

# Deambulações sobre o vidro, os espelhos e o vitral

Cristina Azevedo Tavares

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*texto alterado em Novembro de 2009

## **Bibliografia**

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