e num prolongamento intuitivo de um espaço que se propaga para além dos limites da representação, conferindo não só uma espacialidade que se intui num renovado dinamismo, como numa ambiguidade interpretativa, que remete, inconscientemente, o espectador para a posição do retratado, recriando assim, um movimento circular e pendular que intui um tempo que se dilui, mas que simultaneamente, se renova, permanecendo contudo no instante da pose imutável. Neste contexto a representação do espelho afirma-se em termos de condicionante do espaço, como o elemento central da composição, como o elemento inquietante da relação que se estabelece entre a obra e o espectador. Esta inquietação deriva do paradoxo espacial que se estabelece, o reflexo no espelho são as costas da viscondessa, mas em simultâneo são uma possibilidade das costas do espectador, que intuitivamente ocupa a sua posição, uma vez que o que se vê representado como reflexo no espelho está representado frontalmente, ambigualmente desfasado da obliquidade da posição da viscondessa – Esta visão implica uma posição específica do espectador confinando o ponto de vista do mesmo a uma posição fixa. Esta situação possibilita a configuração de dois espaços em simultâneo que se desdobram em temporalizações diferenciadas. O espaço confinado dos limites do quadro, que pela sua ordenação remete em termos narrativos para uma suspensão temporal, onde tempo, espaço e forma se cristalizam num instante imutável, e o espaço que se prolonga para além dos limites do suporte da representação, propagando-se para o espaço do espectador através do convite implícito que se estabelece no instante do olhar, no momento em que estes dois instantes temporais coabitam numa mesma dimensão de temporalização.

A confluência destas possíveis temporalizações derivadas do que se intui no reflexo no espelho, configuram uma situação de *mise en abyme*, onde pela inquietação do desfasamento entre as possíveis leituras, se questiona a validade dos sistemas ilusórios que permitem o artifício em que a composição se sustenta. No entanto é a conjugação destes elementos que permitem em termos narrativos a construção de uma ficção, porque no momento em que tacitamente se aceita a ficção, o que passa a contar são os mecanismos em que as figuras narrativas se articulam, constituindo-se deste modo, a composição como uma encenação.

Esta reflexão decorre do trabalho de investigação incluso na minha tese de doutoramento em curso. A tese intitulada «Ficção e Encenação: O desenho como narrativa visual», aborda essencialmente o discurso narrativo e as estruturas narratológicas dentro da produção do desenho.

Cesari Brandi vs. Arte Conceptual

Ano de 1969. Robert Smithson executa *Asphalt Rundown* numa encosta nas proximidades de Roma, obra efémera e entretanto absorvida pela Natureza. Vinte anos depois, Gonzales-Torres verte não asfalto mas rebuçados em galerias e convida os visitantes a levarem alguns consigo. Em 1970, Paul Kos instala *Sound of Ice Melting* no Museum of Conceptual Art de S. Francisco e em 1996 Anya Gallaccio expõe 34 toneladas de gelo num armazém de Londres. Baldessari propõe aos alunos da Nova Scotia College of Art and Design que escrevam repetidamente *I will not make any more boring art* na parede para a exposição de 1971 e hoje podemos ver a mesma obra numa parede do Museu de Serralves.

Ano de 1963. Cesare Brandi lança *Teoria del Restauro*, uma das mais influentes publicações no âmbito da conservação e restauro de monumentos, base da moderna concepção desta área até aos dias de hoje. Porém, ainda que o teórico não pudesse antecipar a revolução que a Arte Conceptual viria a trazer ao mundo da Arte, Brandi era não só um homem do “fazer”, mas sobretudo do “pensar” e as características por si atribuídas às obra de Arte podem ser aplicadas a esta nova corrente artística e às estratégias particulares de conservação que ela viria a exigir, mesmo nos nossos dias.

Brandi (1906-1988) nasceu e faleceu em Siena, licenciou-se em História da Arte e foi o primeiro director do italiano Instituto Central de Restauro. Entre outras actividades ligadas à Arte, dedicou-se sobretudo à crítica e à filosofia, desenvolvendo perspectivas inovadoras como a separação da matéria (física) e da imagem (eterna) na obra de Arte.

Embora a *Teoria del Restauro* parta principalmente da experiência de trabalho de Brandi no Instituto italiano com o património arquitectónico, tem como suporte os seus conceitos da filosofia da Arte, transversais a todas as manifestações artísticas. Brandi entende a obra de Arte como um todo, maior do que a soma das suas partes – imagem e matéria –, cuja interacção e equilíbrio na construção de significado devem ser cuidadosamente avaliados em qualquer abordagem de conservação e restauro. Embora Brandi não estivesse a pensar na Arte Conceptual ao atribuir à matéria a função de veículo da componente da imagem, a sua reflexão mostra-se neste âmbito de grande pertinência. O próprio vinha aliás a conviver de perto com esta nova realidade na Arte, através de amigos pessoais como o artista Alberto Burri, que, apesar de só ter ganho consistência e verdadeiros adeptos a partir dos 60, teve as suas pistas lançadas quase meio século antes.

No início do século XX, com Duchamp, foram dados os primeiros passos no sentido da desmaterialização da obra de Arte, de forma mais ou menos evidente o princípio transversal a todas as manifestações da Arte Conceptual, deixando esta de ser coisa física e sensorial, para passar a algo intangível e imaterial. Duchamp libertou o trabalho artístico das capacidades e particularidades técnicas dos seus autores, sugerindo, pela primeira vez, que o papel dos artistas fosse também o de escolher, isto é, de apontar para as coisas, como mais tarde fizeram Baldessari, com

os seus *Comissioned Drawings*, ou Mel Bochner com *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, considerada a primeira exposição de Arte Conceptual. Este artista levou mais longe as experiências de Picasso e Braque com materiais não nobres, introduzindo os objectos do quotidiano no mundo da Arte.

Duchamp foi pioneiro na prática de uma arte conceptual, irónica e auto-crítica, ainda no início do século XX. Naturalmente, este ponto de vista totalmente novo foi recebido com bastante resistência, logo em 1912, quando a sua pintura cubista *Nu descendant un Escalier* foi recusada para o Salon des Indépendents. O título da obra foi considerado demasiado literal, uma caricatura, mas o artista recusou-se a alterá-lo, explicando que o título era para ele muito importante; o objectivo era veicular ideias através do seu trabalho e afastar-se do carácter físico da pintura. Anos mais tarde, volta a desafiar os dogmatismos da Arte, quando uma das suas obras – *Fountain* – é de novo recusada, para a exposição da Society of Independent Artists de 1917.

Com estes gestos Duchamp abriu caminho para que a Arte se questionasse a si própria e para que a noção de autoria fosse posta em causa, mas as Grandes Guerras das décadas subsequentes não deixaram lugar para que esta nova postura ganhasse verdadeira expressão, perpetuando-se a prática de uma pintura menos irreverente, ainda um pouco presa à estética e à contemplação, com Bacon ou Rothko.

Contudo, alguns artistas e colectivos vão dando continuidade ao ideário de Duchamp e a Arte e as suas instituições – os museus – ver-se-ão confrontadas com a auto-crítica e com desafios da exposição (e conservação) não de obras, mas de experiências. Em 1920, os dadaístas Max Ernst e Johannes Baargeld convidam os visitantes da sua exposição a destruir as obras que não lhes agradassem e em *Objects Through the Ages*, mostra dos CoBrA, o artista Dotremont exhibe batatas numa caixa de vidro, sugerindo que qualquer pessoa pudesse tratar da sua reposição sempre que necessário. Já em meados do século, Yves Klein apresenta na exposição *Le Vide* uma galeria totalmente vazia à entrada da qual foi oferecido um *cocktail* aos visitantes que os fez produzir urina azul durante dias.

A Arte Conceptual nasce verdadeiramente pouco depois, num contexto de aparente riqueza e paz de que as Artes estavam comercialmente a beneficiar, mas também de alguma tensão política no ar. Erguia-se o Muro de Berlim, os E.U.A. enviavam cada vez mais soldados para o Vietname e crescia a produção em massa e o trabalho especializado. O Homem alienava-se cada vez mais do mundo e da Natureza, e com estas preocupações em fundo a Arte Conceptual foi ganhando cada vez mais adeptos, como uma provocação ao *status quo* e às instituições vigentes. Gera-se uma quebra de paradigma na Arte sem precedentes e as suas instituições (museus, galerias,...) bem como a sua mercantilização são postas em causa.

Com reflexos ainda nos dias de hoje, a Arte Conceptual tomou ao longo dos tempos as mais diversas formas. Desde os *readymades*, às intervenções ou às acções, todas as suas obras vieram romper a relação entre estética e Arte, e dar primazia ao conteúdo face à forma, à poética face à técnica. Com este propósito, muitos artistas usavam também a palavra como suporte ou produziam trabalhos com séries.

Na sua *Teoria del Restauro*, Cesare Brandi propõe justamente esta distinção. Na sua perspectiva, o momento que em primeira instância define qualquer intervenção de restauro é o reconhecimento da obra de Arte como tal, separando-a dos objectos de uso comum e distinguindo reparação de restauro, noções importantes ao abordar obras constituídas por objectos absolutamente triviais como os *readymades*. Este processo consiste em observar um objecto artístico como um todo, composto pelas componentes da imagem e da matéria, condição essencial para a

sua existência. Neste sentido, Brandi considera apenas a matéria restaurável, sempre que não se provoque uma alteração na imagem e leitura geral da peça, entendida como a intenção original do seu autor. Qualquer alteração na imagem através da introdução de elementos dissimulados, é considerada como um falso histórico. Este aspecto vem levantar questões pertinentes quando confrontado com o facto de ser a matéria o elemento de menor valor na Arte Conceptual.

Exemplo claro desta relação é a intervenção do ICR em *Maternity*, de Pino Pascali. Nesta obra a bola insuflável por trás da tela, conferindo à obra o aspecto de barriga de grávida, explodiu antes da sua primeira exposição, tendo a peça sido dada como perdida pelo artista por o seu significado ter sido comprometido. Em 1997 o ICR fez a substituição da bola, recuperando a imagem pretendida pelo artista através da alteração da componente material da obra.

Nem sempre será fácil desenhar tão claramente a fronteira entre as componentes matéria e ideia para proceder a uma intervenção de restauro em consonância com a abordagem proposta por Brandi, para quem o mais importante é perceber o equilíbrio entre processo criativo e material na construção do significado. Na Arte Conceptual esta proporção tanto pode ir do papel secundário dos materiais usados face ao protagonismo da ideia do artista, até ao objecto-fetichismo em que o material é veículo de significado. Num pólo temos os *Wall Drawings* de Sol LeWitt ou os retratos de Felix Gonzales-Torres, onde a matéria pode ser substituída segundo as instruções dos artistas – e originalidade e autenticidade são conceitos divergentes – e, em oposição, as esculturas em visível processo de degradação intencional de Joseph Beuys.

Se entendida de um ponto de vista abrangente, a Arte Conceptual reúne um vasto leque de manifestações que pode incluir ainda, e além das tipologias já referidas, o Minimalismo, com a sua recusa de subjectividade na Arte, e o uso de materiais pobres e percíveis, prática da Arte Povera. Acima de tudo, a grande novidade da Arte Conceptual foi a sua capacidade de pôr em causa a própria Arte e levar os públicos a fazer perguntas: “Isto é Arte?”, “Quem é que diz que isto é Arte?”, “Quem é o autor?”, “O que faz um artista?”, “Isto diz-me alguma coisa?”,... Por outro lado, constituiu uma clara crítica à sociedade de consumo (também de Arte) dos anos em que surgiu, por procurar desmistificar a Arte e o papel artista, por propôr a desmaterialização e pelo seu carácter efémero.

Opondo-se ao consumo e à materialidade, a Arte Conceptual traz novos desafios aos museus e às suas colecções, quer do ponto de vista da aquisição como da sua conservação, com alguns episódios polémicos. Estas preocupações, em particular no âmbito da conservação preventiva de obras com um forte carácter performativo e imaterial, não são contudo novidade. Artistas, *dealers* e compradores cedo perceberam as dificuldades levantadas por objectos com estas características no mercado da Arte. Seth Siegelau, conhecido pelo seu trabalho de promoção da Arte Conceptual, foi um dos primeiros a propôr soluções para esta problemática. Rapidamente percebeu não precisar de uma galeria para mostrar ideias, mas também a possibilidade de as vender. Não podia fazer ninguém pagar por pensar em Arte.

Siegelau levou o trabalho de Carl Andre, Dan Graham, Weiner, Kosuth, LeWitt, entre outros, para a Natureza, para os jornais, para os livros, e as exposições por si comissariadas levantaram as primeiras dúvidas quanto à aquisição e conservação das obras apresentadas. Como assegurar a autenticidade de uma obra quando estamos perante objectos absolutamente triviais? Como comercializar obras de carácter efémero, cuja intenção é a sua alteração e desaparecimento? Começou, então, por procurar uma forma de defender os direitos dos artistas para permitir que tivessem maior controlo sobre a apresentação dos seus trabalhos, criando o *Artist's Reserved Rights for Transfer and Sale Agreement*, acabando por ser este também um passo no sentido da conservação

preventiva das obras abrangidas. Este documento deveria acompanhar sempre a obra e definir os direitos dos sucessivos compradores em termos de propriedade, transferência, apresentação e reprodução, completado, nas obras de carácter imaterial, pela sua descrição detalhada e instruções para uma re-materialização autêntica. Mesmo estando o valor das obras na sua componente conceptual, revelava-se essencial recorrer à materialidade como suporte e prova da existência dessa ideia, garantindo a sua transmissão para o futuro.

A autenticidade estava neste modelo muito vinculada ao artista e à intenção original dos objectos, mas tinha a grande vantagem de permitir o registo no contexto original de produção. Hoje em dia várias tentativas de envolvimento dos artistas nas intervenções de restauro ou no decorrer da documentação das suas obras, têm revelado a dificuldade em obter informação fidedigna volvidos alguns anos do processo de criação. Muitas vezes os artistas não se lembram dos materiais utilizados ou sentem-se tentados a alterar as obras.

Outro conceito de Brandi, interessante do ponto de vista abordado neste artigo, é a sua divisão do tempo de vida de um objecto em três níveis: o momento da criação, o intervalo desde que a obra está terminada até ao seu reconhecimento como tal no momento contemporâneo, quando tem início o terceiro e último nível, a partir do qual o restauro deve (exclusivamente) acontecer.

Muitos exemplos da Arte Conceptual contemplam uma componente performativa, seja ela uma alteração química ou a interação com os espectadores, acrescentando uma quarta dimensão aos objectos – o tempo – e tornando-os obras abertas, aparentemente desafiantes dos níveis definidos por Brandi. Contudo, se considerarmos a matéria da Arte Conceptual como o processo criativo ou a ideia que origina uma instalação, *performance* ou acções, o critério de Brandi não deixa de fazer sentido. O processo criativo permanece intocado, congelado nesse primeiro nível de tempo, não sendo passível de ser restaurado/alterado, mesmo quando alvo de re-materialização ou reprodução.

Na Arte Conceptual produzida na contemporaneidade, em particular nos projectos comissariados por museus, Estado, marcas comerciais, etc, a artistas reconhecidos, suprime-se o segundo nível proposto por Brandi, desaparecendo a instância histórica dos objectos. Riegl desenvolveu exaustivamente esta questão e separou os valores de memória (comemorativo, histórico ou de antiguidade) dos valores do presente (de uso, de novidade artística ou de valor artístico relativo), propondo para cada categoria diferentes abordagens de conservação e restauro. Embora a Arte Contemporânea não seja dotada de valores históricos, percebe-se através de Riegl e Brandi que autenticidade histórica e estética (que tanto pode ser identificada com a intenção do artista como, por exemplo, com o funcionamento mecânico de uma peça) devem ser avaliadas e pesadas pelos profissionais envolvidos nos processos, não esquecendo as expectativas e aceitação dos públicos face aos estados de conservação das obras. Numa obra contemporânea valorizamos o aspecto novo, qualquer sinal de degradação é considerado como desleixo.

No que toca aos valores de uso, artístico ou histórico, Brandi sublinha a importância da transmissão de um legado para as gerações futuras como guia orientadora do restauro. Toda a intervenção está vinculada à tipologia de objecto em questão, concorda com Riegl: intervir sobre ruínas arqueológicas não será o mesmo que intervir em edifícios religiosos em uso ou peças de colecções museológicas. O restauro é sempre um ponto de vista do seu executor, não é desprovido de uma intenção e implica sempre opção e perda. Os museus têm além do dever de proteger o seu património, a função de promovê-lo, transmitindo-o hoje e no futuro, gerando-se aqui um conflito de interesses. Nos casos em que a alteração do objecto é parte da ideia esta questão complica-se pela utilização de materiais percíveis, pressupondo movimento ou integrando

uma componente de interacção com o público. Nas estratégias de conservação praticadas na Arte Contemporânea valoriza-se, de um modo geral, a intenção do artista, que se pode traduzir tanto em deixar prevalecer as marcas do tempo, como numa renovação constante de componentes materiais das obras, com vista à manutenção da sua imagem original inalterada. Desde Fat Battery de Beuys para a qual a Tate decidiu assumir a degradação da peça, às instalações de rebuçados Gonzales-Torres para serem levados pelos visitantes e repostos periodicamente, a multiplicidade de formas da Arte Conceptual pode tornar ainda mais difícil estabelecer critérios mais ou menos universais para a sua preservação.

Consequência da importância dada aos materiais e aos processos, surgem na Arte Conceptual materiais inesperados e em novas combinações/técnicas, mais frágeis e mais susceptíveis de degradação química, por vezes programada. Nos trabalhos com grandes áreas monocromáticas rapidamente qualquer defeito se torna ruído visual ou, tal como uma alteração na cor, pode afectar o significado da obra. O mesmo acontece com obras mínimas como 29th *Copper Cardinal*, proclamada um falso pelo próprio autor, Carl Andre, por ser mal colocada no Whitney Museum de Nova Iorque. Quando é usada a tecnologia como suporte, corre-se o risco de obsolescência, obrigando à migração para formatos mais recentes e à formação de especialistas do restauro nestas áreas de conhecimento. Outros casos incluem som e movimento, obrigando a determinar quantas vezes uma obra pode operar tal como até hoje se pensou nos limites de exposição à luz solar. Novos problemas e novas soluções, decorrentes de uma postura mais moderna e esforços no sentido de uma conservação participativa, mais democrática, reforçam a relação entre artistas, conservadores e profissionais de áreas tangentes. Assume-se a importância de uma boa documentação e do estabelecimento de redes internacionais de cooperação, para se promover a partilha de experiências e informação. Iniciativas deste teor, como *Inside Installations* do INCCA e a plataforma *Variable Media* do Guggenheim, vêm sublinhar o papel enriquecedor dos conhecimentos no âmbito da teoria e ética do restauro, mesmo para lidar com questões práticas, bem como a importância do registo exaustivo da materialidade dos objectos artísticos e da recolha de informação junto dos artistas ainda vivos. Uma prática integrada, com decisões influenciadas tanto pela intenção dos autores como pelas preocupações dos profissionais envolvidos.

Inside Installations envolveu profissionais de museus de Arte Contemporânea e deu origem a uma publicação *online* onde se descrevem diferentes abordagens à conservação de várias instalações artísticas, propondo modelos de actuação que funcionam sobretudo através da participação dos artistas e de diversos métodos de documentação. Nesta publicação é referida a importância de observar as obras como um todo, à semelhança de Brandi. O trabalho dos conservadores-restauradores não deve estar somente na componente material das obras, como promovido por muitas das teorias mais clássicas do restauro. Os seus métodos usam a entrevista como uma ferramenta fundamental na criação de um ponto de vista informado sobre as obras, procurando recolher instruções específicas dos artistas sobre a apresentação futura das obras e como adaptá-las a espaços com diferentes características. *Inside Installations* reforça a ideia de estarmos perante obras de carácter performativo com aspectos variáveis que não devem ser esquecidos nas suas especificações técnicas. Para uma instalação ser correctamente transmitida é essencial o registo da iluminação, som, espaço, movimento, interacção com os visitantes, texturas, cheiros, etc. Sem estes dados muitos destes trabalhos não poderão ser vividos no futuro, mas a evolução tecnológica tem permitido uma documentação apoiada por novas ferramentas como a modelação tridimensional.

A plataforma *Variable Media* vai um pouco mais longe e, além do registo das características das obras, entrevistas, documentação através de desenhos, vídeos ou fotografias, procura estudar

a possibilidade das obras sobreviverem além da sua materialidade, antevendo cenários de obsolescência dos materiais utilizados. A plataforma estabelece quatro campos de problemáticas comuns às várias componentes de cada obra – *storage, migration, emulation* e *re-interpretation* – sobre os quais o conservador deve reflectir, se possível junto dos artistas, procurando respostas e desenvolvendo estratégias para a sua preservação. Um dos exemplos é a série de instalações com rebuçados de Gonzales-Torres, já referidas. A plataforma sugere a observação das questões relativas aos rebuçados, à sua quantidade e à possibilidade de exposições simultâneas. Se os rebuçados deixarem de ser produzidos, os visitantes deverão ser impedidos de interagir com a obra e levá-los consigo? Ou poderão estes ser substituídos por rebuçados de outras marca? Com que critério: cor, variedade,...? Qual a frequência de reposição dos rebuçados? As exposições simultâneas devem ser permitidas?

Embora comecem a ser comuns intervenções de restauro sobre peças de Arte Contemporânea, e de Arte Conceptual em particular, especialmente desde a última década do século passado, estas iniciativas, mais no âmbito da conservação, têm revelado a importância de atentar à materialidade dos objectos artísticos como forma de preservá-los e passá-los às gerações futuras. Como sugeria Brandi, há quase setenta anos, a matéria é um suporte essencial das ideias, mesmo para os artistas que procuram a todo o custo tirá-la da equação, praticando uma arte conceptual, efémera e imaterial.

Por outro lado, os museus de Arte Contemporânea actuam não só sobre a Arte produzida no passado (recente), mas também no presente, acumulando funções de conservação e de divulgação. Estas instituições têm a possibilidade de, logo desde o início de vida das obras, antever problemáticas que as suas características materiais poderão levantar e, simultaneamente, consultar os artistas para melhor compreender o processo criativo. Esta documentação ajudará, no futuro, a estabelecer estratégias para o restauro da componente física das obras que garantam que o seu significado ou intenção dos seus artistas permaneçam inalterados, critério essencial da *Teoria del Restauro* de Cesare Brandi. Por outro lado, apoiam-se cada vez mais na disciplina da Conservação Preventiva, na busca das condições ideais para não se verificarem processos de degradação nos materiais presentes nas obras de Arte.

Referências

- Alberro, Alexander (2000) *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: The MIT Press.
- Barker, Rachel e Bracker, Alison (2005) "Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys". *Tate Papers*, Vol. Autumn 2005.
- Deleuze, Anna (2007) "Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?)". *Tate Papers*, Vol. Autumn 2007.
- Godfrey, Tony (1998) *Conceptual Art*. London: Phaidon.
- Goltz, Michael von der (2010) "Alois Riegl's Denkmalswerte: a decision chart model for modern and contemporary art preservation?" in Schädler-Saub, Ursula e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art – Reflections on the Roots and the Perspectives*. London: Archetype Publications. pp. 50-61.
- Inside Installations [Disponível em: <http://www.inside-installations.org>]
- Laurenson, Pip (2006) "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations". *Tate Papers*, Vol. Autumn 2006.
- Michalski, Stefan (1999) "Conservation Lessons From Other Types of Museums and Universal Database for Collection Preservation" in Hummelen, JJ. e Sillé, D., *Modern Art: Who Cares?*. Amsterdam:

- Foundation for the Conservation of Modern Art/
Netherlands Institute for Cultural Heritage.
pp. 290-295.
- Skowranek, Heide (2007) "Should We Reproduce the
Beauty of Decay? A Museumsleben in the work of
Dieter Roth". Tate Papers, Vol. Autumn 2007.
- Stringari, Carol (1999) "Installations and Problems of
Preservation" in Hummelen, IJ. e Sillé, D., *Modern
Art: Who Cares?*. Amsterdam: Foundation for the
Conservation of Modern Art/Netherlands Institute
for Cultural Heritage. pp. 272-281.
- Rider, Alistair (2007) "Carl Andre". Tate Papers, Vol.
Autumn 2007.
- Valentini, Francesca (2010) "Conserving modern
and contemporary art: reflections on theory
and practice in Italy" in Schädler-Saub, Ursula
e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the
Conservation of Modern and Contemporary Art –
Reflections on the Roots and the Perspectives*. London:
Archetype Publications. pp. 71-80.
- Macedo, Rita (2008) *Desafios da Arte Contemporânea
à Conservação e Restauro - Documentar a Arte
Portuguesa dos Anos 60/70*, Vol I. Lisboa.
- Viñas, Salvador Muñoz (2003) *Teoría contemporánea de
la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Muñoz Viñas, Salvador (2010) "The artwork that
became a symbol of itself: reflections on the
conservation of modern art" in Schädler-Saub,
Ursula e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the
Conservation of Modern and Contemporary Art –
Reflections on the Roots and the Perspectives*. London:
Archetype Publications. pp. 9-20.
- Schädler-Saub, Ursula (2010) "What remains of Cesare
Brandi's Teoria del Restauro?" in Schädler-Saub,
Ursula e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the
Conservation of Modern and Contemporary Art –
Reflections on the Roots and the Perspectives*. London:
Archetype Publications. pp. 50-61.
- Variable Media [Disponível em:
<http://www.variablemedia.net>]
- Wegen, D.H. van (1999) "Between Fetish and Score:
the Position of the Curator of Contemporary
Art" in Hummelen, IJ. e Sillé, D., *Modern Art:
Who Cares?*. Amsterdam: Foundation for the
Conservation of Modern Art/Netherlands Institute
for Cultural Heritage. pp. 201-209.
- Wetering, Ernst van de (1999) "Conservation-
Restoration Ethics and the Problems of Modern
Art" in Hummelen, IJ. e Sillé, D., *Modern Art:
Who Cares?*. Amsterdam: Foundation for the
Conservation of Modern Art/Netherlands Institute
for Cultural Heritage. pp. 247-249.

Adaptado do trabalho desenvolvido no 2º semestre do ano lectivo de 2010/11 para a disciplina de
Conservação Preventiva e Teoria do Restauro do Mestrado em Museologia e Museografia da FBAUL,
leccionada pelos professores Alice Nogueira Alves e Nuno Lobo Moreira.

Reflexões em torno da criação e da acção

Alguns projectos da Associação Cultural

Oficinas do Convento

Sinopse

A animação cultural como um processo criativo baseado na experiência do local e na relação. Os artistas como mediadores e provocadores da acção. Algumas práticas experimentadas pela Associação Cultural Oficinas do Convento em Montemor-o-Novo.

1. Introdução

Nesta comunicação irei apresentar alguns projectos desenvolvidos pela *Associação Cultural Oficinas do Convento*, situada em Montemor-o-Novo. Partirei de princípios fundamentais da animação cultural: o o lugar entendido como uma construção feita ao longo do tempo, um conjunto de interacções entre os sujeitos e o espaço que habitam; a cultura como fruto de um processo criativo, dinâmico e inter-relacional; os artistas/animadores como mediadores usando a sua experiência criadora habituada a interligar e a questionar. O que é o poder *local* dos cidadãos, entendido como o de *todos* que agem sobre um território e o transformam por si e para si?

2. O local

2.1 Algumas notas acerca do município de Montemor-o-Novo

Montemor-o-Novo é uma pequena cidade de cerca de 11 000 habitantes, situada no Alentejo, região rural do sul de Portugal, fortemente despovoada e em perda demográfica. Tem, sobre outros aglomerados urbanos do Alentejo a grande vantagem de se situar no caminho entre Lisboa e Évora, ligando-se por auto-estrada tanto à primeira (da qual dista cerca de 100 km) como à segunda (principal cidade da região, situada apenas a uns escassos 30 Km), o que significa, por outras palavras, que beneficia de condições de acessibilidade bastante favoráveis.

A estrutura da propriedade e o modelo de acumulação de riqueza que prevaleceu no município (como, aliás, na generalidade do Alentejo) até ao século XX explica que a sociedade local tenha sido sempre tradicionalmente marcada por uma forte dualidade. A prevalência da grande propriedade, com explorações agrícolas que não raro se estendiam por milhares de hectares e produções destinadas ao mercado, permitiu que se desenvolvesse em simultâneo, mas também em oposição, uma minoria burguesa de poderosos agrários, e um proletariado rural bastante pobre.

Detentora da terra e acumulando elevados níveis de capital económico e cultural, essa elite agrária soube sempre exercer a sua influência e manter-se próxima do poder financeiro e político do país durante o longo período do fascismo. Conseguiu, por exemplo, evitar a industrialização do município, assegurando com isso uma forte dependência da mão-de-obra e a sua sujeição a condições de trabalho pesadas e níveis salariais muito baixos. As desigualdades no acesso à educação e à (alta) cultura foram uma outra forma de garantir a manutenção do *status quo*, ou seja de reproduzir as fortes diferenças existentes entre agrários e proletários, tendo sido portanto algo que a elite também soube usar em seu proveito.

A grande clivagem social que marcava este lugar e a intensa exploração a que eram sujeitos os trabalhadores agrícolas explicam, porém, que se tenha desenvolvido também localmente, entre as classes mais desfavorecidas, uma forte consciência política de esquerda e uma intensa oposição ao regime salazarista, muito bem retratada por José Saramago (Prémio Nobel da Literatura, 1998) no seu romance *Levantado do Chão* (1980), cuja acção se desenrola no Lavre, povoação rural do município. A contestação manifestava-se então de diversas formas, quer directamente, através de greves e manifestações políticas (fortemente reprimidas pelas forças policiais), quer de modo indirecto através de iniciativas de carácter social e do associativismo. A cultura já assumia aí um papel relevante quer como afirmação das elites quer como forma de resistência dos trabalhadores agrícolas. Ao Clube de Montemor e à *Sociedade Círculo Montemorense* (a Pedrista), que reunia os agrários e os outros influentes da terra em diversas actividades recreativas e culturais, opunha-se a *Sociedade Antiga Filarmónica Montemorense* (a Carlista) onde os trabalhadores tinham algum acesso à cultura, nomeadamente através da música. Com frequência, as direcções desta última colectividade eram afastadas pela polícia política por alegado envolvimento em movimentos de resistência ao fascismo.

2.2 As dinâmicas culturais pós 25 de Abril de 1974

Em boa verdade, só a partir de 1974 é que a situação em Montemor-o-Novo se altera. A Revolução traz, em primeiro lugar, a reforma agrária, e, com ela, uma mudança profunda nas relações de poder entre as várias classes em oposição. A ocupação das propriedades pelos trabalhadores e a criação de cooperativas de produção, representa uma ameaça séria para a velha elite agrária. A Revolução traz depois, numa segunda fase, a afirmação do poder local, a que se associa um novo ciclo de desenvolvimento do município, marcado não apenas pelas liberdades democráticas, mas também pela melhoria das condições de vida das populações locais e um acesso muito mais generalizado às infra-estruturas, equipamentos e serviços públicos, nomeadamente de educação e cultura. É interessante verificar como a cultura continua a ser, durante o período revolucionário e nos tempos que se lhe seguiram imediatamente, uma das áreas de confronto entre as diferentes classes, ou de afirmação do seu poder. A velha elite, protagonizando a reacção à Revolução e a resistência a uma nova ordem política, social e cultural, dinamiza uma associação cultural, fundada antes de 1974, vocacionada para a defesa do património histórico, arqueológico e etnográfico do município — os *Amigos de Montemor-o-Novo*. A autarquia, por seu turno, liderada pelo Partido Comunista até ao presente, dedicará uma especial atenção ao campo das actividades culturais, sobretudo na sua intercepção com a educação, numa lógica de democratização e de promoção da participação cívica. Esta opção não foi fácil num contexto em que a base de apoio dos autarcas comunistas os questionava frequentemente sobre a relevância e o carácter prioritário dos investimentos na cultura quando as necessidades básicas da população ainda estavam por assegurar.

Contudo as autoridades municipais insistiram nesta via de desenvolvimento através da educação e da cultura o que se pode, em parte, justificar pelo perfil dos dirigentes locais (oriundos da pequena burguesia escolarizada).

A Câmara Municipal nos finais dos anos 70 cria um departamento cultural, contratando técnicos qualificados na área da animação cultural, alguns com formação artística de base, e empenha-se então na implementação de vários equipamentos culturais, a *Biblioteca* e a *Galeria Municipal* que se instalam no Convento de S. João de Deus, recuperado para o efeito.

No início dos anos 80 avança para outros projectos inovadores no âmbito da animação sócio educativa como a *Oficina da Criança*, criando um espaço destinado à população infanto-juvenil com o objectivo da experimentação plástica e do contacto com a arte, e deste modo proporcionando a todos a oportunidade de aí desenvolverem a sua criatividade num contexto não formal. Este projecto desenvolve ainda acções em parceria com a comunidade educativa abordando temáticas ligadas ao património ao ambiente e às Artes plásticas. Numa primeira fase apetrechando os espaços escolares e promovendo algumas acções de formação para as praticas artísticas, destinada a educadores e a professores do 1º ciclo do ensino básico.

Tendo mantido, desde o final dos anos 70, esta preocupação muito clara com o desenvolvimento cultural, a autarquia passou a ter, na última década, uma orientação ainda mais assumida nesta área tornando-se parceira nos programas propostos pelas instituições prestando apoio financeiro e logístico e deste modo participando e incentivando a iniciativa do numero crescente de criadores a residir no município. Os projectos culturais multiplicaram-se e diversificaram-se, como efeito de uma assumida estratégia de acolhimento por parte da autoridade municipal, a cultura torna-se um eixo estratégico do desenvolvimento local e afirma o local como um lugar criativo.¹

3. Caso de estudo :

Algumas práticas culturais desenvolvidas pela Associação Cultural Oficinas do Convento

3.1 A associação o Convento de S. Francisco e o Telheiro

A Associação Cultural *Oficinas do Convento*, sediada no município em 1996 está instalada no Convento de S. Francisco (propriedade municipal). As suas actividades estruturam-se como resposta às necessidades da cidade, dos artistas e dos investigadores. Os eixos da programação assentam nos domínios da Arte Pública, da Paisagem, e do Património Natural e Arquitectónico e Ambiental. As acções programadas privilegiam a formação e a produção de obras de artistas em início de actividade. assim a associação foi apetrechando as suas oficinas com os meios necessários para a produção de obras nas áreas da Escultura (cerâmica e metais), da Imagem (fotografia e multimédia) e da Música. Os espaços de trabalho são dois o Convento onde existem oficinas, salas polivalentes e espaços para residência de artistas e um Telheiro na encosta do castelo² a

(1) Engendering a creative milieu Arts and local development in Montemor (Alentejo), Virgínia Frois, Eduardo Brito Henriques, Isabel André, 41st ISoCaRP International Congress, BILBAO, 2005.

(2) A recuperação de um Telheiro (indústria tradicional de produção de tijolos e tijoleiras) permitiu avançar para a Cerâmica de grande formato e está na origem da realização dos três Simpósios Internacionais de Escultura em terracota, (96, 98 e 2001), estabelecendo uma relação directa com a arquitectura tradicional.

oficina de escultura cerâmica. Para além da criação artística, que acolhem e procuram divulgar, a “Oficinas do Convento” têm vindo a promover realizações que combinam, conferências e intervenções artísticas no território com a preocupação de reforçar, através da arte, a identidade local e o sentido do lugar.³

3.2 *Conversas à volta da Terra (1996) : a experimentação de hipóteses para o futuro*

O primeiro momento da nossa história num lugar é quase sempre o acto de caminhar, percorrer, deambular. Olhar o espaço que nos envolve, que se descobre e sobre o qual vamos inscrever a nossa experiência, é uma forma de tecer relações, que passam por esses fios invisíveis dos passos e do olhar sobre o que em cada momento se apresenta como novo.

Esta experiência traduz uma atitude, uma disponibilidade para ver, algo que se renova e que é parte da matéria da Arte. Podemos designá-la por experiência estética inicial fundadora da criação, de novos objectos, de outras leituras sobre o espaço, apropriações múltiplas. O trabalho cultural em Montemor-o-Novo desde muito cedo se desenvolveu a partir deste olhar sobre o espaço habitado, da sua organização e das suas características físicas. Uma procura de qualquer coisa de essencial, de matricial neste lugar escolhido. A Arquitectura e a paisagem rural que envolve o lugar e o atravessa, foi um ponto de partida, um motivo central das conversas de rua. Aqui, num largo, jovens arquitectos e alguns aspirantes a artistas deambulavam, desenvolviam ideias para encontros alargados, projectavam acções que dessem sentido ao prazer desses momentos de fim de tarde. *As conversas à volta da terra*, realizadas em 1996 são um primeiro momento dessa tentativa de saber mais, de partilhar ou de tomar consciência do valor deste local. Os temas definidos partiram da terra como matéria. Assim em três Sábados de Primavera, um por mês, falou-se do que se desenterra – da Arqueologia, do que se constrói com a terra – da Arquitectura e da morfologia do terreno designando-se como a Paisagem - a Agricultura e a Escultura.

Nestes sábados tranquilos, percorremos pela voz dos nossos convidados sítios arqueológicos em Mértola e no México, percebemos que algumas elevações do terreno são sinais de monumentos megalíticos, que os fragmentos de recipientes encontrados numa escavação no interior de uma habitação podem identificar uma dependência. Num outro dia, falou-se de Arquitectura, das técnicas de construção com as matérias do lugar, de pequenas cidades com uma escala adequada à vida humana, do uso da taipa na arquitectura contemporânea, e dos valores simbólicos das construções. Por fim, no terceiro dia falou-se de Paisagem, de Escultura, de Ecologia e de Agricultura. Nessa manhã tínhamos percorrido o Rio Almansor entre o Moinho da Pintada e o Moinho do Ananil, passando pela Ermida de Santa Margarida. Caminhávamos atravessando o rio pelas represas, entre cercas e canais, descobrindo no leito e nas margens, plantas. Visitou-se o Moinho do Ananil, neste local iniciou-se o que viria a ser a compra daquele espaço pela Câmara Municipal. Aqui falamos de banhos, de pescarias e da memória duma actividade perdida, a moagem, num tempo em que a cidade vivia voltada para o seu Rio e onde os habitantes comiam o seu peixe. Falámos da Memória da Cultura e da Harmonia, da nossa responsabilidade colectiva pela reabilitação deste território.

(3) Ver projectos de actividades em:

<http://www.oficinasdoconvento.com>

3.3 *Projecto o RIO 2003/05 As relações com o espaço e a memória, para um futuro partilhado*

Neste programa retomaram-se os temas fundadores da associação, as preocupações com a qualidade do espaço habitado e as conexões entre o meio rural e o meio urbano, entre o passado e o futuro. Desenvolveram-se ideias que poderão contribuir para a reabilitação do Rio Almansor, e um dos seus moinhos, o do Ananil⁴. O Programa *Projecto RIO (2003-2005)*, que incluí-o os ciclos de conferências *Conversas à Volta do Rio I (Fevereiro de 2004)* e *Conversas à Volta do Rio II (Outubro de 2005)* onde se reuniram vários especialistas de diferentes áreas do saber, das artes às ciências, produzindo uma reflexão transversal, em torno da Paisagem Rural, da Arte Pública e da Conservação do Património nas suas vertentes arquitectónica, natural, ambiental e social. A realização de dois Cursos pós-graduação, *Rio Paisagem e Cidade (Março de 2003)* e *Desenhar Paisagem (Abril de 2006)*⁵, orientados por especialistas em arte pública, Antóni Remesar e Javier Maderuelo (U. de B. A. de Barcelona e da U. de Arquitectura de Alcalá de Henares em Espanha) tiveram o intuito de contribuir para o desenvolvimento e aprofundamento dos conhecimentos sobre o local e de avançar com propostas para discussão. Estas iniciativas para além de deixarem publicado um conjunto de textos de qualidade científica, tiveram o mérito de traduzirem visões multidisciplinares, colocando as questões sob diferentes perspectivas. As conferências e os diálogos estabelecidos permitiram criar uma consciência do Lugar para futura tomada de decisões mais adequadas à recuperação deste território por parte dos eleitos autárquicos, e serviu, um grupo muito alargado de público e de investigadores. Paralelamente a estas actividades desenvolveram-se experiências no âmbito das artes visuais designadas por *Projectar o rio*. As dezasseis obras criadas na sua maioria por jovens artistas, tiveram o seu processo e apresentação, no período entre as conferências, e geraram uma dinâmica de participação nos cidadãos, um questionamento sobre as vivências do lugar, as relações entre o passado e o presente. Abordaram o território e os seus contextos: social, ambiental e patrimonial. Estas intervenções artísticas desempenharam um papel relevante no questionamento do lugar, foram buscar referências à sociologia, à antropologia, à geografia ou às ciências da natureza. O ver, e o dar a ver, assumiram um papel central no discurso das obras criadas para os sítios específicos. Assim as intervenções, no espaço natural como a várzea do moinho e o leito do rio ou nos espaços construídos, como no Castelo, no Moinho do Ananil ou nas Piscinas Municipais, sítios onde foram instalados os dispositivos que deram corpo às obras de arte usando diversos média como: a fotografia, a instalação, o documentário, os vídeos de arte, a performances, a pintura e o desenho.⁶

4. Conclusão

No desenvolvimento das cidades os cidadãos eleitos deverão assim “Cuidar” de criar espaços e actividades que desde logo dêem oportunidades a todos para aprender, fruir os bens culturais, apreendendo o sentido da sua vida e dos outros: o sentido de comunidade e da vivência cívica.

Tenho para mim que o Desenvolvimento se deve basear nestes princípios. A cultura e a educação devem ser então os eixos estruturantes de qualquer política que efectivamente inclui e

(4) <http://www.umsitionorio.com>

(6) *Projectar o Rio* in *Projecto Rio, Arte, Ciência e Património*.

(5) *Margens, Arte contemporânea*.

deseja o bem de todos, porque todos, nos seus diferentes saberes tem o direito e o dever de participar, fazem falta. A Excelência é assim uma hipótese, um horizonte a alcançar, mas não um fim em si. As novas gerações devemos ensinar, transmitir o conhecimento, todos sabemos que é um processo lento, que exige disponibilidade, investimento, dialogo, atenção e tempo.

No Alentejo temos o vagar para darmos atenção, existem valores, identidade e pluralidade. A criação artística necessita de tempo, desse vagar, de vaguear. Necessita de distância para ver melhor, para reflectir. O Alentejo necessita de jovens que habitem no seu território, onde possam nascer os seus filhos e aqui crescer com qualidade, atenção e liberdade. Todos em conjunto podemos criar os mecanismos para que se fixem novos criadores, esta é uma orientação da politica local no âmbito da cultura. As práticas da cultura podem ser um atractivo. O caso da cidade de Montemor-o-Novo de entre outras, é disso exemplo.

O que está lentamente a acontecer é no entanto ainda insuficiente, será necessário melhorar os edificios e criar estabilidade e formar novos artistas para a participação.

A cooperação com as Faculdades que ministram Cursos no âmbito das Artes pode ser para estas, uma mais valia à oferta formativa dos 1º e 2º ciclos, naquilo que é o espírito de Bolonha, promovendo a experiência dos alunos no contacto com esta região e deste modo enriquecer os seus currículos. Assim a oferta de espaços e de equipamentos para residências ou estágios profissionais por parte das entidades culturais sediadas no Alentejo, pode ser incentivada e, em situações onde já é corrente, ser melhorada. Esta oferta pode ser organizada e bem divulgada.

Uma carteira de lugares disponíveis para a experimentação. Um conjunto de produções que pode ser internacionalizada. Onde se podem receber outros em residências criativas. Numa dinâmica em rede. As consequências deste investimento certamente reverterão para aumentar o tecido criativo da região, criar novas oportunidades de trabalho e consequente desenvolvimento de outras propostas. Estas actividades podem ainda estar interligadas com projectos educativos das escolas dos três ciclos do Ensino Básico, ou com instituições ligadas aos municípios, integrando estes jovens em algumas actividades na área das expressões artísticas, colmatando assim lacunas no desenvolvimento das mesmas no curricula do ensino obrigatório, ou nos tempos livres e deste modo contribuir para um futuro melhor ao capacitar crianças e adolescentes nas áreas criativas.

Concluo, apropriando-me de um paragrafo do texto que vos deixo para reflexão a lição proferida por BERNARD STIENGLER⁷: *Tomar cuidado: sobre a solicitude no século XXI*

“O saber individua aquele que aprende e que, por isso, se transforma – ao interiorizar a história das transformações individuais e colectivas em que consiste um saber. A informação difundida pelas indústrias de programas é, ao invés, o que desindividua aquele que a consome: o seu consumo é o que o impede de a transformar em saber. A informação só pode tornar-se matéria para pensar e objecto de saberes na condição de ser objecto de transformações, operadas segundo as regras das disciplinas, e que nisso precisamente constituem saberes. Mas uma tal transformação da informação em saber só se pode produzir na medida em que é também a transformação daquele que transforma essa informação.”

(7) Ciclo “A urgência da teoria”, Fórum O estado do mundo, Fund. Caulouste Gulbenkian – Maio / Junho 07.

Reabilitação de um Telheiro em Montemor-o-Novo

Introdução

O fabrico de tijolos em toda a Europa medieval dependia de forma significativa dos precedentes romanos e bizantinos (Campbell, 2005). Em Portugal essa influência é notória e, apesar de não termos grandes edifícios com tijolo à vista, poderemos afirmar que a pedra foi o material de excelência para a construção dos grandes edifícios. As utilizações mais antigas remontam ao período romano e medieval, com especial incidência no sul de Lisboa, onde tijolos de várias tipologias aparecem na construção de arcos, abobadas e abobadilhas, quase sempre posteriormente rebocadas e policromadas. De referir ainda que é nos interiores dos edifícios medievais que o material cerâmico é profusamente utilizado, salientando-se os ladrilhos dos pavimentos da Abadia de Santa Maria de Alcobaça (segunda metade do século XIII), do Palácio de Sintra ou a Sé de Lisboa, que combinam já a terracota com peças vidradas de influência *hispano-muçulmanas* (Trindade, 2007).

O uso destas tecnologias vem a generalizar-se à arquitectura civil e popular, por partir de materiais construtivos de baixo valor e de fácil acesso, complementar as técnicas construtivas em terra, são disso exemplo numerosos edifícios conventuais e as construções dos centros históricos nas zonas centro e sul de Portugal. É neste contexto que se situa o centro histórico de Montemor-o-Novo. A reabilitação dos edifícios antigos e a valorização das qualidades ambientais da arquitectura de terra justificam a recuperação da actividade do *Telheiro da encosta do castelo*, uma destas manufacturas cuja actividade cessou por volta de 1960.

1. Levantamento

A indústria do Tijolo Burro foi uma actividade que se desenvolveu um pouco por todo o concelho, até meados de século passado, tendo sido relevante a sua importância sócio económica.

Nos finais da década de oitenta, fizemos um estudo sobre esta actividade e os dados recolhidos indicaram um património em diversos graus de conservação: fornos (em ruína), utensílios e ferramentas, que permitiram historiar esta indústria nesta região. Completando o discurso dos objectos tivemos ainda a sorte de encontrar antigos profissionais que com o seu testemunho vivo, foram os informantes do levantamento efectuado.

As terras argilosas levaram, um pouco por todo o concelho a instalação de telheiros. Estes eram de dois tipos, actividade com alvará e com local fixo caracterizada pelo forno de alvenaria *Forno à Portuguesa*, uma eira, um *tanque de amassar* e um *armazém*, e uma outra actividade móvel feita por mestres que se deslocavam, por solicitação de quem tinha necessidade de aumentar ou



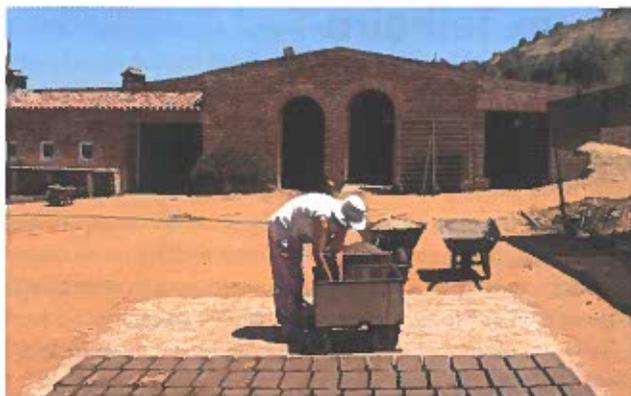


FIG. 1 - Eira com tijolo
Junho de 2011



FIG. 2 - Forno à portuguesa, Califórnia

construir uma nova casa, nesta produção, os mestres contavam com a ajuda dos familiares que participavam nas tarefas do fabrico dos tijolos, cozidos em *fornos à inglesa*, cujo excedente era vendido, revertendo para outros materiais necessários à conclusão da casa as portas e a madeira para estrutura do telhado. Este levantamento permitiu também perceber tipos de exploração das barreiras consoante os objectivos e possibilidades: Nuns casos exploravam-se as barreiras em terrenos próprios, constituindo-se em empresas familiares. Nos terrenos alugados para exploração, a retribuição acordada envolvia uma percentagem do valor das vendas entre 10% a 20%.

Esta era uma actividade sazonal *de azeitona à azeitona*, como popularmente era referido o ciclo: de Novembro a Março os trabalhos agrícolas relativos ao olival, apanha da azeitona e esgalha e limpeza das árvores, e de Março a Outubro o trabalho de produção cerâmica nos telheiros. Esta actividade tem uma relação directa com o ecossistema que caracteriza da cultura rural alentejana, aproveitamento dos recursos naturais¹ e diversidade de actividade laboral.

(1) Os galhos que resultam da esgalha complementados com outros materiais lenhosos resultantes das limpezas dos campos: mato; estevas; caruma; metano

(folhas e ramos de pinheiro ou eucalipto) servia para alimentar os fornos no período de laboração.

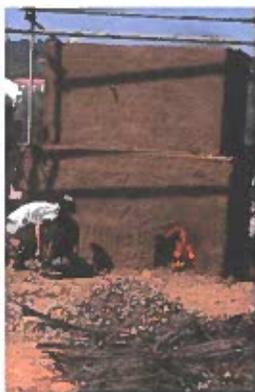


FIG. 3 - Forno à inglesa

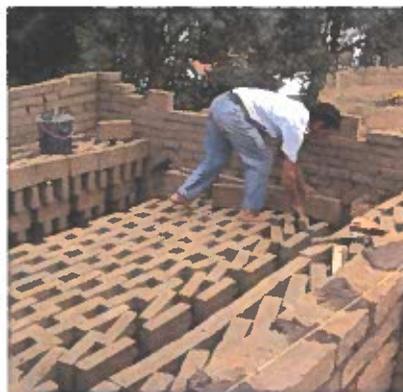


FIG. 4 - Enforna (adagues) em forno à inglesa

O Mestre contratado, trazia consigo elementos da sua família e outros trabalhadores com a tarefa de *rechegar* (amassar e abastecer a eira). Outros elementos designados por *homens da roda de fora* (pessoal indiscriminado exercendo diversas funções a mando do mestre), iam gradualmente aprendendo o ofício, podendo eventualmente chegar a mestres.

Era um trabalho essencialmente masculino, não só pela dureza da actividade mas sobretudo porque o ganho da mulher era cerca de metade do salário do mestre e, sendo este mal pago². As condições físicas deste trabalho eram muito duras, trabalho de sol a sol, exposição ao calor e longas horas dentro do barro molhado. As *eiras* enchiam-se de tijolos, telhas adobes e adobinho. Os *fornos* não paravam de cozer nas noites de Verão. Dependentes desses telheiros estavam os pedreiros construtores que erguiam as paredes com o tijolo burro, faziam os arcos, abobadas e abobadilhas com o tijolo estreito, cobriam as casas com a telha, rematavam muros e chaminés com louça (designação de todo o material fabricado com barro num telheiro).

As alfaias eram feitas por carpinteiros: formas para tijolo, carros de mão, celhas. Outras por ferreiros: as formas para a telha; galapes (lançadeiras de superfície curva para dar forma às telhas), forcados e pontas de esboralhador (instrumentos para trabalhar o fogo na câmara de queima). Pequenas empresas de transporte utilizando as tradicionais carroças puxadas a burro ou mula e mais tarde por camioneta, organizavam-se autonomamente à produção, bem demonstrativo do potencial multiplicador a jusante e a montante desta actividade económica.

O telheiro organizava-se em vários espaços funcionais: **barreira**, **barreiro**, **eira**, **fornos**.

A **barreira**, filão de barro de onde se extrai a matéria-prima, fica geralmente situada nas imediações do telheiro. Com a enxada um dos trabalhadores da roda de fora vai escavando a barreira e transportando o barro para o **barreiro**, ao lado da eira.

O **barreiro** é uma área rectangular, com cerca de 2x4x1,50m, formando uma caixa onde o barro recém extraído é lançado. Aí é *remolhado* e *amassado*. O amassador possui como instrumentos

(2) "mais valia ficar em casa a cuidar das crianças, da horta e de outras coisas que nos fizesse poupança"

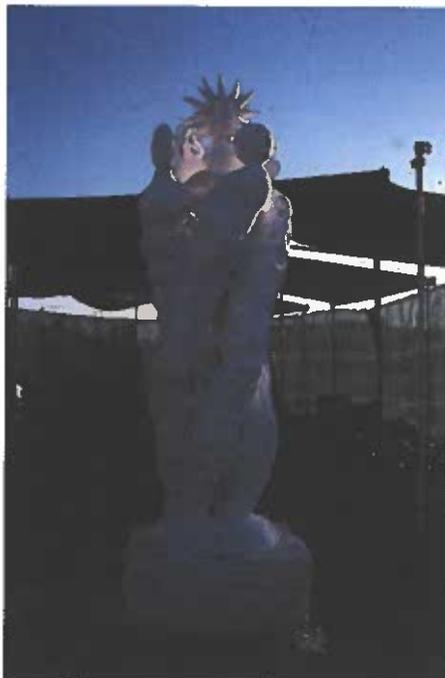


FIG. 5 · Peça Peça modelada e caiada de Arnre Zimmerman no Telhelro

de trabalho, uma lata ou balde para a água com a qual vai *remolhando* o barro. Tendo quantidade suficiente de barro cobre-o com cerca de meio metro de altura de água e deixa-o *derregar*. Quando já obteve uma pasta, pés descalços, calças arregaçadas e enxada nas mãos o *amassador* mistura toda a massa e levado ao mestre que está na eira a fazer o tijolo.

A *eira* (FIG. 1) é um local próximo do barreiro uma área plana, de terra compactada onde o mestre conforma os tijolos e tijoleiras utilizando *formas* de madeira, tendo sempre ao seu lado a *celha* com água e o *carro-de-mão* com barro. Depois de depositar o barro dentro da forma, adapta-o batendo e alisando a superfície com água levada pela concha da mão, retirando depois a forma e obtendo mais um par de tijolos.

Os tijolos ficam na eira, no local onde vão sendo feitos, lado a lado, separados pela espessura da madeira da forma. Um dos homens da roda de fora coloca, em cada centésimo tijolo obtido, uma pedrinha permitindo uma contagem final rápida e fácil no fim de um dia de trabalho. Um mestre experiente executava em média 3.000 tijolos/dia.

Os tijolos permanecem na eira durante dois ou três dias a secar ao sol após que são empilhados em *castelos*. Após bem secos e antes de serem enforados, os tijolos são *canteados* (retirar as rebarbas) com uma faca, o trabalho normalmente era executado por mulheres ou aprendizes.

Os fornos eram de dois tipos distintos:

a) forno “à portuguesa”, planta quadrada em alvenaria, construído com tijolos cozidos unidos com argamassa de barro e rebocado, era constituído por duas partes: a câmara de queima, abaixo



FIG. 6 - Peça Menir, Parque urbano



FIG. 7 - Talhando tijolos, peça Menir

do nível do chão, construída por uma série de arcos separados, formando uma grelha sobre a qual se constrói a câmara do forno. Quando o forno tem duas câmaras de queima lado a lado chama-se *californa* (FIG. 2), podem ser de *tiro directo*³ abertos ou fechados com abobada e chaminé. Nestes fornos podiam cozer-se até 14 mil peças. É o carácter fixo (forno) da actividade à qual é concedido alvará e que torna estas unidades em empresas.

b) forno “à inglesa”⁴ (FIG. 3), era usado na autoconstrução, não pertencia a um telheiro legalizado. Esta actividade de carácter provisório servia apenas para a manufatura dos materiais de construção necessário a novas habitações no espaço rural num contexto de subsistência. O forno era construído para cada fornada subindo as suas paredes externas ao mesmo tempo que se fazia o empilhamento dos “adagues” (FIG. 4), este deixava um túnel ou dois, para a câmara de queima. Os adagues podem variar entre 12 a 30, podendo o forno ter a altura 1,5 metro a 3,5 metros, neste caso a ultima camada é de tijoleiras deitadas afastadas cerca de 2 centímetros ou de telhas, para reter o fogo, e assim atingir a temperatura necessária. Após a cozedura era desmontado, dado que a sua estrutura era organizada pelo próprio material que vai cozer⁵. A *enforma* do material moldado no *forno à portuguesa*, era uma actividade onde participavam quase todos os trabalhadores. Consistia em arrumar os tijolos regularmente desencontrados por planos horizontais (adagues) que se vão sobrepondo a partir da grelha, de modo a permitir que a chama suba por entre espaços e faça subir a temperatura de modo homogéneo. Os tijolos entram pela porta existente na parte superior do forno e oposta à entrada da câmara de queima. As portas são feitas com tijolos

(3) Fornos de tiro directo: o fogo atravessa as peças de baixo para cima, o modo de empilhamento e a cobertura/chaminé, condicionam a tiragem e a subida da temperatura até cerca de 700 graus e a consequente resolução cerâmica do produto.

(4) São designados três tipologias de fábricas no período medieval dentre as quais as feitas para a construção

dos mosteiros para fabrico próprio, in *História Universal do Tijolo* (pág. 99).

(5) “...a maioria dos tijolos era provavelmente cozido em medas em fornos feitos de tijolo não cozido... e o fogo alimentado em túneis” a propósito das tipologias dos fornos romanos idêntica ao forno à inglesa ou à californa; in *História Universal do Tijolo* (pág. 99).

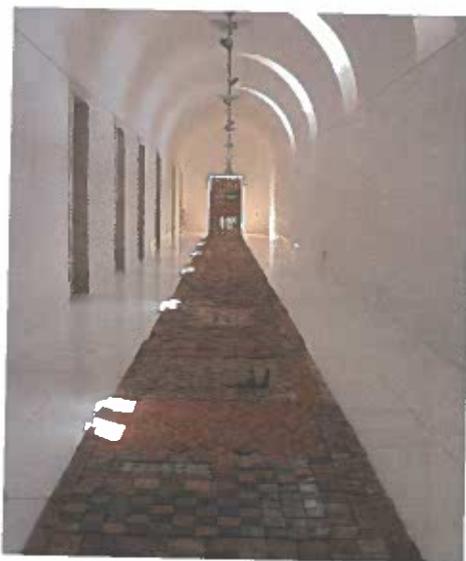


FIG. 8 · Peça *Ponto de Partida* exposição *e.vocações*
na ala sul do Mosteiro de Alcobça

e calafetadas com barro e em seguida inicia-se o rescaldo: em baixo, na câmara de queima, *Pica-se* o fogo à lenha miúda e conserva-se o fogo baixo por 5 a 6 horas para que o aquecimento seja gradual e uniforme a fim de completar a secagem. Ao fim desse tempo lança-se mais quantidade de material de queima, moita mato, madeira e aparas, distribuindo-o com a ajuda do *esborralhador* e desembaraçando a lenha com o *gancho*. A cozedura exige uma atenção continuada e acções repetidas e permanentes na alimentação e controle do fogo que requerem a presença constante dos trabalhadores do forno e fica concluída ao fim de 12 a 16 horas. A desenforma efectua-se dois dias depois. Com a industrialização, mecanização dos processos e a produção em larga escala, estes telheiros deixaram de ser rentáveis. As novas tecnologias fizeram com que as telhas e tijolos tradicionais deixassem de ser aplicados e, gradualmente, os telheiros e barreiras foram sendo abandonados em meados do século XX.

2. Projecto de reabilitação

Na sequência deste estudo sobre os telheiros da região e sua produção tradicional, foi proposto ao Município a aquisição para recuperação do Telheiro da Encosta do Castelo, uma estrutura antiga e degradada. O Telheiro reinicia a sua actividade em 1997, como um projecto de valorização local, de desenvolvimento económico e de manutenção de técnicas tradicionais. Reorganizaram-se as actividades funcionando no período seco de Março a Outubro, a produção feita em eira. E na época húmida Inverno, dedica-se à produção de materiais cerâmicos decorativos, com vidrados e englobes, para pavimentos e revestimentos de interiores e exteriores seguindo modelos medievais, como o ladrilho de Alcobça, e peças azulejares monocromáticas. O projecto pretende ser auto-sustentável, cuja viabilidade económica se encontra na venda dos produtos, num mercado



FIG. 9 - Ladrilhos do século XII
Igreja de Santa Maria de Alcobaça

cada vez mais sensível à utilização de materiais artesanais na recuperação e reabilitação de património edificado. Assim, o Telheiro disponibiliza na sua estrutura, recursos e equipamentos para a realização de ações nos campos da Escultura, Cerâmica, Design e Arquitectura, ao longo das quais se pretende que as técnicas e materiais de construção artesanal, em relação com o lugar, sirvam de base para o desenvolvimento de projectos artísticos inovadores. Como exemplo destacam-se os três *Simpósios Internacionais de Escultura em Terracota* (1996, 1998 e 2001)⁶, realizados pela *Associação Cultural Oficinas do Convento* permitiram avançar para a cerâmica de grande formato. Salientam-se as peças do escultor americano Arnie Zimmerman em 1998 (FIG. 5) onde foi usado um forno à inglesa para cozer a peça feita in situ. Esta foi feita por modelação e posteriormente caiada, de acordo algumas esculturas inseridas em nichos nas casas de século XVII existentes no concelho. Uma outra, a peça *Menir* do escultor peruano Cesar Conejo realizada em 2001 (FIG. 6) onde foram usados tijolos talhados e posteriormente cozidos no *Forno California*. Em 2003 é realizada a peça *Ponto de Partida* (FIG. 8), da escultora portuguesa Vanessa Santos, realizada para a exposição *E.vocações*⁷ nas celebrações dos 850 anos da fundação do Mosteiro de Alcobaça, esta partiu da investigação sobre os processos de conformação dos ladrilhos do deambulatório da igreja de Santa Maria de Alcobaça e datados de cerca do século XIII (FIG. 9). Estas replicas dos ladrilhos foram realizadas no telheiro também com a intenção da sua comercialização futura (FIG. 8). Estas esculturas estabeleceram ainda uma relação directa com a arquitectura tradicional e com

(6) Disponível em: <http://www.oficinasdoconvento.com>
+ <http://telheiro.oficinasdoconvento.com> – Fróis,
Virgínia, 2º e 3º Simpósios de Escultura em Terracota
de Montemor-o-Novo, Associação Cultural Oficinas do
Convento, Montemor-o-Novo, 1998 e 2001.

(7) Costeira, Isabel, (*e.vocações*, IPPAR, Alcobaça, 2003.

as matérias cerâmicas do nosso património. Este capital social, a par com a transdisciplinariedade do Telheiro – que articula a produção artesanal com a produção artística em diversos campos – permite criar potencialidades imensas. Na mesma estrutura, a investigação e produção artística contemporânea coexistem com a venda de produtos, sempre a partir da mesma matéria: a terra. No associativismo empreendedor, projectos desta natureza podem constituir-se como uma importante fonte de rendimento, que permite a auto-sustentabilidade das estruturas culturais, com maior autonomia e impacte na dinamização económica do seu lugar.

O Telheiro da Encosta do Castelo recebe grupos de trabalho e acolhe propostas ao nível da investigação e inovação nos campos da Arquitectura, Design, Ambiente e Arte.

Referências

- Campbell, James W.P., *História universal do tijolo*,
Caleidoscópio – edição e artes gráficas S.A.
Portugal, 2005 (pág. 99)
- Trindade, Rui André Alves, *Revestimentos cerâmicos
portugueses*, Edições Colibri, Lisboa,
2007 (pág. 318)
- Silva, V, *Telheiros – O barro e os homens*, Almansor
nº 9, Montemor-o-Novo, 1991

Museus e públicos com deficiência : mitos e preconceitos

Mitos e preconceitos encontram-se verdadeiramente relacionados. Ambos partem de uma base dual, que os caracteriza por se assumirem enquanto realidades absolutas quando na sua exactidão não o são. Surgem fora do domínio do conhecimento, dando lugar à produção discursiva em torno de determinada temática com base na crença. O mito assume-se numa perspectiva simbólica sobre algo que pode não existir mas que procura explicar uma certa particularidade só possível por hipótese. O preconceito deriva de um juízo preconcebido, que no âmbito social, actua com base no desconhecimento de um determinado grupo sob o efeito pejorativo. De um modo geral, manifesta-se perante atitudes discriminatórias.

No campo da deficiência, os mitos e preconceitos são múltiplos. Raramente verificados e assentes na falta de informação, facilmente se convertem em barreiras geradoras de irreais possibilidades de as combater pelo domínio da prática. Frequentemente, nas suas relações sociais, a pessoa com deficiência é confrontada com tipos de comportamentos fruto desses mitos e preconceitos, como os negativos, que diminuem a pessoa com deficiência, como é o caso de pessoas com deficiência sensorial que são abordados como tendo alguma incapacidade ao nível da cognição, comportamentos paternalistas, quando adolescentes ou adultos são tratados como se fossem crianças, sendo ignoradas as suas capacidades de independência e de competência, frequentemente associados às pessoas com deficiência intelectual, ou considerações que abordam as pessoas com deficiência como super-heróis, acentuando uma condição especial perante os restantes membros da sociedade e inibindo o pensamento que leva a considerar as pessoas com deficiência iguais e com os mesmos direitos de cidadania. Sem dúvida, que este género de atitudes se encontra associado à falta de informação, conhecimento e de vivência sobre a deficiência, pois, quanto mais as pessoas sem deficiência aprendem acerca das pessoas com deficiência, mais facilmente assumem atitudes positivas em torno delas. Talvez por isso, seja a falta de conhecimento que tenha levado a constantes práticas segregativas em torno das pessoas com deficiência muitas vezes porque tendemos a considerar o desempenho dos outros de acordo com as nossas capacidades e experiências de vida, prestando pouca atenção a tudo o que não é abrangido pela *norma*. Este conceito, que na década de sessenta, serviu sobretudo os propósitos classificativos da pessoa com deficiência para fins medicinais e educativos, acabou igualmente por levar à segregação social de todos aqueles que não eram atingidos por esta, ao exigir da pessoa com deficiência a adaptação e integração em ambientes *normalizados*. Nesta abordagem, a prática social da pessoa com deficiência assumia um esforço pessoal e individual, em que a sociedade ficava alheia a todo o processo relativo à aceitação das diferenças individuais, não lhe sendo exigido qualquer forma

de esforço na alteração de práticas sociais e atitudes, espaços físicos e instrumentos. No que se refere às instituições museais, a presença de mitos e preconceitos, ou melhor, de falsos mitos e preconceitos, encontra-se igualmente presente, verificável pela fraca participação dos grupos socialmente excluídos no âmbito da experiência museal. Grande parte dos museus nacionais abre as suas portas às pessoas com deficiência, apenas uma vez por ano, a propósito de um dia comemorativo, em salas separadas que as segregam e não as incluem, disponibilizando materiais de fraca qualidade e interesse para os públicos a que se dirigem. Mitos e preconceitos levam a desconsiderar os museus enquanto espaços propícios para o desenvolvimento de capacidades e satisfação de interesses dos públicos com deficiência. Observa-se então que, pelo sentido inverso, são produtores de outros géneros de incapacidades, uma vez que ao inibirem o acesso ao conhecimento e à informação, vão igualmente contribuir para o seu isolamento social. Neste caso, reportamo-nos à barreira da *omissão*¹ que se traduz na falta de respostas da sociedade perante as necessidades das pessoas com deficiência, considerando-se que ao não se exercer nenhuma acção nesse sentido, constitui-se um obstáculo.

Esta concepção conduz-nos a uma reflexão sobre o papel dos museus, habitualmente assumido por objectivos culturais e raramente por objectivos sociais – embora seja comumente reconhecida a sua capacidade para causar impactos e exercer influencia na sociedade. Neste contexto, os museus podem representar fortes contributos para alterar outros sectores, para além do cultural, nomeadamente, através do reconhecimento das potencialidades da sua função ao nível social, que os direcciona para uma prática construtivista, cujos visitantes passam a desempenhar o papel de intérpretes na produção do conhecimento e o museu assume-se enquanto espaço propício para a realização de práticas significativas². A ideia da responsabilidade social dos museus não é nova, quer nos meios académicos, amplamente defendida por Sandell³ que considera que todos os museus têm o potencial para contribuir no combate à desigualdade social, bem como a responsabilidade para o fazer seja qual for a sua natureza, quer nas organizações internacionais não governamentais que colocam os museus ao “(...) *serviço da sociedade e do seu desenvolvimento* (...)”⁴, quer na legislação portuguesa que define o conceito de museu nos termos da “(...) *promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade* (artigo 3.º)” com deveres de “(...) *apoio às pessoas com deficiência (...) e de combate à exclusão social* (artigo 42.º)”⁵. Com efeito, estas referências podem representar uma grande oportunidade para os museus avaliarem as suas práticas e objectivos,

(1) Sobre esta pesquisa consultar: SMITH, Ralph W. e AUSTIN, David R., KENNEDY, Dan W., *Inclusive and Special Recreation - Opportunities for persons with disabilities*, New York: Ed McGraw-Hill, 2001, pág. 78.

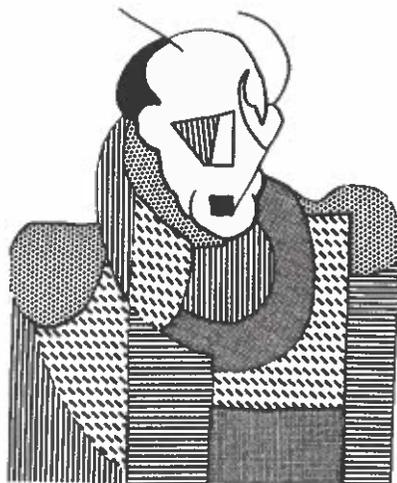
(2) FLEMING, David, IN DODD, Jocelyn e SANDELL, Richard (Ed.), *Including Museums: Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*, Leicester: RCMG, 2001, pág. 12.

(3) SANDELL, Richard (Ed.), *Museums, Society, Inequality*, London: Routledge, 2002, pág. 3.

(4) “(Extraído dos Estatutos do ICOM, adoptados na 16ª Assembleia Geral do ICOM (Haia, Holanda, 5 de Setembro de 1989) e alterados pela 18ª Assembleia Geral do ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de Julho de 1995) e pela 20ª Assembleia Geral do ICOM (Barcelona, Espanha, 6 de Julho de 2001)”. (Consult. 02/09/2011), in: <http://www.icom-portugal.org/>

(5) Decreto - Lei n.º 47/2004, *Lei Quadro dos Museus Portugueses*, in *Diário da República* n.195, série I-A de 19 de Agosto de 2004, Lisboa: INCM, pág. 5379/5394.

e repensarem a sua visão política dentro de um contexto histórico, social e cultural específico. Neste âmbito, importa fazer referência ao modelo social da deficiência, criado por pessoas com deficiência na década dos anos oitenta, em oposição ao modelo médico da deficiência dos anos sessenta, com o objectivo claro de conferir à sociedade a responsabilidade de se adaptar às necessidades da pessoa com deficiência, implicando um esforço bilateral entre ambos, no sentido de juntos encontrarem as melhores soluções para a prática da inclusão social. De acordo com este pensamento, é a sociedade que cabe a missão de permitir o desenvolvimento pleno das capacidades das pessoas com deficiência sendo seu dever sofrer alterações, nomeadamente, através da eliminação das barreiras físicas e informativas. No entanto, ao falarmos de mitos e de preconceitos, estamos necessariamente a centrar-nos numa outra vertente deste modelo social, considerando fundamental a importância das atitudes psicossociais em torno da pessoa com deficiência, através dos comportamentos positivos em relação às diferenças individuais, por parte das pessoas sem deficiência. Considerando que, as reformulações legais e os apoios financeiros não garantem a efectivação da inclusão, torna-se necessário o desenvolvimento de um outro género de acessibilidade, ao nível das atitudes, que se junta à acessibilidade física e informativa, assente numa perspectiva global de todo o processo envolvido na inclusão. No fundo, parte de um princípio auto-crítico resultante na receptividade do visitante que vai desejar voltar, ao ser sujeito a uma experiência museal de qualidade ao nível das relações sociais empreendidas ao longo da visita e adaptada às suas necessidades. Perante este princípio, acredita-se que as instituições cumprem verdadeiramente a sua missão: servir as pessoas, à qual acresce o aumento da qualidade de vida individual e do bem-estar comum em sociedade. No âmbito desta busca pela acessibilidade nas atitudes, insere-se a importância da criação da figura de um coordenador responsável pelas acessibilidades na gestão do museu, cuja função se reporta à mediação de contactos entre o museu e pessoas com deficiência, à sistematização dos recursos e de materiais e, ao acompanhamento e avaliação de todo o processo implicado na inclusão. Só assim serão exercidas acções metodológicas e contínuas com o objectivo de aprofundar o nível de consciência e de conhecimento sobre o acesso de pessoas com deficiência aos museus, tanto nos sistemas educativos como na comunidade geral, nomeadamente: nos media e na organização de grupos de estudos, debates ou conferências; na organização de acções de formação para pessoas ou entidades interessadas em se especializarem no tema; na aliança entre pessoas com deficiência visual, seus familiares e organizações. Ocorrerá com maior facilidade o investimento em recursos materiais e humanos (este último, através da formação de uma equipe multidisciplinar entre professores, técnicos das organizações, pessoal de apoio logístico como os recepcionistas). Quanto mais diversificada e flexível for a metodologia de trabalho e a oferta de actividades maior será o interesse e a participação do público com deficiência visual. Ainda mais quando se verifica que o sucesso na frequência aos museus implica de uma programação em permanência, em vez de esporádica ou passiva, pois quanto mais variada for essa programação, maior número de visitantes poderão ser abrangidos. Neste sentido, a criação de propostas inclusivas, constantes e bem definidas, torna-se fundamental para a abolição das barreiras sociais de públicos habitualmente excluídos por parte da instituição museu. Não será este um desafio para a captação de novos públicos nos museus? Serão as pessoas com deficiência visual públicos potenciais numa sociedade em busca pela inclusão?



FIGS. 1 e 2 - Imagens em relevo para pessoas com deficiência visual com base na obra *Retrato de Homem* (s/d.) de Amadeo de Souza-Cardoso

Estratégias de Inclusão de Públicos com Deficiência Visual :

A recepção e as respostas dos visitantes

No âmbito de uma investigação que pretendia abordar a relação entre museus de arte e públicos com deficiência visual⁶, foi desenvolvido um estudo de caso com um grupo de vinte e cinco participantes com deficiência visual da Fundação Raquel e Martin Sain cujo objectivo seria a análise de uma vivência dentro de um espaço museal. O palco para esta acção concretizou-se no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, através da análise de três obras de três artistas portugueses: *Retrato de Homem* (s/d) de autoria de Amadeo de Souza-Cardoso (1887/1918), *A Fuga* (1938/39) de autoria de Mário Eloy (1900/1951) e, a *Pintura Habitada* (1976) de autoria de Helena Almeida (n.1936)⁷. A estratégia desenvolvida, para ir ao encontro das necessidades das pessoas com deficiência visual, concretizou-se na criação de instrumentos que enriquecessem e facilitassem, tanto a experiência como a aprendizagem dos conteúdos de uma obra de arte, e que ao mesmo tempo, promovessem o uso de recursos compatíveis com aqueles que estão disponíveis aos públicos sem deficiência mediante diferentes modos de apresentação da informação essencial. No âmbito da deficiência visual, importa colocar em evidência as suas algumas das

(6) Investigação desenvolvida no âmbito de uma dissertação de mestrado: MARTINS, Patrícia Roque, *A Inclusão Pela Arte: Museus e Públicos com Deficiência Visual*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Univ. de Lisboa, orientada por Fernando António Baptista Pereira, Lisboa, 2008.

(7) Imagens das obras disponíveis em: <http://www.cam.gulbenkian.pt/>

suas características, já que podem influir no modo como o visitante com deficiência visual irá perceber uma obra de arte. Em primeiro lugar temos dois grupos: as pessoas com cegueira total e as pessoas com baixa-visão, que ainda possuem algum resíduo visual para explorar. Para as primeiras, faz sentido ter acesso às cores de uma obra como modo de potenciação da sua visão. Por outro lado, este grupo pode não ter o tacto tão apurado como o primeiro. É também importante considerar se a sua deficiência foi adquirida ou é congénita. No primeiro caso pode haver a possibilidade de a pessoa recorrer à sua memória visual e ter algumas referências visuais. Quanto às pessoas com cegueira congénita, na maioria dos casos, têm o tacto bem apurado e desde cedo se habituaram a utilizar os outros sentidos que dispõem para interpretar o mundo exterior. Com efeito, no âmbito deste estudo de caso, o acesso às peças da colecção fundamentou-se na exploração da didáctica multissensorial, através da adaptação das referências visuais ao canal da percepção sensorial mais adequado de modo a proporcionar uma informação mais completa possível, recorrendo-se à audição – através da descrição visual das obras, ao tacto – através do reconhecimento das formas, a textura das pinceladas, ao olfacto – através do reconhecimento dos cheiros associados aos elementos das obras, e à associação do corpo do visitante com a composição da obra, que para além de permitir a participação activa do visitante, facilitou a compreensão de certas posturas ou de expressões que de uma outra forma seria de menor compreensão. Desta forma, sugeriu-se o desenvolvimento de uma aprendizagem multissensorial como via para proporcionar um ensino mais expressivo para as pessoas com deficiência visual⁸. Não se pode considerar que os sentidos que possuem têm capacidades mais elevadas do que é regular. Com o tempo e com a prática e, pela falta do sentido visual, vão continuamente utilizar os outros canais de percepção para obter a informação. Por conseguinte o conhecimento visual que não lhes é acessível pode ser disponibilizado por duas vias: através da associação das imagens visuais a conceitos não visuais, com recurso a exemplos concretos ou fomentando a imaginação; ou mediante a adaptação das referências visuais ao canal da percepção sensorial mais adequado; ou recorrendo simultaneamente aos vários sentidos de modo a proporcionar uma informação mais completa. A didáctica multissensorial presta ainda vantagem a pessoas que não tenham problemas de visão tornando inclusive mais perceptível a apreensão de determinados conceitos que o sentido visual não proporciona, como por exemplo, um instrumento musical ou o cheiro de uma planta que adquirem outros significados quando não se restringem à observação visual. Deste modo, são utilizadas e desenvolvidas todas as fontes de informação que não competem entre si, pelo contrário, são complementares e, neste caso, podem ser substitutivas. Não se pretende, de modo algum, oferecer meios para que possam perceber arte do mesmo modo que as pessoas normo-visuais. Isso seria um erro, dado que existem diversos modos de compreendê-la desde que sejam devidamente potenciados.

Relativamente *Retrato de Homem* de autoria de Amadeo de Souza-Cardoso, o exemplo apresentado refere-se à adaptação desta pintura, em óleo sobre tela, para uma imagem em relevo em

(8) Sobre esta pesquisa consultar: BALLESTERO – ALVAREZ, Jose Alfonso, *Multissensorialidade no ensino de desenho a cegos*, Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003; FONDATION DE FRANCE –

ICOM, *Museus abiertos a todos los sentidos acojer mejor a las personas minusválidas*, Madrid: Ministério de Cultura y ONCE, 1994; MIQUEL – Albert Soler Martí, *Didáctica multisensorial de las ciencias*, Barcelona: Paidós, 1999.

folha de papel⁹. A imagem em relevo foi realizada a partir de uma imagem impressa da obra, decalcada sobre uma folha de papel vegetal e, em seguida digitalizada e impressa numa folha branca. Foram aplicados vários tipos de relevos para cada forma geométrica, como riscas horizontais, verticais, em “v”, pontilhado denso e largo, relevo cheio, para que na percepção táctil fossem apreendidas através da sua variante. Obtida a imagem final, efectuou-se a digitalização da mesma e a impressão numa máquina de relevos, que colocou em ponto saliente toda a imagem desenhada. À semelhança da composição cubista, cujas formas geométricas foram definidas através da diferenciação cromática, esta imagem em relevo definia geometricamente as formas através da diferenciação de cada um dos relevos (FIGs. 1 e 2). Alguns dos participantes encontraram nesta imagem em relevo uma via para fomentar a sua imaginação: “No Retrato de Homem pode pensar em várias alternativas da roupa do homem”¹⁰. A acompanhar esta imagem foi disponibilizado a descrição dessa mesma imagem em relevo, de carácter fundamental, uma vez que orienta a análise da pessoa com deficiência visual na percepção táctil da imagem em relevo.

Descrição Visual da Obra

A pintura apresenta o retrato de um homem calvo, posicionado frontalmente para o observador, a meio corpo. O autor elaborou a composição da figura através de formas geométricas. Deste modo, o tronco, a cabeça e os membros superiores são desenhados através da junção de diversas formas circulares, triangulares e rectangulares. Por exemplo, no lado esquerdo temos o olho direito em forma triangular e a boca em forma quadrangular.

Descrição da Imagem em Relevo

A imagem em relevo do “Retrato de Homem” é composta por diferentes tipos de texturas. Cada textura corresponde a uma forma geométrica baseada nas formas geométricas presentes na obra original e que em conjunto formam o retrato. Assim, a título de exemplo, o leitor encontrará o olho num formato triangular preenchido por linhas verticais, o nariz em formato rectangular sem preenchimento e a boca em formato quadrangular preenchido por uma superfície cheia. O tronco do homem é representado pelas distintas texturas.

No caso da obra *A Fuga* de autoria de Mário Eloy o recurso desenvolvido passou pela apresentação de um protótipo em relevo baseado nos mesmos materiais em relação ao original, em óleo sobre tela, para além da aplicação de um ramo de rosas que permitiu a percepção olfactiva das mesmas. Neste seguimento, proporcionou-se a compreensão geral da composição, dos volumes e das formas, e da textura da tinta, de modo a gerar conteúdos que permitissem a combinação e a utilização dos vários sentidos (FIGs. 3 e 4). Mediante este recurso, os participantes construíram subjectivamente o significado da obra: “[A Fuga] *Deu-me a criatividade de pensar no mundo que nos*

(9) Consultar: AXEL, Elisabeth e LEVENT, NINA, *Art Beyond Sight*, Nova Iorque: AFB Press, 2003.

(10) MARTINS, Patrícia Roque, *A Inclusão Pela Arte:*

Museus e Públicos com Deficiência Visual, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientada por Fernando António Baptista Pereira, Lisboa, 2008, pág. 357.



FIGs. 3 e 4 · Protótipo em relevo para pessoas com deficiência visual com base na obra *A Fuga* (1938/39) de autoria de Mario Eloy

rodeia e cada vez a fuga é maior, parece que já não conseguimos parar um só momento para reflectir antes de iniciarmos uma nova fuga⁽¹¹⁾, remetendo-nos para uma apreciação centrada na valorização das relações entre o objecto artístico e a experiência de vida do espectador. Para a obra *Pintura Habitada* de autoria Helena Almeida, a sua análise partiu da criação de um modelo baseado na mesma ideia expressa pela artista: habitar a obra através da acção de cada participante com vista à percepção da sua narrativa. Deste modo, o modelo em análise pressupôs a participação activa dos espectadores cuja função se concretizava na condução da composição. Das catorze fotografias de autoria de Helena Almeida seleccionaram-se três que representassem a ideia geral da obra. Escolheu-se uma moldura sem vidro não só para fazer o enquadramento da composição mas também para direccionar o toque do espectador para o interior da obra. Outros recursos foram apresentados, nomeadamente um boião e um pincel que iriam a completar a história e expor o movimento da pincelada da artista. Desta forma, a participação do visitante traduziu-se na compreensão de determinadas situações evocadas na obra apelando-se essencialmente à representação da mesma postura apresentada, permitindo desta maneira perceber *como se habita uma obra*. Na primeira acção o participante era convidado a compreender o enquadramento da obra, ou seja, o posicionamento da figura representada juntamente com o boião e o pincel, seguido pela presença de uma pequena mancha, que respeitando a obra original, ia preenchendo o espaço inicialmente vazio até ocultar o corpo do participante. Após esta acção, o participante empurrava a mancha até obter um espaço vazio tal como acontecera na obra de autoria de Helena Almeida (FIG. 5). Na reflexão geral dos participantes, facilmente se compreendeu que este método potenciou um maior sentimento de liberdade dentro do espaço museal, permitindo que se

(11) *Idem.*



FIG. 5 · Material didáctico para pessoas com deficiência visual com base na obra *Pintura Habitada* (1976) de autoria Helena Almeida

expressassem melhor na identificação da obra, e ao nível da relação entre as figuras representadas e o espectador: “A Helena Almeida. Achei uma pessoa criativa cheia de vida. Num momento para o outro fechou-se e depois de repente voltou a ser aquilo que era a primeira vez. Adorei essa.”¹² A eficácia do mesmo foi comprovada na análise dos participantes, que na sua maioria a seleccionou como favorita entre as três obras apresentadas.

Através desta experiência compreendeu-se que os museus que invistam no público com deficiência visual, também estarão a investir no público em geral. Se por um lado, os falsos mitos e preconceitos os levam a considerar que se trata de um esforço financeiro e humano em demasia para um público minoritário, por outro lado, chegarão à conclusão que as operações que desenvolvem para este público, para além de permitirem o aumento de novos públicos (as pessoas com deficiência visual ou com outras necessidades especiais), igualmente poderão ser utilizadas pelo público em geral, facilitando a experiência e a aprendizagem durante a visita ao museu, uma vez que podem colocar em evidência certos pormenores que de outra forma poderiam escapar ao olhar do visitante normo-visual.

No final da visita, os participantes foram inquiridos sobre “qual foi o motivo que os levou a participar nesta actividade”. A resposta de um dos participantes foi elucidativa, ainda à acerca dos falsos mitos e preconceitos, que induzem o desinteresse das pessoas com deficiência visual pelas artes visuais: “Por gostar muito de arte. Sobretudo de pintura. Queria agarrar a oportunidade. Porque foi a primeira vez depois de deixar de ver.”¹³ Ainda mais reforçou as palavras de Hoggart demonstrando que o empenho com que participaram naquela experiência ocorreu no sentido de aproveitarem ao máximo uma oportunidade rara que lhes foi facultada, algo que habitualmente não se verifica com os públicos tradicionais “Entre as suas várias qualidades acredita-se que as

(12) *Idem, ibidem.*

(13) *Idem, ibidem.*

“pessoas humildes têm a capacidade de escolher o melhor e o que necessitam, e que se lhes forem dadas oportunidades de ampliar suas capacidades, elas revelarão habilidades bem maiores do que foi proporcionado por um elitismo fechado ou um comunitarismo viciado. Assim, elas têm direito ao melhor, e não menos que isso.” Falsos mitos e preconceitos, levam os museus nacionais a actuar em conformidade com este *elitismo fechado* baseado num *comunitarismo viciado* no modo como se relacionam com as pessoas com deficiência visual, sem que nada de novo e útil seja feito para melhorar a sua qualidade de vida. Consideram-se sempre os públicos habituais. E os públicos desconhecidos? Poderão as pessoas com deficiência visual fazer parte do público dos museus de arte? Que diferenças poderão os museus representar nas pessoas com deficiência e na sociedade em geral? Certamente, que se este grupo de participantes tivesse outra oportunidade, voltaria ao museu.

Referências

- AXEL, Elisabeth e LEVENT, NINA, *Art Beyond Sight*, Nova Iorque: AFB Press, 2003.
- BALLESTERO – ALVAREZ, Jose Alfonso, *Multissensorialidade no ensino de desenho a cegos*, Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- BARBOSA, Ana Mae (org.), *Arte – Educação: leitura no subsolo*, São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- Colecção CAMJAP, In Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, (consult. 01/10/2011), disponível em <http://www.cam.gulbenkian.pt/>
- DODD, Jocelyn e SANDELL, Richard (Ed.), *Including Museums: Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*, Leicester: RCMG, 2001.
- Estatutos do ICOM, In International Council of Museums, (consult. 22/09/2011), disponível em <http://www.icom-portugal.org/>
- FONDATION DE FRANCE – ICOM, *Museus abiertos a todos los sentidos acoger mejor a las personas minusvalidas*, Madrid: Ministério de Cultura y ONCE, 1994.
- MARTINS, PATRÍCIA ROQUE, *A Inclusão Pela Arte: Museus e Públicos com Deficiência Visual*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientada por Fernando António Baptista Pereira, Lisboa, 2008.
- MIQUEL, Albert Soler Martí, *Didáctica multisensorial de las ciencias*, Barcelona: Paidós, 1999.
- SANDELL, Richard (Ed.), *Museums, Society, Inequality*, London: Routledge, 2002.
- SMITH, Ralph w. e AUSTIN, David R., KENNEDY, Dan W., *Inclusive and Special Recreation - Opportunities for persons with disabilities*, New York: Ed McGraw-Hill, 2001.

(14) Citado por SMITH, RALPH, in BARBOSA, Ana Mae (org.), *Arte – Educação: leitura no subsolo*, São Paulo: Cortez Editora, 1999, pág. 108.

Narrativa e significação no retábulo da Pena – uma leitura à luz do Método Geométrico de Composição

A leitura que seguidamente apresentamos decorre da *análise geométrica* do retábulo da Pena de Nicolau Chanterene¹, no qual seguimos o método *matemático-geométrico*, inicialmente desenvolvido por Matila Ghyka² e por Jay Hambidge³, condensado por Charles Bouleau⁴ e, mais recentemente, notavelmente incrementado e levado à prática em Portugal e na Arte Portuguesa por Luís Casimiro⁵. Com este intuito, foi seguida uma metodologia considerando a totalidade da obra retabular, idealizada e organizada como um todo, motivo pelo qual a referida análise foi sempre efectuada sobre o *marco* no qual se inscreve a respectiva estrutura retabular. Contudo, embora o imaginário tenha concebido o presente retábulo criando espaços ediculares distintos e bem segmentados, já as narrativas que aí concebe suplantam estas marcações num propositado extravasamento das *istórias*, chegando mesmo, no caso do segundo registo, a gerar um *continuum* espacial e uma concentração espacio-temporal [de forte inspiração humanista renascentista] que lhe irá permitir estabelecer novas associações discursivas e ampliar o seu universo de significações, numa atitude vanguardista que revela o génio heurístico de Nicolau Chanterene, perfeitamente inserido no modo ou na “*maniera*” coetaneamente perseguida em território transalpino por alguns dos maiores e mais distintos artistas de antanho. Assim, dada a complexidade compositiva da obra e a intrincada orgânica na articulação entre os diferentes episódios narrativos, considerá-mos necessário o estudo individualizado de cada uma das partes, com o intuito de destrinçar es-

(1) HENRIQUES, Francisco, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – Geometria e Significação*. Lisboa, tese de mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

(2) GHYKA, Matila, *The Geometry of Art and Life*. Nova Iorque, Dover Publications, 1977.

(3) HAMBIDGE, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry*. Nova York, Dover Publications, 1967.

(4) BOULEAU, Charles, *Charpentiers: La géométrie secrète des peintres*. Paris: éditions du Seuil, 1963. Tradução espanhola Tramas: La geometria secreta de los pintores. Madrid, Akal, 2006.

(5) CASIMIRO, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Porto: Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004



FIG. 1 · Retábulo da Pena

ses outros níveis de significação. Mais do que a exposição detalhada das *entidades geométricas* que aí identificámos, e até mesmo da *armadura*⁶ que subjaz à sua organização compositiva, pensamos interessante e pertinente expor a nossa leitura daí resultante.

Começamos por salientar a adequação perspéctica dos elementos estruturais à visão do observador, no qual o corpo central assume uma predominância de medida relativamente aos corpos laterais, embora destacando-se já da habitual tipologia emulando um “painel central” sobre o qual se fechariam os “volantes móveis” (FIG. 1) Todo o corpo é dinamizado em altura pela sequência dos elementos escultóricos, gerando um desfasamento da ordem estabelecida e elevando-o acima da trama ordenadora. De facto, o nicho central onde se inscreve o sacrário e a cena de *Cristo Deposto pelos Anjos* parte da mesma base das edículas laterais. Contudo, apresentando maiores dimensões impostas pela altura do arco da abóbada ligeiramente rebaixado, é superada a compartimentação estabelecida para os corpos laterais. Desta forma, também a edícula que se lhe sobrepõe e onde

(6) Dadas as características tipológicas do rectângulo no qual a obra se insere, o *marco*, é-nos possível conhecer uma trama constituída por linhas horizontais, verticais e oblíquas que o dividem, denominada *armadura do rectângulo*. Esta trama pode ser obtida segundo diferentes métodos de divisão, de acordo com a tipologia do dito rectângulo, usada pelo artista na

gênese da obra actuando como traçado regulador, auxiliar na organização da composição. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto (2004), e também, HENRIQUES, Francisco (2007).

se encontra a *Virgem em Majestade*, se eleva acima das edículas laterais pertencentes ao segundo registo. Acima desta edícula, a representação da *Natividade* com a *Adoração dos Pastores* ergue-se para o alto numa justaposição de elementos escultóricos devidamente enquadrados e coabitando num cenário de formas arquitectónicas, rompendo e desprendendo-se do rigor normativo da trama ortogonal. Salientando-se e avançando para além de toda a estrutura, este corpo central gera ainda uma ampliação do espaço retabular para fora, numa extensão volumétrica que confere a toda a composição uma magnífica dinâmica. A sua maior proporção, a libertação volumétrica que o fazem avançar para além de toda a estrutura, e a elevação acima dos corpos laterais, destacam-no da restante trama criando um modelo de excepcional brilhantismo compositivo.

Nesta reestruturação, e por comparação com os retábulos anteriormente executados⁷, a predela em baixo-relevo assume dimensões acentuadamente reduzidas relativamente à restante composição. Esta diminuição modular da predela, onde figura um extenso ciclo da *Paixão de Cristo*, terá surgido como uma opção que permitiu a Chanterene criar mais espaço em altura na organização dos registos superiores, conferindo maior relevo aos cinco paços da vida de Maria e da infância de Cristo, possivelmente, incidindo e projectando-se sobre um conjunto de episódios devocionais respondendo aos requisitos específicos dos encomendadores⁸. Composta de nove passos, na predela figuram a Última Ceia, Cristo no Horto, Cristo Preso, a *Flagelação*, *Ecce Homo*, o *Caminho Para o Calvário*, a *Deposição da Cruz*, a *Ressurreição*, e a *Descida ao limbo*, quatro das quais [as duas primeiras e as duas últimas] são representadas no exterior, respectivamente à esquerda e à direita do sacrário; as restantes cinco estão representadas no interior, na superfície do tambor rotativo de alabastro, acessíveis por rotação do mesmo⁹. Deste modo, a *Pietà*, ocupando o grande nicho central, tendo de permanecer num plano de proximidade com o ciclo ao qual pertence, teve necessariamente de “descer” para o primeiro registo, num gesto de grande arrojo e inovação nunca antes observado.

A Virgem em Majestade

A imagem do *Senhor morto*, obviamente a “figura maior de devoção” em todo o universo cristológico, dada a sua maior dimensão e a localização privilegiada mais próxima do olhar do observador, deveria sempre beneficiar de maior preponderância e destaque neste conjunto retabular. De facto, concebida quase em tamanho real e revelando-nos a Sua figura martirizada, perfeitamente desgastada e desfalecida devido ao pesado suplício a que foi submetido, aliando-se à sua maior proximidade, pretender-se-ia suscitar nos fiéis a mais profunda comoção, despoletando piedosos sentimentos de compaixão e veneração. Contudo, um vasto conjunto de factores parece apontar, simultaneamente, na direcção da figura da Virgem Maria, enriquecendo-a de uma tónica

(7) Nomeadamente, o retábulo da Lamentação, em S. Marcos, e o retábulo de S. Pedro, na Sé Velha de Coimbra. Cf. Grilo, Fernando, *Nicolau Chanterene e a Afirmação da Escultura no Renascimento na Península Ibérica* (c. 1511 – 1551), Tese de doutoramento apresentada à Faculdade, de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

(8) D. João III e D. Catarina, *ibidem*.

(9) Embora de inequívoca importância no contexto teológico e iconográfico deste retábulo, não incorrendo no risco de tornar demasiado extenso este artigo, dele excluiremos a sua análise. Cf. Henriques, Francisco (2007), pgs. 153-188.

igualmente dominante, colhendo, assim, um discreto mas mais elevado protagonismo, tal como seria de esperar num templo de invocação mariana, e numa era em que se vinha assistindo a uma plena afirmação do Seu culto enquanto poderosa intercessora e advogada de múltiplas causas, modelo de virtudes de mulher e de mãe.

Tal como nos foi dado a perceber através do estudo geométrico efectuado, todo um conjunto de linhas oblíquas – as que demarcam as divisões da abobada escorçada cobrindo a estrutura, e as linhas enviesada das saliências escorçadas do entablamento acima do segundo registo – conflui sobre os pés da Virgem Maria, orientando subtilmente o olhar do espectador sobre a Sua figura. A deslocação do foco de atenção para a base da imagem engrandece-a aos olhos do observador, uma vez que esta se “eleva” acima do ponto para onde “tendem” a generalidade das linhas ortogonais situadas neste sector, conferindo-lhe maior imponência e grandiosidade. De igual forma, embora majestosamente sentada numa avultada e pesada estrutura, a Sua figura ganha acrescida “leveza” sobrepondo-se ao vazio criado pelo espaço aberto sob o arco da edícula inferior, como se habitasse um espaço celestial, pairando acima das mortificações terrenas, verdadeiramente assumindo-se a Rainha dos Céus. Deste modo, cremos terem-se criado as condições para que, ao olhar a obra, o observador tenda a focar a sua atenção mais demorada sobre a figura da *Virgem em Majestade*, soberbamente entronizada numa magnífica cátedra e apresentando-nos o Salvador, *bendito fruto do Seu ventre*. O gesto e a pose com o rosto ligeiramente “treçado”¹⁰, “inacessível na sua *Imaculada Conceição*”¹¹, anunciam uma eloquente e pungente materialização da oração *Salve Regina*, clamando à mais poderosa entre todos os intercessores, que *para nós vire os Seus olhos* e o seu rosto, mostrando-nos a Salvação. Será este gesto e a procura do Seu olhar, que nos guiará na leitura do ciclo iconográfico aqui presente, pois é nesta direcção, ainda na transição entre o espaço divino e o espaço terrestre, que encontraremos o Arcanjo já proferindo o seu colóquio.

A Anunciação

Perante a eminente chegada do Anjo, a atenção de Maria é desviada da Sua leitura voltando-se surpresa para o seu interlocutor, permanecendo a mão direita ligeiramente afastada do corpo segurando, aberto, o Livro das Profecias. Estes gestos e a Sua atitude de espanto aludem directamente a um estado espiritual de surpresa e inquietação, correspondente à «condição louvável» da *Conturbatio*¹². Embora a representação do enviado celestial anteceda um pouco este momento – evidenciado pela presença da filactéria exprimindo as palavras divinas, e pela pose do seu braço direito erguido em direcção à pomba do Espírito Santo – estes sinais deverão ser interpretados como o momento em que Anjo esclarece a objecção de Maria, pronunciando o modo escolhido

(10) “...uma proporção e igualdade que muito satisfaz e contenta (...) porque mostra parte da frente, e parte do perfil...”, a tipologia de retrato de gosto eminentemente renascente, “aconselhada” pelo protegido de D. Catarina, Francisco de Holanda, no seu tratado. Cf. Holanda, Francisco, *Do Tirar Polo Natural*, Introdução notas e comentários de José Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp 23.

(11) Baptista Pereira, Fernando António, *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento*, Tese doutoral, Lisboa, 2001, p. 72.

(12) Casimiro, Luís Alberto (2004).

por Deus: “o Espírito Santo virá sobre ti...” (Lc 1, 35). Por outro lado, a atitude de Maria com a cabeça humildemente inclinada e a mão esquerda colocada sobre o peito, exprimem a sua humilde aquiescência ao acontecimento transcendente que lhe é anunciado: “Faça-se em mim segundo a Vossa vontade” (Lc 1, 38), reflectindo a «condição louvável» correspondente à *Humilitatio*.

A posição da pomba colocada do lado oposto à fonte de luz, poderá reflectir a intencional opção do escultor em fazer referência aos textos evangélicos: “...e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a Sua sombra” (Lc 1, 35), representação que simboliza a acção fecunda da terceira pessoa da Santíssima Trindade, nesse momento concebendo o Verbo Divino no seio da Virgem Maria.

O açafate contendo tecidos diversos e instrumentos de costura, constitui uma referência directa aos Evangelhos Apócrifos que relatam Maria na confecção do véu do Templo de Jerusalém¹³. A figuração deste utensílio constitui uma forma de salientar a figura de Maria enquanto mulher dedicada e atenta às tarefas domésticas, ocupada com os vulgares trabalhos tipicamente femininos, equiparando-a às mulheres do seu tempo, enaltecendo as virtudes que reflectem a escolha de Deus elegendo-A para acolher o Verbo Divino. A arca colocada em baixo, em primeiro plano, ganha importância simbólica pelo seu conteúdo que se mantém oculto e preservado¹⁴. Deste modo, estamos perante uma alusão à virgindade de Maria, que sem a perder, transporta no seu seio o mais excelso tesouro, simultaneamente associando Maria à *Arca da Aliança*, verdadeiro Tabernáculo acolhendo o Filho de Deus.

A figura com o cântaro à cabeça encontra as suas referências também nos Evangelhos Apócrifos que relatam o episódio da *Anunciação* quando Maria se dirige à fonte para ir buscar água. A simbologia deste elemento alude também à *fonte selada* ou ao *poço das águas vivas*, atributos aplicados a Maria referidos no Cântico dos Cânticos. Por outro lado, este elemento pode também ser interpretado como um “atributo da mulher pela sua vinculação com a água, chegando por isso a representar a Grande Mãe (receptáculo da vida)”¹⁵. O dossel circular alude ao céu e aos bens celestes, embora conjugado com outros elementos adquira outros significados mais profundos. Colocado sobre o tálamo, o dossel adquire também a simbologia do “desposório espiritual” entre Maria e o Espírito Santo decorrendo sob protecção de Deus Pai, e do qual resulta a concepção virginal do Verbo Divino¹⁶. Enquadrando a figura da Virgem Maria, o dossel aberto ganha ainda o significado de tenda ou tabernáculo, sinal da morada de Deus entre os homens. O Anjo debruçando-se do varandim, poderá simbolizar o “coro” de anjos acompanhando o Anjo Gabriel na sua embaixada. Esta edícula da *Anunciação*, afirma-se como um excelente exemplo do quadro de síntese do modelo renascentista, nele figurando diferentes modelos didácticos da anunciação, concordantes com diferentes textos apócrifos que receberam algum destaque em Portugal.

A Natividade

Mesmo que seja desconhecedor do arranjo sequencial da narrativa, o espectador reconhecerá individualmente cada uma das unidades narrativas, prosseguindo naturalmente a continuidade da *istória* na edícula da *Natividade*. Por outro lado, estando localizada no topo da estrutura e

(13) *Ibidem*, p. 315.

(15) Casimiro, Luís Alberto (2004).

(14) *Ibidem*, p. 325.

(16) *Ibidem*, p. 348.

envolta por uma opulenta grinalda circular, esta representação beneficia de relevado destaque enquanto coroamento de toda a obra, assumindo-se como o mais excelso e glorioso momento para toda a humanidade: a revelação do Salvador.

Uma vez que presenciamos a cena da Adoração do Menino, encontrando-se já presentes vários pastores entoando cânticos e tocando instrumentos, segundo Louis Rèau, podemos dizer estarmos perante uma cena *complementar* a que chama *Epifania: Deus feito homem, apresentado ao mundo*¹⁷.

Antagónica à sua descrição evangélica (Lc 2, 15-21) e singularmente representada num magnífico exemplar arquitectónico renascentista de linhas classizantes, esta estrutura revela-se uma verdadeira “alegoria à igreja humanista como herdeira da cultura antiga”. Mais do que um edifício ela aproxima-se de um pórtico, evidenciando-se como acesso à revelação, local de passagem entre dois mundos, abrindo-se para um mistério e anunciando a passagem para o além¹⁸. Esta verdadeira porta do Céu, sem marcar uma fronteira precisa entre interior e exterior, com uma série de humildes personagens entrando e espreitando em diversos locais, torna-se local de epifania divina, invocando o carácter universal da revelação, o anúncio salvífico da Boa Nova.

Embora careça de um apurado sistema perspéctico de projecção com um ponto de fuga unificado (FIG. 2), a estrutura arquitectónica é notavelmente representada segundo um acentuado escorço sugerindo enorme profundidade e reforçando a amplitude do espaço que se abre para além do arco, induzindo à percepção de um grandioso espaço adimensional e infinito.

Reduzindo o pórtico às figuras geométricas essenciais que o constituem, tal como em casos idênticos verificámos, obteremos um rectângulo sobrepujado por um arco de circunferência, prefigurando o movimento ascensional e a união do homem com Deus, simbologia reforçada pela presença das colunas duplas invocando a dupla natureza de Jesus.

Embora o Deus Menino não se encontre deitado sobre o centro geométrico da composição, beneficia de um outro importante centro de intersecções, mais baixo e ainda sobre o eixo de simetria, recaindo sobre Si um forte conjunto de vectores orientado pelos olhares dos Seus pais e dos dois pastores colocados mais atrás. Concentrando-se sobre Ele um poderoso foco de atenção, enquadrado por toda a estrutura e deitado sob o amplo vão do arco, Jesus anuncia-se verdadeira porta da Salvação¹⁹.

A opulenta grinalda que circunscreve toda a estrutura actua como triunfal coroamento de glória, de vitória e distinção. A profusão de flores e frutos que a adorna poderá equipará-la à cornucópia, simbolizando a “profusão gratuita dos dons divinos”²⁰. A sua forma circular e a correspondente continuidade cíclica afirmam-na infinita, imbuído a representação de um acentuado carácter transcendental de perfeição espiritual.

(17) Rèau, Louis, *Iconografia del art Cristiano*, Tomo 1, Volume 2, *Iconografia de la Bíblia. Nuevo Testamento*, (1998), pp. 242-243.

(19) “Eu sou a porta: se alguém entrar por mim salvar-se-á” (João, 10, 9).

(18) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Editorial Teorema, 1994, p. 174. Ver também Hani, Jean, *O Simbolismo do Templo Cristão*. Lisboa, Edições 70, 1998, pg.77.

(20) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1998), p. 231.



FIG. 2 - Edícula da *Natividade*, pormenor



FIG. 3 - Edícula da *Apresentação de Jesus no Templo*, pormenor



FIG. 4 - Edícula de *Cristo Deposto Pelos Anjos*, pormenor

A adoração dos Magos

Conhecedor das escrituras e seguindo a narrativa, o observador prosseguirá naturalmente para a edícula onde os três *sábios do oriente* prestam a sua homenagem ao Redentor. À medida que o olhar do espectador desce da edícula anterior, é-lhe permitido acompanhar o movimento de todo o séquito eclodindo pela abertura ao fundo, sendo orientado na direcção dos peões que refreiam as montadas dos cavaleiros acabados de chegar, gerando-se aqui um pólo de tenção visual. Neste ponto, o serviçal debruçado sobre a arca estende um sumptuoso cálice a seu amo, de novo conduzindo o olhar do espectador para acima, onde encontramos Gaspar em majestosa pose de veneração.

Toda a cena está magnificamente imbuída de movimento numa admirável encenação relatando o momento preciso em que o faustoso séquito irrompe, estando já os três distintos sábios apeados dos seus cavalos, apressando-se a reverenciar o Menino. É notável o carácter de excelência com que todas as personagens são retratadas, incluindo os mais modestos serviçais, pretendendo aludir à índole e à soberania da excelsa comitiva representando as três idades do Homem e as três partes do mundo²¹. Seguindo uma enraizada tradição, vemos os três sábios retratados como verdadeiros reis, e embora nenhum deles ostente uma coroa, todos vestem sumptuosas roupagens características das suas regiões²².

Já no topo da escada e mais próximo do Menino, Gaspar, pleno da jovialidade que simboliza²³, num gesto de majestosa dignidade, de cabeça já descoberta e segurando o turbante na mão, estende para o Salvador a sua preciosa oferenda: uma sumptuosa píxide²⁴ contendo incenso, preito à natureza divina de Jesus.

Melchior, o sábio negro, exprime a inquietação gerada pela iminência de conhecer o Salvador, tendo sido obrigado a esperar pela sua oferenda que, talvez, devido ao peso, terá chegado um

(21) A Ásia, a África e a Europa, embora sejam conhecidas várias obras, desta mesma época, retratando a recentemente descoberta América, na personificação de um quarto rei. Cf. Rêau, Louis, (1998), p. 249-250.

(22) *Ibidem*, pp. 251-253.

(23) *Ibidem*.

pouco depois. O seu donativo é-lhe prontamente entregue por um serviçal que retira de uma arca um cálice de ouro, símbolo da natureza real da Criança. O pequeno cão que vemos junto à arca de Melchior deverá ser interpretado como símbolo de fidelidade, enquanto a arca assume o significado objectivo de cofre encerrando riqueza, ou como tesouro de vida e de conhecimento.

Baltazar, simbolizando a idade de ouro, bem caracterizado pelo seu ar envelhecido e pelas suas longas barbas, espera, mais atrás, a sua oportunidade de brindar o Salvador, supostamente com um cibório contendo mirra²⁵, aludindo ao destino mártir de Jesus para a redenção da humanidade. Denotando uma notável mestria na condução do olhar, as três personagens em primeiro plano orientam a atenção do espectador em sincopados e sucessivos momentos ao longo de uma diagonal ascendente, reconduzindo-nos ao pólo fulcral de atenção de toda a obra, a figura da Virgem com Jesus ao colo, encerrando o primeiro ciclo iconográfico aqui presente: *As Alegrias da Virgem*. Partindo da imagem maior de devoção devido à sua "pose litúrgica" - a *Virgem em Majestade* - o percurso do Anjo Gabriel faz-se "dos céus à terra", descendente, conduzindo-nos ao mistério da Anunciação, da qual faz parte integrante; o percurso do primeiro rei é inverso, subindo a escadaria e prestando a sua homenagem ao Menino e à Virgem. Todo o espaço central é origem e destino cénico daquelas personagens. Deste modo somos sempre conduzidos ao grupo central, por dedução e por indução. Notável é a forma como o mestre conjuga todas as peças da composição que se organizam em função das necessidades específicas de cada cena e do ciclo iconográfico apresentado criando estas zonas de fluência entre espaços.

A apresentação de Jesus no Templo

Cruzando o eixo central da peça e já no registo inferior, encontramos mais um episódio dedicado ao culto mariano, desta feita integrando já um outro ciclo, o das *Sete Dores da Virgem*. Relacionado com *A purificação da Virgem*, o episódio relata-nos o dia em que, por imposição da lei judaica, ao quadragésimo dia depois do parto, a Virgem se dirigiu ao templo a fim de consagrar a Deus o seu primogénito. Dada a sua modesta condição, o casal leva para sacrifício um par de rolas numa cestinha²⁶.

Havia em Jerusalém um homem justo e piedoso, Simeão, a quem o Espírito Santo revelou que não haveria de morrer sem ter visto o Salvador. Movidado por este Espírito dirigiu-se ao templo, e aí encontrando a Sagrada Família, tomou o menino nos braços bendizendo o Senhor. Depois, entregando o Menino a Sua mãe, dirige-se a Maria dizendo-Lhe: "Uma espada trespassará a tua alma, a fim de se revelarem os pensamentos de muitos corações." (Lc 2, 35).

Estabelecendo visualmente o diálogo entre o ancião e a Virgem, o movimento da entrega do Menino a Sua Mãe decorre sobre uma das oblíquas do traçado geométrico cruzando o eixo vertical de simetria da composição, este último apartando as personagens em dois grupos distintos: à esquerda temos um grupo constituído por quatro personagens, a figura da Virgem recebendo o

(24) Originalmente deveria ser um corno da abundância.
Ibidem.

aba, e avançando a mão direita com o dedo indicador e o médio estendidos em sinal de bênção.

(25) A figura de Baltazar é vista ao fundo da edícula, à esquerda, segurando na mão esquerda um chapéu de

(26) Cf. Rèau, Louis (1998), pg. 274.

Menino nos braços; a figura feminina segurando um pano aberto, mais atrás; a figura de um homem barbado, ao fundo; e a criança sentada no chão brincando com um cão; no grupo da direita temos apenas as figuras de S. José e de Simeão. Embora pudéssemos pensar estar em presença de dois grupos formados pela Sagrada Família, à esquerda, e por um sacerdote e Simeão, à direita, a personagem de José, deverá ser identificada com a figura segurando a cestinha com as rolas, pois, segundo a tradição, esta seria a oferenda lustral que os progenitores deveriam consagrar por imolação. Simeão, apesar de não ter sido sacerdote, tal como aqui, é habitualmente retratado com uma mitra ou uma tiara, e apresentando as mãos cobertas em sinal de respeito²⁷. Da mesma forma, também a figura atrás de Maria não deverá ser confundida com a profetiza Ana, uma viúva de idade já avançada. Esta figura representando uma rapariga ainda jovem e estendendo um pano que servirá para receber o Menino, deverá antes ser identificada com uma criada de Maria²⁸.

Um excêntrico pólo de atenção²⁹ recai sobre o grupo da direita, mormente na figura ativa e mais elevada do ancião envergando as vestes sacerdotais, reforçado pela dinâmica e nobre figura de S. José. Os gestos, as atitudes e os olhares de ambos, fazem recair directamente sobre a Virgem e o Menino uma mais preponderante centralização, plenamente reforçada pela maior densidade e peso visual do grupo constituído por um acrescido número de personagens.

Assim, é notória a escolha de mestre Nicolau, descrevendo-nos o encontro no templo e recolhendo o preciso momento em que o vetusto Simeão profere à Virgem as suas dramáticas palavras e entrega o Menino Jesus a Sua Mãe. A Virgem estende os braços acolhendo o Seu Filho, e numa postura ligeiramente requebrada para trás, como que afastando-se e puxando o Menino para si, reflecte a Sua inquietude e a perturbação ao ouvir aquele presságio, afinal, o motivo da Sua dor. A própria postura do Bebé, repelindo o colo de proveniência e procurando ansiosamente refúgio e conforto no regaço de Sua Mãe, inata e instintivamente captando os mais subtis sinais maternos, exprime um idêntico carácter de desassossego tantas vezes identificável nas relações filiais em tenra idade, contribuindo marcadamente para acentuar o constrangimento de Maria. Apesar de existir um equilíbrio compositivo na disposição do elenco figurativo sob a acentuada triangulação (FIG. 3), o espaço que se abre entre as personagens toma aí alguma relevância porquanto crie um propositado hiato conferindo ao momento um carácter de suspensão e vazio, traduzido num subtil sentimento de apreensão e perplexidade.

Os dois *amorinos* beijando-se sobre o portal ao fundo, ao invés de poderem representar apenas um motivo decorativo, corroboram fortemente a simbologia presente neste episódio. O beijo é símbolo de união e adesão mútuas de *espírito a espírito*, de comunhão espiritual, encontrando um forte significado no *Cântico dos Cânticos*³⁰. Podendo considerar-se o Espírito Santo como oriundo do beijo do Pai e do Filho, a encarnação afirma-se também como o beijo entre o Verbo e a natureza humana. A união de Deus com a alma humana durante o período terreno anuncia o beijo perfeito na eternidade. Assim, este beijo pode ser interpretado como símbolo da deificação do homem unido pelo beijo de Deus, enviando o seu filho para remissão dos pecados do homem. Desta forma, associa-se directamente com a Virgem, o magnífico receptáculo da encarnação e

(27) *Ibidem*, p. 275.

(29) Arnheim, Rudolph, *O Poder do Centro*. Lisboa: Edições 70, col. Arte e Comunicação, nº 52, 1988.

(28) *Ibidem*. – Mais habitualmente a criada de Maria aparece carregando a cestinha com as rolas.

(30) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1998), p.119.

veículo de Salvação. Também o vaso coroando o grande pórtico à direita, deverá, neste caso, assumir uma simbologia específica associada ao universo mariano. Tomando uma simbologia directa com o lugar onde excelsas maravilhas se operam e local secreto onde é guardado o tesouro, o vaso equipara-se ao útero materno onde é gerado um novo nascimento, estabelecendo-se o paralelismo com Maria enquanto conceptábulo do Verbo Divino³¹. Nas duas pilastras por detrás das colunas duplas do altar atrás de Simeão, podem ser observados dois pequenos nichos nos quais se encontram duas pequeninas figuras humanas, muito polidas, num quase indiscernível baixo-relevo. Estas figuras masculinas encontram-se sentadas, ambas comportando um objecto rectangular sobre o colo, e que consideramos pertinente associar a dois profetas. Ao centro do pórtico, entre as duas pilastras e à mesma altura das duas figuras, encontra-se também a representação de um altar sobrepujado com um dossel, com o pano caindo lateralmente de ambos os lados.

De importância fulcral desde os primeiros tempos, o altar é local de sacrifícios³², o lugar de encontro de Deus com o Homem. No Livro do Êxodo (Ex 24, 4-8) encontramos a descrição de como Moisés celebrou a Aliança de Deus com o seu povo, tendo construído para este propósito um altar (representando-O), sobre o qual derramou uma parte do sangue de vários bezerras, e aspergindo a outra parte sobre os seus. Na simbologia cristã, o altar é o centro fulcral do espaço sagrado, local de onde tudo irradia e para onde tudo converge, mesa onde se celebra a Eucaristia, o Mistério Pascal, a Nova Aliança, por sacrifício de Jesus Cristo, o Filho de Deus Pai. Assim, estas três pequenas e muito subtis imagens constituem-se como fortes prefigurações e associações simbólicas estabelecendo uma relação com o Antigo Testamento, numa confirmação de que o Novo vem em cumprimento do Primeiro descrito pelos profetas: a Virgem Maria, receptáculo elegido por Deus para acolher o Verbo Divino, à imagem de Moisés, assume-se como novo intermediário entre Deus e o homem para a celebração da Nova e Eterna Aliança.

A fuga para Egipto

O seguinte episódio da narrativa evangélica, também ele constituindo um dos passos das *Dores da Virgem*, relata-nos o momento em que a Sagrada Família, acossada pelas tropas de Herodes, procura o cativo no Egipto (Mt 2, 13-15). Deste modo, com o intuito de seguir sequencialmente a *istória* nos seus diferentes episódios narrativos, o espectador é obrigado a cruzar a edícula central onde está representada a admirável *Pietà*, desta forma reforçando-se, por associação, o carácter doloroso deste ciclo.

A representação mostra-nos Maria segurando o Seu Filho nos braços, montada num jumento, e S. José, a passo, tentando apressar a montada. Ao alto, por entre as folhas da palmeira, podemos ver a representação do Anjo guiando os fugitivos no seu caminho³³. Um pouco mais atrás e à esquerda do grupo central, pode ainda ser vista a vaca do presépio que, segundo os mesmos textos, terá seguido o burro na sua jornada, fazendo diminuir perigosamente a marcha do grupo face à turba que, ao longe e a meio caminho da cidade, se mantém no seu encalço³⁴.

(31) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1998), p.677, Ver também Casimiro, Luís Alberto (2004), pg. 332.

(33) Cf. Rèau, Louis (1998), p.285.

(34) *Ibidem*, pp.285-286.

(32) Casimiro, Luís Alberto (2004).

No grupo tipicamente representado confluindo da esquerda para a direita, neste caso sobre uma oblíqua descendente, ambos os progenitores olham para trás na inquietação da proximidade dos soldados de Herodes, embora abrigados sob o manto da providência, numa triangulação originada pelo Anjo protector. Também estabelecendo uma nova composição triangular com o Seu filho nos braços, Maria constitui-se a figura central da representação, fazendo recair sobre si um foco primário de atenção, realçando as suas virtudes maternais: a Sua serenidade e placidez, dispensadas carinhosamente num acto de apaziguamento do seu filho recém-nascido, ocultando-lhe as conturbações deste aflitivo momento. Contrastando com a serenidade de Maria, mais à direita, é a figura de José que, exprime mais intensamente a ansiedade da fuga, inclinando-se para diante como que incutindo o ritmo à marcha, mas com a cabeça voltada na direcção das suas preocupações: a família a quem deve protecção, a vaca atrasando a progressão, e a tropa no seu encaicho.

O corpo de Cristo deitado por três Anjos

Sendo a *deposição no túmulo* o último passo das *Dores da Virgem*, também por este motivo, necessariamente, somos obrigados a redireccionar a nossa atenção sobre esta magnífica imagem, certamente dispensando-lhe neste momento uma mais demorada atenção, já imbuídos dos sentimentos exaltados nos episódios anteriores. Em virtude do traçado geométrico empregue e das figuras geométricas aqui encontradas, todo o conjunto adquire um mais elevado nível de significação. Embora tenhamos já referido as principais características plásticas que exaltam a personagem de Jesus Cristo e o seu gesto altruísta oferecendo-Se como *Cordeiro de imolação* para a remissão dos pecados do homem, algumas características geométricas na ordenação da composição ficaram por esclarecer. O corpo morto de Cristo mostrado assim em abandono, afasta-o de alguns dos mais importantes pontos do traçado geométrico empregue, e nos quais se estabelecem importantes pontos de tensão (dadas as características formais do rectângulo em que se insere a composição), aí concentrando um acentuado enfoque por parte do espectador³⁵.

Tal como pudemos observar, todas as intersecções entre o eixo vertical da composição e algumas das principais horizontais deste traçado desempenham uma função essencial nesta organização. Sobre o centro geométrico da composição, ponto de confluência das diagonais da composição e centro primário de atenção, o imaginário criou um propositado vazio, acentuando particularmente a ideia do corpo morto e sem vida manifestando a ausência da Alma de Cristo³⁶. Actuando como pólo excêntrico, a atenção do espectador é dirigida radialmente para as três figuras que sustentam os membros de Cristo, e é por entre os dois centros gerados sobre as cabeças dos dois Anjos ao alto, que se acentua, mais abaixo, o desfalecimento do Seu centro vital, reforçado na intersecção das oblíquas situadas sobre o peito. Mais acima, ainda sobre o eixo central, um ponto assinala o local onde se encontraria a Sua cabeça, se Cristo Se mantivesse sentado de tronco erguido, desta forma exprimindo a ausência do Seu espírito. Ao invés das mais comuns composições triangulares, tal como vimos também, esta representação organiza-se segundo uma disposição pentagonal na qual se inscreve um pentagrama, motivo pelo qual adquire, também,

(35) Cf. Bouleau, Charles (1996), pp. 42-43. Ver também, Casimiro, Luís Alberto (2004), pp.869, 889, 931-932. Ver ainda Hambidge, Jay, p.33.

(36) Quanto à importância do centro geométrico da composição, ver Arnheim, Rudolph (1988), pp. 31-34.

uma densa simbologia (FIG. 4). Dadas as suas características geométricas, o pentagrama assume para os artistas e geómetras do Renascimento uma importância maior, podendo apresentar-se de duas diferentes maneiras, pentagonal ou estrelada, adquirindo, assim, diferentes simbologias, embora sempre ligadas ao número cinco³⁷.

Sendo um símbolo de perfeição, tal como o número a que se associa, o pentágono regular, “traçado entre o compasso e o esquadro”, pode ser construído segundo uma linha única fechada, associando-se ao significado do círculo, e no universo cristológico, simbolizando a união do princípio e do fim em Cristo. Neste mesmo contexto, pode ainda representar a relação entre o nascimento e a morte/ressurreição de Cristo enquanto símbolo das Suas cinco chagas³⁸.

O pentagrama, estrela de cinco pontas, é uma alusão ao “abraço do espírito e da matéria, dos princípios activo e passivo”, simbolizando o conflito entre as forças espirituais e as forças materiais³⁹. Neste entrecruzamento gerado pela linha única, ela exprime a harmonia entre o corpo e a alma, numa síntese de forças complementares. No contexto do universo em que se insere, é uma alusão à dupla natureza de Cristo, a união perfeita de Deus feito homem, do Verbo Divino encarnado. Os três círculos concêntricos gerados pelas arquivoltas do arco da edícula, parecendo emanar da cabeça do Salvador, tal como uma auréola, reforçam o Seu carácter espiritual transcendente e perfeito, sublinhando a Sua entidade divina. Por outro lado, eles são também uma alusão à presença da Santíssima Trindade, embora na iconografia cristã eles apareçam muitas vezes ligados, também, à “criação originária de Deus” representando o próprio universo⁴⁰.

Este conjunto de círculos concêntricos sobrepujando o rectângulo edicular (enquanto analogia do mundo material e da existência terrena), tal como por várias vezes referimos, simboliza a natureza terrena do homem acima da qual se encontra a essência espiritual perfeita, exprimindo a aspiração do homem para Deus, numa constante afirmação da natural vontade de ascensão espiritual. Dada a perfusão desta figuração em toda a obra – presente em todas as edículas e na tipologia da própria estrutura – esta ideia mantém-se fortemente ressonante em todo o conjunto retabular.

A presença radial dos pingentes adoçados ao arco estabelece uma enorme centricidade sobre o seu ponto de confluência, no peito e na figura de Cristo, embora simultaneamente provoque uma inversa irradiação a partir da Sua figura, como uma auréola, segundo uma técnica escultórica, tornando-o brilhante e resplandecente⁴¹. Um último ponto toma extraordinária importância neste conjunto: falamos do pé de Cristo apoiado sobre o topo do sacrário. Colocado numa posição relativamente ambígua, não permanecendo desamparado tal como todo o corpo está representado, a sua tão peculiar posição encontra a justificação no plano simbólico e a sua explicação é-nos fornecida pelo evangelho: “Destruam este santuário e Eu em três dias o levantarei” (João, 2, 19).

(37) O pentágono regular, na sua divisão interna, possibilita a verificação natural e constante da Secção Áurea, permitindo desenhar-se no seu interior um pentagrama no qual se inscreve um novo pentágono em posição inversa e assim sucessivamente. A sua construção geométrica rigorosa, a esquadro e compasso revestiu-se, durante muito tempo, em secretismo oficial. Cf. Bouleau, Charles (1996).

(38) Casimiro, Luís Alberto (2004). Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1994), p.518. Ver ainda Hani, Jean (1998), pp. 37-38.

(39) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1994), p.518.

(40) Casimiro, Luís Alberto (2004), pp. 992-994.

(41) Arnheim, Rudolph (1988), pp. 18-34.

“Mas Ele falava do santuário do seu corpo” (João, 2, 21). Assim, Chanterene representa Cristo morto, mas fazendo uma imediata alusão ao contexto literário onde é explícita a Sua ressurreição. Concebida como figura maior de devoção, o corpo de Cristo morto é apresentado à veneração dos fiéis, e embora suscitando os mais profundos sentimentos de comoção e piedade nas almas devotas, simultaneamente ela plasma a alegria da ressurreição.

O sacrário

Este pequeno templo, estrutura arquitectónica de planimetria circular centralizada, constitui-se como lugar da mais elevada importância enquanto local destinado a guardar a hóstia sagrada, numa *réplica terrestre do arquétipo celeste* assumindo-se como a morada de Deus na Terra. A sua planta circular simboliza a perfeição, a eterna continuidade sem princípio nem fim, *alpha e ómega*, conferindo e acentuando um eminente carácter sagrado a este receptáculo destinado a acolher o *Santo Corpo de Cristo*. Elevando-se em direcção ao céu numa sobreposição de registos, este carácter é reforçado pelo sentido ascensional das colunas e pelos seus remates sob a forma de pequenas urnas-gabletes, elas mesmas apontando e elevando-se aos céus, desafiando a gravidade, como que pretendendo desprender-se da própria estrutura. Cada etapa desta ascensão, marcada pelas divisões horizontais das arquivoltas e dos entablamentos entre registos, confere-lhe o carácter da torre, beneficiando do seu simbolismo enquanto veículo privilegiado na relação entre o céu e a terra. Simultaneamente, o segundo registo marcado pela sucessão de arcadas esculpidas em baixo relevo assemelha-se também a um lanternim, símbolo de iluminação e de difusão espiritual, emanante do *esplendor da luz perpétua*. Cada um desses arcos adquire a sua simbologia na circunferência sobrepujando o rectângulo, conjunto este prefigurando a essência espiritual perfeita e transcendente (a circunferência), elevando-se acima da matéria, do universo criado, da existência terrena (o quadrado), e exprimindo o natural anseio do homem à elevação espiritual. Esta mesma simbologia encontra uma forte ressonância na calote da cúpula coroando este *tempietto*.

Leitura Global

Através da observação atenta desta composição retabular, verificámos que a figura da Virgem em Majestade se destaca numa posição crucial, estabelecendo-se como principal foco cêntrico e excêntrico⁴², não só orientando e dando sequência aos ciclos narrativos, mas simultaneamente para ela convergindo os demais episódios narrados. Em nosso entender, esta notável função mediadora ganha acrescidas ressonâncias semânticas se olhada à luz dos conceitos humanistas neoplatónicos florentinos, tal como seguidamente expomos. Esta figura central da Virgem, como vimos, é teológica e geometricamente a força motriz de todo o retábulo, sendo a causa pela qual – ou como afirma Panofsky, “pela qual Deus é causa em si”⁴³ – a essência divina é derramada no

(42) Arnheim adverte-nos que “a centricidade surge sempre no início”, verificando-se “física, genética e psicologicamente”, contudo, que numa grande maioria dos casos, “ambos os sistemas (...) estão em funcionamento”. Cf. Arnheim, Rudolph 1988, p. 23, 28.

(43) Este e os seguintes comentários foram retirados de Panofsky, E., *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa, Ed. Estampa, 1982, p. 119-127.

mundo, e inversamente sendo a causa pela qual o homem procura a união com Deus. Desta forma, a Virgem pode ser interpretada como a *Vénus Celestial*, simbolizando a “beleza do esplendor primeiro e universal da divindade”, e habitando a zona “supraceutical do universo” constitui-se “mediadora entre a mente humana e Deus”.

O Menino Jesus no Seu colo, adorado e venerado pelos sábios, gerado por Si, é uma perfeita alusão ao *amor divinos*, apossando-se “da capacidade mais elevada do homem, o seu intelecto, incitando-o a contemplar o esplendor inteligível da beleza divina”.

Desta forma não poderíamos dizer que em toda a sua beleza este retábulo seria uma prefiguração do Inefável Uno? “*Uniformis e omniformis, actus mas não motus*”, vivificado e interligado por uma “influência divina que emana de Deus, penetra os céus, desce através dos elementos e atinge o seu fim na matéria”, numa “corrente contínua de energia sobrenatural espalhando-se de cima para baixo e regressando de baixo para cima, formando assim um *circuitus spiritualis*”.

Cinco maquetas de monumentos antigos no Museu Arqueológico do Carmo

1.

No acervo do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), existem cinco maquetas de monumentos antigos, representando o Panteão e o Circo Máximo, ambos em Roma, o Teatro de Herculano, a Acrópole de Atenas e o Parténon¹. A maioria das maquetas está executada em madeira e gesso pintados, conjecturando os monumentos numa aparente integridade original. Só a Acrópole, executada apenas em madeira e não estando pintada, surge em ruína. Mas também essa será conjectural. Algumas das maquetas possuem elementos destacáveis – a cúpula, no Panteão; dois troços da cobertura, no Parténon –, permitindo observar o seu interior. Nenhuma indica a escala de redução a que foi elaborada.

Originalmente, estas maquetas integravam um conjunto mais vasto pertencente ao arquiteto e arqueólogo Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896), que o utilizava nas 'Prelecções de História de Arte Monumental dos Povos da Antiguidade', proferidas na Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes (RAACAP), em 1864 (Museu da RAACAP, 1876). Possidónio da Silva foi um dos fundadores da associação, em 1863, tendo permanecido como seu presidente até falecer (AAP, 2011). Esse conjunto de maquetas comportava ainda a Grande Pirâmide, o Templo de Karnac e um templo funerário na Necrópole de Tebas, todos estes no Antigo Egipto, o Templo de Kailasa, em Ellora, na Índia, e uma reconstituição do Templo de Salomão, em Jerusalém (Museu da RAACAP, 1876). Actualmente, estas maquetas já não se encontram no MAC, sendo até provável que já nem sequer existam². Subsiste, contudo, uma referência à maqueta da Grande Pirâmide, feita aquando da visita do Imperador Pedro II do Brasil ao museu

(1) Todos os monumentos mencionados serão identificados com as suas designações actuais, que nalguns casos não coincidem nem com as designações constantes dos catálogos do Museu da RAACAP (1876; 1892), nem com os rótulos que algumas maquetas ainda conservam. A situação mais díspar é a do teatro, identificado nos catálogos como

o de Pompeia, embora os rótulos da maqueta refiram, um, Pompeia e, o outro, Herculano. Trata-se, contudo, do Teatro de Herculano (Polito, 2010).

(2) O conjunto das dez maquetas é referido no primeiro inventário do Museu da RAACAP, de 1876, constituindo um depósito feito por Possidónio da →

da associação, em 1871. Aí se indica que a maqueta comportava as galerias que conduziam às câmaras do rei e da rainha (Corte Real, 1872). Seria, por isso, ou uma maqueta seccionada, ou a maqueta de uma secção do monumento. Em 1865, as maquetas do Teatro de Herculano, do Circo Máximo e do Templo de Kailasa foram enviadas pela RAACAP à Exposição Internacional do Porto, no Palácio de Cristal, onde foram apresentadas na classe de arquitectura (Sociedade do Palacio de Crystal Portuense, 1865). A origem deste conjunto de maquetas não está documentada. Chagas (2003) refere, ao legendá-las, que as maquetas do Teatro de Herculano e do Panteão foram adquiridas por Possidónio da Silva em Itália, onde este permaneceu entre 1828 e 1830. As maquetas serviriam “para divulgação da expressão arquitectónica e dos aspectos construtivos da Cultura Clássica” (Chagas, 2003, p. 107). Contudo, a sua afirmação não é sustentada, parecendo assim decorrer apenas da circunstância de Possidónio da Silva ter estado em Itália e de os monumentos referido serem italianos. Ficaria por esclarecer a origem das restantes maquetas, embora se pudesse aceitar que fosse a mesma. Em Itália, à época, o comércio de maquetas era corrente, ainda que privilegiasse os edifícios autóctones no seu estado corrente, muitas vezes o de ruína (Lecocq, 2008). Porém, essa origem é pouco plausível, não tanto pelas diferenças que as maquetas do MAC apresentam em relação às italianas suas coevas, mas, antes, pela sua pouca praticabilidade. O envio de maquetas para Lisboa a partir de Itália, ou de outro país, embora possível, seria oneroso, sobretudo para um bolseiro que chegou a confrontar-se com falta de recursos (Martins, 2003). Mais simples seria o transporte de livros, que de facto veio a acontecer quando Possidónio da Silva regressou de França, em 1833, após ter concluído a sua formação em Paris, na École Royale des Beaux-Arts. Possidónio da Silva esteve em França por dois períodos, entre 1825 e 1828 e entre 1830 e 1833, intercalados por uma passagem breve por Portugal, em 1828, e pela já referida permanência em Itália (Martins, 2003). É por isso plausível que as maquetas tenham sido executadas em Portugal. Essa possibilidade dependeria apenas da existência de artesãos qualificados e de informação gráfica sobre os monumentos, e Possidónio da Silva tinha acesso a ambos. Provam-no quer as diversas maquetas executadas no âmbito da sua actividade como arquitecto, algumas das quais ainda permanecem no MAC, quer a sua vasta e diversificada biblioteca, que actualmente se encontra integrada na Biblioteca do Palácio Nacional de Maфра.

2.

O impacto destas cinco maquetas poderia resultar da fortuna das reconstituições propostas, que seria tanto mais evidente quanto mais escassos fossem os vestígios dos monumentos representados. Contudo, assim não acontece. Inversamente, o impacto das maquetas resulta antes do

← Silva. No inventário seguinte, de 1892, as maquetas do templo funerário, em Tebas, e da reconstrução do Templo de Salomão já não são mencionadas. Desconhece-se a data em que as maquetas dos dois outros monumentos egípcios e do monumento indiano deixaram de estar no MAC. Actualmente, no Paço Ducal de Vila Viçosa (PDVV), existe uma maqueta muito danificada de uma reconstituição

do Templo de Salomão (PDVV 4277). A maqueta encontrava-se no Paço Real das Necessidades, tendo sido enviada para Vila Viçosa após a implantação da República. Considerando a proximidade que Possidónio da Silva tinha com a família real (Martins, 2003), é prudente considerar a hipótese de a maqueta existente no PDVV ser a que se encontrava no MAC.

facto de, pretendendo constituir-se como reconstituições, os resultados alcançados sejam frustrantes. E se, nalguns casos, a existência do monumento – no Panteão –, ou de parte significativa dele – na Acrópole e no Parténon –, permite ultrapassar eventuais imprecisões, noutros, precisamente aqueles mais constrangidos pela insuficiência de vestígios – no teatro e no circo –, a falta de rigor das propostas chega a torná-las inverosímeis.

A consequência deste impacto poderia ser o da depreciação das maquetas, justificável pela manifesta insuficiência de algumas propostas. Mas essa é apenas uma consequência superficial. Mais relevante será o facto de essa insuficiência tornar evidente a dimensão conjectural que subjaz àquelas reconstituições – aliás, a qualquer reconstituição –, que porventura permaneceria iludida se a fortuna das maquetas tivesse sido maior. É a essa dimensão conjectural que as maquetas não conseguem responder, sobretudo quando a escassez de vestígios é mais pertinente, embora dela dependesse a cabal reconstituição dos monumentos. Esta incongruência entre propósitos e resultados importaria apenas como nota não abonatória da concepção das maquetas, não fosse o caso de esta ser, como deverá ser, da responsabilidade de Possidónio da Silva, arquitecto e arqueólogo. Enquanto arqueólogo, as reconstituições parecem acusar um conhecimento diminuto dos monumentos, da sua configuração e da sua escala; enquanto arquitecto, as maquetas revelam uma execução pouco exigente, se não mesmo amadora. Mas Possidónio da Silva teve acesso aos monumentos – aos de Roma e de Herculano porque os visitou, durante a sua permanência em Itália; aos restantes porque eram, há muito, acessíveis por meio de publicações – e, na sua prática projectual, confiou por diversas vezes à maqueta a comunicação das suas propostas em situações de clara exigência, como eram as dos concursos em que participou. Além disso, quer pelas suas estada e formação em Paris, onde terá tido acesso às reconstituições enviados desde Roma – os *Envois de Rome* – pelos pensionistas da Académie de France à Rome (AAVV, 1877-1884), quer também pela sua estada em Roma, onde pode confrontar-se com os restauros empreendidos no Coliseu e no Arco de Tito (Chagas, 2003), quer, por último, já em Portugal, pelo contacto regular que manteria com a produção literária especializada, sobretudo a de origem francesa (Martins, 2003), Possidónio da Silva estava ao corrente das exigências da reconstituição, mesmo que académica, de um monumento.

A que se deve, pois, a fragilidade destas reconstituições? E por que razão as maquetas que as apresentam parecem desvalorizadas?

Face às questões que suscitam, estas cinco maquetas tornam oportuna a possibilidade de ensaiar um escrutínio ao pensamento de Possidónio da Silva. Trata-se do pensamento entendido não apenas como uma conceptualização da arquitectura e da sua história mas, também, como aplicação dessa conceptualização a um conjunto de casos concretos. Por causa da dimensão conjectural que necessariamente comportam, e cuja complexidade será determinada pelo estado de preservação de cada monumento, estas reconstituições implicarão sempre um processo de concepção, que poderá até atingir uma dimensão projectual. Nessa perspectiva – enquanto resultado desse processo –, as reconstituições poderão, e por isso deverão, ser consideradas além da sua fortuna mais imediata, já que também as propostas menos congruentes reflectem, porque dele resultam, um processo de concepção. Naturalmente, o escrutínio agora equacionado pressupõe a verificação do nível de responsabilidade de Possidónio da Silva na concepção das propostas. Mas mesmo que esta possa não lhe ser imputada, haverá contudo que considerar o facto de ter reconhecido como adequadas aquelas que suscitam maiores perplexidades – a do teatro e, sobretudo, a do circo –, já que caucionou a sua presença na exposição de 1865, no Porto, enquanto presidente da RAACAP.

Mas o escrutínio ao pensamento de Possidónio da Silva agora considerado é, também, um escrutínio ao alcance que as próprias maquetas tiveram na sua constituição. Embora pareçam ter de cumprir apenas uma dimensão comunicacional, na qual se esgotariam, isto no âmbito das prelecções de história, foi afinal nas maquetas que se concretizou a dimensão conjectural inerente às reconstituições. As maquetas serão, por isso, também pensamento de Possidónio da Silva, já que nelas ordenou – isto é: conferiu ordem – as reconstituições daqueles monumentos. Também por isso, as maquetas devem voltar a ser consideradas além da sua fortuna mais imediata.

3.

O sentido destas representações poderá ser discernido a partir dos propósitos subjacentes às prelecções que as justificaram, posteriormente publicadas por Possidónio da Silva no boletim da RAACAP. “Publicando agora as prelecções que fizemos no anno de 1864 [...], acerca da *arte monumental dos povos da antiguidade*, é com o intuito de dar maior desenvolvimento a este estudo, e de haver no nosso ideoma uma publicação d’ esta natureza. Posto que seja trabalho imperfeito, nem ilustrado com gravuras, todavia apresentará idéas geraes sobre os typos dos diferentes generos da arte, seguindo nós os autores os mais auctorisados n’ esta matéria; egualmente para conhecer o carácter com que elle se distingue, além de facilitar o seu estudo especial, contribuirá tambem para avaliarmos qual foi a civilização n’ essas remotas eras, que nos legaram essas portentosas construcções, as quaes, com quanto já em ruínas, nos causam assombro, e convidam a instructivas cogitações” (Silva, 1878, p. 82).

Assim, partindo de épocas consolidadas da história do Homem, no caso da Antiguidade, já ampliada além de uma dimensão greco-romana, tratava-se de eleger um conjunto de realizações paradigmáticas, convindo que estas corresponderiam a momentos máximos do progresso dos povos que as ergueram e as habitaram. Para Possidónio da Silva, era clara a sincronia entre a evolução das sociedades e a da arquitectura, levando-o a considerar que “a expressão mais verdadeira do carácter dos povos [seria] manifestada pelas formas architectónicas” (1878, p. 85). Esse entendimento era, aliás, consentâneo com as convicções positivistas que adquirira durante a sua formação em Paris (Martins, 2003). Recorrendo a contextualizações prévias, a narrativa da arquitectura – tomada na sua dimensão monumental – passava a dever ser alicerçada no confronto entre exemplos procedentes de épocas e de geografias distintas. Procurava-se “descortinar [...] todo um conjunto conceptual subjacente à sua construção, ao mesmo tempo que perscrutar a sua origem e desenvolvimento técnico, numa evidência da reciprocidade inerente a esse processo” (Martins, 2003, p. 114). Nesse sentido, as prelecções seriam o resultado de um esforço de entendimento, que se pretendia globalizante, da arquitectura e da sua história. Os monumentos eleitos surgiam, por isso, como referências – “os typos dos diferentes géneros de arte” –, que as maquetas poderiam potenciar, materializando-as na sua pretensa condição original – “para avaliarmos qual foi a civilização n’ essas remotas eras” –, em vez da actual (à época), que seria a de ruína. A contemplação romântica, prometida em muitas das ilustrações onde esses monumentos surgiam, era preterida, dando lugar a uma abordagem sistematizadora, capaz de responder aos propósitos pedagógicos que foram, afinal, aqueles que estiveram subjacentes às prelecções. É nessa circunstância que as maquetas terão sido concebidas.

Embora existisse desde o Renascimento, o interesse pela representação tridimensional de monumentos antigos adquiriu um novo incremento com as campanhas arqueológicas empreendidas em Itália, na primeira metade do século XVIII (Lecocq, 2005). Essas maquetas eram

procuradas por colecionadores – sobretudo aristocratas, mas também arquitectos, academias e museus –, constituindo-se como recordações do *Grand Tour* que muitos não chegavam sequer a realizar. A gama inicial de monumentos, restringida sobretudo à realidade romana italiana, em particular de Roma, foi sendo diversificada, num claro reflexo dos sucessivos avanços que as expedições arqueológicas e científicas foram conhecendo. Depois de Itália, seriam também considerados exemplos da Grécia e do Antigo Egipto. Essas maquetas eram concebidas a partir de informação desenhada, sobretudo levantamentos existentes em livros, mas também ilustrações. Os monumentos eram representados, ou no seu estado corrente, muitas vezes o de ruína, normalmente executados em cortiça, madeira e gesso pintados, procurando uma similitude visual, ou restaurados no seu estado original, elaborados em gesso ou em madeira, por norma sem pintura, comportando maior abstracção. Os primeiros eram valorizados como evocações nostálgicas; os segundos eram preferidos pela precisão arqueológica. Estas maquetas obtiveram um elevado sucesso, antecipando a entrada de reconstituições similares no circuito das grandes exposições oitocentistas. “Era de facto uma outra aproximação, complementar das vistas em duas dimensões que ofereciam a gravura ou o quadro – por exemplo os *Envois de Rome* –, e se ela isola o monumento da sua topografia e da sua paisagem, o seu volume confere-lhe um aspecto julgado bastante mais vivo pelos admiradores da época” (Lecocq, 2005, p. 228).

Possidónio da Silva teria consciência do poder persuasivo dessas maquetas, até porque pudera por certo observar algumas em França e em Itália. Ainda assim, evitando uma excessiva abstracção das reconstituições, optou por credibilizar a dimensão conjectural das suas propostas aproximando-as, por meio da cor, da sua dimensão material.

4.

A elaboração das prelecções e do conjunto de maquetas que lhe daria apoio deverá ser compreendida a partir da eleição e da interpretação feitas por Possidónio da Silva das fontes que utilizou. A elaboração das prelecções terá naturalmente resultado da consulta a obras similares. Sem por em causa a hipótese aventada por Martins (2003), que aponta o carácter tutelar do ‘Cours d’Antiquités Monumentales professé à Caen, en 1830’, publicado entre 1830 e 1843, de Arcisse de Caumont (1801-1873), historiador e arqueólogo que foi fundador da Société Française d’Archéologie, em 1834 (SFA, 2011), Possidónio da Silva terá especificamente optado por duas outras obras: a ‘Histoire de l’Art Monumental dans l’Antiquité et au Moyen Age. Suivie d’un traité sur la peinture sur verre’, de 1845, de Louis Batissier (1813-1882), médico e arqueólogo (Le Gendre, 2009), e a ‘Histoire Générale de l’Architecture’, publicada entre 1860 e 1862, de Daniel Ramée (1806-1887), arquitecto, historiador e crítico de arquitectura (Hamon e Rodriguez, 2009). Possidónio da Silva possuía as duas obras. Os seus objectivos, organização, explanação das matérias, lapsos histórico e geográfico e datas de publicação são consentâneos com os das prelecções. Na obra de Batissier, é inevitável encontrar a sua designação geral e, na de Ramée, assinalada em diversos troços, certamente pelo próprio Possidónio da Silva, a redacção das várias palestras. Aliás, Ramée foi aí várias vezes citado. Terá também decorrido da leitura destas duas obras a percepção da vantagem, embora não concretizada, de ilustrar a publicação das prelecções.

A elaboração das maquetas, que aparentemente estava condicionada pela intenção de apresentar os monumentos no seu estado original, terá requerido informação desenhada. A par das obras de Batissier e de Ramée, que cobrem quase todos os dez exemplares iniciais da sua colecção, Possidónio da Silva terá também recorrido à obra ‘Recueil et parallèle des édifices de tout

genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité', de 1801, de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), arquiteto e professor na École Centrale des Travaux Publics de Paris (Kruft, 2007). A obra constitui-se como um compêndio, apresentando os monumentos reconduzidos ao seu pretense estado original de acordo com categorias temáticas e de modo uniforme, lado a lado e à mesma escala, recorrendo a projecções ortogonais. As plantas foram sujeitas ao dobro da redução dos cortes e dos alçados. A conjugação de plantas, cortes e alçados e a supressão do contexto urbano e topográfico de cada edifício facilitavam a execução de maquetas, como se de um manual se tratasse. É possível que o exemplar de Possidónio da Silva tenha sido adquirido em França, durante a sua formação em Paris.

A eleição destas três obras demonstra o acerto da escolha de Possidónio da Silva: num plano ideológico, eram consentâneas com as suas convicções sobre a arquitectura e a sua história; num plano prático, disponibilizavam a informação necessária – escrita e desenhada – à concretização do seu trabalho, incluindo os monumentos no seu estado original. Mas é precisamente a notória aproximação a essas obras que torna evidentes os desvios revelados pelas maquetas. Contudo, independentemente da sua veracidade, a informação da qual partiram era verosímil. O pensamento de Possidónio da Silva deverá assim ser escrutinado, já não apenas na eleição mas, antes, no processo de interpretação das referências que adoptou. É aí que será possível recuperar a concepção das maquetas.

As maquetas dos três monumentos egípcios e da reconstrução do Templo de Salomão terão sido elaboradas a partir da obra de Ramée. Além de desenhos, Ramée inclui ainda informação dimensional e construtiva sobre estes monumentos, sempre no seu estado original, dando um destaque particular à concepção da Grande Pirâmide. Possidónio da Silva transcreve-o para as prelecções (1878c). Ao contrário de Durand, Ramée pôde já beneficiar dos resultados das expedições napoleónicas (1798-1801) ao Antigo Egipto. A maqueta do Templo de Kailasa, na Índia, terá sido feita a partir da obra de Batissier, que desenvolve uma extensa dissertação sobre a arquitectura asiática. A planta e a ilustração do monumento (Batissier, 1845, p. 7, 9), embora diminutas, permitiriam a execução de uma maqueta. A falta de imagens impede outras ponderações sobre estes exemplares.

Das cinco maquetas existentes, a do Panteão de Roma (FIG. 1) e a do Parténon (FIG. 2) são aquelas que apresentam resultados mais equilibrados. O Panteão estava, há muito, publicado e o Parténon, embora acessível há menos tempo, era também já bastante conhecido, à data das prelecções. Possidónio da Silva certamente visitou o primeiro e, em França, é possível que tenha observado algumas ilustrações do segundo, já que os arquitectos Charles Percier (1764-1838) e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853), com quem trabalhou, tinham grande interesse pela arte grega (Martins, 2003). Esta estabilidade de informação, que preveniu eventuais desvios na configuração geral das maquetas, não evitou, contudo, incongruências nos seus detalhes: no Panteão, o preciosismo dos florões aplicados nos caixotões da abóbada contrasta com a escassez de outros pormenores e, no Parténon, a simulação dos tríglifos, no friso, não se coaduna com a ausência dos mármores nos tímpanos dos frontões. Estas incongruências poderão ser discernidas nas interpretações que Possidónio da Silva fez das fontes que consultou. Para o Panteão, confrontado com a abstracção dos desenhos de Durand (1801, p. 3), recorreu às descrições apresentadas por Batissier. Mas porque este apenas destacou os florões (1845, p. 247), a maqueta acabou por não incorporar outros elementos similares igualmente relevantes. Para o Parténon, também por causa dessa abstracção dos desenhos de Durand (1801, p. 1), recorreu aos desenhos de Ramée – um alçado mais detalhado e uma planta mais completa (1860, p. 500, 501). Mas porque, nesse



FIG. 1 · Maqueta do Panteão de Roma
Século XIX, AAP/MAC



FIG. 2 · Maqueta do Parténon na
Acrópole de Atenas Século XIX,
AAP/MAC



FIG. 3 · Maqueta da Acrópole de
Atenas, Século XIX, AAP/MAC



FIG. 4 · Maqueta do Teatro de
Herculano, Século XIX, AAP/MAC



FIG. 5 · Maqueta do Circo Máximo
de Roma, Século XIX, AAP/MAC

- de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité.* Paris: an IX.
- HAMON, F e RODRIGUEZ, P. (2009). RAMÉE, Daniel [www]. Disponível em: <http://www.inha.fr/spip.php?article2183> [acedido em 2011.09.19].
- KRUFT, H.-W. [1985] (1990). *Historia de la teoría da la arquitectura*, 2. *Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.
- LE GENDRE, A. (2009). BATAISSIER, Louis [www]. Disponível em: <http://www.inha.fr/spip.php?article2183> [acedido em 2011.09.19].
- LECOQ, F. (2005). Les Premières maquettes de Rome: l'exemple des modèles réduits en liège de Carl et Georg May dans les collections européennes aux XVIII^e-XIX^e siècles. In *Roma illustrata. Représentations de la ville*. Caen, 6 a 8 de Outubro de 2005. Caen: Presses universitaires de Caen. pp. 227-259.
- Disponível em: http://www.unicaen.fr/puc/ecrire/ouvrages/roma_illustrata/14roma_illustrata.pdf [acedido em 2011.08.20].
- MARTINS, A. C. (2003). *Possidónio da Silva (1806-1896) e o elogio da memória: um percurso na Arqueologia de oitocentos*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- MUSEU DA DOS REAL ASSOCIAÇÃO ARCHITECTOS CIVIS E ARCHEOLOGOS PORTUGUEZES (1892). *Catálogo do Museu da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa: Typographia Universal.
- MUSEU DA REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARCHITECTOS CIVIS E ARCHEOLOGOS PORTUGUEZES (1876). *Museu da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa: Typographia Universal.
- PEDREIRINHO, J. M. (1996). Possidónio da Silva, architecto 1806-1896. *Jornal Architectos*. 166/167 (Dezembro/Janeiro 1996/97). p. 19-23.
- POLITO, A. (2010). *Il Teatro di Ercolano nelle memorie dei viaggiatori stranieri dell'ottocento* [www]. Disponível em: http://www.vesuvioweb.com/new/IMG/pdf/Armando_Polito_-_IL_teatro_di_Ercolano-2.pdf [acedido em 2011.08.27].
- RAMÉE, D. (1860-1862). *Histoire Générale de l'Architecture*. Paris: Amyot, Éditeur.
- SFA – SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE (2011) [www]. Disponível em: <http://www.sf-archeologie.net/index.html> [Acedido em 2011.09.21].
- SILVA, J. P. N. (1833-1895) [suportes diversos] Correspondência Artística e Científica mantida com J. Possidónio da Silva. Lisboa. Arquivo Nacional Torre do Tombo.
- SILVA, J. P. N. (1878). *Architecture dos Povos da Antiguidade: primeira preleção – I. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo II, n^o 6). p. 82-86.
- SILVA, J. P. N. (1878b). *Architecture dos Povos da Antiguidade: segunda preleção – II. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo II, n^o 7). p. 97-102.
- SILVA, J. P. N. (1878c). *Architecture dos Povos da Antiguidade: terceira preleção – III. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo II, n^o 8). p. 113-118.
- SILVA, J. P. N. (1879). *Architecture dos Povos da Antiguidade: quarta preleção – IV. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo II, n^o 9). p. 129-132.
- SILVA, J. P. N. (1879b). *Architecture dos Povos da Antiguidade: quinta preleção – V. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo II, n^o 11). p. 168-171.
- SILVA, J. P. N. (1880). *Architecture dos Povos da Antiguidade. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo III, n^o 2). p. 18-27.
- SILVA, J. P. N. (1880b). *Architecture dos Povos da Antiguidade. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo III, n^o 3). p. 33-37.
- SILVA, J. P. N. (1881). *Architecture religiosa em Portugal. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo III, n^o 6). p. 87-89.
- SILVA, J. P. N. (1881b). *Architecture dos Povos da Antiguidade. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 2^a série (tomo III, n^o 9). p. 140-144.

- SILVA, J. P. N. (1882). Architectura dos Povos da Antiguidade. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo III, nº 12). p. 181-184.
- SILVA, J. P. N. (1883). Architectura dos Povos da Antiguidade. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo IV, nº 1). p. 2-5.
- SILVA, J. P. N. (1886). Architectura Monumental na Grecia. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo V, nº 3). p. 33-39.
- SILVA, J. P. N. (1887). Architectura Monumental na Grecia. Templos na Grecia. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo V, nº 5). p. 65-70.
- SILVA, J. P. N. (1887b). Architectura Monumental na Grecia. Templos na Grecia (conclusão). *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo V, nº 6). p. 81-84.
- SILVA, J. P. N. (1887c). Architectura Monumental. Edifícios romanos. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo V, nº 8). p. 113-117.
- SILVA, J. P. N. (1887d). Architectura Monumental. Edifícios romanos (continuação). *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo V, nº 9). p. 129-132.
- SILVA, J. P. N. (1889). Arte Monumental dos Povos da Antiguidade. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo VI, nº 5). p. 72-75.
- SILVA, J. P. N. (1890). Arte Monumental dos Povos da Antiguidade. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo VI, nº 6). p. 84-85.
- SILVA, J. P. N. (1890b). Descrição da antiga e monumental cidade de roma. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo VI, nº 11). p. 163-165.
- SILVA, J. P. N. (1890c). Descrição da antiga e monumental cidade de roma. *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portuguezes*. 2ª série (tomo VI, nº 12). p. 181-182.
- SOCIEDADE DO PALACIO DE CRYSTAL PORTUENSE (1865). *Catalogo Official da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Porto: Typographia do Commercio.

Nota: agradece-se ao Museu Arqueológico do Carmo o acesso a estas maquetas, sem o qual este trabalho não poderia ser viabilizado. Este artigo integra uma investigação de doutoramento apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) com a bolsa SFRH/BD/65017/2009.

Arte Religiosa portuguesa no Século XX

Delimitando uma esfera alargada, pois que inclui a arte sacra, a arte religiosa portuguesa conheceu, ao longo do século XX, um conturbado processo de aceitação, assimilação e consolidação dos princípios que enformaram o sistema artístico modernista, fruto da sua própria especificidade, bem como da acomodação da Igreja ao mundo moderno que a envolvera, na sequência da crescente laicização da sociedade que o positivismo acelerou. A afirmação de D. Gonçalves Cerejeira de que a Igreja sempre fora moderna, a propósito da polémica gerada à volta da igreja de Nossa Senhora de Fátima (1934-1938), um dos primeiros templos de feição modernista, edificado em Lisboa, constitui um dos momentos inaugurais do conturbado diálogo entre novas formas de arte e a vivência religiosa que o II Concílio do Vaticano (1963-1965) procurará, em parte, sancionar segundo os novos sinais dos tempos. A valorização que a Igreja sempre concedeu à arte como veículo e sinal do esplendor da beleza divina, assim como do seu papel de intercessão, levou a que o Concílio Plenário Português (1926) mantivesse, no geral, as recomendações tridentinas quanto ao decoro e à função das próprias imagens; no entanto, alerta para a necessidade urgente de criação de comissões de peritos de arte sacra em cada diocese, no sentido de zelar pela sua conformidade com as venerandas tradições cristãs, facto que parecia atender em escala menor aos caminhos que o modernismo anunciava. Esta recomendação viria a ter carácter institucional apenas na década de 1960, através da criação do SNIP (Secretariado para as Novas Igrejas do Patriarcado), organismo que faria aprovar, sob a égide da Conferência Episcopal Portuguesa, o «Programa de Construção das Novas Igrejas» (1962), na sequência do qual surgiu, dois anos depois, o «Regulamento de Construção de Novas Igrejas e Restauro». Numa breve arqueologia da arquitectura religiosa portuguesa no século XX parecem destacar-se cinco grandes tendências, a saber: 1) a irrupção do primeiro e “possível” modernismo arquitectónico religioso, que não teve imediata continuidade (igrejas de Nossa Senhora de Fátima de Lisboa e Porto, da autoria de Pardal Monteiro e do Grupo ARS, ambas datadas da década de 1930), e a Capela do Picote, de M. Nunes de Almeida, em Trás-os-Montes, datada de 1958 (que contará com notável participação artística de Barata Feyo); 2) a permanência do revivalismo tardo-romântico, através do persistente gosto neo-românico e neo-gótico, evidenciando, em parte, uma vivência religiosa pré-conciliar (Igrejas de S. João de Brito; Santo Condestável; S. João de Deus ou a Capela do Colégio das Escravas, à Lapa, com projecto de Rebelo de Andrade, que no seu deliberado estilo neo-românico, apresenta uma coerência programática digna de nota, para além da relação harmoniosa que estabelece com o quarteirão onde está inserida); 3) a renovação da arte religiosa, a partir de 1950, por via do MRAR (Movimento da Renovação da Arte Religiosa), cuja acção procurará acomodar uma nova vivência



FIG. 1 · Igreja do Sagrado Coração de Jesus
Fotografia de João Paulo Rafael



FIG. 2 · Igreja de Nossa Senhora de Fátima
Fotografia de João Paulo Rafael



FIG. 3 · Igreja de Nossa Senhora de Fátima
Fotografia de João Paulo Rafael

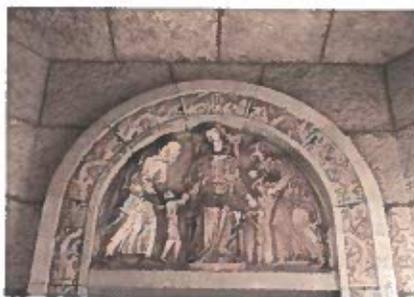


FIG. 4 · Capela das Escravas
Fotografia de João Paulo Rafael

religiosa (a qual retoma os ideais evangélicos da “Pureza – Verdade – Pobreza – Paz”) às exigências estéticas e funcionais do “programa” arquitectónico moderno já amadurecido, seja numa linha mais culturalista, seja numa linha mais depurada, marcada pelo assumir da própria verdade e simplicidade dos materiais, ainda que, em certos casos, as fortes mudanças culturais possam ter desactualizado algumas das soluções preconizadas (v.g. a precursora e bem integrada Igreja de Águas de N. Teotónio Pereira; Igreja de Sto. António de Moscavide, de João Almeida e Freitas Leal, cujo baldaquino de José Escada se evidencia, tal como se evidencia a plasticidade da grelha de luz que sobre o pórtico da entrada verte para o coro, e sobre a qual assenta o interessante painel azulejar da fachada da autoria de M. Cargaleiro, além das inovações litúrgicas de fazer avançar o altar, aproximando-o da assembleia e rodeando-o de fiéis, da colocação do baptistério na nave principal, e da redução das imagens a uma estrita e contida funcionalidade; Complexo Paroquial do SS. Coração de Jesus, de Teotónio Pereira e N. Portas, entre outros; Paroquial de Almada, de N. Teotónio Pereira, templo no qual avultam dois relevos em betão de José Nuno da Câmara Pereira, etc); 4) a irrupção do formulário pós-modernista, a par de uma tendência neo-vernacular, assente numa amplitude axiológica que recupera outros valores da vivência cristã, domínio no qual se destaca Luíz Cunha, com participação plástica curiosa em muitas delas (Igreja S. Mamede de Negrelos,

em Santo Tirso, Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Aveiro, SS. Coração de Jesus no Carvalhido, Porto, a Igreja do Cristo Rei, em Lisboa; Santuário de S. Bento da Porta Aberta, no Gerês, S. Pedro de Azurém, em Guimarães, etc.); 5) por último, uma tendência algo despojada, de assumido cariz “minimalista”, em que se destacam, entre outras, a igreja de Santa Maria, em Marco de Canaveses, da autoria de Álvaro Siza, ou a discretíssima e bem integrada Capela de Quebrantões (V. Nova de Gaia), da autoria de J. Fernando Gonçalves, onde se nota a “lição” da Igreja Paroquial de Águas, em Penamacor, e a revisitação de alguns dos princípios que, a nível pastoral e litúrgico, enformaram o MRAR nos anos cinquenta e sessenta do novecentismo. Na imaginária religiosa, a permanência do ecletismo romântico e de fortes resíduos naturalistas também se verificou, fazendo tardar a afirmação dos valores modernistas, que, no caso vertente, se pode compreender melhor dada a sua natureza acentuadamente racionalista e laica, quando não laicista, por vezes. Por outro lado, e no âmbito da escultura, o gosto inerente a uma vivência religiosa de carácter eminentemente popular – que caracterizará particularmente a primeira metade de Novecentos – definirá a iconografia mariana de Fátima, influenciando a escolha, para primeira imagem de Nossa Senhora, da obra do santeiro José Thedim, em detrimento da proposta de Teixeira Lopes, cuja imagem embora acuse um valor estético-formal de invocação naturalista, revela um carácter escultórico erudito que a Hierarquia e o povo acabariam por rejeitar. O Santuário de Fátima, pela sua importância nacional e internacional, constitui um exemplo maior da tentativa de renovação da arte religiosa em Portugal, o que nem sempre fora conseguido plenamente, como fica patente na nova Basílica da Santíssima Trindade, onde volta a ser privilegiado um gosto popular, ao qual parecem escapar os painéis de azulejo de A. Siza, não obstante o seu carácter assumidamente decorativo, sendo ainda assim a obra que, a nosso ver, revela uma maior contemporaneidade. Curiosamente, é esta mesma piedade popular que parece inspirar os vitrais que Almada Negreiros criara para a igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa, facto que, não lhe retirando mérito artístico (diferentemente do que acontecerá com os vitrais que virá a criar para a Igreja do Santo Condestável em Lisboa), parece reiterar essa marca que caracterizará maioritariamente a arte religiosa do século XX português. No que diz respeito ao vitral, tecnologia da pintura que na Baixa Idade Média tanto contribuíra para o esplendor gótico de uma estética da luz, é de assinalar o trabalho da pintora Vieira da Silva para a Igreja de Saint-Jacques de Reims, em França, sendo ainda de referir, entre outros, os contributos de Júlio Resende (Igreja de Nossa Senhora da Boa-vista, Igreja da Paróquia de S. Veríssimo), E. Nery (Igreja de S. Miguel, em Queijas, ou a Capela de S. José, na Basílica de Fátima), Zita Leão, Sá Nogueira ou Francisco Laranjo em Mangualde e, mais recentemente, o conjunto vitralístico de João Vieira para a Sé de Vila Real; não devem ser esquecidos também os vitrais que Lino António concebeu com grande coerência formal para a Capela do Colégio das Escravas do sagrado Coração de Jesus, em Lisboa, e aqueles outros que Almada criou quer para igreja do Seminário dos Olivais quer para a capela da Marconi em Vendas Novas, para além dos já citados vitrais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima. Nestes últimos, apresenta o autor uma interpretação do dogma da Santíssima Trindade sob a forma de tríptico, colocado sobre a entrada principal, representando em simultâneo a Coroação da Nossa Senhora com os Santos Portugueses e o Santo Condestável; na abside, sobre uma quadrícula que apresenta um magnífico e estrelado céu azul, inscrevem-se rectângulos habitados por anjos suspensos que parecem querer tomar parte na liturgia, criando uma grelha geométrica de grande harmonia formal e cromática. Aliás, no que diz respeito ao “moderno”, este templo parece representar de algum modo o relativo ecletismo que virá a caracterizar também o sistema modernista português. Destaca-se o friso de Cristo e os Apóstolos sobre a entrada, da autoria de Francisco



FIG. 5 - Capela das Escravas

Fotografia de João Paulo Rafael

Franco (autor responsável pelo futuro Cristo-Rei, edificado em Almada em 1959), relevante pela sua superior integração e escala humana, não obstante o seu modelo estilizado com base na imaginária do gótico final, modelo sob o qual fora pintada a Coroação de Nossa Senhora, de autoria de Lino António, ou os frescos de Henrique Franco, representando a Via-Sacra; aliás, os arcos quebrados da nave principal parecem coroar essa marca neo-medievalizante que o interior do templo ainda apresenta, para além de uma profusão decorativa, contrastante com o geometrismo que o seu exterior demonstra, assente numa articulação volumétrica bastante equilibrada segundo padrão modernista. Em contraste, surge uma imagem de S. João Baptista em bronze, colocada sobre a pia baptismal, de Leopoldo Almeida, exibindo uma feição classicizante, como aliás fica patente na generalidade da sua obra, e uma Ressurreição de Lázaro em baixo-relevo, na antiga capela mortuária; ainda de Leopoldo, registre-se uma imagem da Nossa Senhora do Rosário de Fátima— formalmente mais interessante, a nosso ver, que aquela outra que está colocada no exterior, da autoria de António da Costa —, mas cuja harmonia formal Leopoldo não repetirá nas esculturas de fachada das Igrejas do Santo Condestável e de S. João de Deus, em Lisboa. É curioso constatar ainda que na Igreja de Fátima a extrema plasticidade do baptistério, cujas portas, vitrais e mosaicos são também de Almada Negreiros, não deixa de revelar uma falta de unidade estético-formal, característica do templo no seu conjunto, sem embargo da proficiência artística e técnica dos vários artistas considerados isoladamente; aliás, essa falta de unidade parece estar presente também na concepção das capelas/ altares laterais, onde, sob vitrais e mosaicos de Almada, avultam austeras esculturas de Raúl Xavier e Anjos Teixeira (filho). Realce final para o Cristo na Cruz do altar-mor,

da autoria de Barata Feyo, obra que vinga pela simplicidade e despojamento de cariz moderno sem perder a expressividade hierática tantas vezes ausente na imaginária sacra novecentista, ainda que possa não ajustar-se plenamente em termos de escala; de Almada são também os vitrais do Seminário do Cristo-Rei, nos Olivais (1950), sendo que o desenho do pano de boca do altar principal é da autoria de Sarah Affonso. Seja como for, o impulso que a encomenda de arte religiosa ganhara dentro do Estado Novo veio a contar com escultores como António Duarte (alto relevo da «Senhora da Boa Estrela», estátua de «Santo António», em Lisboa, entre outras), Álvaro de Brée, interessante nas peças de pequeno formato («S. Miguel» e «Calvário», modeladas em barro para a Quinta do Monte de S. Miguel, em Barcarena) ou mesmo no tímpano esculpado da catedral de Nova Lisboa, revelando menor acerto na imagem de «S. João de Deus» para a colunata de Fátima, ou mesmo na «Rainha Santa», em Coimbra, e no «S. Vicente» para a Pousada de Sagres. São ainda dignos de relevo, pela ampla participação artística em templos edificados no século XX, escultores como Joaquim Correia ou Soares Branco, este último autor de um belo Cristo de pregos forjados pombalinos, ou Hein Semke, escultor alemão radicado em Portugal, cuja contenção formal atinge maior expressividade na imaginária sacra que nos legou. Porém, o projecto e as colaborações artísticas na Igreja de Águas, de autoria de N. Teotónio Pereira (1957), procurarão resgatar algum desacerto anterior, a partir de uma harmonização entre tradição e modernidade, como acontece no mosaico realizado por António Lino para o baptistério, no estilizado e belo Cristo de bronze de Jorge Vieira, na porta do Sacrário de Graziela Albino ou no interessantíssimo estudo de cor da autoria de Frederico George, sem esquecer o “jogo de cheios e vazios” da torre sineira, concebida dentro de um programa arquitectónico enraizado segundo o espírito do lugar. Aliás, em 1964, o MRAR, cumprindo o seu programa de renovo da arte religiosa, organizou uma exposição sobre as Novas Igrejas na Alemanha, com o apoio da F.C.G., no âmbito do Congresso Eucarístico Internacional de Munique, procurando mostrar uma outra arquitectura religiosa com a qual procurava compassar a sua actividade. Neste sentido, o MRAR constituiu um movimento de vanguarda, perfeitamente sintonizado com os movimentos congéneres europeus, demonstrando maior afinidade com o modelo suíço, não deixando de estender os novos princípios da arte religiosa às alfaias litúrgicas e à paramentaria, a partir de um *design* adaptado aos pressupostos estéticos e litúrgicos de um novo tempo, inaugurando um ciclo no qual participaram João de Almeida, Madalena Cabral, Graziela Albino, entre outros; este legado encontra em Irene Vilar uma destacada representante (v.g. Cálice e Patena, concebidos para a Paróquia de Senhora da Conceição, Porto; Báculo, Cruz Peitoral e Anel, criados para D. Januário Torgal Ferreira, Caixa para as âmbulas dos Santos Óleos, pertencentes à Catedral do Porto, vários sacrários de extrema beleza e hieratismo; da mesma autora, adentro da imaginária sacra, destaque para «Tetramorfo», baixo-relevo em madeira policromada, representando os quatro evangelistas, pertencente à colecção da autora; «Virgem do Leite» (1962) e uma imagem de Cristo, intitulada «Esta Árvore tem 2000 Anos», de 1971. São também de destacar o «Apostolado», datado de 19148, e as obras «S. Cristóvão» (1949) e «S. Tiago» (1949), da autoria de Arlindo Rocha, escultor cuja na obra no domínio abordado constitui proposta de grande valia formal e estética. Da autoria de Rui Sanches, e não obstante o seu carácter abstractizante, surgem os mártires «Santa Ágata» (1990), «S. Sebastião II» (1990) e «S. João Baptista» (1989) ou ainda o conjunto de desenhos («Sto. António», 1990; «Santa Luzia», 1990; etc.), bem como as intervenções que este escultor e Pedro Calapez realizaram individualmente na capela de Saint-Louis de la Salpêtrière. Recentemente o escultor Alípio Pinto tem realizado várias encomendas, nas quais procura acomodar uma estética mais tradicionalista a uma vivência contemporânea dos valores cristãos.

Na pintura, a primeira metade século XX regista permanências naturalistas, realistas e simbolistas, transitadas do oitocentismo. Embora não abunde a temática religiosa na pintura naturalista, ainda assim Columbano deixa-nos um dramático e soturno «Cristo crucificado» (252x125cm), datado inicialmente de 1890-98, mas que apenas dará por terminado em 1916, depois de uma visita ao Prado. Malhoa realiza encomenda vária de pintura religiosa, deixando registos notáveis («Baptismo de Cristo», na Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos, etc.); Aurélia de Sousa pinta, para além do seu auto-retrato, como «Sto. António», «Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu», «Visitação» e «Dia de Finados», e Carlos Reis, dentro de um registo tardo-naturalista, lega-nos as pinturas «Comungantes» (1916), «Asas» (1933) entre outras; adentro uma estética de valores simbolistas, e para além do significativo legado de Veloso Salgado, António Carneiro apresenta em 1901 um «Ecce Homo» (210x103cm) que se aproxima do exercício da auto-representação, para além de «Camões Lendo os *Lusíadas* aos Frades de S. Domingos» (190x265cm), «Última Ceia» (86x172cm), ou o registo sintetizado do altar da «Igreja de S. Francisco (73x55cm), de cintilantes e belos valores cromáticos. Iniciado o sistema modernista, duas vias se afirmam na pintura religiosa: uma dentro do âmbito alargado do sagrado, outra, que expressamente se situa dentro da axiologia cristã (Silva: 2001); deste modo, surge em 1913 a «Procissão Corpus Christi» de Amadeo de Sousa Cardoso, «Pintura», de 1917 (representação de Cristo encimado pela palavra “Zinc”), e, em 1918, «Sagrado Coração de Jesus» e «Estigmatização de S. Francisco», não tendo estas obras substantiva continuidade na obra do pintor. Dentro da primeira via podem situar-se ainda trabalhos pontuais de vários outros pintores (Eloy, Alvarez, ou até Cesariny, entre outros) e mesmo alguns registos satíricos e mordazes de Cristiano Cruz e de Vitorino Ribeiro, e, de algum modo, alguns trabalhos da pintora Paula Rego. Dentro de uma iconografia cristã novecentista, destacam-se obras de Sarah Afonso, mas também de Domingos Rebelo, Lino António, Jorge Barradas, Guilherme Camarinha, Augusto Gomes, Ayres de Carvalho, Sousa Araújo ou, particularmente, de José Escada («As Tentações de Sto. António», 50x80cm, entre outras), e de Vieira da Silva («La Petite communiant», 1952; «La Chapelle Gothique», 1951 e «Un Cortège»; 1934), mas também de António Dacosta («Anjo»; «La Religieuse Portugaise», 1985; «Cruz», 1987, ou mesmo «Pietà»). Dentro da fragmentação estética que a década de 1980 regista, Emília Nadal e Graça Morais avultam pelo frequente e deliberado exercício de darem continuidade a uma pintura inequivocamente religiosa e cristã.

Referências

- Concilium Plenarium Lusitanum Olisippone Actum An. 1926,
Acta et Decreta Editio Officialis, Lisboa, 1929;
- Conclio Ecuménico Vaticano II: Constituições – Decretos –
Declarações e Documentos Pontifícios, Braga, 1979
- Azevedo, C. Moreira, (dir.) *Dicionário de História Religiosa
de Portugal*, Lisboa, 2001;
- Pereira, J. Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura
Portuguesa*, Lisboa, 2005;
- Atanázio, Mendes, *Arte Moderna e Arte da Igreja*, Coimbra,
1959; AAVV., *Um Século de Cultura Católica em
Portugal*, Lisboa, 1984;
- Cruz, M. B. e N. Correia Guedes, *A Igreja e a Cultura
Contemporânea em Portugal*, Lisboa, 2000;
- Cunha, Luiz, *Arte religiosa Moderna*, Porto, 1957; Cunha,
Luiz, *Janelas para o Reino*, Lisboa, 2005;
- Primeira Exposição de Arte Sacra Moderna*, Lisboa, 1945;
- Novas Igrejas na Alemanha*, Lisboa, 1964 (cat.); *Intervenção
de Artistas Plásticos na Obra do Atelier de Nuno Teotónio
Pereira*, Lisboa, 2005 (cat.);
- Modelar o Mistério: Obras de Irene Vilar*, Lisboa, 2003;
- Ochsé, M., *La Nouvelle Querelle Des Images*, Paris,
1952; J. C. Pereira, «O Movimento de Renovação da
Arte Religiosa e o Papel Artístico e Pastoral do seu

- Boletim», *Lusitânia Sacra*, T. 12, Lisboa, 2000;
- Pichard, J., *L'Aventure Moderne De L'Art Sacré*, Paris, 1966; D'Agnel, G. Arnaud, *L'Art Religieux Moderne*, Grenoble, 1936;
- AAVV., *Novas Igrejas de Vários Tempos – Actas do Colóquio Sobre Arquitectura e Arte Sacra*, Lisboa, 1996;
- Gambôa, T. (coord.) *Almada Negreiros: Um Percurso Possível*, Lisboa, 1993; Hein Semke, *Esculturas, Caldas da Rainha*, 1997 (cat.);
- José Fernando Gonçalves: *Habitar*, Casal de Cambra, 2007;
- Leite, A. Cristina (coord.) *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, Lisboa, 1998 (cat.);
- Imagens do Sagrado*, Lisboa, 1989 (cat.);
- O Sagrado e as Culturas* (colóquio realizado entre 18 e 22 de Abril de 1989), Lisboa, 1992, N. Portas, «Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal», *Arquitectura*, n° 60, Lisboa, Out. de 1957;
- Neves, J. Manuel das (dir.), *Arquitectura Ibérica – (Igreja da SS. Trindade/Fátima)*, Ano IV, Casal de Cambra, Set. de 2007; Cerejeira, M. Gonçalves, *Obras Pastorais*, IV e V Volumes, Lisboa, 1954-1960;
- Communio: Revista Internacional Católica*, Ano XIII, n° 1, Jan-Fev, Lisboa, 1996;
- Exposição do Grande Jubileu do ano 2000/Cristo: Fonte de Esperança*, Porto, 2000 (cat.);
- Rui Sanches/ Retrospectiva*, Lisboa, 2001 (cat.). Jorge, J. M. Fernandes e M. H. Freitas (com.), *Linhas de Sombra*, Lisboa, 1999 (cat.);
- Freitas, Helena de, Catarina Alfaro e Manuel Rosa (coord. editorial), *Amadeo de Sousa Cardoso: Diálogo de Vanguardas*, Lisboa, 2006 (cat.);
- Oliveira, Ana Luísa, *Esculturas de Artindo Rocha*, dissertação apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011 (policopiado).

António Maria Lisboa e Mário Cesariny : o *Corpo Enriquecido* ou a Reconstituição do Corpo Uno

A obra poética de António Maria Lisboa sobressai no panorama do Surrealismo português, como afirmação de uma outra forma de realização mental assumidamente poética, que se pretende afirmar como um novo modo de pensar e de agir, conducente à realização total do indivíduo, constituindo-se como uma referência fundamental para artistas como Mário Cesariny.

Partindo do conceito de *Corpo Enriquecido*, materializado no encontro e união com *Sagir*, a *Mulher-Mãe*, de António Maria Lisboa, identificam-se na obra plástica de Mário Cesariny territórios de convergências intertextuais centrados na problemática do corpo reconstituído, reveladores de uma transmigração do poético para o plástico.

Em sintonia com a poética de António Maria Lisboa, o estudo das “Meninas Poesia” de Mário Cesariny, evidencia nestas representações a afirmação da identidade poética do artista, assumida como expressão e realização integral do indivíduo que reúne em si a multiplicidade, potenciadora da expansão na totalidade.

A poética e plástica surrealista traduzem frequentemente na sua *praxis* a aspiração à totalidade do ser, materializada na união ou conciliação das polaridades, conducente à libertação de todas as contingências do indivíduo e reintegração numa harmonia universal.

A obra literária de António Maria Lisboa, em sintonia com o pensamento surrealista, mantém a convicção na conquista poética de uma existência enriquecida, concretizada numa outra forma de pensar e de agir, que proporcione ao indivíduo a realização da unidade. Nesta perspectiva, o reencontro com o Feminino, significa a recuperação da verdadeira identidade: a confirmação de uma existência unificada integrada numa dimensão cósmica, potenciadora da transformação do indivíduo e da sociedade.

Para António Maria Lisboa o encontro e união com *Sagir* a *Mulher-Mãe*, entendido como recuperação de uma experiência sensorial oculta de unidade psíquica e corporal, significam a “concreção do corpo”, isto é, a dissolução e solidificação num só corpo, expandido e realizado na totalidade. O “esforço de concreção”, a união do masculino com o feminino, materializa a realização completa do corpo, a “integração dos opostos da realidade num ser mais rico.”

A obra plástica e literária de Mário Cesariny, em sintonia com o pensamento de António Maria Lisboa, expressa a procura de uma identidade poética, reflexo do ser enriquecido que concentra em si a multiplicidade, assumido como expressão e realização integral do indivíduo. Perfecto Cuadrado, em *Palavra/ Imagem: Confluências*, identifica na obra do autor “um projecto (realizado



FIG. 1 · M. Cesariny, *Como um ser inorgânico*, 1956; objecto e colagem sobre madeira, 24,5 x 19,5 cm; col. particular



FIG. 2 · M. Cesariny, *Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?*, 2000; acrílico e plástico s/ lixa colada em tela, 60,7 x 49,6 cm; col. particular

na medida do humano) de totalidade”, concretizado na convergência da expressão plástica e verbal.

O *picto-poema* *Como um Ser Inorgânico* (FIG. 1) - obra que integra numa mesma unidade compositiva e significativa excertos do texto *Operação do Sol* de António Maria Lisboa e elementos visuais - evoca a reintegração do ser, expandido na sua totalidade, numa unidade cósmica. A composição distingue-se não só pela clareza cromática e simplificação da execução, sem recurso a valores matéricos ou texturais, mas também pela redução formal dos elementos compositivos, numa aproximação às palavras de António Maria Lisboa.

No texto *Operação do Sol*, que se encontra na base da concepção da obra, António Maria Lisboa descreve a aventura ou experiência do encontro, conducente à transformação e enriquecimento do indivíduo. O autor defende a necessidade de uma outra linguagem, uma manifestação profunda do *Corpo* que vá para além dos sentidos, que proporcione ao indivíduo a experiência da *Unidade*, um conhecimento de si próprio e do ritmo universal. A poesia, a “Negra Actividade Poética”, possibilitará ao Indivíduo estabelecer uma ligação com o Cosmos, “um movimento incessante de enriquecimento comum.” Ao realizar a Unidade, o Homem pode finalmente afirmar-se como “Ser Inorgânico - Corpo” com uma “Existência Cósmica”. Neste sentido, António Maria Lisboa propõe o Amor como força convergente, o “caminho dissolvente” para a reconstituição do corpo uno e a fusão com o Universo. Mário Cesariny aproxima a ideia do “Ser Inorgânico”, integrado em toda a sua extensão e pluralidade numa “Existência Cósmica”, à imagem do círculo ou da esfera. António Maria Lisboa, numa carta endereçada a Mário Cesariny, onde clarifica a sua posição relativamente à *Metaciência*, recorre à imagem da esfera para ilustrar a posição do poeta ou do Mago - detentor de todos os poderes e capacidades - no “Centro da Esfera do Universo”: “A Metaciência pretende entre outras coisas dar ao homem, ao Poeta a sua posição no Centro da Esfera deste Universo, que o mesmo é dizer fazer que o Poeta possua no seu cérebro todos os raios da esfera deste universo.”

Ao conquistar o auto-conhecimento o Homem expande-se no Universo e o Universo unifica-se no Homem “pois este é a projecção do Homem e o Homem a Concreção do Universo a um Ponto.” Numa composição mais recente (FIG. 2), Mário Cesariny recorre a uma solução cromática e formal semelhante para colocar uma série de questões existenciais: “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?”. À semelhança da composição anterior a esfera, signo da unidade e

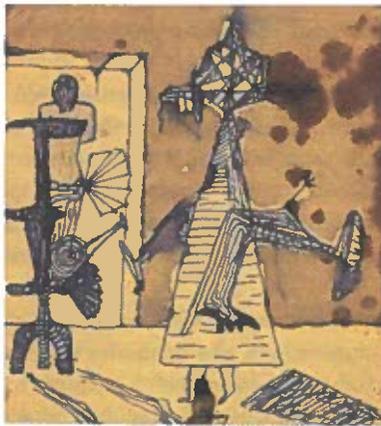


FIG. 3 - Mário Cesariny, *Sem título*, n.d; esferográfica e café s/ papel, 16 x 14,5 cm; col. particular



FIG. 4 - Mário Cesariny, *Naniôra - uma e duas*, 1960; têmpera e verniz sobre cartão, 41 x 38 cm; col. F.C.G./C.A.M./J.A.P.

do absoluto, de onde tudo provém e ao qual tudo retorna, expressa a convergência do múltiplo ao uno ou inversamente a expansão ou dispersão da unidade.

A afirmação do Poeta, entendido como ser enriquecido que reúne em si a multiplicidade, potenciadora da expansão do indivíduo e da sociedade, é um dos traços marcantes da obra de Cesariny. A produção plástica é pautada em toda a sua extensão pela presença de características figuras femininas, representadas em traços esquemáticos, com corpo tendencialmente triangular e com cabeça em forma de estrela, sol ou flor, apresentadas segundo a lei arcaica da frontalidade. Estas figuras, que atravessam a sua obra de uma forma quase inalterável, surgem como uma metáfora do próprio autor: a afirmação de uma identidade poética, assumida como afirmação do ser unificado, realizado em toda a sua extensão.

Em desenhos pertencentes a uma fase inicial, dominada pela experimentação matérica (FIG. 3), são já visíveis figuras femininas com corpo tendencialmente triangular e cabeças em forma de cone ou de estrela, representadas de forma simplificada, juntamente com outras personagens. Esta representação que o autor designa como “Menina Poesia” ou “Menina-Sol” e que se mantém quase inalterável ao longo da sua obra, torna-se numa imagem identificativa do universo simbólico do autor. De uma forma explícita, nas portadas das janelas do seu atelier, Cesariny representa um rosto no característico corpo triangular, como afirmação da sua identidade poética. Em baixo pode ler-se a frase: “Cesariny was here 1972”. Ao lado, numa composição monocromática, uma outra figura feminina com cabeça em forma de Sol e com uma varinha ou bastão numa das mãos, recorrente noutras composições, reforça a identificação do autor com esta imagem.

Naniôra, uma e duas (FIG. 4), de 1960, expressa de forma clara a multiplicidade do ser e a convergência da dualidade no corpo uno. A composição, a têmpera e verniz, representa uma paisagem marinha, azul nocturno, marcada pela presença de duas figuras femininas com o característico vestido, apresentadas em posição frontal, com cabeças em forma de estrela-sol, búzio ou pássaro. A densidade matérica e formal, com recurso a incisões e raspagens, conferem à

composição profundidade, dinamismo e intensidade expressiva, enquanto o predomínio do azul mergulha a composição numa peculiar tranquilidade.

O título, *Naniôra, uma e duas*, sugere simultaneamente a expansão ou polarização da unidade primordial e a reintegração das polaridades num só corpo. O *um*, imagem da totalidade, comporta o múltiplo, produz o *dois*. O *um*, origem e fim de todas as coisas, é o princípio de onde tudo emana e a onde tudo regressa, num movimento que compreende a “geração do múltiplo” e a “redução do múltiplo ao um”. A duplicidade da personagem *Naniôra* confirma a pluralidade do ser e anuncia a convergência ou reintegração dessa polaridade num só corpo, através da reunião e conciliação dos opostos.

No mesmo sentido, António Maria Lisboa em *Alguns Personagens*, afirma a pluralidade da existência, “não já só *terrena*, mas universal, não já só dum tempo, mas de muitos tempos”. A consciência da multiplicidade do ser conduz à “exigência duma completação”, à procura de uma existência unificada. O encontro com o Amor “refaz assim toda a sorte de vidas, de experiências passadas, num esforço de concreção”. A união do masculino e do feminino, resultado da integração e unificação dos opostos, anuncia um novo ser, integrado numa existência cósmica capaz de se orientar “no enredo absurdo da realidade”.

No contexto da obra literária de Cesariny, a personagem *Titânia*, encarna a pluralidade do ser e a sua concretização num corpo uno. No início da narrativa, o duplo nascimento de *Titânia*, expressão de uma natureza andrógina, significa a realização plena no múltiplo. No primeiro nascimento “não nasceu nada que se aproveitasse: aquele corpo *seria* o de *Titânia*, não era ainda o corpo de *Titânia*. [...] Ficou pois a nada-viva muito quietinha sobre o meio das ondas”. Finalmente, com o segundo nascimento completa-se o ser: “nasceu rapaz e chamou-se *Titanim*”.

Por sua vez, a descrição do sonho de *Titânia* expressa o retorno à plenitude da unicidade fundamental, numa dinâmica que visa a redução do múltiplo ao uno. A constante mutação dá lugar ao fixo e imutável. A convergência da multiplicidade de seres num corpo comum abre a consciência a um plano de “insuportável nitidez”:

[...] *Sol e Lua brilhavam reunidos, com misturados efeitos específicos. A anulação do Tempo era tão forte que Titânia desmaiou. Teve então um sonho estranho, que nem mesmo a Poesia poderá descrever: um país sem contornos onde todas as coisas eram outras e onde a perpétua transmutação de imagens atingia o fixo, o plano, o imutável. E num raio de treva resplandecente, [...], Oberon Coroado, Oberon Manto Negro, Oberon de Perfil e Oberon Menino juntavam num só corpo todo o corpo de Carlos. Olhou em volta e tudo era só luz (só sombra) de insuportável nitidez (pureza). Estava noutra local; talvez outra cidade?*

No mesmo sentido, António Maria Lisboa em *Erro Próprio* descreve a descida à substância materna, concretizada no encontro final da Lua e do Sol reunidos no “Fogo dos Séculos”, como uma experiência reveladora e vivificante: “Sombras sonoras envolviam-me os passos e o som de cornetas de ouro adormeciam tudo quanto ficava para trás de mim e vivificavam o que à minha frente esperava que eu passasse”. A união alquímica da Lua e do Sol, dos princípios feminino e masculino, materializa a união e sublimação dos contrários, significa a realização da obra que conduz à transformação ou transmutação do indivíduo num ser mais puro. Após esta experiência o narrador, liberto de todas as contingências, regressa a um estado de pureza original. O reencontro com a intimidade materna, revelação de uma existência oculta enriquecida e habitada, significa a reconstituição do corpo uno. A palavra *Naniôra*, presente no título da composição,

surge num poema de Mário Cesariny como expressão de uma morte compensadora, simpática e acolhedora: “vá lá / vá lá Mário / uma morte / naniôra”. Neste sentido a morte é entendida como revelação e introdução, não é um fim em si, mas um recomeço. A morte, liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa o ser reintegrando-o no princípio, na origem de tudo. A morte restitui à unidade a multiplicidade do ser.

No mesmo sentido, a morte da personagem *Titânia* evoca o retorno à unidade primordial. A dissolução do ser é entendida como um retorno à matriz. Nascer e morrer fazem parte do mesmo movimento. A reintegração no estado primordial significa a libertação das contingências da matéria:

Titânia vai perder-se, acabar-se, NASCER! Já se lhe foi aos poucos a memória e o sorriso. Agora é o próprio corpo que lhe desaparece: um braço, o outro, tórax, pulmões, respiração, desejo, o intervalo das pernas. No fim subsiste a fronte, alta, livre, pura, ligada por um fio ao órgão-coração que pulsa incontrolado.

De forma idêntica, António Maria Lisboa nega a existência da morte como fim absoluto. Na carta endereçada a Cesariny afirma: “A morte não existe”. Com a integração do ser numa “Existência Cósmica”, liberta das limitações da matéria, a vida e a morte deixam de ser entendidas como contraditórias, porque tudo é simultaneamente afirmação e negação. A morte surge como condição e continuidade da própria vida.

Numa obra recente de natureza autobiográfica, *Este é o meu testamento de Poeta* (Fig. 5), Cesariny recupera a característica figura feminina de corpo triangular como afirmação de uma identidade poética, assumida como expressão integral do ser. À semelhança das obras anteriores, a composição traduz a convergência da dualidade no corpo uno, numa perspectiva que denota uma influência crescente do pensamento alquímico e esotérico.

Cesariny aproxima a imagem à do andrógino primordial da tradição alquímica, como expressão da plenitude da unidade original. A afirmação do corpo triangular, representado de forma rigorosa, evoca a transformação ou transmutação do indivíduo num ser mais puro. Na tradição alquímica a tríade implícita no triângulo, síntese do um e do dois, expressa a totalidade, a perfeição e a harmonia total. O triângulo evoca a conjunção ou unificação dos três princípios - enxofre, mercúrio e sal – indispensáveis para a realização da obra. À semelhança do processo alquímico, a união dos princípios masculino e feminino, resultado da dissolução e fusão dos elementos, exprime-se como sendo um retorno à indiferenciação original, à androginia primordial. Cesariny, no poema *O Regresso de Ulisses*, evoca a união primordial do masculino e do feminino, como imagem da plenitude do andrógino reconstituído:

DESDE O INÍCIO DOS TEMPOS, ANTES DA ROBOTSTÓNICA GREGA, OS ÚNICOS HOMENS-HOMENS QUE APARECERAM FORAM OS HOMENS-MEDICINA, OS HOMENS-XAMÁS (HOMOSSEXUAIS ARQUIMULHERES). ESSES E AS AMAZONAS (SUPER-MULHERES-HOMENS). MAS UNS E OUTRAS ERAM DEMAIS DEMAIS. E DESDE O INÍCIO DOS TEMPOS QUE PENÉLOPE ESPERA O REGRESSO DE ULISSES. MAS O REGRESSO DE ULISSES É O HOMEM QUE É UMA MULHER E A MULHER QUE É UMA MULHER QUE É UM HOMEM.

Numa obra intitulada *Penélope corre ao encontro de Ulisses*, Cesariny transpõe para a pintura o tema da união primordial do feminino e do masculino, implícito no movimento de convergência de Penélope sobre Ulisses. Num estudo para uma escultura, Cesariny projecta uma personagem

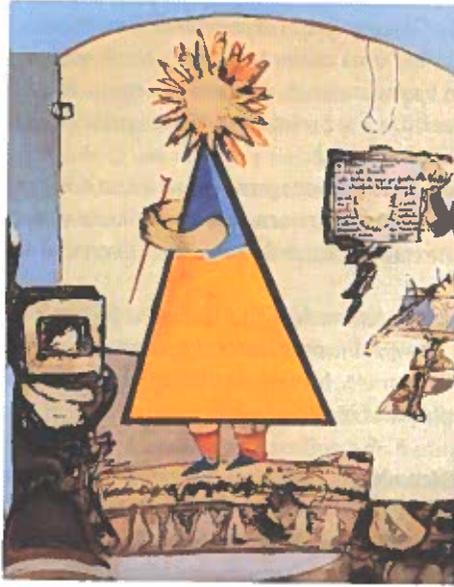


FIG. 5 - Mário Cesariny, *Este é o meu testamento de Poeta*, 1994; acrílico s/ serigrafia, 65 x 48,5 cm; col. particular

andrógina que integra no mesmo corpo elementos formais de natureza fálica, seios femininos e membros masculinos e femininos, conforme as indicações escritas no próprio desenho. Em *Concreção de Saturno*, Cesariny propõe a fusão dos contrários materializada na figura do “Homem-mãe” como destino e afirmação de liberdade: “Homem-mãe / [...] O único fim que eu persigo / É a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes transparentes.”

No *Manual de Prestidigitação*, o autor decompõe alguns mitos “propostos à circulação pelo autor”. Em *O Homem-Mãe* o jogo fonético das duas palavras converge para a palavra OMÁIIE, que traduz a junção das duas palavras e que tem o mesmo som da palavra *Homem*. A sonoridade da palavra *Homem* tem implícito o encontro do masculino com a entidade materna.

Em *Este é o meu testamento de Poeta* (Fig. 5), a aproximação da imagem do poeta à do andrógino primordial reconstituído, expressa o ser universal realizado na sua totalidade. A coexistência de signos masculinos e femininos num corpo comum implica, não uma anulação da dualidade, mas a manutenção das contradições compreendidas sinergicamente num só corpo.

No mesmo sentido, António Maria Lisboa na reflexão acerca do poeta, referida anteriormente, defende a necessidade de uma “meditação global” que conduza a uma “unificação dos contrários” sem que isto signifique uma perda de identidade. A união do masculino e do feminino, respeitando as diferenças, deve “tender para um denominador comum – que não é a dessexualização ou assexualização mas a integração dos opostos da realidade num ser mais rico”. O poeta representa este ser de excepção que, ao reunir em si a multiplicidade, passa a integrar uma “existência não só terrena mas universal”. António Maria Lisboa aproxima a imagem do Poeta ao Mago da tradição alquímica, detentor de todos os poderes e capacidades, impulsionador da acção e da transformação: “O poeta é portanto um Mago - possuidor das forças das coisas

Pai – ai.

Mãe – em.

Um ai.

Em.

Homem.

Ó Mãe.

M HOMEM

EI OMÃI

MÃI MÃI

OMÃ IIE

HOMEM

superiores e das coisas inferiores que se darmos uma volta à esfera trocam de posições.” O autor aproxima a atitude do Poeta à dos Magos medievais que tinham como objectivo o conhecimento absoluto: “[...] aqueles que não conhecem as limitações do que quer que seja, melhor: aqueles que conhecem as limitações de tudo e tudo transmutam libertando novas forças, forçando outras.” À semelhança da poética de António Maria Lisboa, Cesariny aproxima a sua imagem de Poeta à do Mago da tradição alquímica, detentor de todos os conhecimentos, em harmonia consigo próprio e com o ritmo universal. Na composição *Este é o meu testamento de Poeta* (FIG. 5), a varinha nas mãos da figura, símbolo do poder das artes mágicas, representa a capacidade de realização do Poeta, capaz de transmutar a realidade, agindo no sentido do seu próprio enriquecimento. Atrás, um pequeno poema exalta o pensamento poético de António Maria Lisboa, como linguagem subversiva e transformadora: “a poesia! a poesia! / e não este lamento / esta linha de nojo que frustra a Voz / [...]” Cesariny, num desenho dedicado ao autor, que reúne a palavra e elementos gráficos da imagética do autor, refere-se mais uma vez a António Maria Lisboa como a “Voz”.

Numa outra composição (FIG. 6), uma figura semelhante às anteriores, reforça a proximidade do Poeta ou da “Menina Poesia”, como é entendido pelo autor, ao Mago da tradição alquímica. A figura feminina com a cabeça em forma de estrela-Sol, metáfora do ser renascido poeticamente, está sobre um livro, pairando acima dos limites humanos, como afirmação do poder actuante da palavra poética.

Sob a acção mágica da personagem o espaço assume uma dinâmica expansiva de formas, linhas e cores que se propagam para lá dos limites pictóricos. Ao realizar a unidade, a união do masculino e do feminino, o Poeta ou o Mago expande-se e polariza-se na totalidade do Cosmos. Em *O Mago*¹ de 1969, uma composição de cariz abstracto, a ausência da figura humana expressa o entendimento do Mago como um ser imaterial liberto das contingências da matéria, imerso na totalidade do Cosmos.

Numa outra obra² datada de 1974, a figura feminina de corpo triangular, com cabeça em forma de cravo e a característica varinha, metáfora da capacidade de realização do Poeta, encarna o espírito da revolução. Mário Cesariny transforma a Revolução de Abril numa conquista poética, onde a transformação interior conduz à transformação da própria sociedade.

A obra de Mário Cesariny, em sintonia com o pensamento de António Maria Lisboa, exalta o ser transformado poeticamente, expressão do corpo enriquecido, simultaneamente masculino e



FIG. 6 · Mário Cesariny, *Sem título*, n.d.;
têmpera e verniz s/ papel colado em tela,
29,5 x 23 cm; col. Antiks Design

feminino, detentor de todos os poderes e capacidades – unificado e expandido na totalidade. O estudo das “Meninas Poesia”, apoiado na poética e narrativa do autor, permite reconhecer nestas representações uma idealização da imagem do próprio autor. Em sintonia com o pensamento de António Maria Lisboa, Cesariny aproxima a identidade do poeta, implícita nestas representações, ao mago da tradição alquímica, detentor de todos os poderes e capacidades, impulsionador da acção e da transformação.

Referências

- Cesariny, Mário - *Titania: História Hermética em três religiões e um só Deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.
- Cesariny, Mário - *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 3ª ed., 2005.
- Cesariny, Mário - *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- Chevalier, Jean; Cheerbrant, Alain - *Dicionário dos símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Figuras, Cores, Números*. Trad. Cristina Rodriguez, Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1994.
- Cuadrado, Perfecto E. - *Palavra / Imagem: Confluências*. In Pinharanda, João Lima; Cuadrado, Perfecto E., *Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio e Alvim, Novembro 2004, pp. 217-226.
- Lisboa, António Maria - *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 [texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos].
- Rocha, Michele - *A Representação do Feminino no Surrealismo Português*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes/Pintura [texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010.
- Roob, Alexander - *O Museu Hermético. Alquimia & Misticismo*. Londres: Taschen, 1996.
- (1) *Idem*, *O Mago*, 1969; têmpera e verniz s/ papel colado em plateax; 38,5 x 51 cm; col. particular.
- (2) Mário Cesariny, *Sem título*, 1974; acrílico, tinta-da-china e aguada s/ papel, 31 x 21,5 cm; col. particular.

Cecília de Sousa, Maria Manuela Madureira

SOUSA, Cecília de (n. 1937)

Escultora e ceramista. Nasceu a 25 de Junho de 1937, em Lisboa. Inicia a sua formação artística em 1950 na Escola António Arroio ingressando no Curso de Cerâmica, onde teve como mestres, Lino António e Manuel Cargaleiro. Mais tarde, entra na Universidade de Aveiro onde frequentou o curso de Tecnologia dos Materiais. Em 1952 é convidada por Lino António, director da António Arroio, a colaborar na pintura dos painéis cerâmicos da Via Sacra para o Santuário de Fátima e, em 1954, começa a colaborar no atelier do seu professor, Manuel Cargaleiro, na Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, onde três anos depois lhe viria a ser concedido um espaço de criação próprio designado *Casulo*. Aqui desenvolveu as suas pesquisas pessoais durante 30 anos, aproximadamente. Participante assídua das Bienais de Cerâmica internacionais e cooperadora do movimento de renovação da Cerâmica portuguesa do pós-guerra, conta com um percurso artístico de mais de meio século, demarcado por cinco ciclos criativos. Entre 1954 a 1968, junta-se a uma nova geração de artistas plásticos, como os pintores Querubim Lapa, Júlio Resende e Júlio Pomar, e a ceramista Manuela Madureira que colaboram com arquitectos empenhados na experimentação de novas linguagens plásticas. Explora, neste mesmo período, as expressividades próprias do fazer cerâmico, uma produção moderna de objectos de tipologias convencionais e revestimentos arquitectónicos em faiança, com estéticas abstractas. Entre 1968 a 1974, é quase inexistente a produção cerâmica de Cecília de Sousa devido à sua permanência em África, embora a forte interiorização de outras realidades visuais e preceitos culturais tenham contribuído para as fases subsequentes. Em 1974, volta a Lisboa e retoma o ritmo de produção continuada na Fábrica Cerâmica Viúva Lamego onde cria vastas placas de faiança com um registo informal abstracto. A transformação profunda de atitude perante a materialidade e a função poética do objecto cerâmico dá-se entre 1989 a 1991, autonomizando-o como sustentáculo absoluto de expressão artística, resgatando desperdícios da produção fabril.

Após 1991, entra num processo de máxima autonomia e liberdade criativa, desenvolvendo esculturas de grande dimensão e projectos que passam a integrar uma linguagem poética autobiográfica. Sendo uma das ceramistas portuguesas com carreira mais continuada e original, conta com cerca de 40 trabalhos integrados em arquitectura, destacando-se os painéis que realizou para o hall de entrada de um prédio da Avenida dos Estados Unidos da América, em Lisboa (1957); para o altar da Igreja da Marquiteira; para o bar do Hotel Fénix, em Lisboa (1960); para os balcões do bar principal e do bar do *bowling* do Hotel Estoril Sol e para o Hotel Sol e Mar, Albufeira (1964); para a loja associada ao café "A Brasileira", no Porto e para o átrio do Hotel Eva, Faro

(1965); para o cinema Lido, na Amadora (1966); para o bar do Hotel Tivoli (1968) e dois grandes painéis azulejares para a fábrica *Dan Cake*, em Santa Iria da Azóia (1993).

Na década de 1960, o azulejo ganha visibilidade como criação artística através das grandes encomendas públicas, como é exemplo o Metropolitano de Lisboa, que desde 1959 usa o azulejo como revestimento das suas estações, utilizando a criação de grandes artistas portugueses e internacionais. Em 1998, foi inaugurada a estação Olivais Sul, com o projecto arquitectónico da autoria do Arq.º Rui Cardim e as intervenções plásticas de Nuno de Siqueira e Cecília de Sousa. Tomando como tema o topónimo do local – Olivais, e após uma longa pesquisa, Cecília de Sousa optou por uma intervenção escultórica de grandes dimensões, interior e exterior, e painéis cerâmicos relevados onde faz uma alusão aos olivais.

O seu longo trabalho como ceramista é um espaço que engloba a pintura e a escultura, que tem estado presente em inúmeras exposições nacionais e internacionais. Expôs pela primeira vez em 1954, na *IV Exposição de Cerâmica Moderna do Secretariado Nacional de Informação (SNI)*, no Palácio da Foz em Lisboa. Desde essa altura tem sido convidada a participar em mostras sucessivas, destacam-se: *Exposição de Cerâmica, Klin Club of Washington e La Ceramique Contemporaine*, Musée de Beaux-Arts, Ostende em 1959; *V Exposição Internacional de Pintura e Escultura*, Musée d'Art de la Ville de Paris em 1960; *BIO 87 – Bienal Internacional de Óbidos* em 1987; *3ª Cairo International Biennial for Ceramics*, National Centre of Fines Arts, Gizé, Cairo em 1996.

Em 1991 teve a sua primeira exposição individual no Museu Nacional do Azulejo sob a coordenação de João Castel-Branco Pereira. Em 1998 foi a representante portuguesa na exposição *Europaisch/Keramik aus 13 Landern*, no Kunsthalle Dominikanerkirche, em Osnabrück. No ano 2000, participou numa exposição itinerante no Brasil, intitulada *O Azulejo em Portugal no século XX*. Em 2004, o Museu Nacional do Azulejo, na continuidade de um projecto de divulgação de Cerâmica de Autor em Portugal, organizou uma retrospectiva de Cecília Sousa, documentando a sua exemplar carreira. Comissariada por Paulo Henriques, a exposição intitulada *A minha segunda casa*, foi a maior exposição individual da artista, expondo a sua obra cerâmica produzida ao longo de cinco décadas, de 1954 a 2004. Em 2007, participou na Festa da Cerâmica, uma mostra de Escultura Cerâmica Ibérica Contemporânea, que se dividiu ente o Museu Barata Feyo e o António Duarte, nas Caldas da Rainha. Esta artista encontra-se representada na Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão; no Museu Amadeo Souza Cardoso, Amarante; no Museu Luís Camões, Macau; no Everson Museum of Art, Nova Iorque; no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa; na Casa Museu Vasco de Lima Couto, Constância e em várias colecções privadas na Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Espanha, Estados Unidos da América, Portugal e Suíça.

Referências

- Cecília de Sousa. Cerâmica, catálogo de exposição [coordenação João Castel-Branco Pereira], Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, Instituto Português do Património Cultural 1991.
- As colecções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Londres/Lisboa, Zwemmer Publishers Limited/ Instituto Português de Museus, 1995.
- METRO – *A Arte que Lisboa ainda não viu*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1996.
- HENRIQUES, Paulo, *A minha segunda casa. Cecília de Sousa. Obra Cerâmica 1954-2004*. Museu Nacional do Azulejo; Lisboa; IPM 2004.

MADUREIRA, Maria Manuela (n. 1930)

Ceramista, escultora e pintora. Nasceu em Lisboa em 1930. Inicia o seu percurso de artista plástica na Escola Superior de Belas-Artes. Estudou em vários ateliers particulares, teve aulas de cerâmica com Manuel Cargaleiro, de pintura e desenho com Elisa Felismino e escultura com Leonor Bettencourt. Na década de 60, foi para Itália estudar restauro, cerâmica e escultura em pedra e madeira, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian no *Istituto Statale d'Arte per Ceramica*, em Faenza (1961-1962).

De volta a Lisboa, a artista viria a sofrer influências do ceramista Jorge Barradas, o autor com maior importância na história do azulejo em Portugal no século XX, bem como, dos escultores e ceramistas Hein Semke e Martins Correia.

Pesquisadora de realidades e liberdades interiores, Manuela Madureira mantém-se fiel a si mesma, sem interromper o seu processo de transformação. Renovando a sua linguagem artística e partindo à descoberta e assimilação contínua de novas técnicas e materiais, confere um sentido de experimentação inovador e autêntico à sua obra. Desenvolveu um trabalho de grande qualidade plástica em campos tão diversos como a escultura em mármore e madeira, azulejo, tapeçaria, desenhos para calçada portuguesa, pintura com técnicas variadas e cerâmica de grandes dimensões integradas em arquitectura. Ao nível temático explora o reino animal e vegetal, o universo e a fantasia, sem nunca abandonar a figura humana. No seu trabalho os vários fragmentos do recorte figurativo conjugam-se numa estrutura aparentemente complexa, de onde emergem a sua grandeza simbólica. Detentora de uma obra que se reparte pelos diferentes campos da arte, consegue manter uma unidade formal e estética singular, onde impõe o carácter distintivo da sua personalidade artística.

Possui uma obra pública de grande notoriedade patente em diversos monumentos em Portugal, como o Teatro Maria Matos, onde elaborou uma escultura cerâmica sobre azulejaria, intitulada *O Teatro e as Máscaras* (1969); o Palácio da Justiça em Lisboa (1970); o Hospital do Funchal, onde executou um grande muro escultórico cerâmico intitulado *Grito de Dor. Grito de Alegria* (1973), com a técnica “Rugosos e Baços”, criada e registada pela própria artista, sendo essa obra escolhida pelo arquitecto americano Louis G. Redstone para o livro *Public Art. New Direction*; a Faculdade de Engenharia de Coimbra, para onde realizou *Para além de Saturno* (1975), um grande painel em azulejaria, entre outros. Dos seus inúmeros trabalhos destacam-se ainda os frisos cerâmicos para as sobreportas do Hotel Estoril-Sol (1965), entretanto desaparecidos e um painel cerâmico com aplicação de “azulejos em movimento” para a Escola Náutica Infante D. Henrique, em Paços de Arcos (1973).

Ceramista e escultora, o seu trabalho tem um lugar de incontestável relevo, tendo sido apresentado em inúmeras exposições individuais e colectivas, nomeadamente: *Cerâmica de Maria Manuela Madureira* (1960 e 1969), Galeria do Diário de Notícias, Lisboa; *As Artes ao Serviço da Nação* (1966), Museu de Arte Popular, Lisboa; *III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian* (1986); *Comunicações Espaciais* (1988), jardins da Fundação Calouste Gulbenkian; *Maria Manuela Madureira* (1993), Museu Arqueológico, Faro; *Manuela Madureira. Retrospectiva Anos 57/93* (1993), Biblioteca Nacional de Lisboa; *Prosas pintadas para o primeiro Rei de Portugal* (2004), Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, entre muitas outras, designadamente na Galeria do Movimento Arte Contemporânea, em Lisboa onde participou em dezenas de exposições.

Com um percurso internacional assinalável, fruto da sua admirável dimensão plástica e imensa força expressiva do seu trabalho, começou muito cedo a expor no estrangeiro. A sua primeira apresentação fora do país natal foi em 1957, na *Exposição Internacional de Cerâmica*, em

Bruxelas. Depois seguiram-se um sem número de mostras, designadamente: *The Seventh and Eighth International Exhibition of Ceramic Art* (1959 e 1961), ambas em Washington; *V^{ème} Exposition International - Peinture, Sculpture, Art Décoratif* (1960) no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Exposição Internacional de Cerâmica (1962), em Buenos Aires; *Exposição Internacional de Cerâmica* (1973), no Victoria and Albert Museum; *Maria Manuela Madureira. Esculturas. Interferências en la Geometria* (1999), Museo de Arte Contemporaneo, em Toledo, Espanha, entre outras.

Esta artista encontra-se representada na Fundação Calouste Gulbenkian; no Museu do Chiado; no Museu Nacional do Azulejo; e em várias colecções privadas.

Manuela Madureira foi distinguida com numerosos prémios nas áreas da escultura e cerâmica, entre eles, o Prémio Nacional de Cerâmica “Sebastião de Almeida”, em 1961.

Referências

Cerâmica decorativa portuguesa [apresentação Santos Simões], Fundação Calouste Gulbenkian, ed. com.; Simpósio Internacional, 1^o. Ed. lit. Lisboa: 1971.
O Azulejo em Portugal no século XX, catálogo de exposição itinerante no Brasil, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos

Descobrimientos Portugueses – INAPA, 2000.
HENRIQUES, Paulo; ALMEIDA, Ana; PAIS, Alexandre; LOUREIRO, Fátima; MONTEIRO, João Pedro, *Museu Nacional do Azulejo. Roteiro*, Instituto Português de Museus. Lisboa: 2003
MADUREIRA, Manuela, *Manuela Madureira, 1957-2004*. Lisboa; São Paulo: Verbo, 2004.

Guilherme Camarinha, Staël Hansi, Hein Semke

CAMARINHA, Guilherme (n. 1913; m. 1994)

Pintor e ilustrador com algumas incursões pela escultura e vitral, Guilherme Duarte Camarinha, nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1913, e faleceu em 1994.

Formado na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, que frequentou entre 1927 e 1937, onde fez parte de um grupo que contestou a permanência do naturalismo no ensino da pintura, teve como mestres José de Brito, Acácio Lino e Joaquim Lopes.

Inscrevendo-se na corrente do Neofigurativismo Contemporâneo, a sua obra deixa transparecer uma clara influência do artista francês Jean Lurçat, do qual lhe segue as pisadas, desenvolvendo uma longa carreira na produção de cartões para tapeçarias. Desde muito cedo, em 1928, começou a participar em exposições colectivas e, em 1936, na Exposição de Arte Moderna do SNI (Secretariado Nacional de Informação), foi-lhe atribuído o “Prémio Sousa Cardoso”.

Em 1942 morre Dominguez Alvarez e, ainda nesse mesmo ano, Camarinha, Dórdio Gomes e o pai de Alvarez, a pedido do Instituto de Alta Cultura, organizam no Salão Silva Porto, uma grande exposição retrospectiva da obra do artista.

Dez anos mais tarde, em 1952, foi convidado para assistente de Dórdio Gomes, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, ficando aí a exercer as funções de professor de Pintura, até 1962. Também nesse ano de 1952, a Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, encomendou-lhe duas tapeçarias de grandes dimensões: “A Descoberta da Madeira” e “Funchal Porto Atlântico”. No ano seguinte representou Portugal na 2.ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em Dezembro de 1957 foi distinguido com o 2.º Prémio de Pintura na Exposição de Artes Plásticas, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, na Sociedade Nacional de Belas Artes. Em 1962 e 1964, participou nas I e II Bienais de Tapeçaria de Lausane e, dois anos mais tarde, na Exposição de Tapeçaria e Vidro de Estugarda. Em 1967 recebeu o Prémio Nacional de Tapeçaria.

Ainda em 1962, desenhou a colecção de Selos: “Conferência Internacional de Escutismo”.

Com o apoio do empresário Guy Fino e da Manufatura de Portalegre, desenvolve a sua principal obra que consiste nos cartões que foi executando para inúmeras tapeçarias, quer para responder a encomendas do Estado, quer de particulares. Durante quinze anos trabalhou para os tribunais realizando, para além de monumentais tapeçarias, pinturas a fresco e vitrais. A par disso, foi deixando obra por instituições como a Hidroeléctrica do Cávado (Companhia Portuguesa de Produção de Electricidade), Companhia Nacional de Navegação (Banco Totta & Açores), Banco Português do Atlântico (Banco Comercial Português), Quartel de Vila Real, Universidades de Coimbra, Porto e Lisboa, Câmaras Municipais do Porto, Matosinhos, Famalicão e Vila Nova de

Gaia, Biblioteca Nacional de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Banco de Fomento Nacional (BPI), Assembleia Distrital de Aveiro, Assembleia da República, Banco de Portugal, Instituto do Vinho do Porto, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Sociedade Estoril Sol, Hospital de Viana do Castelo, Museu do Vaticano, diversos hotéis de Norte a Sul do país, etc.

São também de sua autoria as pinturas murais a fresco para o Café Rialto e Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na cidade do Porto, assim como para a Igreja de Valpadrinhos, em Macedo de Cavaleiros e Edifício da Junta Autónoma do Funchal.

Referências

Exposição de Artes Plásticas, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian na Sociedade Nacional de Belas Artes em Dezembro de 1957, Sellés Paes de Villas-Bôas (coordenação), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Lisboa, 2000 (1.ª ed. 1959).

PORTUGAL, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, *Guilherme Camarinha 1912-1994: Catálogo da Exposição*, Lisboa, IPM, 2002.

STAËL, Hansi (n. 1913; m. 1961)

Pintora, ceramista gravadora e ilustradora, Hansi Staël Von Holstein de seu nome completo, nasceu em Budapeste em 1913 e faleceu em Londres em 1961.

Formada na Escola de Artes e Ofícios de Viena e na Escola Superior de Belas-Artes de Budapeste, tirou o Curso de Artes Gráficas e Publicidade e, durante a 2.ª Guerra Mundial, estabeleceu-se em Estocolmo, onde desenvolveu actividade como desenhadora, realizando padrões para tecidos e ilustrações para livros e revistas.

Após o armistício, e desde 1946, fixa residência permanente em Portugal frequentando o *Stúdio-Escola de Cerâmica*, fundado nesse mesmo ano em Lisboa pelo escultor caldense João Frago. Aí terá contactado com Fernando da Ponte e Sousa, sócio maioritário da Fábrica de Cerâmica SECLA, proporcionando-lhe, anos mais tarde, vir a desempenhar um papel importante na produção artística desta fábrica. É ainda nesse ano que o Secretariado Nacional de Informação (SNI) lhe oferece a possibilidade de realizar, em Portugal, a primeira *Exposição de Quadros e Cerâmica* onde, a par de desenhos e gravuras, mostra uma série de peças de loiça decorativa e de mesa, produzidas na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego.

Entre 1950 e 1957, Hansi Staël estabelece uma estreita colaboração com a fábrica de cerâmica SECLA, onde funda o Estúdio SECLA, passando a dirigir o sector artístico desta empresa a partir de 1954. A sua actividade no Estúdio SECLA pautou-se por uma inovação estética, fortemente decorativista, da qual resultou a obtenção de vários prémios, propiciando a renovação da produção corrente da fábrica. Com efeito, se por um lado, e com alguma regularidade, se deslocava à fábrica para pintar, com a sua linguagem plástica característica, os modelos das peças a serem reproduzidos, por outro, foram as experiências que ia realizando no Estúdio SECLA que conferiram à fábrica o estatuto de empresa de vanguarda. Para tal, contribuíram de forma significativa as quatro *Exposições de Cerâmica Moderna* organizadas pelo SNI, entre 1950 e 1954, onde Staël apresentou peças únicas de “cerâmica de autor” e a participação em 1955, no *Premier Festival International de la Céramique*, em Cannes, onde integrou a Representação Portuguesa que obteve a

medalha de Ouro e, individualmente, foi-lhe atribuído um Diploma de Honra. O carácter inovador do seu trabalho reflecte-se, em particular, na redução e substituição do tradicional estilo “pallissy” (formas em relevo) da cerâmica caldense, em simples motivos desenhados e coloridos, mas imbuídos de uma intensa personalidade cromática e representativa. Como elementos decorativos utiliza uma profusão de motivos geométricos e etnográficos de carácter popular, geralmente urbano, dos quais são exemplos as varinas e as mulheres da Nazaré, os mercados ou as cenas religiosas (procissões). Com esta artista, a figura humana liberta-se dos cânones tradicionais, vindo as representações a assumir novas temáticas, como palhaços e anjos, onde formas e cromatismos são o reflexo do seu génio experimentalista e passam a constituir a imagem de marca da fábrica SECLA, ao mesmo tempo que vão influenciar um importante conjunto de jovens ceramistas. As próprias formas das peças cerâmicas são simplificadas, de modo a serem adaptadas a uma larga produção em série. Ainda no campo da cerâmica produziu algumas peças tridimensionais e cerâmicas de revestimento, sendo estas constituídas por lastras de barro com relevos. Destaque-se um painel para a Companhia Nacional dos Fósforos, outro para o Hotel Redds’ no Funchal, quatro baixos-relevos para o pacote “Uige” e outro para a fachada da moradia da família Costa e Silva, nas Caldas da Rainha.

A par da sua faceta de ceramista manteve-se sempre em actividade como pintora, trabalhando no atelier de Lisboa, situado na Rua Saraiva de Carvalho, e participando regularmente em certâmenes nacionais e internacionais de pintura e gravura. São de salientar as Exposições de Arte Moderna do SNI, onde foi premiada com o *Prémio Francisco de Holanda* em 1947 e 1954, as Exposições individuais na Galeria de Março, em 1953 e do *Diário de Notícias*, em 1957, ambas em Lisboa e finalmente a participação na 1.ª Trienal Internacional de Gravuras Originais a Cores, em Grenchen. A sua obra está representada, entre outros, no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa, no Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha e no Museu do Caramulo. Existem também murais de sua autoria no Cinema de Viana do Castelo, e no Cinema Restelo, em Lisboa. Efectuou algumas experiências com vidro, na Fábrica Escola dos irmãos Stephens, na Marinha Grande, tendo realizado os vitrais para a Igreja de Alter do Chão.

No campo das artes gráficas realizou cartazes, capas de publicações e ilustrou algumas obras, sendo de destacar os belíssimos desenhos para a obra de Ruy Cinatti, *O Livro do Nómada Meu Amigo*, editado pela Guimarães Editores, em 1958. Em 1957, graves motivos de saúde forçaram-na a abandonar a SECLA e, pouco tempo depois, vê-se também obrigada a abandonar Portugal a fim de receber tratamento, vindo a falecer em 1961.

Referências

- Estúdio SECLA, Uma Renovação na Cerâmica Portuguesa*, Paulo Henriques (coordenação), [Lisboa], Ministério da Cultura, IPM, Museu Nacional do Azulejo, 1999.
- Exposição de Artes Plásticas, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian na Sociedade Nacional de Belas Artes em Dezembro de 1957*, Sellés Paes de Villas-Bôas (coordenação), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1957.
- PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Lisboa, 2000 (1.ª ed. 1959).
- PERNES, Fernando, “STAËL, Hansi”, in *Dicionário da Pintura Universal*, III, Lisboa, Estúdios Cor, 1973.

SEMKE, Hein (n. 1899; m. 1995)

Escultor, ceramista, gravador e pintor, Hein Semke nasceu em Hamburgo, a 25 de Junho de 1899 e faleceu em Lisboa, a 5 de Agosto de 1995.

Hein Semke, o quarto de oito irmãos, entra em 1906 para a escola primária e, em 1909, após a morte da mãe, é internado num orfanato, do qual sai em 1914, sendo colocado pelo pai como aprendiz de comércio. Em 1916, alista-se como voluntário no exército e é enviado primeiro para a frente Russa na Ucrânia, e depois para a França e Flandres. Imbuído de uma forte tendência pacifista acaba por deitar fora as condecorações recebidas durante a guerra. Em 1919, regressa a Hamburgo onde adere ao movimento sindicalista. Viaja então por diversos países do norte da Europa, onde exerce as profissões de pedreiro, serralheiro, estivador, fogueiro, ardina e mineiro. Nesta época escreve para o jornal anarquista *Alarm*, fundado por Karl Langer. Em 1920 participa na *revolta de Maio* e, em 1922, é preso. No ano seguinte participa na *revolução de Outubro*, sendo preso e condenado a seis anos de solitária, por actividades subversivas. Em 1928, devido a uma amnistia geral, concedida por Hindenburg, é libertado. Os seus antecedentes políticos impedem-no de arranjar emprego, o que o leva a pensar trabalhar num circo, como domador de ursos brancos.

Em 1929, chega pela primeira vez a Lisboa mas, devido a uma crise psicológica, no ano seguinte regressa a Hamburgo. Declarado como inválido para todo o tipo de trabalho e desistindo da ideia de ser escritor, ingressa na Academia de Belas-Artes de Hamburgo, onde estuda escultura com Jan Bossard e cerâmica com Wünsche. Razões de saúde levam-no, em 1931, a partir para Estugarda onde passa a estudar escultura com Ludwig Habich, na Academia de Belas-Artes. No entanto, devido à sua doença pulmonar, em 1932 é obrigado a regressar a Portugal, passando a residir em Linda-a-Pastora, até 1949. Esta casa irá tornar-se centro de convívio de artistas e intelectuais como: Almada Negreiros, Sarah Afonso, Mário Eloy, Luís de Montalvor, Carlos Parreira, João Gaspar Simões, Manuel da Silveira, António Varela, Jorge Segurado, Diogo de Macedo, o Dr. Oliveira Martins (médico dos artistas), Abel Manta e família, António Ferro, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes, nos anos 30, ou Carlos Queiroz, Bernardo Marques, o casal Cunha Leão, Vitor Falcão, José Osório de Oliveira, Manuel Valadares, Manuel Mendes, Mário Chicó, Dário Mendes e Aquilino Ribeiro (companheiros do café a "Brasileira do Chiado"), nos anos 40.

Em Julho de 1949, deixa Linda-a-Pastora e vai morar para Lisboa, depositando a sua obra na quinta de um amigo em Pêro Negro. A falta de espaço para trabalho obriga-o à realização de uma série de pequenas esculturas cerâmicas. Mais tarde conseguirá alugar um pequeno atelier, na Rua do Salitre, e passa também a trabalhar na olaria de Benfica. Em Dezembro desse ano participa na *III Exposição de Arte Moderna*, do SNI (Secretariado Nacional de Informação) e na *Primeira Exposição Anual de Cerâmica* do mesmo Secretariado, onde expõe 30 peças. Em 1950 publica o livro de poemas: *Und...* (Portugália Editora) e em Março do ano seguinte, com Hansi Staël, realiza uma exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes. Em Outubro participa na *I Bienal de São Paulo*, no Museu de Arte Moderna. Em Março de 1953, na *Exposição de Cerâmica de Hein Semk*, realizada no SNI, onde apresenta 70 trabalhos. Em Outubro aluga um atelier na Praça António Sardinha, ficando aí a residir até 1974, e a trabalhar até ao final da vida. A participação em 1955, no *Premier Festival International de la Céramique*, em Cannes, onde integrou a Representação Portuguesa que obteve a medalha de Ouro, rendeu a Hein Semk um Diploma de Honra. Em 1957, participa na *I Exposição de Artes Plásticas*, da FCG (Fundação Calouste Gulbenkian), realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes. Em 1963, descobre que tem silicose e abandona a cerâmica. No ano seguinte, a Presidência da República Federal Alemã atribui-lhe uma Pensão de Honra, destinada a artistas e intelectuais de reconhecido mérito, residentes no estrangeiro e, em 1966, a FCG

concede-lhe, pelo período de um ano, um subsídio de trabalho. Em Dezembro de 1972 realiza na FCG a exposição retrospectiva: *Hein Semk – 40 Anos de Actividade em Portugal*, onde apresenta quase 250 obras. Em 1978 é agraciado com o grau de *Oficial da Ordem de Mérito*, da República Federal da Alemanha. Oferece, em 1985, à Reitoria da Universidade de Lisboa, três painéis cerâmicos datados de 1957 e que tinham sido realizados para o Hotel Ritz, de Lisboa. Em 1990 é condecorado com o grau de *Comendador da Ordem do Infante D. Henrique* e, no ano seguinte, realiza no Museu Nacional do Azulejo a exposição retrospectiva: *Hein Semk – Cerâmicas*. Em Maio de 1995, realiza uma exposição na *Galeria Marquês de Tomar*, em Lisboa. Ainda nesse mesmo ano publica: *O Livro da Árvore* e vem a falecer em 5 de Agosto, após uma longa e atribulada vida de dificuldades e árduo trabalho, tendo-nos deixado centenas de trabalhos que foi mostrando através das dezenas de exposições que realizou.

Referências

- Hein Semke, A Coragem de ser Rosto*, Teresa Balté (preâmbulo e coordenação), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989 (2.ª ed. 2009).
- Hein Semke, 1899-1995, Esculturas*, Paulo Henriques (coordenação), [Caldas da Rainha], Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu de José Malhoa, 1997.
- PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Lisboa, 2000 (1.ª ed.1959).

O Arqueologismo na Escultura de Jorge Vieira

Os objetos criados por Jorge Vieira transmitem algo de primitivo, arcaico ou arqueológico. Algo que evoca a arte e a cultura de outros lugares e de outros tempos, algo que nos desperta ecos de uma “terra antiga”.

“Tem sido dito: nesta escultura perpassa a atração, a captação de algo que nos surge como primitivo, quase arcaico (ou “arqueológico” como disse Rocha de Sousa) e entretanto, transhistoricamente presente, no ser histórico e contemporâneo que nós somos.” (Gusmão, 1998, p.28)

“Rocha de Sousa, em 1971, dizia: ‘Uma linguagem que é ao mesmo tempo arrancada à memória de civilizações mortas, à visão popular e ao mito, ao percurso e ao poder da imaginação.’ (...) algumas constantes, elementos ou valores que permanecem de civilização para civilização, o espírito das formas que correspondem a uma experiência profunda de muitas gerações...” (Gusmão, 1998, p.28)

Num salto entre milénios, que parte de uma atração pelas origens, pela arte antes da arte, a obra de Jorge Vieira faz uma conexão entre os processos criativos dos objetos mais arcaicos ou remotos e a criação mais atual. Situada num “tempo fora do tempo”, responde a um fascínio pelos artefactos vindos de mundos extintos e enigmáticos.

O próprio Jorge Vieira fala da sua admiração pelos tempos antigos, do Mediterrâneo, da cultura ibérica, das artes primitivas, da escultura africana, grega, etrusca, micénica.

Estas referências mais antigas fundem-se, na sua obra, usando certa liberdade de imaginação, com outras mais recentes, como a obra de Picasso, Marino Marini e Henry Moore.

É pois uma dualidade de referências, de um passado remoto (primitivo, arcaico ou arqueológico) e de uma modernidade (com influências abstractas e surrealistas), que transforma a obra de Jorge Vieira num fértil campo de experimentações formais e simbólicas, num trabalho de hibridização e síntese.

O antigo e primordial, com a sua sugestão de magia de um fabuloso tempo ancestral, estão na base da criação, em “estilo adaptado” ou “à maneira antiga”, de esculturas arqueologizantes, géminas da época atual.

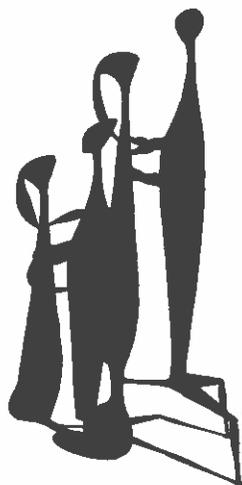


FIG. 1 · Jorge Vieira, *Sem Título*, 1957, bronze.
MNAC – Museu do Chiado

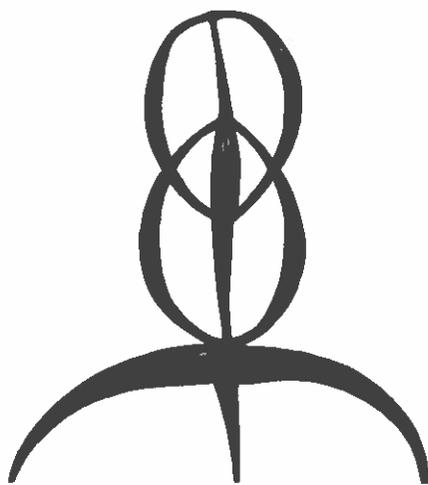


FIG. 2 · Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político*,
(maquete) 1952, bronze. MNAC – Museu do Chiado

“A sua escultura inscreve na modernidade radical, que consubstancia a metáfora de uma dimensão arqueológica do inconsciente na deriva de um fundo mítico imemorial ao encontro de uma corporalidade modernista.” (Lapa, 1995, p.17)

A obra de Jorge Vieira funciona como uma metáfora que opera no deslocamento entre o sentido histórico das suas referências e o imaginário do artista, que possibilita novas relações formais e simbólicas. O seu olhar entrou nos gestos dos produtores ancestrais, procurou reproduzi-los e senti-los como seus.

O material de trabalho eleito por Jorge Vieira foi o barro, “mais quente e mais sensual, vivo e agradável”, como ele próprio refere. Este material, pela sua maleabilidade, permitiu-lhe explorar o gesto, ligando-o a um valor simbólico associado a uma substancialidade terrestre, que coloca o acento no primitivismo/arqueologismo como referência essencial da sua obra.

Com o primitivismo ou, melhor dizendo, o arqueologismo como caminho para a criação, Jorge Vieira busca uma essência de formas em que procura desenterrar um ideal de autenticidade e pureza criativa.

Jorge Vieira anuncia um retorno da escultura à produção artesanal. A sua obra invoca as práticas primitivas da produção de objetos e conota a prática da escultura com um valor cultural arcaico, quase arquetípico. Explora a relação entre a mão e a matéria, no sentido do “saber fazer” artesanal, como forma geradora da obra.

“A sua mão não esculpia, acariciava o barro como se acaricia o corpo de uma mulher, tudo o que ele fez está ligado à terra, pés fincados no chão (geralmente três), o resto virado para o céu, para a esperança, para a liberdade.” (Castello Lopes, 1998, p.70)



FIG. 3 · Jorge Vieira, *Sem Título*, 1956, bronze.
MNAC – Museu do Chiado

Há no trabalho de Jorge Vieira uma série de personagens ou figuras a que o autor ciclicamente retorna: os casais de amantes, as ilustrações alegóricas, os nus eróticos, as personagens dos mitos pagãos mediterrânicos, o touro, o cavalo. Em termos formais, sobressaem as peças assentes em tripés, os jogos de cheios e vazios, a associação livre e automática de formas e o absurdo de algumas associações anatómicas: “os corpos fundem-se, derivam uns dos outros, geram uma nova anatomia” (Pinharanda, 1998, p.17).

“A fantasia é posta ao serviço de um propósito escultórico, directamente relacionado com o tratamento da forma e a sua intervenção no espaço. Os volumes são pesados, permanecem firmes sobre a terra e as formas sujeitas a um processo esquematizador, de acordo com a essencialidade que o artista teve sempre presente como objectivo, mas agora reformuladas de pressupostos figurativos, deixando de lado conceitos abstractos e adoptando um novo sentido de modernidade, baseado na construção, ruptura, deformação e adição de anatomias. Ou seja, de volumes escultóricos e de sentidos semânticos subversivos do orgânico onde a modernidade constrói uma desregulada retórica da essencialidade e da recreação, da depuração e da sensualidade, do poético e do popular.” (Lapa, 1995, p.96)

Partindo de realidades perdidas, as formas criadas pelas mãos do escultor põem o tempo presente em comunicação com passados remotíssimos. Pela transfiguração, surgem figuras arquetípicas, reconhecíveis, ainda que com novas simbologias. Figuras com significados sempre múltiplos, com sentidos construídos e reconstruídos...

Jorge Vieira coloca-se, de forma mais ou menos consciente, numa “cadeia de sequências formais”, numa história milenar onde não existe nada que não possa voltar a ser atual (Kubler, 1962). A atenção do artista dirige-se, muitas vezes, não para o original, mas para a cópia,

reprodução ou repetição, que conferem sentido às suas criações artísticas ao mesmo tempo que as tornam reconhecíveis. Jorge Vieira vê a essência da prática artística não na originalidade, que cria a partir do nada, mas na pequena variação; entende o comportamento humano como manifestação essencialmente ritual.

“As coisas possuem uma ‘idade sistémica’ que pouca relação tem com a idade cronológica: as obras humanas são como as estrelas cuja luz partiu em direção ao observador muito antes de lhe aparecer.” (Perniola, 2003)

Esta procura das raízes da arte leva à percepção da grande diversidade estética e cultural da humanidade, assim como à relativização das concepções homogêneas e lineares da história; em última análise, leva a aprender a ver. Permite ampliar as fronteiras da compreensão das formas artísticas e a multiplicidade de normas ou critérios de representação existentes (Jiménez, 1996).

“A arte que desempenha o seu papel tradicional de antecipação tem também a capacidade de se relacionar com modos de agir e de pensar que ressoam muito profundamente no imaginário dos homens e os enviam às raízes mesmas da sua civilização” (Tiberghien, 2009)

Nesta mimese de uma simbólica situada entre o imaginário e o histórico, há algo que mantém a obra de Jorge Vieira no território do sagrado, algo que garante o seu valor de substituição. Os seus objetos, ou esculturas, funcionam como arquétipos que, modernamente, sugerem os ídolos das antigas civilizações.

“Nunca, nunca, a obra de arte se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos.” (Genet, 1999, p.19)

Referências

- CASTELLO LOPES, G. (1998). *Jorge Vieira, Homem-Sol*. Lisboa: Parque Expo98.
- GUSMÃO, M. (1998). *Cinco Pontos Sobre a Escultura de Jorge Vieira*. In Museu Jorge Vieira. Casa das Artes. Beja: Câmara Municipal de Beja, 27-31.
- GENET, J. (1999). *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- JIMÉNEZ, J. (1996). *Las raíces del arte: El arte etnológico*. In *História del Arte. 1: El mundo antiguo*. Alianza Editorial, 41-83.
- KUBLER, G. (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven (CT) Yale Univ. Press.
- LAPA, P. (1995). *O Immemorial e o Corpo na Escultura de Jorge Vieira*. In Jorge Vieira. Museu do Chiado. Lisboa: Instituto Português de Museus, 17-26.
- LAPA, P. (1995). *O Corpo no Corpo*. In Jorge Vieira. Museu do Chiado. Lisboa: Instituto Português de Museus, 96.
- PINHARANDA, J. (1998). *Corpos de Dentro de Corpos*. In Museu Jorge Vieira. Casa das Artes. Beja: C. Municipal de Beja, 17-22.
- TIBERGHYEN, G. (2009) “Natureza, arte e formas arcaicas.” In *Resumo das conferências A Arte antes e depois da Arte. No ano da inauguração do Museu do Cão*. Lisboa: Culturgest.

As Cidades Imaginárias – Escultura Pública de Charters de Almeida

Charters de Almeida nasceu em Lisboa a 12 de Julho de 1935 e vinte sete anos mais tarde termina o curso de Escultura na E.S.B.A.P. com 20 valores, sendo convidado a ocupar o lugar de assistente nesta academia. Enquanto estudante recorda com admiração a sensibilidade do Mestre Barata Feyo e a “perspectiva de ensino” do Mestre Carlos Ramos¹.

Obteve ao longo da sua carreira diversas bolsas de estudo para se deslocar ao estrangeiro ou desenvolver projectos artísticos, em Inglaterra, E.U.A. e França. Desde 1961 recebe diversos prémios nacionais e internacionais no domínio da escultura e da medalhística, entre os quais o Prémio Teixeira Lopes (1961), o Prémio de Escultura Mestre Manuel Pereira (1962), o Prémio Imprensa entre muitos outros.

Apesar de ter sido nomeado professor titular da cadeira de escultura em 1971, decide, um ano depois, cessar funções de docente na E.S.B.A.P., motivado pela discórdia perante algumas posições assumidas na instituição². Esta demissão marca uma importante fase na sua vida, passando a dedicar-se exclusivamente à prática profissional da escultura como desde cedo idealizara.

Nas primeiras exposições colectivas e individuais, sensivelmente até 1967, escolhe o barro e o bronze como materiais de eleição, provavelmente influenciado pelo ensino académico, realizando peças de sentido expressionista³. Seguidamente, nos anos 80, inicia o ciclo do metal motivado pelas potencialidades formais do plano, circunstância que o leva a aprofundar os seus conhecimentos técnicos na transformação desta matéria-prima. Dos valores formais da chapa partiu para a conquista do volume, desde logo investigando a sua relação com a luz, elemento essencial na percepção do seu trabalho.

Nos anos 90, introduz a pedra na sua gramática escultórica, procurando transmitir a noção de tempo através da inclusão da pedra em bruto, e no final dessa década descobre o betão armado, material que permitiu outro tipo de exploração espacial do qual resultaram grande parte das peças

(1) BAHIA, Maria João; CUNHA, Rodrigo – *Charters de Almeida: visto por Maria João Bahia e Rodrigo Cunha*. [S.l.]: Temas e Debates, 2006. p. 30.

(2) IDEM, *Ibidem.*, p. 81.

(3) PEREIRA, José Fernandes, dir. – *Dicionário de escultura portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. p. 24.

de escultura pública que realizou para cidade de Lisboa. No plano temático o escultor constrói todo o seu repertório visual a partir de formas elementares e depuradas que aparecem inevitavelmente associadas ao universo da arquitectura, é o caso do pórtico, janela, arco, coluna, trave. Pois, Charters de Almeida acredita que tudo aquilo que se constrói assenta nestas formas, por isso desenvolve composições onde associa diferentes elementos que, tanto podem marcar plasticamente um lugar, como sugerir uma espécie de “fragmentos arquitectónicos” de antigos recintos⁴.

Embora rejeite as típicas referências metafóricas e representacionais da escultura pública, não deixa de explorar a sua carga simbólica, os significados ancestrais e originários atribuídos às estruturas primárias que acompanharam o crescimento da civilização humana. A porta e a janela, por exemplo, são estruturas conotadas com a noção de passagem, caminho para outra realidade, limite entre paisagens interiores e exteriores. Como considera Gaston Bachelard, são elementos de tal modo enraizados no nosso inconsciente que têm um grande poder na imaginação do fruidor, sobretudo quando reproduzem formas simples: “(...) quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha em mim a minha imaginação de habitante (...)”⁵.

Neste sentido, o reduzido vocabulário formal utilizado por Charters de Almeida ganha uma significação polissémica, suscitando no observador várias interrogações e desafiando-o a descobrir o seu sentido plástico. Nos títulos *Paisagens-Janela*, *Paisagens Imaginárias*, *Cidades Imaginárias*, o artista sugere diversas relações de carácter poético-filosóficas com o espaço humano, convocando novos sentidos e interpretações do ambiente que as rodeia.

Na realidade, a paisagem urbana é um elemento essencial nos seus projectos, por isso apresenta estruturas formais abertas que funcionam como extensão da própria obra, em simultâneo oferece determinados jogos de ilusão perceptiva que estimula o observador a descobrir os seus múltiplos pontos de vista. Em relação à transparência das suas formas escultóricas não só permite essa penetração no espaço real, mas também servem para reduzir o peso volumétrico das obras, na medida em que, geralmente, se destacam pela sua monumentalidade.

É importante sublinhar que Charters de Almeida apresenta um raro sentido de escala quando comparado com outros escultores da sua geração, na medida em que entende a escala como um processo de “relação” entre os diferentes elementos⁶, por isso, as peças reflectem as características morfológicas de cada lugar. E, naturalmente, se distingue o forte sentido de equipa que revela em cada projecto, talvez motivado pela longa prática projectual exercida durante décadas no campo da arquitectura.

Charters de Almeida procura potenciar a experiência perceptiva do observador através de complexos jogos formais entre o espaço e o volume, que evocam percursos, passagens e movimento. O seu pensamento plástico reflecte claramente uma visão da escultura pública como algo para ser vivido e “experimentado de um modo físico pleno”⁷, dentro do espírito proposto pela recente teoria da arte pública. Para além das composições escultóricas se regerem pela

(4) BAHIA, Maria João; CUNHA, Rodrigo – *Ob. cit.*, p. 152-153.

(5) BACHELARD, Gaston – *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 66.

(6) DUARTE, Rui Barreiros – A construção da forma entre a arquitectura e escultura. *Arquitectura e Vida*. Lisboa: Loja da Imagem. Ano IV, n.º 55 (Dez. 2004), p. 42.

(7) ARCHER, Michael – *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 106.

racionalidade geométrica projectadas em grande escala, inscrevem-se directamente no solo sem recorrer a qualquer artifício que as eleve no espaço e rejeitam a noção clássica de centro escultórico, ao propor a ligação entre vários elementos dispersos. Com o intuito de reforçar esse sentido de unidade, o escultor submete a sua obra a uma cor unificadora, utilizando preferencialmente o vermelho vivo que, na sua perspectiva, melhor combina com a luz, como explica:

"[...] Nos meus trabalhos entendo a cor como fazendo parte da estrutura. O vermelho mantém a definição da forma, quer haja muita ou pouca luz, permitindo um recorte e uma projecção no espaço muito precisa dos meus desenhos (...)"⁸.

Uma das primeiras intervenções de Charters de Almeida no domínio da escultura pública remonta a 1982, com a execução de *Paisagem-Janela* em aço inox polido para integrar a colecção de escultura ao ar livre nos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. É uma peça que vai ao encontro das pesquisas plásticas da época, sugerindo uma composição tipo *puzzle* onde dois elementos parecem articular-se entre si, através da indução de um movimento de rotação. (FIG. 1)

Segue-se, com uma periodicidade quase anual, a implantação de esculturas em diferentes espaços públicos tanto no território nacional como no estrangeiro, destaca-se a série de peças em ferro pintado e pedra que executou para os E.U.A., no âmbito do curso de pós-graduação em escultura que foi convidado a leccionar em 1984 na Rhode Island School of Design⁹. Nesse período, entre 1984 a 1986, executa duas peças em ferro pintado para Rhode Island com cerca de 4 metros de altura, cada uma oferecendo uma passagem que nos remete para a multiplicidade simbólica traduzida pelo conceito de porta.

Ainda no mesmo país, em 1985, concebe uma notável intervenção para comemorar os descobrimentos portugueses, em New Port, formada por catorze elementos em pedra dispostos em redor de um marco e uma semi-esfera, inspirada na esfera armilar, que nos evoca quer a relação com os descobrimentos marítimos, quer a marcação do território¹⁰.

Em 1991 instala uma peça em mármore na George Mason University em Fairfax, E.U.A. Um ano depois é a vez da construção *Espaço Mítico* que ocupa uma área de 200 metros, em Ardenas na Bélgica, semelhante à peça que concretizou para a empresa de mármore Solubema em Vila Viçosa. Em 1993 e 1994, elabora duas peças escultóricas onde explora o sentido de verticalidade da escultura: *Relógios de Sol* com 14 metros de altura em granito para a área de serviço da GALP em Ermesinde, e a *Porta do Entendimento* com 40 metros de altura para Macau, na China. Este último trabalho representa a sua proposta mais arrojada em termos públicos, até ao momento, seja pela dimensão monumental que a peça assumiu, seja pelas exigências técnicas envolvidas na sua construção.

Como vimos, Charters de Almeida acumulou uma vasta experiência, antes de enfrentar o seu primeiro grande desafio artístico na capital do seu país, com a encomenda de um projecto escultórico para uma das zonas mais emblemáticas da cidade: a Ribeira das Naus. A encomenda partiu

(8) DUARTE, Rui Barreiros – *Ob. cit.*, p. 42.

(10) BAHIA, Maria João; CUNHA, Rodrigo – *Ob. cit.*, p. 97.

(9) REIS, José – Charters de Almeida: 'sou um pouco anarca'. *Diário de Notícias*. (15 Mar. 1984) 42.



FIG. 1 · Janela
Jardim da F.C.G., 1982



FIG. 2 · Estação de Campolide, 1998

do Metropolitano de Lisboa no âmbito da sua política cultural de valorização e “humanização” dos espaços públicos com obras de arte, e este local terá sido escolhido porque assinala o “cruzamento de duas [importantes] linhas do metropolitano”¹¹.

Creemos que o desenvolvimento do projecto incidiu em três linhas principais: em primeiro lugar, evocar plasticamente o tema e função do transporte subterrâneo urbano mais eficiente da actualidade, em segundo lugar, criar uma composição integradora que não perturbe visualmente a perspectiva do rio e da cidade, e em terceiro lugar, desenvolver formas lúdicas e enigmáticas que despertem o interesse do transeunte.

Desde logo, o escultor começou por idealizar um discurso formal que traduzisse o imaginário do metropolitano, para isso apropriou-se de um dos elementos principais na construção deste transporte, a estrutura em círculo perfeito de uma aduela pré-fabricada usada para revestir os

(11) METROPOLITANO DE LISBOA – *Ribeira das Naus: Charters de Almeida*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1995. p. 11.

túneis do Metropolitano. Esta forma dinâmica tornou-se no elemento principal de toda a composição, porque devido à sua aparente instabilidade projecta a ilusão de movimento, funcionando como um objecto de ligação com as restantes peças.

Em redor da aduela, observam-se dois conjuntos de arcos em ferro, no mesmo registo formal das “portas” e “janelas”, cuja sequência parece aludir a um efeito de deslocação e temporalidade. Neste caso, não apenas de ligação entre duas realidades protagonizadas pela cidade e o rio, mas também enquanto sugestão de movimento das carruagens.

Na configuração do conjunto escultórico, esteve sempre presente a problemática da sua integração, como nos apercebemos nos comentários que o escultor registou num dos esboços do projecto: “*Têm as formas de ser muito abertas para não cortar as perspectivas quer do rio quer da cidade*”¹². De facto, o sucesso desta intervenção está intimamente relacionado com a forma como o escultor resolveu plasticamente o espaço, sem obstruir a vista panorâmica sobre o rio, ou contrastar radicalmente com a configuração urbana da cidade.

Esta sensação de harmonia deve-se, em boa parte, às qualidades formais do conjunto escultórico, através do recorte no espaço de um corpo volumétrico que não compreende uma elevada densidade matérica. Apesar de ascender aos 10 metros de altura é dotada de grande leveza e elegância, nem mesmo o forte contraste provocado pelo vermelho contraria o seu equilíbrio estético.

Importa notar que se trata de um projecto concebido para potenciar a experiência espacial do observador, na medida em que suscita o seu envolvimento directo proporcionando diversas possibilidades frutivas, desde atravessar e percorrer os espaços abertos, até observar os diferentes pontos de vista sugeridos pelo artista. É curioso constatar o modo como a aduela tem conquistado a atenção do público e funcionado como estrutura de carácter lúdico, sendo habitual observar a sua exploração física por parte dos espectadores. Como é evidente, a *Cidade Imaginária* implantada em 1995 na Ribeira das Naus gerou alguma polémica na época, não obstante o parecer positivo do IPPAR, devido às dimensões do conjunto escultórico proposto por Charters de Almeida para a frente ribeirinha da baixa pombalina. Mais uma vez, o historiador José Augusto-França veio responder a estas acusações, defendendo a implantação desta “escultura arquitectónica”¹³.

Com esta intervenção no espaço público Charters de Almeida inicia o ciclo das *Cidades Imaginárias*, um conjunto de esculturas de grande porte em betão armado que sugerem representações utópicas, poéticas e idealistas das cidades reais. Em termos conceptuais enquadram-se no espírito das cidades descritas por Italo Calvino¹⁴, porque partilham do mesmo sentido onírico e fantástico das imagens sugeridas pelo escritor italiano. Como o próprio artista escreveu:

*“O espaço e significado das cidades imaginárias são puramente especulativos; mas a surpresa surge e reside na possibilidade de se poder, de facto, em tempo e espaço real, percorrer, experimentar a meditação e a especulação; mergulhar nelas, sujeitarmo-nos à sua imprevisibilidade e recuperar o nosso mais profundo sub-consciente (...)”*¹⁵.

São construções simbólicas que apenam à nossa imaginação, criam atmosferas espacio-temporais

(12) IDEM, *Ibidem.*, p. 10.

(13) BAHIA, Maria João; CUNHA, Rodrigo – *Ob. cit.*, p. 168-169.

(14) Cfr. CALVINO, Italo – *As cidades invisíveis*. 5.ª ed. Lisboa: Editorial Teorema, imp. 2002.

(15) LEIRIA. Câmara Municipal – *Charters de Almeida: cidades imaginárias*. [S.l.]: C.M.L., 1999. p. 15.

repletas de silêncio e mistério, onde o espectador pode descobrir a sua consciência mais profunda.

Em 1998 concretiza mais uma escultura pública para Lisboa, desta vez, na rotunda defronte da Estação Ferroviária de Campolide, no âmbito de uma série de intervenções que realizou, a convite do Arq.º João Motta Guedes, para diversas estações ferroviárias – Pragal, Palmela, Corroios e Foros de Amora. Também neste conjunto escultórico estão patentes os mesmos pressupostos definidos nas *Cidades Imaginárias*, todavia submetidos a uma maior simplificação e depuração formal. Uma sequência de colunas de base quadrangular implantadas num lago descrevem um trajecto imaginário em direcção à entrada da estação de Campolide. Num dos extremos desse alinhamento ergue-se uma porta que parece marcar o início da intervenção. A estrutura dos seis elementos, um horizontal e cinco verticais, não ultrapassam os 6 metros de altura e apresentam um ligeiro efeito de rotação, reforçado por um pequeno corte em forma de cunha no seu topo mais alto. (FIG. 2)

Se o observador se colocar em frente da estação em direcção à escultura, repara que todos os elementos são coincidentes simulando um paralelepípedo vertical, à medida que circula em redor do trabalho apercebe-se do seu desdobramento ao longo do mesmo eixo. Charters de Almeida explora um dos efeitos mais paradigmáticos do seu trabalho escultórico, a ilusão volumétrica das massas que em determinadas perspectivas desaparecem, e noutras ganham novos sentidos formais.

O impacto visual das *Cidades Imaginárias* é reforçado pela presença de um espelho de água, que, por um lado, sugere a continuidade formal dos elementos escultóricos, e por outro, cria um surpreendente efeito expressivo que apela à meditação do espectador¹⁶.

Ainda dentro da mesma temática das *Cidades Imaginárias* insere-se o conjunto escultórico instalado na rotunda de S. Francisco de Assis em Telheiras, por iniciativa da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa (EPUL) responsável pela construção de uma série de empreendimentos de habitação jovem naquele local da cidade. A obra foi inaugurada por João Soares no dia 7 de Abril de 2001, para assinalar o 30.º aniversário desta empresa, acompanhado por Fernando Saraiva, Presidente da E.P.U.L., Charters de Almeida e os vereadores Maria Calado e Vasco Franco, entre algumas dezenas de populares¹⁷.

O acto comemorativo ficou marcado por um protesto dos moradores que se sentiram “lesados financeiramente pelo atraso na entrega das casas [da E.P.U.L.] que compraram em 1997 e também pela demora na celebração das escrituras”¹⁸; sem no entanto exprimirem qualquer referência crítica ao trabalho recém-inaugurado. A obra com cerca de 30 metros de altura é composta por um conjunto de elementos verticais em diferentes escalas e uma estrutura central composta pela articulação de “três pórticos” que simulam a criação de um espaço com características escultórico-arquitecturais. Em redor desta espacialidade minimalista encontramos mais de uma dezena de Oliveiras, cuja plantação é tradicionalmente conotada com a paz, mas aqui foram usadas para homenagear o profundo respeito pela natureza revelado pela ordem de Franciscanos, antigos proprietários dos terrenos onde a escultura foi implantada¹⁹ (FIG. 3).

(16) Em 2003 Charters de Almeida elabora diversas propostas de esculturas públicas implantadas em espelhos de água.

(17) 30 Anos da EPUL. *Homem Magazine*. Ano XII, n.º 146 (Maio 2001), p.17.

(18) PROTESTOS de moradores estragam a festa da EPUL. *Público*. (7 Maio 2001) 67.



FIG. 3 - Telheiras, 2001

Na base de cada elemento escultórico observa-se um conjunto de faixas ortogonais orientadas radialmente em direcção à periferia da rotunda, este sistema para além de sugerir alguns trajectos físicos, cria uma certa continuidade visual que ajuda a definir o espaço escultórico. Se é verdade que a peça foi projectada para ser apreciada à distância, através de uma linguagem sintética e depurada, facilitando a sua apreensão para quem se desloca de automóvel, não é menos verdade que apela a uma experiência estética de proximidade. É uma escultura para ser descoberta e explorada pelo fruidor, como a maior parte da obra de Charters de Almeida, na medida em que propõe um jogo de volumes gerando diversas ambiguidades visuais à medida que o observador se desloca. Neste sentido, se dirigem as palavras do artista quando afirma: “*O que desejo é que o Homem habite a minha Cidade Imaginária*”⁽²⁰⁾.

É certo que essa experiência estética encontra-se, em parte, comprometida pelas características formais da rotunda situada numa zona de intenso tráfego automóvel, que dificulta e desmotiva o atravessamento dos peões pelo facto de não existir qualquer passadeira para esse efeito. Obviamente, essa questão terá sido afluída pelo escultor quando determinou a escala da intervenção, conferindo a monumentalidade necessária para as formas serem percebidas à distância.

Com efeito, trata-se de uma obra que se enquadra no espaço circundante, quer pelas características de abertura e leveza da sua estrutura formal, já relatada a propósito da intervenção criada para a Ribeira das Naus, quer pelo modo como dialoga com as características formais da arquitectura. Porém, não deixa de assumir a sua centralidade na malha urbana da cidade reivindicando

(19) SYNEK, Manuela – Escultura: poética com marca urbana. *Arte & Construção*. (Out. 2006), p. 70.

(20) ALMEIDA, Charters de – *Charters de Almeida: a arqueologia como medida do tempo: portas, passagens, cidades imaginárias*. [S.l.]: Câmara Municipal de Abrantes, 2007, p. 88.

o seu próprio espaço de representação de modo equiparado à construção arquitectónica. Assim sendo, podemos afirmar que apesar da escultura de Charters de Almeida dialogar com o contexto arquitectónico, incorporando-o como parte integrante na estrutura visual do seu trabalho, reivindica simultaneamente a sua autonomia formal ao recusar uma posição secundária face aos edifícios circundantes. De facto, propõe uma perspectiva poética e alternativa plástica à própria lógica da cidade enquanto construção humana colectiva.

Consequentemente, nega o habitual sentido decorativo que se observa em grande parte das intervenções escultóricas colocadas em rotundas no nosso país, apresentando uma visão mais completa e eficaz das relações físico-perceptivas com a paisagem urbana. Dir-se-iam “elementos marcantes” na organização da cidade, porque apresentam características memoráveis que funcionam como marcas territoriais, a partir das quais é possível criar e definir a imagem de uma cidade²¹.

Em contraste com as peças anteriores, consideremos agora a intervenção que realizou para o terraço de um edifício projectado pelo Arq.º Troufa Real na Avenida Dom João II, no Parque das Nações. *Passagem numa Porta Habitável em Vermelho e Verde* foi concretizada em 2002 para figurar num dos extremos do terraço de um edifício de habitação, conhecido por *Bandeira Habitável*, já que tinha sido projectado para ter as cores da bandeira nacional. A polémica inviabilizou a distribuição cromática proposta para o edifício, e por isso, o arquitecto angolano optou pelo branco.

Porém, a escultura criada por Charters de Almeida assentou sobre o conceito inicial proposto pelo arquitecto, tendo partido dessa relação cromática para a elaboração do projecto. A cor é, de facto, um elemento essencial no trabalho deste escultor, para além de ser entendida enquanto parte da estrutura da obra, determina a sua organização interna, como refere:

“Parti assim ao encontro de uma solução em que a estrutura seria a forma procurada e na qual a cor seria também e fundamentalmente estrutura, acrescentando a estes aspectos, a necessidade de que persistisse um grande sentido espacial, naturalmente imposto pelas perspectivas definidas pelas habitações”²².

Dito isto, a escultura apresentou algumas novidades formais em relação aos trabalhos precedentes, designadamente a substituição da massa escultórica por uma estrutura tridimensional linear, onde a parte interior se funde com a exterior, criando uma forma de transparência que denota uma clara influência da estética construtivista. Ainda que a linha temática se mantenha, a *Passagem numa Porta Habitável em Vermelho e Verde* consiste numa composição formal abstracta com cerca de 15 metros de altura, formada a partir de uma grelha modular em aço pintado de reduzida materialidade que capta a essência do volume no espaço. A transparência da peça confere-lhe uma integração completa na paisagem, quer se observe da avenida em direcção ao edifício, quer a partir do próprio terraço tendo o céu como fundo. (FIG. 4)

Se observarmos com atenção a composição dos módulos, reforçados por tubos em formas de X, produzem um estranho efeito visual no observador aparentando uma imagem desfocada da peça. Este efeito, só se torna perceptível quando o espectador se posiciona no terraço no mesmo plano da obra. Contrariamente, à maior parte das intervenções que realizou para o espaço

(21) Cfr. LYNCH, Kevin – *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2002. (Arte e Comunicação). p. 90-92.

(22) ALMEIDA, Charters de – *Ob. cit.*, p. 120.



FIG. 4 · Av. Dom João II, 1992

público, a escultura não foi concebida para ser habitada pelo espectador, mas imaginada em função do edifício com o intuito de se tornar num elemento visual integrado. Para esse fim, é importante notar que a base triangular que suporta a escultura, concretizada no mesmo material e linguagem da composição vertical, coincide com a “geometria triangular do terraço”²³. Se à primeira vista, a conjugação cromática entre o verde e vermelho poderia induzir um conjunto escultórico pouco harmonioso, na realidade proporcionou um bom contraste visual sendo uma das peças que maior interesse desperta no decurso desta avenida²⁴.

A obra de Charters de Almeida é um verdadeiro exemplo da forma como a escultura pública contemporânea encara o espaço como matéria-prima para desenvolver um projecto, atendendo às especificidades físicas e culturais de cada lugar e captando as suas forças invisíveis. Apela à experiência perceptiva do espectador que é entendido não só como elemento central da obra, mas verdadeiro protagonista destas cidades imaginárias.

(23) IDEM, *Ibidem.*, p. 120.

(24) Nos terraços dos edifícios que ladeiam a Avenida Dom João II, existem ainda quatro esculturas vencedoras do *Concurso Nacional de Escultura Art's* organizado em 2005 pelo *Art's – Business & Hotel*

Center sediado no Parque das Nações. As peças são da autoria de alunos provenientes de várias escolas de artes plásticas: Frederico Ferreira (FBAUP), Rita Cascais (FBAUL), Silvío Matos (Universidade de Évora) e Teresa Pessanha (AR.CO).

Referências

- ALMEIDA, Charters de – *Charters de Almeida: a arqueologia como medida do tempo: portas, passagens, cidades imaginárias*. [S.l.]: C. Municipal de Abrantes, 2007.
- ARCHER, Michael – *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston – *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAHIA, Maria João; CUNHA, Rodrigo – *Charters de Almeida visto por Maria João Bahia e Rodrigo Cunha*. [S.l.]: Temas e Debates [etc.], 2006.
- CALVINO, Italo – *As cidades invisíveis*. 5.ª ed. Lisboa: Editorial Teorema, imp. 2002. (Coleção Estórias; 53).
- DUARTE, Rui Barreiros – A construção da forma entre a arquitectura e escultura. *Arquitectura e Vida*. Lisboa: Loja da imagem. Ano IV, n.º 55 (Dez. 2004), p. 38-45.
- GUIMARÃES, Jorge – Charters de Almeida um escultor do tempo. *Artes Plásticas*. Lisboa: Agil. Ano I, n.º 4 (Out. 1990), p. 26-29.
- LEIRIA, Câmara Municipal – *Charters de Almeida: cidades imaginárias*. [S.l.]: CML, 1999.
- METROPOLITANO DE LISBOA – *Ribeira das Naus: Charters de Almeida*. Lisboa: ML, 1995.
- NUNES, João Rafael – Charters de Almeida: “A arte gera um retorno à sociedade que nela investe”. *Unibanco*. (Dez. 1987), p. 26-30.
- PEREIRA, José Fernandes, dir. – *Dicionário de escultura portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- REGATÃO, José Pedro Rangel dos Santos – *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Lisboa: Bond, 2007.
- REIS, José – Charters de Almeida: ‘Sou um pouco anarca’. *Diário de Notícias*. (15 Mar. 1984) 42.
- RIBEIRO, Fernanda – Protestos de moradores estragam a festa da EPUL. *Público*. (7 Abr. 2001) 67.
- SYNEK, Manuela – Charters de Almeida: concepção e realizações de talento. *A Pedra*. Coimbra: DP. n.º 67 (Jan./Mar. 1998), p. 11-19.
- SYNEK, Manuela – Escultura: poética com marca urbana. *Arte & Construção*. Montijo: MTG. n.º 192 (Out. 2006), p. 68, 70-71.
- 30 Anos da EPUL. *Homem Magazine*. Lisboa: Edições Pró-homem. Ano XII, n.º 146 (Maio 2001), p. 148-149.

A Utopia na Escultura de Charters de Almeida

Na escultura de João Charters de Almeida (1935)¹ perpassam duas características pouco comuns na história da escultura portuguesa: a dimensão e o carácter utópico.

Um dos mais importantes escultores portugueses contemporâneos, pelo percurso artístico – desde a medalhística aos monumentos –, quantidade e qualidade de trabalhos com presença na paisagem artificial (cidades) e na natural (a própria natureza), a sua obra é um constante apelo aos problemas e aos universos da escala e, ao sempre fascinante, mundo da(s) utopia(s).

Com um percurso plástico que o fez caminhar por quase todos os materiais da escultura, desde o ciclo do barro e do bronze, passando pelo ciclo do metal e da pedra, até ao ciclo do betão armado e das cidades imaginárias, o seu itinerário confunde-se com o da própria história e essência da escultura. O barro é o primeiro material da escultura. Deus foi escultor, ao moldar o homem à Sua imagem, com o pó da terra². O mito da criação bíblica, que vem da mitologia suméria e que surge na história de *Gilgamesh*, quando a divindade mergulhou as suas mãos na água e, entre os dedos, apertou a argila³, revela a perfeição deste material. Quando o fundador da História da Arte,

(1) A bibliografia sobre Charters de Almeida é considerável; de todo o seu conjunto destacamos: SYNEK, Manuela Branco – *Os desenhos e riscos no espaço do escultor Charters de Almeida poetizam as Cidades*. Lisboa: ACD Editores, 2000; MONTEIRO, José Charters (A cura di) – *Charters de Almeida. La costruzione della forma tra architettura e scultura. Alcune opere 1983-2004*. Bologna: Editrice Compositori, 2004; BAHIA, Maria João ; CUNHA, Rodrigo – *Charters de Almeida visto por Maria João Bahia e Rodrigo Cunha*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, IADE, 2006; ALMEIDA, Lourenço de (Comissário) – *Charters de Almeida. A arqueologia como medida do tempo. Portas, passagens, cidades imaginárias*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional de Arqueologia, Câmara

Municipal de Abrantes, Centro Nacional de Cultura, 2007; DUARTE, Eduardo – *Conversas com Escultores... Charters de Almeida. Arte Teoria*, n.º 11 (2008), pp. 269-278. BANCO de PORTUGAL – *Charters de Almeida. Medalha, medalha-objecto, cunhos, estudos e provas de ensaio*. Lisboa: Banco de Portugal, 2010; CHAVES, Mário (Coordenação) – *Lugares para um novo lugar*. Lisboa: Universidade Lusitana Editora, 2011. Coleção Ensaios.

(2) Génesis 2,7.

(3) *Gilgamesh*. Versão de Pedro Tamen do texto inglês de N. K. Sandars. Lisboa: Vega, 1989, p. 14. O texto de Gilgamesh data de c. 2600 a.C.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), na sua *História da Arte da Antiguidade* (1764), descreve o aparecimento da arte, salienta que, muito provavelmente, ela começou como uma espécie de escultura, porque até uma criança pode dar formas distintas a uma massa mole. Ao invés, a criança não conseguirá desenhar tão facilmente sobre uma superfície plana. Para Winckelmann, a mais simples e imediata acção era suficiente para a escultura, enquanto o desenho necessitava de muitos outros conhecimentos e de vários instrumentos⁴.

Apesar de os argumentos serem muito parciais, vindos de alguém que manifestamente se apaixonara pela escultura, não deixa de ser interessante e muito eficaz, em termos de racionalidade, que Winckelmann avance com uma explicação antropológica— diríamos hoje quase próxima da arte infantil, que seria em tudo semelhante ao nascimento da arte —, e não com a habitual evocação bíblica.

O bronze e a pedra são os dois materiais escultóricos por excelência dos antigos Gregos e, por extensão, do classicismo na história da escultura. Ao bronze, deve ser acrescentado, principalmente no século XX, o ferro e outros materiais, como os plásticos, que deram o seu contributo como matéria para a escultura. Finalmente, o betão, espécie de descendente do notável *opus cimenticium* dos Romanos, converteu-se no material por excelência da arquitectura do século XX e do Modernismo, mas também surgiu na escultura contemporânea, tendo sido amplamente experimentado na escultura de Charters de Almeida. Curiosamente, barro e betão são, na sua essência, muito semelhantes. O nosso betão do século XX é parecido, de certo modo, com o célebre *opus caementicium* dos romanos⁵. Este material revolucionou toda a arquitectura romana, com as suas características abóbadas, conferindo-lhe uma espacialidade absolutamente original. O *opus caementicium* era barato, fácil de obter e de aplicar, adaptava-se a todas as construções, revelava-se bastante plástico e apresentava uma solidez a toda a prova⁶.

Deste modo, o percurso escultórico e plástico de Charters de Almeida, além de explorar, praticamente, todos os materiais da escultura, une-se, no início e no fim, nos ciclos do barro e do betão, formando-se uma imprevisível circularidade entre o começo que também é o fim. Na vasta produção artística deste escultor, analisaremos algumas das características que pensamos ser possível detectar na sua obra mais recente: a série das *Cidades Imaginárias* e as *Cidades do Silêncio*. Além das peças construídas, julgamos absolutamente fundamental explorar algumas das simulações em computador, de que o autor é, pensamos, no nosso país, pioneiro no campo da escultura.

Na verdade, a produção de Charters de Almeida não se limita às esculturas efectivamente construídas, mas também a todas aquelas peças desenhadas, maquetizadas e virtualmente construídas⁷. Num tempo em que as fronteiras entre o natural e o virtual são cada vez mais ténues e

(4) WINCKELMANN, Johann Joachim — *History of the Art of Antiquity*. Introduction by Alex Potts. Translation by Harry Francis Mallgrave. Los Angeles: Getty Publications, 2006, p. 111.

(5) GARCIA Y BELLIDO, António — *Arte Romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 50.

(6) *Ibid.*, p. 49.

(7) Algumas das maquetas de Charters de Almeida estiveram expostas na exposição *Charters de Almeida. A arqueologia como medida do tempo. Portas, passagens, cidades imaginárias*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional de Arqueologia, Câmara Municipal de Abrantes, Centro Nacional de Cultura, 2007

em que vivemos ou somos obrigados a viver, cada vez mais, na virtualidade do mundo, as *Cidades* deste escultor são, a diversos níveis, quase proféticas.

Desde logo, a primeira cidade é sempre imaginária. Todas as cidades utópicas que conhecemos da história do urbanismo e da arquitectura possuem a enorme capacidade de nos fascinar e de nos suscitar a estranheza da sua não construção. Mesmo não tendo sido construídas, continuam a existir e são absolutamente reais nos desenhos e nos projectos daqueles que as imaginaram e na nossa imaginação. De facto, as maquetas são para Charters de Almeida os seus esboços, pois não usa desenhos técnicos na sua fase criativa, daí o controlo e o acompanhamento que faz do trabalho do maquetista⁸.

O escultor chegou às simulações em computador como uma forma de transmitir a sua mensagem e de se relacionar com raciocínios e equipas de trabalho actuais cada vez numerosas. Consequentemente, Charters de Almeida considera importante que, nos dias de hoje, os estudantes tenham contacto com os processos digitais das simulações e com todas as novas formas de realização material⁹. Nas suas próprias palavras, considera que as simulações são enquadramentos ideais¹⁰. As formas, a escala, a paisagem e, sobretudo, o absoluto silêncio dessas enormes estruturas que se prolongam para os céus e se rasgam, por vezes, na terra, recordam-nos, quase de imediato, os desenhos e a imaginação de um dos mais espantosos arquitectos de todos os tempos: Etienne-Louis Boullée (1728-1799)¹¹.

Racionalista e romântico ao mesmo tempo¹², um dos três arquitectos revolucionários, com Ledoux e Lequeu, Boullée nunca teve oportunidade de realizar nenhum dos grandiosos interiores que concebeu¹³. Actualmente, é sobretudo conhecido pelos seus extraordinários desenhos, a tinta e aguada, de edifícios gigantescos e utópicos, notáveis interiores e céus magnificamente nublados¹⁴.

Formado em pintura e aluno de arquitectura de Jacques-François Blondel, foi membro de primeira classe da Académie d'Architecture, o que lhe permitiu retirar-se da prática arquitectónica em 1781 e enveredar por projectos que dificilmente podiam ser realizados¹⁵. Além dos seus projectos desenhados, é conhecido o seu *Essai sur l'Art* (1781-1793), que permaneceu manuscrito

(8) DUARTE, Eduardo – op. cit., p. 276.

(9) Ibid.

(10) Ibid.

(11) Sobre tudo o *Monumento Funerário do Género de Arquitectura de Sombras, Monumento Funerário do Género de Arquitectura Enterrada, a Entrada de um Cemitério, a Capela dos Mortos* e alguns cenotáfios, como o *Cenotáfio Redondo*, datados de 1781-1793. A bibliografia sobre Boullée é vasta, contudo destacamos KAUFMANN, Emil – *Étienne-Louis Boullée. The Art Bulletin*, vol. 21, n.º 3 (Set. 1939), pp. 213-227 e *Trois architectes révolutionnaires: Boullée, Ledoux, Lequeu*. Paris: SADG, 1978.

(12) KAUFMANN, Emil – *La Arquitectura de la Ilustracion: barroco y Posbarroco en Inglaterra, Itália y Francia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 175.

(13) Ibid., p. 240.

(14) A maioria dos desenhos de Boullée encontram-se online no site da Bibliothèque nationale de France: <http://www.bnf.fr>

(15) KRUF, Hanno-Walter – *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, P. 158.

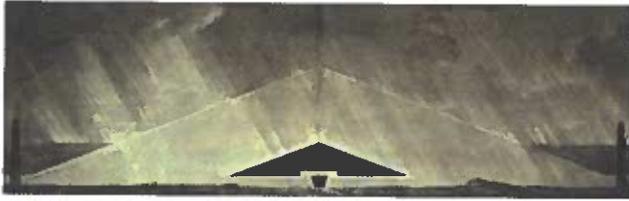


FIG. 1 - Boullée, *Monumento funerário do género de arquitectura enterrada*, 1781-93, BnF



FIG. 1 - Boullée, *Entrada de um cemitério*, 1781-93, BnF

até ao século XX¹⁶. Nesse tratado, Boullée começa por afirmar que também é pintor¹⁷. Ledoux também escreveu que alguém que queira ser arquitecto deve começar por ser pintor¹⁸. Aliás, poucas vezes, como nos desenhos-projectos de Boullée, estivemos diante de arquitectura que é pura pintura e desenho. Aliás, não por acaso, o arquitecto refere-se, inúmeras vezes, a “tableaux” e a “images”.¹⁹ O tratado ocupa-se mais da estética e da arte – discutindo problemas, como, por exemplo, aqueles ligados à Poesia, à poética do “caractère” da arquitectura e ao sublime –, que de questões ligadas à construção²⁰.

Boullée critica, logo no início do *Essai*, Vitruvius e a sua obsessão pela arte da construção²¹. O pensamento vitruviano, que privilegiava apenas o lado técnico da arquitectura, é substituído por uma perspectiva mais válida da arte que consistia no arranjo e na composição dos volumes.

O arquitecto, como Ledoux, pensou que uma nova arquitectura seria realizada com formas naturais e que as figuras geométricas elementares permitiriam resolver os grandes problemas da arquitectura no futuro²².

A imagem da arquitectura em Boullée é impossível de se concretizar sem um profundo conhecimento da natureza, porquanto a poesia da arquitectura reside nos efeitos naturais. Era precisamente isso que fazia da arquitectura uma arte e uma arte sublime²³. Como na natureza, a

(16) BOULLÉE, Etienne-Louis – *Essay sur l'Art*. Présentation par J.-M. Pérouse de Montclos. Paris: Hermann, 1968 e ainda a tradução inglesa *Architecture, Essay on Art*, incluída no livro de ROSENAU, Helen – *Boullée & Visionary Architecture*. London: Academy Editions / New York: Harmony Books, 1976, pp. 82-116. Utilizámos neste artigo esta última edição.

(19) Ibid.

(20) Ibid., pp. 158-161.

(21) BOULLÉE, Etienne-Louis – *Architecture, Essay on Art*, p. 83

(22) KAUFMANN, Emil – *Étienne-Louis Boullée*, p. 216.

(17) KRUFF, Hanno-Walter – op. cit., p. 158.

(23) BOULLÉE, Etienne-Louis – *Architecture, Essay on Art*, p. 88

(18) Ibid.

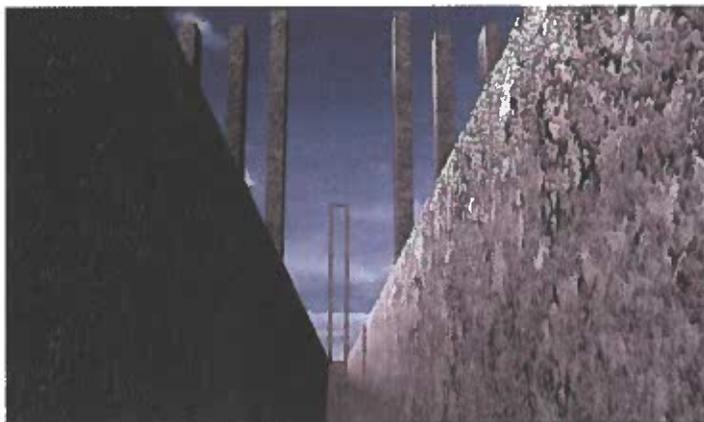


FIG. 3 · Charters de Almeida, *Cidade Imaginária, Cidade do Silêncio*, 1999

maneira de dar a impressão de grandiosidade na arquitectura residia na disposição dos volumes, que formavam um todo, cujas massas possuíam um movimento nobre e majestoso²⁴. Esse tipo de arquitectura era possível também com a utilização de imagens grandiosas e, sobretudo, com aquilo que Boullée diz ter descoberto: um tipo de arquitectura baseado nas sombras²⁵.

O tamanho, segundo o arquitecto, era um poderoso aliado da beleza, revelando as suas superiores qualidades estéticas²⁶. Mas a poética impressão da grandiosidade pode fazer-nos confundir com o conceito de imensidão, como, por exemplo, quando estamos no mar, rodeados por água e pelo céu, numa situação em que tudo está para além do nosso entendimento²⁷. Na verdade, Boullée defende que o arquitecto deve sempre incorporar a Poesia no seu trabalho, sobretudo em encomendas para monumentos públicos²⁸.

Entre os projectos de Boullée, destacam-se, como se sabe, os monumentos funerários ou cenotáfios e, entre estes, o conhecido *Cenotáfio de Isaac Newton* (1784).

No *Essai*, o arquitecto afirma que as pirâmides egípcias conjugavam imagens de melancolia, de áridas montanhas e de imutabilidade²⁹. Eram precisamente esses monumentos, mais do que quaisquer outros edifícios³⁰, que exigiam a Poesia na arquitectura³¹. Profundamente romântica é

(24) *Ibid.*, p. 89.

(25) *Ibid.*, p. 90.

(26) *Ibid.*, p. 91.

(27) *Ibid.*

(28) *Ibid.*, p. 99.

(29) *Ibid.*, p. 105.

(30) Boullée no *Essai* refere basílicas, teatro, palácio do soberano, palácio da justiça, palácio nacional, palácio municipal, coliseu, biblioteca pública, arquitectura militar (entradas de cidades, portas de cidades fortificadas, fortalezas) e pontes.

(31) *Ibid.*

a referência à melancolia, às montanhas, um dos elementos centrais da iconografia do romantismo, e à imutabilidade. Também a criação de Boullée de uma arquitectura enterrada, sobretudo nos monumentos funerários, é uma das suas inovações para a poesia na arquitectura³². Os edifícios parcialmente dentro da terra, com as suas paredes enormes e completamente vazias e os materiais que absorviam a luz, permitiam a criação de sombras ainda mais negras, conseguindo-se, desta maneira, uma imagem escura de uma arquitectura de sombras reforçada por sombras ainda mais densas e obscuras³³.

De facto, os edifícios de Boullée superam a própria ideia de arquitectura e transformam-se em verdadeiras “visões estéticas”³⁴, com uma arquitectura “de carácter enfático” que “põe em cena a natureza.”³⁵ E, na verdade, os seus desenhos impressionam pela escala, pela envolvente natural, pelas nuvens de aspecto dramático e romântico, pelo sol nascente ou pelos magníficos luares. Evidentemente, como escrevia o pintor Caspar David Friedrich (1774-1840), o artista não devia pintar apenas o que via diante de si, mas também aquilo que via dentro dele³⁶ e isso parece perpassar por toda a obra gráfica de Boullée.

Mas voltemos à escultura da Charters de Almeida e à sua fase das *Cidades Imaginárias* e das *Cidades do Silêncio*. Neste caso em particular, devemos prestar a maior atenção a algumas das simulações em computador que estão na origem de algumas peças de escultura e monumentos que foram realizados.

Nessas simulações, dir-se-ia, como em Boullée, que Charters de Almeida é também pintor, além de, naturalmente, escultor.

É também na observação das simulações em computador que melhor compreendemos o carácter profundamente utópico da obra de Charters de Almeida. Nas palavras deste escultor:

“A nossa vida é sempre utopia. Se não houver utopia o Homem morre. A utopia megalómana não; a utopia por utopia, atenção; mas a utopia que nos obriga a tentar alcançá-la é fundamental. A minha obra é, toda ela, uma utopia. Quando crio as minhas Cidades Imaginárias e quando crio as simulações, são as simulações utópicas versus aquelas aonde eu desejaria ver a minha peça, como um encontro final. Sei que não vai ser possível, mas deixo esse recado”.

As formas, a escala, a escultura que se dirige para o alto ou que se enterra no solo, as escadarias, as portas, as colunas, as paredes vazias, a luz que entra dentro das peças de escultura, algumas das quais habitáveis, a natureza, com os seus horizontes planos infinitos e as nuvens do céu constituem cenários escultóricos e monumentais avassaladores. Além destas características,

(32) Ibid., pp. 105-106 e KAUFMANN, Emil – Étienne-Louis Boullée, p. 224.

(33) BOULLÉE, Etienne-Louis – *Architecture, Essay on Art*, p. 90

(34) RUHL, Carsten – Robert Morris (1701-1754). In *Teoria da Arquitectura*. Colónia: Taschen, 2003, p. 432.

(35) FREIGANG, Christian – Marc-Antoine Laugier (1713-1769). In *Teoria da Arquitectura*. Colónia: Taschen, 2003, p. 311.

(36) HARRISON, Charles; WOOD, Paulo (Ed.) *Art in Theory. 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p. 54.

impressiona sobretudo o profundo silêncio solene, que também encontramos, permanentemente, em Boullée e que, de resto, dá nome a esta série de trabalhos. De todo o conjunto das *Cidades Imaginárias* de Charters de Almeida, destacamos a *Cidade do Silêncio I* (1998) e *Cidade do Silêncio II* (1999), *Cidade do Silêncio III* (2000) e *Cidade do Silêncio IV, 2.º estudo*³⁷, as quais parecem, misteriosamente, mais antigas e primordiais que as imagens de Boullée. Podemos ainda afirmar que essas esculturas em computador são tão ou mais utópicas que as do arquitecto francês.

Nesta perspectiva da utopia, (de *ou-tópos*, não-lugar, lugar que não existe, mas, por isso, do lugar da nossa imaginação e de todos os lugares...) pensamos ser interessante fazer o exercício que consiste em detectar o classicismo e o romantismo nas imagens de Boullée e de Charters de Almeida. Os dois são, concomitantemente, clássicos e românticos. Alguém duvidará de que o classicismo nasceu como Etienne-Louis Boullée e Charters de Almeida o representam? Estruturas e formas ancestrais, muito mais antigas que a própria Antiguidade; mais arqueológicas que a Arqueologia; de geometria pura e perfeita, feitas somente espaço; enterradas, por vezes; com pilares-colunas, pórticos, entradas, escadarias; tudo, absolutamente tudo, dentro de uma natureza que é, ela própria, a Natureza.

Nesses dois universos formais, como que a arquitectura e a escultura se superam a si próprias. Parecem-nos estranhas, mas também familiares. Como se soubéssemos, desde sempre, que a Arquitectura era como os desenhos de Boullée e a Escultura como as *idades* e o *silêncio* de Charters de Almeida. E que o silêncio, dir-se-ia utópico, é ainda música que não se escuta, mas que claramente ecoa pelas imagens da arquitectura e da escultura dos dois artistas³⁸.

Por essas imagens surge ainda, de forma inequívoca, a ideia de monumento, do Monumento, no sentido de Giulio Carlo Argan, com o seu sentido de representação da autoridade baseada no passado histórico, com um espaço próximo e distante, com passado, presente e futuro, onde a história tem o seu próprio espaço, como a natureza³⁹.

Por fim, na debatida questão entre classicismo e romantismo, também Boullée e Charters de Almeida parecem negar completamente qualquer separação. Como Marcel Proust escreveu, a questão é, no fim de contas, falsa, porque “[...] os mais ‘românticos’ não liam senão clássicos.”⁴⁰ Para o escritor francês são “[...] os públicos (os públicos inteligentes, entenda-se) que são românticos, enquanto que os mestres (mesmo os mestres preferidos dos públicos românticos) são clássicos.”⁴¹

Por outras palavras, toda esta questão parece resumir-se, muito simplesmente, ao seguinte: Boullée e Charters de Almeida são clássicos e os públicos românticos.

Classicismo e romantismo fundem-se, naturalmente, na utopia. São eles próprios, afinal,

(37) Vd. simulações em ALMEIDA, Lourenço de (Comissário) – *Charters de Almeida. A arqueologia como medida do tempo. Portas, passagens, cidades imaginárias*, pp. 94-111, 116-119. As esculturas têm aproximadamente 170 e 200 metros de comprimento, 13 metros de altura e 225 metros de altura e 45 metros de altura.

(39) ARGAN, Giulio Carlo – *L'Âge Baroque*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1989, pp. 41, 45 e 55. [ed. original *L'Europe des Capitales*, 1964].

(40) PROUST, Marcel – *Sobre a leitura*. Tradução e prefácio de José Augusto Mourão. 3.ª ed. Lisboa: Vega, 2009, p. 61.

(38) Sobre música e arquitectura Vd. STEINER, George – *Condições escolares. In Os livros que não escrevi*. Lisboa: Gradiva, 2008, pp. 228-229.

(41) *Ibid.*



FIG. 4 - Charters de Almeida, *Cidade Imaginária, Cidade do Silêncio*, 1999

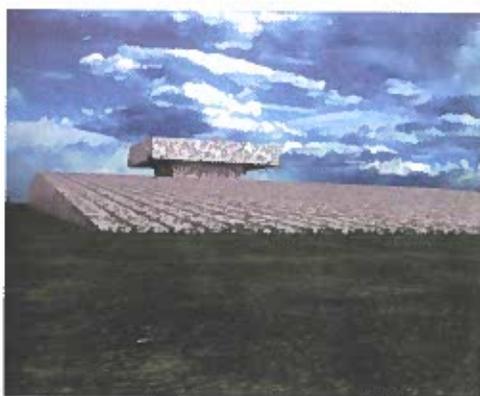


FIG. 5 - Charters de Almeida, *Cidade Imaginária, Cidade do Silêncio*, 1999

também puras utopias. Se o traço fundamental da arte clássica é a ideia, no romantismo é a imagem⁴². Nesses dois universos formais, nos edifícios de Boullée e nas *cidades* de Charters de Almeida, estamos diante das ideias mais claras e das mais puras imagens, platônicas, dir-se-ia.

Ao contrário daquilo que se poderia supor, essas imagens míticas e utópicas tiveram passado, têm presente e terão todo o futuro, pois, como nos recorda George Steiner, é certo que “[...] há tempos de crise em que só a utopia é realista”⁴³.

(42) PINTO, Júlio Lourenço – *Estética Naturalista. Estudos críticos*. Introdução de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 170.

(43) STEINER, George – op. cit, p. 221.

Art. 5. O Corpo Academico é composto :

- 1.º De um Inspector Geral, um Vice-Inspector, um Director Geral, e um Secretario.
- 2.º Dos Professores Proprietarios das differentes Aulas, e dos Professores Subtitutos.
- 3.º Dos Academicos Honorarios, e dos Academicos de merito.
- 4.º Dos Empregados subalternos.

Do Inspector Geral.

Art. 6. O Inspector Geral da Academia será sempre o Ministro e Secretario d' Estado dos Negocios do Reino.

Art. 7. Incumbe ao Inspector Geral :

- 1.º Proceder á primeira nomeação dos Membros, que julgar indispensaveis para constituir a Academia.
- 2.º Exercitar o governo superior da Academia, e fazer executar os seus Estatutos.
- 3.º Promover por si, e perante o Governo, o adiantamento de todas as Artes.
- 4.º Presidir a todos os actos a que estiver presente, com voto em quaesquer de-liberações.

Do Vice-Inspector.

Art. 8. O Vice-Inspector da Academia será nomeado pelo Governo.

Art. 9. As suas attribuições são:

- 1.º Fazer as vezes do Inspector Geral, quando elle estiver ausente.
- 2.º Assistir ás Conferencias com voto, e ser ouvido nos objectos do governos economico da Academia.
- 3.º Resolver os casos, que lhe forem propostos pelo Director Geral, quando a sua gravidade não exigir que sejam decididos em Conferencia, ou que subam ao conhecimento do Governo para sua decisão.