

III

MONUMENTALIDADE ORTOGONAL

1- "Como um templo em marcha"

"O Homem que caminha" (1877-1900) de Rodin, formado pelas pernas e um torso, é uma figura truncada, sem braços nem cabeça, morfologicamente análoga a um portal.¹

A similitude estrutural das pernas, semelhante a colunas, encimadas por um torso ou frontão, é corroborada pelo pensamento do próprio escultor que equipara o corpo a uma arquitectura sacra:

"O corpo humano é como um templo em marcha; tem como o templo um ponto central, à volta do qual se colocam e espalham os volumes. Quando se compreende isso tem-se tudo [...] A obra divina é naturalmente exaltada. Eu nada mais faço do que ser verdadeiro: não tenho um temperamento exaltado, mas paciente. Não sou sonhador, mas um matemático, e se a minha escultura é boa é porque é geométrica"²

A estátua modelada com acentuação verista, onde se surpreende a exaltação do movimento masculino a empreender um passo decidido revela paradoxalmente, uma figura amputada, inibida do pensar e do fazer que caminha à deriva para alhures.

A imagem reduzida à morfologia formalista de uma anatomia sem desígnio, desorientada e sem respostas, simultaneamente abstracta e incompleta, como uma ruína clássica transporta, em si, os sinais fatídicos do desalento de *Sísifo* que empreende, sobrecarregado, montanha acima, o mesmo percurso sem alguma vez aspirar ao sossego do fim da caminhada.³

¹ AUGUST RODIN (1840-1917) – "L'Homme qui marche" – bronze, 1877-1900. Vid., *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, pp., 926 ; *A linguagem na Escultura*, p., 144; *August Rodin, esculturas e desenhos*, p., 21. A obra fragmentária, assim assumida pelo escultor, constituiu uma parte do estudo para a estátua concluída um ano depois – "S. João Baptista pregador" – ("Saint Jean-Baptiste Prêchant") gesso, 1878. Vid., Jaime BRASIL, *Rodin*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1944, p., 37; *August Rodin, esculturas e desenhos*, p., 22-23.

² Cf., Jaime BRASIL, *Rodin*, pp., 181-182

³ Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo, Ensaio sobre o absurdo*, Lisboa, Livros do Brasil, sd.

Esta imagem do absurdo, trágica, sem desígnio da figura condenada ao *perpétuo movimento* antecipa, formal e simbolicamente, a “Porta do Inferno” (1880-1917),⁴ exibe à cabeceira (ao cimo e ao centro) a estátua do “Pensador” (1880-1882),⁵ significativamente encimada por “Três sombras” que resultam das réplicas moldadas do corpo de “Adão”.⁶

A figura ao mesmo tempo tensa e circunspecta de “O pensador” de Rodin, cuja atitude e massa muscular se assemelha ao “Torso de Belvédère” (Museu do Vaticano), evidencia um desalento que contrasta com altaneira graça do tribuno pensativo no “Túmulo de Lorenzo de Medici” (1524-1531), esculpido por Miguel Ângelo (no vértice do triângulo compositivo, ladeado na base pela “Aurora” e “Crepúsculo”) onde, provavelmente, o tema se inspirou.⁷

⁴ – “L’a porte de L’enfer” – gesso, 1880, Paris, Museu d’Orsay, bronze póstumo, 5,48mx3,65x0,83cm, 1880-1917. Vid., *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, p., 93; *Sculpture -1900-1945*, p., 31; *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p., 15; *Os Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1998, p., 17; *Antoinette Le NORMAND-ROMAIN*, Autour de la porte de L’enfer, <http://www.musee-rodin.fr/scuenf2.htm>

⁵ – “Le Penseur” – bronze, 71,540x58cm, 1880-1882. Esculpido para a porta do inferno foi exposto no tamanho original em Copenhaga, 1888. Réplica ampliada para o Salon 1904. Inaugurado em frente ao panteão, 1906. Museu Rodin, 1922. Túmulo de Rodin em Meudon. Cf., “Autour de la porte de L’enfer”; *August Rodin, esculturas e desenhos*, pp., 34; Jaime BRASIL, *Rodin*, p., 211 [Túmulo de Rodin em Meudon].

⁶ Variante simplificada da mesma figura de “Adão” sucessivamente moldada, para formar o grupo que mostra simultaneamente, três vistas diferentes, do mesmo motivo. – “Adão” – bronze, 191cmx75x75cm, Philadelphia Museum of Art, 1880. Vid. *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p., 33; *A linguagem na Escultura*, p., 28; *August Rodin, esculturas e desenhos*, pp., 47. “les Ombres” ou “Vaincues” – bronze, 188x180x76cm, Museu Rodin Paris, 1880. Vid., “Autour de la porte de L’enfer”; KRAUSS, op., cit., p., 23.

⁷ “Que o vosso espírito conceba toda a superfície como a extremidade de um volume que empurra por detrás. Imaginai as formas como apontadas para vós. Toda a vida surgiu de um centro e depois germinou e desenvolveu-se de dentro para fora. Da mesma maneira, na bela escultura advinha-se sempre um poderoso impulso interior. É esse o segredo da arte antiga.” (Pensador) Cf., Jaime BRASIL, *Rodin*, pp., 181-182. O “Pensador” – Figura pensativa do Túmulo de Lorenzo de Medici (1524-1531) situada no vértice do triângulo ladeado na base pela “Aurora” e “Crepúsculo”; MIGUEL ÂNGELO BUONARROTI (1475-1564) – “Túmulo de Lorenzo de Medici” – mármore, 630x420cm, Florença, Capela dos Médicis, 1524-1531. Vid., Renée ARBOUR, *Miguel Angelo*, Lisboa, Verbo, 197, pp., 155, 158-159; *Michelangelo* (Gilles NÉRET) London, Taschen, 2006, pp., 55, 57; http://www.clxv.org/_imagens/esculturas.htm; <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=197>

Enquanto a representação maneirista (não obstante o Heliocentrismo) coloca o homem no topo da criação, esta escultura do final de oitocentos, tende a remeter a imagem do homem para um lugar relativamente subalterno, ficando “o Pensador” subordinado à cripta, abaixo do tímpano, ensombrado pelas fantasmáticas replicas de “Adão”.

Em síntese, o que “o Pensador” de Rodin formaliza é síndrome da crise do sujeito, instaurada pelo cepticismo racionalista que, afinal, evidencia a tensão entre o niilismo ou o existencialismo, contra a mundividência cristã que, de forma sistemática, foi posta em causa logo imediatamente a seguir à Revolução Francesa onde, aliás, se reconhecem os fundamentos do Estado laico, contemporâneo.

Comparativamente à estátua do escultor francês que de algum modo sistematiza o percurso imagético da história da civilização ocidental, as imagens similares, em Portugal, representam um momento diverso, enquadrando o motivo entre a convencionalidade narrativa do discurso académico e o lirismo mítico da antiguidade clássica como, aliás, se pode observar no “Prometeu”⁸ de Francisco Santos, iconologicamente académico e formalmente inspirado no “Pensador” de Rodin ou o “Pensador”⁹ de Leopoldo de Almeida, figura melancolicamente pensativa, situada algures, entre o trágico cismar do “Desterrado”¹⁰ e a informal circunspecção maneirista.

Por outro lado, a “Porta do Inferno” de Rodin não consiste, verdadeiramente, numa porta que se abra e franqueie a entrada, no

⁸ Figura masculina entalhada na pedra (Estética do bloco) sentada à maneira do pensador de Rodin, apoiada sobre um plinto de quatro pilares (colunas que apoiam a abóbada celeste; onde o mito roubou a fogo aos deuses?). FRANCISCO dos SANTOS (1878-1930) – “Prometeu” – Lisboa, Jardim Constantino, 1923 (criada em 23 implantada em 1925). Vid., *Lisboa de Pedra e bronze*, p., 143; *Estatuária de Lisboa*, p., 210

⁹ LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898- 1975) – “O pensador” – Pedra, Lisboa, Jardins da Presidência do Conselho / Caldas da Rainha, Museu José Malhoa, sd. Vid *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p., 38 “Quinze Anos de Obras Públicas (1932-1947)”, p.,

¹⁰ SOARES dos REIS (1847-1889) – “ Desterrado” – mármore de Carrara, 178x68x73cm, Porto, (Museu Soares dos Reis) / bronze e gesso, Lisboa, (Museu do Chiado), Roma, 1872. Vid., José TEIXEIRA, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*

recinto sagrado, aos fieis como por exemplo acontece na “Porta do Paraíso” de Lorenzo Ghiberti que é funcional, formal e ritualisticamente redentora, ao permitir o atravessamento do vivo e recolhimento no umbral da esperança.¹¹

Contrariamente, a porta de Rodin, inspirada na “Divina comédia”, fecha-se, irreductível, aos transeuntes lembrando-lhes as palavras de Dante: – “deixai a esperança vós que entraís”.

A frontalidade do relevo da “Porta do Inferno”, fisicamente fechado e emergente, embora morfologicamente equiparável aos tabernáculos¹² ou aos retábulos das catedrais, surge como uma barreira intransponível que obriga o espectador a posicionar-se, directamente, diante da obra e a percorrê-la apenas com o olhar (auxiliado pela imaginação) mas, ao contrário destes, não implica uma imagem de comprazimento assumindo, ao invés, o papel de montra patética.

Embora estruturalmente análoga a um portal, a “Porta do Inferno” constitui, por outro lado, a antítese dos arcos *do triunfo* que integram, na estrutura funcional da arquitectura, o valor simbólico da escultura, sem distinguir a função estética da função prática tal como acontece no “Arco da Rua Augusta”,¹³ em Lisboa, inspirado no de Paris, qualquer deles inequivocamente emulados dos arcos de triunfo

¹¹ LORENZO Ghiberti (c. 1378-1455) – “Porta do Paraíso” – Porta Este do Baptistério de Florença – bronze dourado, Florença, 1425-52. Vid., PANINI, Franco Cosimo, Il Battistero di san giovanni a Firense, Florence, Modena, 1994; *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, p., 568

¹² Ver por exemplo: DONATELLO (1386-1466) – “Tabernáculo da anunciação” – calcário e terracota, Florença, Santa Croce, 1428-1433. Vid., *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, p., 554, ou, LUCA DELLA ROBBIA (1399/1400 – 1482) – “Tabernáculo com pieta e dois anjos vitoriosos” – mármore e terracota, Igreja de Santa Maria, Peretola, 1441-43. Idem, p., 588

¹³ VICTOR BASTOS (1829-1894) ANATOLE CALMELS (1822-1865 e Arquitecto EUGÉNIO dos SANTOS – “Arco da rua Augusta” – Lisboa, Praça do Comércio, 1873. Vid., *Lisboa de Pedra e bronze*, p., 9; *Estatuária de Lisboa*, pp., 221, 222. Ver também ANATOLE CALMELS (1822-1865) – “Portal” – com duas estátuas representando o “Trabalho” e a “Força”, Procuradoria-geral da República, (antigo Palácio dos Duques de Palmela), Lisboa

romanos como o “Arco de Tito” (81), “Arco de Sétimo Severo” (203) ou o “Arco de Constantino” (315).¹⁴

Na sequência da tradição escultórica veiculada pela “Porta do Inferno” e ainda em analogia aos arcos do triunfo, a “*Porta do beijo*”, de Brancusi, constitui outro caso que complementa o paradigma exegético da ortogonalidade do arco.

A obra, formada por dois elementos prismáticos verticais (pilares) nos quais aparece, esquematicamente, representado “o beijo”, interceptados por um elemento horizontal (lintel) define, pelo encontro perpendicular dos três componentes, um pórtico cuja estrutura se integra, idealmente, ao centro de um percurso alinhado no parque de “Tirgu Jiu” (Roménia), entre a “mesa do silêncio” e a “coluna infinita”.¹⁵

Se o “Homem que caminha” e “a “Porta do inferno” se afastam do exacerbamento afirmativo, da vontade imperial, ditada pela forma monumental dos arcos triunfais e apontam, subliminarmente, para a crise do indivíduo, a obra de Brancusi leva mais longe o formalismo e o sentimento de inquietação da modernidade rompendo, radicalmente, com a tradição clássica, com a figuração fundada no modelado (estatuária) enveredando, antes, pela talha directa e por uma abstracção geométrica, redutora, que quase elimina a imagem antropomórfica, remetendo-a a figura à síntese icástica da ascese iconoclasta.

A par do corpo e do torso, também a mão, é susceptível de inspirar o arco.

¹⁴ *Roma e Vaticano*, (Pier F. LISTRI) Roma, Edizioni Musei Vaticani, 1998, pp., 22-25

¹⁵ CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) “Porta do beijo” – pedra, travertino, 332cmx 5,27m, Tirgu-Jiu, Roménia, 1937-8. Vid., “Brancusi em Tîrgu Jiu” in, *A linguagem na Escultura*, pp., 129-144; “Brancusi construit dans sa Ville natale” [1938] in., *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p., 373; *Sculpture -1900-1945*, p., 174. Ver: Cap. I – MONUMENTALIDADE VERTICAL – A 1 b) O “Beijo” e a “talha directa”

O caso mais paradigmático surge nas últimas obras de Rodin em que as mãos naturalisticamente modeladas, deixam de segurar a matéria retoricamente animada, como acontece na “Mão de Deus” em que a matéria informe se transforma em corpo de mulher, metáfora da própria criação escultórica, para se erguerem juntas, em prece, formando um arco em ogiva como acontece em “catedral”.¹⁶

Uma solução compositiva idêntica, igualmente, inspirada na mão, embora mais arquitectónica, é o “Monumento ao Trabalho”, edificado em Almada (1993), por José Aurélio.¹⁷

Embora, em termos imagéticos, análoga, na medida em as mãos se transformam em arco, a obra diferencia-se da de Rodin pela intenção, escala e processo, trocando o arredondado orgânico do modelado pela geometrização estrutural da construção em aço.

A peça, colocada num jardim, contraria a natureza intimista do perfil anatómico das mãos da “Catedral” assumindo, aqui, o carácter monumental de um verdadeiro portal, antropometricamente acessível por quem percorra o trecho de calçada que a atravessa.

As duas mãos, em aço, de dedos entrecruzados, formando um arco sobre a passagem pedonal remete-nos, do ponto de vista técnico, para a história laboral da população local e faz-nos recordar o maior pólo industrial, situado na zona, a Lisnave, que se dedicava à construção e reparação naval constituindo um dos principais motores de desenvolvimento da margem sul – Almada.

¹⁶ AUGUST RODIN (1840-1917) – “La Création” – (mármore 94 x 82,5 x 54,9 cm, 1898. Vid., Jaime BRASIL, *Rodin*, p., 179; *August Rodin, esculturas e desenhos* p., 78; Esta mão segurando um nu feminino relaxado contrasta com outra mão que segura um nu feminino crispado, metáfora de: – “Mão do Diabo” – mármore, 1902. Vid., *August Rodin, esculturas e desenhos* p., 78; Museu Rodin: <http://www.musee-rodin.fr/welcome.htm>. – “La Cathédrale” – mármore, 1908. Vid., *August Rodin, esculturas e desenhos*, p., 9; Jaime BRASIL, *Rodin*, p., 187

¹⁷ JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Monumento ao Trabalho” – poder local, populações” – aço corten, 900x600x480cm, Almada, 1993. Vid., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p., 82; *José Aurélio, Gestos e Sinais*, p., 110. Uma idêntica possibilidade monumental é apresentada por JORGE VIEIRA – (1921-1999) – “Monumento ao 25 de Abril” – ferro, Almada, 1999, em que utiliza a mesmo material e tecnologia para representar um braço erguido.

Esta metáfora poética da mão, enquanto passagem, encontra precedentes noutra mão aberta de inspiração mais anatómica, apesar de estilizada, que o escultor edificou em 1966, à entrada da histórica vila de Óbidos, como metáfora premonitória da sua própria carreira.¹⁸ A forma da mão aberta, hibridamente amaneirada como uma pomba, reflecte no gesto expandido e receptivo, o imperecível talismã da citação de Camões (inscrita no supedâneo): “ Aqueles que por obras valorosas se vão da lei da morte libertando”.¹⁹

¹⁸ Inúmeras são as referências ao arco na obra de José Aurélio, a recorrência ao motivo tratado em pedra ou em aço pode avaliar-se pela série de peças que realizou entre 1989 e 1997: – “Arco estrela” – (arco perfeito), mármore, (base em prisma) 40x30x21cm, 1989; – “Arco de barrancos” – (arco perfeito), mármore, (base em coluna) 42x34x34cm, 1989; – “Arco cúbico” – (arco perfeito e ogiva), calcário, 35x34x34cm, 1989; – “Arco das 4 pontas” – (arco perfeito), mármore branco, 48x31x20cm, 1989; – “Arco de Lisboa” – (arco perfeito ogiva) mármore, 52x22x16cm, 1990; – “Arcorgânico” – (arco em ogiva), mármore branco, 40x40x21cm, 1990; – “Arco da serra” – (arco rectangular / janela c/ escadas), calcário, 58x26x26cm, 1992; – “Arco em pontas” – (arco em ogiva), bronze, 27x17x4cm, 1995; – “Arco de ferro fundido” – (arco em ogiva) ferro fundido, 87x50x10cm, 1995; – “Arco de Cister” – (rectângulo e arco em ogiva) aço corten, 56x30x30cm, 1997. Vid., *José Aurélio, Gestos e Sinais*, pp., 161, 162, 157, 161, 156, 159, 158, 164, 165, 155

¹⁹ – “Mão” – betão pintado, 380x250x250cm, Óbidos, 1966. *Idem*, p., 13

2 – Figura no umbral – (Aros, Pórticos e Arcos Colossais)

a) Biomorfismo

Ao caminhar, a pélvis e a coluna vertebral giram ao redor de um eixo. Ao empurrar a pélvis para diante, a coxa oscila, também, na mesma direcção. Ao mesmo tempo que de um lado, o ombro e o braço recuam, do outro, a perna e a bacia avançam.

A marcha acentua a linha diagonal dos membros relativamente ao torso, levando os ombros e as ancas a moverem-se em sentido contrário. Deste modo, o movimento da cintura pélvica e da cintura escapular estabelece o equilíbrio assimétrico do contraposto, característico da escultura clássica.

Contrariamente ao dinamismo anatómico, presente no modelado fragmentado e na estrutura oblíqua das pernas do “homem que caminha” de Rodin, *“Dura Lex sed lex”* (1965), de Barata Feyo, caracteriza-se pela frontalidade estática e pela pose hierática de uma figura colocada no umbral.²⁰

Enquanto para Rodin é a figura do homem (e a natureza por extensão) que, internamente, sugerem a estrutura do portal, em Barata Feyo é a geometria simbólica do próprio aro que se torna fundamental.

O aro do portal, abstraído como fundamento estrutural da composição ortogonal, torna evidente, pela posição equidistante da figura no seu limiar, a própria condição ambígua do espaço do umbral.

A linha circunscrita ao intervalo, entre os dois pilares e o lintel, equivalente ao aro de uma porta constitui, metaforicamente, “o aleph” ou um portal no tempo,²¹ fronteira indivisível entre o lado de cá e o

²⁰ BARATA FEYO, (1899-1990) – “Dura Lex Sed Lex” – gesso, Museu Barata Feyo Caldas da Ranha 1965. Vid., *“Mestre Barata Feyo – Exposição Retrospectiva”*, Porto, ESBAP, 1981

²¹ Referência ao conto e ao livro homónimo de Jorge Luís BORGES, *O Aleph*, Lisboa, Editorial Estampa, sd.

lado de lá, entre o mundo manifesto e conhecido e o incognoscível, subliminarmente, marcado pelo encontro e separação entre a vida e a morte ou o sagrado e o profano.

O umbral equivale a uma geometria topológica de representação do sujeito, “entre” o conhecido e o ignorado, entre as possibilidades de representação do espaço / tempo e imaginário, face à linguagem e às coordenadas de referência da percepção (acima, abaixo, atrás à frente); o umbral, tal como a rosa-dos-ventos, equivale à possibilidade da experiência perceptiva do eixo do mundo, real para quem sobre eles se coloca.

Embora a obra de Barata Feyo surja na sequência de uma encomenda destinada a um tribunal, a verdade é que, morfologicamente, vai mais além, não se contentando, apenas, em representar antropomorficamente um corpo feminino com a balança, como era apanágio da iconologia tradicional, exprimindo antes, um conceito mais universal da justiça. A solução inventada pelo escultor vai além da literalidade metafórica do motivo, abordando o assunto como um símbolo abstracto, compositamente estruturado pela simetria ortogonal que convoca o espectador para o centro do umbral, para o lugar da justiça transformado em alteridade, em que cada um experimenta a equidade da morte e relativiza o que os homens conhecem ou podem avaliar.

Uma obra, estruturalmente semelhante (em termos compositivos), que também apresenta uma figura no umbral e ajuda a estabelecer o contraponto formal com “*Dura Lex sed lex*”, de Barata Feyo, é o “*Arco do Oeste*” de João Fragoso.²²

Enquanto o portal de Barata Feyo é claramente marcado pela ortogonalidade, inclinando-se para a redução figurativa e para a

²² JOÃO FRAGOSO (1913-2000) –“Arco do Oeste” – gesso, sd. Vid., “João Fragoso, Atelier – Museu”, p., 99

essencialidade da geometrização, o arco de João Fragoso explora, por oposição, o barroquismo formal, levando-o a tirar partido do dinamismo e dos caprichos da linha curva irregular e ondeada, típicos da morfologia que caracteriza as suas peças da “fase mar”.²³

Enquanto para Fragoso e Barata Feyo, o corpo e o arco constituem duas realidades autónomas embora comunicantes, entre si, para a escultora Dorita

Castel-Branco é o corpo que acaba por se metamorfosear no próprio arco.

“Em Arco”, a figura feminina (corpo metafórico da escultora) enrola-se, acrobaticamente para trás, segurando os tornozelos com as mãos, pondo em evidencia a estrutura contínua, antropomorficamente geometrizada que rola sobre si própria.²⁴

A representação do moto-contínuo, de feição antropomórfica, sugerida pela pose da ginasta, encontra paralelo em “Fita sem extremidade” (1947), de Max Bill, onde um procedimento mais abstracto, inspirado na “fita de moebius”, ignora a figura para mostrar o perfil leve, aberto e dinâmico de uma película revertida em oito, obtido pelo desbaste da densidade ortogonal do bloco de pedra onde traduz, simbolicamente, a ideia de infinito.²⁵

Em “Flexão”, o corpo de mulher geometrizado, reclinado para a frente, apoiado sobre os antebraços e tornozelos, exhibe o dorso oblíquo

²³ Acerca das fases do percurso do autor Ver: Cap. II – MONUMENTALIDADE JACENTE: 3) Lugar – d) Empilhamentos e alinhamentos

²⁴ DORITA CASTEL-BRANCO (1936-1996) – “Em Arco” – bronze, 116x133x33cm, sd. Vid., “Dorita Castel-Branco”, Sintra, Galeria Municipal de Fitares, 1995.

²⁵ MAX BILL (1908-) – “Ruban sans fin” – (Monumento à Continuidade), Zurique / Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1947. Vid., “Max Bill sans dehors ni dedans”, in., *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p., 448. Aluno da Bauhaus de Dessau (1927-1929) o escultor participa nas actividades do *círculo e quadrado*. A propósito do seu percurso abstracto disse: De forma abusiva tem-se considerado “abstracta” a maioria da arte actual mas, no limite, toda a arte, mesmo a que se diz realista, pode ser qualificada como abstracta uma vez que toda ela resulta de um processo de selecção e redução operada sobre o real. Cf., *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p., 448; Idem, *La Sculpture de ce Siècle*,

acabando por assumir, na coreografia mimética da pose, o efeito de dramatização de uma ponte em arco.²⁶

O recurso à monumentalização do corpo, através do nivelamento geométrico da anatomia e da simbiose imagética com a arquitectura, que acabaria por singularizar a obra da autora tornando-a, hibridamente, abstracta,²⁷ encontra a génese da sua formulação plástica em “Escultura XV” onde, através do talhe directo em mármore, representa um pequeno arco.²⁸

A forma abstracta e intimista, morfologicamente, inspirada na cintura pélvica (articulação da bacia com os fémures) evidencia, apesar da pequena escala, uma harmonia e proporcionalidade que tende para a monumentalidade.

A sugestão paisagística e arquitectónica da forma, obtida pela simplificação geometrizada da anatomia manifesta, nesta construção abstracta (sintomática da modernidade), um ordenamento antropométrico, compositivo, semelhante ao da estatuária monumental.

A síntese de redução formal do corpo, conseguido por via da geometrização, retoma a herança de nivelamento anatómico desenvolvida por Barata Feyo que, aliás, procede do sistema clássico e encontra um dos princípios de sistematização processual, no formalismo fragmentado do corpo, enunciado por Rodin.

“Está tudo na natureza, é um movimento harmónico contínuo, ininterrupto. Uma mulher uma montanha, um cavalo como concepção são a mesma coisa, são construídos

²⁶ – “Flexão” – polimínio, 94x106x57cm, sd. Idem

²⁷ O antropomorfismo feminino de pequeno formato que caracteriza a escultura de Dorita inspira-se na redução geométrica da linguagem do corpo; representando de maneira ortogonal a figuração característica da (estatuária). Este aspecto indicia uma linha redutora seguida por vários autores da modernidade, por exemplo: CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957); UMBERTO BOCCIONI (1882-1916); ARCHIPENKO (1887-1964); NAUM GABO (1890-1977); VASCO PEREIRA DA CONCEIÇÃO (1914-1992) / ARLINDO ROCHA (1921); FERNANDO FERNANDES (1924-1992) / HELDER BATISTA (1932) ANTÓNIO VIDIGAL (1936); ÂNGELO DE SOUSA (1938)

²⁸ –“Escultura XV” – Mármore, sd. Vid., “Dorita de Castel-Branco”, Lisboa, Parque Calouste Gulbenkian, 1973, p, 24.

segundo os mesmos princípios [...] Quando se segue a natureza obtém-se tudo. Se tenho um belo corpo de mulher como modelo, os desenhos que faço dele dão-me imagens de insectos, de aves, de peixes. Isto parece incrível e eu nem dava por isso. Antigamente, procurava formas de vasos quer para Sèvres onde trabalhava, quer para outras partes... não chegava a encontrar uma beleza de proporções e de linhas tal como o pressentia, porque só apoiava as minhas investigações na imaginação, depois, desenhei corpos, de mulher e um desses corpos deu-me na sua síntese, uma soberba forma de vaso, como linhas verdadeiras e harmoniosas.”²⁹

Em suma, o que o escultor oitocentista refere é que não é possível encontrar a escala e a proporção certas, mesmo numa forma abstracta, sem que, deliberada ou intuitivamente, o escultor deixe de ter presente o corpo.

Uma obra que se situa no alvorecer da modernidade e que pode exemplificar essa relação é o “Arco”, realizado pelo escultor Lituano, Jacques Lipchitz ³⁰ (1926), cujo volume de feição orgânica e escala intimista apresenta uma base em forma de “U” invertido, encimado por “frontão”, rectangular, de cantos torneados, semelhante a um écran, onde apresenta um sugestivo arabesco em forma de figura reclinada. A peça, certamente marcada pela redução geométrica, iniciada no construtivismo russo revela, no entanto, pela alusão à figura, pelo torneado da forma, pelo material e processo resultantes do modelado, uma evidente interiorização dos processos e princípios postulados pela escultura clássica.

O antropomorfismo feminino de pequeno formato que caracteriza a escultura de Dorita, inspirada na redução geométrica do corpo, encontra uma formulação análoga, mais orgânica e monumental, na

²⁹ Jaime BRASIL, *Rodin*, p., 183

³⁰ O nome é nosso. JACQUES LIPCHITZ (1891-1973) – “Ploumanach” – bronze, 1926. Vid., *La Sculpture de ce Siècle*, p., 33

escultura “ Grande torso em arco”, de Henry Moore, ³¹ que faz uso de valores formais orgânicos, intuitivos, exteriorizados a partir da percepção dos princípios estruturantes da forma natural.

O portal triunfal equiparado a um osso colossal, apresenta uma superfície biomórfica, “vitalista”, que parece resultar da ampliação do fragmento de um esqueleto,³² provavelmente suscitado a partir da observação de um pequeno osso de que o escultor se apropriou no decurso das suas deambulações e de que se serviu para investigar e reflectir sobre os princípios de desenvolvimento morfológico natural.

Uma outra peça cuja morfologia orgânica se situa entre a redução antropométrica de Dorita e o biomorfismo arquitectónico de Moore é a escultura pública, de grande escala, equiparada a um arco triunfal, situada na Rotunda da Avenida D. João II, no Parque das Nações, encomendada por ocasião da “Expo’98” em Lisboa.

Embora o título da obra - “D. João II” ³³ - tenha a ver com a toponímia do local, o motivo representado é, morfológicamente, diverso da iconologia tradicional. Contrariamente às soluções apresentadas por Francisco Franco, Maximiano Alves ou Canto da Maya que homenageiam o “Principie Perfeito”³⁴ com uma estátua de corpo inteiro, imaginando-o como retrato estereotipado, em tamanho

³¹ HENRY MOORE (1898-1986) – “Large torso” / “Arch” – bronze, 200, 25cm, 1962-3. Vid., *Henry Moore- my ideas, inspiration, and life as an artist*, p., 202

³² Acerca do conceito “vitalista” vid., Herbert READ, *A Filosofia da Arte Moderna*, Lisboa, Ulisseia, 1952, pp., 234, 237, 239. Ver: HERÓIS – “Antropomorfismo e abstracção do rosto na Escultura do Séc. XX – f) Naturalidade e Geometrização

³³ MANUEL ROSA (1953) – “D. João II (1455-1495) [‘o príncipe perfeito’]” – pedra e bronze, h 24m, diâmetro 7m Lisboa, Rotunda da Avenida D. João II no Parque das Nações, (Expo’98), 1998. Vid., *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p., 240; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas* p., 155; *Escultores Contemporâneos em Portugal*, p. 175; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p., 60

³⁴ FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “D. João II” – Estudo em bronze, alt. 80cm, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, sd. Figura em pé com a mão esquerda no quadril semelhante a “D. João III” erigido em Coimbra, 1950, destinava-se a uma estátua em Lisboa que, afinal, nunca se chegou a implantar. Vid., “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol. II, p., 55; DIOGO DE MACEDO, “Francisco Franco”, Lisboa, Artis, 1956 – Estampa 28; MAXIMIANO ALVES (1888-1954) – “D. João II” ou, “D. Manuel I”? – Gesso, Lisboa, Museu da Marinha, vid., *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p., 122; *Estatuária de Lisboa*, p., 300; CANTO DA MAYA (1890-1981) – “D. João II” – (Figura Sentada), 1933; “D. João II” (Figura em pé) – 1934. Vid., *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p., 122; *Canto da Maya*, FCG, pp., 46-47

natural, a hipótese morfológica desenvolvida por Manuel Rosa resulta numa forma colossal aberta, orgânica, híbrida e animal.

A solução morfológica encontrada, altaneira como uma girafa, tem origem nas formas estilizadas de duas obras, "sem título", que evocam o corpo de uma loba decapitada: uma de aspecto orgânico, feita em calcário, exposta em 1992, em Madrid, no âmbito da Capital Europeia da Cultura e outra, mais linear e estrutural, construída no ano seguinte por assemblage de duas peças iguais, em varão de aço, justapostas, em oposição. ³⁵

A par do biomorfismo arquitectónico que procede do "Grande torso em arco", de Moore (1962-63), a morfologia ambígua, zoomórfica e abstracta do arco da região oriental de Lisboa (1998), conjuga, também, elementos surrealistas equiparáveis aos do "Labirinto" em arco (1963), construído em cimento, por Joan Miró. ³⁶

Por contraste entre a escala gigantesca e a feição surrealizante da forma zoomórfica pode, ainda, referir-se a peça de pequena escala - "Monumento" -de Virgílio Domingues, que evoca um pórtico antropomórfico formado por duas pernas (calças e sapatos) e que apresenta, ao nível da cintura, a figuração esquemática de um rosto mirando ao alto. Apesar da pequena escala, o agigantamento da proporção dão à forma uma ilusão monumental, temperada da ironia caricatural, própria do burlesco, que caracteriza a obra do autor. ³⁷

Independentemente da escala deixar transparecer um carácter mais ou menos triunfal ou intimista e da forma poder pender mais para o

³⁵ -"Sem título" – calcário, 73X100x20cm, 1992; – "Sem título" – ferro, 124x270x73cm, 1993. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, pp., 174-175-177; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p., 125

³⁶ JOAN MIRÓ (1893-1983) – "Labirinto" – cimento, 1963. Vid., *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, p., 1042

³⁷ VIRGÍLIO DOMINGUES (1932) – "Monumento" – Poliéster / polietileno, 85x84x34cm, 1991. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, p., 101

abstracto ou para o figurativo, o que importa reter e realçar, a propósito do conjunto de obras apresentadas, é que similitude formal e compositiva entre o corpo e o arco ou portal, cujas afinidades morfológicas derivam da linha curva (mais ou menos imprevisível e sinuosa), interiorizada a partir da percepção da naturalidade do corpo, pode ser sinteticamente expressa como tendência Biomórfica na escultura.

b) Redução ortogonal

A relação morfológica e dialéctica da figura, equiparada ao portal, apresenta, na contemporaneidade, duas variáveis abstractas essenciais: a primeira tendencialmente organicista, similar ao corpo, traduz-se na sugestão biomórfica da anatomia; a segunda, essencialmente ortogonal, leva a forma a reduzir-se à geometria antropométrica, estrutural.

A peça em pedra, "Escultura"³⁸ (1953), realizada por Jocelin Chewett, com recurso à talha directa, embora pareça retomar a sequência estrutural do "homem que caminha" de Rodin acaba, subliminarmente, por sistematizar a redução ortogonal da figura ao reduzi-la à essencialidade geométrica da estrutura.

A forma coesa, fundamentada nos preceitos da estética do bloco, acentua na superfície plana, a densidade da pedra, revelando pela intercepção estrutural do arco (formado pelo encontro dos dois pilares prismáticos, adoçados a um lintel proporcional), a forma preponderantemente ortogonal.

³⁸ JOCELIN CHEWETT (1906) –"Sculpture"– pedra, 1953. Vid., *La Sculpture de ce Siècle*, p., 122

O portal fechado, antropocentricamente fundado na escala humana, encontra outras variáveis análogas na estrutura do portal aberto de compleição, preponderantemente, arquitectónica.

A peça “Dois pórticos”, de Minoru Niizuma,³⁹ edificada na Alameda Fernão de Magalhães, na cidade do Porto, por ocasião do Simpósio Internacional de escultura em pedra, em 1985, segue uma linha mais redutora do ponto de vista antropomórfico, assumindo a escala e a estrutura referencial, típica da morfologia arquitectural.

A peça, formada por seis monólitos prismáticos de granito, idênticos, que apresentam as marcas implícitas da extracção industrial e revelam, na sequência de Brancusi, um culto pela verdade dos materiais (típicos da escultura moderna) assume, ali, um carácter quase megalítico (equiparado a um trecho de “Stonehenge”). O Procedimento escultórico traduz-se, aqui, por uma ascese formal que acentua a apropriação do bloco, reduzindo a intervenção ao modo de construção ciclópica onde o actual recurso a máquinas, facilita o processo de levantamento dos quatro prumos verticais e a colocação dos dois lintéis horizontais.

Outra obra, estruturalmente semelhante, embora formalmente mais elaborada, por simular um tímpano e se socorrer do corte e da adição de blocos de pedra de menores dimensões, é o pórtico “Sem título” que João Cutileiro edificou na área de serviço de Oeiras, sentido Lisboa – Cascais, em 1993.⁴⁰

³⁹ Natural de Tóquio, no Japão, formou-se na universidade nacional de artes da mesma cidade. Vive e trabalha nos Estados Unidos. Desde 1964 é professor de Escultura na Escola de Artes de Nova York, Universidade de Columbia. Em Portugal desenvolveu trabalho na fábrica de Granitos de Maceira, Pêro Pinheiro. MINORU NIIZUMA (1930) – “Porticos” – [o nome é nosso] Escultura em granito, Alameda de Fernão de Magalhães, 1985. Vid., *Estatuária do Porto*, p., 95; *Niizuma*, FCG-CAM, Lisboa, 1986, p, 11

⁴⁰ JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Sem título” – pedra, área de serviço de Oeiras, sentido, Lisboa – Cascais, 1993. Vid., “Arte nas auto-estradas”, pp., 26-28

Em contraste com a formalidade rebuscada da construção, baseada no “aparelho rusticado, que recria a pseudo ruína de Templo clássico (à maneira grega ou romana), construído por Cutileiro, o portal “Sem título” de Pedro Croft, também construído a partir de mármore de várias proveniências, com recurso ao empilhamento e assemblage de elementos mais heterogéneos entre si, apresenta uma outra tendência onde predomina a informalidade.⁴¹

Uma tendência de sentido diverso, mais formalista do que informal, que se socorre da metodologia projectiva do Design e dos processos e materiais típicos da Arquitectura, pode ser observado no “Monumento à Paz”, edificado no Seixal.

A obra de Hélder Batista, formada pela intercepção de dois planos construídos em betão, pintados de branco, contornados a azul (típico das casas alentejanas), fundamenta a evocação alegórica do tema nas aberturas comunicantes de dois portais afins, um regular e simetricamente ortogonal, suscitado pelo equilíbrio geométrico do quadrado e outro, de volumetria idêntica, alargado pelo recorte mais sinuoso da silhueta simbólica da pomba.⁴²

A propósito da inclusão de novas tecnologias e materiais, no seguimento do formalismo e da redução ortogonal da escultura, o “Monumento ao 25 de Abril” construído em Viana do Castelo, por

⁴¹ PEDRO CROFT, José (1957) – “Sem Título” – mármore e bronze, 220x180x80cm, 1987. Vid., “Territórios singulares na coleção Berardo”, Sintra, p., 32

⁴² HÉLDER BATISTA (1932) – “Monumento à paz” – (O pórtico e a pomba) betão pintado, Seixal, 1993. Vid., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p., 90

O meio-termo entre o muro e a figuração, que marca o seu percurso abstracto fundado numa poética de cariz arquitectónico, está presente em boa parte da sua escultura pública, em obras como – “Pina Manique (1733-1805)” – bronze, Lisboa, Rua dos Jerónimos, 1990. Vid., *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p., 175; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p., 216; – “Monumento ao resistente antifascista do Alentejo” – betão, Montemor-o-Novo, Évora, 1996. Vid., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p., 80; – “Muro pilão” – Oeiras, 2006. A este respeito ver José TEIXEIRA, ‘Muro site-specific’, in “Hélder Batista – ‘Muro Pilão’”, Laboratório de estudos Farmacêuticos, Fabrica da Pólvora, Oeiras, 2006. Ver: Cap., I – B 1, “Dança”, b) Figuras singulares

ocasião do 25º Aniversário da Revolução, em 1999, apresenta também, uma solução formal baseada na estrutura arquitectónica do pórtico.⁴³

A obra de José Rodrigues, constituída por três prismas rectangulares em “aço corten”, dois colocados na vertical à maneira de pilares, encimado por um terceiro, na horizontal, a servir de lintel, sugere o efeito perspectico de uma estreita passagem.

A colocação dos pilares oblíquos relativamente à soleira, além de darem profundidade e de criarem o efeito de afunilamento claustrofóbico concorre, também, para a sugestão de dinamismo antropomórfico.

O vão interceptado, longitudinalmente, por uma corrente de aço, esticada, literalmente conotada com os elos de repressão da ditadura, equipara-se, em termos compositivos (não obstante a escala e a morfologia icástica), a “Dura Lex Sed Lex”, de Barata Feyo, que antecipa a estrutura em aro, interceptado por uma linha (figura) a meio.

Uma solução semelhante, embora em termos morfológicos mais ousada, é o “Pórtico do Monte Crasto” (1994), edificado por Zulmiro de Carvalho, em Gondomar, que apresenta uma concepção mista baseada na combinação do prisma rectangular com o cilindro, nos pilares, coroado por uma prisma piramidal invertido, no lintel.⁴⁴

No seguimento desta intervenção pública, marcada pela diversidade morfológica, o “Arco do Oriente”,⁴⁵ erigido em Macau, dois anos depois (1996), marca o apogeu da monumentalidade colossal.

⁴³ JOSÉ RODRIGUES (1936) – “Monumento ao 25 de Abril” – ferro, Viana do Castelo, 1999. Promotor / encomendador – Câmara Municipal de Castelo de Viana do Castelo. Vid., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p., 64

⁴⁴ ZULMIRO DE CARVALHO (1940) – “Pórtico do Monte Crasto” – aço corten, Gondomar, 1994. Vid., *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p., 124

⁴⁵ – “Arco do Oriente” – 21x34x9m, 1996. Vid., *Zulmiro de Carvalho – Arco do Oriente*, Macau, Livros do Oriente, 1999.

A concepção arquitectónica, marcada pelo dinamismo barroquista, do tramo circular que interrompe ao centro, para dar o efeito de rodopiar, contrasta com a concepção despojada do “Arco da passagem”, em aço inoxidável, com 192 metros, erigido pelo Arquitecto Eero Saarinen, em St Louis, no Missouri (1961-66), em cujo gigantismo, provavelmente, se inspira.⁴⁶

De salientar que o motivo constitui uma referência frequente na obra do autor, cuja génese formal procede de uma tendência acentuadamente redutora, marcada por uma assepsia ortogonal, próxima de soluções minimalistas, tal como acontece na peça “Escultura” em que o arco se resume a três perfis idênticos, de aço corten quinado, soldados entre si.⁴⁷

A influência minimalista é, porém, notoriamente diversa das concepções ciclópicas de Richard Serra que, em “Tilted Arc” ou “Clara-Clara”, apresenta gigantescas superfícies curvas em aço, jacentes, que, paradoxalmente, fazem apelo à não-monumentalidade constituindo, mesmo, manifestações de anti-monumento.⁴⁸

A aversão de Serra pelas obras monumentais pode, aliás, inferir-se das suas palavras, quando refere:

“Nem na forma nem no conteúdo as minhas obras se referem a história dos monumentos elas não

⁴⁶ EERO SAARINEN (1810-1961) – “Gateway Arc” – arco de aço inoxidável de 192m, Jefferson National Expansion Memorial, St Louis Missouri, 1961-66. Vid., “Urban Encounters – Art Architecture Audience”, p., 8

⁴⁷ – “Escultura” – ferro oxidado, 280x200x100cm, sd. Vid., “Zulmiro de Carvalho”, in, *Arte Portuguesa*, Vista Point Verlag, p., 281

⁴⁸ RICHARD SERRA (1939) – “Tilted Arc” – aço, 1981. Uma gigantesca lâmina de aço circular intercepta a praça, como uma fronteira, ocultando o que se passa do outro lado o que obriga os transeuntes a deslocarem-se para a contornarem Vid., *Sculpture Since 1945*, p., 217; – “Clara-Clara” – aço corten, 36mx3,4m, Paris, Jardin des Tuilleries, 1983. Vid., *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, pp., 1029; “Richard Serra aux Tuilleries” [1983] in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p., 790. Duas gigantescas superfícies curvas em aço, instaladas no *Jardin des Tuilleries*, formadas por dois meios cilindros, colocados em oposição, pela parte convexa, que constituem uma passagem circular, de efeito perspéctico, convergente para o centro (em x) e que jogam, no sítio, com as rampas do percurso entre o Notre Dame e o Obelisco da Praça Concorde.

memorializam nenhum acontecimento, nada, nem ninguém”⁴⁹

O método de trabalho do autor que prefere não trabalhar a partir do plano geométrico da folha, nem da visão aérea do sítio representado sobre o papel, afastam-no do conceito de uma “imagem à priori” privilegiando, antes, a noção de elevação a partir da experiência do espaço concreto da obra, realizada no lugar (“Site Work”).⁵⁰

A preposição desse conceito tem um impacto directo nas suas formas, levando-o a recusar uma leitura linear, “gestaltista”, onde não privilegia uma visão única que se antecipe a totalidade da peça e em que, pelo contrário, se socorre do efeito de paralaxe, que obriga à mudança ou troca de posição do corpo relativamente à obra, apostando no movimento do espectador, na ambiguidade, na indeterminação, no desconhecido ou no inconcebível.

O método e a atitude fazem com que as suas intervenções se aproximem do sentimento de sublime, presente na ideia de descontinuidade não narrativa do espaço, face à impossibilidade perceptiva da totalidade, que inibe as suas obras de serem apreendidas de um único golpe de vista.⁵¹

Neste aspecto, quer no conceito quer na escala, a sua obra contrasta com a tendência potencialmente diminuta da escultura portuguesa que se adapta à estreiteza de horizontes do território nacional.

A crescente tendência de autonomização da escultura face à arquitectura, cuja síntese culmina na redução da escultura ao plinto ou

⁴⁹ Ive-Alain BOIS, “Promenade pittoresque autour de *Clara-Clara*”, *Simpósio*, pp., 11-27;

⁵⁰ “Trabalho no lugar” – O sítio determina a maneira de pensar sobre o que fazer. A partir de maquetas realizadas em atelier onde na areia antecipa o efeito do curso do Sol. No lugar, faz uso de maquetas de tamanho natural. [Integração - “síndrome de atelier”] visando a destruição radical do princípio de causalidade e identidade. (movimento - mutualidade e reciprocidade)

⁵¹ O princípio da fragmentação fílmica da montagem (Koulechov) ilustra o primado perceptivo da continuidade espacial.

na indiferenciação entre forma e estrutura, passando a integrar um todo indissociável, traduz-se num formulário recorrente ao longo do século vinte, onde é possível acompanhar as possibilidades de variação formal suscitadas por um mesmo motivo.

À semelhança de “L’Homme qui marche”, de August Rodin e, na sequência do “Monumento” (1991), de Virgílio Domingues e de “Escultura” (1953), de Jocelin Chewett, “L’Homme qui marche et la femme aussi”,⁵² de Ângelo de Sousa, constitui uma citação sarcástica e zombeteira da escultura oitocentista homónima.

As duas peças de pequenas dimensões e forma semelhantes, constituídas cada uma, por três tiras de barra de ferro laminado, soldados entre si a bases curvas (formadas por três tiras do mesmo material calandrado), evocam, esquematicamente, o tronco e membros inferiores de um bípede.

A convexidade da base, formalmente análoga à estrutura de uma cadeira de baloiço ou ao suporte dos bonecos “sempre em pé”, que se mexem sem nunca se deslocarem do mesmo lugar, acentua a ideia de simulacro de movimento.

O movimento aparente, próprio de quem se mexe sem nunca avançar, aliado ao pequeno formato e ao antropomorfismo extremamente nivelado, traduzido pelo aproveitamento minimal dos produtos industriais, são as características mais evidentes destas propostas que se colocam nos antípodas da monumentalidade continuando, pelo contrário, a reforçar a tendência para a negatividade *a-monumental*.

⁵² ÂNGELO DE SOUSA (1938) – “L’Homme qui marche et la femme aussi” – ferro, 39x9,5x 18cm, 1971-72. Vid., *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p., 105; idem, – “L’Homme qui marche” – ferro, 36x20x18cm, 1972. Vid., “I encontro de escultura Ibérica actual”, Lisboa, Culturgest, 1995.

Em síntese, o que esta peça nos induz a reflectir tem a ver com o modo como a escultura passou do sistema clássico da representação do corpo, da energia, da vitalidade ou do movimento concreto, paradigmaticamente assinalados na peça de Rodin, para a representação da ausência e da inércia, pontualmente, assinalada como virtualidade dinâmica de um antropomorfismo esquemático e objectual.

Contrariamente ao movimento expresso pela articulação anatómica, coxo-femoral (movimento de abdução [p fora] e adução [p dentro]), o simulacro do movimento desta peça (baloço para lá e para cá), redonda na imagem do homem contemporâneo, viajante de sofá que percorre, sentado, no écran do imaginário, o espaço e o tempo sem se ausentar do mesmo lugar.⁵³

Entre o fragmento do “homem que caminha” e a figura no umbral, esta é mais uma imagem do homem sem rumo ou do pensador acabrunhado, alheado de si e do mundo, figura despojada da vontade e da liberdade, isenta de “Livre-arbítrio” (Santo Agostinho), qual marioneta à mercê dos caprichos da sorte que trás, em si, os sinais do niilismo e do existencialismo que agudizam a crise do sujeito, no século vinte, surpreendido ante o cepticismo e o determinismo redutor da razão.

⁵³ Vid., Adriano Duarte RODRIGUES “o Devir nómada da Sedentarização”, Lisboa, Atalaia, Nº 3, 1997

3 – Argola, Aduela, Janela

Portas, Passagens e Cidades imaginárias

Argola, aduela, janela

Em 1972, na Praça 9 de Abril, no Porto, foi colocado o conjunto escultórico a “Família”, de Charters de Almeida, formado por três figuras de aspecto não naturalista.⁵⁴

O motivo assenta sobre um pedestal prismático, ao baixo, equivalente a um terço da altura total. Os restantes dois terços, ocupados pela forma são, respectivamente, constituídos por um arco e um conjunto de elementos verticais (correspondentes às pernas das personagens), rematado no último terço, ao cimo, por um perímetro quadrado, dividido por duas diagonais que integram, à direita, nos três vértices (relativos ao triângulo rectângulo), o volume arredondado de três cabeças.

A vista frontal apresenta um duplo efeito perspéctico, conseguido pela justaposição de três planos sucessivos em crescendo: o primeiro formado por um arco, o segundo por um jovem (que o segura), o terceiro pelo par de adultos (que o acompanha).

A composição fortemente organizada, em termos geométricos, contrasta com a morfologia informe da superfície do bronze que revela, no biomorfismo, uma dramaticidade expressionista, impressa pelo modelado nervoso dos gestos sobre o barro fresco.

O tema, algo prosaico, difere aqui, do naturalismo realista de Costa Mota tio, do lirismo simbolista de Canto da Maya ou da representação clássica característica de Leopoldo de Almeida, correspondendo, antes, na inquietação moderna, à figuração de Max Ernst ou de Giacometti,

⁵⁴ CHARTERS de ALMEIDA (1935) – “A família” – Bronze, Porto, Praça 9 de Abril, 1972. Vid., *Estatuária do Porto*, p., 76; *O Porto e a sua Estatuária*, p., 7

parecendo inspirar-se em soluções anglo saxónicas nomeadamente, no “vitalismo” organicista de Moore ⁵⁵ cuja influência, foi certamente assimilada por via da sua bolsa de estudo em Londres. ⁵⁶

O arco emergente que se destaca no primeiro plano desta figuração, evoca uma outra obra de Charters de Almeida, “Ribeira das Naus”, edificada duas décadas depois (1995), junto ao rio Tejo, entre o Cais das colunas e o Cais do Sodré em Lisboa. ⁵⁷

O conjunto escultórico, também conhecido como monumento ao Metropolitano de Lisboa, pintado em vermelho vivo, semelhante à cor

⁵⁵ HENRY MOORE (1898-1986) – “Family group” – terracota, 15cm, 1944. Vid., *Henry Moore*, FCG, fig., 163; – “Family group” – bronze, 152,4cm, 1948-9. Idem, fig., 143; *Henry Moore- my ideas, inspiration, and life as an artist*, p., 196. – “King and Queen” – bronze, 163,5cm, 1952-53. Vid., idem., p., 199; *A Concise history of Modern Sculpture*, p., 175; *La Sculpture de ce Siècle*, p., 93; *Henry Moore*, FCG, fig., 13. O tema da família é amplamente abordado na escultura: Semelhante a Moore, mas numa vertente mais surrealista aparece abordado em MAX ERNST (1891-1976) – “The king playing with the Queen” – gesso pintado / fundição em bronze, 87cm, 1944-54. Vid. *A Concise history of Modern Sculpture*, p., 147; – “Le capricorne” – cimento / bronze, 245x207x145cm, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, Centre George Pompidou, 1948-1964 (o original em cimento foi executado em 1948 na sequência do seu exílio nos Estados Unidos. Após o seu regresso a França em 1953 moldou uma cópia em gesso e em 1964 fundiram-se réplicas em bronze. Vid., “Max Ernst : Le Génie sans passeport“ [1976] in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siècle*, p., 726. Em Portugal o motivo aparece tratado por: COSTA MOTA - Tio (1862-1930) – “Lavrador” – ou – “Sagrada Família” – bronze, Lisboa, Jardim da Estrela, 1918. Vid., *Estatuária de Lisboa*, p., 199. [Monumento ao proletariado rural ou, simultaneamente, uma evocação bíblica à fuga da sagrada família para o Egipto; (José, a pé e Maria e o menino a cavalo num burrinho?)]; CANTO DA MAYA (1890-1981) – “Bendito seja o fruto das tuas entranhas” – bronze, 170X120X65cm, (Colecção CAMJAP-FCG) fundido em 1955 a partir de modelo de 1922. Do tema existem três versões. Figuras representadas em tamanho natural onde é evidente o simbolismo judaico-cristão que recorda as palavras ditas pelo anjo da anunciação a Maria (magnificat). Vid., “A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX”, p., 133; LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “A família” – gesso, alt. 230cm, Caldas da Rainha, Museu José Malhoa, 1947 – pedra, Lisboa, Palácio de S. Bento, Jardim das Francesinhas, 1949. Vid., “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol. II, p., 30; *Estatuária de Lisboa*, p., 182; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p., 77.

⁵⁶ Na década de 60 foi bolseiro da FCG e do Instituto de alta Cultura no Brasil e Londres, trabalhando nomeadamente, com Michael Challenger (1939).

⁵⁷ – “Ribeira das Naus” – Aço e betão prefabricado, pintado de vermelho vivo, alt. +/- 10m, Lisboa, Ribeira das Naus, 1995. Vid., “Charters de Almeida – *Ribeira das Naus*”, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1995; “Arte no Metropolitano de Lisboa”, Edição do Metropolitano de Lisboa, 1995, p., 134; “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo – portas, passagens, cidades imaginárias”, Lisboa, Ministério da Cultura, IMC / Museu Nacional de Arqueologia Lisboa, 1995, pp., 62-71; “Arte no Metro”, pp., 26-28; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 26

do logótipo da empresa, é constituído por seis arcos em aço, divididos em dois núcleos (quatro elementos dispostos paralelamente ao rio e outros dois voltados, de modo semelhante, para o eixo rodoviário), dispostos de modo equidistante a partir da intercepção de um aro de betão, idêntico ao da aduela, utilizada nos túneis escavados pela “super toupeira” que ajudou a abrir os corredores subterrâneos da rede do Metro.

A repetição modular cuja sucessão induz à ideia de movimento, referindo-se estruturalmente ao trecho virtual de uma qualquer estação da rede de metro, integra uma multiplicidade de leituras de acordo com os diferentes pontos de vista (para quem circula de automóvel, para quem percorre a margem a pé ou, para quem se aproxima de barco a partir do rio), parecendo, no conjunto, recriar o sentido poético da viagem, o que, simultaneamente, convoca a ideia da sucessão do tempo e a memória remanescente do local.

“A Ribeira das Naus desde o século XVI sempre foi um espaço de grande importância no tecido urbano da cidade de Lisboa. A sua proximidade com o rio Tejo e o tipo de actividade a que este espaço está ligado e lhe deu o nome está também carregado de memórias, de projecções míticas que invocam a nossa história e traduzem em grande parte a nossa cultura”⁵⁸

A sucessão de arcos, equivalentes a um lugar arqueológico, como uma ruína, subtraída ao tempo e ao esquecimento, facilmente nos remete para a memória de templos desaparecidos ou portais de entrada de imaginárias urbes, percorridas durante um êxodo de circum-navegação.

A diferença de escalas entre o intimista e o colossal induz, também, a uma percepção da consciência oceânica do tempo, em que a

⁵⁸ “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, p., 62

incomensurabilidade e irreversibilidade, própria do sublime, vai muito além de qualquer noção abstracta de infinito.

A menção sucessiva destas duas obras – “ Família” e “Ribeira das Naus”- além de partilharem a afinidade temática e compositiva, relacionada com o elemento – arco – permite, por outro lado, confrontar-nos com a antítese morfológica das formas e dos métodos patentes em cada uma delas.

A primeira peça, fundida em bronze, de escala relativamente intimista, marcada pelo modelado organicista, surge, inequivocamente, integrada na tradição escultórica, diferindo da segunda obra, construída em cimento e aço, marcada pela síntese geométrica de cariz arquitectónica.

O evidente contraste entre as duas obras, construídas com duas décadas de distância uma da outra, constituem dois momentos paradigmáticos na obra do escultor, cujo percurso se desenvolveu da figuração para à abstracção, da organicidade para ortogonalidade.

Aluno de Arquitectura e Escultura na ESBAP concluiu o Curso Superior de Escultura em 1962, com 20 valores. Nessa passagem, fundamental na sua formação, considera com especial destaque “Mestre Barata Feyo.

Foi um mestre, um professor absolutamente fora de série, dele recebi a primeira grande lição. Ficamos de tal forma amigos que acabou por ser padrinho da minha filha. Eu fui para as Belas-Artes e comecei como arquitecto mas depois de ter conhecido Barata Feyo mudei-me para a escultura.

Um dia, no primeiro ano, nunca mais me hei-de esquecer, Mestre Barata Feyo entrou na aula, chegou ao pé de mim e fez a correcção ao meu trabalho (o busto de jovem Augusto), encaminhou-me para a importância do plano que eu durante a minha primeira longa fase⁵⁹ não respeitei muito. A importância do plano era a fase em que Mestre Barata Feyo estava; a descoberta do plano foi importante na obra dele ao ponto de fazer corresponder a estrutura de suporte à estrutura aparente. A peça que melhor traduz isso é o Almeida Garrett do Porto.

A dada altura pergunto-lhe:

⁵⁹ Fase informal orgânica, em que o autor se socorria da modelação em barro.

- Mestre o que é que acha mais importante para iniciar um trabalho?
- E ele diz-me o seguinte:
- Desenhe tudo num cartão de visita; se aquilo que imaginar couber num cartão de visita estamos no bom caminho. Isso é o que eu ainda hoje faço, como aliás lhe posso mostrar.
- Essa foi a grande lição que me acompanha e, por conseguinte, eu lhe dediquei o livro da exposição de Itália.⁶⁰

Em 1962 aceita o convite para assistente. Em 1972, já professor efectivo, abandona o cargo, a seu pedido, para se dedicar em exclusivo ao trabalho em atelier.

É neste contexto que emergem as primeiras obras, de feição orgânica, em bronze, como a informal sugestão paisagística pertencente à colecção Gulbenkian, cujo modelado sugere a “Conversa num jardim”, de Medardo Rosso,⁶¹ ou a sua primeira escultura pública relevante “Maturidade”, erigida em 1965, na Rua Sá da Bandeira, no Porto.⁶²

O momento charneira, da viragem do novo ciclo morfológico que o conduziria da figuração organicista à abstracção geométrica (onde de modo implícito, prossegue e acentua a redução planimétrica de Barata Feyo), acontece em 1983, com “Paisagem -Janela” que, de maneira premonitória, antecipa (apesar da pequena escala), as futuras intervenções de “arte pública”.⁶³

⁶⁰ “Charters de Almeida, la costruzione della forma tra architettura e scultura, alcune opere – 1983-2004” sl, Editrice Compositori, 2004

⁶¹ MEDARDO ROSSO (1858-1928) – “Conversazioni in giardino” – bronze, 33x67x40,5cm, 1893. Vid., *A Concise history of Modern Sculpture*, pp., 16; WITTKOWER, *Escultura*, p., 286

⁶² – “Maturidade” – Bronze, Porto, Rua Sá da Bandeira, 1965. Vid., *Estatuária do Porto*, 1987, p., 81; *O Porto e a sua Estatuária*, p., 12

⁶³ – “Paisagem janela” – Placa de aço inox polido, recortado, cujo interior, ondulado, contrasta com a ortogonalidade da “folha” rectangular, 200x200x150cm, colecção CAM-FCG 1983. Inicialmente colocado no jardim da Fundação Gulbenkian a peça foi, recentemente, removida e colocada na Faculdade de Economia da Universidade Nova de Lisboa (UNL). Vid., “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo – portas, passagens, cidades imaginárias”, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional de Arqueologia Lisboa, 1995, pp. 48-51; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p., 44; *Escultores contemporâneos em Portugal*, pp., 72-75; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p., 25;

“Com este trabalho iniciei um novo ciclo na minha vida, que surgiu após um longo período ligado ao bronze, como material definitivo. Razões diversas, passando pela escala, que pretendia desenvolver em novos contextos, funções e materiais, conduziram-me a especulações de nova ordem. Foi o início de um período, que já vai longo, de relacionamento com o ferro, aço, pedra, e betão.”⁶⁴

A peça, construída a partir de uma placa de aço inox polido, resulta, conceptualmente, da hipótese de conferir tridimensionalidade a partir de um recorte ondeado, efectuado no plano, encaixado perpendicularmente, de modo a propiciar o equilíbrio e a estabilidade requerida. Os dois elementos abstraídos ao plano, a partir do jogo formal da alteridade complementar entre vazio e cheio, fundo, forma, curvo, linear, combinam na extraordinária simplicidade da síntese, a sugestão metafórica de uma moldura aberta sobre a paisagem.

A transição do organicismo à ortogonalidade, marcada pelo abandono da modelação (associado à metodologia clássica da escultura) e pela permuta e incremento da construção (associado à modernidade), deixa pressupor, a par da substituição dos métodos, a adopção de novos materiais e tecnologias de produção.

A adopção desses pressupostos corresponde, por outro lado, à acentuação da simplicidade formal e à autonomização abstracta da forma, por força da adequação às novas matérias e recursos industriais.

A síntese desse processo pode, aliás, acompanhar-se a partir dos cambiantes morfológicos do tema do arco, cujos limites situamos entre a naturalidade organicista do objecto representado em “Família” e a autonomia arquitectónica da aduela erguida em “Ribeira das Naus”.

Reportando-nos, historicamente, ao tema, à origem e expansão desse procedimento, devem referir-se, a propósito, os círculos de aço

⁶⁴ Cf., “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, p. 45

pintado, (“Circle, I, II, III”) e “Cubi XXVII” de aço inox assembled, realizados entre 1962 e 1965, por David Smith. São obras cuja autonomia formal antecipam a aduela e a “Janela – paisagem” de Charters e que procedem, aliás, da mesma linha de influência da escultura de metal assembled, iniciada pelo pioneiro Júlio González.⁶⁵ A propósito do desenvolvimento do espírito construtivo, associado às novas tecnologias e materiais devem, ainda, referir-se as meditações estéticas e geométricas de Naum Gabo, “Spheric theme”, “Translucent variation on Spheric theme”, “Arch N° 2” que, entre 1937 e 1960, no seguimento do Construtivismo Russo, partindo do conceito da estereometria da esfera e dos laminados industriais de plástico e de metal, abstraiu algumas variações morfológicas que antecipam a autonomização formal do motivo arco.⁶⁶

A tendência para o nivelamento geométrico e para a autonomização morfológica do tema, encontra eco na escultura Portuguesa dos anos noventa, demonstrando sinais da assimilação dessa influência, que aparecem espelhados em obras como o “Círculo em latão oxidado” para o Centro Jacques Delors que Fernando Conduto realizou em 1993 ou em “Regresso às origens” de 1997, onde José Aurélio recria o motivo do toro, acentuando o dinamismo circular, a partir da apropriação e assemblage de sucata de material aeronáutico.⁶⁷

⁶⁵ DAVID SMITH (1906-1965) – “Circle I” – painted steel, 200,6 x 273,6 x 45,7cm, National Gallery of art, 1962; – “Circle III” – painted steel, 242,5 x 182,8 x 45,7 cm, 1962. Vid., <http://www.nga.gov/cgi-bin/psearch?Request=S&imageset=1&Person=83000> ;

– “Cubi XXVII – aço inox, 111 3/8 x 87 3/4 x 34 inches, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1965. Vid., *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, pp., 1049; http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_146B_2.html

⁶⁶ NAUM GABO (1890-1977) – “Spheric theme” – plástico opaco, Ø 57cm, 1937. Vid., *A Concise history of Modern Sculpture*, p., 106; – “Translucent variation on Spheric theme” – plexiglass, 56,5cm, versão reconstruída em 1951 a partir da versão original de 1937. Vid., op., cit., p., 107; *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p., 78; – “ Arch N° 2 “ – metal (laminado de bronze fosforoso), 45,5cm, 1960. Vid., idem, p., 109

⁶⁷ FERNANDO CONDUTO (1936) – “Sem Título” – Centro de informação Jacques Delors, 1993, Vid., *Conduto*, p., 215.

JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Regresso às origens” – aço inox, 210x215x70cm, 1997. Vid., “José Aurélio, ‘Phoenixes’”, Associação da Força Aérea portuguesa, Câmara Municipal de Sintra, Palácio do Marquês, Sintra, 1997

Portas, passagens e cidades imaginárias

Na sequência de “Paisagem – Janela”, Charters de Almeida desenvolve um percurso invulgarmente coerente, assinalado pelo sistemático retorno e renovado enfoque no motivo do arco, ensaiando, desde meados da década de oitenta, inúmeras variantes formais, de portas, passagens e cidades imaginárias, adaptadas às diferentes solicitações do espaço público.

Relativamente à temática das portas, a intervenção mais ousada é a “Porta do Entendimento” que o escultor realizou no início da década de noventa (1992-94), em Macau, no seguimento da transferência da soberania daquele território para a China.⁶⁸

O monumento constituído por dois gigantescos portais de betão com mais de 40 metros de altura, revestidos de chapas de granito preto polido, arrumados face a face numa planta axial (em forma de cruz grega - quadrado centrado sobre um círculo com a mesma dimensão), foi edificado na água, à entrada do porto, ligado a terra por uma ponte de 60 metros.

A escala arquitectónica associada à organização espacial, semelhante ao “Tholos” ou “Tholoi”, conjugada com a simplicidade das linhas e com a subtilidade da superfície negra e espelhada do revestimento do granito, geram o efeito de monumentalidade colossal, adequado à solenidade celebrativa do evento criando, simultaneamente, o efeito diáfano e impreciso de uma miragem que propicia o devaneio poético da imaginação dos transeuntes.

“O monumento tem por fim simbolizar a vontade de boa compreensão entre Portugal e a China, entre o Ocidente e o

⁶⁸ – “ Porta do Entendimento “ – betão coberto de chapas de granito preto polido, Praça Ø 40m Altura 40m a partir da Praça, Ponte 60m de comprimento, Macau, 1992-4. Vid., “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo – portas, passagens, cidades imaginárias”, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional de Arqueologia Lisboa, 1995, pp. 73-87; ” Charters de Almeida – Porta do entendimento”, (Introdução de Yvette Centeno) Macau, Livros do Oriente, 1994; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p., 26

Oriente. [...] o céu e a água são dois limites máximos, só ultrapassáveis pela imaginação do Homem, dado que são elementos que para além de tudo o mais envolvem fisicamente a peça. Os efeitos de luz, quer de manhã quer ao por do sol, no granito polido, o recorte dos montes, que definem a paisagem, bem assim como a silhueta urbana, dos navios que passam, do murmurar da água que corre simbolicamente através da estacaria, o escoar dos passos sobre a calçada portuguesa, o riso das pessoas, a música e a magia do silêncio que nos envolvem quando debruçados nesse universo, são a medida interior de cada um, são o conhecimento, são o entendimento.”⁶⁹

Impulsionado pela força telúrica dos elementos, pelos reflexos do céu e da água, embalado pela azafama urbana dos caminhantes, o monumento convoca o observador a submergir num véu de irrealidade, levando o imaginário a ceder a nostalgia da diáspora portuguesa pelo mundo, trazendo ao lugar lembranças de antigos compromissos históricos, diplomáticos e institucionais, celebrados entre as duas nações, Portugal e China.

Este portal de confluência entre o Ocidente e Oriente constitui o exemplo acabado da complexidade multidisciplinar do projecto de arte pública, em que a escultura se socorre do apoio de um vasto conjunto de colaboradores especializados tais como do engenheiro de projecto e estruturas, do engenheiro luminotécnico e eléctrico, de desenhadores técnicos, maquetistas, empreiteiros, etc., em suma, uma obra imaginada pela singularidade poética do escultor mas edificada pelo esforço combinado de muitas mãos.

Dois casos morfologicamente semelhantes, embora, monumentalmente, mais singelos, são as portas que realizou para os Estados Unidos: a “Porta – George Mason University”, com 4 metros, esculpida em mármore cinzento, em 1991, e a “Porta – Old Stone

⁶⁹ “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, p., 72

Bank “ com 5 metros, construída em aço, pintada de vermelho vivo, 1989.⁷⁰

Não obstante a diferenciação matérica, cuja morfologia revela um exemplar conhecimento das tecnologias e das qualidades expressivas de cada material (a primeira acentuando o trabalho industrial de extracção e a segunda exaltando a cor e privilegiando a marcação da luz e sombra na aresta viva no contorno), a solução compositiva é semelhante em ambas, deixando perceber um elemento destacado, recortado ao vão do portal que liga, simbolicamente, os espaços oco a um trajecto proposto.

A par destas paradigmáticas portas, cujo miolo foi destacado e colocado sob o vão, na perpendicular, outros pórticos e portais de maior ou menor escala, mais ou menos estruturais como a “Bandeira Habitável””, evidenciam uma constante recorrência poética e temática na obra do escultor, que refere:⁷¹

“Sempre me fascinou o poder simbolizar o conceito de porta, como um elemento que pressupõe a relação entre espaços, relação essa que está intimamente ligada com a medida do tempo.”⁷²

Construída com perfis de aço pintado a verde e vermelho, com 15 metros de altura, no Parque Expo, em Lisboa, a “Passagem numa porta habitável em vermelho e verde” (2002), manifesta, a par da

⁷⁰ – “Porta – George Mason University” – mármore cinzento, alt., 400cm, USA, 1991.

“A proximidade do espaço a tratar no edifício “performing arts” da GMU, levou-me a desenvolver uma composição na qual se destaca um elemento da porta, que propõe uma passagem, um percurso. O elemento destacado liga simbolicamente os espaços e é uma referência do trajecto proposto [em direcção ao “Performing Arts Center]”, Vid., “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo...”, pp. 56-61
– “Porta – Old Stone Bank” – ferro pintado de vermelho vivo, 500cmx150cm, USA, Old Stone Bank, Jardim público em Providence, Rhode Island, 1989. Vid., op., cit., pp. 52-55; *Escultores contemporâneos em Portugal*, p., 73

⁷¹ – “Bandeira Habitável” – Passagem numa porta habitável em vermelho e verde – perfis de aço pintado a verde e vermelho, alt.15m, Lisboa, Parque Expo, (espaço projectado pelo arquitecto Troufa Real) 2002. Vid., “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, pp., 120-123. Veja-se também, outros portais em pedra e aço, no parque de esculturas da – “Casa chá” – atelier residência do escultor em Mafra – Alcaínça.

⁷² “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, p., 52

estrutura aberta da bandeira equiparada à porta (que evita o efeito de vela dos ventos fortes), a possibilidade de atravessamento e a importância da cor na obra do escultor.

A cor, aqui, simbolicamente alusiva à bandeira nacional, mas que em “Ribeira das Naus” (1995) ou em “Porta – Old Stone Bank ” (1989) evidenciam uma marca de visibilidade, deliberadamente funcional, característica da escultura do autor, que depois de várias experiências, concluiu: “o vermelho é a cor que melhor exalta a forma, quaisquer que sejam as condições de luz”.

A solução cromática e a organização de portais de feição prismática, arquitectónica, revela-se também, nas cidades imaginárias que vem construindo um pouco por todo o lado como em Montreal, no Canadá, (1996), em Lisboa, Telheiras (Rotunda da Praça S. Francisco de Assis - 2001) ou em Cesena, Itália (2005).⁷³

Simultaneamente à edificação real, “site específico”, que caracteriza a sua obra, o labor diário do escultor leva-o a especular, permanentemente, sobre novas possibilidades de intervenção socorrendo-se, para o efeito, de uma equipa de colaboradores especializados que ensaiam, virtualmente, as hipóteses criativas propostas pela sua imaginação.

Dos inúmeros exemplos acabados, destacaríamos a série de estudos que vem fazendo para as cidades do silêncio, alguns dos quais, resultam na construção de pequenas maquetas tridimensionais à escala, enquanto outros, simulam, virtualmente, hipóteses

⁷³ – “Cidade imaginária – blocos de granito, alt. 20m, Montreal, Canadá, 1996 (clientes: cidade de Montreal e metropolitano de Lisboa) Peça baseada num anfiteatro, vid. Desenho, “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, pp., 62-71.

– “Cidade imaginária” – betão, pintado de vermelho, Lisboa, Rotunda da Praça S. Francisco de Assis (Telheiras) 2001. Vid., *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, pp., 177, 196-197.

– “Porta-verso il futuro” – betão pintado de vermelho vivo, Cesena, Itália, 2005. Semelhante a “Cidade imaginária”, Lisboa, Rotunda da Praça S. Francisco de Assis (Telheiras) 2001. Simulações em 3d, para uma rotunda. Vid., “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, pp., 138-141

constituíveis, conseguidas com recurso a programas de desenho a três dimensões.

Uma dessas situações, pode ser apreciada no “ Estudo para a cidade do silêncio II” em que a imagem fotográfica reproduz uma passagem entre ciclópicos muros de pedra, atravessados por um escadaria ascendente que emerge das profundezas para a superfície, em direcção a um altíssimo portal.⁷⁴

Esta passagem virtual, subliminarmente alusiva a uma anamnese uterina, comporta elementos estruturais e simbólicos, como a escada, a noção de percurso e atravessamento, a par da ortogonalidade construtiva, igualmente recorrentes noutros escultores, nomeadamente em Cabrita Reis que em “Útero” ou no “Monumento a Azeredo Perdigão”, utiliza elementos compositivos semelhantes.⁷⁵

O corolário da permanente especulação de Charters de Almeida em torno da memória e do tempo, em que nunca se demarca da hipótese real de construção, está presente, por exemplo, nos inúmeros estudos de cidades imaginárias, perfiladas de pórticos ortogonais, pintados de vermelho vivo, que antecipam a hipótese pouco provável da uma edificação em frente ao Mosteiro dos Jerónimos, o mais simbólico dos ex-libris nacionais, a pretexto de homenagear o professor Leite de Vasconcelos, frente ao Museu de Arqueologia em Belém.⁷⁶

⁷⁴ – “Cidade imaginária” – (estudo para cidade do silêncio II) construção virtual simulada numa imagem fotográfica conseguida com recurso a um programa 3d, 1999. Vid., “Charters de Almeida – A arqueologia como medida do tempo”, p., 102

⁷⁵ CABRITA REIS, (1956) – “Útero” – madeira, ferro, feltro e vidro, 58x221x78cm, 1991. Vid., *Pedro Cabrita Reis*, Lisboa, CAMJAP-FCG, 1992, pp., 120, 121, LVIII. “Útero é uma casa em forma e infinito. [...]” C R op., cit., p., 120. – “Monumento a Azeredo Perdigão” – betão, Lisboa, Jardim da FCG, 1997. Vid., “A José de Azeredo Perdigão no Centenário do seu nascimento 1896-1996”, Lisboa, CAMJAP-FCG, 1997; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p., 173; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp., 482-486.

– “Porta # 1 – 1997. Vid., <http://www.pedrocabritareis.com/home.html>

⁷⁶ – “Cidade imaginária” – Homenagem ao professor Leite de Vasconcelos” – imagem fotográfica (conseguida a partir de programa 3d) que simula uma integração em frente ao Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa, 2006. “Charters de Almeida – A arqueologia como

Entre o real e a ficção, "O cavaleiro do tempo continua atônito"⁷⁷ atravessando espaços poéticos e portais, pontuados de memórias e silêncio regressando, sucessivamente, aos mesmos referentes, tentando recriar com novo vocabulário e com a inquietude de sempre, as inúmeras paisagens do ser.

"As portas, as passagens, os trajectos que desenvolvo no meu trabalho e que tiveram a minha primeira abordagem na escultura de 1983 da Fundação Gulbenkian, a que chamei janela, foram evoluindo num sentido do universo mais amplo, acabando por me conduzirem a cidades imaginárias. O conceito do tempo, relacionando sempre o homem com os espaços que proponho, é inesgotável."⁷⁸

medida do tempo, pp., 142-143. " O homem ao juntar as suas memórias vai construindo futuro dado que o presente não existe". Cf., p., 142

⁷⁷ Alcaíça, 2007, op., cit. p., 45

⁷⁸ Idem, ibidem.