

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**ESCULTURA PÚBLICA em PORTUGAL  
Monumentos, Heróis e Mitos  
(SÉC. XX)**

**JOSÉ MANUEL DA SILVA TEIXEIRA**

**DOUTORAMENTO EM: ESCULTURA**

**Tese Orientada por:  
Prof. Associado c/ Agregação  
Escultor António Matos**

**2008**

## **Agradecimentos**

À Teresa, Rafael e Ricardo que estiveram sempre presentes nos bons e maus momentos.

Ao escultor António Matos, meu orientador, pelo apoio bibliográfico e estimulante espírito crítico que, sem obliterar o rigor, me induziu à liberdade poética.

Ao Prof. José Fernandes Pereira pelo incentivo pessoal e científico.

Aos escultores Alípio Pinto, Álvaro França, Clara Meneres, Charters de Almeida, Fernando Conduto, Hélder Batista, Joaquim Correia, José Aurélio, José João Brito, Lagoa Henriques, Soares Branco, pelos diálogos, entrevistas e iconografia cedida.

Ao Dr., José Antunes e Dr.<sup>a</sup> Rita Sáez do Centro de Artes das Caldas da Rainha pelo inestimável apoio documental.

Ao Dr. Pedro Ramos da Oficina Municipal de Artes, Soares Branco (Complexo Cultural da Quinta da Raposa – Mafra) e Direcção do Museu Martins Correia na Golegã, pelo acesso às reservas museológicas.

À Dr.<sup>a</sup> Cláudia Abreu do Museu Municipal do Bombarral, (Vasco Pereira da Conceição / Maria Barreira) pelo amável acolhimento.

À Dr.<sup>a</sup> Dulce Helena do Museu da Guarda e Dr.<sup>a</sup> Manuela Sinek (Palácio dos Coruchéus) pela cedência de textos e imagens.

À Manuela Valério pela Tradução.

Ao Américo Rodrigues, António Branco, António José, Carlos Fernandes, Conceição Henriques, Liliana Martins, Maria José, Maria da Glória – António e Miguel Caldeira, Pino Iannucci e a quantos aqui não nomeio mas que, generosamente, me escutaram e incentivaram a levar por diante este trabalho; a todos, o mais sincero bem-hajam.

## Síntese

A condição imagética da Escultura Portuguesa é indissociável da predisposição geopolítica e cultural, endógena, cujas raízes assimilaram a influência Mediterrânica expandindo-se, a seguir, pelo Atlântico, na miscigenação complementar, exógena, da cultura de outros povos com que se relacionou.

A indefinição conceptual que o século XX engendrou, face à hibridização do território artístico, por via da expansão do campo da linguagem, no domínio das artes plásticas ou das artes visuais, determinou, neste contexto, a construção de um aparelho conceptual abrangente.

A análise das variáveis, em torno dos modos operativos e das alternâncias temáticas e imagéticas permitiu, a partir da descoberta de princípios teóricos, invariáveis, a sistematização das tendências morfológicas, compositivas e simbólicas da escultura.

O que a ***Escultura Pública em Portugal – Monumentos, Heróis e Mitos*** (Séc. XX) apresenta, é uma visão pluridisciplinar, em torno de três temas (alusivos ao subtítulo) estruturado em cinco capítulos, a partir da subdivisão das variantes compositivas e monumentais da escultura, de acordo com a sua orientação espacial e a predominância das direcções *vertical* (força/energia), *horizontal* (tumulária/jacente), *obliqua* (*pathos*/movimento) e *ortogonal* (corpo / arquitectura).

Paralelamente aos pontos dedicados à monumentalidade colossal (Estado Novo) o capítulo IV, alusivo aos Heróis, centrado, particularmente, na abordagem morfológica do rosto, tratou a figura em contraponto com a tendência para a sua redução icástica induzida pela modernidade.

O capítulo V (Mitos) abordou o imaginário e identidade lusíada inequivocamente, relacionado aos arquétipos e à mitopoética nacional.

A leitura das obras contextualizadas no ambiente social, político, económico e artístico, subordinadas ao cruzamento dos sistemas de pensamento e modalidades de representação, em que se identifica e define o campo conceptual (formulados a partir dos conceitos operativos da estrutura e valores da linguagem - composição) permitiu abstrair princípios científicos, estruturantes, que transformam o ilusionismo caleidoscópico dos *ismos* numa imagem congruente e intemporal da escultura.

## In Short

The background of Portuguese sculpture imagery cannot be disassociated from its cultural and geopolitical position. It is endogenous with roots that have assimilated Mediterranean influences expanding over the Atlantic in additional miscegenation and it is exogenous thanks to the cultures of other folk with whom it came into contact.

The conceptual vagueness born in the 20th century confronted with the hybridization of the artistic sector through expansion in the field of speech, and in the fields of plastic arts or visual arts have, in this context, determined the making of an overall conceptual device.

The analysis of the variables concerning the operational means and the thematic as well as imagery changes, following the discovery of theoretical principles, invariable, led to the systematization of morphological tendencies, composite and symbolical trends of sculpture.

What **Public Sculpture in Portugal – Monuments, Heroes and Myths** (20<sup>th</sup> century) presents is a multidisciplinary study revolving around three themes (related to the subtitle) which are structured into five chapters beginning with the composing and the monumental subdivisions of sculpture according to its guidance space and the predominance of the vertical (strength/energy), horizontal (tomb/jacent), oblique (*pathos*/movement) and orthogonal (body/architecture) directions.

In parallel to the points dedicated to the colossal monument (“Estado Novo”), chapter IV, which is based on the Heroes and particularly focused on the morphological study of the face, used the figure in contrast with the tendency for its non-iconic reduction resulting from modern trends.

Chapter V (Myths) discusses the imaginary and the Portuguese identity, unequivocally related to the archetypes and to the natural mythical poetry.

The understanding of the works contextualized within their social, political, economical and artistic environment, subject to the intercrossing of systems of thought and means of representing in which it identifies itself and defines the conceptual field (formulated from the operational concepts of structure and the value of speech – composing) allowed for the abstraction of scientific structural principles which have transformed the kaleidoscopic illusion of the *isms* into a congruent and timeless image of sculpture.

### **Palavras-chave**

presença / imanência  
liberdade / imaginação  
organicidade / ortogonalidade  
iconostase / iconolatria

### **Key words**

presence / imminence  
freedom / imagination  
organics / orthogonality  
iconic / non-iconic

# ÍNDICE

## INTRODUÇÃO

<b>1- A Escultura em Portugal no século XX (Contexto político social e artístico).....</b>	<b>010</b>
(Monarquia e Primeira República; Estado Novo; Revolução Democrática e Comunidade Europeia)	
<b>2- Modos de abordar a escultura (Sistemas de pensamento e modalidades de representação).....</b>	<b>015</b>
a) Sistema Clássico – Representação e Mimese	
b) Sistema Moderno – Apresentação / Construção / Abstracção	
c) Sistema Contemporâneo (Pós-moderno) – Apresentação	
<b>3- Método.....</b>	<b>029</b>
<b>Espaço/ tempo e observador</b> (Condição física, cultural e espiritual na Escultura)	
<b>Obra, condição estética e distância conceptual</b> (Visibilidade, legibilidade e inteligibilidade)	
<b>Fontes, conceitos e tipologias</b>	

## I

### MONUMENTALIDADE VERTICAL

<b>1 – Verticalidade e monumentalidade na escultura.....</b>	<b>036</b>
a) Vertical	
b) <b>Fixação ou mobilidade</b> – (Sedentariiedade / errância)	
c) <b>Encruzilhada</b> – (Génese e lugar do monumento Pedra bruta e monolitismo antropomórfico)	
<b>2 – Monolitismo contemporâneo.....</b>	<b>048</b>
<b>A – ARA, CIPO, PADRÃO</b> [Linhas direitas, faces planas, superfícies prismáticas] ■   ♂	
<b>A 1 – A “estética do bloco” .....</b>	<b>059</b>
a) “Opressão” e emulação	
b) “O beijo” e a “talha directa”	
c) O cubo e a gárgula – (Figuração /abstracção)	
<b>A 2 – A imagem do Infante.....</b>	<b>078</b>
a) O “Navegador”, o Padrão e a Expo	
b) Iconografia henriquina	
c) O infante sentado	
d) Ícone e paradigma	
e) Redundância e excepção	
f) Norma, variantes e repetições	
g) Sagres / Lagos / Lisboa	
h) Paisagem, forma e imaginário	
i) De novo Sagres – Nostalgia, geografia e mito	
j) O infante perplexo	
k) O Souvenir kitsch	

<b>A 3 – Padrões – morfologia e variações.....</b>	<b>113</b>
a) Do Padrão ao Sul do equador	
b) Morfologia, revivalismo e funções	
c) O pilar e a nau	
d) Variantes e derivações	
e) “Zarco” e o monolitismo figurativo	
f) Figuras da Pátria – (Nacionalismo e monumentalidade colossal)	
<b>B – TOTEM / POSTE / COLUNA</b>	
[Linhas curvas, faces redondas, superfícies cilíndricas] • ■ ♀	
<b>B 1 – “Dança” – Verticalidade e movimento.....</b>	<b>148</b>
a) “Pas de deux”	
b) Figuras singulares	
c) “Sabat” – (turbilhão, helicoidal)	
<b>B 2 – Verticalidade e totemismo.....</b>	<b>165</b>
a) Figura e fragmento – (modelação)	
b) Antítese e complementaridade – (talha-directa, geometria, organicidade)	
c) Objecto – (recontextualização e <i>assemblage</i> )	
<b>B 3 – Coluna – mito e paradigma.....</b>	<b>177</b>
a) “Coluna sem fim”	
b) Ideia e variações de série	
c) Coluna – arte pública	

## II MONUMENTALIDADE JACENTE (horizontalidade na escultura)

<b>1- Topologia – (Espaço e representação).....</b>	<b>190</b>
a) Centro e periferia – (Geocentrismo e Heliocentrismo)	
b) Sistemas de Representação – (Geometria, Desenho técnico e artístico)	
c) <i>Geometrein</i> (O Norte e os Eixos Cardeais: N - S / E - O)	
d) <i>Elementos</i> – (Euclides e a geometria ortogonal)	
e) O espaço curvo – (As Geometrias não-euclidianas)	
<b>2- Lugar – (Monumento – monumentalidade / a-monumentalidade).....</b>	<b>207</b>
a) Cota zero – (Memoriais a Salgueiro Maia)	
b) Círculos jacentes – (“Environment art”)	
c) Centros sem-lugar-específico (“Site work”; “site-specific”; “sitelessness”)	
d) Empilhamentos e alinhamentos	
e) Uma espiral na Serra da Lua	
f) <i>Land Art – EarthWork</i> (O despertar da consciência ecológica do lugar; Reinvenção do conceito de paisagem)	
g) <i>Não-lugar – Como um Lugar – Sem título</i>	
h) Integração e Ruído urbano	
<b>3- “Pathos”.....</b>	<b>255</b>
a) Vénus patéticas, faunos e naufragos	
b) Tumulária – Alegoria e literalidade da morte	

**III**  
**MONUMENTALIDADE ORTOGONAL**  
(Corpo / Portal / Passagem)

- 1 – “Como um templo em marcha”..... 271
- 2 – Figura no umbral – (Aros, Pórticos e Arcos colossais)..... 278
- a) Biomorfismo
  - b) Redução ortogonal
- 3 – Argola, Aduela, Janela  
Portas, Passagens e Cidades imaginárias..... 293

**IV**  
**HERÓIS**  
(O Rosto na Escultura)

- 1- Antropomorfismo e Abstracção..... 307
- a) Imagem e Rosto
  - b) Iconolatria e Iconoclastia
  - c) Modelo e Referente
  - d) Representação e Estereotipação
  - e) Naturalidade e Geometrização
  - f) Organicidade e Ortogonalidade
  - g) Construção / *Objet trouvé* e *Assemblage*
  - h) Estereometria e Estrutura
- 2- Fácies e Mito..... 333
- a) Retrato, Estereótipo e Arquétipo
  - b) Identidade e Representação
  - c) Retrato e Monumento público (Estátua e Busto)
  - d) Três emulações de si (Auto-retratos psicológicos)
  - e) Auto-representação (Norma e Transfiguração)
  - f) A dupla face de Jano
  - g) Híbridos e Narigudos (Acentuação / Redução / Miscigenação)
  - h) O Bestiário do Rosto

**V**  
**MITOS**

- 1- Mitopoética Lusíada..... 369
- a) Imaginário Cristão e Mitos Pagãos  
- “Desterrado”, Hermes e Prometeu
  - b) O Épico Sincrético – (Animismo Panteísta e Neoplatonismo Cristão)
    - ♂ - Adamastor e Orfeu – (Mitos de artista)
    - ♀ – Eva e Hespérides – (os inúmeros nomes e faces do eterno feminino)  
(Eva, Hespéride, Pomona, Flora, Primavera, Vénus, Graças, Musas e Ninfas)
  - c) Equídeos e Automóveis

**CONCLUSÃO..... 414**

O estado da arte / Dificuldade metodológica / Tema e cronologia histórica /  
Estratégia / Desenvolvimento  
O paradoxo da modernidade: Prolixidade e redução / Continuidade e mudança / O  
lugar ao vivo: A presença do novo na emulação do antigo

**BIBLIOGRAFIA..... 433**

Índice de abreviaturas  
Fontes de pesquisa: ESCULTURA PORTUGUESA / ESCULTURA INTERNACIONAL  
Bibliografia Geral

**ANEXOS..... 443**

**ENTREVISTAS:**

CHARTERS de ALMEIDA – **Paisagem num cartão de visita**  
(Alcainça, 02 Nov. 2006)

JOAQUIM CORREIA – **Se não lhe conheci a cara, imaginei a máscara**  
(Paço de Arcos, 31 de Out. de 2000)

JOAQUIM CORREIA – **A propósito da Dança – ninfa e fauno e outros mitos**  
(29 de Jul. de 2007)

SOARES BRANCO – **A propósito da Dança – do metal e da febre tifóide**  
(Lisboa, Coruchéus, 29 de Jul. de 2007)

## INTRODUÇÃO

### 1- A Escultura em Portugal no século XX (Contexto político social e artístico)

“A Europa jaz, posta nos cotovelos:  
De Oriente a Ocidente jaz, fitando.  
(...)  
Fita, com o olhar esfíngico e fatal,  
O Ocidente, futuro do passado.  
O rosto que fita é Portugal”<sup>1</sup>

Numa faixa de terra encostada ao Atlântico encontra-se Portugal, o país mais ocidental da Europa, o último lugar onde o sol se põe.

No contraste entre a sua pequenez territorial e a sua peculiar condição geoestratégica, Portugal tem mantido, durante séculos, a imagem de um país periférico. Não admira, pois, que aparente a fisionomia cultural de um país alheado, nomeadamente, por se ter mantido afastado dos eventos históricos que, em meados do século XX, marcaram o Centro da Europa.

No campo artístico é perceptível esse desfasamento temporal que faz com que os fenómenos o atinjam, na ressaca da vaga, desenvolvendo-se a um ritmo desacertado da História da Arte Ocidental.

A Escultura Portuguesa do Século XX sofreu o embate tardio das transformações que ocorreram noutros lugares com os quais o país foi mantendo algum vínculo cultural.

A sua singularidade é, em boa parte, produto de uma miscigenação cultural que resulta da interacção de forças externas e internas; as influências externas das hegemónias que tutelam a cultura ocidental e as tensões internas que se geram no cadinho da sua identidade histórica.

---

<sup>1</sup> PESSOA, Fernando, “O dos Castelos”, in, *Mensagem*, Lisboa, ed. Ática, 1997, p., 23

Nesta perspectiva seria desacertado abordar a Escultura Portuguesa do Século XX fora da confluência destes dois movimentos: um de fora para dentro, em que se metaboliza a influência externa e outro, de dentro para fora, em que se configura o viver português.

No quadro das influências externas haverá que ter em conta a forte influência da cultura francesa e italiana, <sup>2</sup> mesclada com alguns traços de cultura alemã. <sup>3</sup>

Ao movimento centrífugo dessas influências externas acrescenta-se, ainda, a actividade centrípeta dos momentos sócio políticos, mais significativos do Século XX Português.

Recorde-se, em síntese, o que se nos afigura de mais representativo:

O Início da Centúria de Novecentos foi turbulento sob os auspícios do confronto de forças que opuseram a Aristocracia Liberal, representada na Monarquia reinante, com as forças Republicanas, tuteladas pela Burguesia com o apoio de algumas facções populares. Este estado de coisas viria a contribuir para agudizar o conflito das estruturas sociais vigentes que culminaria no colapso do Sistema Monárquico e na Implantação da República em 1910.

A Primeira República decorre num período profundamente instável, marcado pela sucessiva posse e queda de governos.

---

<sup>2</sup> Até às primeiras décadas do séc. XX, altura em que ocorrem as vanguardas históricas, a França pode ser considerada como o último baluarte da cultura mediterrânica fazendo eco, particularmente, da Itália renascentista. Rodin influenciado por Miguel Angelo representa uma linha de continuidade entre a escultura clássica e a escultura que se fez em finais de século dezanove e princípios do século vinte. A sequência dessa influência pode ser facilmente seguida ao nível do ensino artístico, nomeadamente, pela permanência com bolsas de estudo em solo francês dos mais representativos artistas portugueses.

<sup>3</sup> A influência germânica percebe-se no carácter monumentalista da estatuária do Estado Novo ou nas manifestações expressionistas da pós-guerra. De outro modo é ainda de salientar o papel didáctico da Bauhaus quer, na definição do design quer, no desenvolvimento das *práticas modernistas* que concorreram para o hibridismo da escultura, nomeadamente, por contraponto entre a representação do corpo e sua insolvência na passagem ao regime do objecto.

Em termos artísticos este período representa a contradição entre pólos oponentes: os saudosistas da ordem antiga, simpatizantes da monarquia e do *academismo* institucional que ainda, se revêem no sistema pós-feudal e pré-industrial do século XIX e os adeptos republicanos que se reconhecem na expressão realista, de um pró-marxismo, que arbitra a luta de classes.

Entre 1910, data da Primeira República e 1928 que, corresponde ao momento da chegada ao poder da figura tutelar do Estado Novo (Salazar), decorrem 18 anos de um tempo dissipado em labirínticas questiúnculas de interesses avulsos que concorrem para abrir caminho ao vazio de poder institucional e, simultaneamente, criam as condições de consolidação da ordem nova.

O Estado Novo aparece, aqui, como arauto da esperança contra o desgoverno e o caos político e económico em que se instalara a nação.

O Estado Novo, normalmente visto sob o espectro da ditadura fascista, corresponde a um período de exacerbado nacionalismo que alimentou por quarenta anos a ideia de um país viável, por se talhar no sacrifício da pequena mas laboriosa gente, enquanto fomentava, também, a utopia de um país ciclópico espalhado pelos quatro continentes.

A ideia mítica de uma história engrandecida engendrara a ideia de uma nação ilusoriamente auto-suficiente mas que, afinal, se rendia à miséria do seu enclausuramento.

A construção do país tardou face às expectativas do exterior e Portugal continuou alheado da realidade internacional refém do seu próprio desígnio subjectivo.

Porém, uma vez mais, o sonho irreal veio substituir a miséria do real quotidiano.

Assim se compreende a panaceia do programa iconográfico de arquitectura e escultura, que perspectivavam a odisseia histórica de um país que, há quinhentos anos, transpusera o Atlântico em busca de mais ditosa sobrevivência.

Os colossos, talhados na pedra dos antigos padrões, erguidos na praça pública, substituíram a fome do pão real, quotidiano, pelo sentido grandiloquente de uma identidade idealística projectada.

O que a estatuária dos anos quarenta alcançou sintetiza-o bem a costumeira expressão de " período áureo" da escultura portuguesa.

Até meados do século XX a preponderância formal da escultura portuguesa permanece associada ao sistema clássico sendo, nos derradeiros anos da ditadura, episodicamente, pontuada por algumas práticas construtivistas, de cariz abstractizante, associadas aos dissidentes do regime que, por contraste, se revêem no sistema moderno.

Com a Revolução de 25 de Abril de 1974 e com a instauração da democracia política, dá-se a derrocada do império e Portugal, até então voltado ao Ocidente e à nostalgia do Atlântico refugia-se, de novo, no velho continente, qual filho pródigo que desperta de um sono de oitocentos anos e regressa, por fim, ao regaço de Europa.

Em 1986 Portugal concretiza, finalmente, o anseio continental tornando-se membro da Comunidade Europeia. A adesão reflecte-se-lhe da dimensão do tempo perdido, enredado em torno da sua mítica e lírica insularidade e produz-lhe o que produz um renovado anseio de recuperação ou de equiparação à norma da Europa mais desenvolvida, cosmopolita, liberal, industrializada.

A década de setenta corresponde a um período de adaptação pós – revolucionário, caracterizado por alguma instabilidade na procura de adaptação ao novo rumo.

No panorama artístico nacional, a década de oitenta revelou as marcas de uma maior aproximação a modelos internacionais, nomeadamente, anglo-saxónicos, pressupondo a adesão a estratégias do economicismo capitalista estabelecido pelas novas indústrias da cultura.

É inserido neste regime de permutas entre a ingestão de influências exteriores e a digestão dos conflitos internos que a escultura portuguesa do século XX se concretiza.

De que forma intervém a escultura, enquanto referência imagética, no teatro da representação do real/imaginário, inerente à cultura, como resiste à erosão do tempo, sobrevive ao esquecimento e à visão linear e redutora do progresso histórico?

## 2- Modos de abordar a escultura

### (Sistemas de pensamento e modalidades de representação)

“Tomar consciência é tomar forma. (...) é próprio do espírito descrever-se a si mesmo, num desenho que se faz e desfaz, e a sua actividade, neste sentido, é uma actividade artística.”<sup>4</sup>

O que caracteriza a contemporaneidade é o facto de não haver apenas uma escultura “mas tantas quantos os sistemas de representação que regem a criação artística”.<sup>5</sup>

Do ponto de vista metodológico esta é, pois, uma das dificuldades a ter em conta ante a previsão de encetar um estudo sobre a escultura portuguesa do século vinte.

Esse pressuposto levou-nos a reflectir sobre a necessidade de se estabelecer a base normativa<sup>6</sup> dos termos de uma sistematização conceptual, que melhor se adapte a essa condição de diversidade.

Considerando que o discurso Clássico<sup>7</sup> é susceptível de enquadrar a estatuária que encontra o seu apogeu na produção do Estado Novo, (anos quarenta e cinquenta) faltava-nos referenciar os termos com que abordar a *escultura* produzida durante a segunda metade do século vinte, nomeadamente, no âmbito das práticas tridimensionais,

---

<sup>4</sup> FOCILLON, Henri, *A vida das formas*, Lisboa, ed. 70, 2001, p., 72

<sup>5</sup> PEREIRA, José Fernandes “Reflexões Sobre as Teorias da Escultura Portuguesa” *Arte Teoria*, N.º. 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001, p., 6

<sup>6</sup> “No século XX a teoria da escultura perde o carácter sistemático dos Tratados clássicos com a sua componente normativa, a fixação de uma metodologia, as justificações de natureza histórica.” *Idem.*, op., cit., p., 13

<sup>7</sup> “Para o imaginário ocidental o conceito de escultura anda associado ao discurso clássico regido pela mimesis que permite uma identificação rápida com o modelo, parâmetro vinculado habitualmente à representação do corpo.” *Idem*, *ibidem*, p., 13. *Vid.*, também, PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa – Sistema Clássico*, Lisboa, sn, 1999

associadas ao que se designou como pensamento *moderno* e *pós-moderno*.<sup>8</sup>

O quadro que a seguir apresentamos sintetiza, em nosso entender, o conjunto das três variáveis onde é possível enquadrar a diversidade de registos que ocorrem no campo da escultura do século vinte:

Sistemas de Pensamento	Modos de Representação
CLÁSSICO	REPRESENTAÇÃO – representação / <i>mimese</i> (ESTATUÁRIA)
MODERNO	PRESENTAÇÃO – construção / abstracção (OBJECTO)
CONTEMPORÂNEO	APRESENTAÇÃO – interpretação / exibição (MIXED MEDIA)

Cada sistema de pensamento (clássico / moderno / contemporâneo) referencia, esquematicamente, o enquadramento estético, crítico e/ou teórico das produções escultóricas a que correspondem modos de proceder com tipologias formais específicas (*representação / apresentação / apresentação*). Digamos que os referidos sistemas pressupõem atitudes estéticas peculiares, cujo enquadramento esquemático visa constituir um instrumento normativo de análise funcional, direccionado à abordagem de casos, que constituem o corpo da tese a desenvolver.

---

<sup>8</sup> Ao termo *estatuária*, designativo de *estátua*, que associamos à modelação tridimensional de uma figura inteira, de pleno relevo, que representa um homem, ou uma mulher, um animal, um ser ou, uma divindade, contrapõe-se o conceito de *escultura* que, no contexto da teoria da arte do século XX, supõe uma visão mais genérica que engloba outras práticas tridimensionais onde se substituiu a representação da figura pela construção do objecto. Em Portugal, apesar dos *ismos* vanguardistas das primeiras décadas e das tendências historicamente legitimadas como modernas ou, contemporâneas que, em Paris, opuseram a escultura autodidacta ao academismo e contribuíram para a progressiva derrisão da *estatuária*, essa prática continuou viva durante mais umas décadas. Embora à margem do que a crítica salvaguarda como *arte actual*, a perenidade do culto da *estatuária* continuou a ser uma expressão indiciadora da manutenção do pensamento clássico na escultura Portuguesa.

## a) Sistema Clássico – Representação e *mimese*

Representação é um termo oriundo do latim, (*representazione*) que significa a tradução de uma ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de alguma coisa. Em termos filosóficos refere-se ao conteúdo apreendido pelos sentidos, pela imaginação, memória ou pelo pensamento na elaboração de uma coisa concreta, abstracta ou, intelectual a partir da qual a mente tem presente em si a imagem, a ideia ou o conceito que correspondem ao objecto que se encontra dentro ou fora da consciência.

Para Jacques Aumont a representação é:

“Um processo pelo qual se instituiu um representante que, em certo contexto limitado, toma lugar do que representa.”<sup>9</sup>

O contexto limitado a que se refere o autor resulta da noção de espaço/ tempo que consolida o processo representativo, em função do modelo cultural de referência em que se instaura a consciência da percepção.

A concepção do espaço/ tempo<sup>10</sup> começa por ser um dado subjectivo que emerge na sensação presencial da experiência empírica do sujeito, podendo, para além disso, evidenciar o carácter mais abstracto de uma construção de natureza emocional, racional e/ou científica.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *A Imagem*, S. Paulo, Papyrus ed., 1993, p., 103.

<sup>10</sup> *Acerca do espaço e do tempo representado* vid., na obra supracitada, respectivamente, pp., 212-229, 255; 230-241,256.

<sup>11</sup> O campo das ciências da arte é vasto representando um território de interesses multifacetados. A avaliação que as diversas disciplinas operam, pressupõem juízos metodologicamente enquadrados, isto é, cada maneira de olhar evidencia, também, um dado modelo de raciocínio. De acordo com o lugar onde cada ciência se situa, assim é o que observa. Por exemplo: a Psicologia (*gestalt*) centra-se, particularmente no estudo da percepção; a Filosofia aponta, preferencialmente, para a problemática ontológica e metafísica; a História de Arte tenta perceber acontecimentos e estabelecer encadeamentos factuais; a Sociologia avalia a conexão das estruturas de referência colectiva e os seus modos de legitimação; a Antropologia averigua a função simbólica

Digamos que, enquanto processo de consciência, qualquer sistema epistemológico constitui sempre um meio de representação do real, uma vez que substitui o referente vivo pela linguagem.

Nesta acepção, o sistema científico com os seus modelos de pensamento, perspectivados em torno da decifração do real, constitui sempre um modo de representação, isto é, integra uma realidade que comporta sempre um *duplo* ou um *simulacro*<sup>12</sup> de si.<sup>13</sup>

O advento da consciência pressupõe sempre, a figura de um eu/outro, em que o *eu* se desdobra para se poder pensar na figura virtual de um *outro*. O outro é a figura exteriorizável do eu, mediado pela alteridade da linguagem, enquanto que o eu corresponde ao em *si mesmo* e traduzido na presença imanente do ser.

Esta problemática acerca-nos, também, da duplicidade de conceitos, herdados dos dois mais conhecidos filósofos do mundo grego onde a representação surge associada ao termo *mimese*, vinculada pela percepção do que é semelhante.<sup>14</sup>

Para Aristóteles a representação / *mimese* reside na possibilidade de substituição de uma coisa por outra – isto é *aquilo!* – Digamos que o pensamento toma a vez do real ou que, do ponto de vista psicológico,

---

dos artefactos ao imaginário comunitário. Do ponto de vista da Teoria da Arte, qualquer das expressões é, não só, legítima como fundamental porque, cada modelo, a seu modo, contribui para a compreensão da arte enquanto fenómeno complexo permitindo uma abordagem transversal, ecléctica e pluridisciplinar. Não obstante as diversas antropovisões e/ou mundividências, a ciência e a arte exprimem o eu, a linguagem e o mundo; cada qual, a seu modo, contribuindo para sustentar a cosmovisão em que se alicerça o paradigma civilizacional.

<sup>12</sup> Cf., Aumont, 'Ilusão e representação', in, op. Cit., pp., 101-102 "uma imagem pode criar uma ilusão, pelo menos parcial, sem ser a réplica exacta do objecto, sem constituir-se num duplo desse objecto"; "a ilusão é um erro da percepção, uma confusão total entre a imagem e outra coisa que não esteja na imagem"; "Na nossa apreensão de qualquer imagem, sobretudo se ela for muito representativa, entra uma parte de ilusão, muitas vezes consentida e consciente, pelo menos da dupla realidade preceptiva das imagens." Idem, ibidem, pp., 96-97

<sup>13</sup> Ou, da "coisa em si" na perspectiva de Kant. Cf., ainda com "mim" que na psicologia aparece separado de "eu", o último mais convencional e de acordo com o estatuto social e o primeiro, preferencialmente, encarado como objecto (lugar) da introspecção – LEGRAND, Gérard, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Edições 70, 2002, p., 264

<sup>14</sup> "No nível mais elementar, *mimese*, significava simples imitação." Cf., OSBORNE, Harold, *Estética e teoria da arte*, São Paulo, Ed., Cultrix, 1970., p., 69. "Na linguagem grega não filosófica, *mimese* tinha também curso com o sentido de ser uma coisa, a réplica exacta ou a reprodução fotográfica da outra." Idem p, 72.

a consciência do *eu* se desloca para o exterior para se acercar da figura *outro*.<sup>15</sup>

Para Platão o conceito de representação / mimesis aparece irmanado à noção de fantasma, aludindo à imaterialidade espectral da figura do outro, um ente ou ideia que permanece ausente.<sup>16</sup>

No plano artístico, mais relacionado com a escultura, o termo *mimesis* surge, originalmente, ligado à ideia de colossos<sup>17</sup> que é o duplo ou o fantasma semelhante ao original e constitui mais uma indicação do que um retrato, não evidenciando, neste caso, um carácter antropomórfico.

Primitivamente aparece mais como um *senal* em pedra que se substitui à figura do morto, evocando-o na imaterialidade ausente para, de novo, o convocar ao presente<sup>18</sup> na aparente materialidade do monumento.

---

<sup>15</sup> Vid. Conceito de alteridade na fenomenologia da percepção em Edmund Husserl e Merleau-Ponty

<sup>16</sup> O primado da ideia surge equiparado à noção de absoluto ou totalidade, não manifesta no real, cujo vislumbre aparece, apenas, metaforizado na luz que perpassa *na alegoria da caverna*.

<sup>17</sup> (Kolossos) cf., VALERIANO BOZAL, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987

<sup>18</sup> Repare-se que a palavra representar é formada pelo prefixo re + apresentar o que induz à acção de repetir isto é, de voltar a apresentar ou tornar de novo presente. Esta acepção encontra-se também nesta definição de teatro: "O Teatro é por essência representação – acto de tornar presente num lugar convencional (o palco) e para um determinado conjunto de pessoas reunidas (o público), uma dada acção concebida por um poeta e interpretada por actores." Cf., REBELLO, Luís Francisco, "Teatro e significação da realidade", in, *Colóquio Artes* N.º 27, Fevereiro 1964, p., 42. Na Literatura o termo *mimesis*, é sinónimo de imitação no que corresponde a uma representação do real, ou seja, é uma recriação da realidade.

## **b) Sistema Moderno – Apresentação / construção/ abstracção**

O Sistema Moderno <sup>19</sup> no seu modo presentativo, mais do que perseguir uma aparência retiniana da realidade, característica da representação, opera uma ruptura no campo operativo e perceptivo. Ao deixar de se interessar pela área do símbolo e da sua significação, este modelo importa-se, acima de tudo, com a possibilidade da forma *estar presente*. *Apresentação é estar presente*, sobretudo, enquanto signo e não tanto como registo semântico.

O progressivo desinteresse mimético pelo modelo natural, transforma o predomínio da visão criativa num acto de abstracção, que joga com as variáveis dos meios e limites da linguagem plástica, erigida assim, como assunto de si mesma. A forma e a investigação morfológica articulam-se na circularidade labiríntica de uma *arte pela arte*, que ganhando em autonomia e expressão, perde em densidade representativa.

A forma, recusando o sentido, não quer significar nada a não ser ela própria.

Ao querer valer por si, deixa-se contagiar pelo ascético desejo de uma espécie de “grau zero” da linguagem, <sup>20</sup> que se agudiza no sentimento

---

<sup>19</sup> O conceito de modernidade surge durante a *Idade Média cristã na sequência da periodização cronológica em classicus / antiquus, modernus / hodiernus* Cf., CALINESCU, Matei, *As cinco faces da modernidade*, Lisboa, Veja, 1999, pp., 25-27. *Por sua vez, a divisão da história ocidental em três eras – Antiguidade, Idade Média, e Modernidade – data dos primórdios do Renascimento*, idem, p., 31

Por outro lado poderá falar-se não de uma, mas de duas Modernidades: «Modernidade enquanto uma fase da história da civilização ocidental – um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, das radicais mudanças sociais e económicas produzidas pelo capitalismo – e a Modernidade enquanto conceito estético.» Ibidem p., 49

<sup>20</sup> Referência por afinidade ao texto de Roland Barthes, “o grau zero da escrita” que estará subjacente na teoria da literatura do século XX, sendo particularmente caro ao pensamento estruturalista e à semiótica. Cf., também, com o «O estado zero – encontro com Joseph Beuys » in SOUSA, Ernesto de, *Ser Moderno ... Em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p., 27

de autodeterminação mas, que também, toca os limites da sua anulação (morte da arte).<sup>21</sup>

A *apresentação* concorre, deste modo, para o formalismo que está na origem da autonomia do discurso plástico.

Mas como pode a imagem (forma) subtrair-se à palavra que a tem historicamente legitimado, vestindo-a de um sem número de epítetos e significados?

Este sistema e o que ele pressupõe em termos operativos e imagéticos decorre, em termos político-sociais,<sup>22</sup> no período em que se revelaram as vanguardas artísticas<sup>23</sup> das primeiras décadas do século vinte, num quadro de referências Franco / Alemão. Continuando o que vinha sendo regra, a hegemonia cultural francesa marcou o panorama artístico ocidental das primeiras décadas do século XX, sensivelmente até ao aparecimento do surrealismo nos anos vinte.

O enfraquecimento da sua liderança começou a notar-se a partir de 1916 na sequência do fluxo de emigração de artistas europeus para os Estados Unidos.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> “As escolas vanguardistas que apareceram na década de 60, ou seja, a partir da arte pop, não pretendiam revolucionar a arte, mas sim revelar a sua decadência. Daí o curioso regresso à arte conceptual e ao dadaísmo. Nunca se supôs que estes movimentos, nas versões originais de 1914 e posteriores, pretendessem revolucionar a arte, mas sim aboli-la, ou pelo menos declarar a sua irrelevância, por exemplo pintando um bigode na Mona Lisa ou tratando uma roda de bicicleta como ‘obra de arte’, como fez Marcel Duchamp. Mas o público não o entendeu, decidiu expor o urinol com uma assinatura inventada. Duchamp teve a sorte de o fazer em Nova Iorque, onde ficou famoso, e não em Paris, onde era só mais um brincalhão intelectual, e não tinha nenhuma reputação como artista.” HOBBSAWM, Eric, *Atrás dos tempos, declínio e queda das vanguardas do século XX*, Lisboa, Campo das Letras, 2001, p., 43

<sup>22</sup> Decorre num período entre guerras muito marcado pela instabilidade político social. No plano ideológico marcado pela oposição entre o fascismo (nacionalismos), capitalismo e marxismo.

<sup>23</sup> “É impossível negar que a verdadeira revolução na arte do século XX não foi levada a cabo pelas vanguardas do modernismo, mas sim fora do âmbito do que se reconhece formalmente como ‘arte’. Esta revolução resultou da lógica combinatória da tecnologia e do mercado de massas, isto é, da democratização do consumo estético.” Vid., HOBBSAWM, op., cit, p., 42. Dito de outro modo; “Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da praxis vital dos homens.” BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Veja, 1993, p., 90

<sup>24</sup> Nomeadamente Marcel Duchamp que viria a ser tomado como referência da arte atitude que investiu, por via do criticismo, num novo papel social.

O que, por outro lado, associamos à importância Germânica é, em boa parte, o reflexo do modelo de ensino preconizado pela Bauhaus.<sup>25</sup>

A influência exercida pela Bauhaus exprime-se, particularmente, em termos metodológicos, no pressuposto formalista de uma *arte pela arte*, que alcança o seu maior impacto no enunciado da sua linguagem.<sup>26</sup>

O que o sistema Moderno pressupõe, em síntese, é a ruptura com o pensamento clássico, na medida em que decide abandonar o modelo de pensamento antropocêntrico, fundado em torno do universo natural, onde o homem continua a ser a medida de todas as coisas, passando a interessar-se pela esfera do inorgânico e pelo tecnológico, onde, o sujeito virá, progressivamente, a ceder lugar ao objecto, refém de uma fria lógica mecanicista.

Para este estado de coisas concorrem os efeitos da industrialização.

A crise da representação traduz-se, fundamentalmente, por um crescendo de abstracção e pelo conseqüente alheamento da realidade do corpo.

A Revolução industrial instaurou, no horizonte temporal, uma velocidade e uma urgência da imagem impossível de ser acompanhada pelo ritmo orgânico. Este distanciamento do homem do seu corpo, a par do incremento tecnológico e das necessidades informativas, fragilizaram a presença e conduziram a escultura a práticas construtivas quer objectuais, miscigenando-a com o design, quer arquitecturais, mesclando-a com a arquitectura.

A nova ordem política, económica e social instaurada no decurso das sucessivas revoluções industriais, criou a apetência por uma arte efémera, compulsivamente produzida e vertiginosamente anulada sob

---

<sup>25</sup> O resultado mais significativo torna-se expresso na invenção do design. Vid., por exemplo, DONDIS, D., *A Sintaxe da Imagem*, S. Paulo, Martins Fontes, 2000.

<sup>26</sup> Entre nós, o rasto dessa influência sistematizadora pode ser encontrado, por exemplo, nas seguintes obras: SOUSA, Rocha de, et al., *Didáctica da Educação Visual*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995; SOUSA, Rocha de, e BATISTA, Helder, *Para uma didáctica introdutória às artes plásticas*, Edição subsidiada pela FCG, s.d.

os efeitos de uma permanente necessidade de *novidade*, que a alimenta e a mantém sedutora mas, refém dos circuitos comerciais.

Neste contexto onde cabe o monumento?

Contrariamente à escultura clássica que consubstancia um sentido literal que decorre da sua materialidade, a escultura moderna na perspectiva defendida por Greenberg deve aproximar-se do que vinha sendo a poética tradicional da pintura no sentido de recorrer à sua capacidade de abstracção simbólica.<sup>27</sup>

O abandono da lógica do monumento que resulta em boa medida da adopção dos pressupostos teóricos enunciados por Greenberg e que é correspondido por Rosalind Krauss<sup>28</sup> deve-se, em nosso entender, a um conjunto de factores que decorrem fundamentalmente, da conjuntura gerada pela Revolução Industrial; deve-se sobretudo à ascensão do laicismo e à conseqüente crise da religiosidade e da representação icónica, isto é, a tendência para a redução geométrica,

---

<sup>27</sup> “A arte busca os seus recursos de convicção na mesma direcção em que o faz o pensamento. Antigamente a religião foi revelada, agora hipostasia-se a razão. [...] depois de vários séculos de prostração a escultura voltou ao primeiro plano [...] a escultura estava limitada pela sua identificação monolítica com o modelado ao serviço da representação de formas vivas [...] a escultura parecia demasiado literal, demasiado imediata. [...] para todos os efeitos a o renascimento da tradição monolítica na escultura chegou ao cume com Brancusi. [...] Brancusi conduziu a escultura monolítica a uma conclusão definitiva ao reduzir a imagem da forma humana a uma única massa ovóide, tubular, ou cúbica, geometricamente simplificada. Não somente esgotou monólito graças a seu exagero, [...] como o converteu em gráfico ou pictórico. [...] a nova linguagem da construção fundamenta-se, quase insistentemente, nas suas origens pictóricas cubistas (collage) [...] a nova escultura tende a abandonar a pedra, o bronze e a argila a favor de materiais industriais como o ferro, o aço, as ligas, o vidro, os plásticos, o celulóide, etc. materiais para as ferramentas do ferreiro, do soldador, o carpinteiro. [...] A partir da ‘redução’ moderna a escultura transformou-se essencialmente em tão exclusivamente visual como a pintura. [...] qualquer imagem reconhecível está tentada pela ilusão e a escultura moderna iniciou também um longo caminho para a abstracção. [...] a nova escultura de construção começa a apresentar-se como a arte visual mais representativa, quando não a mais fértil do nosso tempo.” GREENBERG, C, *Writings on Sculpture*, 1946-1962, London, Picador, 1962, pp., 158-164. Tradução feita a partir de REMESAR, “Novas linguagens ou a Nova escultura”, pp., 158-164. Cf., texto original de Greenberg de 1948, revisto pelo autor 10 anos depois.

<sup>28</sup> KRAUSS, Rosalind E., *Os Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1998

decorre da assumpção da hegemonia iconoclasta na civilização ocidental, no novo quadro imagético social e simbólico economicamente identificado com a hipostasia<sup>29</sup> da razão.

A crise do monumento, corresponde ao processo histórico de sucessivos “ismos” legitimado, gradualmente, pelas inúmeras vanguardas do século vinte que, socorrendo-se dos novos matérias e tecnologias, importaram para a escultura formulários industriais, condizentes com os processos de reprodutibilidade massificada, típicos da cultura de massas a reboque do desenvolvimento industrial.

A contaminação do industrial sobre o artístico patente nas artes plásticas e, nomeadamente, na escultura, constitui uma réplica do pensamento racional e analítico preconizado pelo determinismo de Darwin e aprofundado pelo estruturalismo subsequente.

O construtivismo russo e o minimalismo anglo-saxónico constituem momentos da mesma tendência que opõem o formalismo à figuração e a informalidade ao formalismo e contrapõem ou sobrepõem a esfera público à do privado.

---

<sup>29</sup> Hipostasiar corresponde, em termos nos filosóficos, em considerar-se falsamente (uma abstracção, um conceito, uma ficção) como realidade o que equivale a transformar uma relação lógica numa substância. No sentido ontológico a atribuição abusiva de uma realidade absoluta a uma coisa relativa resulta na alienação do próprio ser. O melhor exemplo será talvez, o da deificação do ‘vil metal’ que a ‘tudo’ acede inclusive à inimputabilidade por parte da justiça.

### c) Sistema contemporâneo – Apresentação/ exibição

Por contemporâneo pode supor-se o momento actual – o presente onde nos situamos – o lugar de onde o vivo olha o passado mais ou menos recente, o que apercebe e reflecte como diverso do contínuo e tangível agora.

Aquilo que designamos por sistema contemporâneo não constitui, em rigor, um modelo de conhecimento apriorístico onde, coerentemente, se percebem as variáveis de interdependência que, entre si, concorrem para a definição de uma unidade estrutural.

A utilização do conceito deve-se, sobretudo, à necessidade funcional de estabelecer uma base metodológica que enquadre, num conjunto, a diversa condição estética do século vinte, particularmente a produção das últimas décadas, como é o caso do que se designou por pós-modernismo.<sup>30</sup>

O sistema contemporâneo expresso pelo modo *apresentativo*, se bem que na maioria dos casos, não aparente um esforço de reconciliação com a herança clássica tem, no entanto, apresentando uma aproximação ao histórico. Contrariamente ao modernismo que, sofisticadamente fazia tábua rasa do passado, o pós-modernismo pauta-se pelo sentido de recorrência a uma atitude sincrética<sup>31</sup> e uma visão eclética<sup>32</sup> dos modelos historicamente estabelecidos.

---

<sup>30</sup> “Existe um número crescente de pensadores e académicos numa diversidade de áreas (incluindo a filosofia, a história, a filosofia da ciência, e a sociologia) que acreditam que a modernidade chegou a um fim ou está a sofrer uma profunda crise de identidade. Existe obviamente pouca concordância em torno do que possa constituir precisamente o pós-modernismo, e ainda menos em torno de saber se a própria noção possui qualquer legitimidade.” CALINESCU op., cit., p., 234. O “Pós – modernismo como eu o vejo, não é agora um nome novo para uma nova ‘realidade’, ou ‘estrutura mental’, ou ‘visão do mundo’, mas uma perspectiva a partir da qual se podem colocar certas questões acerca da modernidade e das suas várias encarnações.” Idem, p., 244. Para uma visão mais clara, teremos certamente que esperar que o tempo passe e que o pó assente, antes que se consiga obter a perspectiva distanciada e abrangente sobre o que ainda está em eclosão.

<sup>31</sup> No sentido filosófico, constitui uma síntese, razoavelmente equilibrada, de elementos díspares, originários de diferentes visões do mundo ou de doutrinas filosóficas distintas.

<sup>32</sup> Na Filosofia, constitui uma directriz teórica originada na Antiguidade grega e retomada ocasionalmente na história do pensamento, que se caracteriza pela justaposição de

Neste sentido, o que melhor caracteriza a atitude pós-moderna advém das possibilidades de aprofundamento do artístico contribuindo, por um lado, para a derrisão da ancestral prática da escultura e da pintura e, por outro, para o alargamento do território plástico, mercê da introdução de novos recursos tecnológicos e da utilização de outros suportes de representação. Representação que, neste caso, substitui o prefixo Re pelo A uma vez que, em boa parte dos casos, se reveste de uma prática tautológica onde a coisa real, ao ser recontextualizada, se faz passar por metáfora de qualquer coisa a apresentar e de onde se subentende que – isto é aquilo – mas que, em termos de representação propriamente dita, permanece ausente, como é o caso da *instalação*.<sup>33</sup>

O recurso a práticas objectuais, historicamente implementadas pelo uso dos *object-trouvé* (cultivado pelos surrealistas), ou pelos *ready-made* (instaurados por Duchamp) inserem-se, agora, numa prática duplamente conceptual onde facilmente se percebe que já não se trata da criação do “belo artístico”, fundado na representação do corpo, nem do formalismo da abstracção construída. O que está agora em causa é o simulacro representacional, derivado da cumplicidade comunicacional com o espectador.<sup>34</sup>

---

teses e argumentos oriundos de doutrinas filosóficas diversas, formando uma visão de mundo pluralista e multifacetada. Por extensão refere-se a qualquer teoria, prática ou disposição de espírito que se caracteriza pela escolha do que parece melhor entre várias doutrinas, métodos ou estilos. Em Arquitectura reflecte a tendência artística fundada na exploração e conciliação de estilos do passado, particularmente usual a partir de meados do XIX no Ocidente. Cf., Dicionário electrónico Houaiss

<sup>33</sup> Deixando em suspenso o carácter cenográfico de alguma escultura, como a de Bernini onde, historicamente, poderíamos encontrar os preceitos de uma total integração espacial, associados a uma estética da emoção, o que usualmente se subentende por *Instalação* tem, particularmente, a ver com a apropriação e recontextualização de coisas pré-existentes. Neste sentido, *ao apropriar-se de coisas já existentes, a Instalação, aproxima-se* da tautologia ou de uma retórica vazia, na medida em que repete o conceito já emitido ou apresenta uma ideia, citando-a, mas sem aclarar ou aprofundar a sua compreensão.

<sup>34</sup> “A realidade da arte contemporânea constrói-se fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita nos circuitos de comunicação.” CAUQUELIN, op., cit., p., 69. A autora associa a Arte Moderna ao regime do consumo cf., op., cit., Primeira Parte, Capítulo Um, pp., 17-41 e enquadra a Arte contemporânea no Regime da Comunicação.

A ideia de simulacro é duplamente fantasmática no discurso da pós modernidade, traduz-se no obscurecimento da noção de *observador-fruidor* e promove a sua substituição pela figura de *público-participante*. A figura anónima e sem rosto do público, típico da cultura de massas, substitui, frequentemente, o motivo da obra em prol da ideia de uma cumplicidade participada. A obra alheia-se da linguagem artística que lhe dá forma, para se transformar no pretexto de protagonismo da crítica da arte. A palavra, promiscuamente próxima da esfera da economia e do poder político, instaura, instrumentaliza e legitima o que deve ser o papel da arte sob o espectro do seu condicionamento social.<sup>35</sup>

Como se depreende já não se trata, aqui, da arte enquanto fruição do belo mas, de nos confrontarmos com os efeitos da obra de arte ao ser subvencionada pelo poder normativo da linguagem verbal, em detrimento da comunicação não verbal, primordialmente actuante na escultura.

Em síntese, se nos reportarmos aos aspectos sociais e às origens políticas desse enquadramento, encontramos no *sistema clássico* um predomínio do modelo cultural mediterrânico, de raiz – greco/romana, enquanto que no *sistema moderno*, verificamos o domínio da cultura francófona. Por sua vez, o sistema pós-moderno é claramente presidido pela hegemonia cultural anglo-saxónica. Este paradigma, alicerçado sob a teia de uma forte mediatização, contribui para o incremento da internacionalização da arte, fenómeno hoje, estrategicamente marcado pela globalização.<sup>36</sup>

---

Cf., Primeira Parte, Capítulo Dois, “o Regime da Comunicação ou a Arte Contemporânea” pp., 47-67.

<sup>35</sup> “A pretendida crise da arte contemporânea é uma crise da representação da arte e uma crise da representação da sua função”. MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Press Universitaires de France, 1998, p., 253

<sup>36</sup> “Hoje a arte sofre os efeitos de uma mundialização de modo semelhante ao que afectam a economia ou o turismo”. MICHAUD, op., cit., p., 136. “O progresso técnico e material que contribuiu para aproximar povos e culturas das diversas áreas geográficas do globo, do estilo de vida ocidental, não foi acompanhado de uma correspondente evolução cultural, política e moral, à altura de responder aos novos desafios da

No clima de instabilidade e mudança que caracteriza o mundo contemporâneo, a arte aparece como um caleidoscópio de anamorfoses de difícil percepção, motivo pelo qual se deve prosseguir, com rigor e objectividade, na procura de métodos que estabeleçam um fio condutor, dos princípios actuates dos fenómenos que perpassam.

---

globalização.” BLANK, Mafalda de Faria, *Estudos sobre o ser II*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p., 45

### 3- Método

“Não sabemos como começou a arte, do mesmo modo que ignoramos qual foi o começo da linguagem.”<sup>37</sup>

#### **Espaço/ tempo e observador**

(Condição física, cultural e espiritual na Escultura)

A tridimensionalidade da escultura concorre, no espaço e no tempo, com a presença do vivo.

O que fascina e, simultaneamente, perturba na escultura é a capacidade que tem de evocar a presença do corpo.

Enquanto obra d’arte a escultura vive porque desperta do silêncio em que repousa, para os olhos que a fitam, activando na imaginação de quem a vê, um imaginário qualitativamente intenso, contrário à quantidade monótona do ruído presente.

Na medida em que a forma se revela ao tacto e se deixa ver, toda a obra de escultura se manifesta enquanto corpo; corpo e forma são como duas faces da coincidência espacio/temporal da consciência.

Quem observa torna tangível no presente, o que vê e acerca-se simultaneamente, doutra realidade do tempo porque confere significado, não só ao que encontra, mas ao próprio acto de ver.

Ao observar o observador observa-se e toma consciência de si e é aqui, que a escultura conduz o homem a si mesmo. A forma é o reflexo da sua imensidão íntima onde se pode surpreender o alcance do gesto, a amplitude do movimento, a intensidade da emoção, a

---

<sup>37</sup> Cf., GOMBRICH, E.H., “Estranhos Começos”, in, *La História del Arte*, Madrid, Ed. Debate 1997, p., 39

direcção dos sentimentos, o sentido dos pensamentos ou a singularidade de uma perspectiva do mundo.

O que a mente concebe de ilusório ou que se apresenta de concreto à existência passa sempre pelo corpo, pela percepção que dele se tem, nomeadamente, enquanto medium da consciência. É ele o palco da interacção do ser – sujeito – e do sentido exterior a si que reconhece como mundo.

A par da materialidade, que constitui o esqueleto de suporte da escultura, o motivo que a determina é sempre de ordem simbólica. A forma é o indício de algo mais vasto que se encontra diluído no real.

### **Obra, condição estética e distância conceptual**

(Visibilidade, legibilidade e inteligibilidade)

Quem observa aproxima-se do que vê.

A atenção foca-se tanto mais quanto menor for a distância do observador ao observável. No ideal da observação estética o observador alheia-se da sua condição de sujeito para se alhear na forma do que vê. Porém, se a aproximação à obra convém à fruição estética, o afastamento convém ao rigor da análise. A análise constitui, simultaneamente, um distanciamento conceptual e um acto de traição estética uma vez que o aumento da distância do observador ao observável, privilegia a actividade racional da mente em contraponto com a condição sensitiva do gozo estético.

A análise, contrariamente à experiência estética que se deixa levar pela emoção, instaura-se a partir da dimensão conceptual que pressupõe modelos metodológicos de avaliação abstracta.

A partir do objecto observável a mente afere, a partir das relações estruturais, da comparação de casos, os princípios metodológicos da observação.

Ao estabelecer uma via de regra, pela observância de princípios universais da análise, é imprescindível que nos alheemos das pequenas singularidades das coisas para podermos alcançar o que há de comum e permanente em todas elas.

Esta questão da distância do observador à coisa observada prende-se, por um lado, com o grau de diversidade das abordagens e, por outro, com a necessidade de definição de uma plataforma conceptual que, metodologicamente, ajude a ordenar a diversidade e a integrá-la num modelo universal satisfatoriamente operativo.

No **modelo de análise** que propomos a leitura de qualquer obra deve submeter-se, respectivamente, a três níveis de abordagem: visibilidade, legibilidade e inteligibilidade.

As condições de **visibilidade** da obra dizem respeito à sua condição física e à possibilidade da sua observação, isto é, decorrem da predisposição perceptiva do observador que a vê.

A atitude “ver para crer” que subsiste na actividade imagética da mente, (tendo em conta a acção dos receptores sensoriais e dos neurotransmissores, nomeadamente, sobre o modo como estes processam as informações perceptivas e a actividade neuronal ao nível das sinapses e das dendrites do cérebro) reproduz-se no que vulgarmente se designa por percepção ou pensamento visual, constituindo o foro privilegiado da psicologia gestalt. Em termos artísticos, a dimensão mais evidente dessa perspectiva, exprime-se no preceito formalista de uma arte pela arte, enquanto jogo unidimensional das probabilidades dos valores expressivos.

A questão da **legibilidade** remete, preponderantemente, para aspectos de ordem museológica e sociológicos, que dizem respeito aos processos de enquadramento que integram o visionamento da obra: o problema do ruído ou da sua ausência como factor de acentuação ou dissuasão preceptiva, o modo como a obra é ou não socialmente

legitimada, isto é, uma obra existe não porque pode, hipoteticamente, ser vista mas, porque alcança reconhecimento social.

A **inteligibilidade** pressupõe o uso interactivo de faculdades sensoriais e intelectivas e de capacidades culturais que concorrem para a leitura e/ou interpretação das obras, implicitamente subordinadas aos aspectos morfológicos e lexicais. Este nível tem a ver com a natureza da codificação e com a possibilidade de descodificação dos significados intrínsecos à obra que constitui o campo privilegiado do estudo que pretendemos indiciar.

### **Fontes, conceitos e tipologias**

Antes de partir para a análise e desenvolvimento da dissertação, propriamente dita houve, previamente, que arrumar conceitos e estabelecer alguns princípios prioritários de pesquisa.

Além do ponto um e dois dos quadros de análise, anteriormente apresentados, onde se problematiza o estado da arte a partir da identificação do contexto espacio/temporal de referência (conjuntura política, social e artística) e se faz a delimitação dos sistemas de pensamento e modalidades de representação na escultura do século vinte, que acabamos por intercalar, cruzando-os com o estudo dos casos a abordar, houve ainda que abstrair tipologias gerais de análise que possibilitassem um enquadramento coerente do índice.

Para o efeito começou por se construir grelhas de tipologias morfológicas e conceptuais tendo em vista a sistematização dos conceitos preliminares de análise. As grelhas que se seguem identificam esquematicamente, algumas das coordenadas seguidas.

## Escultura conceitos e tipologias

<b>ESTATUÁRIA</b>	
<b>Sistema Clássico</b> – modelação A Figura na Escultura: Antropomorfismo, representação e <i>minesis</i>	
<b>TIPOS</b>	<p><b>Figura Singular</b> Género: Masculino Feminino</p> <p>Faixa etária: Criança Adulto Idoso</p> <hr/> <p><b>Grupos Escultóricos</b> Género e idades mistos</p> <hr/> <p><b>Fragmento</b> Busto Torso</p>

<b>ESCULTURA</b>	
<b>Sistema Moderno</b> – talha directa, construção, <i>assemblage</i> Forma / Objecto: Primitivismo; Cubismo, Abstraccionismo; Construtivismo, Surrealismo; Futurismo, Expressionismo, Formalismo, informalismo, Pop, Conceptualismo, Minimalismo, etc	
<b>TIPOS</b>	<p><b>Pública</b> 'Escultura permanente'</p> <p>Escala colossal Espaço público: Exterior – Ruas, Praças, Jardins, etc</p> <hr/> <p><b>Doméstica / Privada</b> 'Escultura <i>transumante</i>'</p> <p>Grande e pequena-escala Espaço particular – Exterior – Jardins Interior – Residências / Museus</p>

<b>Sistema Contemporâneo</b> – <i>mixed media</i> Processos: <i>Land Art</i> , <i>EarthWork</i> , Environment Conceitos: Lugar / não-lugar – Sítio / Sem sítio – "in situ" / "non-site" / "Site work" / "site-specific" / "homelessness" ou, "sitelessness"	
<b>TIPOS</b>	<p><b>Escultura pública / Arte pública</b></p> <p>Instalações temporárias Intervenções tridimensionais sobre o lugar</p>

Tendo em conta os conceitos acima apresentados, houve, naturalmente, que proceder ao inventário e tratamento das fontes de pesquisa.

O Inventário feito a partir das bases documentais (constantes da bibliografia e anexos, complementado com deslocações a museus e visita à obras) contemplou duas vertentes: as referências biográficas e bibliográficas das obras e dos autores mencionados em **texto** e as selecções e catalogação de **imagens** de referência.

Após a investigação, a análise e a catalogação das fontes de pesquisa construiu-se uma 'base de dados' (ficheiro Word - 500 páginas a um espaço, em corpo oito) onde aparecem, de forma sequencialmente indexada, os escultores portugueses do século XX e os artistas estrangeiros influentes na escultura ocidental: *ÍNDICE ALFABÉTICO E BIBLIOGRÁFICO DE ESCULTORES PORTUGUESES e ESTRANGEIROS*.

A vantagem deste ficheiro, onde aparecem discriminados as referências biográficas dos autores, as principais obras e a respectiva bibliografia permitiu referenciar, arquivar e cruzar dados de forma simples e expedita.

O texto, construído à semelhança de um hipertexto, tira partido das funções automáticas de busca, a partir de conceitos chave, previamente assinalados, que funcionam como *Links*, o que permite, rapidamente, aceder à informação a partir de qualquer lugar e, facilmente, coligir um conjunto de referências existentes sobre determinado assunto.

Paralelamente à construção do ficheiro de texto (o índice alfabético e bibliográfico de escultores portugueses e estrangeiros) construiu-se também, 'bases de dados iconográficas' dos autores portugueses e estrangeiros, (ordenados, de A a Z) onde reunimos as imagens digitais das obras mais representativas dos vários autores, o que permitiu no decurso da investigação, coligir-se e comparar espécimes de acordo com as temáticas e os eixos essenciais, programáticos, definidos no índice.