

V

MITOS

a) Imaginário cristão e mitos pagãos

(“Desterrado”, Hermes e Prometeu)

Ao assinalar-se o momento cronológico presente, com a data correspondente, torna-se evidente a matriz de referência judaica cristã subjacente à história da Cultura Ocidental.

Embora no Século Vinte se assista ao crescendo de laicização e ao afastamento da tutela do religioso [na sequência do Iluminismo, da Revolução Francesa e da Revolução Industrial (Séc. XVIII)], a verdade é que, as referências ao paradigma monoteísta da mundividência judaico cristã, nunca deixaram de estar presentes, tanto de maneira explícita como de modo subliminar, no panorama da arte ocidental.

Além da escultura devocional, inerente à arte sacra, institucionalmente tutelada pelo poder clerical, a imaginária religiosa exprime-se, também, de forma velada em algumas poéticas de autor.

Desde o “Desterrado” de Soares dos Reis,¹ obra de um classicismo italianizante, que a escultura portuguesa enveredou, nas poéticas pessoais, pela representação do sentimento de Pathos.

Quer a escultura Romântica, quer a escultura Naturalista de finais do século XIX, embora apresentando cenas do quotidiano, apela ao sentimento piedoso de uma “estética da comoção”, velada pelo imaginário cristão².

Tanto o “Ismael” de Augusto Santo,³ como a “Infância de Caím” e a “Viúva” de Teixeira Lopes⁴ ou o “Caím” e “Sem casa e sem pão” de

¹ 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*

² ARROYO, António, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes, Estudo crítico da obra dos dois escultores portugueses, precedido de pontos de vista estheticos*, Porto, Typ. a Vapor de José da Silva Mendonça, 1899

³ AUGUSTO SANTO (1858-1907) – “Ismael” – bronze, 65x150x58cm, Lisboa, Museu do Chiado, 1889. Vid. *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, p. 149. José TEIXEIRA, op., cit.

Moreira Rato,⁵ são manifestações de uma escultura funérea, marcada pela sombra dos “vencidos da vida”, de cujo anátema patético, de nojo, tristeza e melancolia, se pretenderam exorcizar ao revestir-se com o manto de esperança da arte sacra.

A alusão ao sentimento patético, explícito na figura desalentada de o “Vencido da vida” (1922) e nas “Vénus patéticas” de Leopoldo⁶ (1946-50), encontra, de outro modo, na temática neo-realista de “Calvário” (1942), de Henrique Moreira,⁷ inspirado no quotidiano do proletariado (temática emergente a partir da “geração de setenta” de oitocentos), uma preocupação semelhante de exprimir o sofrimento conciliando os piedosos sentimentos do credo cristão (compaixão e caridade), com a ética laica republicana (justiça social).

Outras obras como “ Porta estreita” (1960-69) de António Duarte⁸ ou a figura do “Anjo”⁹ (1974) em Barata Feyo ou a “Escada de Jacob”¹⁰ de António Matos, constituem exemplos contemporâneos da contínua e duradoira emergência do imaginário cristão na escultura portuguesa.

⁴ TEIXEIRA LOPES (1866-1942) – “Infância de Caím – Porto, Museu Soares dos Reis / Casa Museu Teixeira Lopes, 1890. Vid. José TEIXEIRA, op., cit; *Estatuária do Porto*, p. 72; – “Viúva” – mármore de Carrara, Museu do Chiado, Lisboa, 1889-1890. Vid. José TEIXEIRA, op., cit.; Idem, “Teixeira Lopes a Viúva e outras figuras”, in, *Encontro de Escultura*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 14 Dez. 2004

⁵ MOREIRA RATO (1860-1937) – “Caím” – Lisboa, Museu do Chiado, 1890. *Estatuária de Lisboa*, p. 346; – “Sem Casa e Sem Pão” – mármore, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1916-19. Vid. José TEIXEIRA, idem; ibidem, 347

⁶ LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “Vencido da vida” – gesso, Lisboa, Museu do Chiado, 1922. Ver: Cap. II, MONUMENTALIDADE JACENTE, 3 – “Pathos”, a) Vénus patéticas, faunos e naufragos

⁷ HENRIQUE MOREIRA (1890-1979) – “ Calvário” – relevo em bronze, 1942. Vid. José TEIXEIRA, “Teixeira Lopes a Viúva e outras figuras”, pp. 17-18

⁸ Ver: Cap. I, MONUMENTALIDADE VERTICAL, A 1 – A “estética do bloco, a) “Opressão” e emulação.

⁹ Estudo para o monumento ao poeta António Nobre em Matosinhos. BARATA FEYO (1899-1990) – “António Nobre e o anjo” – bronze, 57x27x10cm, Cabo do Mundo, c. 1974; – “Monumento a António Nobre” – c. 1974; Estudo para a “ Mulher sentada” – gesso, 42x24x30cm; Estudo para a “Mulher reclinada “ – gesso, 52x23x19cm. Vid. “Mestre Barata Feyo – Exposição Retrospectiva”; “Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha”, pp. 25, 114, fig.s 17, 18, 19

¹⁰ Com o mesmo nome existem duas obras constituídas por uma escadaria entre dois planos laterais, uma tendo ao cimo uma árvore incisa e outra, uma árvore em ronde bosse. ANTÓNIO MATOS (1954) – “ Escada de Jacob” – preto da china e ardósia, 1988

Mitos pagãos

A par da imaginária cristã, a escultura portuguesa revela, também, desde finais da segunda metade do século XIX (a partir do “Desterrado” do Soares dos Reis), uma inequívoca aproximação à escultura Clássica cuja influência gradualmente se sedimenta e vulgariza, particularmente, por via do papel do ensino artístico nas academias.

A recorrência à iconografia clássica, frequentemente influenciada pelo receituário iconológico de Césare Ripa¹¹ surge, normalmente, como manifestação da cultura erudita, em alternativa à usual predominância popular da imagética cristã.

Uma obra que pode ilustrar essa tendência é o “Túmulo de João H. Andresen”¹² que Teixeira Lopes realizou em 1897, no Cemitério de Agramonte, Porto, na área reservada a não católicos, onde a figura de “Hermes” surge como principal elemento iconográfico.

A utilização de “Hermes” (divindade romana que possuía os segredos da magia e do ocultismo; patrono das ciências ocultas e esotéricas) na escultura fúnebre, no papel de mensageiro dos deuses (que conduzia as almas até à sua última morada), do abastado comerciante do Porto, encontra, sete décadas depois, um ajustado contraponto iconológico no “Mercúrio” (equivalente grego, patrono dos comerciantes) que Leopoldo de Almeida modelou em 1968,¹³ para o pátio de entrada do Edifício da Associação dos Comerciantes, na Rua Castilho, em Lisboa.

Uma outra obra que reflecte a herança da escultura clássica, recebida do “Desterrado” (1872) e que combina a melhor tradição renascentista

¹¹ Césare RIPA, *Iconologia*, Vol.s II, Madrid, Akal, 1987

¹² TEIXEIRA LOPES (1866-1942) – “Túmulo de J. H. Anderson” – pedra, Porto, 1896-1897. O emigrante dinamarquês que chegou cá de barco e enriqueceu no negócio de vinho, quis ser enterrado num sítio onde pudesse ver-o-mar. Vid. José TEIXEIRA, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*

¹³ LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “Mercúrio / Hermes” – bronze, 300 cm, Rua Castilho (Edifício da Associação dos Comerciantes), Lisboa, 1968. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 355

italiana com a influência neo-renascentista francesa, veiculada, nomeadamente, pelo “Pensador” (1881) de Rodin, é o “Prometeu” que Francisco dos Santos realizou em 1923 e que viria a ser implantada, dois anos depois, no Jardim Constantino, em Lisboa.¹⁴

A figura sentada, com a postura do tronco, dos braços e mãos semelhante ao “Desterrado, não apresenta, contudo, a sua inquietação, nem tão pouco alude ao padecimento da imagem agrilhoadada frequentemente associada ao mito surgindo, antes, como configuração estereotipada, vagamente meditativa,¹⁵ que adopta o jeito das pernas do “Pensador”, de Rodin, cuja influência também transparece na solução do “Pensador” de Leopoldo de Almeida, que perfilha a pose sentada e idêntica postura de mãos.¹⁶

¹⁴ FRANCISCO dos SANTOS (1878-1930) –“Prometeu”– Lisboa, Jardim Constantino, 1923 –1925. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, p. 143; *Estatuária de Lisboa*, p. 210.

¹⁵ Em contraste com a atitude sentada e expectante do espécime português o Prometeu de Arno Breker, usado como instrumento de veiculado ideológico da propaganda Nazi, apresenta-se em pé e em plena acção. ARNO BREKER (1900-1991) – “Prometheus” – (Figura Colossal) 1941-42. Vid. *The Body in Sculpture*, p.148

¹⁶ LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “O pensador” – gesso/ pedra, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha /Jardins da Presidência do Conselho Lisboa, sd. Vid., *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p., 38; “Quinze Anos de Obras Públicas (1932-1947)” Ver: Cap. III, MONUMENTALIDADE ORTOGONAL, 1 – “Como um templo em marcha”

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)

♂ - “Adamastor”

Quatro anos depois do “Prometeu”, na mesma data em que John e Lincoln Borglum começaram a esculpir no Mount Rushmore, Dakota Sul, os quatro retratos colossais de presidentes dos EUA¹⁷ (Washington, Jefferson, Lincoln e Roosevelt) inaugurava-se, em Lisboa, a 10 de Junho de 1927, na sequência do dia de Portugal, a estátua de um outro titã – o “Adamastor”, da autoria de Júlio Vaz júnior.¹⁸

A obra, edificada num maciço de pedra (aparelhada e justaposta), numa colina sobranceira ao rio, no miradouro de Santa Catarina, apresenta, no topo, a imagem fantasmagórica e ameaçadora do gigante.

Ao aproximarmo-nos, a silhueta colossal parece destacar-se da paisagem surgindo, ali, como metáfora antropomórfica de uma ignota e temível falésia, idêntica às que se encontram na costa portuguesa.¹⁹

A figura, de aspecto ciclópico (equiparado a outros gigantes, nomeadamente a Polifemo) surge, ali, como um *genius loci* recolhido

¹⁷ JOHN GUTZON BORGLUM (de la Mothe) (1867-1941) & LINCOLIN BORGLUM – “National Memorial” – Mount Rushmore, Dakota Sul, USA, 1927-1941.

Vid. <http://images.google.pt/images?gbv=2&svnum=10&hl=ptPT&sa=X&oi=spell&resnum=1&ct=result&cd=1&q=JOHN+BORGUM,+National+Memorial&spell=1>

¹⁸ JÚLIO VAZ JÚNIOR (1887-1923) – “Adamastor” – mármore azulino e bronze, Lisboa, Miradouro de Santa Catarina, 1927. Vid. Fernando PAMPLONA, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal – 1830 – 1930*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943, p. 260; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 601; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 72; *Lisboa de Pedra e bronze*, p. 147; *Estatuária de Lisboa*, p. 152; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 71

¹⁹ Ver: Cap. I, MONUMENTALIDADE VERTICAL, A 2 – A imagem do Infante, h) Paisagem, forma e imaginário

na guarida daquele lugar, misturando-se ao quotidiano do pátio de onde os transeuntes, à varanda, se debruçam sobre o Tejo.

Embora se reconheça no artifício estrutural, a escultura, a primeira impressão perante a descoberta é de estranheza; fica-se com a ideia de que a forma tende a mimetizar a paisagem, como se de um afloramento rochoso natural se tratasse, como se ali estivesse desde sempre, havendo sido desgastado pelo tempo, pelo capricho das tempestades e pelo fragor dos ventos e das marés.

A inscrição na lápide rectangular fixa, a meia altura da base informal que lhe serve de plinto tem, no cabeçalho, o título "Adamastor", acompanhado em baixo, entre parênteses, de " A visão do estatuário", seguido de quatro versos de "Os Lusíadas" de Camões: "A boca e os olhos negros retorcendo / E dando um espantoso e grande brado / me respondeu.../..." Eu sou aquele oculto e grande cabo" (Canto V, Est. 49-50, vv. 4-1). O quarto e o quinto versos descrevem e inspiram o fâcies antropomórfico ao escultor conduzindo-o, no primeiro verso da estância seguinte, ao encontro da voz do "Tormentório" em cujo mistério e expectativa se revê o artista equiparando-se, nesse trecho da criação, ao temerário *suspense* do poeta.

No estabelecimento da relação simbólica com o lugar, o gigante Adamastor está para os Navegadores e para a comemoração histórica do evento, do mesmo modo que o escultor está para a escultura na luta com elementos para conferir forma ao informe.

A escultura, acompanhada da inscrição, assume, assim, o aspecto de um silogismo com dois níveis de equiparação. No primeiro momento, a edificação do gigante destina-se a honrar a memória do poeta das descobertas e a celebrar, através dele, a identidade da Nação Portuguesa e, simultaneamente, a prestigiar o poder que promoveu a sua construção contribuindo, desse modo, para prolongar o efeito dos actos heróicos na memória da população. No segundo registo, a obra diz respeito ao artista, constituindo, ela mesma, uma metáfora da

escultura; o equilíbrio volumétrico da forma, adaptada à relação de escala e proporção com o lugar, contribui para criar uma dimensão monumental conferindo ao espaço uma ilusão de grandiosidade, maior do que de facto ali há.

A diferença de escala entre o gigante de pedra e o canteiro com noventa centímetros²⁰ (cerca de metade do tamanho natural), que personifica o próprio escultor de maceta em riste,²¹ colocado a meia altura (c. de 3 metros), confere ao conjunto uma dimensão de grandiosidade, liliputiana, que inferioriza a obra, deixando-a aquém da monumentalidade desejada.

Sincretismo ²² Lusíada

A temática do Adamastor, inspirada nos *Lusíadas*, acabou por constituir um indício premonitório do revivalismo heróico, que caracterizou os meados do século vinte português e que atingiu o apogeu celebrativo nas Festas do Duplo Centenário (Fundação e Restauração da independência de Portugal) e na Exposição do Mundo Português em 1940.²³

O momento alto das evocações coincide, certamente, na exaltação do momento hegemónico do Império salientado de modo,

²⁰ A peça em bronze foi, há décadas, roubada do local. Quando, por causalidade, estava a ser vendida na “feira da ladra”, foi identificada por Irisava Moita (na altura conservadora do Museu da Cidade) que a recuperou e a restituiu à Câmara de Lisboa, reunindo-se as reservas do Palácio dos Coruchéus.

²¹ O escultor enfrenta o “monstro” conferindo forma à massa informe inicial. A pedra convertida em suporte, é o equivalente da tela branca, cujo vazio infunde respeito ao pintor.

²² Conceito que surge por oposição a ecletismo e que consiste na síntese, razoavelmente equilibrada, de elementos díspares, originários de diferentes visões do mundo ou de doutrinas filosóficas distintas. Em termos antropológicos e sociológicos diz respeito à fusão de elementos culturais diversos, entre culturas e sistemas sociais distintos.

²³ Vid. Filmes: António Lopes RIBEIRO, *As Festas do Duplo Centenário* (da Fundação e Independência de Portugal), (35mm, preto e branco) Lisboa, 1940; Idem., *A Exposição do Mundo Português* (35mm, preto e branco), 62', 1941

particularmente, monumental na figura dos heróicos protagonistas das Descobertas.

Recorde-se, a propósito, que o monumento mais colossal (de escala quase, "ciclópica"), erigido em Portugal, durante o século vinte foi, sem dúvida, o "Padrão dos Descobrimentos" (precedido no tempo e na colina, na outra margem do Tejo, pelo "Cristo Rei").

A esse respeito é interessante verificar que a fé cristã, presente no território desde a fundação da nacionalidade, acaba por se ver reforçada no espaço e no tempo pelo poder político; o "Cristo Rei", edificado no século vinte, continua a reconhecer a vitalidade do signo da Cruz de Cristo, propiciadoramente inscrita nas velas das caravelas.

Ao analisar-se o plano iconográfico nacional, desenvolvido de modo inequívoco e sistemático pelo "Estado Novo, o que se observa, imediatamente, é a estreita colagem à narrativa camoniana, talvez, porque os *Lusíadas* constituem a narrativa poética que melhor exprime a identidade pátria da alma lusa.

Idêntica preocupação identitária pode ser, também, observada na *Mensagem*²⁴ que constitui uma experiência de emulação de "Os Lusíadas" onde Fernando Pessoa retoma interesse por Portugal (este País situado no ponto mais Ocidental da Europa, no último sítio onde o sol se põe) para, através da história, lhe augurar o destino do *Quinto Império*, retomado da prospectiva do Padre António Vieira.

A importância de os *Lusíadas* como obra que melhor exprime a identidade lusa resulta, sobretudo, do facto de nele coabitarem mundividências várias o que satisfaz, efectivamente, a propensão sincrética do imaginário luso.

Se a inspiração de os *Lusíadas*, atribuída à emulação da "Odisseia" de Homero, reflecte, por um lado, uma percepção neoplatonista absorvida

²⁴ Fernando PESSOA, *Mensagem*, Lisboa, Ática, 1997

por via renascentista (na sequência do renovado interesse pela antiguidade clássica) é, também, verdade, que a obra empreende, por outro lado, um retorno temporal bem mais vasto assinalável, por exemplo, na maneira reminiscente como aponta para o ancestral animismo²⁵ panteísta²⁶ que, nomeadamente, se manifesta na propensão lírica da cultura lusa e, de modo subliminar, na cultura popular.

O traço sincrético dessa sensibilidade nacional da cultura ibérica manifesta-se, ainda hoje, na religiosidade popular que incorpora, a par dos valores e crenças cristãs predominantes, uma mescla de mitos e arquétipos primordiais, aspectos que continuam a ser expressos nas festas e romarias tradicionais, no artesanato e em algumas bizarras do folclore regional.

O animismo panteísta, essencialmente sensitivo, tem a ver com um estágio de desenvolvimento mental “primitivo”, associado aos titãs primordiais. O neoplatonismo procede, por outro lado, do desenvolvimento posterior do *logos* e da razão que coincide com a escrita e com o despertar do panteão dos deuses olímpicos e que, curiosamente, se mostram cada vez mais próximos da condição humana perecendo, inclusive, do intercâmbio relacional das paixões (*Zeus e Europa*).

Em contraponto com o estágio inicial, mágico e contemplativo, típico do animismo panteísta, o momento posterior, associado ao neoplatonismo, como que reflecte, “avant la lettre”, o racionalismo mais elaborado que culminaria na perspectiva iluminista do século XVIII.

²⁵ ANIMISMO: Segundo Tylor (1832-1917), o primeiro estágio da evolução religiosa da humanidade, no qual o homem dito primitivo crê que todas as formas identificáveis da natureza possuem uma alma e agem intencionalmente [Concepção rejeitada pela antropologia do século XX.]

²⁶ PANTEÍSMO: Doutrina filosófica caracterizada por uma extrema aproximação ou identificação total entre Deus e o Universo, concebidos como realidades directamente conexas ou como uma única realidade integrada, em antagonismo ao tradicional postulado teológico segundo o qual a divindade transcende absolutamente a realidade material e a condição humana.

Regressando aos *Lusíadas*, o que se verifica é uma estrita coabitação de diferentes imaginários temporais espalhados por toda a obra sendo, nisto, que se manifesta o sincretismo: a par da visão cristã assinalável, por exemplo, no momento histórico da partida, ao longo da narrativa convivem outros episódios tendencialmente animistas como o da visão antropomórfica do *Adamastor*, além de outros, preponderantemente neoplatónicos, como o da “ilha dos amores” (que veremos a seguir).

Orfeu

Tal como a *Odisseia* ou os *Lusíadas*, também o mito de Orfeu se relaciona com a história das viagens. Segundo a narrativa, o herói (músico / artista) é um dos cinquenta participantes da viagem de *Jasão* e dos argonautas em busca do velo de ouro, antes de empreender a sua própria demanda que consta de uma temerária descida ao mundo dos mortos em busca de sua amada *Eurídice* que, no último momento, quase resgatada, cede à tentação de olhar para trás e fica, assim, para todo o sempre, retida no reino de *Hades*. Perante a inelutável perda, o músico-poeta torna-se amargo, recusa-se a olhar para qualquer outra mulher e entrega-se, unicamente, à sua arte. Furiosas e despeitadas por terem sido desprezadas, as *Mênades* caem sobre ele e despedaçam-no. Na sequência da fatalidade mundana, as musas (nove) choram-no compadecidas, enquanto reúnem os seus pedaços e o sepultam no Monte Olimpo onde, segundo se diz, os rouxinóis das proximidades cantam, desde então, com mais brilho e paixão do que outros.²⁷

A história de Orfeu, cujo tanger da lira não encontrara rival, em que a arte de tocar e cantar era tão sublime que nada, nem ninguém lhe resistia e até os deuses do Olimpo paravam para o ouvir, constitui a metáfora paradigmática do artista; alguém que desce aos infernos na

²⁷ Edith HAMILTON, *A Mitologia*, Lisboa, Dom Quixote, 1983, pp. 146-150

demanda da sua musa e que, não obstante as contingências da sorte, continua a cantar aceitando a sua arte como sina do destino.

Tal como Júlio Vaz Júnior se identifica ao poeta, Luís Vaz de Camões, de quem partilha por consagração de baptismo, o apelido do meio e, por afinidade electiva, o simbolismo do *Adamastor*, cujo animismo aparece a impregnar a fantasmática perplexidade colossal da estátua, também, a figura do poeta Orfeu se presta a similar identificação por parte de outros escultores que fazem, deste mito, uma espécie de *alter ego* da auto-representação alegórica.²⁸

À semelhança de a “Coragem da vida” (1916), de Canto da Maya, da figura do “Semeador” (1921-23), de Francisco Franco ou de o “Primeiro Cânone” (1929), de Barata Feyo que constituem “provas de força” dos autores,²⁹ também o “Orfeu” (1946-47), de Joaquim Correia,³⁰ é uma espécie de auto-retrato psicológico do escultor.

Aqui, o tema autoproposto é, manifestamente, revelador da singularidade poética do autor que através da peça manifesta o seu duplo propósito de corresponder, por um lado, às exigências de uma prova pública (Prova final do Curso de Escultura da ESBAL) sem deixar, por outro, de se manifestar como uma afirmação da vontade artística individual.

No “Orfeu” situado à entrada do Museu Joaquim Correia, na Marinha Grande, a figura do poeta levanta os olhos como quem invoca, ao céu, a inspiração da lira.

²⁸ De acordo com a perspectiva neoplatonista de Pico della Mirandola, através dos hinos órficos, Orfeu relaciona-se com os mistérios da revelação iniciática. Cf., Edgar WIND, “Orfeo y la alabanza del amor ciego”, in, *Los Mistérios Paganos del Renascimento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 63-68

²⁹ Ver: HERÓIS: 2- Fácies e Mito, d) Três emulações de si

³⁰ JOAQUIM CORREIA (1920) – “Orfeu” – bronze, 240x90x90cm, Museu Joaquim Correia, Marinha Grande, 1946-47. Vid. “Joaquim Correia – escultura”, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991, p. 37; “Joaquim Correia”, Câmara Municipal de Oeiras, Galeria – Livraria Municipal – Verney, 1997, p. 24; “A escultura de Joaquim Correia, Lisboa, Verbo, 1982, p. 5

“No Orfeu há uma espécie de expansão sem fim. Em cima as formas abrem-se para qualquer coisa que promete uma busca, uma espécie de continuidade. Qualquer coisa que não existia e que a gente não sabe”.³¹

Digamos que a estátua é um desafio do escultor que através da obra concretiza a sua aspiração de perenidade. Tal como o mítico poeta, também o escultor regressa, sucessivamente, ao seu trabalho, na demanda da musa que, a cada nova obra, se renova na tentativa de aproximação ao essencial da “anima”,³² tal como “Eurídice” exprime – “a busca da perfeição sem fim”.³³

A representação de Orfeu, (de gesto retórico, semelhante ao das estátuas de Euclides Vaz) parece constituir um compromisso preliminar que antecipa, no tempo, o cíclico retorno aos mitos, aspecto substancial para compreender e caracterizar a sua obra. A poética do autor que começa em “Orfeu” (1946-47) e é marcada por um frequente regresso ao imaginário clássico, pagão, prolonga-se por meio século. Recorde-se por ordem cronológica: “O salto” - figura faunesca que antecipa Ícaro - (1961); “Ícaro” (1986); Pã ou “Pastor peregrino” (1972) e “Ninfa e Fauno” (2007).³⁴

³¹ Ver ANEXOS: Conversa com Joaquim Correia, Casa / Atelier do escultor em Paço de Arcos, 31 de Outubro de 2000.

³² “Anima” e “Animus” são conceitos, criados por Jung, que personificam as tendências psicológicas femininas na psique do homem ou, vice-versa e que exprimem, em particular, o relacionamento (positivo e/ou negativo) com o inconsciente. A “Anima” – ou elemento feminino é a mulher interior da psique do homem. É, por assim dizer, o equivalente da “alma” que se dirige para o masculino. O “Animus”, por outro lado, corresponde ao elemento masculino, ou seja, ao homem interior da psique da mulher. Vid. Carl, G., JUNG, “Chegando ao inconsciente”, in, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, p. 31 Estas figuras que incorporam o inconsciente formam parte integrante dos processos de individuação. Vid. Von Fanz, “‘Anima’- o elemento feminino; ‘Animus’ – o elemento masculino interior”, in, *O homem e os seus símbolos*, (concepção e organização de JUNG) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964, pp. 177-188; 189-195

³³ Idem

³⁴ Ver: Cap. IV, HERÓIS, 2 – Fácies e Mito, h) O Bestiário do rosto; ANEXOS: Entrevista, 29 de Julho de 2007

Um outro escultor que buscou uma equiparação do mito do artista ao poeta “Orfeu”,³⁵ foi Jorge Vieira.

Enquanto Joaquim Correia é, essencialmente, um modelador e tem uma obra que decorre metodologicamente do academismo oitocentista, tendendo para uma monumentalidade, morfologicamente próxima da de Bourdelle, Jorge Vieira, pelo contrário, modela com o espírito “ingênuo” de um artista moderno, onde tira partido da “habilidade” do ceramista como um sucedâneo da “talha directa”, aspectos que condizem, aliás, com a estética da imediaticidade e convêm ao aforismo do “respeito” e “verdade dos materiais”.

Se o “Orfeu” de Jorge Vieira nos evoca o espírito e a excelência da cerâmica ática, o “Guardador do Sol”³⁶ de José Rodrigues, morfologicamente na linha dos escultores anglo-saxónicos,³⁷ constitui uma obra similar em que a figuração antropomórfica remete para a verticalidade elevada de um Koroi.

Em qualquer dos casos, quer seja a figura de *Orfeu* ou do *Koroi*, de *Rá*, *Mitra* ou *Apolo*, estes mitos correspondem às várias possibilidades dos arquétipos relativos às divindades solares universais, nas quais se inclui o “Filho do Homem”³⁸ que constituem, em suma, o lastro subliminar da cultura ocidental que ao longo dos milénios fez eco e difundiu a crença da aspiração à perenidade, ou da transcendência, pela metafísica da luz.

³⁵ JORGE VIEIRA (1921-1999) – “Orfeu” – terracota com engobes, 35x12x7, c. 1949. Vid. Jorge Vieira”, Museu do Chiado, SEC/IPM, Lisboa, 1995, p. 45

³⁶ JOSÉ RODRIGUES (1936) – “Guardador do Sol” – bronze, 320x110x80cm, Porto, FBAUP, 1972. *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 137

³⁷ REG BUTLER; Kenneth ARMITAGE (1916-2002); EDUARDO PAOLOZZI, (1924) GERMAINE RICHIER, (1904-1949)

³⁸ A expressão usualmente conotada com a figura de Cristo aparece também como acepção de humanidade. A ambiguidade e correlação do termo com a figura de Orfeu é, por exemplo, abordada em Joseph HENDERSON, ‘Orfeu e o Filho do Homem’ – “Os mitos antigos e o homem moderno” *in*, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964, pp. 141-148

♀ – **Eva e Hespérides** – Os inúmeros nomes e faces do eterno feminino (Eva, Hespéride, Pomona, Flora, Primavera, Vénus, Graças, Musas e Ninfas)

“Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e o sol e o luar,
Então acredito nele,
[...]
Sejamos simples e calmos
Como os regatos e as árvores,
E deus amar-nos-á fazendo de nós
Belos como as árvores e os regatos,
E dar-nos-á verdor na sua
primavera,
E um rio aonde ir ter quando
acabemos!...”³⁹

A “Ilha dos amores”

De regresso a *Ítaca*, após a guerra de Tróia, Ulisses é atraído à ilha de *Circe*. Fascinada pela aura do herói, a bela deusa, filha do deus sol (*Hélios*), enamora-se dele e transforma os seus navegadores em suínos.

Para o seduzir, a divindade rodeia-o de uma inebriante atmosfera de sensualidade e abundância. Porém, ao fim de um ano, de manhãs radiosas, tardes soalheiras e noites exóticas, de banquetes e comprazimentos, *Odisseu* descobre, em si, uma estranha ansiedade de voltar a navegar, abraçar os seus companheiros, rumar à pátria e rever a sua terra, os filhos e a mulher.

Ao vê-lo inquieto, *Circe* redobra o esmero e rodeia-o de mimos, prometendo-lhe a eternidade para o dissuadir de voltar ao mar. O Herói, por sua vez, torna-se cada vez mais silencioso e taciturno. Então, a divindade sentindo-o triste e angustiado, compadece-se dele e dos seus marinheiros e ajuda-os a partir.

Esta passagem da *Odisseia*, em que o herói retempera as forças da penosa viagem, encontra paralelo na “Ilha dos Amores” onde Camões

³⁹ Alberto CAEIRO, "O Guardador de Rebanhos – V", (Obras completas de Fernando Pessoa), Lisboa, Editorial Nova Ática, pp. 30,31

faz desembarcar os navegadores portugueses para lhes propiciar o merecido descanso e os brindar com uma deleitosa recompensa, depois de superarem tantas aflições e revezes ao navegar por mundos desconhecidos.

Desembarcar na “Ilha dos Amores”, rodeada de belas ninfas e exóticos frutos, é uma experiência de luminoso comprazimento, análoga à chegada, um *Locus amoenus* ou a um íntimo *giardino segreto*, que no Renascimento (por via neoplatônica) equivalia à ideia judaico-cristã do regresso ao Jardim do *Éden*, ao bíblico *Paraíso terrestre*.⁴⁰

Se o “Jardim das Delícias” descrito no *Pentateuco* é, em termos históricos, o lugar da abundância e do bem-estar, onde o amor inocente acaba por cair na tentação do desejo e se corrompe o estado de graça original, a narrativa bíblica acaba, contudo, por acrescentar no “Cântico dos Cânticos” um elo didático para restabelecer uma continuidade perdida. Enquanto que o “Jardim do Éden” se apresenta como lugar da “perdição”, o “Cântico dos Cânticos” acaba por se aproximar do modo como se celebra o amor. Claro está, que o casto erotismo da descrição poética se refere ao suave deleite da alma amorosa em direcção ao amado, isto é, à fonte de água viva que é Deus.⁴¹

Entretanto, a cisão operada pelo pecado original encontra, posteriormente, no *Novo Testamento* a solução conciliadora. Ao assumir-se, em Cristo, o “Novo Adão” que vence o “mal”, livra-se a

⁴⁰ O ‘*locus amoenus*’ romano (‘lugar ameno’), corresponde ao cenário idílico da poesia bucólica relacionado ao sítio ideal de contemplação e descanso, propício ao coito amoroso. Embora o termo seja tendencialmente de índole pagã o conceito integra porém, no Renascimento a ideia judaico cristã do “Paraíso terrestre”, equivalente ao Jardim do *Éden*, (que em Sumério significa ‘campo fértil’) e que no *Génesis* aparece como lugar ameno e delicioso que *Yahvé* concedeu ao par primordial, *Adão e Eva* para habitarem sem temores nem preocupações. Cf., JAVIER MADERUELO, *El Paisaje, génesis de um concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005, p. 175.

⁴¹ Em termos psicanalíticos a expectativa da viagem da alma pode ser equiparada ao conceito junguiano de “*anima e animus*” que é similar ao princípio universal da atracção complementar dos opostos.

humanidade do anátema do pecado original e reata-se a possibilidade de convergência com o espírito universal (Coabitação da criatura e do criador em harmonia).

Eva e Hespéride

O bíblico episódio da expulsão do paraíso, frequentemente usado como tema na arte,⁴² normalmente sintetizado na figura do casal primordial a receber a maçã encontra, por outro lado, um paralelismo icónico com o mito pagão do Jardim das Hespérides.

Tal como o *Éden*, o Jardim *das Hespérides* equivale ao horto dos imortais (apenas dois heróis encontraram o jardim: o Argonauta *Perseu* quando se confrontou com a *Medusa* e Hércules que enganou Atlas para obter as maçãs completando, assim, o décimo primeiro dos seus *doze trabalhos*).

A principal afinidade com o relato do *Génesis*, reside na associação da mulher ao fruto da macieira, em termos bíblicos entendida como a "árvore do conhecimento" ou do "bem e do mal" e que, no Jardim *das Hespérides*, correspondia ao pomo áureo da eternidade.

Em qualquer dos casos, referira-se, a árvore aparece sempre guardada pela serpente.

As *Hespérides*, tanto podem ser consideradas deusas como ninfas. Inicialmente eram vistas como deusas guardiãs das fronteiras entre o dia e a noite (filhas de *Nix* [Noite] e *Erebo* [Escuridão] nascidas junto a *Éter* [Luz celeste] e *Hemera* [Luz do dia]) e, mais tarde, apreciadas como as três Ninfas do poente *Aegle*, [Radiante]) *Erytheia*,

⁴² A tentação e a punição pelo fruto proibido mas, desejado, constituem uma pulsão essencial da condição humana. Os milénios de civilização não provocaram nenhuma alteração substancial, do instinto e do comportamento humano, quando muito, a religião, a arte ou a cultura tendem a arbitrar esse conflito, ajudando sublimar a frustração, ao redireccionar o desejo, adequando-o à normatividade social. Vid. Sigmund FREUD, "O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização" in, *Obras Psicológicas Completas*, Vol., XXI (1927-1931), Rio de Janeiro, Imago Editora, 1969, pp. 15-150

[Esplendorosa] *Hespéria* [Crepuscular] estando associadas ao ciclo solar diário (aurora, tarde e crepúsculo). Segundo narra o mito, as ninfas (filhas do titã *Atlas* - que carregava a abóbada do céu aos ombros - e da deusa Hespéride), viviam num magnífico jardim situado nas montanhas da Arcádia (Grécia) ou alternativamente localizado no extremo Oeste do Mediterrâneo, perto de Monte Atlas. Nesse jardim, guardado por *Ladon*, a serpente ou o dragão de cem cabeças, crescia a macieira com pomos de ouro que *Gaia* tinha oferecido como presente para o casamento de *Hera* com *Zeus*.

A aproximação metafórica à “Ilha dos Amores”, lugar de sonho, apaziguamento e bem-estar, arborizada de belos frutos⁴³ e povoada por um séquito de divinas criaturas femininas encontra, por sua vez, paralelo na escultura, onde a iconografia da mulher associada aos frutos, em particular à maçã, se presta a inúmeras representações mitopoéticas do imaginário.

⁴³ Na sequência da tradição camoniana também a poesia de Cesário Verde (1855-1886) se socorre frequentemente, dos frutos como metáfora da sensualidade feminina.

A mulher e o fruto – maçã

(Variantes iconográficas e sua representação na escultura)

A “Eva” com a maçã, que Tomás Costa realizou na última década do século XIX (1891), em Paris, constitui um exemplo do modo literal como a escultura oitocentista tratou o tema.⁴⁴

Representada sobre um plinto circular, junto ao toco de uma árvore, ao jeito de uma representação clássica de *Vénus*, a mulher aparece em movimento como *Diana* mas, em vez do arco no braço erguido, a estátua levanta, aqui, a mão direita e oferece uma maçã.

Embora o gesto retórico chame a atenção para a convencionalidade do motivo, percebe-se que esta Eva se despoja de tensão simbólica para remeter o tema praticamente ao pretexto de uma representação naturalística do corpo feminino.

O assunto, integrado na melhor tradição do academismo oitocentista, constitui, na verdade, um bem sucedido exercício de estilo ou um *tour de force* do autor que, nesta peça, tentou conciliar o legado da estatuária clássica, em pedra, com a estética naturalista do seu tempo.

Um esboço executado, três décadas depois, durante o pensionato de Francisco Franco, em Paris, acrescenta, apesar da escala, um outro sentido figurado ao tema.⁴⁵

Embora o escultor opte por representar o par primordial, as figuras encontram-se de tal modo interligadas que, dificilmente, se distinguem do conjunto que apresenta uma silhueta ambígua, onde tanto se pode ver a anatomia antropomórfica de dois corpos como a morfologia mais abstracta de um velho tronco; a forma do grupo tende para a síntese do bloco representando, simultaneamente, o par

⁴⁴ TOMÁS COSTA (1861-1932) – “Eva” – pedra, mármore 200x 33cm, Paris / Museu do Chiado, Lisboa, 1891. Vid. *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, pp. 146,147

⁴⁵ FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “Adão e Eva” – esboço em gesso patinado, 34x21x9,5cm, Paris, 1922-23, Vid. *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, pp. 264, 265; *Francisco Franco*, (Diogo de MACEDO), estampa 6.

amoroso, a árvore e a serpente que é, aqui, sugerida pela linha dos braços em serpentina.

O casal representado em conjunto, com Adão a amparar Eva, chorosa e arrependida enquanto esconde a maçã atrás das costas reflecte, no ilusionismo da árvore, uma tendência pagã de influência Francesa, nomeadamente, relacionada com a escultura de Bourdelle como em "Le fruit," de 1907, que apresenta uma figura feminina em *línea serpentinata*, com três pomos na mão direita, encostada a um murete.⁴⁶

Embora o estudo de Franco se apresente mais abstracto, a pender para o animismo bucólico da natureza, diversa da evocação classicista da *pomone* francesa, com frutos nos cabelos, nas mãos e no plinto, a semelhança das obras deve-se, sobretudo, ao tratamento material e ao aspecto estrutural com que tendem a privilegiar o recorte sinuoso do conjunto.

Um outro caso em que o sentido figurado da união do par se traduz em metáfora vegetal, aparece em "A flor e o fruto" onde Soares Branco representa a Família, a partir da estrutura semente.⁴⁷ O grupo, constituído por três figuras, o homem, a mulher e criança unidas, entre si, pelos joelhos porque, segundo ele, "os filhos nascem do encontro dos joelhos"⁴⁸ constitui, no eufemismo da procriação cristã, a metáfora ideal com que celebra o nascimento do seu último filho.

No mesmo ano em que Franco modela o referido esboceto, Canto da Maya, representa o par amoroso "Bendito seja o fruto das tuas entranhas". O motivo apresenta um homem sentado no chão, sobre os

⁴⁶ BOURDELLE (1881-1929) – "Le fruit" – bronze, 1907. *La Sculpture de ce siècle*, p. 47

⁴⁷ SOARES BRANCO (1925) – "A flor e o fruto" – gesso/ bronze, c. 100cm, atelier do escultor nos Coruchéus, Lisboa, sd.

⁴⁸ Vid. ANEXOS: Entrevista

calcanhares, amparando nas costas uma mulher ajoelhada, sobre as suas pernas, que lhe oferece o umbigo a beijar.⁴⁹

Do tema, o escultor deixou-nos três versões. A primeira, que marcou o início da carreira de Canto da Maya em Paris, apresenta uma figura masculina com a aparência de um fauno. A peça foi exposta no Salão de Outono em Paris, 1922 e na exposição retrospectiva no Salão dos Artistas Independentes, em 1935. Uma segunda versão, mais pequena, foi realizada na primeira metade da década de 40. A terceira, da década seguinte (1955) foi, recentemente, fundida em bronze.

Em termos compositivos as três versões pouco se alteraram: o par apresenta-se, invariavelmente, de joelhos. O homem sentado sobre os calcanhares, recebe a mulher de frente, ajoelhada sobre as suas pernas, soergue-se aproximando-lhe o ventre do rosto. Os corpos articulam-se entre si, em ritmo de curva e contracurva, remetendo para o interior a energia simbólica da forma. A excepção dá-se relativamente às cabeças que se modificaram ao longo das três versões: em 1922 as figuras têm um carácter ideal e exótico; nos anos 40 os rostos possuem traços de adolescentes e, na década de 50, apresentam-se com aspecto de figuras maduras, mais envelhecidas. Dá a ideia que o tema acompanha o ciclo de vida do autor. O tratamento dos cabelos e do panejamento mais decorativo e esquemático, na primeira versão, vai, progressivamente, à semelhança dos rostos e dos corpos, adquirindo maior realismo na representação, obtendo uma feição cada vez mais naturalista.

Apesar do título citar, inequivocamente, a passagem do Anjo da Anunciação na bênção a Maria (*magnificat*), metáfora que parece convir à sensibilidade do escultor, o conjunto, estruturado em "s", como os anteriores, reflecte, por outro lado, no aspecto faunescos da

⁴⁹ CANTO DA MAYA (1890-1981) –“Bendito seja o fruto das tuas entranhas” – Gesso, 170X120X65cm, 1922 / bronze, (fundido em 1955), Colecção CAMJAP-FCG, 1922 / 1955. Vid. *Canto da Maya*, Lisboa, IPPC / FCG, 1990, pp. 36, 141; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 133

figura masculina, o crescente fascínio que ele viria a sentir pelos temas da arcádia que acabariam, finalmente, por caracterizar poeticamente a sua obra.⁵⁰

No final da década, na sequência do projecto para uma fonte do Arquitecto Paul Andrieu, o escultor Açoriano (aluno de Bourdelle, em Paris-1913),⁵¹ regressa ao tema e representa o par amoroso em pé, face a face.

Embora o nominativo “Adão e Eva” (1929-39) satisfaça o pretexto da encomenda, o modo como aborda o motivo confere-lhe uma dimensão poética inusitada.⁵²

Apesar de separadas, as figuras, de olhos fechados, deixam transparecer uma atitude de beatífica meditação; prece que parece retomar, no barro, o frémido da centelha de vida primordial.

Em qualquer dos casos, acima mencionados, não obstante a soluções estéticas encontradas, é de salientar que a representação iconográfica do motivo inclui explicita ou implicitamente a *mulher* e o fruto – *maçã*.

⁵⁰ O escultor que assinava as obras como Ernesto do Canto, a partir de 1927, mudou a sua assinatura para Canto da Maia, evocativo que evoca *Maius* o deus Júpiter de que deu o nome ao mês de Maio e que no feminino alude à mãe de Mercúrio - *Maia*, deusa que dá o nome a giesta que floresce em Maio, associada ao crescimento das plantas e as festividades primaveris “Maias”. Uma divindade, com o mesmo nome, encontra na Índia, outra interpretação relacionada à ilusão ou a metamorfose fenoménica da realidade do mundo.

⁵¹ O escultor viveu, alternadamente, entre Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel e Paris, reunindo na vivência, dois pólos diversos embora complementares: a Ilha como imagem da Mãe, lugar do paraíso infantil, centro de afectos e das raízes telúricas, e Paris, centra artístico internacional, lugar de todas as experiências e de todas as afirmações.

⁵² -“Grupo Adão e Eva” / Hino do Amor / Juventude / Primtemps / Duo d'Amour – terracota policromada, (homem - 1670x570x460cm; mulher - 1590x540x430cm, Paris / Lisboa, Museu do Chiado, 1929-39; O grupo existente no museu do Chiado foi adquirido pelo estado Português a 6 de Março de 1939 constituindo uma versão posterior do grupo em terracota apresentada no Salão de Outono, Paris, 1929 integrando um fonte do Arquitecto Paul Andrieu. A obra esteve como título “Primtemps” na Exposição retrospectiva do Salão dos Independentes, Paris, 1935. Adquirida pelo estado francês a 28 de Abril de 1935, ficou exposta no museu Jeu de Paume até cerca de 1947, sendo enviada a 2.12.1971 para cidade de Menton onde se encontra actualmente. Idêntica versão foi oferecida ao Museu Carlos Machado em Ponta Delgada, S. Miguel. Cf., *Canto da Maya*, pp. 132; Idem, 133, 41; *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, pp. 268, 269; *Escultura Portuguesa*, p. 67

Um escultor, do princípio do século vinte, cuja obra apresenta um verdadeiro itinerário das possibilidades mito-poéticas e simbólicas da mulher e do fruto e cujo conjunto das peças estabelece um roteiro panorâmico dos múltiplos nomes da mulher e das inúmeras faces do fruto, é Aristide Maillol.

A estatueta “Eva com a maçã” (1899)⁵³ realizada em Paris, na transição do século dezanove para o século vinte, constitui um primeiro indício formal da orientação do gosto para a cultura renascentista.

Não obstante represente uma jovem mulher, em atitude de cúmplice sedução erótica, olhando inquiridora sobre o ombro esquerdo enquanto, sub-repticiamente, mostra a maçã na mão esquerda entreaberta, a escultura evidencia, pela sobriedade dinâmica da composição, pelo equilíbrio, harmonia e contenção formal do contraposto, o interesse do escultor pela escultura clássica.

O modo como o imaginário greco-latino lhe merece atenção, aparece explícito na figura da mulher sentada sobre o chão, com o cotovelo esquerdo apoiado sobre o joelho e, a mão, ao jeito do bico de um cisne, dobrada sobre a cabeça, personifica o “Mediterrâneo” (modelada em 1905, trasladada à pedra no mesmo ano, fundida em bronze em 1923).⁵⁴

A obra, tal como o nome indica, apresenta-se como uma antropomorfização da cultura antiga,⁵⁵ como se o escultor quisesse, através da geometria simbólica e da síntese monumental do motivo, evidenciar o regresso à serena simplicidade olímpica.

⁵³ ARISTIDE MAILLOL (1861-1944) – “Ève a la pomme” – bronze, h.58cm, Paris, Musée Maillol, Fondation Dina Vierny, 1899. Vid. *L'Abcdaire de Maillol*, p. 55

⁵⁴ – “La Méditerranée” – gesso, 110cm; pedra / bronze, Paris, Musée Maillol / Jardins des Tuileries / Musée d'Orsay, 1905. Vid. *Sculpture -1900-1945- After Rodin*, p. 222; http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/20th/sculpture/maillol03.jpg

⁵⁵ A antropomorfização anímica dos motivos vê-se também, na personalização dos elementos rio e ar. Ver por exemplo: – “O Rio” – Bronze, Paris, 1938-43. Vid. *Sculpture Since 1945*, p. 17; – “Ar” – Kroller-Muller Museum, Otterlo, Netherlands, 1939; http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/20th/sculpture/maillol01.jpg

O corpo feminino, motivo predominante da obra do escultor, aparece cinco anos depois representado em pé, em pose de contraposto, com os cabelos ornamentados de frutos e com três maçãs nas mãos, desta vez, como no idolatrado de “Pomone” (1910).⁵⁶

Um ano depois, idêntico corpo da mulher, velado por um húmido tecido, à semelhança de *Fídias*, apresenta “Flora” (1911), em pé, soerguendo finamente o drapejado.⁵⁷

Em 1918, maravilhado com o corpo da bela ninfa que lhe servia de modelo (Dina Vierny), o escultor, provavelmente inspirado em Botticelli, representa num torso a epifânica harmonia de “O Nascimento de Vénus” concluindo-o, dez anos depois, no corpo inteiro de “Vénus” (1928), cujo gesto gracioso da mão esquerda chama a si o amoroso enquanto a mão direita, voltada para o espectador, a distancia do indesejado.⁵⁸

O imaginário mediterrânico, constante na obra de Maillol aparece, também, de modo intermitente, na escultura Portuguesa.

Uma dessas manifestações episódicas transparece, por exemplo, nas “Quatro figuras femininas inseridas em fontes decorativas”, edificadas em 1940, frente ao Palácio Presidencial, em Lisboa, no Jardim da Praça Afonso de Albuquerque, em Belém.⁵⁹

Embora no conjunto, os nus das donzelas de Barata Feyo, apresentem pouco interesse plástico por surgirem encobertos de vastos panejamentos, o grupo “Mulher com cabra e uvas” destaca-se dos outros três pela unidade dos motivos alegóricos sugerindo, vagamente, um *Locus amenus*.

⁵⁶ – “Pomone” – bronze, h.58cm, Musée Maillol, Fondation Dina Vierny, Paris, 1910. Vid. *L’Abcdaire de Maillol*, p. 86

⁵⁷ – “Flora” – bronze, h.167cm, 1911. Vid. Op. cit., p. 82

⁵⁸ – “La naissance de Vénus” – gesso, Paris, Musée Maillol, Fondation Dina Vierny, 1918; –“ Vénus” – bronze, h. 176cm, 1918-1928. Idem, pp. 54, 113

⁵⁹ BARATA FEYO (1899-1990) – “Quatro figuras femininas inseridas em fontes decorativas” – pedra, Praça Afonso de Albuquerque, Belém, Lisboa, 1940. Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 200; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 207; *Barata Feyo*, (Sellés PÄES) Lx., Empresa Nacional de Publicidade, sd, p. 38 (mulher com cabra e uvas); “Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha”, p. 11, fig. 24

Em 1960, o escultor regressa de novo ao imaginário da arcádia pagã para satisfazer outra encomenda pública, do Ministério das Obras Públicas, modelando para a Estação Agrária do Algarve, em Tavira, a figura alegórica de uma “Pomone”.⁶⁰

O tema, inspirado na estrutura hierática, despojada e monolítica de alguma korai pré-clássica, é representado por uma mulher de robustos quadris e tetas túmidas, fértil como uma vénus pré-histórica, com as duas mãos junto ao ventre a proteger uma árvore.

Os indícios da sensualidade, associados ao viço da vegetação, apresentam uma resolução plástica sintética e equilibrada, iconograficamente, apropriada para adjectivar a atmosfera mítica da deusa primitiva.

Em termos estruturais, o corpo da ninfa representa a síntese escultórica de um trajecto pessoal que começa três anos antes, na sequência da estátua da “Medicina” (1957), encomendada para a Faculdade de Medicina do Hospital de S. João, no Porto.

Embora a estátua se apresente vestida e caracterizada com o respectivo caduceu,⁶¹ a solução encontrada, baseada num verosímil estudo de modelo nu que o autor realizara previamente (“Estudo para “Medicina”)⁶² já nada tem a ver com as figuras alegóricas de Belém indiciando, aqui, os atributos sensuais da “pomone”.

⁶⁰ –“Pomona” – [maqueta] gesso patinado, 188x52x40cm, CACR / Pedra, 4m, Tavira, 1960. Vid. *Barata Feyo* (Sellés PÄES), pp. 42-43; “Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha”, p. 113 (fig. 34); “Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva”, p. 51

⁶¹ A propósito iconografia da medicina seria interessante comparar alguns exemplares, nomeadamente: LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898- 1975) – “Medicina” – Pedra, Faculdade de Letras, Coimbra, 1951. Vid. *Estátuas de Coimbra*, pp. 113-114; *Estatuária urbana Conimbricense*, pp. 72-75; EUCLIDES VAZ (1916-1991) – “Medicina e farmácia” – grupo em pedra, (Edifício do Instituto de Medicina Tropical) Rua da Junqueira, Lisboa, 1958. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 204

⁶² – “Medicina” – gesso patinado, 180x62x44cm, / bronze, Faculdade de Medicina do Hospital de S. João, Porto, 1957. Vid. “Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha”, (estudos) fig.s 26-27

Embora, na verdade, o corpo maduro do modelo, quase arbóreo, se adequa, simbolicamente, ao tema, a síntese estereotipada do rosto constituiu, certamente, outro aspecto da ponderação morfológica do escultor.

Os *facies* femininos, progressivamente nivelados, que culminam na síntese idealizada do rosto de “Pomona”, apresentam uma estilização eclética, semelhante à cabeça de “Alma patética”⁶³ modelada por Bourdelle, em 1912, aliás, morfológicamente análogos ao “Retrato Feminino”, em pedra, do início do século terceiro (c. 200 d.C.), existente no Museu do Louvre, em Paris.⁶⁴

Além desta solução monumental, bem sucedida, outros escultores como Joaquim Correia e Martins Correia apresentam outras abordagens mais intimistas do tema.

A “Pomona”,⁶⁵ realizada em 1942 por Joaquim Correia, embora pareça remeter para a peça de Bourdelle, não alcança, porém, o ritmo dinâmico da escultura francesa; a figura feminina em pose mais prosaica e formal, com as mãos atrás das costas, em andamento, parece, exclusivamente, interessada em exacerbar o faustoso toucado de uvas e flores no cabelo.

Já a “Pomona”⁶⁶ de Martins Correia, instalada à saída da estação do Metropolitano, em Picoas (na sequência do programa de beneficiação e ampliação da rede, em 1994), constitui uma solução formal mais singular, susceptível de se identificar com o inconformado espírito moderno.

A figura feminina, sucintamente modelada, encontra-se aqui encoberta por um cinto de quatro luzidios pomos, três pintados de vermelho e

⁶³ EMILLE-ANTOINE BOURDELLE (1881-1929) – “L’âme pathétique” – 1912. Vid. *La Sculpture de ce siècle*, p.42

⁶⁴ – “Retrato Feminino” – pedra, Louvre, Paris, c. 200 d.C. Vid. *Roman Portraits*, fig., 79

⁶⁵ JOAQUIM CORREIA (1920) – “Pomona” – bronze, 50x26x12cm, MJC, Marinha Grande, 1942. Vid. “Joaquim Correia”, Oeiras, Galeria Verney, 1997, p. 10

⁶⁶ MARTINS CORREIA (1910-1999) – “Pomona” – bronze, Estação do Metro, Picoas, Lisboa, 1994. Vid. “Arte no Metro”, *Revista Galeria de Arte*, N.º 6, 1996/7, pp. 26-28

um verde, mostrando nas mãos um feixe de cereal. A estátua integra-se num grupo com a base semicircular (verde), semelhante ao trecho de um tronco de árvore, em que assenta, ficando adocçada ao fundo de um mural vertical (vermelho). O que sobressai deste conjunto é a tendência do recorte dinâmico da forma que, aqui, emerge quase como suporte de pintura, onde o escultor exalta os tons da bandeira nacional num tom aparentemente ingénuo e regional.

Em contraste com esta peça realizada no final do século, a “Flora”,⁶⁷ em pedra, que ele modelou em 1950 para a Estufa-fria do Jardim Botânico, em Coimbra, apresenta-se mais próxima do cânone de um modelo clássico, iconicamente caracterizada com flores e frutos nas mãos e nos cabelos.

O nu feminino, parecendo antecipar na síntese, o modelo arbóreo da “Pomone” de Barata Feyo, diverge no equilíbrio da composição clássica de outros congéneres naturalistas, nomeadamente da aldeã do princípio do século (1904), representada como “Flora”⁶⁸ no “Monumento a José Marques Loureiro” por Teixeira Lopes ficando, qualquer delas, aquém da graça da “Flora” neoclássica, representada como ninfeta agachada (1873) por Carpeaux.⁶⁹

⁶⁷ – “Flora” – pedra, Coimbra, estufa-fria do jardim botânico, 1950. Vid. *Estátuas de Coimbra*, pp. 106-107

⁶⁸ TEIXEIRA LOPES, António (1866-1942) – “Flora / Monumento a José Marques Loureiro”– (1830-1898) Jardim João Chagas, Porto, 1904. Vid. José TEIXEIRA, op., cit., *Estatuária do Porto*, p. 47; *O Porto e a sua Estatuária*, p. 20; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 277;

⁶⁹ JEAN-BATISTE CARPEAUX (1827-1875) – “Flora” – Mármore, alt. 97cm, Museu da FCG / Museu do Chiado, [Londres] 1873. Vid. *Escultura Europeia*, FCG, Lx, 1998, p. 51

Os inúmeros nomes e faces do eterno feminino

(Eva, Hespéride, Pomona, Flora, Primavera, Vénus, Graças, Musas e Ninfas)

O termo “pomo” derivado do latim *pómus*, além de significar, genericamente, ‘árvore frutífera’, é também, usualmente, utilizado como designação do fruto maçã, pêra, ou marmelo.

Para além da evidente ligação do fruto à tradição grega de *Hespérides* ou à tradição judaico cristão de Eva (em que o fruto entalado, deixou marcas no corpo do homem – “Pomo-de-Adão”), na mitologia romana o designativo aparece, de maneira mais literal, como prefixo do nome “Pomona”.

Pomona ♀ e ♂ *Vertumnus* (*Vortumnus*, *Vertimnus*) seu companheiro, ligado às metamorfoses das estações, eram vistos, a princípio, como *Numes* cujos poderes protegiam os jardins e os pomares.

Pomona não existia na Grécia. Era uma *deidade* exclusivamente romana que não gostava da floresta selvática representando, antes, uma natureza “domesticada”, sedentária, que aparece associada à fertilidade da agricultura. Neste sentido, *Pomona* era vista, normalmente, como uma ninfa solitária que divagava entre jardins e pomares protegendo o florescimento e as colheitas das hortas e das árvores de fruto.⁷⁰

À semelhança de *Pomona* também *Flora*, a ninfa romana das flores, pode ser considerada como uma primitiva deusa da vegetação (*Maia*), associada ao espírito fértil do ressurgimento primaveril.

O imaginário da árvore, associado ao feminino e à paisagem, encontra na obra de João Cutileiro⁷¹ ou de António Matos uma profusa representação. A título de exemplo refira-se a sucinta solução

⁷⁰ Edith HAMILTON, *A Mitologia*, Lisboa, Dom Quixote, 1983, pp. 57-58; 60; 430-431

⁷¹ JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Dafne” – mármore, alt. 90cm, 1981; – “Dafne azulada” – mármore, 115x75x45cm, sd; – “Dafne gorda” – mármore rosa, 98x24x31cm, 1984; – “Dafne gorda” – mármore, 150x30x30cm, 1987; – “Mademoiselle d’awiskyon” – mármore, 200x30x28cm, 1987. Vid., *João Cutileiro, Exposição Antológica*, fig.s 137, 146 A, 150, 182, 183; “Árvores de João Cutileiro”, Museu de Alberto Sampaio, Jul./Set. 2003, p., 2.

monumental, suscitada pela estética do bloco (na linha de António Duarte) em que António Matos representa o motivo (árvore) a partir de dois blocos de mármore: um na vertical a servir de *fuste*, onde inscreve um cilindro inciso, encimado por um outro bloco, na horizontal, onde a partir do relevo de três pomos esféricos, equidistantes, sugere sinteticamente, a *copa*. Idêntica solução monumental em "T" é, posteriormente, retomada em "Árvore da Vida" onde o escultor remete, implicitamente, para o tema de *Dafne*.⁷²

A representação antropomórfica da "Primavera" (1963), como a que se encontra no Museu do Bombarral, do escultor Vasco Pereira da Conceição, constitui uma variante simbólica, alternativa à *Pomona ou Flora* do panteão romano. Embora o autor não se socorra das flores e dos frutos, como elementos iconográficos habituais, a caracterização do tema deve-se, essencialmente, à inserção da jovem figura nua sob o contorno elipsoidal de um panejamento. O recurso à estrutura geometricamente significativa da amêndoa (vulva) constitui, aqui, um sinal universal da feminilidade cuja solução compositiva remete, também, para a sacralidade da mandorla ou *vesica piscis*.⁷³

Na sequência das *Hespérides*, alternativamente conhecidas como *Irmãs Africanas*, também, *As três Graças* ou *Cáritas* ("Caridades",

⁷² ANTÓNIO MATOS (1954) – "Árvore" – calcário, 350x200x80cm, Alcanena, Jardim da Câmara Municipal, 1989; – "Dafne" / "Árvore da vida" – travertino, 350x200x80cm, CREL A9, direcção Norte-Sul, (Porto/Lisboa) sd. Dafne, que na mitologia grega (Δάφνη) significa "loureiro" era filha do rei Peneu. Conta a narrativa que a bela ninfa despertou uma fervorosa paixão em Apolo que a perseguiu mas, como ela tinha sido trespassada por uma flecha de chumbo de cupido, rejeitou a corte, escapulindo-se ao feroso deus. Um dia, porém, cansada de fugir, pediu ao pai que a livrasse do assédio. Este, compadecido da sorte da filha transformou-a num loureiro. Ao ver-se assim, privado do alvo amoroso Apolo profetiza: "Se não podes ser minha mulher, serás minha árvore sagrada". A partir de então o deus sempre trazia sempre consigo um ramo de louros. Comumente adoptado, como símbolo de triunfo, pelos heróis desde o Império Romano.

⁷³ VASCO PEREIRA DA CONCEIÇÃO (1914-1992) – "Primavera" – gesso, Museu Municipal do Bombarral, 1963

simbolicamente conotadas com a Trindade Cristã e outras tríades neoplatonistas),⁷⁴ apresentam alguns atributos e afinidades entre si. Tal como as Hespérides, *As três Graças*, *Aglaia* (Esplendor), *Eufrosina* (Alegria), *Tália* (Boa disposição), filhas de *Zeus* e *Eurínome* (uma das filhas do titã oceano) andavam sempre juntas como uma encarnação trifacetada da beleza.

O tema d'*as Três Graças*, caro ao Renascimento e profusamente desenvolvido no Século XIX,⁷⁵ conhece durante o Século XX, com a exceção de Maillol,⁷⁶ uma fraca representação.

Em Portugal, além de Maria Barreira que, nos anos sessenta e setenta, apresenta na obra intimista sucessivos trios de mulheres e crianças onde, a par do elemento popular regional, da gente saloia, com pendor

⁷⁴ Tríada lógica: {species-numerus-modus; Tríada teológica: {Mercúrio-Apolo-Venus; Tríada moral: {*Véritas-Concordia-Pulchritudo*). Esta topologia relaciona-se com o Neoplatonismo de Pico della Mirandola que põe a fontes cristãs e platónicas em concordância inter-relacional. Vid. Edgar WIND, "Las Gracias de Séneca"; "La medalha de Pico della Mirandola", in, *Los Mistérios Paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp.38-48; 49-61.

⁷⁵ Além das representações neoclássicas de Canova ou Thorvaldsen é incontornável referir Rodin que constitui um caso singular não só por se socorrer da moldagem sucessiva da mesma peça, *assemblada* junta, mas também, por ter sido o único escultor a representar o tema no masculino, (socorrendo-se para o efeito, de uma tripla moldagem da figura de "Adão" expulso do paraíso) para o colocar no topo da "Porta do inferno. ANTÓNIO CANOVA (1757-1822) – "As três graças" – mármore, Hermitage, Leninegardo, 1813-17. Vid. *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 23; WITTKOWER, *Escultura*, p. 242; BERTEL THORVALDSEN (1770-1844) – "Três Graças com cupido" – Baixo-relevo em mármore, 130 cm, monumento funebre di Andrea Appiani, Pinacoteca di Brera, Milão, 1821. Vid. <http://www.thais.it/scultura/thorvald.htm>; AUGUST RODIN (1840-1917) – "As três faunesas" / "Três Graças dançantes" – *August Rodin, esculturas e desenhos*, Lisboa, Taschen, 1997, p. 36; "Les Ombres" ou "Vaincues" – bronze, 188x180x76cm, Museu Rodin Paris, 1880. Vid. *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 23; *A linguagem na Escultura*, p. 28; *August Rodin, esculturas e desenhos*, p. 36. Também, MARTINS CORREIA (1910-1999), tirando partido da reprodutibilidade, da fundição, produziu pequenos múltiplos como se fossem peças únicas, tal como aconteceu em "Demoiselles de Golegã" em que, com alguma ironia (O nome constitui um trocadilho alusivo a Picasso e ao célebre quadro precursor do cubismo) transforma a mesma figura feminina, de chapéu e bilha na mão direita, revestida de uma policromia diferente, numa peça única. Vid., "Escultor Martins Correia", Golegã, sn, sd, p., 43

⁷⁶ ARISTIDE MAILLOL (1861-1944) – "As Três Ninfas" / "Três Graças" – bronze, h. 157cm, Jardins des Tuileries, Paris, 1930-1937. Vid. WITTKOWER, *Escultura*, p. 275; *L'Abcdaire de Maillol*, p. 86

neo-realista, aparecem líricas evocações maternais da infância,⁷⁷ em termos de escultura pública, o tema, praticamente, não merece atenção.

Refira-se, de passagem, pelo contraste estético da forma com o nome, da forma clássica com a modernidade, a obra implantada, em 1972, na Praça de Londres, em Lisboa. Contrariamente à verticalidade elevada e luminosa que caracteriza séculos de tradição icónica,⁷⁸ apesar do título, o volume cúbico, quase jacente e a superfície enrugada das “Três graças”, de Fernando Fernandes, não remetem, certamente, à graça neoplatônica ou à *Cáritas* cristã, referindo-se, quem sabe, a três raparigas com o mesmo apelido, de silhueta anã, representadas esbaforidas a brincar ao vento.⁷⁹

Tal como *as Graças* que no Olimpo deleitavam os deuses com a sua presença, *as Musas* (nove ao todo⁸⁰), filhas de *Zeus* e de *Mnemósine* (a memória), nasceram no *Monte Parnaso* e eram, inicialmente, indiferenciáveis umas das outras, tendo todas o espírito comum de um coração liberto de cuidados. Com o tempo, *as Musas*, imprescindíveis ao espírito romântico da arte, foram-se especializando em diferentes campos de inspiração, sendo quase consensual a ideia de que todo o homem que seja amado por elas pode desfrutar da felicidade (artística), encontrando o encanto e beleza da vida.

⁷⁷ MARIA BARREIRA (1914) – “Três mulheres na praia” – terracota, 14x37x24cm, 1966. Vid. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 81; MMVPC/MB, Bombarral, p. 23; – “Três mulheres com capucha” – terracota, 20x35x28cm, 1966. Op., cit., p. 25; – “Três crianças” – terracota, 13x28x13cm, 1966. Idem, p. 34; – “Três jovens” – terracota, 16x35x26cm, 1966; – “Três meninas” – gesso, 17x45x34cm, 1968, ibidem, p. 34; – “Três figuras encostadas” – gesso, 12x42x12cm, 1968, ibidem, p. 35; – “Três meninas” – gesso, 36x82x35cm, 1972. Ibidem, p. 33

⁷⁸ Apesar da inovação formal ligada ao abstraccionismo orgânico (vitalismo) a obra do escultor inglês continua a ser fiel à estrutura clássica. HENRY MOORE (1898-1986) – “Three standing figures” – pedra, 214cm, 1957-8. Vid. *Henry Moore – my ideas, inspiration, and life as an artist*, p.196

⁷⁹ FERNANDO FERNANDES (1924-1992) – “As Três graças” – Praça de Londres, Lisboa, 1972. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, p. 142; *Estatuária de Lisboa*, p. 186

⁸⁰ *Clio* (História), *Urânia* (Astronomia), *Melpómene* (Tragédia), *Tália* (Comédia), *Terpsícore* (Dança), *Calíope* (Poesia épica), *Érato* (Poesia amorosa), *Polímnia* (Canções sacras), *Euterpe* (Poesia Lírica).

A par das deusas da fertilidade, ligadas ao pomo, conotadas com a feição espiritual elevada do *universal feminino*, as *faunesas e bacantes*, chegadas às ninfas do bosque, constituem uma outra possibilidade de representação simbólica, anímica e panteísta, próxima do instinto primário.⁸¹

Em Portugal, dada a confluência do Mediterrâneo e a proximidade do Atlântico, o que tem predominado no imaginário luso, tem sido a representação de ninfas marinhas.

As sereias, intimamente associadas ao encantamento mágico da litoralidade aparecem, por exemplo, em Canto da Maya (quicá, influenciado pelo imaginário insular) que se socorre delas como motivo decorativo representado-as quer na vertical, quer de maneira jacente, quer adocada ao lintel de um portal.⁸²

A par das *Sereias*, do Oceano Atlântico e das *Nereides* do Mar Mediterrâneo (filhas de Nereu que estão associadas aos mares tranquilos de águas calmas à beira-mar), as *Tágides* tal como as *Nayades*,⁸³ são, também, ninfas aquáticas ligadas, porém, à água doce.

As *Tágides*, intimamente chegadas ao Tejo, interessam-nos em particular por andarem relacionadas ao imaginário lusíada.

Na sequência da *Exposição do Mundo Português* e da edificação do Padrão dos Descobrimentos (1940-60), em Belém, teve, também lugar, numa colina a oriente de Lisboa, uma outra marca colossal da

⁸¹ Ver: Cap. IV, HERÓIS, 2 – Fácies e Mito, h) O Bestiário do rosto

⁸² CANTO DA MAYA (1890-1981) – “Sereia sentada” – terracota, 149X59X46cm, Museu Municipal, Boulogne-Billancourt, França, 1938. Vid. *Canto da Maya*, p. 137; – “Sereia deitada” – gesso patinado, 155X56X36cm, Museu da Guarda, 1940; Vid. *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 71; *Canto da Maya*, p. 137; – “Sereia num portal” – Avenida de Roma n.º 42, Vid. Imagem em: *Cantarias de Lisboa, séculos XIX e XX*, (Lucília Verdelho da COSTA) Lisboa, Inapa, 2000, p. 81

⁸³ Ver, por exemplo: ASSIS RODRIGUES, F. (1801-1877) – “Nayade” – pedra, Parque Eduardo VII, Lisboa, 1835. *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 137

década de quarenta ligada à expansão marítima portuguesa: a monumental fonte da Alameda D. Afonso Henriques.

Tal como o padrão de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida, constitui um marco impar na escultura lusa por se relacionar historicamente à façanha heróica dos Descobrimentos, a “Fonte luminosa” governada pelo Tejo, qual Neptuno de caravela na mão, montado num cavalo marinho, coadjuvado por tritões, acompanhado das tágides, da autoria de Diogo de Macedo, e das *ninfas*, de Maximiano Alves, pode ser considerada a maior encenação marinha sem precedentes na escultura nacional.⁸⁴

Além das manifestações episódicas, de função mais decorativa que simbólica, como a “Tágide”⁸⁵ que João Fragoso fundiu em cimento metalizado para um espaço comercial da capital deve-se, ainda, mencionar um outro projecto de escultura pública que surge como terceiro vértice do triângulo estratégico do imaginário luso.

Sitiadas num lago sobranceiro ao rio, entre a Ponte Vasco da Gama e o Oceanário, no Parque *Expo 98*, a montante do Padrão de Belém e a Oriente da “Fonte luminosa,” as “Tágides do Tejo”⁸⁶ de João Cutileiro, formadas de lajes de pedra, aparafusadas entre si, constituem formalmente uma réplica moderna do imaginário renascentista de Camões, estrategicamente, consonante com a identidade imagética nacional iniciada no “Estado Novo”.

⁸⁴ A Fonte Monumental da Alameda D. Afonso Henriques em Lisboa, foi obra dos escultores, Diogo de Macedo, Maximiano Alves, Jorge Barradas e do Arquitecto Carlos Rebelo de Andrade. DIOGO DE MACEDO (1889-1959) – “Quatro Tágides” – pedra, 1942; – “Tejo” – (motivo equestre marinho) pedra, 1948. Vid. *Escultura Portuguesa*, pp. 246-247; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 185-206; *Álbum do Nome e do Renome de Diogo de Macedo – Livro do Centenário 1889-1989*, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1989, pp. 99, 101-107; MAXIMIANO ALVES (1888-1954) – 13 (Ninfas) figuras femininas despejando água de búzios, cântaros etc., – pedra, 1948. Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 185-20; *Escultura Portuguesa*, pp. 246-248

⁸⁵ JOÃO FRAGOSO (1913-2000) – “Tágide” – betão metalizado e polido, alt., 200cm, para um café, hoje uma firma nos Restauradores, Lisboa, sd., Vid. “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, sl., sd, p. 60

⁸⁶ JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Tágides do Tejo” – mármore, Passeio das Tágides, Parque das Nações, (Expo’98), Lisboa, 1998; Vid. *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 245; <http://www.parquedasnacoes.pt/pt/projectourbano/arteburba.asp>

c) Equídeos e automóveis

Estátuas e motivos equestres

O corcel, frequentemente, associado aos contos de fadas e às conquistas (quer do poder sexual, relacionado à sedução, quer ao poder beligerante, ligado à supremacia dos recursos pelo domínio territorial), constitui uma imagem recorrente na visão mitopoética do imaginário.

Enquanto tema, como se pode depreender das palavras de Leopoldo (proferidas a propósito da realização da "Estátua Equestre de D. Nuno Álvares Pereira"), a "estátua equestre" constitui o supremo desafio para qualquer escultor:⁸⁷

"A suprema aspiração de um estatuário é a realização da estátua equestre. É também aquela que põe realmente à prova as suas capacidades realizadoras. É que não é apenas uma questão de copiar o modelo vivo, já de si difícil, porque além dos conhecimentos anatómicos e de composição, exige aquela sensibilidade estética aliada a cálculos a alturas e proporções dos mais complicados mas essenciais. A estátua equestre é, acima de tudo, um problema de ordem estática. Aqui temos o passo em diagonal que é o preferido do cavaleiro. É simples mas não é estético, ficando a estátua como que a cair para o lado. Mas a face do cavalo sereno, dominado e consciente de si mesmo com os três pés no chão, soltando já um deles é o mais estético. É o da estátua do Donatello."⁸⁸

Além da complexidade morfológica e compositiva que representa, o motivo é, para a escultura portuguesa, duplamente significativo, não só porque em termos estéticos manifesta uma aproximação ao classicismo da Renascença mas, sobretudo, porque revela um inusitado desenvolvimento durante o Estado Novo.

⁸⁷ LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898 – 1975) – "Estátua Equestre de D. Nuno Álvares Pereira" – 1966-1968. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, pp. 24, 35, 59, 128, 129 (1966 - Modelo em gesso patinado e madeira, 298x68x200cm / inauguração em 1968)

⁸⁸ Op.cit., p.128, Cf., *Jornal do Comércio*, 15/16 Abril de 1961. Relativamente Donatello o escultor referia-se a: DONATELLO (1386-1466) – "Estatua Equestre do Condottiere Gattamelata" – bronze, 11'2", Piazza del Santo, Pádua, 1446-1450. Vid. *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, p.596

É oportuno verificar que se realizaram mais estátuas equestres entre duas décadas (50-60) do século vinte do que durante oito séculos de nacionalidade; tanto quanto se sabe, até aos anos quarenta, Portugal apresentava um panorama iconológico exíguo, onde havia apenas duas estátuas dignas desse epíteto: a setecentista de José I, realizada por Machado de Castro para o Terreiro do Paço, em Lisboa e a oitocentista de Calmels, alusiva a D. Pedro IV, no Porto.⁸⁹

Para além da “Estátua Equestre de D. João IV” (1938-43),⁹⁰ realizada por Francisco Franco para Vila Viçosa, da “Estátua Equestre de D. João VI” (1965)⁹¹ e da “Estátua Equestre de Vímara Peres” (1968)⁹² de Barata Feyo (ambas no Porto), da “Estátua Equestre de D. Nuno Álvares Pereira” (1966-1968) para a Batalha e da “Estátua Equestre de D. João I” (1968-1971)⁹³ para a Praça da Figueira, em Lisboa, ambas de Leopoldo de Almeida, o motivo equestre apresenta, por esta altura,

⁸⁹ Fora do solo nacional poderiam, excepcionalmente, contar-se mais duas obras: SIMÕES de ALMEIDA – Sobrinho (1880-1950), LEOPOLDO de ALMEIDA e Arquitecto ANTÓNIO COUTO – “Estátua Equestre de Mouzinho de Albuquerque” – gesso, Museu Militar, Lisboa, / bronze, Lourenço Marques (hoje Maputo) Moçambique 1933 (?) e a de MAXIMIANO ALVES (1888-1954) – “Ferreira do Amaral” – Macau, 1935 e Vid. *Dicionário de escultura*, p. 281; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 164-165; 169-172

⁹⁰ FRANCISCO FRANCO (1885-1955) e o Arquitecto Porfírio PARDAL MONTEIRO – “Estátua Equestre de D. João IV” – Bronze, Vila Viçosa, 1938-43. Vid. *Francisco Franco*, (Diogo de MACEDO), Estampa 21 (maqueta); “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol. I, II, pp. 122-123, 55; *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 262; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 280; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 173-178

⁹¹ BARATA FEYO (1899-1990) – “Estátua Equestre de D. João VI” (1767-1826) – Praça de Gonçalves Zarco, (Castelo do Queijo) Porto, [Réplica da estátua que foi enviada para o Rio de Janeiro, oferta do Governo Português por ocasião do 4^o centenário da cidade] 1965. Vid. “Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva”, p. 37; *Barata Feyo* (Sellés PÃES), p. 1; *Estatuária do Porto*, p. 43; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 252; *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 42,45; “A estátua Equestre de D. João VI do escultor Barata Feyo” *Colóquio Artes*, Nº 34, Junho de 1965, pp. 12-15; “*Museu Barata Feio – Caldas da Rainha*”, pp. 7, 114. Em 1965, além da obra acima referida, Barata Feyo trabalhou também, na “Estátua equestre de Simão Bolívar”, destinada à Venezuela, mas que foi abandonada, por falta de verba, nos anos setenta. Ver: Museu, CACR.

⁹² – “Estátua Equestre de Vímara Peres” (Séc., IX) – Calçada de Vandoma, (junto à Sé) Porto, 1968. Vid. “Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva”, p. 42; “*Museu Barata Feio – Caldas da Rainha*”, p. 7, fig. 42); *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 12,14,15; *Estatuária do Porto*, p. 58; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, pp. 270, 271

⁹³ – “Estátua Equestre de D. João I” (1357-1433) – bronze e pedra, 6,5m Lisboa, Praça da Figueira, 1968-1971. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p. 131; *Lisboa de Pedra e bronze*, p. 109; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 110; *Estatuária de Lisboa*, p. 84

uma vitalidade escultórica sem precedentes onde, complementarmente à “estatuária séria”, se desenvolve uma outra vertente de cariz mais ornamental.

Essa variante mais decorativa do motivo equestre, tão presente na estatuária de encomenda pública, em praças e fontes e, posteriormente, em escala doméstica ou intimista das poéticas de autor, acaba por constituir um indício das possibilidades morfológicas do tema na escultura portuguesa do século vinte.

Além dos aspectos iconológicos, próprios do referente, questões como o da adequação do material à forma que dizem respeito, por exemplo, ao emprego da tecnologia da pedra ou do bronze, fornecem, pelas soluções morfológicas alternativas, indícios que contribuem para uma abordagem mais sistemática do assunto.

De modo complementar à ortodoxia séria das “estatuas equestres”, onde o binómio do cavalo e cavaleiro representam (pela necessidade de equilíbrio na convergência de esforços, entre a força animal e a vontade do homem) a sintonia da acção, obras como a “Estátua heráldica de D. João I”,⁹⁴ de Francisco Franco ou “Pela cultura do espírito o domínio da força”,⁹⁵ de Leopoldo de Almeida, constituem exemplos das alternativas ornamentais e ou alegóricas do tema no espaço público.

Na década de cinquenta, num concurso público para a Praça D. João I, no Porto, concorreram três escultores: Barata Feyo (1899-1990), António Duarte (1912-1998) e João Fragoso (1913-2000).

⁹⁴ – “Estátua (Equestre) heráldica de D. João I” – Bronze, INCM Lisboa, sd. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 361; *Francisco Franco*, (Diogo de MACEDO), Estampa 23

⁹⁵ – “A Justiça – Pela cultura do espírito o domínio da força” – bronze, Rua Marquês de Fronteira (Palácio da Justiça) Lisboa, 1982 (inaugura após a sua morte) Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p. 25; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 136-137; *Estatuária de Lisboa*, p. 243.

Entre o lúdico lirismo dos “Cavalinhos” de Barata Feyo⁹⁶ ou a densidade mítica e monolítica de “Pégaso e Vitória” de António Duarte,⁹⁷ o júri decidiu-se pelos “Corcéis” de João Fragoso onde a destreza do gesto e a lucidez perseverante da inteligência no homem, aliada à energia palpitante do animal serviram para, alegoricamente, representar o “Ensino e Domínio”.⁹⁸

A singular vitalidade expressiva destes “Corcéis”, modelados com largueza, numa síntese monumental, adequada ao sítio, constitui um testemunho morfológico da modernidade de Fragoso.

No que toca a Barata Feyo, embora os “Cavalinhos” não incorram em estatuto especial, o conjunto da sua obra merece, por outro lado, uma menção particular, pela influência que viria a revelar nas gerações seguintes, nomeadamente, em Gustavo Bastos (1928) e Martins Correia (1910-1999).

“Os quatro cavaleiros do apocalipse”⁹⁹ que o escultor Gustavo Bastos edificou, em 1956, na junção da Avenida da Boavista com a Avenida Marechal Gomes da Costa, no Porto, constituem, quer pelo tema, suscitado pela poética de autor, quer pela escala humana ou pela síntese do modelado, uma obra sem paralelo em Portugal, apenas equiparável à do italiano Marino Marini, cujo projecto autoral aparece quase, exclusivamente, baseado no motivo do cavaleiro e cavalo

⁹⁶ BARATA FEYO (1899-1990) – “Cavalinhos – bronze, [maqueta] de dois grupos equestres destinados à Praça D. João I no Porto, c. 1954. Ver, Museu Barata Feyo, CACR, Caldas da Rainha.

⁹⁷ ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Vitória e Pégaso” – gesso e gesso patinado a verde, motivos decorativos para a Praça D. João I, Porto, 1954. Vid. “Cronologia das esculturas de António Duarte, p.18 [AMAD/TNR/XIII/16] GES INV. N.º 109-110

⁹⁸ JOÃO FRAGOSO (1913-2000) – “Os Corcéis” (Ensino, Domínio) – bronze, [maqueta] 58x27x51cm, Porto, Praça D. João I, c. 400cm, 1954. Vid. *Estatuária do Porto*, p. 91; *O Porto e a sua Estatuária*, p. 51; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 58; “João Fragoso, o mar e a arte “minimal”, fig., 160

⁹⁹ GUSTAVO BASTOS (1928) – “Os quatro cavaleiros do apocalipse” – bronze, 200x200cm, entre a Avenida da Boavista e a Avenida Marechal Gomes da Costa, Porto, 1956. Vid. “Escultores contemporâneos em Portugal”, p. 53; *Estatuária do Porto*, p. 69

metamorfosando-se, sucessivamente, até à síntese mais abstracta da cavallidade ambigualmente fálica.¹⁰⁰

A fina ironia e refinamento formal de Gustavo Bastos consumir-se-ia, três décadas depois, na “Estátua Equestre de D. Afonso Henriques” (1984) que modelou para a Rua do Heroísmo, no Porto. O que sobressai nesta obra é o despojado tratamento formal associado à pequena-escala que, contrariando a versão “séria” da apoteose heróica usualmente associada ao fundador da nacionalidade, remete, candidamente, o espectador para a imagem idílica do carrossel.¹⁰¹

Martins Correia aborda o tema do cavalo numa escala ainda mais reduzida, de modo singularmente lírico e intimista. Refira-se “Lavrador” que constitui um ‘retrato’ de sabor regionalista (Ribatejo e campinos) embora, ironicamente próximo da majestade apoteótica da estátua equestre, onde, formalmente, é de salientar uma ousada base, aberta como uma ponte, (semelhante a que fizera em “Álvaro Pais” na Cidade Universitária em Lisboa).¹⁰²

Além da peça mencionada são ainda, dignos de nota, “Origem”, “Homem cavalo e mulher” e, particularmente, “Cavalo Branco” onde, paralelamente à sugestiva síntese decorativa, conseguida a partir da essencialidade dinâmica do recorte, policromado em bronze (ao jeito de Marino Marini) se desfruta da potencialidade poética do motivo, que nos remete para as estórias e lendas do lugar.¹⁰³

¹⁰⁰Sobre os motivos equestres com policromia de MARINO MARINI (1901-1980) ver, por exemplo: “Marino Marini – Sculptures & dessins”, Museu do Chiado, Lisboa, 1995, fig.s, 24, 25, 26, 35, 42, 45, 46, 43, 48, 49, 50; *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 216

¹⁰¹ – “Estátua Equestre de D. Afonso Henriques (1109? -1185)” – bronze, Porto, Rua do Heroísmo (Museu Militar) [Praça da República?] 1984. Vid. *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 228; *Estatuária do Porto*, p. 42

¹⁰² MARTINS CORREIA (1910-1999) – “O lavrador” – bronze, 59x19x63cm, MMC, Golegã, sd. Vid., “Homenagem a Martins Correia”, Galeria Verney, 2000, p., 40; “Martins Correia”, Catálogo MMC, Golegã, 2003, p., 24

¹⁰³ – “O cavalo branco” – bronze policromado, 33x41x22cm, sobre um troco de árvore na base MMC, Golegã, sd. Idem, *Ibidem*; p., 42, 25; – “O Homem a mulher e o cavalo – (Relevo decorativo como uma bandeira desfraldada), bronze policromado, 60x55x39cm, sobre uma base cilíndrica, sd. Idem, *Ibidem*; 43,26; – “Origem” / “Cavalo lusitano” – bronze policromado, MMC, Golegã, sd. *Ibidem*, pp., 74-75

O que as obras enumeradas têm de comum, independentemente da sua dimensão estética e variação de escala, traduz-se no facto de recorrerem metodologicamente, à modelação e ao material bronze, aspecto que o escultor animalista Delfim Maya também, aproveitou, soberanamente, (a par da construção directa em chapa) para representar, autênticos frescos, instantâneos do cavalo e cavaleiro em movimento.¹⁰⁴

Regressando ao concurso da Praça D. João I, no Porto, a solução plástica proposta por António Duarte distingue-se das obras que vimos pelo facto de apresentar uma estrutura morfológica propícia ao material pedra ou não fora ele um escultor, essencialmente, dedicado à estética do bloco.

Recorde-se, a propósito, que a solução formal de “Pégaso e Vitória” acaba por ser uma síntese naturalista mais sugestiva do que os “Cavalos-marinhos” que edificou em parceria com Cotinelli Telmo, na sequência da *Exposição do Mundo Português*, para os jardins da Praça do Império, em Lisboa.¹⁰⁵

A solução estrutural do motivo equestre em pedra, que leva a procurar modos de apoiar a parte traseira do animal por forma a superar a incapacidade estrutural do material, impróprio para grandes vãos encontra, no monte de elementos vegetalistas que suportam o

¹⁰⁴ DELFIM MAYA (1886-1978) – “Jockey” – bronze, 18x23x13cm, 1932. Vid. Maria José, MAYA, *Delfim Maya*, Lisboa, Inapa, 1998, p. 105; – “O vencedor” – folha de ferro, 45x50x27cm, 1937. Op., cit., p. 105; “Delfim Maya” Oeiras, Galeria Verney, 2005 p. 36; – “Gaúcho” – bronze, 25x32x23cm, 1938; – “Gaúcho” – bronze, 67x64x28cm, 1938, “Delfim Maya – Exposição comemorativa do centenário do escultor”, FCG, Lisboa, 1987, p. 16. Vid. “Delfim Maya”, Oeiras, p. 12; *Delfim Maya*, (Maria MAYA) p. 94; – “Gaúcho” / “Cangocha” – bronze, 62x46x30cm, 1938. Vid. “Delfim Maya”, Oeiras, p. 13; *Delfim Maya*, (Maria MAYA) p. 95; – “Mouzinho” – bronze, 70x60x35cm, 1941. Op., cit. p. 90; “Delfim Maya”, Oeiras, p. 23; – “Macontene (carga de cavalaria)” – bronze, Moçambique, 1941, Op., cit., p. 90

¹⁰⁵ ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Cavalos-marinhos” (grupo decorativo) – gesso, AMAD / mármore de lioz, Praça do Império, Lisboa, 1939-44; *Exposições Estado Novo 1939-1940*, p. 133; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 182, 199; *Estatuária de Lisboa*, p. 161; “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 50; “Cronologia das esculturas de António Duarte”, pp. 4, 6 [AMAD/EST/VII-2] GES INV. Nº 137

monumento a “Ferreira do Amaral” (1935), de Maximiano Alves, uma boa exemplificação.¹⁰⁶

A síntese dessa demonstração remonta, porém, ao monumento a D. José I, de Machado de Castro onde, a par da elegância arejada da estátua equestre em bronze, colocada no alto pedestal, se pode observar, lateralmente, um outro cavalo em pedra, cuja parte traseira se apoia nas costas de um vassalo, metaforicamente, alusivo ao despótico iluminismo do rei.

Contrariamente ao bronze, material mais adequado à representação de motivos dinâmicos e espaciais, o uso da pedra, em Estátuas Equestres, traduz-se numa dificuldade suplementar a superar pelo escultor que tem de lidar com o peso do próprio material.

Pelo motivo exposto, o uso da pedra na estátua equestre é relativamente pouco frequente, uma vez que, como vimos, interdita, à partida, a impressão de graciosidade e leveza que caracterizam o movimento.

Pela dificuldade acrescida, o uso da pedra constitui, por si só, um tema de reflexão formal, à parte, usualmente mais adaptado a fontes com motivos marinhos.

O melhor exemplo encontra-se no “Cavalo-marinho com mulher,” que Euclides Vaz erigiu em 1958, no Parque Eduardo VII, em Lisboa.¹⁰⁷ A obra, equilibrada na tensão da curva e contracurva, apresenta uma síntese dinâmica que diverge, por exemplo, do barroquismo do congénere “Tejo” onde Diogo de Macedo representou o rio, em cima de um cavalo marinho, antropomorfizado como um cavaleiro, à maneira oitocentista. A clareza e o equilíbrio rítmico da obra do Parque

¹⁰⁶ MAXIMIANO ALVES (1888-1954) – “Ferreira do Amaral” – Macau, 1935. Na sequência da autonomia de Macau, a estátua foi deslocalizada e re-erigida no bairro da encarnação em Lisboa. Cf. *Dicionário de escultura*, p. 281. Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 169-172

¹⁰⁷ EUCLIDES VAZ (1916-1991) – “Cavalo-marinho com mulher” – pedra, Parque Eduardo VII, Lisboa, 1958. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, p. 129; *Estatuária de Lisboa*, p. 239; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 143

contrastam com a da Fonte luminosa, realizada na década anterior (1948), onde o apoio do cavalo se dissimula numa amálgama de elementos marinhos com caravela, golfinhos, tritão e conchas.¹⁰⁸

Paralelamente à grande escala que caracteriza a escultura pública, o ciclo iconográfico do motivo em pedra encontra, em finais do século vinte, nos pequenos motivos equestres de João Cutileiro, uma solução moderna, simultaneamente, intimista e derrisória.¹⁰⁹

Contrariamente à grande eloquência monumental da estátua equestre, de ascendência renascentista, as obras de Cutileiro parecem retomar, à semelhança de Barata Feyo e de Irene Vilar,¹¹⁰ o espírito medieval. Apesar do imaginário assinala-se, porém, a diferença morfológica

¹⁰⁸ DIOGO DE MACEDO (1889-1959) – “Tejo” (motivo equestre marinho) – pedra, Lisboa, Fonte Monumental da Alameda D. Afonso Henriques, 1948. Vid. *Escultura Portuguesa*, p. 251; “Estatuária em fontes” in, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 195; *Album do Nome e do Renome de Diogo de Macedo*, p. 99

¹⁰⁹ Ver por exemplo: JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Maqueta de estátua equestre” – cimento fundido, alt., 50cm, 1960; – “Maqueta de estátua equestre” – cimento fundido, 58x28x8cm, 1963; – “Maqueta de estátua equestre” – mármore, 40x20x46cm, 1968; – “Maqueta de estátua equestre” – mármore, alt., 40cm, 1974; – “Maqueta de estátua equestre” – mármore, alt., 50cm, 1974; – “Maqueta de estátua equestre” – mármore, 47x56x23cm, 1976; – “Maqueta de estátua equestre” – alt., 80cm, 1978. Vid. *João Cutileiro, Exposição Antológica*, fig.s, 4, 13, 37, 82, 83, 109, 120; – “Maqueta de estátua equestre” – mármore, 68x73x25 cm, 1979. Vid. Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, pp. 138-139; – “Pequena maqueta de estátua equestre” – mármore, 22x11x17cm, 1973; – “Pequena maqueta de estátua equestre” – mármore, 19x15x8cm, 1975 – “Maqueta de estátua equestre em preto espanhol” – mármore, 33x16x29cm, 1987 – “Maqueta de estátua equestre em ruivina” – mármore, 110x65x40cm, 1989. Vid. *João Cutileiro, Exposição Antológica*, fig.s, 59, 98, 196, 206; – “Homenagem a Eisenstein” – mármore, alt., 70cm, 1975 / 78. Vid. Op., cit., fig., 97; – “Cavalo e cavaleiro em Ferreiras ” – mármore, 90x90x40cm, 1976; – “Cavalo e cavaleiro amarelo ” – mármore, 60x55x35,5cm, 1981; – “Cavalo e cavaleiro com lança” – mármore, 195x100x67cm, 1981; – “Cavaleiro à carga ” – mármore preto de Mem Martins e bronze, 68x20x25cm, 1989; – “Cavaleiro com manto ” – mármore, 100x70x24cm, 1989; – “Cavalo e cavaleiro em branco ” – mármore, 85x50x40cm, 1986; – “ O ferro comprido ” – mármore, 57x45x38cm, 1989; – “ Cavaleiro esboçado em branco c lança para cima ” – mármore, 72x37x17cm, 1990. Vid. Idem., fig.s, 108, 142, 143, 207, 208, 210, 211, 215

¹¹⁰ IRENE VILAR (1931-2008) – “Castelo feudal” – madeira e ferros, Alt., 120cm, Coleção da Câmara Municipal e Matosinhos, 1966. Vid. *Escultores contemporâneos em Portugal*, p.227; – “Guerreiro” – madeira policromada e ferro, 90x27x25cm, 1986. Vid. *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 89. Nestas obras a escultora revela uma aproximação formal à escultura africana.

BARATA FEYO (1899-1990) – “Marco histórico” – (maqueta) gesso patinado, 120x24x24cm / pedra, claustro do Palácio da Justiça, Évora, 1959. Ver: MONUMENTALIDADE VERTICAL, A 3 – Padrões, d) Variantes e derivações

entre, por exemplo, o hieratismo do cavaleiro medievo de Mestre Pêro¹¹¹ e a abordagem contemporânea do motivo, que o escultor aborda em talha directa, tirando partido da sugestão do bloco para exaltar, com recurso a meios mecânicos, industriais, a expressividade sugestiva do tema, em estreita sintonia com o valor ornamental das rochas portuguesas.

¹¹¹ MESTRE PÊRO (Séc. XIV) – “Cavaleiro Medieval” (Domingos Joanes) – pedra, Capela dos Ferreiros, Oliveira do Hospital / MNMC, Coimbra, Séc. XIV, Vid. *Escultura Portuguesa*, p. 222; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 453

O corcel e o automóvel

Para além da metafórica analogia, relativa a locomoção (entre o animal [natural] e os “cavalos vapor” [revolução industrial]), o automóvel substituiu o corcel no imaginário mitopoético do século vinte.

A aproximação do motivo equestre ao automóvel revela-se, em termos iconológicos, da maior importância para a escultura na medida em que, através das suas inúmeras variações formais, permite enunciar alguns dos princípios que caracterizam a modernidade e a contemporaneidade face ao classicismo.

Contrariamente ao cavalo que é tema perene na escultura, o do automóvel é um motivo, relativamente, recente aparecendo de modo episódico na arte portuguesa do século vinte.

Ainda assim, é necessário reconhecer que a referência imagética a esse artefacto tecnológico merece, pela novidade icónica, uma paragem indispensável, uma vez que concorre para o estudo iconológico dos temas na escultura.

Num desenho¹¹² que antecipa o projecto de uma estátua, Leopoldo de Almeida representou uma figura masculina encostada a uma roda erguendo, na mão esquerda, um automóvel.

Inversamente ao sentido de locomoção da máquina o escultor compôs, com um panejamento à maneira antiga, um motivo esvoaçante, que complementa, pela ilusão dinâmica, a verticalidade hierática da figura em contraste com a passividade estática do habitáculo com rodas.

Nesta inusitada referência ao artefacto roda, onde a figura apoia a mão direita enquanto segura um automóvel miniaturado na outra, facilmente se percebe o artifício iconográfico alegórico. Mais do que autonomia do motivo, que caracterizará o futuro desenvolvimento internacional do tema, o projecto desenvolve-se segundo a lógica da estatuária clássica atribuindo valor predominante à figura do homem.

¹¹² Atelier Museu António Duarte, Caldas da Rainha, CACR, N°39

A obra, equivocadamente moderna quanto ao motivo e inequivocamente clássica quanto à resolução, pertence, já, ao ciclo descendente do Programa Iconográfico Nacional, correspondendo à ressaca celebrativa dos heróis nacionais (da saga dos Descobrimentos, da Fundação e reafirmação da Nacionalidade),¹¹³ promovido pela “política do espírito” do Estado Novo que contribuiu, decisivamente, para sedimentar a Identidade Imagética Nacional.¹¹⁴

Em contraponto com a epopeia romanesca que marca os meados do século vinte, o fim do ciclo imagético, do Estado Novo, é assinalado após a *Revolução dos Cravos* pelo recurso eclético à diversidade formal que caracteriza o mundo global contemporâneo.

Após a Revolução de 25 Abril de 1974, em plena atmosfera de efervescência política nacional, o tema do automóvel reaparece, significativamente, na escultura portuguesa, no último “Adeus de Salazar”¹¹⁵ de Soares Branco que, em 1975, representa a figura emblemática do ditador, em chapa de ferro recortada e *assemblada*, sobre porta de um Mercedes.

Dois anos mais tarde, Clara Menéres leva mais longe o sentido metafórico da mensagem política e social ao apropriar-se (por aluguer num ferro velho) de um carro azul eléctrico acidentado e ao instalá-lo, de faróis acesos, na entrada da SNBA.

¹¹³ Vid. Filmes: António Lopes RIBEIRO, *A exposição do Mundo Português*, (35mm, p/branco, 62'), 1941; António Lopes RIBEIRO, *As Festas do Duplo Centenário* (da Fundação e Independência de Portugal), (35mm, p/branco) Lisboa, 1940

¹¹⁴ Contrariando o rebulício da Primeira República, o Estado Novo desenvolveu um programa iconológico integrado (inspirado na renascença) que serviu para consolidar a Identidade Imagética Nacional. O recurso à evocação nostálgica do passado não invalidou a atenção que prestou à história recente, nomeadamente, na tentativa de amenizar as tensões políticas internas nacionais. A este respeito é interessante verificar, que a profusão de Estatuas equestres, durante o Estado Novo demonstra, paradoxalmente, um regresso ao romantismo monárquico, anterior ao regicídio.

¹¹⁵ SOARES BRANCO (1925) – “Salazar no Mercedes” – assemblage de ferro sobre porta de automóvel, 104x101x24, 1975. Vid. OMSB-CCQR, Mafra. De acordo com a informação do escultor a obra foi realizada na oficina de metais da ESBAL.

A obra, “Ontem pelas 24 horas na estrada de Sintra” ¹¹⁶ (1977) que, segundo a autora, serviu como forma de sensibilizar o espectador (opinião pública) para a questão da segurança rodoviária nas estradas portuguesas, insere-se numa perspectiva social da arte pública¹¹⁷ que antecipa a “arte pública” e prolonga, no pós revolução, uma atitude socialmente empenhada ao jeito do que já fizera em 1973, ao representar, hiperrealisticamente, o corpo do soldado morto (“Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe”), como forma de se manifestar contra a situação da guerra em África. ¹¹⁸

Uma vez mais, esta obra evidencia a perspicácia rara da escultora Clara Menéres que soube acompanhar, de perto, o panorama da escultura contemporânea além fronteiras.

A sua instalação deve ser entendida no quadro iconográfico da representação do tema (automóvel) e suas variações.

A pertinência de apresentar o automóvel acidentado sem o sofisma de qualquer intervenção plástica torna-a, inclusive, pioneira entre os seus pares internacionais.

Longe vai a referência à estátua com a réplica do automóvel miniaturizado de que Picasso¹¹⁹ se apropriou para integrar, por *assemblage*, na modelação em gesso, a cabeça da “Macaca e seu pequeno”, obra de uma modernidade lapidar.

A obra de Clara Menéres dispensando, aqui, o habitual exercício oficinal da escultura situa-se, já, na confluência do “nouveau réalisme”, além da tendência neo-figurativa ou do abstraccionismo formal de

¹¹⁶ CLARA MENÉRES (1943) – “Ontem pelas 24 horas na estrada de Sintra” – instalação como automóvel, azul eléctrico, acidentado, Lisboa, SNBA, 1977. Cf., *Conversa com a escultora* a 29 de Maio de 2008; *Arte Portuguesa*, Osnabruck, 1992, p. 115

¹¹⁷ “Arte pública já não pode ser um ‘herói montado num cavalo’”. A. REMESAR, *Para una Teoria del Arte Público*, p. 23, cf., RAVEN, *Arte in the Public interest*, New York, De Capo Pub., 1989

¹¹⁸ Ver: Cap. II; MONUMENTALIDADE JACENTE, 3 – *Pathos*, b) tumultuária

¹¹⁹ PABLO PICASSO (1881-1973) – “La guenon et son petit” – modelação e *assemblage* em gesso a partir de 2 automóveis de brinquedo, 1951. Vid. *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), fig. 463

César (Baldaccini) ¹²⁰ ou do abstraccionismo informal de John Chamberlain. ¹²¹

A par da modelação e assemblage, da construção formal e/ou informal e da recontextualização, o tema do automóvel reveste-se de uma importância iconográfica acrescida na medida em que exprime, sinteticamente, o crescendo da ascensão imagética ou da redução icástica que caracteriza a escultura no século vinte.

Essa tendência pode ser, paradigmaticamente, apreciada quer no ciclópico monólito vertical, resultante do empilhamento de carros fossilizados em cimento (“Estacionamento a longo prazo”-1982), de Arman,¹²² quer no monólito horizontal, jacente, em que Wostel sepulta o automóvel (“Circulação bloqueada” -1969).¹²³

¹²⁰ CÉSAR [BALDACCINI] (1921) –“Personnage” – figura antropomórfica construída com sucata automóvel, 1955. Vid, *La Sculpture de ce siècle*, p.137 ; – “Compressão” – automóvel compactado num bloco, 1962. Vid. *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, p.1074; – “Ricard” – compressão de automóvel, 1962. Vid. *La récupération d'idées et d'images*, in, *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, pp. 115; –“La buick jaune”– pequeno monólito prismático de sucata constituído por um automóvel prensado, New York Museum of Modern Art, 1968. Vid. “L’art et la Machine au MOMA” in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 654

¹²¹ JOHN CHAMBERLAIN (1927) Esculturas em aço policromado construídas de modo informal a partir de agregação de fragmentos de sucata automóvel (*New-realism*) –“Untitled” – aço soldado, 50,5x40,5x30,5cm, 1960. Vid. *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 270; –“American star” – aço soldado, 1978. Vid. ‘John Chamberlain’, in, “Direcção Escultura”, Lisboa, CAMJAP-FCG 1998, p. 18; – “Súbito bobabza” – aço soldado, 1989. Vid. op. cit., p. 21

¹²² ARMAN [ARMAND FERNANDEZ] (1928) –“Long term Parking”– aglomerado de cimento com automóveis, Jouy-en-josas, França, 1982. Vid.“La Grande Pyramide D’Arman” [1982] in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p.771

¹²³ WOLF VOSTELL (1932) –“Circulation bloquée” – automóvel recoberto por cimento armado, 1969. Vid. “L’art cruel de Vostel” [1981] in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 768. O autor assumia-se como “Designer de acções”, que desenvolvia para demonstrar o estado de alienação colectiva na era dos *mass media*. Neste contexto procedeu à betonagem do automóvel que estava estacionado junto ao passeio defronte à galeria onde decorria a sua exposição. O acto provocatório incluiu a polícia que interveio, exigindo que o veículo fosse retirado alegando que a sinalização era insuficiente e que constituía perigo para a circulação. Cf., op. cit, p. 768