

nenhuma em que a obra de arte tivesse sido feita ou compreendida por um espírito incapaz de conceber a estrutura in-  
segante de um todo.

**EQUILÍBRIO**

~~Equilíbrio~~ (Balance)

tipo entre  
o título e  
que está

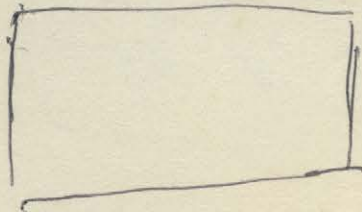


Figura 1

A localização do disco na figura 1  
pode .....

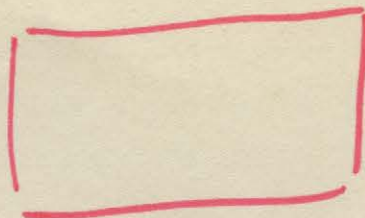


Figura 2

O disco na figura 2 .....

42 38

nenhuma em que a obra de arte tivesse sido feita ou compreendida por um espírito incapaz de conceber a estrutura integrante de um todo. >>

tipo entre o título e o que está

~~EQUILÍBRIO~~ (Balance)

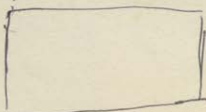


Figura 1

A localização do disco na figura 1 pode .....

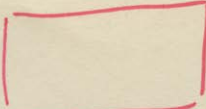


Figura 2

O disco na figura 2 .....

ISSN 1646-396X

# ARTE TEORIA

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº24

2020

$\frac{b}{a}$  belas-artes  
ulisboa

$\frac{b}{a}$  cieba belas-artes  
ulisboa

**fct** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

El Corte Inglés

ISSN 1646-396X

# ARTE TEORIA

REVISTA DO CIEBA

SÉRIE II

Nº24

2020

**PROPRIEDADE DO TÍTULO**

**CIEBA** \_  
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS ARTES  
SECÇÃO DE CIÊNCIAS DA ARTE E DO PATRIMÓNIO — FRANCISCO DE HOLANDA

FACULDADE DE BELAS ARTES, LARGO DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES,  
1247-058, LISBOA  
TELEFONE 213 252 100

**FUNDADOR**

*founder*

José Fernandes Pereira

**CAPA**

*cover*

Typeworks | Design, Comunicação e Marketing

**DIREÇÃO**

*editors-in-chief*

José Carlos Pereira  
CIEBA-FBAUL

António Vargas  
UDESC

**PAGINAÇÃO**

*editing*

Typeworks | Design, Comunicação e Marketing

**COORDENAÇÃO GRÁFICA**

*creative director*

Sofia Florentino

**EDITOR**

*editorial deputy director*

Rui Lopo  
IF-UP

**IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

*production*

Grafisol – Edições e Papelarias, Lda.

**TIRAGEM**

*print run*

200

**ISSN**

*ISSN*

1646-396X

**DEPÓSITO LEGAL**

*legal deposit*

495535/22

CONSELHO CIENTÍFICO

*advisory board*

Luisa Arruda

*Universidade de Lisboa*

Cristina Azevedo Tavares

*Universidade de Lisboa*

Fernando António Baptista Pereira

*Universidade de Lisboa*

João Paulo Queiroz

*Universidade de Lisboa*

Ilídio Salteiro

*Universidade de Lisboa*

Vítor dos Reis

*Universidade de Lisboa*

Eduardo Duarte

*Universidade de Lisboa*

Delfim Sardo

*Universidade de Lisboa*

Pedro Cabral Santo

*Universidade do Algarve*

Carlos Bizarro Morais

*Universidade Católica Portuguesa*

Rodrigo Sobral Cunha

*Investigador*

Sylvie Deswartes-Rosa

*Institut d'histoire des représentations  
et des idées dans les modernités*

Margarida Acciaiuoli

*Universidade Nova de Lisboa*

Lúcia Rosas

*Universidade do Porto*

Daniela Kern

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

Rosangela Maria Cherem

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

Domingo Hernandez

*Universidad de Salamanca*

Pedro Duarte

*Pontifícia Universidade Católica do  
Rio de Janeiro*

Afonso de Medeiros

*Universidade Federal do Pará*

Bernardo Pinto de Almeida

*Universidade do Porto*

António Pedro Pita

*Universidade de Coimbra*

Francisco de Almeida Dias

*Università degli Studi della Toscana*

Salvato Teles de Menezes

*Fundação D. Luis I*

Sabina de Cavi

*Universidad de Córdoba*

Anna Maria Guasch

*Universitat de Barcelona*

Annemarie Jordan

*Universidade Nova de Lisboa*

António Braz Teixeira

*Academia das Ciências de Lisboa*

Samuel Dimas

*Universidade Católica Portuguesa*

Jociele Lampert

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

Pedro Cabrita Reis

*Artista Plástico*



# ÍNDICE GERAL

P. 9  
**APRESENTAÇÃO**  
*José Carlos Pereira*

P. 13  
**EDITORIAL**  
*Rui Lopo*

## I \_ ARTIGOS

P. 21  
AS LEITURAS PARACLÉTICAS DOS PAINÉIS  
*António Braz Teixeira*

P. 43  
A *VELHA* DE JÚLIO RESENDE (1948)  
*Bernardo Pinto de Almeida*

P. 51  
A ESCULTURA NA REVISTA *ARTETEORIA* (2000-2020)  
*João Castro Silva*

P. 65  
O LIVRO – ENTRE OS EXPERIMENTALISMOS  
FINISSEculares E AS VANGUARDAS  
DO SÉC. XX: – O CASO DO ÁLBUM *MÚSICA* –  
DESENHOS DE JULIO E PALAVRAS DE JOSÉ RÉGIO  
*Rui Miguel Almeida Maia*

P. 91  
O NADA EM HEIDEGGER E SARTRE:  
A NECESSIDADE DE ULTRAPASSAR  
UMA ASSUMIDA NEGATIVIDADE  
*Daniel Lobo*

## II \_ NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

P. 111  
*EDUCAÇÃO ESTÉTICA.*  
*O BELO ENQUANTO MANIFESTAÇÃO*  
*DO BEM, DE ARTUR MANSO.*  
UMA LEITURA  
*Daniel Lobo*

P. 115  
O *INVERIFICÁVEL* E A LEITURA DA ARTE:  
FIDELIDADE CRIATIVA E PRESENÇA  
*Alexandre Teixeira Mendes*

## III \_ DOSSIER

SALLETTE TAVARES (PARTE II)

P. 123  
CARTA DE SALETTE TAVARES  
À FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

P. 125  
AS CARACTERÍSTICAS DA ESTÉTICA NOVA  
*Salette Tavares*

P. 144  
CARTA DE EDUARDO VIANNA A SALETTE TAVARES

P. 146  
CARTA DE MÁRIO CESARINY A SALETTE TAVARES

P. 148  
CARTA DE MURILLO MENDES A SALETTE TAVARES

P. 151  
*A DIALÉCTICA DAS FORMAS*  
PROVAS TIPOGRÁFICAS. EXCERTO.



# APRESENTAÇÃO

José Carlos Pereira

(CIEBA-FBAUL)

## SALETTE TAVARES: DA “ESTÉTICA DAS FORMAS” À “DIALÉCTICA DAS FORMAS” (PARTE II)

À luz dos excertos da obra inédita, *A Dialéctica das Formas*, publicados na revista *Brotéria* entre 1965 e 1969, ficou estatuído na primeira parte deste tentame de apresentação do pensamento de Salette Tavares que a estética se constitui uma ciência que intervém activamente no processo de realização e compreensão do processo artístico enquanto “fenómeno poético”, sublinhando a autora a precedência da estética face à poética. Constituirá este porventura o desiderato original da especulativa portuguesa em vista à superação dos limites do *organon* aristotélico, retomado pelo pensamento tomista através do *septivium* (*gramática, retórica e dialéctica; geometria, astronomia, aritmética e música*), consagrado na Idade Média como o conjunto das artes liberais, adentro uma reflexão situada da existência, em que a fenomenologia da percepção dará lugar a uma fenomenologia da criação<sup>1</sup>.

Restaurado por Leão XIII em 1879, através da encíclica *Aeterni Patris*, o neotomismo foi divulgado em Portugal pela Companhia de Jesus através das revistas *Brotéria* e *Revista Portuguesa de Filosofia*, estando ainda por averiguar, numa visão de conjunto, o contributo do movimento filosófico neotomista português para a história das ideias estéticas em Portugal no século XX. Ao pensamento e à doutrinação estética de Salette Tavares não é, de todo, estranho o neotomismo, seja no plano filosófico propriamente dito, por influências várias, de que se destaca a de Gabriel Marcel, seja também por via do seu comprometimento ideológico e da sua efectiva colaboração na revista *Brotéria* ou no Primeiro Congresso Internacional de Filosofia, promovido pela Pontifícia Faculdade de Filosofia de Braga. A emancipação da estética como conhecimento representacional e experiencial no seio do iluminismo alemão será articulada pela artista-filósofa a partir de uma fenomenologia da percepção conjugada com a nova mundividência proporcionada

<sup>1</sup> Em carta datada de 20 de Março de 1959, dirigida à Conservadora do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian (transcrita neste segundo número da *Arteteoria* dedicada ao espólio inédito da artista), Salette Tavares refere explicitamente este objectivo da sua investigação enquadrada no âmbito da bolsa que a mesma fundação lhe concede.

pelo desenvolvimento da técnica no século XX, patente na cisão do átomo e na visão exterior do próprio planeta terra a partir do início da conquista do espaço, como refere Rui Lopo no posfácio à re-edição de *14563 Letras de Pedro Sete* (2024).

Salette Tavares cedo sublinha a intrínseca relação entre criação e invenção técnica, melhor será dizer tecnológica, exorbitando o perímetro conceptual da *inventio* proposto pelos artistas do Renascimento. A *inventio* passou a ser vista metodologicamente pela autora de *Lex Icon* no âmbito das potencialidades *comunicacionais* que os novos meios técnico-científicos colocam à disposição do ser humano no sentido de expandirem a sua condição “itinerante”, ou nómada (o *Homo Viator*, conceito fundamental no pensamento de Gabriel Marcel), assim como do contributo das teorias da *informação* e da *comunicação* para as ciências humanas (a arqueologia, a história da arte) e para as ciências da linguagem (a semântica, a linguística, a semiótica), salientando a necessidade de um método *criativo* e *executor* para a obra de arte, cujo *rigor científico* deverá adequar-se à especificidade ontológica e epistemológica dos fenómenos estéticos. A autora começa por afirmar que a diferença entre a percepção estética e a percepção semântica reside na “abertura da forma”<sup>2</sup>, ou seja, na capacidade de transcensão da *forma* em relação à própria percepção do indivíduo; este postulado parece remeter directamente para o conceito tomista de “acção imanente”, a partir da qual o conhecimento não resulta da oposição entre sujeito e objecto, mas da faculdade cognoscente enformada pelo objecto, isto é, do co-ser simultâneo do objecto e da faculdade, que passam doravante a constituir um único princípio, do qual resulta o construto cognitivo<sup>3</sup>.

Na complexificação e sofisticação progressiva dos meios tecnológicos ligados à *informação* e à *comunicação*, a artista enxergou uma outra possibilidade de unificação perceptiva do espaço e do tempo, nela circunscrevendo o lugar da estética, sem prejuízo da diferenciação ontológica entre fenómeno informativo e fenómeno estético. O lugar da estética implica agora a aplicação da *Teoria da Informação* em virtude, como alega, dos resultados positivos do tratamento rigoroso das mensagens resultantes dos fenómenos perceptivos em geral, e da percepção criadora, em particular, pressupondo uma redefinição da estética como a “ciência da Comunicação poética”<sup>4</sup>. Deste modo, a experimentação tecnológica, no domínio das ciências exactas, é estendida, em termos analógicos, à experimentação poética, no âmbito da qual a “novidade”, ou “inesperabilidade”, como “essencialidade original” que deve caracterizar a arte, resulta da dimensão deliberadamente experimental da linguagem.

<sup>2</sup> Tavares, Salette (1967). “Teoria da Informação e Abraham A. Moles,” *Brotéria*, Vol. LXXXIV, nº 2, p. 169.

<sup>3</sup> São Tomás de Aquino, *De Veritate* q8 a7 ad2; *Summa Theologica* I q55 a1 ad2.

<sup>4</sup> Tavares, Salette (1967). “Teoria da Informação e Abraham A. Moles,” *Brotéria*, Vol. LXXXIV, nº 2, p. 152.

Salette Tavares propõe uma concepção da linguagem situada a dois níveis; no primeiro nível, a linguagem é primacialmente criação do ser humano, resultado da percepção como modo estruturante da realidade, qual “laboratório criador” sobre a natureza, fazendo-a *dizer* o que ela, por si só, não consegue *dizer*; num segundo nível, a linguagem, constituída aprioristicamente pela percepção, surge como lastro, ou substrato estético, onde se vão sedimentando as formas criadas ao longo do tempo, apresentando-se simultaneamente este lastro como um segundo “laboratório”, fonte de novos perceptos criativos, isto é, de novas obras de arte.

A partir desta concepção da linguagem podemos encontrar a articulação e a passagem da “estética das formas” à “dialéctica das formas”, ou seja, se a *formalidade* perceptiva constrói as formas estéticas num primeiro momento, o próprio processo de *dizer* formalmente o mundo, por via da constituição ontológica das obras de arte, pressupõe a superação permanente do que já foi *dito* esteticamente, pois que só assim se opera e consolida a superação da *redundância* que caracteriza toda a obra de arte já *formalizada*, garantindo a permanente “originalidade”, ou criação imaginativa, que a autora reivindica para a arte e, conseqüentemente, para a existência humana.

Defende a poeta que é através das obras de arte que a existência ganha sentido e identidade ontológicas, ou seja, é a partir da “abertura” de um “mundo”, proporcionada pela produção, captação e interpretação dos fenómenos estéticos que a existência ganha significado, o que atesta a atenção de Salette Tavares ao pensamento heideggeriano, com o qual dialoga, e partir do qual reitera a dimensão estética da própria temporalidade do ser. Como é sabido, se para o autor de *Caminhos de Floresta* a linguagem permite “desvelar” o ser no ente enquanto momento da verdade (*aletheia*), para artista-filósofa, a concepção da linguagem, em estreita ligação com a obra de arte, radicaliza-se através da sua pura dimensão criativa, ou seja, através de uma inversão da relação entre ser e obra de arte, a linguagem não é *apenas* o que torna possível “ver” o acontecimento do ser, mas constitui-se, em si mesma, o próprio acontecimento da doação do ser ao ente, a partir do seu carácter puramente inventivo ou criador.

A partir desta radicalização do pensamento de Heidegger, é possível compreender que, para Salette Tavares, a obra de arte, enquanto linguagem, não é uma repetição do evento do ser enquanto “acontecimento apropriativo” do tempo-espaço – que simultaneamente torna possível a sua captação – mas desempenha um papel muito mais importante na constituição originária desse acontecimento. Neste sentido podemos entender a dupla articulação do pensamento da autora entre “forma e criação” e “forma poética e tempo”, sendo neste contexto também que surge confirmada a apreensão da dimensão temporal do ser, já que a partir da texturação na obra de arte do que, na sistência e experiência humanas, é tangível e fugaz, se torna possível *fundar*

e trazer à compreensão o próprio tempo como estrutura ôntica. Por outro lado, é através da obra de arte que segundo Salette Tavares se dá a “condensação” da originalidade formal da linguagem, isto é, da sua originalidade estruturante e “estruturada” (sublinhado nosso) ou “forma diferenciada e original que diz a *poiesis* do tempo”<sup>5</sup>.

O conceito de mundo originado pela dialéctica das formas, origina, por sua vez, a criação de vários “eus” no ser humano enquanto resultado do papel *poiético* da linguagem, proposto e desenvolvido no âmbito do pensamento estético da autora de *Espelho Cego*; a linguagem apresenta-se neste domínio como o modo de invenção *heteronímica* de vários “eus” do ser humano, a partir de um “eu” cuja estrutura linguística se metamorfoseia permanentemente; esta forma criadora de “outramento”, ou “do tornar outro”<sup>6</sup>, está na base do processo dinâmico de constituição do sentido e da identidade individual e colectiva do ser humano, como reitera Salette Tavares: “sou permanentemente criação do meu eu pessoal”<sup>7</sup>. Neste processo de “outrar”, onde ecoa inequivocamente o diálogo e a resposta de Salette Tavares a Fernando Pessoa, podemos admitir uma abertura histórico-filosófica em ordem à constituição de uma outra visão do modernismo português pós-*Orpheu*, oferecendo um contributo para o debate que opôs o carácter revolucionário do primeiro modernismo ao carácter alegadamente contra-revolucionário dos modernismos posteriores. Esta via compreende uma nova articulação do pensamento estético com a criação artística, declinada no feminino por autoras como Salette Tavares, Ana Hatherly, ou Natália Correia, entre outras, cujo legado esperou que o tempo permitisse o seu levantamento e estudo crítico-comparativo.

<sup>5</sup> Tavares, Salette (1965). “Forma Poética e Tempo”, *Brotéria*, vol. LXXXI, nº 1-2, p. 45.

<sup>6</sup> Tavares, Salette (1965). “Forma e Criação”, *Brotéria*, vol. LXXX, nº 5, p. 589.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 594

## EDITORIAL

Rui Lopo

(IF-UP)

# SALETTE TAVARES: *DIZER-SE A SI MESMA* *É A VOCAÇÃO DA OBRA DE ARTE*

## I

Retoma-se neste número de *ArteTeoria* a habitual publicação de artigos e notas de investigação, interrompida no número anterior, o primeiro de um conjunto dedicado ao levantamento e estudo do Arquivo de Salette Tavares. Prosseguimos agora a apresentação do longo, demorado e complexo estudo desse arquivo de que no número 23 revelámos a componente pedagógica, levantando um conjunto de mapas didáticos que expressam a atitude salettiana perante a história da arte e a da sua teorização. Salette enquanto expositora de conteúdos historiográficos apresenta simultaneamente uma original teoria da história da arte: estamos perante uma artista que é indistinta, simultânea e consequentemente uma teorizadora original da arte, que vai intercalando trechos poéticos na sua exposição, fazendo da acção educativa uma performance total em que se expressa como filósofa, poeta, artista plástica e pedagoga.

## II

Em 1948, a partir da reflexão sobre o pensamento existencial *concreto* de Gabriel Marcel, Salette Tavares denunciava já a funcionalização do mundo e a sua incidência no funcionalismo antropológico:

O mundo está funcionalizado – tudo é entendido como função – são funções vitais, sociais (função de consumidor, função de produtor, função de cidadão, etc.) e ainda as funções psicológicas.

Uma tendência crescente se nota para compreender tudo como função – e para resolver todos os problemas do homem neste plano puramente objectivo e funcional.

[Isto resulta] na intolerável penúria sentida por aquele que se vê reduzido a viver como se se confundisse efectivamente com as suas funções.

É este mundo um mundo cheio de problemas, fechando-se à possibilidade do mistério. Problemas teóricos, problemas técnicos que levantam uma barreira às potências de encantamento, em que se abafam as exigências ontológicas<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Aproximação do Pensamento Concreto de Gabriel Marcel*, Lisboa, edição da autora, 1948, pp. 138-139. Foi reimpresso em 1979.

A partir de 1955, Salette Tavares demarcou o terreno das suas preocupações sob a forma do *testemunhar de um nascimento*, fundamentando a delimitação epistémica do pensamento estético e recuperando o destino ontológico da filosofia proclamando, como um manifesto:

O mundo da obra de arte iluminando-se no seio daquele conhecimento que surge da situação angular da consciência, a existência gritante de um novo objecto em Filosofia e a sua dignidade metafísica.

A arte é uma outra *physis* que só agora nos foi dado concretizar como objecto estético [...] A obra de arte como linguagem não é algoritmo nem sinal. É significante.

Trata-se da descoberta da *obra de arte*, lugar onde se encontra o artista e a linguagem artística, ante a qual se exige um comportamento que tenha realizado *a relação diádica eutu*, específica na revelação do ser cuja presença transcende os tempos e o espaço. A partir de agora, é preciso não só afirmar a onticidade da arte para além do que nela é representacional, mas descobrir que só nela acedemos a uma *experiência tão concreta* (...) que *possibilita à reflexão o superar-se numa reflexão segunda*:

Dizer-se a si mesma é a vocação da obra de arte. [...] O objecto estético significa transcendência necessária do mundo dos objectos através do mundo dos objectos, significa o ser iluminando-se no seio da consciência<sup>2</sup>.

A afirmação da descoberta actual do *lugar da estética na filosofia* levou Salette Tavares a recuar ao alvor da modernidade, onde foi desvendar as origens desta reveladora crise da consciência ocidental, iluminada por Pascal. Em texto de 1959 apontou:

A consciência do homem no centro das maiores perguntas que jamais se poderão lançar ao universo acordou de maneira brutal, mas acordou na encruzilhada onde uma luz nova iluminava um mundo de pensamento, actividade produtiva, servido, no que respeitava ao homem, por meras formas deslocadas, vazias, académicas. Era um academismo da aceitação do aparentemente real, da interpretação, não elaborada, dentro de modos usuais e mortos, numa suposta arte que consumia o ar que uma arte que não fosse suposta poderia respirar, num pensamento que transferia para a realidade total e complexa das questões humanas, as fórmulas infalíveis e maravilhosas que funcionavam noutros planos do conhecimento.

Salette mostra como Pascal se torna finalmente legível, isto é, actual, no mundo consciencial aberto pela fenomenologia, pelo existencialismo e pela psicanálise:

Hoje, na grande encruzilhada em que o pensamento se encontrou, no grande movimento crítico que originou o que vulgarmente se chama o pensamento existencial, nas correntes que surgiram do exame da consciência, e na reacção contra os distantes responsáveis do que acontecera, que, de repente, Pascal surgiu como aquele gesto, que já então tivera uma clara e límpida consciência do engano a que os soberbos filósofos se entregavam.

<sup>2</sup> “O lugar da estética na filosofia”, in *Actas do I Congresso Nacional de Filosofia*, Braga, Revista Portuguesa de Filosofia, 1955, pp. 316-320.

Pascal lançando-se *na fundamentação dos métodos específicos para cada domínio*, sabe que eles não são *transponíveis de domínio para domínio*<sup>3</sup>. Aceitando a crítica da razão e dos seus limites não aceita, contudo, que o homem se deixe limitar por essas limitações, antecipando aquilo que se vai jogar no projecto de Salette Tavares: um pensar não fragmentado, mas convergente nos seus múltiplos desdobramentos. Já não se trata apenas de descobrir que o ser se cindiu em mil pedaços, mas de assumir e co-criar a multiplicidade ínsita do real na investigação e prática artísticas, lugar de revelação ontológica.

Que na mesma década em que afirmou proclamatoriamente a sua missão filosófica tenha publicado a sua tradução dos *Pensamentos* de Pascal e o projecto poético de estreia, *O Espelho Cego*<sup>4</sup>, não deve ser visto como mostra de um desdobramento dispersivo mas como expressão de um esforço mental convergente. Também na poesia se tematiza a natureza da arte e da prática artística, denunciando-se as fixações do humano a abstracções vistas como *industriais*, falsificadoras, erguidas sob o signo do *absurdo*: Salette insurge-se poeticamente contra quaisquer atitudes que se apresentem fixas, totais, acabadas e autossuficientes e aponta para soluções dialécticas complexas.

### III

Este desígnio só alcançará expressão acabada na obra filosófica maior da autora, *A Dialéctica das Formas*, texto inédito cuja fixação foi efectuada a partir de vários testemunhos tipográficos e dactiloscritos, de que apresentamos neste número um breve excerto em pré-publicação. Destaquemos ainda as cartas até agora inéditas e aqui reveladas, em que Cesariny apela à autora para ser testemunha abonatória em Tribunal a propósito do processo movido contra a *Antologia Erótico-Satírica* organizada por Natália Correia, e ilustrada por Cruzeiro Seixas e de que o poeta de *Pena Capital* foi um dos colaboradores. A apresentação das cartas de Eduardo Viana e de Murillo Mendes, os dois já em final de vida, permitem-nos começar a apresentar o mapa das relações humanas e artísticas que a poeta e artista plástica travou com diversos cultores do modernismo e do surrealismo, artistas de fronteira, críticos, autores que encararam a crítica de arte como continuação da investigação e da actividade plástica e poética. Os materiais de *A Dialéctica das Formas* e estas três cartas encontram-se no Arquivo

<sup>3</sup> Pascal, *Pensamentos*, Lisboa, Círculo do Humanismo Cristão, Moraes Editora, 1959. Tradução e prefácio de Salette Tavares. Esta obra encontra-se infelizmente truncada uma vez que, com vista a *aligeirar a edição*, foram suprimidas as notas da tradutora e prefaciadora que permanecem inéditas e que iluminam a poderosa diagnose actualizadora de Pascal enunciada no prefácio aqui citado.

<sup>4</sup> Lisboa, Ática, 1957. Coligido e reeditado por Catherine Dumas em *Obra Poética (1957-1994)*, Lisboa, INCM-Livros Plural, 2022.

de Salette Tavares à guarda da família, a quem reiteramos o agradecimento pelo acesso e todo o apoio prestado. Neste dossier, contudo, a nossa investigação começa a revelar um novo núcleo documental que consiste no processo de bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian cujo riquíssimo relatório final preparamos para publicação no próximo número desta revista. Deste processo revelamos agora uma carta de 20 de Março de 1959 à Administração da Fundação, a que a autora anexa o texto de base de uma importante conferência, *As Características da Estética Nova*<sup>5</sup>, que terá sido pronunciada no âmbito do I Salão de Arte Moderna, a 10 de Dezembro de 1958. Aí podemos ler a aplicação das ideias filosóficas que vimos estarem a ser elaboradas pela Autora:

A obra de arte quase nunca, senão nunca, fora entendida plenamente como tal – naquilo que ela é em si mesma – independente da sua função, quer decorativa, quer religiosa, quer social, quer de qualquer natureza que seja. Na percepção humana, o objecto estético, aquilo que, de um objecto qualquer do mundo em que estamos, nos aparece como objecto estético, só agora se definiu como tal<sup>6</sup>.

Não é exclusivo do experimentalismo poético a inovação lexical, demonstrando Salette a operatividade daquilo que até aqui tem sido lido apenas à luz das categorias da história da literatura e seus períodos e técnicas, inibindo o experimentalismo de assumir todas as suas significações filosóficas. Julgamos assim merecedora de vasta descendência a consequente proposta neste texto do riquíssimo conceito de *di-algo*: modo de dizer a dialogia de todos os algos, a co-in-definição dual de todos os objectos revelada pelo objecto estético e a sua infinita irreduzibilidade hermenêutica.

#### IV

Não sendo ainda tempo para efectuar um balanço, que todavia já tarda, insistimos no que já dissemos noutra lugar:

Salette estaria em condições únicas para repensar, reaver e reavaliar a modernidade artística, e ousamos até ver no seu trabalho um verdadeiro segundo modernismo, (a par de Hatherly, e Natália) porque não só revisita o primeiro como conceptualiza a modernidade em novos moldes<sup>7</sup>.

Só poderia haver um segundo modernismo que incluísse o feminino e só poderia haver um novo olhar sobre a modernidade que convocasse todas as escolas formais e atitudes estéticas possíveis que dela derivam e nela radicam.

<sup>5</sup> A transcrição e fixação destes textos é da nossa responsabilidade.

<sup>6</sup> “As características da estética nova” nesta revista p. 125.

<sup>7</sup> “Eu oco resultante ou niilismo e betão armado” Ensaio para agradecimento e posfácio à reedição de *14563 Letras de Pedro Sete*, Lisboa, edição UMCOLECTIVO / Tigre de Papel, colecção Ventriloquia, 2024, pp. 111-136.

Num momento em que a Academia lança um novo olhar sobre Salette Tavares, pelos seus objectos, pelo seu lugar na história da performance, pela sua poesia, pouco tempo transcorrido desde as comemorações do centenário que deram azo à edição da sua poesia completa e de diversas reedições dos seus livros de poesia e de vários projectos que permaneceram inéditos, aguardamos que o ano de 2025 continue a ser marcado pela redescoberta desta *artista-pensadora*. Seja a activação deste arquivo também o ensejo e o ensaio de um modo de investigação artística que abra projectos de socialidade nova, superativos de todas as dualidades em que a arte, isto é, *o humano*, seja sujeitado como função, algorítmica ou outra qualquer.

## **AGRADECIMENTOS**

Herdeiros de Salette Tavares, David Gonçalves, Ana Caria, Daniel Pinheiro e Biblioteca de Arte e Arquivos Gulbenkian.

# I \_ ARTIGOS

P. 21

AS LEITURAS PARACLÉTICAS DOS PAINÉIS  
*António Braz Teixeira*

P. 43

A VELHA DE JÚLIO RESENDE (1948)  
*Bernardo Pinto de Almeida*

P. 51

A ESCULTURA NA REVISTA ARTETEORIA (2000-2020)  
*João Castro Silva*

P. 65

O LIVRO – ENTRE OS EXPERIMENTALISMOS FINISSEculares E AS VANGUARDAS  
DO SÉC. XX: – O CASO DO ÁLBUM *MÚSICA* – DESENHOS DE JULIO E PALAVRAS DE JOSÉ RÉGIO  
*Rui Miguel Almeida Maia*

P. 91

O NADA EM HEIDEGGER E SARTRE: A NECESSIDADE DE ULTRAPASSAR  
UMA ASSUMIDA NEGATIVIDADE  
*Daniel Lobo*



# AS LEITURAS PARACLÉTICAS DOS PAINÉIS

António Braz Teixeira

(Academia de Ciências, IFLB)



## I. INTRODUÇÃO

Em 1957, José-Augusto França (1922-2021) notava que, se havia já sido suficientemente discutido se, nos Painéis do Museu das Janelas Verdes, atribuídos a Nuno Gonçalves, se achava representada uma *veneração*, uma *glorificação* ou uma *comemoração*, a identificação da dupla personagem central e das figuras que a rodeiam ou o local a que o políptico se destinava, bem como o seu significado, já o problema do seu *sentido simbólico* só com o então recém-publicado ensaio de Afonso Botelho (1919-1996) *Estética e enigmática dos Painéis* (1957) era abordado pela primeira vez, de forma que considerava notável<sup>1</sup>.

Na mesma época, Jaime Cortesão (1884-1960), no seu monumental estudo sobre os descobrimentos portugueses<sup>2</sup>, propôs uma outra leitura, igualmente paraclética, da obra máxima da pintura portuguesa, agora de uma perspectiva que poderemos designar por *histórico-simbólica*, linha interpretativa em que, posteriormente, vieram a inscrever-se as leituras propostas por José Luís Conceição Silva (1917-2011)<sup>3</sup> e António Quadros (1923-1993)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Da pintura portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960, p. 236.

<sup>2</sup> *Os descobrimentos portugueses* (1960), Lisboa, Livros Horizonte, vol. III, 1975.

<sup>3</sup> *Os painéis do Museu das Janelas Verdes*, Lisboa, Guimarães Editores, 1981.

<sup>4</sup> *Portugal, razão e mistério*, Lisboa, Guimarães Editores, vol. II, 1987.

Por sua vez, a interpretação paraclética de índole *saudosista*, defendida por Afonso Botelho, encontrou nova expressão na obra *Contemplanção dos painéis*, de Dalila Pereira da Costa (1918-2012)<sup>5</sup>, ao mesmo tempo que, agora, de um ponto de vista *geométrico e numerológico*, Lima de Freitas (1927-1998) apresentou uma nova e complementar leitura paraclética ou pentecostal da obra-prima de Nuno Gonçalves<sup>6</sup>, a qual veio a ser corroborada por António Telmo (1927-2010)<sup>7</sup>, vincando a sua relação com as ideias joaquimitas, que Cortesão, Quadros e Dalila haviam já assinalado.

## II. LEITURA HISTÓRICO-SIMBÓLICA

### a) Jaime Cortesão

1. A interpretação do significado histórico-simbólico do políptico do Museu de Arte Antiga desenvolvida por Jaime Cortesão decorria, directamente, da sua visão da importância fundamental do *franciscanismo* na configuração espiritual do que designava por "humanismo universalista dos portugueses" e, de modo especial, do seu papel como "mística dos Descobrimentos".

Havendo entrado em Portugal nos primeiros anos do século XIII, poucos anos após o início do apostolado do santo de Assis, o franciscanismo acharia aqui o seu primeiro doutor na pessoa de Santo António, sendo, contudo, no reinado de D. Dinis e de sua mulher D. Isabel de Aragão que a linha franciscana heterodoxa dos *espirituais* do monge calabrês Joaquim de Flora (1135-1202), através de Arnaldo de Vilanova (1238-1311) e Raimundo Lull (1232-1315), iria conhecer a sua grande expressão, bem evidente, para Cortesão, nas numerosas e diferentes versões da *Demanda do Santo Graal* e no *Livro da Corte Imperial* e, acima de tudo, na fundação, pelo casal real, no começo do século XIV, no convento franciscano de Alenquer, de uma *Festa do Imperador do Espírito Santo*, a qual, a breve trecho, se expandiu por todo o reino, pelos Açores, pela África portuguesa, pela Índia, pelo Brasil, em termos que, no entender do grande historiador, permitiam sustentar ser apropriado designar este longo período de cerca de duzentos anos da nossa história religiosa como *época do Pentecostes*.

Com efeito, para Cortesão, a cerimónia da coroação do Imperador do Espírito Santo apresentar-se-ia, aos olhos de muitos portugueses, em especial aos dos iniciados na dou-

<sup>5</sup> *Contemplanção dos painéis*, Porto, Lello & Irmão, 2004.

<sup>6</sup> 515. *Le lieu du miroir. Art et numerologie*, Paris, Albin Michel, 1993; "O esoterismo na arte portuguesa", *Portugal misterioso*, Lisboa, Selecções, 1998 e "A iconografia do Espírito Santo e os painéis", *Um caminho secreto*, Lisboa, Hugon, Editores, 2005.

<sup>7</sup> *A Terra Prometida. Maçonaria, Kabbalah, Martinismo & Quinto Império*, Sintra, Zéfiro, 2014, pp. 49-52.

trina heterodoxa dos espirituais, como a investidura da nação pelo Espírito Santo, como “uma espécie de *Pentecostes nacional*”, na missão de propagar a fé a todo o mundo”<sup>8</sup>.

2. Seria, precisamente, esta versão heterodoxa dos franciscanos espirituais, com a doutrina das *Três Idades do Mundo* – a do Pai, a do Filho e a do Espírito Santo – enunciada por Joaquim de Flora, que se encontrava subjacente aos Painéis de Nuno Gonçalves, que, segundo o entender de Cortesão, teriam sido encomendados por D. Afonso V para a capela de S. Vicente da Sé de Lisboa, e executados na oficina daquele pintor régio, entre 1467 e 1470, como pensava dever concluir-se da análise da indumentária das figuras nele representadas.

Admitia, ainda, o autor de *Os factores democráticos na formação de Portugal* que o carácter de elaboração teológica que o conjunto das seis tábuas evidenciava levaria à conclusão de que o seu autor intelectual fora o arcebispo D. Jorge da Costa.

Como, pela mesma época, Afonso Botelho notara, o políptico tinha uma *estrutura dinâmica*, pois o Santo, representado nas duas tábuas centrais, aparece realizando um acto diferente em cada uma delas, acto que, numa, seria referido a D. Afonso V e, noutra, a D. Fernando, sendo, em ambos, “assistido, acatado e venerado por toda a nação”, vindo aquelas tábuas a constituir duas cenas de um “mistério”, cujos protagonistas principais seriam o Santo, o Rei, o Infante Condestável, intimamente ligados ao Infante D. Henrique, “ressuscitado para dar continuidade e sentido, de além-morte, às empresas de além-mar”.

Daí que, para Cortesão, o políptico tivesse a índole de “alegoria transcendente”, em que todo “o povo se reúne em torno de uma personagem central de quem irradia o sentido do mistério”.

Assim, na primeira cena, o Santo, exercendo funções de diácono, dá a beijar ao Rei o Evangelho de São João na parte correspondente à missa votiva do Espírito Santo.

Lembrava, a este propósito, o grande historiador que, entre nós, nos séculos XIV e XV e na primeira metade do seguinte, o Espírito Santo constituía não só uma das devoções mais fervorosas da família real como, principalmente, objecto do culto popular mais difundido em todo o espaço português, assumindo a cerimónia da coroação do Imperador o significado de investidura simbólica da nação pelo Espírito Santo na missão de levar a fé cristã a todo mundo. Aqui se fundava a sua ideia de que a mais

<sup>8</sup> *O humanismo universalista dos portugueses* (1948?), Lisboa, Portugália Editora, 1965, pp. 37-71 e *Sentido da cultura em Portugal no século XIV*, Lisboa, Seara Nova, 1956.

adequada designação dos painéis seria a de *Retábulo da investidura da nação pelo Espírito Santo*. De igual modo, radicava aqui a interpretação que defendia para as mais significativas tábuas do políptico.

O *painel* chamado *do Infante* significaria a investidura de D. Afonso V na missão do Espírito Santo de propagação da fé por todo o mundo, enquanto o *painel* dito do *Arcebispo* significaria a investidura do Santo Condestável pelo Santo Mártir, razão pela qual nele a *palma do martírio* aparecia transformada na *vara dourada da chefia e mando* e o Arcebispo, acompanhado pelo cabido, pelos clérigos, “com a sua presença oficial e militante”, sancionava a partida dos cavaleiros e dos caraveiros para o Além.

Por seu turno, no *painel da relíquia*, o respectivo portador afirmaria o triunfo da Igreja e do Evangelho sobre o judaísmo e a plenitude da sociedade cristã-judaico-muçulmana, “integrada na sua homenagem”; o *painel dos pescadores* representaria as confrarias do Espírito Santo, o dos *frades*, o esmoler do rei e os frades de Alcobaça e o dos *cavaleiros*, os cavaleiros africanos triunfando sobre os mouros.

Sintetizando a sua interpretação paraclética dos Painéis, notava Cortesão que, no *painel do Infante*, se celebra a missa votiva do Espírito Santo, em nome de um voto do rei e de todo o povo português, num verdadeiro *Pentecostes da nação*, enquanto, no do *Arcebispo*, o voto e o mandato cumpriram-se e, nele, o Santo Mártir investe o Condestável do reino no comando da luta contra os infiéis<sup>9</sup>.

## **b) José Luís Conceição Silva**

1. Embora o livro de José Luís Conceição Silva sobre o significado simbólico dos painéis haja sido escrito em Brasília e editado em Lisboa apenas em 1981, inicialmente em diálogo crítico com os estudos de Belard da Fonseca sobre o tema, as teses que nele se contêm foram pensadas, elaboradas, expostas e defendidas pelo autor ao longo do decénio que decorreu entre 1958 e 1968, em que vieram a público a interpretação saudosista de Afonso Botelho e a compreensão histórico-simbólica de Jaime Cortesão.

Mais próxima da do historiador do que da do filósofo, pela perspectiva hermenêutica do que considera o mais relevante e decisivo problema suscitado pelo políptico de Nuno Gonçalves – o do seu significado *simbólico* – a proposta de Conceição Silva afasta-se da do autor de *Os factores democráticos na formação de Portugal* em diversos pontos fundamentais, como as circunstâncias históricas que rodearam a génese da obra do pintor régio de

<sup>9</sup> *Os descobrimentos portugueses*, ed. cit., vol. III, pp. 688-763.

D. Afonso V, a data provável da sua execução, a sua autoria intelectual, a identificação das diversas figuras nele representadas, a atenção dada pelo ensaísta à base ou chave numérica da sua composição (nisto anunciando ou antecipando, de algum modo, a de Lima de Freitas) e, acima de tudo, no significado dos próprios Painéis e do seu sentido simbólico.

Contrapondo à compreensão *dinâmica* da estrutura dos painéis uma sua leitura *estática*, como constituindo uma *panorâmica*, Conceição Silva não só defendeu uma datação da obra de Nuno Gonçalves dez anos posterior à proposta por Jaime Cortesão (1467-1470), hoje genericamente aceite, como sustentou que a respectiva autoria intelectual teria cabido directamente ao próprio monarca e não ao arcebispo D. Jorge da Costa.

Por outro lado, se a leitura de Cortesão relacionava o sentido do políptico, directamente, com os descobrimentos marítimos e com a expansão missionária destinada a propagar o cristianismo, Conceição Silva ligava o seu motivo aos acontecimentos ocorridos em França envolvendo D. Afonso V e o seu primo Carlos de Borgonha, atribuindo significativo relevo a Olivier de la Marche, que entendia ser uma das figuras retratadas no painel da *reliquia* (o suposto judeu com um livro na mão), assim como pensava que, no painel do *arcebispo*, em simetria com D. Afonso V, se encontraria a figura do seu primo borgonhês, ou que o Infante D. Henrique estava representado no painel dos *pescadores* (seria a figura com os cotovelos em terra) e não no conhecido como painel do *Infante*, em que a figura identificada como sendo o Infante D. Henrique seria a de D. Duarte<sup>10</sup>.

2. A divergência maior relativamente à interpretação de Cortesão encontrava-se, porém, no significado atribuído por Conceição Silva à obra-prima de Nuno Gonçalves.

Coincidindo, embora, implicitamente, com o grande historiador, Conceição Silva admitia que o geralmente designado por *painel do Infante* constituía a representação de uma certa característica da *Entronização do Imperador*, que fazia parte das cerimónias relativas ao *culto do Espírito Santo*, entendia que a figura central do painel significava o anunciador da segunda e definitiva vinda de Cristo, o arauto do Espírito Santo, e que as cinco figuras que o rodeiam – um casal velho, um casal novo e uma criança – representavam o número cinco, correspondente ao *homem redimido*, ao mesmo tempo que concordava com Afonso Botelho em pensar que o “olhar ouvinte” destas cinco figuras garantiria que lhes estava sendo anunciada uma mensagem relacionada com o texto do livro aberto (*Evangelho de São João*, cap. 14, versículos 28-30), mensagem que

<sup>10</sup> *Ob. cit.*, p. 67.

considerava dizer, directamente, respeito ao que designava por “menino do gorro”, que sustentava ser o filho D. Afonso V e de sua sobrinha D. Joana.

Assim, para Conceição Silva, o tema geral do políptico não seria, como pretendia Jaime Cortesão, a investidura da nação portuguesa pelo Espírito Santo mas sim o anúncio ou a previsão de um acontecimento situado num futuro mal determinado, o da segunda e definitiva vinda do Consolador que é o Espírito Santo e a preparação para essa mesma vinda, que marcaria o início da terceira era ou idade, a do Espírito Santo da doutrina joaquimita.

Foi com base neste entendimento do significado simbólico dos Painéis que o autor procedeu à interpretação ou identificação das personagens nele representadas.

Assim, a dupla personagem central, simetricamente colocada, à semelhança de Melquisedeque, desempenhava, simultaneamente, as funções de *Rei* e de *Sacerdote* segurando a *vara dourada*, símbolo do *Poder Temporal* e da *Justiça*, no *painel do Arcebispo*, e o *livro aberto*, símbolo da *Sabedoria*, da *Lei*, do *Conhecimento* e da *Paz*, no chamado *painel do Infante*.

Defendendo, como se notou já, que o políptico devia ser lido como uma *panorâmica estática*, em que as tábuas dos extremos da *reliquia* e dos *frades* fechavam o círculo à volta do que designava por o “menino do gorro”, achando-se ambos relacionados com acontecimentos religiosos directamente respeitantes a Portugal e à Borgonha.

Por outro lado, da convicção de Conceição Silva de que o centro ou o “eixo absoluto” do políptico era o retrato do “menino do gorro” e da sua interpretação do significado simbólico do conjunto das seis tábuas do Museu das Janelas Verdes, decorria o seu entendimento de que a mensagem inspirada pelo Espírito Santo incumbia aquele Infante da missão secreta de manter viva a “Tradição Primordial”, de conservar o fogo sagrado que nutre a fé na salvação do homem. Dali em diante oculto e incógnito na Ilha, o Infante está predestinado a ser o foco de irradiação da grande revelação que deve acompanhar a vinda final do Consolador<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> *Ob. cit.*, pp. 53-97. Na obra de Conceição Silva, a interpretação simbólica dos painéis era acompanhada ou completada pelo que designava “chave ou base” da sua composição numérica, que atendia achar-se nos números cinco e seis. Assim eram seis os painéis, que compõem o políptico; era o *cinco* o número que se encontrava no pentagrama constituído pelas cinco figuras (o homem) que rodeavam o Santo no painel dito do Infante, que era o seu elemento místico ou espiritual; eram 60 as figuras do políptico, simetricamente divididas em dois grupos de 30, número sagrado com múltiplas significações; eram 17 as figuras do políptico, número cabalístico relacionado com o Espírito Santo. *Idem*, pp. 177-190.

### c) António Quadros

1. A profunda e bem documentada leitura do sentido paraclético dos painéis desenvolvida por António Quadros, ao longo de uma centena e meia de páginas da sua obra maior *Portugal, razão e mistério*, desenvolve-se em estreito diálogo com as anteriormente propostas por Jaime Cortesão – de quem se considerava “um pouco discípulo”<sup>12</sup> –, Afonso Botelho e Conceição Silva, atendendo, também, às outras mais relevantes contribuições aparecidas até então sobre o significado histórico e estético da obra maior do pintor régio do terceiro monarca de Avis.

Lembrava, preliminarmente, o autor de *O movimento do homem* que, na pintura europeia do século XV, os *signos*, as *metáforas*, as *alegorias* e os *símbolos* eram elementos de uma linguagem artística destinada a ser lida e atendida pela comunidade e que, transparente para ela, se nos apresenta, hoje, de difícil leitura.

Daí que iniciasse a sua hermenêutica da obra-prima de Nuno Gonçalves pela definição das duas premissas de que considerava aquela dever depender: a de que todas as personagens reunidas à volta da figura santificada que é o seu centro partilham idêntico sentimento de gravidade, de melancolia, de recolhimento, de tristeza ou de saudade, e a de que há no políptico a encenação de um *mistério* ou de um *auto*, em que cada uma das personagens ocupa o seu lugar próprio relativamente ao conjunto e à tábua em que figura, cada uma com o seu carácter específico quanto às restantes.

2. António Quadros concordava com Jaime Cortesão quanto à data da pintura dos Painéis mas afastava-se dele ao entender, como Conceição Silva, que a respectiva autoria intelectual coubera, directamente, ao monarca e não ao Cardeal de Alpedrinha, D. Jorge da Costa, do mesmo passo que discordava das propostas anteriores relativas ao local a que o retábulo se destinava, entendendo não ser ele a capela de São Vicente da Sé de Lisboa (J. Cortesão), nem a capela do fundador do mosteiro da Batalha (Almada Negreiros), mas sim a capela do Paço Real de Sintra, em que D. Afonso V nasceu.

Por outro lado, embora subscrevesse a tese, largamente aceite, de que a dupla figura central do políptico representava o *Infante Santo*, pensava que os Painéis do Museu das Janelas Verdes eram não só do desditoso príncipe mas também, e mais amplamente, da *religião de Avis*, a qual corresponderia à *Terceira Idade* de Joaquim de Flora, ou *Idade do Espírito Santo* e do *Evangelho Eterno*, do *Quinto Império* da profecia de Daniel ou *Império do Espírito Santo*, à *Sétima Idade do Mundo*, de que falava Fernão Lopes, não só no sentido de uma heresia, a do *paracletismo*, mas no de um *catolicismo activo e trinitarista*,

<sup>12</sup> *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, p. 120.

com acento na *Terceira Pessoa* da Trindade, no qual se aprofundavam e subtilizavam os cultos de Jesus Cristo e de Maria, na ascensão da letra do *Evangelho* e dos *Actos dos Apóstolos* para o Espírito que os transcende e enriquece por via “de um sopro, como a graça, ardente, como o fogo, alado, como a pomba, ave simbólica do Paraclete” e em que se verificaria a abertura da liturgia católica para o ritual circular universal, para o *criacionismo humano*, simultaneamente situado e ecumenizante”<sup>13</sup>.

3. Era aqui que residia a chave da leitura que António Quadros propunha do *sentido histórico e simbólico* do políptico e dos diversos níveis em que essa leitura se podia efectuar.

Assim, num primeiro nível, de carácter *literal*, o políptico constituía um *ritual memorativo*, uma homenagem ao Infante Santo em que participa toda a nação portuguesa.

Num segundo nível, de feição *moral*, seria uma forma de prestar justiça ao Infante mártir, apresentando o *exemplo ético* do seu sacrifício como refém que aceita e padece o cativeiro em espírito de santidade.

Por sua vez, num nível *alegórico*, o políptico era entendido por António Quadros como a revelação pública, em encenação, das famílias reais de Avis e da Borgonha, do alto clero, das autoridades, das corporações, das classes intelectuais, das ordens militares e religiosas (Avis, Cristo, Santiago e Cister), dando expressão da saudade, do amor e da devoção de toda a nação portuguesa pelo Infante mártir e da sua determinação de resgatar o seu corpo e de conquistar as mais importantes praças marroquinas, com vista a estender o reino e a dilatar a cristandade.

Por último, num nível *anagógico*, era expressão da *religião de Avis*, “assumida numa dinâmica expansionista do povo eleito para fundar o Império de Deus sobre a terra, como o Império do Espírito Santo e como Quinto Império, prometido em Ourique”, missão de que as famílias irmãs de Avis e de Borgonha “recebem carisma” do Evangelho de São João<sup>14</sup>.

Detendo-se sobre este último nível hermenêutico dos Painéis, o filósofo afastava-se da leitura proposta por Conceição Silva, lembrando que a dupla figura do Santo, uma com o *Livro* e a outra segurando a *vara*, apresentava inegável conotação com a *dupla fidelidade* dos Templários, herdada pela Ordens de Cristo e de Avis, suas continuadoras, as quais, desde D. João I, passaram ambas a ter como governadores ou mestres os reis ou os infantes de Avis, unindo-as, indissolivelmente, na mesma empresa.

<sup>13</sup> *Ob. e vol. cit.*, pp. 173-232.

<sup>14</sup> *Idem*, pp. 235 e 243-244.

Daqui resultava que o espírito do Estado português provinha destas duas ordens em que se encontrava o cerne de um pensar, de um saber de que, directamente, deriva o sentido teleológico da nação portuguesa, a orientação da expansão e do que ela significa, para além das finalidades aparentes ou visíveis.

No entender do autor de *Poesia e filosofia do mito sebastianista*, aquela dupla fidelidade achava-se vinculada à beatitude de Santo Agostinho, ordenada à *Jerusalém Celeste*, e à de Dante, ordenada à *Jerusalém Terrestre*. Do que agora se tratava era de edificar, neste mundo, uma *nova Jerusalém*, uma *Cidade de Deus*, com base na *Jerusalém Terrestre* e na cidade dos homens, que deveria ser preparada iniciática, ritual, pedagógica, cultural e politicamente por uma monarquia como a portuguesa e uma ordem como a de Cristo, vocacionadas para a *Terceira Idade*, para a *Sétima Idade do mundo* ou para o *Quinto Império*, não deixando António Quadros de lembrar que “sob estes ideais, profecias e mitos” se achava o “sonho do regresso ao Paraíso”, pela transfiguração escatológica do mundo e do homem, pela vitória final sobre (...) o princípio do mal”.

Ora, de acordo com esta tradição, recebida e assumida pela Ordem de Cristo, Portugal seria a pátria mediadora e messiânica de que irradiaria o *Império do Espírito Santo*, o *Quinto Império*, sendo também português o rei que governaria o *Império Universal do Mundo* e conduziria os povos e os reinos, com base nos princípios teleológicos e escatológicos da *fraternidade universal*, da *liberdade*, da *justiça*, no *espírito da verdade*<sup>15</sup>.

4. Na leitura do políptico proposta pelo autor de *O espírito da cultura portuguesa*, era esta a mensagem essencial que nele se continha. Com efeito, nele o Infante Santo, por um lado, apresenta o Evangelho do Espírito Santo às duas casas reais e ducais de Portugal e da Borgonha e, por outro, mostra a *vara do comando* da Ordem de Avis aos três poderes específicos nele representados: o *iniciático* (pelo governador da Ordem de Cristo e pelo representante da de Avis), o *militar* (pelos cavaleiros) e *eclesiástico* (pelo cardeal de Alpedrinha e pelos cónegos e sacerdotes).

Deste modo, no entender de António Quadros, considerado na sua *alegoria*, o políptico simbolizaria a dupla visão do Infante Santo: o carisma do Espírito Santo e o comando que transmite aos condestáveis, fronteiros, mestres das Ordens e chefes das grandes casas nobres que cumpram a missão portuguesa no mundo.

Por outro lado, na sua *anagoria*, revelava que a *religião de Avis* era uma religião cavaleiresca, de missão universal no mundo, entre os homens de toda a terra, “na assunção

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 268-272.

da verdade de Deus uno e trino e na colaboração criacionista dada por Portugal aos desígnios divinos, através do seu *projecto áureo* de um *Império do Espírito Santo*, capaz de cumprir a herança do Pai e de levantar o testemunho do Filho, na macropolítica simbolizada na coroação de um pobre ou de um menino<sup>16</sup>.

### III. LEITURA SAUDOSISTA

#### a) Afonso Botelho

1. Na leitura pioneira, desenvolvida e filosoficamente fundamentada por Afonso Botelho, no ensaio *Estética e enigmática dos Painéis*<sup>17</sup>, as seis tábuas do políptico atribuído ao pintor régio de D. Afonso V significam um povo, uma “comunidade de presenças”, simultaneamente todas individuais e todas comuns, unidas pelo universal e não pelo espaço, resultando essa unidade de duas outras, asseguradas pela presença de uma figura central e dominante que, como notava o filósofo, é a única que se encontra em movimento como se define em dois momentos separados, se bem que sucessivos e convergentes, e justifica, encaminha e une as duas partes ou momento do conjunto do políptico.

Por outro lado, para o filósofo saudosista, o *arquétipo litúrgico* dos painéis encontrava-se mais próximo da representação do *Pentecostes* do que da veneração de um Santo, a qual se apresenta, essencialmente, inerte e humilde.

Afonso Botelho precedeu Cortesão e Quadros em ver nas duas tábuas centrais um carácter dinâmico, a expressão de um movimento.

Assim, no painel central da direita, vulgarmente denominado *painel do Arcebispo*, a figura central estaria chegando e, apesar de o seu olhar se achar toldado por um fundo de *ausência*, não deixava de exprimir, na sua face, a *alegria* da chegada, do reencontro com

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 268-292. Fundada nesta sua interpretação dos Painéis, António Quadros, como Cortesão e Conceição Silva haviam feito, propôs uma nova designação para algumas tábuas do políptico. Assim, propôs que as duas tábuas centrais, geralmente designadas como *painel do Infante* e *painel do Arcebispo*, passassem a ser identificadas, respectivamente, como *painel da aliança do Espírito Santo* e *painel da missão das Ordens de Cristo e de Avis*. Quanto às quatro tábuas laterais, defendeu que o *painel dos frades* deveria passar a ser designado *painel dos cistercienses*, e o *painel dos pescadores*, *painel das confrarias do Espírito Santo*, mantendo os dois restantes a sua designação actual.

Também no que respeita à identificação das Figuras do políptico, o filósofo acolhia a tese de Conceição Silva de que nele se achavam representados Carlos, o Temerário e Olivier de la Marche, havendo sugerido outras identificações diferentes das geralmente aceites, bem como admitiu que a *reliquia* que figura no painel do mesmo nome era de Santo António e não de São Vicente ou do Infante Santo. *Idem*, pp. 245-256.

<sup>17</sup> Coimbra, Cidade Nova, 1957.

aqueles que ama. Na leitura afonsina, tratava-se de um ser espiritual superior, de que dão nota a riqueza da dalmática que enverga e o resplendor que aureola a sua cabeça, e cuja face significava um ser em estado glorioso que goza da beatitude eterna.

Por seu turno, no painel central da esquerda, conhecido como *painel do Infante*, exprimia-se um outro movimento, "contíguo no espaço plástico e contínuo na viagem espiritual", nele se representando o Santo a presidir a outro "círculo de intenções e figuras", reflectindo, agora, a sua face uma *angústia* e havendo nele "o princípio do estado de levitação e no seu olhar o começo do sofrimento de partir".

Deste modo, para Afonso Botelho, através da presença central do Santo, que unifica as tábuas do políptico, definem-se dois momentos separados do *princípio do movimento* patente no conjunto dos painéis, que nele se manifesta, agravando a antinomia expressa na dupla representação da figura central e, do mesmo passo, justificando a relação entre ambas, e superando a dialéctica entre elas.

Assim, se a primeira manifestação tem carácter humano e sensível, já a segunda é transcendente e divina, se bem que se revele também de forma sensível, como a primeira.

Recorrendo à tríade leonardina, o autor dos *Ensaio de Estética Portuguesa* sustentava serem a *alegria*, a *dor* e a *graça* os três momentos em que, no políptico, o *princípio do movimento* se manifestava: a *alegria* da chegada, a *dor* da partida e a infinita *graça* ou *liberdade* que tornava possível essa viagem temporal. Seria nesses três momentos que se revelaria o *princípio unitivo*.

Nas palavras do filósofo: "a dor da partida está já na alegria da chegada, como no Advento está já a Paixão; a alegria da chegada faz cessar a dor da partida, porque a penetra desde o princípio (como no Pentecostes)".

Deste modo, para Afonso Botelho, o princípio espiritual que se encontra manifestado no políptico revela-se como um sentimento ou uma atitude espiritual, que é *graça divina*, pela sua origem e que, porém, pela sua finalidade, humanamente se realiza na *alegria* e na *dor*<sup>18</sup>.

2. No entender do nosso subtil filósofo, era a *saudade* o sentimento que logra fazer comunicar a *tristeza* com a *alegria*, a *chegada* com a *partida*, a *ausência* com a *companhia*, resumindo-as num único sentimento, substituindo-se indiferentemente ou tornando-as simultâneas.

<sup>18</sup> *Ob. cit.*, pp. 25-43.

Assim, na leitura de Afonso Botelho, a obra máxima da nossa pintura constituía a “concretização universal da saudade”, comum enquanto *sentimento*, diversa enquanto *presentimento*.

No pensamento saudosista do autor da *Teoria do Amor e da Morte*, a saudade, enquanto *sentimento*, “recorda o amor instantâneo, que com ela se renova” constitui laço da comunidade ontológica, torna presente o passado e, enquanto *pré-sentimento*, “profetiza o futuro”, fazendo-o surgir de um presente sensível, como *sentimento*, continua a tornar comuns determinados momentos do ser, ao passo que, como o *pré-sentimento*, que evoca o futuro ou o destino, torna possível que a individualidade de cada um se revele e “inunde as divisões finitas do tempo”.

Observava Afonso Botelho que a saudade que no políptico repassa o olhar de todas as personagens nasce da *memória originária*, que contempla e reflecte “o infinito e a presença dos seres no passado, no presente e no futuro e não da memória reprodutora do finito, i.e., do passado”, notando o filósofo que aquela que se acha patente no olhar das figuras dos painéis é, sobretudo, o *presentimento*.

Com efeito, a recordação inequívoca de todas essas figuras exprimia um conhecimento anterior ao tempo, o *presentimento* daquilo que havia de acontecer.

De acordo com a interpretação saudosista do políptico feita por Afonso Botelho, era a figura do Infante, representando o elemento profético, que garantia, espiritualmente, pela *saudade*, elemento unitivo de tudo, a transformação do *sentimento* em *presentimento* ou *descoberta*.

Lembrava, a este respeito, o autor de *Saudade, regresso à origem*, que, naquela época, a *saudade* constituía o verdadeiro princípio do conhecimento e da acção, cumprindo atender, ainda, a que ela é, em si própria, o sentimento da comunicação ou do amor extensivo a todos os limites que atribuímos ao tempo<sup>19</sup>.

**3.** Pensava Afonso Botelho que os Painéis constituem uma invocação do Espírito Santo, cuja dupla figura central, que é o Santo, vem consolar o seu povo, a sua família espiritual, vem anunciar a Redenção completa e final, e não o castigo, mas a glória e a perda.

Na figura do Santo, a chegada e a partida, a alegria e a dor, no “olhar ouvinte” das restantes figuras, convergem para a *liberdade da graça*.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 43-47.

Entendia ainda Afonso Botelho que era o Infante Santo, o seu regresso pela saudade e a nova partida para o Reino do Espírito Santo que se achavam indicados nos Painéis, e que a *reliquia*, que figura no painel do mesmo nome, era de Santo António, que não só constitui a primeira grande expressão da autonomia do pensamento português como evoca o culto do Espírito Santo, por si, pela sua obra escrita e pela Ordem franciscana a que pertenceu.

Deste modo, de acordo com a leitura que deles fez Afonso Botelho, o políptico podia ser considerado de dois modos: enquanto obra de invocação religiosa, como *Painéis do Espírito Santo* e como pintura de inspiração filosófica, como *Painéis da Saudade*<sup>20</sup>.

### **b) Dalila Pereira da Costa**

1. Dalila Pereira da Costa iniciava a sua reflexão saudosista sobre os Painéis, tidos por si como “uma das manifestações mais específicas e altas do mistério português”, por reconhecer que eles, pela sua “vastidão supra-humana e cósmica”, excluíam qualquer explicação, apresentando-se a mensagem neles contida “polivalente, aberta e secreta”, porquanto, tal como ocorre com o *mito*, era susceptível de ser interpretada ou entendida de diversos modos ao longo do tempo.

Não deixava, contudo, de notar que o estado fixado no políptico era o de *unidade primordial*, “tal como outra representação do Regresso ao Paraíso”, constituindo a obra-prima do Nuno Gonçalves uma das “expressões supremas da eterna nostalgia portuguesa”, i.e., da *saudade*, no seu anseio de regresso ao seio divino, e sendo, por isso, a atmosfera que naquela pintura se respira a do *sagrado*, expresso aqui num acto de comunhão, de aceitação e obediência dos homens ao Santo, que é a dupla figura central dos Painéis, “em expectação de algo e da sua efectivação eminente na acção”.

A leitura que a pensadora e mística fazia da obra máxima da nossa pintura partia do que considerava serem as *estruturas* de base da sociedade portuguesa da segunda metade do século XV: a das *três funções* próprias dessa mesma sociedade – a dos *sacerdotes*, ali representados pelo Arcebispo e seu capítulo e pelos monges de Cister, a dos *guerreiros*, representada pelo Rei e pela nobreza, e a da *fecundidade*, representada pela Rainha e pelos pescadores – e a dos *três povos do Livro*, representados pela *Tora* e pelo *Evangelho de São João* (notando Dalila Pereira da Costa que a ausência do *Alcorão* se deveria às circunstâncias históricas da época em que a obra fora realizada), convivendo num clima de grande tolerância e aqui reunidas numa unidade nacional sacralizada<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 48-76. Cfr. A. Braz Teixeira, “A estética da saudade de Afonso Botelho”, *A saudade na poesia lusófona africana e outros estudos sobre a saudade*, Lisboa, MIL, 2021, pp. 135-144.

<sup>21</sup> *Contemplação dos painéis*, pp. 10-38.

2. Deteve-se a pensadora portuense a considerar, reflexivamente, o ser numinoso representado na dupla figura central do políptico, na sua “aparente impassibilidade divina, mostrando em si o glorioso mundo do invisível no mundo visível, em clara ruptura ontológica”, com o seu corpo luminoso, irradiando paz, cujo rosto e figura se distinguem do daqueles que o rodeiam, adoram e acolhem a sua mensagem, nele pousando os olhos em “obediência e esperança”, nele reconhecendo o eleito para, “em pedagogia sagrada”, os conduzir.

Acolhia aqui Dalila Pereira da Costa a interpretação de Afonso Botelho segundo a qual, nesta dupla personagem central dos Painéis, se achava representado o Infante Santo, em cuja figura, coerentemente, se uniriam o *Sacrifício* e o *Paracleto*, sob a superior égide do Espírito Santo, razão de ser da *celebração ritual* ali representada.

Seria esse “ser chegado do transcendente” que, no dizer da autora de *A Nau e o Graal*, “como mestre e senhor”, guiaria os portugueses, apresentando-se como centro da sua adoração, pedindo e justificando a atitude, simultaneamente, digna e humilde daqueles que o rodeavam.

Dalila Pereira da Costa via no retábulo a representação simbólica de uma descida do Espírito Santo, considerando-o, como Cortesão, como a “celebração do Pentecostes português” e associando-a, como o grande historiador fizera, à crença joaquimita da *Terceira Idade do Mundo*, difundida, entre nós, pelo culto do Espírito Santo, iniciado no tempo de D. Dinis e da Rainha Santa Isabel.

Por outro lado, convergia com Afonso Botelho em pensar que, nos painéis, tudo se fazia no movimento de ida e volta, em tristeza e alegria, “simultâneas e sucessivas”, na dupla figura central do Santo, em que o Espírito Santo viria consolar os portugueses de uma ausência e trazer-lhes “o amor em partilha, na união perfeita, dádiva divina”<sup>22</sup>.

3. Indo mais longe do que os hermenutas que a precederam, a escritora portuense formulava a hipótese de que, além da lição de Joaquim de Flora, houvesse também, nas tábuas pintadas pelo pintor régio de D. Afonso V, uma influência ou um reflexo da *gnose* e do *esoterismo islâmicos* e da meditação da *alquimia* e a possibilidade de ver na dupla figura central do políptico a figuração do *Santo Anjo de Portugal, São Gabriel*.

A favor desta hipótese, lembrava a autora de *Contemplanção dos painéis* o cavaleiro mouro com capacete oriental que figura no *painel dos cavaleiros*, o qual poderia insinuar uma eventual existência de uma corrente islâmica de carácter sufi, mas ali intencionalmente não representada.

<sup>22</sup> *Ob. cit.*, pp. 41-48.

Relativamente à possível inspiração *alquímica* nos painéis, invocava Dalila Pereira da Costa não só a hipotética atribuição a D. Afonso V da autoria de um tratado de *alquimia*, como, ainda, a presença, entre nós, de Arnaldo de Vilanova e o longo eco que, na cultura portuguesa, tiveram os escritos de Raimundo Lull, bem como a prática daquela ciência pelos Templários e pelos membros da Ordem de Cristo, idealizadores e condutores dos Descobrimentos, unindo-os a todos numa obra de redenção universal, de feição religiosa, através de uma ciência sacrificial, visando a transmutação das matérias terrestres, conduzindo-as à sua essência pura, primordial e eterna e levando o homem, em corpo e alma, à sua essência paradisíaca.

Por outro lado, caberia atender a que os anjos são uma expressão da *saudade*, de uma perdida união e de um conhecimento directo de Deus, da nostalgia da alma humana no seu desterro terrestre, apresentando-se aqueles como guias no êxodo rumo à pátria celeste ou ao verdadeiro eu de cada homem e da missão que lhe cabe cumprir na terra.

Daí que admitisse como possível que, nas tábuas pintadas por Nuno Gonçalves, o Santo fosse visto ou entendido, em todo o seu mistério, como o Espírito Santo ou o Anjo de Portugal e de cada um dos portugueses. Deste modo, para a ensaísta portuense, numa hermenêutica angelológica, os Painéis eram a imagem viva do alcançar e possuir, por Portugal e pelos portugueses, da união com o Paraclito ou com o Anjo, aqui se retomando e sendo de novo aceite o pedido feito por Cristo em Ourique, representando, assim, o políptico a súbita teofania do eu absoluto alcançada por cada um dos portugueses de Quatrocentos, como visão do divino que neles existe, apresentando-se a santificação divina como condição prévia da santificação humana e cósmica a realizar nos Descobrimentos e na Missão<sup>23</sup>.

4. Assim, de acordo com a leitura que, do políptico, fazia a autora de *Da Serpente à Imaculada*, era possível descobrir nele a presença conjunta da busca do Preste João, do joaquimismo, da *Demanda do Santo Graal* e da alquimia, unidas sob diversas feições, num objectivo salvífico, aqui atingido pela intercessão do Santo.

De igual modo, depois da escolha feita por Cristo, na teofania de Ourique, os Painéis eram o primeiro momento, de preparação, sob a inspiração directa do Espírito Santo, do momento da acção, representado por *Os Lusíadas*, no qual se cumpriu a Aventura, através da união ecuménica das duas metades da terra e missão, constituindo as obras de Nuno Gonçalves e de Camões duas liturgias, dois momentos de um mesmo acto sagrado, o da preparação e realização da imortalidade.

Entendia ainda a hermeneuta portuense que à dimensão tripartida da sociedade por-

<sup>23</sup> *Idem*, pp. 52-99.

tuguesa do seu tempo, com seus três povos e as três religiões do Livro, as tábuas do pintor régio de D. Afonso V associavam uma outra, a da *saudade*, agindo, dinamicamente, entre passado, presente e futuro e transcendendo tempo e espaço<sup>24</sup>.

#### IV. LEITURA GEOMÉTRICA E NUMEROLÓGICA

##### a) *Introdução*

1. Em 1918, os três elementos da “facção plástica” do grupo de *Orpheu* – Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918), Santa Rita Pintor (1889-1918) e Almada Negreiros (1893-1970) – firmaram um pacto de estudo dos Painéis do Museu das Janelas Verdes atribuídos a Nuno Gonçalves, o qual, a breve trecho, foi rompido pelos dois primeiros, falecidos nesse mesmo ano.

Notava, quarenta anos depois, o autor da *Invenção do Dia Claro* que, para si, os Painéis não eram o fim do seu estudo, nunca havendo pensado realizar sobre eles qualquer investigação erudita, servindo-lhe eles antes de catalisador e de pretexto para uma demanda que desse acesso ao *cânone*, a uma gnose que era o fim último dos seus esforços, uma vez que aquelas seis tábuas, sendo “profundamente portuguesas”, se integravam numa tradição portuguesa e universal, fornecendo elementos canónicos à grande arte sagrada de diversas civilizações.

Para o grande artista, antes do *cânone* não há nada, sendo ele sempre *imutável* (embora a sua interpretação fosse sempre outra, sempre diferente) e desprovido de *regras*, as quais, no entanto, dele se tiram.

Para Almada, todo o conhecimento era posterior à *geometria*, a qual se lhe afigurava ser a forma imutável em que toda a linguagem do conhecimento se moldava, como denominador comum a todos os modos de conhecimento, do que resultava o *cânone*, que não é obra do homem mas a captação que a este é dada da imanência.

Deste modo, a *geometria* seria anterior à *aritmética*, pois o número, “que possuía um significado qualitativo e estrutural”, vê-se antes de se contar. A *geometria* vinha a colocar-se, assim, como conhecimento primeiro do *número*, constituindo, por isso, a posição do conhecimento mais próxima da imanência.

2. Foi, precisamente, a *geometria* que guiou a consideração dos Painéis que ocupou Almada desde os tempos de *Orpheu* até ao fim da sua vida, norteado pela convicção de que o caminho certo não era o seguido pelos estudiosos da obra-prima de Nuno Gonçalves de procurar encontrar os documentos que “demonstrassem, perfeitamente”

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 113-123.

o assunto naqueles tratado, mas sim o de aceitar que o seu significado e sentido tinha que procurar-se nos próprios Painéis, pois eles eram os únicos documentos a que se devia atender, uma vez que o assunto das seis tábuas, aquilo que representavam na assembleia das 59 personagens nelas reunidas, não podia deixar de ser “a mensagem máxima da unidade” daquela obra, mas que o artista-filósofo confessava ignorar.

A *geometria*, se não lhe possibilitava decifrar o sentido simbólico e histórico da obra-prima atribuída ao pintor régio de D. Afonso V, permitia-lhe, porém, chegar a algumas conclusões, como a de que as seis tábuas do políptico faziam parte de um conjunto de 15, destinado ao altar da capela do fundador do Mosteiro da Batalha, das quais duas (as dos painéis dos *frades* e da *reliquia*) haviam sido cortadas nas suas partes superiores; duas se achavam incompletas e duas são desconhecidas, devendo o centro do conjunto das 15 tábuas ser ocupado pelo *Ecce homo*, que Almada considerava “a mais bela pintura que os [seus] olhos tinham visto por toda a parte”; a de que, pela análise dos ladrilhos, se concluía que as seis tábuas atribuídas a Nuno Gonçalves formavam um políptico e não dois dípticos, como, inicialmente, se pensou: a de que, na dalmática da dupla figura central, havia inscritas as letras góticas *D* e *F*, iniciais do nome que identificava a personagem central do políptico, o infante D. Fernando; a de que, no vazio do molho de cordas que figura no *painel do Arcebispo* se achava desenhado o mapa de Portugal; a de que a *vara* na mão da figura aureolada formava, com o ângulo maior do painel, o ângulo do duplo quadrado; a de que, na mesma *vara*, havia um pequeno traço, perpendicular ao comprimento e que se afigurava ser do autor das seis tábuas<sup>25</sup>.

## **b) Lima de Freitas**

1. Se a profunda e demorada reflexão de índole geométrica sobre os Painéis levada a cabo por Almada Negreiros não lhe permitiu desocultar o seu significado e sentido histórico e simbólico, coube ao seu discípulo Lima de Freitas, agora na perspectiva da *geometria simbólica* ou *sagrada e numerológica*, a tarefa de tentar compreender o sentido *paraclético* da obra maior da nossa pintura, a que, entre 1985 e 1998, dedicou um significativo e original conjunto de estudos.

Para o autor de *Voz visível*, o *número* e a *figura* representavam, de forma emblemática, “o segredo último da arte”, constituindo a chave da “consciência mais alta e intercessora”, que ligava o homem à sua própria essência e a obra de arte à sua “função sacralizante”.

<sup>25</sup> Cfr. António Valdemar, *Almada, os Painéis, a geometria e tudo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, Entrevistas publicadas no *Diário de Notícias*, em Julho e Julho de 1960, em especial pp. 60-61, 66, 71, 74, 87 e 125-126 e Lima de Freitas, *Almada e o número*, 2ª ed., Lisboa, Soctip., 1990, pp. 27-28 e 73.

Notava o nosso artista-filósofo que o *número* regia os processos e os ritmos naturais, emergindo do mais arcaico inconsciente como princípio que constitui os fundamentos do que chamava "a fábrica da psique", o que lhe conferia uma virtualidade *pré-racional* ou mesmo irracional, mas igualmente *trans-racional*, que o situava no nível das divindades, confundindo-se com elas. Deste modo, para Lima de Freitas, o *número* (*número/nume*), simultânea e paradoxalmente, vinha a situar-se, sincronicamente, no plano dos *princípios imutáveis e invariantes*, alheios ao espaço e ao tempo e no espaço-tempo do *devir*, do *fenómeno*, da *encarnação*.

Com efeito, para o autor de *O labirinto*, dizer *número* ou *figura* seria o mesmo que dizer *encarnação*, uma vez que se trata de encontrar em linguagem, seja esta composta por *sinais, esquemas, traçados, números, palavras* a equivalência (que será sempre falsa na sua pretensão *descritiva* ou de *enumeração* e verdadeira na sua intenção *alusiva* ou de *anunciação*) àquilo que, na sua essência, transcende todas as linguagens.

Deste modo, apenas os *símbolos* autênticos podiam ser instrumentos adequados para pensar o impensável. Daí que só a *geometria* mas também a *palavra*, a *imagem*, o *número*, na sua mais alta intensidade lograssem transformar-se em *símbolos*, do mesmo modo que é o nível simbólico que lhes confere validação definitiva.

Assim, só por meio de uma geometria de equivalências simbólicas era possível abordar a união do conhecimento com o cognoscível e com aquilo que excede as possibilidades humanas de conhecer, pois apenas o símbolo tem a possibilidade de relacionar os diversos níveis ontológicos, de unificar os campos, sem deixar de assegurar a polissemia e sem excluir nunca a parte do "caos" e daquilo de que não é possível figura.

Por outro lado, era necessário não esquecer que a figuração geométrica constitui sempre "o mistério de uma encarnação" que, ao ser anunciado, se traduz na "anunciação de um segredo"<sup>26</sup>.

2. A leitura geométrica e numerológica dos Painéis a que Lima de Freitas procedeu atende às anteriores de Cortesão e Conceição Silva, havendo enunciado algumas hipóteses interpretativas que Dalila Pereira da Costa viria a desenvolver.

O núcleo da leitura da obra prima de Nuno Gonçalves levada a cabo pelo autor de *As imaginações da imagem* é a de que ela é a única obra em toda a arte cristã cujo motivo central é a figuração, essencialmente paracética do enviado de Deus, que Dante designou pela sigla 515<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Almada e o número*, 2ª ed., pp. 11-12.

<sup>27</sup> Divina Comédia, Purgatório, canto XXXIII, versos 43-44, "nel quale un cinquecento diece e cinque, I messo di Dio, anciderà la fuia".

Para Lima de Freitas, a dupla figuração central do políptico era a representação da Pessoa do Espírito Santo, enviado por Deus, como foi Cristo, figurado aqui como Face oculta através dos séculos, como ocultada se achava a de Cristo antes da Encarnação. Tratar-se-ia, segundo o nosso intérprete, da figura corpórea, imaginada pelo pintor, da encarnação do Espírito Santo feito homem, pela primeira vez simbolicamente representada no que considerava constituir a “obra mais extraordinária da pintura portuguesa e, a tal título, única na cristandade”.

Para Lima de Freitas, a dupla figura central do políptico, simétrica como num espelho, a de um jovem, revestido de vestes sacerdotais, procurava dar expressão plástica à noção de *identidade na distinção*, identidade do Pai e do Filho, enviado por Deus, anunciando a vinda do Paraclito.

Lembrava o pintor-filósofo que aquela dupla figura central dos Painéis era duas vezes a mesma pessoa, em duas acepções diferentes, a *exotérica* e a *esotérica*, a que se acha patente aos olhos de todos, e a *secreta*, reservada aos “cavaleiros de Cristo”. No *painel do Infante*, essa figura encontra-se rodeada por duas figuras femininas e três masculinas, enquanto, no do *Arcebispo*, está rodeada por cinco cavaleiros; três à esquerda e dois à direita. Ao fundo de cada uma destas tábuas centrais, há onze figuras de clérigos de cada lado, totalizando 22, o número de letras do alfabeto sagrado hebraico, formando uma espécie de *coro*, constituído pelos depositários da palavra evangélica, encarregados de transmitir a mensagem cristã, coro “imobilizado pela gravidade de um acontecimento que ocorre no foro íntimo de cada um”, que assiste ao *mistério*, dividido em dois actos, “como dois reflexos distintos”, o que, no entender de Lima de Freitas, apontava para um “sentido numinoso, inverbalizável”, que se revela unicamente na linguagem muda do espírito, por *números e relações* que intensificam o *ver* até ao *visionar*, por via da “rigorosa e subtil ordenação dos lugares”.

O primeiro acto do *mistério* seria a imagem no espelho do *Intelecto*, que age a partir do princípio primordial de que emana a vontade criadora, imagem em que o Rei, com o joelho direito em terra, lê uma passagem do *Evangelho de São João* referente ao Paraclito e, no segundo, o Cavaleiro, que Lima de Freitas admitia (como a maioria dos intérpretes do políptico) pertencesse à Ordem de Cristo, de Avis ou de Santiago, com o joelho esquerdo em terra, pela mão do Enviado, recebe no peito a investidura sobrenatural na missão de preparar a vinda do Paraclito, lembrando o pintor-filósofo que o Rei e o Cavaleiro são figurados em posições simétricas, como duas imagens do mesmo poder, recordando que o joelho dobrado do Cavaleiro, tal como o do Rei, forma um ângulo recto, simbolizando a rectidão do Cavaleiro do Graal, que os torna aptos a receber, “na pureza do coração”, o poder sobrenatural que lhes faltava, em que são investidos pela presença paraclética.

Entendia o autor de *Porto do Graal* que, fazendo a sobreposição das duas tábuas centrais do políptico, acharíamos, em torno da figura central, que é o Enviado de Deus, o total de 2 + 3 e 3 + 2, i.e., cinco humanos (cinco é o número que simboliza o homem), de cada lado do único divino, o número 515, anunciado, na *Divina Comédia*, na profecia de Beatriz, no final do *Purgatório*.

Assim, na leitura de Lima de Freitas, em torno do *Messo di Dio*, tal “como o concebeu um Dante joaquimita, templário e inspirado”, que vinha anunciar a *Terceira Idade* de Joaquim de Flora, era todo o povo português, representado pelo Rei, pela cavalaria, pelo clero, pelos monges, pelas mulheres e pela criança, pelos pescadores, pelos ofícios, pelos intelectuais, que se ajoelhava e, como um novo Israel, a Lusitânia aceitava a missão transcendente de estabelecer o Império evangélico no mundo, com a abertura do *Quinto Império do Espírito Santo*.

Pensava Lima de Freitas que esta sua leitura geométrica e numeral do Políptico, inteiramente de acordo com a visão de Dante sobre o 515, era reforçada pela marca que o pintor inscreveu nos ângulos da *lança* do Cavaleiro e na *vara* do Enviado, as quais correspondiam, “com exactidão e suprema sapiência”, às características pentagonais da sigla 515 e da simbólica do conjunto.

O autor de *Pintar o Sete* não deixava de lembrar que a diversidade de propostas de identificação da dupla figura central dos Painéis (São Vicente, Infante Santo, Preste João, Paracleto, Arcanjo São Gabriel) eram uma característica própria dos *símbolos* e dos *arquétipos* que admitiam uma sobreposição de leituras<sup>28</sup>.

3. Considerava Lima de Freitas que era na bi-unicidade que aqui definia “o ícone” do anjo arquetípico do Espírito Santo que seria possível encontrar a chave da dupla imagem do Paracleto do políptico. Assim, a *asa direita* estaria no *painel dos Cavaleiros*, no qual estes representariam a cavalaria espiritual, os cavaleiros da Demanda do Graal, defensores do Templo interior, enquanto a *asa esquerda* se encontraria no *painel do Infante*, em que o Rei se ajoelha e as mulheres e o menino seriam “o emblema da humanidade nova na carne e no sangue”.

Sustentava, ainda, o autor de 515. *O lugar do espelho* só ser possível compreender a natureza bi-única da personagem central do retábulo de Nuno Gonçalves entendendo-a como uma manifestação do *mundus imaginalis*, que apenas pode ser apreendido por via da *imaginação criadora*. Na verdade, se bem que o Paracleto não seja visível nem o seu rosto possa ser reconhecido antes da sua anunciada vinda hipostática, o coração

<sup>28</sup> “O 515 de Dante reaparece em Portugal” (1985); “A iconografia do Espírito Santo e os Painéis” (1989); *515. O lugar do espelho* (1993), pp. 330-343 e “O esoterismo na arte portuguesa” (1998).

presente-o, vê-o secretamente, confere forma ao profundo desejo e atribui um rosto à promessa divina.

Seria nisso que, para o seu subtil leitor, o Políptico se revelava único, ao dar expressão a essa espera, à promessa da presença, ao efectuar a sua pré-encarnação, ao atribuir-lhe uma face, sendo o receptáculo de tal manifestação um povo inteiro, o lusitano, deste modo convertido, de forma emblemática, em "vaso sagrado" do Espírito Santo que há-de vir, pois, na figuração que o autor dos Painéis lhe deu, é colocado na Terra, rodeado de humanos, de pecadores que esperam a salvação, por mortais que aspiram à imortalidade.

Por outro lado, para Lima de Freitas, na ausência de qualquer paisagem ou cenário, na concentração das suas personagens imóveis, o políptico exprimiria a realização interior da presença paraclética, a ante-realização propiciatória da Parusia universal do Espírito Santo, assim como o *515* vinha a identificar-se com o *Anjo Gabriel*, que se confunde com o Paraclito que virá à Terra, ao mesmo tempo que será revelada "a verdade inteira"<sup>29</sup>.

4. A concluir, é oportuno lembrar que Lima de Freitas chamou também a atenção para que o *515* aparece no pórtico do Convento de Cristo, em Tomar, e que, no quadro *A aparição de Cristo à Virgem*, após a Ressurreição, da autoria do Jorge Afonso, figurava também a mesma sigla, tendo este tema paraclético encontrado abundante tratamento na pintura manuelina, em obras de frei Carlos (1529), Garcia Fernandes (1531), Gregório Lopes (1531) e dos Mestres de Ferrerim<sup>30</sup>.

### c) António Telmo

Diversamente do que aconteceu com Lima de Freitas, a leitura numerológica dos Painéis que António Telmo nos legou limita-se às quatro breves páginas de parte de uma entrevista que concedeu em 2011, na qual o filósofo exprimiu o seu acordo com a interpretação do Políptico do pintor-filósofo no que toca ao seu entendimento como constituindo aquele uma representação do *515* de Dante.

Divergia dele, porém, quanto à identificação da dupla figura central, que entendia ser São João, o evangelista, considerando que aquela sua dupla figuração no Políptico se explicaria pela sua dupla função de acção e contemplação, representando uma face oculta e uma face visível, um livro aberto e um livro fechado. Esse livro, para o autor de *A terra prometida*,

<sup>29</sup> *515*, pp. 337-338 e 342-343.

<sup>30</sup> "A 'Aparição de Cristo à Virgem' e a vocação paraclética de Portugal", *Porto do Graal*, pp. 113-123.

seria o Evangelho, não na parte em que se refere à futura vinda do Consolador, mas sim onde se afirma que “virá o príncipe deste mundo”, i.e., o Diabo, achando-se a vinda do Paracleto representada, segundo ele, na corda enrolada no chão que figura no painel do Arcebispo.

No entendimento de António Telmo, o Político, podendo embora ser compreendido como uma obra de devoção ao Espírito Santo, mas não como uma missa, representaria a visita do Evangelista a duas famílias.

Acolhendo, assim, uma leitura paraclética dos Painéis, António Telmo atribuía-lhes um sentido joaquimita, de anúncio da *Terceira Idade*, sustentando que a dupla figura central do Santo vem ensinar uma nova doutrina, que seria a síntese católica do judaísmo e do cristianismo.

Por outro lado, considerava pouco fundamentada a interpretação que admitia que o branco e o vermelho das vestes da personagem central seriam uma reminiscência da Ordem de Cristo, constituindo uma analogia com as línguas de fogo do Pentecostes, atribuindo particular significado ao facto de um Rei (que entendia ser D. Afonso V) e o cavaleiro terem apenas um joelho em terra, como na iniciação maçónica ou quando eram armados cavaleiros, o que, pensava, sugeriria estar ali representada qualquer espécie de iniciação ou investidura.

Admitia ainda o autor de *Viagem a Granada* que, nos Painéis, se achariam representados um *judeu* (a figura que tem um hexagrama no peito) e um *mouro* (a figura que, no *painel dos pescadores*, se encontra em primeiro plano, na posição em que os muçulmanos oram), expressão da tolerância religiosa que, no final do século XV, reinava em Portugal<sup>31</sup>.

Junho-Outubro 2023

<sup>31</sup> *A terra prometida*, pp. 49-52.

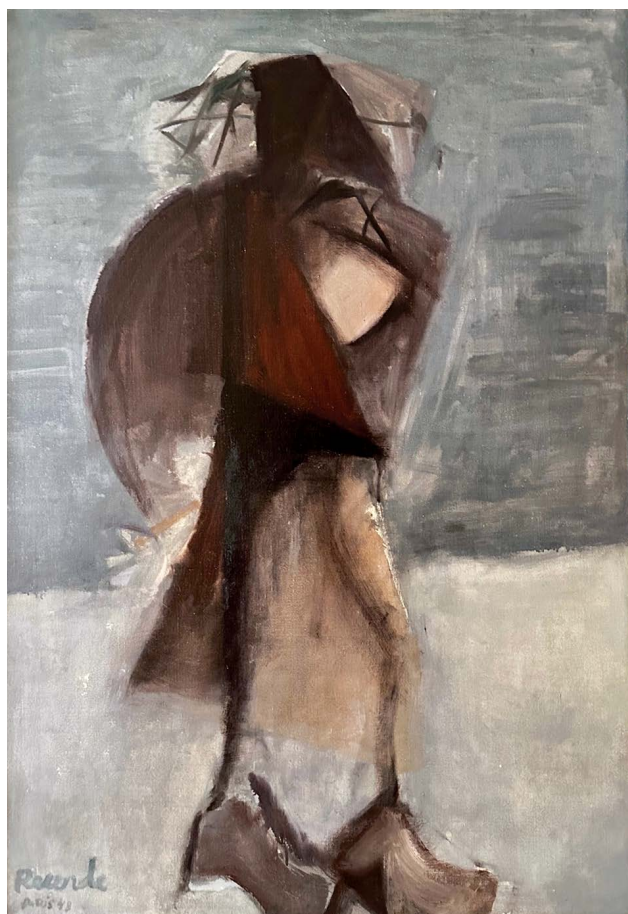
## A VELHA DE JÚLIO RESENDE (1948)

*Bernardo Pinto de Almeida*

(FBAUP)

*Júlio Resende sabe que a expressão não se atinge pela acumulação  
de pormenores – de desenho ou cor – mas pela sua eliminação.*

Júlio Pomar



O quadro intitulado *A Velha*, da autoria de Júlio Resende, pintado em Paris em 1948, quando o artista ali estudou, constitui um momento altamente significativo da sua carreira de Pintor.

Resende, que havia concluído em 1945 o Curso de Pintura na Escola de Belas Artes do Porto, onde fora aluno de Dordio Gomes, entre outros, e onde foi compa-

nheiro de alguns dos grandes artistas portugueses da época, como Fernando Lanhas, seu primo, e Nadir Afonso, vindo de Chaves para estudar, como Lanhas, Arquitectura, mas com quem igualmente conviveu, expusera pela primeira vez no ano anterior, na 1ª Exposição dos Independentes. Graças a uma bolsa do Instituto para a Alta Cultura, a que concorreu em 1946 e que entretanto obteve, foi estudar para Paris para onde partiu no verão de 1947, para procurar a orientação de Othon Friesz (que tinha estado ligado aos Fauvistas) e Duco de la Haix e ali frequentar a célebre Academia La Grande Chaumière, que Vieira da Silva tinha igualmente frequentado, nesses dramáticos anos imediatamente seguintes ao fim da Guerra, quando tudo em Paris vivia na memória fresca da ocupação alemã no meio de grandes dificuldades. A sua presença ali, porém, jovem portuense ávido de conhecer mais da História da Pintura com frequentes visitas ao Louvre, e também dos movimentos do seu tempo, permitiu-lhe, com notável sentido de urgência, chegar rapidamente a soluções plásticas altamente originais que iriam marcar a orientação futura da sua obra.

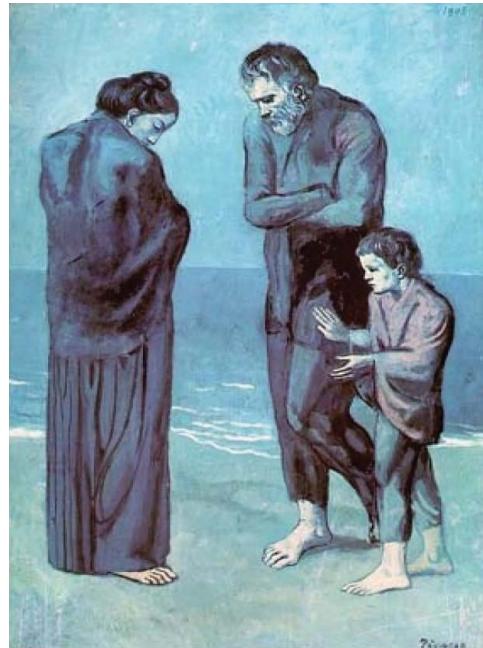
É neste clima que Resende irá pintar em 1948 o célebre quadro ao qual inúmeras vezes se referiu, nomeadamente na página 21 da sua *Autobiografia* (edição O Jornal):

Os Dubois, pai e filho, vitralistas e mosaístas, ceder-me-iam o atelier num impasse da Rua Vercingétorix, junto do Boulevard Edgar Quinet. Aí pintaria o quadro mais significativo dessa altura: *A Velha*. Certa manhã, caindo intensa neve, ao chegar à janela do quarto do pequeno hotel que confinava com o Cemitério, vi uma mulher idosa caminhando penosamente na brancura da neve. Era apenas uma silhueta de dor sustida por dois filamentos rematados por enormes botas. Sem perda de tempo fui ao atelier Dubois e de um fôlego fiz essa pintura.

De facto esta descrição, que na verdade apenas sintetiza a poderosa imagem que realizou no atelier desses amigos parisienses, de imediato nos deixa diante dessa realidade que o jovem pintor foi observar em Paris por esses anos.

A vívida descrição que o artista faz da cena no excerto que se reproduz, permite reconhecer, imediatamente, o poderoso retrato de uma figura solitária e mergulhada na miséria, como era frequente encontrar nesses anos, e que simboliza ainda hoje a paisagem urbana da Cidade de Paris nos dias que sobrevieram à guerra. Herdeira, afinal, no seu campo de imagem, daquela tonalidade azul da que, quarenta anos antes, Picasso usara na chegada a Paris para realizar a sua célebre *Série Azul* e de que ficaram portentosos quadros, *A Velha* de Resende constitui assim, e a meu ver, um poderoso apontamento de realidade que, nas mãos do jovem pintor que ele era então, evidenciava já o talento extraordinário de que a obra futura iria nascer. Como referi noutra lugar:

Do período de Paris ficaram ainda umas quantas obras de pequeno formato, habitadas de graça e leveza, que traduzem o entusiasmo juvenil com que recebia fascinado o banho da experiência da grande cidade. Mas essa 'fase parisiense', porém, rapidamente se veria ultrapassada por um reencontro



de autenticidade, que iria experimentar no seu regresso. Uma nova aventura pictural que nasceria quando, medido com a luz crua do Sul de Portugal, onde foi nomeado professor do ensino básico, se encantou com outra visão do mundo, mais ampla e quiçá cosmogónica, de sentido telúrico e intenção quase etnográfica de entender o povo. O que muito bem se vê nas paisagens habitadas por figuras esguias, de vultos a emergir da planura agreste. À sua afirmação não podemos deixar de ligar também a influência profunda que exerceu no ensino da Escola do Porto, onde foi professor, e influenciou, tanto humana como pictoricamente, sucessivas gerações de alunos, alguns dos quais viriam a destacar-se como pintores<sup>1</sup>.

Mas, no que respeita ao quadro que vimos estudando, anote-se ainda nele a marcada influência goyesca, sobretudo ligada à chamada *Série Negra* dos anos finais do Mestre espanhol, que seria determinante em toda a sua aprendizagem. Depois, também, um sentido particular do lirismo cruzado com o gosto pela observação do natural que, sendo ele um artista moderno, nunca abandonou pelo que resultaria da simples experiência forjada em atelier. Finalmente, o que se poderá referir como a presença de uma *dialética de construção-expressão*, que Rui Mário Gonçalves acertadamente assinalou em tempos, comentando a sua obra como um todo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Arte Portuguesa no Século XX – Uma história Crítica*, Matosinhos, Coral Books, 2016.

<sup>2</sup> Cf. *Cem Pintores do Século XX*, Lisboa, ed. Alfa, 1993.

Detectamos, na posterior obra de Resende, essa relação estrutural e estruturante que permitiu ao pintor tocar constantemente o abismo do seu temperamento expressionista – Resende foi um homem que jamais abandonou uma concepção algo trágica da vida – sem todavia se perder nela, justamente por a saber sustentar no interior de uma firme dimensão construtiva. Na obra em análise, o corpo é pouco mais do que uma silhueta e caminha sobre o fundo branco da neve sem um propósito e todo o corpo arranca a sua força desse não propósito. Mas a figura sustenta-se justamente porque o quadro (como em Bacon, de resto) a sustenta numa estrutura de planos que quase parecem suspendê-la.

Assim, numa obra que vive de linhas firmes, duras, e as cores pardas que servem a acentuar a situação dramática da personagem – nascida, como nos conta o pintor, em poucas horas de uma surpreendente rapidez de execução – uma linha curva do lado esquerdo do quadro irá introduzir um movimento inesperado de vida que quebra todo o estatismo da figura e que gera um sentido expressivo e vital que parece captá-la na sua humanidade.

Reduzida a uma silhueta contra o azul cinza do céu, onde as grossas e toscas botas são uma mancha grotesca sobre o branco da neve, a figura nasce dessa condição agreste do mundo e suspende-se nela como se obedecesse a um destino ao mesmo tempo existencial



(1954)

e moral, à maneira das figuras recortadas de Dostoievski. É tudo isto que faz do quadro uma obra maior, não apenas do Artista como de toda a arte portuguesa no século XX, colocando-a na sua mais alta esfera de invenção plástica.

Seria esta capacidade singular – justamente aprendida em Goya, e no modo como o espanhol soube trazer a vida do povo para o interior da pintura – de numa breve síntese captar o essencial das suas personagens que fez de Resende o grande pintor expressionista do século XX português que, poucos anos depois, já de regresso a Portugal e na sua fase alentejana, iria servir-lhe a dar aquela verdade do povo abandonado às suas lides, que todavia resistia às dificuldades quase estoicamente, sem jamais cair na facilidade da denúncia ideológica do Neo-realismo que jamais partilhou.

## CONCLUSÃO

Esta importante obra, que pertenceu à Coleção do Professor Doutor Alberto Malafaya Baptista, permanecendo nas mãos da Família, definiu, como referi, não apenas um processo de apreensão do real, mas igualmente uma concepção singular quanto à composição, nomeadamente no que se refere às relações entre figura e fundo e à sua dialéctica própria.

De facto iremos encontrar, em muitas outras obras da maior importância nas décadas seguintes, o mesmo princípio de relação.

E foi este que permitiu ao pintor permanecer no campo da estrita figuração, sem todavia recorrer a modelos naturalistas. Uma obra como *A Apanha da Azeitona* (1951), hoje pertencente à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, representando um grupo de figuras da classe trabalhadora e datado de, do chamado *Período Alentejano* do artista, repete de facto esse modelo de relação, ao recortar de um fundo de cor indistinto, que sintetiza nas suas cores terra o próprio chão alentejano, deixa surgir as figuras como se nascessem desse fundo e destacando-se dele numa marcação de cores que evoca a lição de Cézanne que Resende bem aprendeu em Paris.

A sua pintura, mesmo nos anos finais em que se libertou das representações sociais e evoluiu para uma maior liberdade gestual e um novo sentido da cor, irá sempre continuar a desenvolver-se no interior destes parâmetros de composição, como aliás se poderá observar numa obra como *Mulher e Roupa* (1986) já do mesmo período dito da *Ribeira Negra*, última grande fase do pintor.

Do mesmo modo, ali, é a cor da roupa pendurada que, numa inteligente solução



*A Apanha da Azeitona*, 1951 (F.C.G.)

plástica, permite que o recorte da figura possa ocupar metade da superfície do quadro e ganhar uma plasticidade que evoca a das figuras do seu mestre de quarenta anos antes, Othon Friesz.

Também aqui se pode rever o recorte da figura sobre o fundo de um modo análogo ao que acontecia com *A Velha*, em que um esquema de dois tons de fundo serve para acolher o recorte da figura liberto do desenho e nascido apenas das relações mútuas de cor. Este esquema iria igualmente influenciar os seus discípulos mais destacados, como Armando Alves e Domingos Pinho, seus alunos na Escola do Porto, definindo um estilo próprio que longamente prevaleceu em alguma pintura portuguesa da segunda metade do século XX.



*Mulher e Roupa*, 1986



## A ESCULTURA NA REVISTA ARTETEORIA (2000-2020)

João Castro Silva

(CIEBA-FBAUL)

Em 1992 a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa foi integrada na Universidade de Lisboa como Faculdade de Belas-Artes e, no dia 10 de Abril de 1994, foram publicados em *Diário da República* os estatutos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, sendo definidas as áreas de especialização de Doutoramento e as suas disciplinas.

A integração na Universidade de Lisboa obrigou a uma consciencialização do papel da educação artística dentro da especificidade de uma instituição que se encontra ligada à comunidade onde se insere, e aberta à interacção da reflexão crítica e do empirismo experimental. O ensino da escultura surge assim com uma duplicidade de papéis, em que um se constitui como parte de uma educação geral, de responsabilidades sociais, e outro de educação artística específica, científica e tecnológica, orientadas segundo objectivos próprios à actividade. Assim, e de acordo com os objectivos fundamentais da Universidade de Lisboa e da Faculdade de Belas-Artes, o Curso de Escultura considera relevante assegurar actividades regulares de natureza artística de compreensão e entendimento do fenómeno das artes visuais e plásticas, sua história e filosofia. Da mesma forma, deve garantir a promoção da investigação e criação artística, nomeadamente o seu enquadramento na cultura portuguesa. Deverá ainda preparar do ponto de vista pedagógico os licenciados que vão integrar a docência dos vários graus de ensino e incrementar o ensino artístico a qualquer nível, tanto na participação de programas e produção de pareceres como na realização de cursos de formação das várias especialidades que a escultura abrange. Através da organização de exposições, conferências e colóquios, em cooperação com outras instituições, assim como da celebração de protocolos e contratos no domínio da especialidade com instituições públicas e privadas, fomentará a produção e a divulgação artística. Finalmente, é também objectivo desta instituição, contribuir para a salvaguarda do património artístico através do seu estudo, pesquisa, investigação e divulgação.<sup>1</sup>

A Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, de acordo com estes Estatutos, tem por objectivo contribuir para a inovação e o desenvolvimento do conhecimento artístico e científico nas áreas que lhe são próprias, para a qualificação dos recursos humanos necessários ao desenvolvimento e para o conhecimento avançado num contexto global, preservando e enriquecendo o património artístico, cultural e científico de Portugal.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Silva, João Castro, 2010, pp. 355 e 356.

<sup>2</sup> Estatutos da FBAUL, D.R. 2ª série, nº 43 – 03/03/2014, p. 6227.

## O ensino universitário da Escultura

visa proporcionar uma sólida formação artística e científica de base, com várias competências genéricas e interdisciplinares, agregando especialidades dos Estudos Nucleares de Escultura e de Estudos Tecnológicos de Escultura, proporcionando uma preparação de banda larga, visando o aumento de competências e os possíveis níveis de empregabilidade.<sup>3</sup>

Propõe-se ainda criar e desenvolver capacidades cognitivas, metodológicas, tecnológicas e linguísticas, individuais e sociais, competências relacionadas com o sistema na sua totalidade, que permitem ao indivíduo ver como as partes de um todo se relacionam e agrupam. Dentro do ramo das Belas-Artes, a Escultura é uma área de especialização cujo propósito de investigação é o desenvolvimento da criação artística. As exigências programáticas das unidades curriculares remetem sempre para o desenvolvimento de processos pessoais de pesquisa teórico-prática, no sentido da procura e promoção de linguagens individuais. É um dado *a priori* que as respostas aos objectivos dos programas passem pela exploração e aprofundamento das questões próprias de cada aluno e que essa exploração comporte um lado investigativo. Quando falamos em investigação subentendemos sempre uma vertente teórico-prática, ou prático-teórica, já que concebemos que a prática comporta uma vertente teórica e especulativa tanto quanto a teórica integra uma vertente prática.

O Ensino Superior exige a especulação, produção, edição e divulgação de conhecimento científico teórico dos quais os cursos de Mestrado e de Doutoramento serão a parte mais visível. A Revista *ArteTeoria*, “revista de investigação universitária, aberta à colaboração de todos aqueles que aqui pretendam testemunhar a sua actividade”<sup>4</sup>, viria a suprimir uma falta que existia há muito no âmbito dos Estudos de Arte, em geral, e colmatar uma necessidade que a entrada na Universidade de Lisboa requer às Belas-Artes. É assim que oito anos depois da integração da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa na Universidade de Lisboa se publica, em Janeiro de 2000, o primeiro número da revista *ArteTeoria* que assume por objectivo “tecer um itinerário teórico e metodológico de carácter científico, traduzida na praxis investigativa”<sup>5</sup>, desenvolvendo uma “atitude fundamental para criação de um fórum, de debate de ideias, aberto e plural”<sup>6</sup>. Neste sentido gostaríamos de prestar a nossa homenagem e agradecimento ao Professor Catedrático José Fernandes Pereira – director desta revista até 2012, data do seu falecimento – pelo precioso e profundo contributo que deu aos estudos teóricos em Escultura portuguesa, de que foi

<sup>3</sup> D. R., 2ª série – nº 26 – 6/02/2009, p. 5503.

<sup>4</sup> *ArteTeoria* nº 1, de Janeiro de 2000, p. 3.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

um dos seus mais acérrimos defensores, com muita literatura produzida sobre esta área<sup>7</sup>.

Relativo à área que nos afecta produziram-se cerca de meia centena de artigos entre ensaios de temática de âmbito variado e entrevistas a artistas plásticos e escultores portugueses. É importante referir que a grande maioria dos contributos está focada no universo português, o que nos parece fundamental salientar, já que a tendência a que se assiste é falar sobre aquilo de que mais se fala, sobre aquilo que mais se vê. A arte fora de portas, e aquilo que à volta dela emerge, tem outras capacidades de disseminação – uma maior divulgação permite uma maior valorização económica, cativam-se mais meios para mais facilmente se irromper e impor, é apenas o mercado do “sistema das artes”<sup>8</sup> a funcionar – é difícil lutar contra a corrente<sup>9</sup>... Não fora o esforço de recolha e sistematização da informação que se encontrava dispersa e, lenta e inexoravelmente, os dados relativos à escultura portuguesa acabariam por desaparecer, votados ao esquecimento.

Na análise que fizemos do manancial que esta revista disponibiliza acerca de Escultura e Escultores, dividimos os contributos dos vários autores em quatro grupos: até ao século XX, século XX, teoria da escultura portuguesa e entrevistas.

O primeiro grupo, referente a assuntos que vão até ao fim do século XIX, são na generalidade artigos escritos no âmbito da tradição da História da Arte, com resumos biográficos, percursos académicos e artísticos, elogios e adjectivações, valiosa disponibilização de bibliografia; Vidas e obras, questões de autoria<sup>10</sup>, história e estórias de esculturas e escultores<sup>11</sup>;

<sup>7</sup> Veja-se e.g. *Arquitectura e Escultura de Mafra, retórica da perfeição* de 1992; *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, de 1999 e o *Dicionário de Escultura Portuguesa*, de 2005, para lá dos artigos publicados nesta revista.

<sup>8</sup> “As imagens produzidas circulam dos *ateliers* do Incaracterístico-artista para os salões do Incaracterístico-coleccionador, onde, seladas, aguardam, à semelhança dos papéis da Bolsa de valores, a subida ou descida dos títulos que recomendem novas aquisições e permutas.” In VIEIRA, António, 1994, p. 86.

<sup>9</sup> “A cultura do vazio instala-se, esquecem-se os conteúdos, anulam-se os conceitos, sobrevive a aparência e a hedónica futilidade da moda e dos valores cambiais. Esquecem-se os valores universais. Não se fomenta o entendimento denso de profundidade que a matéria trabalhada nos legou, o pensamento estrutural que as formas nos revelam, ficamo-nos pela derme.” in SILVA, João Castro, 2010, p. 131.

<sup>10</sup> Mendonça, Ricardo, “Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico”. n.º 16-17 (2013/14), pp. 29-38.

<sup>11</sup> Veja-se o Monumento ao Marquês de Pombal e tudo aquilo que lhe é relativo – o início em Abril de 1882 com a colocação da 1ª pedra, o reinício em 1904, o 1º concurso de 1911, que é anulado, o segundo concurso de 1914. A obra é inaugurada em 1934, 52 anos depois do lançamento da primeira pedra. Francisco dos Santos morre em 1930... ver, MEGA, Rita, *Francisco dos Santos: para Além do Monumento ao Marquês de Pombal*, n.º 8, 2006, pp. 110-135.

pensamento e formação artística, ensino<sup>12</sup>; pesquisas de levantamento e elucidação de representações escultóricas, soluções formais e iconográficas<sup>13</sup>; Análises e descrições formais, comparações, alguns excertos relativos a matérias e materiais<sup>14</sup> ainda que do ponto de vista simbólico. Alguns são trabalhos de desenvolvimento de estudos pós-graduados, especulações em função de um ponto de vista que interessam exactamente pela perspectiva diversa que enriquece o espectro do objecto estudado.

Nos artigos relativos ao século XX, ainda que haja algum enfoque na escultura portuguesa, o âmbito torna-se compreensivelmente mais amplo e internacional pela quantidade de apetitosas elucubrações que este século fomentou e disponibiliza, (talvez até mais vastas do que a quantidade de obras que potenciam tanta especulação...): Autores e teorias contextualizados em trabalhos de escultura. Interpretações, narrativas e conjecturas<sup>15</sup>. O conceito de objecto, o fim da arte enquanto “saber-fazer”, a deslocação do conceito de arte “do regime da plasticidade e da visualidade para o regime do pensamento e da linguagem”<sup>16</sup>. O papel do observador na “construção da imagem do objecto”<sup>17</sup>. A dimensão do conceito de Arte como produto de consumo para mercado e a “arte pública” como possibilidade de democratização, pela sua propagação nos ambientes quotidianos dos habitantes da cidade<sup>18</sup>.

Fala-se também do corpo, da ambiguidade da leitura “entre o corpo da carne e o corpo esculpido ou modelado”<sup>19</sup> e a “libertação da condição matéria do corpo humano assistindo ao desaparecimento da fisicalidade, interpretada como entrave à criação de

<sup>12</sup> Duarte, Eduardo, “Pequenas Grandes Academias, Simões de Almeida (tio) Desenhador e Professor”, nº 2, ano 2001, pp. 20-36, e Belo, Elsa, “Cinco Desenhos de Costa Mota Tio”, nº 3, 2002, pp. 142-148.

<sup>13</sup> Estudo exaustivo de representações escultóricas, soluções formais e iconográficas do Infante D. Henrique, o Infante em pé, o Infante sentado... Contextualiza obras de escultores e apresenta com comparação de propostas que entraram em concursos. Fala ainda de todo o processo de realização de uma homenagem ao Infante em Sagres, ver Teixeira, José, “A Imagem do Infante”, nº 11, 2008, pp. 179-197.

<sup>14</sup> “A madeira não é um material erudito em termos do sistema clássico da escultura, mas tem no sistema cristão um valor moral, dá o sentido metafórico e real da corruptibilidade de toda a matéria.” In Antunes, Sandra, “Statuere / Non Statuere. A Figuração do “Atlante” na Talha Dourada Joanina”, nº 6, 2005, p. 243.

<sup>15</sup> Ferreira, Inês Marques, “*União entre Rui Chafes e a Estética Não-Aristotélica de Álvaro de Campos*”, nº 11, 2008, pp. 41-65.

<sup>16</sup> Pereira, José Carlos, 2016, p. 31.

<sup>17</sup> Sardo, Delfim, “Escultura e Performatividade”, nº 2, ano, 2001, pp. 83-91, p. 86.

<sup>18</sup> Dimov, Natalya, “Arte Pública no Século XXI: habitar a Cidade Tecnológica”, nº 10, 2007, pp. 177-190. A autora defende que a arte contemporânea não deve ser restringida àquela que se apresenta naquilo que refere como “templos da arte” mas sim toda aquela que é produzida pela população desta época (no caso, o fim do século XX) que se expressa na linguagem artística “seja através da arte urbana, seja expondo nas galerias, seja nas ruas, nas roupas, na música, nas letras.”, p. 178.

<sup>19</sup> Barrocas, António, “Pigmaleão Triunfante: Fotografia e Escultura”, nº 11, 2008, pp. 66-74, p. 66.

biomáquinas"<sup>20</sup>. Estudos monográficos, com as tradicionais biografias breves, currículos académicos e artísticos mas com perspectivas interessantes das obras desses escultores. Há uma ênfase nos estudos relativos aos escultores Charters de Almeida<sup>21</sup> – onde o itinerário artístico do escultor se vê incorporado na própria história e essência da escultura por via dos materiais, desde o ciclo do barro e do bronze, passando pelo ciclo do metal e da pedra, até ao ciclo do betão armado<sup>22</sup> e da relação com os espaços públicos da cidade de Lisboa<sup>23</sup> – e Joaquim Correia – cuja carreira de professor<sup>24</sup> ganha relevância, assim como o retrato, enquanto disciplina da Escultura, definindo metodologias e categorias, tomando como referência os conhecimentos e a obra do escultor<sup>25</sup> através do seu depoimento.

Fala-se de materiais e da sua simbólica, de questões de escala; reflecte-se teoricamente sobre Escultura e expõem-se metodologias individuais de trabalho e valores para o ensino da Escultura. Neste âmbito fala-se também do livro de Manuel Mendes<sup>26</sup>, onde o autor teoriza sobre a materialidade da escultura, as especificidades dos materiais e as formas que cada um proporciona, refere ainda a importância das mãos para um escultor – que substituem a visão – e o talhe como expressão máxima da escultura.

A teoria da escultura portuguesa ficou a cargo de um único autor, o Professor José Fernandes Pereira. O interesse que tinha pela escultura levou-o a produzir regularmente

<sup>20</sup> Ferrão, Hugo, “*Citor como Faber Hominis* – a Liqueidez Escultural do Corpo”, nº 11, 2008, pp. 222-230, p. 222.

<sup>21</sup> Duarte, Eduardo, “A Utopia na Escultura de Charters de Almeida”, nº 14/15, 2011/12 e Regatão, José Pedro, “As Cidades Imaginárias – Escultura Pública de Charters de Almeida”, nº 14/15, pp. 175-184.

<sup>22</sup> “Deste modo, o percurso escultórico de Charters de Almeida, além de explorar, praticamente, todos os materiais da escultura, une-se, no início e no fim, nos ciclos do barro e do betão, formando-se uma imprevisível circularidade entre o começo que também é o fim.” In DUARTE, Eduardo, “A Utopia na Escultura de Charters de Almeida”, nº 14/15, 2011/12, p. 185.

<sup>23</sup> Regatão, José Pedro, “As Cidades Imaginárias – Escultura Pública de Charters de Almeida”, nº 14/15, 2011/12, pp. 175-184.

<sup>24</sup> Carvalho, Maria Fernanda, “Joaquim Correia, Vida e Obra Escultórica”, nº 4, 2003, pp. 133-150 e Carvalho, Maria Fernanda, “Reflexão sobre a Teoria do Retrato na Obra de Joaquim Correia”, nº 6, 2005, pp. 215-229.

<sup>25</sup> Metodologia do estudo antecipado ao retrato onde define dois pressupostos; os retratos das pessoas que convida e os retratos de encomenda. Os retratos de encomenda dividem-se em dois tipos de categoria: a) encomenda particular e b) encomenda pública. As encomendas particulares são, por sua vez, subdivididas em a1) pessoas que são das suas relações pessoais e a2) pessoas que não pertencem às suas relações pessoais. Relativamente à encomenda pública subdivide-se em: b1) pessoas que não sabe quem são; b2) pessoas que sabe quem foram e b3) retratos que teve de aceitar fazer. Carvalho, Maria Fernanda “Reflexão sobre a Teoria do Retrato na Obra de Joaquim Correia”, nº 6, 2005, pp. 215-229.

<sup>26</sup> Capucho, Teresa d’Orey, ... “Manuel Mendes, Lembranças de um Amador de Escultura”, nº 2, 2001, pp. 60-71.

te textos sobre o assunto: “Reflexões sobre a Teoria da Escultura Portuguesa”<sup>27</sup>, “Teoria da Escultura Medieval Portuguesa: entre a Metafísica e a Ética”<sup>28</sup>, “Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)”<sup>29</sup> e “Teoria da Escultura Portuguesa de 1874 ao Fim do Século”<sup>30</sup>; aparte as leituras que faz da Escultura como “Escultura: um Paradigma Cultural”<sup>31</sup>, “O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer”<sup>32</sup> e “As Leituras de Machado de Castro”<sup>33</sup> entre outros artigos como, por exemplo, uma entrada para um dicionário de arte portuguesa do século XX que não chegou a concretizar-se<sup>34</sup>.

Crítico da falta de produção teórica por parte dos escultores<sup>35</sup> defende que “nenhuma obra de arte existe sem uma teoria que a sustenta, que ela própria demonstra e desenvolve”<sup>36</sup>. Fernandes Pereira historiografa toda a teoria da escultura portuguesa, desde antes da fundação da nacionalidade até ao século vinte. Os trabalhos que elabora, a par da tradicional ironia, são de grande densidade e riqueza. Compõem-se realidades, mentalidades, ideias e teorizações, artistas e filósofos portugueses e europeus, definindo uma dinâmica de pensamento que transforma os textos em potencial de investigação posterior. Cada dado é uma pista que se permite seguir e aprofundar.

José Fernandes Pereira aborda de forma abrangente e depois específica na Escultura, contextualiza ainda com o espírito da época referindo teóricos, filósofos de referência, e escultores. Pesquisa a escassa teorização realizada pelos escultores sobre a própria arte e relaciona tempos históricos e “estilos” que se vão atravessando, encontrando na matriz clássica – nas relações entre o pensamento e o desenho, na metodologia, no ensino, na utilidade e necessidade do Desenho – em Vitruvius, uma estrutura que afirma manter-se. É ainda inédito ao nível da disponibilização de bibliografia específica, tornando-se uma

<sup>27</sup> nº 2, 2001, pp. 6-19.

<sup>28</sup> nº 11, 2008, pp. 88-108.

<sup>29</sup> nº 8, 2006, pp. 88-109.

<sup>30</sup> nº 9, 2007, pp. 288-314.

<sup>31</sup> nº 11, 2008, pp. 9-27.

<sup>32</sup> nº 3, 2002, pp. 48-60.

<sup>33</sup> nº 9, 2007 pp. 7-25.

<sup>34</sup> “Diogo de Macedo”, nº 12/13, 2010, pp. 139-141.

<sup>35</sup> “Enredada durante séculos em práticas oficinais muito conservadoras de cariz essencialmente tecnológico, com o culto e o predomínio do fazer sobre o saber, a escultura portuguesa era mais ofício que arte. Mas ainda aqui o reducionismo era grande pois faltam em absoluto os textos de carácter tecnológico que codificassem o saber fazer e o oferecessem para divulgação e discussão às gerações futuras. A escultura foi assim uma arte de oficina, os seus cultores mais tecnólogos que escultores, conhecendo os materiais e os modos de os tratar”, in *Reflexões sobre a Teoria da Escultura Portuguesa*, nº 2, 2001, p.7.

<sup>36</sup> *Idem ibidem*.

referência incontornável para os estudos de escultura, nomeadamente do escultor Machado de Castro e do longo período da sua carreira<sup>37</sup>, de quem era entusiasta apreciador, não lhe poupando elogios sempre que isso lhe era possível:

Certamente para de modo erudito ser o mais prolixo teórico português da escultura. Na verdade, se o escultor é aquele que sabe representar em vulto toda a qualidade de objectos e seres, em qualquer material, a sua qualidade não reside apenas na mão. Para se ser um verdadeiro escultor, distinto do artesão, deve dominar-se e conhecer-se *muita Litteratura com vastíssimos estudos theoreticos e praticos*. Só assim o escultor será simultaneamente Professor. Assim foi desde Sócrates e outros gregos distintos, assim foi igualmente com Miguel Ângelo, Bernini ou Algardi.<sup>38</sup>

As entrevistas revelam-nos o pensamento de alguns escultores e artistas visuais e ao longo dos textos vamos entendendo os seus trabalhos de um modo diverso daquele que eventualmente tínhamos<sup>39</sup>, assim como a pessoa para lá do seu trabalho. De modo pouco filtrado expõem-se reflexões em discurso directo, desde afirmações que espantam pela indignância<sup>40</sup> a considerações mais profundas sobre a própria obra<sup>41</sup> e a Arte no geral<sup>42</sup>. É um dos contributos mais ricos desta revista, já que nos revela na primeira pessoa a experiência pessoal de cada um e o entendimento que fazem daquilo que é Escultura.

Para um Escultor “o ensino é absolutamente fulcral para as culturas, para os po-

<sup>37</sup> Este é o caso do artigo de Cristina Cruzeiro, “Machado de Castro e a *Descrição Analytica*, uma Metodologia da Criação”, n.º 8, 2006, pp. 70-87.

<sup>38</sup> In Pereira, José Fernandes, “As Leituras de Machado de Castro”, n.º 9, 2007 p. 7.

<sup>39</sup> “Os blocos de pedra tinham a enorme vantagem do peso: era muito mais cómodo pegar em peças que pesavam um kilo do que ter uma peça com 3 toneladas. Os blocos também faziam parte da própria lógica de produção industrial, permitiam o aproveitamento dos restos de pedra das fábricas, que faziam, por exemplo, tampas de mesa com 3 cm de espessura. Se estivesse em África, talvez tivesse utilizado o barro...” In Croft, José Pedro, (entrevista concedida a) Duarte, Eduardo, n.º 11, 2008, p. 309.

<sup>40</sup> “É quase um acto de humildade altamente produtivo, que é, eu sabendo ser artista e já sabendo fazer arte, gostar de trabalhar com isto, e se não o souber muito bem, vou aprender. Eu felizmente passei ao lado do ensino e acho que não teria acrescentado nada de muito importante à minha qualidade artística.” In Feliciano, João Paulo, (entrevista concedida a) Ferreira, Cláudio e Ferreira, Inês, n.º 11, 2008, pp. 319-320.

<sup>41</sup> “Desde muito jovem, desde que entrei pelas Belas Artes achei que a pesquisa e o trabalho em arte era um trabalho sobre mim própria. // O meu auto-retrato é a minha obra (...). Mas toda a minha obra é um auto-retrato porque é o conhecimento que vou tendo sucessivamente de mim própria.” In Menéres, Clara, (entrevista concedida a) Pereira, José Fernandes, n.º 11, 2008, p. 298.

<sup>42</sup> “Duchamp deixou o campo todo minado. Há cem anos as pessoas passavam na rua, olhavam e diziam – está ali um Rubens. Hoje tudo pode ser arte. A própria rua ou um cigarro no chão. Têm de se conhecer as armadilhas que o modernismo deixou para o futuro. Ninguém acredita, nem o Duchamp, nem o Beuys. O que há é a ingenuidade de acreditar neles. Ambos fazem parte de um período da História da Arte ou da História do Mundo. (...) Temos de ultrapassar essa fase, já chegamos a cem anos.” In, Chafes, Rui, (entrevista concedida a), Pereira, José Fernandes, n.º 11, 2008, p. 325.

vos, para as gerações futuras. E aí a grande riqueza, a grande matéria-prima é a matéria humana”<sup>43</sup>. É ainda fundamental, pensamos, saber que a Escultura é uma Arte antiga e que “Um escultor deve fazer o que está dentro duma tradição milenar da escultura, onde intervém a composição e uma série de outros elementos”<sup>44</sup>...”.

Há quem acredite no valor do trabalho mais do que no do génio – “Sem trabalho não se pode fazer nada. Falar, dizer coisas bonitas, não! Como diria Rodin, trabalhar, trabalhar, trabalhar. É aí que reside a base e não olhar, ir buscar uma pedrinha e pô-la sobre outra, como se vê agora! É pensar e trabalhar. Levar “a Escultura como ofício”<sup>45</sup>.

Há quem equipare a criatividade “a uma cena de amor”<sup>46</sup> (a sensação do fazer que só quem faz sabe qual é) e quem afirme que “a obra de arte está recheada de amor e a forma tridimensional do amor é a genital. *É muito difícil fazer uma escultura sobre amor platónico.*”<sup>47</sup>, nesta medida é novamente a materialidade que se defende, o saber fazer, o valor do ofício.

Há quem tenha abordagens intuitivas aos princípios compositivos das esculturas que realiza, a relação com o corpo humano e as esculturas que faz<sup>48</sup>. Em metodologias que partem sempre da “Ideia, é sempre o conceito. É isso que me mobiliza. (...) Esse conhecimento vai ser vestido com um conhecimento que eu tenho dos meios e dos materiais. Por isso é que eu me fixo tanto nas tecnologias porque é aí que eu vou buscar o conhecimento dos materiais.”<sup>49</sup>

É, ainda e sempre, o entendimento que se tem da matéria – “*A pedra é egoísta e a madeira também, são materiais que têm uma expressão própria. Para fazermos escultura com eles temos de fazer um acordo.*”<sup>50</sup> – e o fazer que “é o reflexo do desejo compulsivo de pensar, também. O fazer é a vontade e o desejo de pensar, numa coisa continua a outra.”<sup>51</sup>

<sup>43</sup> Menéres, Clara, (entrevista concedida a) PEREIRA, José Fernandes, nº 11, 2008, p. 306.

<sup>44</sup> Estas são as palavras de um escultor culto, professor, que dava “grande liberdade aos seus alunos porque achava que era assim que o escultor se encontrava a si próprio, através da pesquisa, da experiência, tomando consciência dos seus limites e das suas capacidades.” In Bastos, Gustavo, (entrevista concedida a) Pereira, José Fernandes, nº11, 2008, p. 265.

<sup>45</sup> Barreira, Maria, (entrevista concedida a) Carvalho, Maria Fernanda, *Maria Barreira*, nº 11, 2008, p. 248.

<sup>46</sup> Bastos, Gustavo, (entrevista concedida a) Pereira, José Fernandes, nº 11, 2008, p. 262.

<sup>47</sup> Cutileiro, João, (entrevista concedida a) Mega, Rita, nº 11, 2008, p. 283.

<sup>48</sup> Croft, José Pedro, (entrevista concedida a) Duarte, Eduardo, nº 11, 2008, pp. 307-313.

<sup>49</sup> Menéres, Clara, (entrevista concedida a) Pereira, José Fernandes, nº 11, 2008, p. 299.

<sup>50</sup> Correia, Joaquim, (entrevista concedida a) Mega, Rita, nº 11, 2008, p. 257.

<sup>51</sup> Chafes, Rui, (entrevista concedida a), Pereira, José Fernandes, nº 11, 2008, p. 323.

Constatamos ainda que, de todos os autores que viram os seus estudos serem divulgados, apenas três realizam trabalho de escultura<sup>52</sup>. Os restantes artigos sobre escultura são pontos de vista de quem “está de fora”. Muito embora o meritório esforço realizado – de levantamento, compilação, tratamento, sistematização e escrita – não podemos deixar de sublinhar que os artigos são escritos no âmbito da Estética ou da História da Arte. A própria especulação que se faz acerca daquilo que os escultores escrevem é feito do ponto de vista de um teórico, a análise é então formada no interior de princípios de áreas que não são a nossa.

Os Estudos de Arte em Escultura, produção teórica realizada por quem faz Escultura, realizam-se, de forma regular, por docentes de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, desde o ano 2000, ainda que pouco, ou praticamente nada, tenha sido publicado nesta revista da nossa Faculdade. Foi feita investigação, trabalho de especulação teórica e dado importante contributo no âmbito das Teorias da Escultura.

É verdade que o saber fazer não se basta a si mesmo sem haver um entendimento desse mesmo fazer. O automatismo com que se podem realizar os mais diversos trabalhos não é próprio de um ser pensante; para lá de uma prática que se quer essencial em Escultura, é fundamental a sua sistematização. Mas também é verdade que “A história traçou linhas defeituosas, dividindo a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artesão e o artista, o criador e o usuário; a sociedade moderna sofre desta herança histórica.”<sup>53</sup>. A carreira docente de um Professor de Escultura exige uma especificidade investigativa que, na nossa área, lhe é também conferida pela prática artística. “O ofício vai sempre ligado ao magistério”<sup>54</sup>. A escultura é uma arte austera e profunda, uma arte antiga e em harmonia com a matéria. É o trabalho, o fazer, a prática que esclarece teorias e conceitos. A teoria raras vezes consegue ter um bom entendimento da prática, tirando os casos em que a primeira é concebida nesta união do fazer com o pensar. Teoria e prática, uma não o é sem a outra e vice-versa, não se pode ensinar o que não se sabe, o que não se viveu.

A carreira artística de um Escultor comporta, desde os tempos mais remotos, uma vertente formativa, pedagógica, didáctica. Sempre se ensinou e aprendeu nos espaços de trabalho prático-teórico da Escultura, independentemente de uma maior ou menor produção teórica:

Além disso, o ensino técnico dos escultores, impondo-lhes a necessidade do esforço muscular, é intrinsecamente educativo. Os escultores têm de ser submissamente, obrigatoriamente, ope-

<sup>52</sup> Referimo-nos aos Professores João Castro Silva, José Teixeira e Virgínia Fróis.

<sup>53</sup> Sennet, Richard, p. 11.

<sup>54</sup> Sauras, p. 31.

rários. Para verdadeiramente serem, de sua arte, escultores, eles serão indispensavelmente, de seu ofício.

Canteiros, fundidores, cinzeladores, barristas ou entalhadores, perfeição adaptativa, alicerce de toda a educação raciocinada. Em aulas, estudantes, teoricamente estudam. São em oficinas e laboratórios aprendizes, aprendendo praticando.<sup>55</sup>

O trabalho do escultor variou pouco, o seu fio condutor nunca se rompeu, desde sempre. É um fio animado pela progressão técnica do trabalho e nada tão modesto e anónimo como o labor manual<sup>56</sup>. A técnica ou o conhecimento que habilita à realização de uma escultura, é um cunho especial que caracteriza o trabalho em escultura pelo simples prazer do fazer, um impulso humano duradouro e básico, o desejo de fazer um trabalho bem por sua própria causa. Pode-se dizer que a habilidade humana necessária para criar uma escultura é controlada nos seus processos corporais e motivações, ou demonstrativamente corpórea nas suas habilidades e cinestesia, ou seja, habilidades que foram aprendidas e praticadas e que eventualmente se tornaram conscientes e instintivas. Na verdade, o saber/fazer manual comporta uma necessidade profundamente humana que é a de pensar com as próprias mãos. Pôr o gesto a intervir no processo de aprendizagem e descoberta.

Em escultura, a técnica e o seu domínio é também uma atitude estética. A técnica foca-se em padrões objectivos, na coisa em si mesma, explora as dimensões de perícia, compromisso e capacidade crítica, de um modo muito singular. Ainda que possa parecer ocupação grosseira e mecânica, é a partir dos golpes dos cinzéis e das goivas que se clarificam ideias e se estabelecem critérios. A técnica foca-se na relação íntima entre a mão e a cabeça. É fundamental que a técnica não se sobreponha à forma – que é o mesmo que dizer que a técnica não deve sobrepôr-se ao conteúdo – e para isso é preciso praticar, muito, reencontrar o paradigma de ofício:

“São necessárias dez mil horas de experiência para ‘produzir’ um mestre carpinteiro ou um músico”<sup>57</sup>

A partir de um determinado nível, a técnica deixa de ser uma actividade mecânica para passar a ser um trabalho que está ligado à liberdade de experimentar:

“Produzir com perícia significa ver como se podem produzir algumas das coisas que podem ser ou não ser. O seu princípio originador radica no elemento produtor e não na coisa que é produzida.”<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Ortigão, Ramalho, *Obra completa de Ramalho Ortigão, Arte Portuguesa*, pp. 205-206.

<sup>56</sup> Sauras, Javier, p. 29.

<sup>57</sup> Sennet, Richard, p. 20.

<sup>58</sup> Aristóteles, p. 295.

A partir do momento em que se faz bem, pode-se pensar aprofundadamente naquilo que se está a fazer, criar uma quase simbiose a partir da qual nasce um conhecimento singular, que permite usufruir de todo o potencial plástico de determinada matéria.

Todas as nossas capacidades, mesmo as mais abstractas, começam como práticas físicas, no conhecimento que se ganha na mão através do toque e do movimento.

Pensar e sentir estão contidos no processo de fazer. O entendimento técnico desenvolve-se pelo poder da imaginação, a utilização de ferramentas – que são sempre poucas e imperfeitas – leva à criatividade de reparar e improvisar. Os dois argumentos combinam-se ao considerar como a resistência e a ambiguidade podem ser experiências instrutivas; para trabalhar bem, todo homem tem que aprender com essas experiências em vez de combatê-las:

“O saber prático é adquirido apenas quando se converte em acção realizada. Saber o que fazer não é suficiente. Tem de se agir.”<sup>59</sup>

Concebemos o ensino da Escultura como um processo de aprendizagem em linha contínua, onde trabalho e vida se fundem em resultados observáveis ao longo de todo esse percurso – importa mencionar que esta é a visão de um Professor de Escultura, dentro da sua profissão de professor e escultor e desde a sua sala de aula e do seu *atelier*. A Escultura é uma área de conhecimento que abrange e promove diversos saberes e práticas, e incentiva um modelo caracterizado por uma atitude fundamental que inter-relaciona e integra a investigação com a criação artística e a prática profissional. Ainda que todo o sistema de ensino se baseie em definições objectivas de conteúdos, critérios de avaliação e distinções temporais fragmentárias, numa sucessão de episódios irrepetíveis e irreversíveis, sabemos que a aprendizagem da escultura se faz dentro de uma concepção temporal antiga, cíclica, um tempo sem começo nem fim, um eterno retorno onde tudo se vê integrado equilibradamente no todo.

A teoria da prática permite-nos três diferentes abordagens: o potencial de investigação teórica que uma especulação puramente prática fomenta. Falamos de todo o conjunto de conhecimentos e saberes que foram sendo escritos e publicados desde Vitruvius, desde os *Tratados* aos mais diversos textos que descrevem, sistematizam e fundamentam obras e que contribuem para a familiarização e a compreensão dos conceitos e da importância das técnicas nos mais diversos aspectos da criação artística. A teoria intrínseca da prática que se liga ao magistério e à transmissão de conhecimentos de carácter pura-

<sup>59</sup> Caeiro, António de Castro, p. 11.

mente prático através da escrita<sup>60</sup> e o potencial teórico e abstracto da prática, dimensão especulativa que existe a partir de um exercício constante, assente num ritmo de trabalho continuado. Falamos de uma reflexão nascida da prática que se reenvia e enriquece a si mesma e de uma investigação teórica que é intrínseca, inalienável do próprio fazer.

A prática da teoria é a capacidade de esclarecer através do discurso as pesquisas teóricas que se vão realizando – integradas ou não em Centros de Investigação<sup>61</sup> – utilizando princípios metodológicos e normas definidas<sup>62</sup>. Quando falamos em Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, falamos de conhecimentos científicos e, se falamos de conhecimento científico, de ciência, é preciso aprender a técnica da escrita, é preciso aprender a escrever resenhas, artigos, relatórios, dissertações, teses... Seja especulação teórica ou prática, é preciso aprender a fazer.

Lisboa, Setembro de 2020

## BIBLIOGRAFIA

Antunes, Sandra, "Statuere / Non Statuere A Figuração do "Atlante" na Talha Dourada Joanina", *ArteTeoria* nº 6, Lisboa, FBAUL, 2005, pp. 241-269.

Aristóteles, *Ética a Nicómano*, (tradução e notas Caeiro, António de Castro), Lisboa, ed. Quetzal, 2018.

Barreira, Maria, (entrevista concedida a) Carvalho, Maria Fernanda, *Maria Barreira*, *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 242-250.

Bastos, Gustavo, (entrevista concedida a) Pereira, José Fernandes, *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 260-268.

Barrocas, António, "Pigmaleão Triunfante: Fotografia e Escultura", *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 66-74.

Belo, Elsa, "Cinco Desenhos de Costa Mota Tio", *ArteTeoria* nº 3, Lisboa, FBAUL, 2002, pp. 142-148.

<sup>60</sup> Estes, por sua vez, são divisíveis em três modos diferenciados, que Richard Sennet referencia como *Sympathetic Illustration*, *Scene Narrative* e *Instructions through Metaphors*, ver Sennet, Richard, 2008, pp. 179-193.

<sup>61</sup> A Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa integra o Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes, CIEBA, com diversos grupos disciplinares e temáticas de investigação – <http://cieba.belasartes.ulisboa.pt/> – e o VICARTE, em parceria com a NOVA Escola de Ciência e Tecnologia – <https://vicarte.org>

<sup>62</sup> NP 405, APA, Harvard, Vancouver, Chicago 15<sup>th</sup> A e B, MLA, ACM, ACS, ASCE, IEE...

Capucho, Teresa d'Orey,... "Manuel Mendes, Lembranças de um Amador de Escultura", *ArteTeoria* nº 2, Lisboa, FBAUL, 2001, pp. 60-71.

Carvalho, Maria Fernanda, "Joaquim Correia, Vida e Obra Escultórica", *ArteTeoria* nº 4, Lisboa, FBAUL, 2003, pp. 133-150. Carvalho, Maria Fernanda, "Reflexão sobre a Teoria do Retrato na Obra de Joaquim Correia", *ArteTeoria* nº 6, Lisboa, FBAUL, 2005, pp. 215-229.

Castro, J. Machado de, *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, ed. fac-similada Comemorativa do Segundo Centenário, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1975.

Chafes, Rui, (entrevista concedida a) Pereira, José Fernandes, nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 322-328.

Correia, Joaquim, (entrevista concedida a) Mega, Rita, nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 252-257.

Croft, José Pedro, (entrevista concedida a) Duarte, Eduardo, *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 307-313.

Cruzeiro, Cristina, "Machado de Castro e a *Descrição Analytica*, uma Metodologia da Criação", *ArteTeoria* nº 8, Lisboa, FBAUL, 2006, pp. 70-87.

Cutileiro, João, (entrevista concedida a) Mega, Rita, *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 280-285.

*Diário da República* (versão PDF), 2ª série – nº 26 – 6/02/2009, p. 5503.

Dimov, Natalya, "Arte Pública no Século XXI: habitar a Cidade Tecnológica", *ArteTeoria* nº 10, Lisboa, FBAUL, 2007, pp. 177-190.

Duarte, Eduardo, "Pequenas Grandes Academias, Simões de Almeida (tio) Desenhador e Professor", *ArteTeoria* nº 2, Lisboa, FBAUL, 2001, pp. 20-36.

Duarte, Eduardo, "A Utopia na Escultura de Charters de Almeida", *ArteTeoria* nº 14/15, Lisboa, FBAUL, 2011/12, pp. 185-192.

Estatutos da FBAUL, *Diário da República* (versão PDF), 2ª série, nº 43 – 03/03/2014, p. 6227.

Feliciano, João Paulo, (entrevista concedida a) Ferreira, Cláudio e Ferreira, Inês, *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 313-320.

Ferreira, Inês Marques, "União entre Rui Chafes e a Estética Não-Aristotélica de Álvaro de Campos", *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 41-65.

Mendonça, Ricardo, "Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico", *ArteTeoria* nº 16-17, Lisboa, FBAUL, 2013/14, pp. 29-38.

Menéres, Clara, (entrevista concedida a) Pereira, José Fernandes, *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 297-306.

Ortigão, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, col. Obras completas de Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*, vol II, liv. Clássica ed., Lisboa 1943.

Pereira, José Carlos, *O Valor da Arte*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa, 2016.

Pereira, José Fernandes, "Reflexões sobre a Teoria da Escultura Portuguesa", *ArteTeoria* nº 2, Lisboa, FBAUL, 2001, pp. 6-19.

Pereira, José Fernandes, "O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer", *ArteTeoria* nº 3, Lisboa, FBAUL, 2002, pp. 48-60.

Pereira, José Fernandes, "Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)", *ArteTeoria* nº 8, Lisboa, FBAUL, 2006, pp. 88-109.

Pereira, José Fernandes, "As Leituras de Machado de Castro", *ArteTeoria* nº 9, Lisboa, FBAUL, 2007 pp. 7-25.

Pereira; José Fernandes, "Teoria da Escultura Portuguesa de 1874 ao Fim do Século", *ArteTeoria* nº 9, Lisboa, FBAUL, 2007, pp. 288-314.

Pereira, José Fernandes, "Escultura: um Paradigma Cultural", *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 9-27.

Pereira, José Fernandes, "Teoria da Escultura Medieval Portuguesa: entre a Metafísica e a Ética", *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 88-108.

Pereira, José Fernandes, *Diogo de Macedo*, *ArteTeoria* nº 12/13, Lisboa, FBAUL, 2010, pp. 139-141.

Regatão, José Pedro, "As Cidades Imaginárias – Escultura Pública de Charters de Almeida", *ArteTeoria* nº 14/15, Lisboa, FBAUL, 2011/12, pp. 175-184.

s/ autor, s/ título, *ArteTeoria* nº1, Lisboa, FBAUL, 2000, p. 3.

Sardo, Delfim, "Escultura e Performatividade", *Revista ArteTeoria* nº 2, Lisboa, FBAUL, 2001, pp. 83-91.

Sauras, Javier, *La escultura y el oficio de escultor*, ed. del Serbal, Barcelona, 2003,

Sennet, Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, 2008.

Silva, João Castro, *O Corpo Humano no ensino da Escultura em Portugal*.

*Mimese e Representação*, Tese de Doutoramento em Belas Artes – Escultura, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2009.

Teixeira, José, *A Imagem do Infante*, *ArteTeoria* nº 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 179-197.

Vieira, António, *Ensaio sobre o Termo da História*, Lisboa, Hiena ed., 1994.

# O LIVRO – ENTRE OS EXPERIMENTALISMOS FINISSEculares E AS VANGUARDAS DO SÉC. XX: – O CASO DO ÁLBUM *MÚSICA* – DESENHOS DE JULIO E PALAVRAS DE JOSÉ RÉGIO

Rui Miguel Almeida Maia

(CITCEM, DPCT, FLUP)

## RESUMO

O livro em Portugal reflete, apesar de timidamente, o experimentalismo das vanguardas do século XX português, diluído nas sobrevivências e resistências do gosto, sobretudo, numa prática estabilizada ao nível do *capismo*, cujo obsolescência de uma indústria altamente artesanal – a tipográfica, prolongaria. De destacar a ação dos periódicos, revistas e magazines, que entre o *ler* e o *ver*, ousaram em soluções tipográficas e conferiram à imagem uma dimensão até então pouco considerada. O experimentalismo, à medida de um país marginal aos principais centros artísticos europeus, expande-se, pelo menos pontualmente, às experiências editoriais, entre as quais o caso do álbum de desenhos gravados em linóleo de Julio – *Música*, enquanto livro de artista, com “palavras de José Régio”, editado pela *presença*, em 1931, merece referência particular, conhecendo-se o antecedente e excepcional caso de Amadeo de Souza Cardoso, com o seu primeiro álbum *XX Dessins* com prefácio de Jérôme Doucet, editado em Paris, em 1912.

## PALAVRAS-CHAVE

Livro Ilustrado, Livro de artista, Livro de poeta, Vanguardas Artísticas.

## ABSTRACT

THE BOOK – between the end-of-century experimentalism and the 20th-century avant-garde. The case of the album *Música – desenhos de Julio e palavras de José Régio*. The book in Portugal reflects, albeit timidly, the experimentalism of the avant-gardes of the Portuguese twentieth century, diluted in the survivals and resistances of the taste, above all, in a stabilized practice at the book cover design, whose obsolescence of a highly artisanal industry – the typography, would extend. It is worth mentioning the work of

periodicals and magazines, which, between the act of *reading* and the act of *seeing*, dared to use typographic solutions and gave the image a dimension hitherto little considered. Experimentalism, to the measure of a country peripheral to the main European artistic centres, expands, at least occasionally, to publishing experiences, such as the case of Julio's album of drawings engraved in linoleum – *Música*, as an artist's book, with "palavras de José Régio", edited by the presence movement, in 1931, deserves particular reference, knowing the antecedent and exceptional case of Amadeo de Souza Cardoso, with his first album *XX Dessins* with preface by Jérôme Doucet, published in Paris, in 1912.

## KEYWORDS

Illustrated Book, Artist book, Poet's Book, Artistic Vanguards.

## INTRODUÇÃO

O livro conheceu, desde sempre, uma coabitação, a diferentes graus, entre a linguagem plástica e a linguagem do texto, verificando-se na época moderna um adensamento desta tensão, comum a todas as relações de convivência. A letra, ora isolada, ora em associações formando palavras, é dotada de uma expressão específica, sendo objeto, pela determinação de uma forma estabilizada e interpretada de acordo com um sistema de valores plásticos e, sinal, por um conteúdo entendível e partilhado de acordo com um sistema de valores semânticos.

O livro ilustrado é um fenómeno com raízes nos finais do século XVIII, aglutinador das transformações ocorridas no campo da arte, estendendo-se, com contornos a considerar, ao longo do século XX. Estas transformações incluem a experiência do editor Édouard Pelletan e do pintor Maurice Denis, na liderança do movimento de revitalização da imagem, a partir da reflexão sobre a paginação e as laboriosas capitulares de missais antigos, entendendo e defendendo a radical libertação do texto, que vai além das tradicionais relações de correspondência, estabelecidas à época (1890, pp. 556-557; 1912, p. 272). A este propósito, importa ainda o contributo de Léon Pichon, ao considerar a "notável contribuição para a arte do livro nos volumes publicados com o seu pé de imprensa, ornamentados com gravuras de madeira por Carlègle e outros" (Mcmurtie, 1982, p. 533, cita Pichon).

Neste sentido, ora na arte, ora na ilustração, o objetivo primordial da imagem não seria mais a correspondência com a realidade, do mesmo modo que não se obrigaria a linguagem plástica ao comprometimento com a linguagem do texto, constituindo antes um outro acompanhamento expressivo dotado de especificidades e de identidade própria. Assim, nos últimos anos do século XIX, ocorreram movimentos de renascimento da

manualidade do livro, contrariando a mecanicidade atingida à data, dando-se, então, o aparecimento do livro de arte e estabelecendo-se a diferenciação entre o livro comum e o livro de bibliófilo.

Mesmo em edições comuns, de larga tiragem, vulgarizou-se a prática da produção de exemplares limitados, em números de 12 a 20, sobre papel de qualidade, destinados ao autor, ao artista e ao editor. Ainda no século XVIII é de referir a excecionalidade de William Blake, em Inglaterra, pela produção dos seus livros, de tiragens limitadas, utilizando técnicas particulares para a impressão dos seus poemas em chapa de cobre, juntamente com os desenhos que, posteriormente, eram coloridos manualmente. Sob esta técnica, designada pelo próprio de “*illuminated printing*”, lançou vários dos seus livros, entre os quais *Songs of Innocence*, em 1789, e *Songs of Experience*, em 1794.

O desenho deixou de comentar a palavra para adquirir sentido próprio, e esse paralelismo, já não de correspondência e submissão, entre linguagem plástica e linguagem do texto, tornou-se o verdadeiro sentido da ilustração moderna. No tempo histórico da modernidade, caracterizado por uma efervescência de novas experiências e vanguardas, entre o cubismo, o futurismo, o simultaneísmo e o dadaísmo, assim como na subsistência das anteriores, ocorridas no círculo da transição do século XIX para o XX, pela conquista da linguagem plástica à linguagem do texto, ocorre a libertação de valores plásticos, com implicações nas artes gráficas, sobretudo ao nível dos novos elementos e fenómenos, de que é exemplo o entendimento diverso do *livro de artista* e do *livro de poeta*.

O *livro de artista*, fundamentalmente de pintores, surge nos inícios do século XIX, dada a invenção da litografia, atingindo plena expressão na primeira metade do século XX, utilizando, em larga escala, a linguagem plástica de forma independente do texto. Neste sentido, entende-se a encomenda de editores, entre eles, Ambroise Vollard, H. Kessler, Skira, Tériade e Maeght, a ilustradores e pintores, por exemplo, a Derain, Picasso e Braque, acompanhados de textos de vanguarda, produzidos por Apollinaire, Max Jacob e Satie. Bonnard ilustrou com litografias a obra *Parallèlement*, de Verlaine, em 1900, Max Ernst, Juan Miró e Yves Tanguy, ilustraram *L'Antitête*, de Tristan Tzara, em 1949, R. Uzac ilustrou *Lisières du Devenir*, de L. Scheller, em 1963.

O *livro de poeta*, por seu turno, caracteriza-se por um experimentalismo no qual a pausa e o silêncio entre palavras ou versos, assim como os ruídos, ocuparam, em correspondência, a atenção ao espaço em branco. Caso de referência obrigatória é o poeta Stéphane Mallarmé, em *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897, pela proposta de reconfiguração e redistribuição do espaçamento em branco no livro de poesia, em substituição da pontuação e, desse modo, o espaço em branco ampliado, conforme afirmou Valéry, no prefácio à publicação:

(...) en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. (Valéry, 1950, p. 15)

Também Blaise Cendrars lançou, em outubro de 1913, a obra *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, o primeiro “livro simultâneo”, constituído por uma folha desdobrável de dois metros de comprimento, “à la manière des cartes automobiles qui font leur apparition à l'époque” (Dachy, 1989, p. 27, cita Cendrars, 1913), na qual uma composição poética em tipos gráficos contínuos é interpenetrada, ao nível dos extremos, por ritmadas formas coloridas da autoria de Sonia Delaunay.

Em 1916, a experimentação radicaliza-se na proposta de Tristan Tzara, *L'Amiral cherche une maison à louer*, para o *Cabaret Voltaire*. O “poème simultané”, um dos mais referenciados da poesia tonal dadaísta, apresenta-se desintegrado, num convite à liberdade experimental para a interpretação de vários intervenientes, através do qual, e apesar das diretrizes do autor, a obra, nas suas diferentes combinações, adquire um carácter orgânico e autónomo, dando-se a total consumação aquando da sua projeção a várias vezes, conforme a intenção de Tzara (Dachy, 1989, p. 40, cita Tzara, 1916).

A peça *Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ne donne pas une description musicale, mais tente à individualiser l'impression du poème simultané auquel nous donnons par là une nouvelle portée* foi produzida para o ato performativo, no qual, segundo o autor: “La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne”, ocorrida numa interpretação de “chants nègres à la grosse caisse” (Dachy, 1989, p. 27). O objeto materializa-se numa desintegração tipográfica, na qual se identifica a ausência de uma perspetiva única, de forma a potenciar uma perceção simultânea e, assim, reforçar a sensação de movimentos divergentes e sobrepostos.

De referir, ainda, o contributo vindo do desenvolvimento da tipografia, descrita por Raoul Hausmann da seguinte forma: “Typografie ist ein Zwischenstadium von kunst und technik, Sehen und Hören und eines der deutlichsten Mittel der fortlaufenden psychophysiologischen Selbsterziehung des Menschen” (Hausmann, 1932, p. 16), assim como as novas teorias de Schwitters, *Thèses sur la typographie*, publicadas em 1925, a partir das quais se reforça a relação entre a forma e o conteúdo do texto, firmando as suas principais regras (1924; 1994, p. 189). Próximas à teoria de El Lissitzky, em particular a citada no ponto IV, “la création typographique est l'expression des tensions du contenu du text” (Schwitters, 1924; 1994, p. 189).

Atenta, no imediato, à transformação do livro e à multiplicidade de propostas que este agrega, é a bibliofilia, sobretudo em França, que adquiriu contornos próprios de um fenómeno, com forte expressão na primeira metade do século XX, pelo crescendo de encomendas para ilustrações em grandes livros, na sua maioria pertencente à quadratura dos

clássicos<sup>1</sup> (Janin, 1926, janeiro), em papel de alta qualidade e de largas margens. O intuito seria o de disponibilizar ao artista plástico um espaço interno ao livro para o adorno, concebido na sua larga maioria a aguarelas, atribuindo e reforçando o seu carácter artístico e dissuasor, em contraste com a mecanicidade da imprensa, de forma a despoletar uma experiência única e irrepetível ao leitor, adequado aos intentos de uma classe de elite.

Deste modo, o livro impresso conserva e revitaliza o traço manuscrito, conseguido através do texto em duas ou mais colunas de largas margens para o adorno manual, com grandes vazios no início do texto para capitulares ornamentadas, constituindo um convite a *ver*, além da experiência pura do *ler*, que muitas vezes a ultrapassa e se lhe sobrepõe, dotando este objeto de uma renovada dimensão estética.

A abertura do espaço no livro à imagem, a par da adesão pública e consequente proliferação, até à data escassa, e em diferentes formatos, propicia novas experiências efervescentes nos inícios do século, abrindo um terreno fecundo para a apresentação de propostas, algumas dotadas de plena radicalidade, como as dos futuristas, simultaneístas e dadaístas, nas quais o texto é totalmente submetido à imagem, conforme se apreende da reflexão de Marinetti, em *Parole in libertà*, de 1915, ou de Apollinaire, em *Calligrammes*, de 1918, e a partir dos quais inúmeras propostas e estudos reinventam caligrafias, onde letras e palavras são exercitadas numa multiplicidade de sentidos.

No processo de crescente interesse sobre o livro, animado, ora pelo renascimento da gravura criadora, ora no trabalho artístico da imagem a pena ou a pincel, importa referir o espaço interno conferido à linguagem plástica nas experiências da *art nouveau*, pela proliferação de uma ornamentação de forte policromia, na qual prevaleceram as formas orgânicas, sobretudo florais, e as curvilíneas. Com efeito, ultrapassam os limites que lhe foram tradicionalmente conferidos e, nesse sentido, ocupam e integram a linguagem do texto, como é exemplo a formação de caracteres, sobretudo na abertura capitular dos textos, propiciando o despertar de novas experiências em torno do clássico objeto – o *livro*. Deste modo, o desenho deixou de estabelecer a tradicional relação de comentário

<sup>1</sup> Relativo ao fenómeno da bibliofilia em Paris, na ilustração dos clássicos da literatura, nas propostas dos inícios do século XX, importa o artigo Janin, C. (1926, janeiro). "Aux dames, aux demoiselles, au bibliophiles et aux chats-fourrés". *L'Art Vivant*, (25). Les Nouvelles Littéraires. "C'était une redoutable entreprise que d'illustrer Eschyle. Ces grands anciens, très anciens. Homère, Hésiode, Eschyle, se plient mal à notre élégance de vieux civilisés. Ils sont ingénus et rudes. Flaman, en Angleterre, les avait compris et traduits dans leur simplicité (1797). Il y eut un Homère de Geoffroy Tory au début du XVIe siècle, qui était fort curieux, plein d'inventions, pittoresques, mais sans caractère homérique. Hésiode a mieux rencontré, en 1912, sous le burin, savant et naïf à la fois, de M.P. E. Colin, dont ce fut peut-être le chef-d'œuvre. Mais je tiens pour fort intelligent la farouche illustration d'Eschyle, par M. François Kupka, illustration qui n'est pourtant pas dans la dernière formule de l'artiste, puisqu'il la fit y a onze ans".

à palavra, tornando-se o eixo de si próprio, sendo que este recentrar da sua posição constitui o verdadeiro sentido da ilustração moderna.

O grafismo, ao nível da composição tipográfica, recebe influências do movimento futurista, sendo a mais evidente o contraste afrontado entre a dimensão dos caracteres, sobressaindo, sobretudo, os de maior tamanho, geralmente afetos aos pormenores, cabendo às ilustrações a apresentação das novas formas da expressão artística, desde o cubismo, ao dadaísmo, entre outras.

## OS EXPERIMENTALISMOS FINISSEculares E AS VANGUARDAS DO SÉC. XX EM PORTUGAL

No domínio do livro em Portugal sobressai o tímido e pioneiro contributo das obras de Mário de Sá-Carneiro, desde logo, *Dispersão*, de 1914, e *Céu em Fogo*, de 1915, ambas com capa de José Pacheco, a quem caberia, igualmente, a capa para o primeiro número de *Orpheu*, todas produções de forte pendor simbolista. As propostas radicalizam-se, sobretudo na segunda capa da publicação periódica, do mesmo ano, na qual se assiste à prevalência da influência futurista, numa composição símile-tipográfica, na exclusividade de tipos gráficos, nos quais se sobreleva o número “2”, em relação a *Orpheu*.

Na *Exílio*, de 1916, a proposta futurista refunde-se nas experiências da *art nouveau*, exemplificada, de forma particular, na capa do *Antinous*, poema de Fernando Pessoa, de 1918, sendo, no entanto, em 1917, que a experiência gráfica adquire uma forma absoluta, com a capa para o número único de *Portugal Futurista*.

No alvor da transformação encontramos os seguintes autores e obras: Almada Negreiros, com as obras *A Engomadeira*, em 1917, *A Invenção do Dia Claro*, em 1921, *Pierrot e Arlequim*, em 1924, *Direcção Única*, em 1932, *A Chave diz...*, em 1950; António Botto, com *Canções*, primeira edição, em 1921, e segunda edição, em 1922, *Ciúme*, em 1934; Mário Saa com a *Invasão dos Judeus*, em 1925, e *A Explicação do Homem*, em 1928.

Nas revistas, as mais representativas do ponto de vista literário seriam o tríptico constituído pela *Contemporânea*, com o primeiro número em 1922, a *Athena*, número 1, em 1924, e a *SW/Sudoeste*, número 1, em 1935. De Coimbra, chega a partir de 1927 a *presença – fôlha de arte e crítica*, correspondendo a um período de importante manifestação gráfica do século XX português. Contudo, há também as edições suas contemporâneas, nomeadamente, *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1926, de José Régio, com capa de Julio, à qual se segue *Biografia*, em 1929, *As Encruzilhadas de Deus*, em 1936, *Primeiro Volume de Teatro*, em 1940. De salientar também Saúl Dias, com *...mais e mais...*, em 1932, *tanto*, em 1934, *Ainda*, em 1938, com ilustrações e arranjo gráfico de Julio, que é, em simul-

tâneo, o próprio autor. Salientamos ainda Adolfo Casais Monteiro, com *Confusão*, em 1929; João Gaspar Simões, com *Elói*, em 1932; Branquinho da Fonseca, com *Posição de Guerra* e *Mar Coalhado*, em 1932; e Alberto de Serpa, com *Descrição*, em 1935, nos quais, com evidente domínio da colaboração de Julio, como ilustrador e orientador gráfico, se entende uma proposta, também esta reflexo do movimento *presencista*, podendo, no entanto, citar-se outros nomes.

Há ainda Fernando Pessoa, que em vida edita a obra *Mensagem*, em 1934, com uma capa intemporal, enquanto proposta gráfica, podendo considerar-se quase clássica, contrastando com a proposta seguida, em 1936, isto é, após a sua morte, para o *Mar Português*, numa composição gráfica modernista, vendo, igualmente, por iniciativa da *presença*, editada nas páginas da *fôlha de arte e crítica*, parte significativa da sua produção poética.

Não obstante, existem duas referências anteriores obrigatórias, a Aquilino Ribeiro e a Ferreira de Castro. Relativamente a Aquilino Ribeiro, a partir de *A Via Sinuosa*, de 1918, os seus livros integram-se, ao nível da capa, nas soluções adotadas em França, logo desde os anos 1910, pelo conjunto de texto, envolvido por uma cercadura retangular, formada por dois ou três filetes paralelos, sobretudo a duas cores. Ferreira de Castro entrega a produção das capas para os seus livros a vários autores do círculo modernista português, contando com as colaborações de Martins Barata em *Sangue Negro*, de 1923, Roberto Nobre em *Sendas do Lirismo e Amor*, de 1925; Jorge Barradas, em *A Peregrina do Mundo Novo*, de 1926; Stuart de Carvalhais, em *Emigrantes*, de 1928; e Bernardo Marques, em *A Selva*, de 1929.

António de Sousa iniciou o seu ciclo poético sob a força saudosista, presente na obra *Cruzeiro de Opalas*, de 1918, numa edição com um frontispício de referências nacionalistas, aproximando-se, posteriormente, à *presença*, publicando sob a sua chancela, a *Ilha Deserta*, de 1937, com capa de Julio, numa proposta de dimensão surrealista, na qual representa, entre dois filetes negros, uma mão dirigida à cabeça de uma figura masculina – o *poeta*, mediada a ação do fenómeno artístico, por uma figura feminina alada, numa alusão à inspiração. Finalmente, junto ao movimento neorrealista, o autor entrega as capas das suas obras a Manuel Ribeiro de Pavia.

O movimento neorrealista, aderente e cultor da realidade social, procurando, igualmente, no espaço do livro assinalar as imperfeições e as injustiças sociais a que dá voz, manifesta-se de forma pioneira em Coimbra, no *Novo Cancioneiro*, que mostra o primeiro volume da série, *Terra*, de Fernando Namora, em 1941, com capa de Augusto dos Santos Abranches, e *Novos Prosadores*, com o exemplo d' *O Dia Cinzento* de Mário Dionísio, em 1944, com capa de Leandro Gil, e *Vagão J*, de Vergílio Ferreira, em 1946, com capa de Victor Palla.

Neste contexto, de referência obrigatória são as seguintes obras e autores: em 1941, *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, com capa e desenhos de Álvaro Cunhal; em 1945, *Fanga*, de Alves Redol, capa de Fred Kradolfer; em 1949, *Os Caminheiros e Outros Contos*, de Cardoso Pires, capa de Júlio Pomar; em 1953, *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos Oliveira, capa de Victor Palla; em 1954, *A Paz Inteira*, de Armindo Rodrigues, ilustrações, em litografia, de Cipriano Dourado, não esquecendo os contributos de Manuel Ribeiro de Pavia, com grafismos de expressão neorrealista acentuada nas ilustrações, mas sobretudo nas capas para várias obras literárias, entre as quais *Porto Manso*, de Alves Redol, em 1946; *Casa da Malta*, de Fernando Namora, em 1945; *As Mãos e os Frutos*, de Eugénio de Andrade, em 1948; *A Vida Perto de Nós*, de Armindo Rodrigues, em 1953. Desta produção, destacam-se dois volumes de poesia, o primeiro da coleção *Galo*, com *Poesia* de José Gomes Ferreira, em 1948, e o segundo da coleção *Cancioneiro Geral*, com *Retrato de Mulher*, de Armindo Rodrigues, em 1950, com propostas exclusivamente tipográficas a par dos emblemas das respetivas coleções.

Ainda no livro, com experimentações e propostas afins ao surrealismo, além do pioneirismo e excecionalidade de Julio, irrompem, no pós-guerra de 1945, nomes como Mário Cesariny, com *Corpo Visível*, em 1950, e *Alguns mitos maiores, alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*, em 1958; António Maria Lisboa, com *Exercício sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry seguido de O Senhor Cágado e o Menino*, em 1958, e Pedro Oom, com *Uma Carta para Palma Ferreira*, em 1958, entre outros. Sendo de referir, ao nível das propostas gráficas, que estas não refletiram essa experimentação, destacando-se, nesse capítulo, *A Ampola Miraculosa*, de Alexandre O' Neill, de 1948, com forte feição surrealista.

Igualmente importantes são os contributos de António Pedro e Jorge de Sena. Do primeiro, com um passado próximo ao surrealismo, surgem os exemplos *Máquina de Vidro*, em 1931, *A Cidade*, em 1932, *A Casa de Campo*, em 1938, e a efetivamente surrealista *Apenas uma Narrativa*, com capa e ilustrações do próprio autor. Jorge de Sena publica a sua primeira obra em 1942, *Perseguição*, com arranjo e composição tipográfica, ao nível da capa, lateralizada, isto é, com acumulação da mancha gráfica nas laterais, atribuindo à zona central um espaço em branco, seguindo-se edição sistemática e profícua, na qual se destaca *Fidelidade*, de 1958, com capa de José Escada, cujas soluções se estendem à coleção do *Círculo de Poesia*.

É, no entanto, com José-Augusto França, e a partir da publicação de *Unicórnio*, num total de cinco números, entre maio de 1951 e dezembro de 1956, que adensa e matura a participação do surrealismo na cena artística nacional, já apresentado na exposição de 1949. A publicação, cujo título alterava a cada nova edição, isto é, *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio*, pretendia a criação de um "livro sem seguimento", no qual "textos e gravuras

escolhidos exprimem uma maneira actual de encarar a realidade” (França, 1951, maio, p. 2), contando com a participação de “várias gerações: desde a de Fernando Pessoa até à de David Mourão-Ferreira”, e de várias opiniões, “desde a de António Sérgio à de António Quadros” (França, 2006, p. 10), tendo como colaboradores assíduos Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, Eduardo Lourenço, Fernando Azevedo, José-Augusto França, Delfim Santos, António Pedro, Fernando Lemos, Vespeira, entre outros.

Deste modo, também no livro, apesar de timidamente, as artes plásticas passaram da “Querela do Realismo” para outras expressões menos marcadas ideologicamente, como o surrealismo e o abstracionismo, apostados que estavam na espontaneidade e no automatismo do pensamento, orientados pelos impulsos do inconsciente que a psicanálise fez emergir (França, 1980, p. 46).

A vida artística nacional dos inícios do século XX, no domínio da ilustração, decorre, à semelhança de outras práticas artísticas, no paralelo constatável em acontecimentos episódicos de exposições, com a participação sistemática dos artistas, ora dos novos, ora dos antigos e dos académicos, numa atividade gráfica diversa, dado o confronto entre soluções consolidadas, individuais e experimentais. Colaborando em periódicos, jornais, revistas e magazines, ou em livros, romances e poesia ou em partituras musicais, os artistas gráficos aparecem no solicitado às “diversas espécies que a ilustração comporta, desenho humorístico, caricatura, ou até vinhetas e cabeçalhos” (Freitas, 1986). Por estes anos e apesar dos episódios levados a cabo pelos novos, perdura em Portugal o gosto oitocentista, conforme se pode aferir pela homenagem feita a José Malhoa, em 1928, de larga adesão pública, ainda atenta e interessada na facilidade de um programa naturalista sobrevivente, proposto e enraizado.

A adesão a propostas já estabelecidas e a ausência de um corpo experimental sólido apontavam para uma crise nas artes, incluindo as gráficas, conforme atesta António Ferro, sobre a imprensa portuguesa, em 1934. Particularizando a situação da publicidade em Portugal, “o braço direito” das artes gráficas, o autor considera-a “ainda na sua infância e os elementos que a praticam trabalham na sua maior parte individualmente e por conta própria”, acrescentando, relativamente ao livro, a “sua detestável apresentação e desastrosa composição, raros são os que [podem] merecidamente figurar numa biblioteca” (Ferro, 1934, junho 30), apontando a ausência de uma escola profissional gráfica.

A década de 1930, no domínio do livro, é atenta à necessidade de mudança de cenário no universo editorial que, não sendo imediatamente descortinável, identifica e aprecia criticamente os mecanismos transformadores e geradores de mudança no último terço do século XIX. Se, no que concerne à esfera associativa, nos anos 30 se assiste ao fortalecimento institucional do sector, com a actividade da recentemente criada *Associa-*

ção de *Classe dos Livreiros de Portugal*, em 1927, e a realização anual, desde 1931, da *Feira do Livro*, em Lisboa e no Porto, é na década de 40 que editores e livreiros consolidam definitivamente a sua organização formal. Assim, a anterior associação, que em 1939, via alargado o seu âmbito de atuação, passando a designar-se *Associação de Classe dos Editores e Livreiros de Portugal*, é transformada, por despacho do Subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social em *Grémio Nacional dos Editores e Livreiros*, surgindo no imediato o primeiro veículo escrito sobre os interesses de âmbito profissional, *Livros de Portugal*, que subsiste intermitentemente até finais do século XX.

A introdução de inovações ou a sua adoção paulatinamente constitui um elemento de cisão com o passado, no qual a componente gráfica aparece à proa, com a importância crescentemente atribuída, sobretudo ao nível das capas e dos seus arranjos, sendo de referência obrigatória as propostas de Álvaro Duarte de Almeida, Carlos Botelho, Manuel Ribeiro de Pavia, Bernardo Marques, entre outros. De referir as Edições Cosmos, Editorial Inquérito, Portugália Editora, Livros do Brasil, enquanto exemplos de um movimento marcado, dez a quinze anos antes, pelas Edições Ática, sob a ação de Luís de Montalvor nas propostas gráficas, e pela aventura do empreendimento editorial *presença*, com marcas perduráveis ao nível das barras de página, do tipo de letra e ilustração – contributos para a definição de um outro posicionamento na edição em Portugal.

A preocupação formal não é apenas uma questão de “sensibilidade estética”, “gosto” ou “estilo”. Na verdade é a capacitação do livro enquanto objeto integral, pensado e dado ao consumo para o público em espaços e mercados específicos. No entanto, a problemática era complexa e diversa, sendo que divulgar não era suficiente, tornando-se necessário intervir na esfera cultural, motivar a participação, promover a crítica artística e literária e prover conhecimento. Assim, com maior ou menor pendor enciclopédista, investe-se em coleções dotadas de aspeto gráfico e visual, e com unidade e identidade.

Neste sentido, a atividade inquiridora da *Seara Nova* à situação do livro em Portugal é reveladora da crescente atenção a este universo, sobretudo nos domínios dos *Editores e livreiros*, *A arte do livro*, *Autores e críticos* e *O leitor*. Entre outros assuntos, dedicados ao panorama cultural, na sua maioria pautados pela incerteza quanto à sua regularidade nas páginas da revista, a partir de julho de 1943, e ao longo de cerca de ano e meio, a *Seara Nova*, para aquilatar a importância do livro, o impacto sobre o leitor, editor e autor, publicou nas suas páginas a rubrica *Inquérito ao Livro em Portugal* (julho 3, pp. 195-196), entrevistando agentes envolvidos na indústria livreira, editores, distribuidores, autores e gráficos.

Para os leitores, foi construído um formulário, com um total de cerca de 35 questões, colocado em pontos estratégicos, como a divulgação na própria revista, na *Feira do Livro*

de Lisboa, em 1943, e distribuídos pelo correio ou entregues pessoalmente a conhecidos e desconhecidos, sem metodologia específica nem finalidades estatísticas, reconhecendo de antemão que “metade ou mais de metade da população não lia nem comprava livros” (*Inquérito ao livro em Portugal*, julho 3, pp. 195-196).

Os resultados, sem qualquer tipo de expressão, perfazendo um total de dezasseis, foram justificados pelo elevado número de perguntas insertas, tendo, por isso, desmotivado os inquiridos. A inexpressão das respostas não permitiu, pois, identificar as preferências literárias de obras ou autores, correntes de gosto ou de crítica, embora a *Seara Nova* não tivesse a pretensão de “esgotar, isto é, levar aos seus extremos, qualquer dos problemas vitais do livro entre nós” (*Inquérito ao livro em Portugal*, julho 3, p. 196), procurando apenas auscultar, mesmo que não atingisse dados para proceder a um diagnóstico.

A partir de setembro de 1944, sob a coordenação de Irene Lisboa, surgem as compilações dos referidos inquéritos em livro – *Inquérito ao Livro em Portugal* (1944; 1946), valorizando, desta forma, conteúdos que se revestiam da maior importância para o conhecimento do estado do livro em Portugal na primeira metade do século XX. Após a recolha, num primeiro volume, constam os depoimentos dos editores e livreiros e os das cooperativas e directores de “bibliotecas culturais”, no sentido da caracterização do “estado actual do livro no mercado, dentro da sua composição material, da sua criação, do seu aspecto artístico, da sua influência sobre o leitor e da crítica literária” (Lisboa, 1944, pp. 3-4), com os contributos da *Editorial Cosmos*, *Livraria Sá da Costa*, *Editorial Gleba*, *Livraria Luso-Espanhola*, *Editorial Minerva*, *Livraria Latina*, *Livraria Lello*, *Arménio Amado – Editor*, *Livraria Cunha*, *Casa Livros de Portugal*, *Sociedade Contemporânea de Autores*, *Propriedade Literária*, *Sociedade-cooperativa-editorial*, *Biblioteca Cultural “Cosmos”*, *Antigas Bibliotecas Culturais*, *Biblioteca de Agostinho da Silva*, e da própria *Seara Nova*, editora da publicação; seguindo-se, em 1946, a edição do volume dedicado à *A Arte do Livro* (Lisboa, 1946).

A publicação do II volume do *Inquérito ao Livro em Portugal*, dedicada à arte do livro, com a participação de Roberto Nobre, Luís Moita, Luís de Montalvor, Bernardo Marques, em reflexões sobre o *livro de arte*, o *livro artístico*, a *ilustração do livro*, a par dos depoimentos de tipógrafos, foi notada por João Gaspar Simões, conforme atesta o artigo *A arte do livro*, publicado a 22 de junho do mesmo ano, no semanário de crítica e informação – “Mundo Literário”.

O ex-diretor da *presença* recupera, a este propósito, a afirmação de António Ferro sobre o estado das artes gráficas em Portugal, proferida na década de 30, sublinhando a ausência de escolas profissionais nesta área, e avançando com a necessidade de coloca-

ção, à frente das mesmas, de “técnicos estrangeiros ou técnicos portugueses especializados nos países de melhor tradição gráfica”, capazes de quebrar a “rotina a que os velhos gráficos estão ligados” (Simões, 1946, junho 22, p. 4), visto, apesar de domínio técnico, lhes faltar “cultura, o gosto, a capacidade de renovação e de criação dentro do seu ofício”, devendo-se, sobretudo a este facto, o estado crítico e de crise que o setor atravessava.

O “estilo” passadista arreigado seria, segundo o autor, outro forte constrangimento, sobretudo pela sobrevivência do “horroroso ‘estilo’ a que se deu o nome de ‘arte nova’”, a par da diminuição das “disponibilizadas técnicas da indústria de tipografia, mercê do insuficiente apetrechamento das oficinas e da escassez crescente da competência da mão de obra”.

Deste modo, Gaspar Simões, além de caracterizar a situação do sector, aponta um conjunto de medidas a implementar, tendo em vista a resolução da crise instalada. Entre elas destacam-se a necessidade de:

Depuração das artes gráficas nacionais, criação de um estilo gráfico, formação profissional do tipógrafo, selecção de elementos capazes de dirigirem a produção do livro em condições de equilíbrio e gosto, ataque à rotina, morte à publicidade desenfreada, criação de uma tipografia de escolas, desenvolvimento da indústria do livro de arte e de luxo – tudo depende de condições económicas que estão longe de ser as da nossa vida editorial. (1946, junho 22, pp. 4-5)

## A ILUSTRAÇÃO EM PORTUGAL

A ilustração, no seu sentido lato, é uma imagem que convive com o texto em que se inscreve, numa relação de tensão, promovida pela coabitação destes no mesmo suporte, correspondendo, ora em aproximações, ora em distanciamentos, à construção de narrativas coincidentes ou díspares. Neste sentido, divergem entendimentos sobre a coabitação entre a imagem e o texto, no suporte do livro, seja na identificação de uma redundância perante o valor do texto, ou na de uma harmonia esclarecedora entre eles, ou ainda no seu distanciamento, conflito e rivalidade.

Essa dualidade, não considerando o extremismo da última proposta, apreende-se no confronto de posicionamentos de dois ilustradores nacionais, o primeiro Roberto Nobre, e o segundo, Bernardo Marques, em 1946, no *Inquérito ao Livro em Portugal II*. Roberto Nobre define o “ilustrador ideal” como “aquele que tiver ‘maneira’ para cada género literário... Em teoria, o ilustrador não deverá ter personalidade própria, e sim estar pronto e adaptar-se aos temas que surgem... o ilustrador é um intérprete e, como um executante em música, não deve sobrepôr-se à obra de origem” (Nobre, 1946, pp. 74-80); e, o segundo, na definição de Bernardo Marques, aquele que se sente “forçado, naturalmente, a distinguir estilos literários e artísticos”, não podendo “ilustrar com as mesmas intenções, com a mesma visão crítica e até com os mesmos processos técnicos o ‘D. Quixote’ e

‘O Primo Basílio’” (Marques, 1946). Deverá “saber distinguir o que já é um pouquinho mais fino, Maupassant de Gide”, além de que o “desenhador culto esforça-se sempre por se adaptar aos estilos, às épocas e às individualidades”.

Roberto Nobre, sobre a forma “livro”, apontava, à data, a tendência sentida nos últimos anos, de valorização e consideração sobre a sua estética, “ligada à dignidade intelectual da casa editora”, questionando, no entanto, “se o que atingiu é satisfatório inteiramente”. No avertar da resposta negativa à questão colocada pelo próprio autor, é clara a discordância com a prática vigente, sobretudo pela “terrível confusão e mau gosto da maioria dos livros que ainda por aí aparecem ilustrados por improvisados amadores sem segurança e sem gosto”, além de “o ilustrador português, mesmo quando dirige e decora bela edição, preocupar-se mais em exhibir as suas faculdades do que em se integrar, em criar humildemente o ambiente propício à compreensão da obra”. Deste modo, ilustrar “Balzac, por exemplo, não deverá ser o mesmo que ilustrar Anatole”, referindo a propósito do desajuste, “o pavor que são as capas dos romances do Eça”.

Bernardo Marques, em afinidade com Roberto Nobre, defende que “a atividade artística deve correr em paralelo com a do escritor, sublimando-a, sem lhe sobrepor... alimentando-se dela, mas conservando-se algo independente. Imaginando sobre ela... desdobrando-a”, devendo, por isso, conhecer e atender aos “modelos internos” inspirados pela obra literária, “modelos que esta apenas lhe sugere, mas que não lhe mostra” (Marques, 1946, pp. 81-84). O autor aponta ainda como grande limitação por parte do ilustrador a sua falta de cultura, conduzindo-o a inúmeros “erros e grosseria” (Marques, 1946, pp. 84-85) dando, conseqüentemente, lugar a uma expressão artística igualmente empobrecida. Segundo o autor, a grande missiva da ilustração seria a de conferir ao livro, “uma sensação voluptuosa”, apreendida sobretudo pelo olhar do bibliófilo, mas igualmente percebível ao leitor ordinário, não o perturbando, mas antes o educando “graciosamente” (Marques, 1946, p. 82). Dessa forma interventiva, o livro adquiriria “finalmente aspecto elegante e ordenado, e não espectacular, como se está vendo e até parece que diariamente acentuado, será preciso que numerosos editoriais vigentes, em grande número prósperos, tomem directores técnicos e artísticos” (Marques, 1946, p. 86). Tomando, por exemplo, o caso do livro norueguês, de forma elogiosa, nota-lhe a “elegância no seu todo: impecável tipografia, belíssimo papel, sobriedade na capa. Um ar, quási intraduzível, mas finamente reconhecível de objecto delicado, íntimo, de um luxo discreto” (Marques, 1946, p. 90). Referindo, igualmente, o caso suíço, sobretudo pela inteligência empregue no desenvolvimento editorial do país, “desde que esta nova guerra alastra”, recolhendo em escolas “os seus grandes mestres de tipografia, que andavam dispersos, e aproveitou-os” (Marques, 1946, p. 91).

Por sua vez, Luís de Montalvor acusa:

(...) num ou noutro caso, uma reacção de bom gosto já se faz sentir. Porém, subsistem em larga escala e com manifesto prejuízo da produção de qualidade, em obras impressas com preocupação de cuidado e beleza, a insuficiência de meios técnicos e de apetrechamento industrial". (1946, p. 9)

O “tristíssimo panorama que se oferece a quem lida de perto, por dever de ofício, ou signo de amator, com a indústria portuguesa de tipografia”, dados os “defeitos, insuficiências, limitações de recursos” (Montalvor, 1946, p. 9) caracterizava a prática editorial dos anos 40 do século XX. No entanto, o autor identifica igualmente a transformação tecnológica em curso, apesar de lenta e paulatina, conforme se afere da sua declaração: “Em 1939, embora sem efeitos salientes no que respeita aos preços, as qualidades dos fabricos nacionais haviam melhorado, nesta ou naquela fábrica, mercê, em grande parte, da reforma parcial do seu apetrechamento fabril” (Montalvor, 1946, p. 9). Sobre o papel, questão fundamental aos técnicos do livro, e sobretudo aos ilustradores, dá conta: “Os papeis ‘imitação couché’, próprios para livros e revistas ilustradas, chegaram a atingir manifesto interesse, logo aproveitado numa aplicação e consumo com tendência a progredir. Chegou mesmo a tentar-se, embora com expressões modestas, o fabrico de ‘bíblia’”. Sobre o papel “pluma”, requerido para edições de luxo, refere a tentativa duma experiência nacional, sendo, por isso, “natural que outras modalidades de aperfeiçoamento fossem ensaiadas e obtidas se a guerra não surgisse a suspender, congelar, esta evolução que, finda ela, não sabemos em que sentido virá a ter realidade, se o for”.

Neste sentido, a questão do papel em Portugal, conforme Bernardo Marques afirma, sendo próxima da de países como a “Espanha, a Itália, a França, etc., se põe, perante as respectivas fábricas e consumos locais, duma maneira idêntica: produção, protegida por pautas aduaneiras para assegurar a existência dos fabricos nacionais. Nem podia deixar de ser assim”. Neste panorama, distinguem-se no “mundo inteiro só quatro países – a Rússia, a Finlândia, a Suécia e o Canadá, países Nórdicos, portanto, mercê das suas excelentes condições naturais, podem afrontar o mercado internacional” (Marques, 1946, pp. 44-45). Em Portugal, os papeis mais utilizados à época eram o *couché*, o *similecouché*, o *velino*, o *vergé*, o *pluma*, o *bíblia*, sendo que para livros ilustrados e de qualidade, os *velinos* tipo *Melotex*, *Marais*, *Cuve du Marais* seriam a opção.

João Gaspar Simões retoma esta questão, no artigo do *Mundo Literário*, anteriormente referido, aproximando-se, sobretudo, da reflexão de Luís Moita, considerando-o um “homem que tem estudado bem o problema gráfico português” (Simões, 1946, junho 22, pp. 3-5). Sobre o livro enquanto “obra de arte gráfica”, isto é, “complemento do texto: não, de facto, um dos seus elementos constitutivos”, visto que “uma coisa é, realmente, o conteúdo do *livro*, outro é a sua forma”. O autor destaca que:

(...) a par do seu conteúdo, que nada tem que ver, realmente, com a técnica gráfica de que o tipógrafo se serve para lhe dar forma, há a arquitetura, essa mesma forma graças à qual o livro existe, independentemente dos pensamentos e das imagens que contém. (Simões, 1946, junho 22, pp. 3-5).

Dá-se a obra gráfica perfeita quando “uma estética harmónica das ideias e da natureza do próprio texto” acontece.

Nas considerações ao livro, ainda no rescaldo dos princípios doutrinários da *presença*, relativamente à questão do puro em arte, Gaspar Simões avança: “como tudo cujo fim é puramente forma, não passa de um virtuosismo; constitui, de certa maneira, um ultraje à própria finalidade do livro, que não é outra, afinal, senão servir de veículo à comunicação do espírito entre homens” (1946, junho 22, p. 4).

A ilustração, mercê das vicissitudes editoriais, restringe-se, maioritariamente, à capa do livro, numa “crença de que a capa garrida contribua decisivamente para impor o livro ao grande público”, tendo este facto contribuído para “o falso estilo” dos livros em Portugal. Neste domínio, da partilha generalizada do sentimento do “próprio ilustrador português”, ser no “geral pouco favorável” a “desenhar a capa raras vezes com o conhecimento do conteúdo do livro que vai ilustrar”, resulta uma desadequação entre continente e conteúdo, uma vez que “depois de lermos um livro, olhamos para a sua capa” (Simões, 1946, junho 22, p. 4).

De referir ainda a opinião de Bernardo Marques, “pouco favorável à capa ilustrada”, e a de Roberto Araújo, “focado [n]o problema da publicidade indiscriminada”, e também “considera[ndo] a avidez do comerciante a causa principal das aberrações inevitáveis a que estão votadas as nossas artes do livro” (Simões, 1946, junho 22, p. 4). Deste modo, aferia-se “imperdoável que o ilustrador não tome conhecimento do texto do livro que é chamado a decorar e não procure estabelecer uma funda e simbólica identidade com o desenho que prepara e o conteúdo da obra a que o destina”.

Neste desequilíbrio, Gaspar Simões, a propósito do fenómeno da bibliofilia, pelo excesso de primazia na forma, acusa “o bibliófilo, o colecionador, o amator de encadernações, o apreciador de livros de luxo pode muito bem não ser – e muitas vezes não é, – um homem culto, um espírito elevado, uma inteligência exigente, uma sensibilidade profunda”, visto a arte do livro corresponder mais aos “sentidos que à inteligência”, defendendo, por isso, que “apenas as obras-primas da literatura e da arte deveriam merecer as honras de uma apresentação gráfica de luxo” (1946, junho 22, p. 3), na correspondência plena entre continente e conteúdo.

Sobre a ilustração, importa atender ao artigo *O verdadeiro sentido da palavra ilustrador*, publicado pelo autor no jornal *O Primeiro de Janeiro*, cerca de um ano antes, pela

distinção proposta entre a ilustração e a iluminação, visto entender a primeira enquanto “instrução” e “esclarecimento”, sobretudo aplicada ao género literário romance ou à poesia narrativa, e a segunda oriunda do manuscrito medieval, pela capacidade de “fazer jorrar luz”, isto é, “torná-lo mais belo, mais luminoso, mais claro, no sentido puramente gráfico” (Simões, 1945, setembro 5). Assim, Gaspar Simões, na referência à confusão instalada, relativamente a terminologias de significados ambíguos, considera a cedência, ocorrida nos finais do século XIX, na qual “o desenho decorativo ou a iluminura” deu espaço à “gravura directamente inspirada nas situações do texto”, isto é, na que “consiste em ‘ilustrar’ plasticamente o que nesse texto se encontra em mera significação intelectual”, referindo o caso das ilustrações de Gustave Doré para as obras literárias de *D. Quixote* e *Divina Comédia*, assim como, “o ilustrador inglês de Dickens ou de Jane Austen”. No entanto, destaca o conjunto de propostas, a partir de William Blake, na tradição da iluminura, referindo o caso de “Jean Cocteau quando ilustra textos seus” ou “Da Costa quando interpreta poesia de Adolfo Casais Monteiro, ou ainda Julio, por exemplo”, uma vez que:

(...) o texto para eles, é como uma frase musical para o compositor. Dentro da variedade rítmica dos seus recursos, é sempre possível compor movimentos musicais de que ela faça parte como tema inicial, mas de que já não é senão um pretexto. (Simões, 1945, setembro 5)

O ex-diretor da *presença* inclui Julio no grupo de novos iluminadores da poesia em Portugal, considerando a sua fantasia poética e visto este se servir “mais das sugestões que os textos literários lhes proporcionam do que da fidelidade interpretativa que toda a ilustração requer”.

## O CASO DO ÁLBUM *MÚSICA* – DESENHOS DE JULIO E PALAVRAS DE JOSÉ RÉGIO

O aparecimento de Julio na cena artística portuguesa ocorre no espaço do empreendimento editorial da *presença*, desde logo no seu primeiro número, em 1927, não antes do episódio do desenho para a capa do primeiro volume de poesia do seu irmão, José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo* [Figura 1], em 1926<sup>2</sup>, constituindo, assim, o momento de aparição pública de ambos.

<sup>2</sup> Publicado sem data, em Coimbra, ao seu primeiro volume de poesia, assinado com pseudónimo literário, foi atribuída durante décadas a primeira edição a 1925. No entanto, na carta de 4 de fevereiro de 1926, dirigida ao seu pai (José Maria Pereira Sobrinho) o autor faz referência ao atraso da publicação, a qual se vem a concretizar apenas alguns meses mais tarde.



fig. 1

Régio, José – *Poemas de Deus e do Diabo*.

Coimbra: Edição de Autor, [1926]. Capa de Julio.

A polémica datação do primeiro volume de poesia, durante décadas datado de 1925, corresponde, na verdade, ao ano de 1926, o que é atestado em carta enviada ao pai do autor, datada de 4 de fevereiro deste ano, na qual dá conta:

É-me impossível, no entanto, ir no dia 18, por causa do meu livro. A zincogravura do desenho demora mais do que se esperava, mesmo a composição das últimas páginas atrasou um pouco, e além disso não posso ir sem ter definitivamente resolvido o problema da sua exposição e venda. (Régio, 1997, p. 111)

As circunstâncias que marcam a publicação deste volume de poesia com capa de Julio, no ajuste entre continente e conteúdo, presente na seleção e primazia da iconografia cristã que dá a estampa, reapropriada de nova significação, é notada por José Régio no posfácio da mesma:

(...) lembro de me ser misto de sofrimento e prazer (porventura menor o prazer que o sofrimento) passar à Rua Ferreira Borges e dar com os olhos nessa capa que a nanquim pincelara Julio, num gosto conscientemente popular, quase brutal: o Olho da Providência sobre os três inimigos da Alma – Mundo, Diabo e Carne; a cidade, a serpente, a mulher. (Régio, 1978, pp. 107-108)

Segue-se, em 1929, já no âmbito das edições *presença*, a capa, três ilustrações e grafismo de Julio para o segundo volume de poesia de José Régio, *Biografia*, numa proposta gráfica próxima daquela que, em 1931, faria publicar no álbum *Música*, com desenhos gravados a linóleo e palavras de Régio. A composição reflete experiências desenvolvidas na *fôlha de arte e crítica* coimbrã, sobretudo, na coabitação entre diferentes tipos gráficos, título da obra e autor ao nível da capa da publicação, assim como a utilização da gravação a linóleo, introduzida na prática tipográfica por Branquinho da Fonseca<sup>3</sup> (Simões, 1977, p. 161), com rápida adesão, quer de Julio, quer de José Régio.

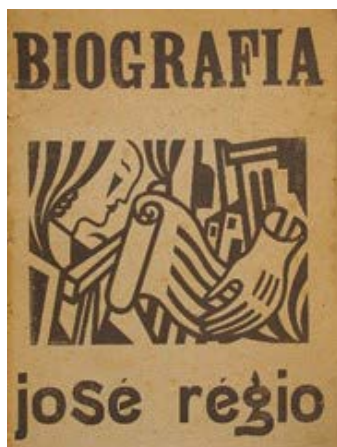


fig. 2

Régio, José – *Biografia*. Coimbra: Presença, 1929. Capa de Julio.



fig. 3

Régio, José – *Biografia*. Coimbra: Presença, 1929. Página de rosto, arranjo gráfico de Julio.



fig. 4

Régio, José – *Biografia*. Coimbra: Presença, 1929. Página de rosto, arranjo gráfico de Julio.

Do grafismo para o volume de poesia de 1929, nota-se a apresentação de duas páginas de rosto [Figura 3 e 4], subsequentes à capa [Figura 2], em arranjos gráficos diversos, uma com subtítulo da obra poética, em diferentes tipos gráficos minúsculos, “sonetos / de / José Régio” e “ilustrações / de / Julio”, contrastando com “BIOGRAFIA” em maiúsculas, outra, com “José Régio” em minúsculas, seguido do título, tripartido em partes iguais, com maiúsculas, “BIO”, “GRA”, “FIA”, numa composição simétrica, adquirindo, assim, uma dimensão de imagem.

<sup>3</sup> Cf. Simões, J.G. (1977). *José Régio e a História do Movimento da presença*. *Autobiografia*, 8, Brasília Editora (p. 161): “a compilação do original, a organização dos números, a ordenação das páginas e, inclusivamente, em dado passo, os cabeçalhos e a gravação dos mesmos em linóleo, tudo era obra dos presencistas. Foi Branquinho da Fonseca quem desde logo se empenhou nesse económico processo de gravar”.

A gravação a linóleo, prática generalizada, pela sua versatilidade e baixo custo de produção, nos diversos meios de impressão da *presença*, desde a revista aos livros e álbuns da editora, é assunto regular na correspondência trocada ao longo das décadas de 30 e 40 do século XX, entre José Régio e Julio, através da qual se apreende o carácter experimental da mesma, assim como os diversos tipos de intervenção na colaboração entre ambos.

No álbum *Música*, o autor dos desenhos é Julio, mas o gravador, além da colaboração de Branquinho da Fonseca, é, na sua larga maioria, José Régio, numa prática sobre a qual vai adquirindo, progressivamente, controlo, domínio e precisão. Assim, desde a primeira experiência de gravação de um desenho para o álbum de 1931, Régio acusa “uma série de pequenas incorreções ou hesitações que podem ser corrigidas”, não comprometendo o desenho, e reconhecendo que o seu:

(...) êrro capital [...] [foi] cortar de mais, de modo que não são possíveis grandes correções; e além disso, algumas linhas perdem em estar menos cheias que no original. Muitas curvas também não estão cortadas com a segurança suficientes, mas algumas dessas poderão ser melhoradas. Enfim, tu verás. Não estou muito descontente, por ser o primeiro: Julgo que farei melhor um segundo ou um terceiro. (Carta a Júlio Maria dos Reis Pereira, novembro 15, 1930)



fig. 5

*uma página do álbum de júlio chamado música. presença*  
– *fôlha de arte e crítica*, Coimbra: Atlântida,  
Vol. 2, n. 31-32 (março-junho, 1931), p. 27.

Avançando, seguidamente, para a possibilidade de o fazer publicar na *presença*, facto, que se viria a verificar, na *fôlha de arte e crítica* número 31-32 [Figura 5], de março-junho do mesmo ano, na página 27, com o intitulado “uma página do álbum de Júlio chamado música”.

Na carta sobre o segundo desenho a gravar, na qual dá conta da receção do mesmo, avança com a necessidade de produção da capa para o álbum, retomando o assunto da primeira gravação: “Já corrigi algumas pequenas coisas no outro. Mas não lhe quis mexer muito. Visto o que dizes, na altura de ser impresso se verá ainda o que poderá emendar” (Carta a Júlio Maria dos Reis Pereira, novembro 28, 1930). Sobre o anúncio para o álbum, nota-se a proposta de Régio para o arranjo gráfico da publicação, não sendo, no entanto, a apresentação final adotada para as páginas da *presença*. A proposta de Régio assentava no alinhamento central dos tipos gráficos: “MÚSICA / Desenhos / de / Julio / gravados em linol” (Carta de Régio a Júlio Maria dos Reis Pereira, novembro 28, 1930), sendo a publicada: “música / desenhos de Júlio / gravados em linol / palavras de / José Régio”, segundo um alinhamento, no qual o título e autor dos desenhos constituem um bloco central, limitado por duas linhas negras horizontais, seguindo-se as “palavras de José Régio”, em tipos gráficos diferentes e com distanciamento face ao bloco anterior, rematado por linha horizontal intercetada pelo logótipo da *presença*, e data da publicação.

Por sua vez, na última carta relativa à gravação de desenhos para o álbum *Música*, já relacionada com a impressão, Régio atende à “gravura das estátuas” [Figura 8], afirmando que “poderia ter corrigido algumas coisas que assim escaparam. Enfim, o desenho não é prejudicado de maior e isso é o essencial”, referindo, igualmente, que uma outra gravura:

(...) conseguida com sobreposições da mesma ficou curiosa. Talvez fosse possível, com um desenho já próprio para isso, obter-se qualquer coisa que teria novidade e interesse; e poder-se hia, então, publicar essa tentativa no número de Março – número que eu queria fazer sair isso pouco melhorado (já temos um desenho de Sarah Affonso e outro de Mário Eloy) por ser o do mês de aniversário da Presença. (carta de Régio a Júlio Maria dos Reis Pereira, fevereiro 3, 1931)

Tal situação não se verificou, como vimos anteriormente, visto a solução encontrada para o anúncio na *fôlha de arte e crítica* cair na publicação de um dos desenhos do interior do álbum.

Os *rèclames*, parte da estratégia publicitária do empreendimento editorial, são assunto no corpo da carta, numa divergência de opiniões, sendo Régio apologista de que estes “sejam metidos” junto com a *presença*, sendo, no entanto “mais conveniente saírem os *rèclames* antes do álbum. Entendo que êsses *rèclames* devam ir não só nos números enviados aos assinantes, jornais, e revistas, – como nos mandados para as livrarias: sobretudo para Lisboa” (Carta de Régio a Júlio Maria dos Reis Pereira, fevereiro 3, 1931).

O *rèclame* com a abertura “apareceu” [Figura 6]: é impresso em papel rosado, com os tipos gráficos minúsculos: “música”, à exceção das capitais incluídas nos nomes próprios, nos subtítulos “desenhos de Júlio / gravados em linol” e “palavras de / José Régio” centrados, seguidos por uma composição, na qual Julio justapõe diversos elementos pictóricos, pertencentes às diferentes gravações do interior do álbum, com título, em tipos gráficos minúsculos “música”, emoldurado, nas laterais, por um conjunto de filetes a negro, tendo abaixo as indicações “tiragem reduzida”, “preço.....oito escudos” e “edições presença”.



fig. 6

Anúncio *apareceu música*, *desenhos de Júlio gravados em linol*. *palavras de José Régio*, Coimbra: Edições Presença.

O papel empregue na impressão de *Música*, próximo ao da edição de *Poemas de Deus e do Diabo*, *Biografia* e até mesmo dos primeiros números da *presença*, é alvo de apreciação por parte de Régio, na carta de 21 de fevereiro de 1931, sobretudo sobre o empregue na capa, visto o poeta considerar que:

Qualquer outro papel mais grosso e noutro tom (cinzento ou amarelado) me parece deveria ficar melhor para a capa. Enfim... julgo que as razões financeiras não foram alheias à tua resolução de imprimir todo o álbum no mesmo papel. E mesmo assim como está não está mal: lembra um caderno de originais. (Carta de Régio a Júlio Maria dos Reis Pereira, fevereiro 21, 1931)

A participação de José Régio, além da gravação dos desenhos, das propostas gráficas

e de publicidade, compreende, conforme o subtítulo da publicação refere, o texto de abertura – “palavras de José Régio”. Este não corresponde à primeira versão, conforme atesta a correspondência de 14 de janeiro de 1931, na qual o autor afirma: “Ainda te não mandei as palavras para o álbum, porque as que já tinha escrito, as perdi num hotel de Coimbra. Tive, pois, de arranjar outro texto, por não ser capaz de reconstituir o primeiro”. (Bilhete Postal de Régio a Júlio Maria dos Reis Pereira, janeiro 14, 1931)

O texto de abertura recupera o ideário regiano sobre arte e expressão artística, sobretudo o do pensamento em *Lance de Vista* (Régio, julho 18, pp. 5-8), de 1927, dedicado à complexidade do fenómeno artístico, estruturado, na formulação tripartida, entre *Homem, Artista e Realidade*. Agora, em recurso a imagens afins às formas dos desenhos gravados, a formulação sustenta, no entanto, a mesma intencionalidade. A realidade é, uma vez mais, o pretexto à criação, visto o artista encontrar-se, irremediavelmente, “com pés enterrados” (Régio, 1931), servindo-se das suas faculdades humanas, isto é, “a imaginação, a sentimentalidade, a inteligência, a emotividade” (Régio, 1927, julho 18, p. 5), para atingir o superior, com “os cabelos voando a ventos do alto” (Régio, 1931), no caminho da verdadeira criação.

A alteração das variáveis da fórmula, comprometeria o resultado final, uma vez que:

(...) arranquem o artista da terra – separem no homem-artista o artista do homem – ficará qualquer coisa menos arte. Ou, repetindo isto mesmo sob forma diversa, separem o homem do artista enterrando o homem no solo até já se lhe não ver os cabelos que voavam a ventos do alto, – também ficará qualquer coisa menos arte. (Régio, 1931)

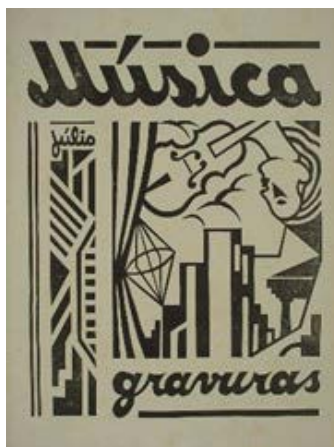


fig. 7

Julio – *Música*. desenhos de Julio gravados em linol. palavras de José Régio. Coimbra: Presença, 1931.



fig. 8

Julio – *Música*. desenhos de Julio gravados em linol. palavras de José Régio. Coimbra: Presença, 1931.



fig. 9

Julio – *Música*. desenhos de Julio gravados em linol. palavras de José Régio. Coimbra: Presença, 1931.



fig. 10

Julio – *Música*. desenhos de Julio gravados em linol. palavras de José Régio. Coimbra: Presença, 1931.

De referir ainda o “dom”, a “intuição”, a “inspiração”, ou, por outras palavras, aquilo que o autor anteriormente designara por um “certo sentimento íntimo, profundo, porventura obscuro ao menos de início, que se impõe ao artista e lhe impõe um fundo e uma forma a ponto de, por vezes, o artista se sentir uma espécie de *medium*” (Dionísio et al., 1968, p. 75).

A imagem empregue pelo poeta sobre o fenómeno artístico evoca, no paralelo pictórico, a gravação do desenho “das estátuas” [Figura 8], no qual, sob uma proposta de referenciais clássicos, com colunas jónicas e frontão, se destacam duas estátuas, prováveis *Vénus de Milo*, com os pés assentes sob pedestais, cabelo e vestes revoltas ao vento, numa verticalidade e ordem, contrastante com a restante composição.

As palavras de Régio continuam a perseguir as imagens de Julio [Figura 7 a 10] na referência ao seu vocabulário pictórico: “ao fundo do tanque do jardim, repousam estrelas que caíram do céu nas noites de tempestade”; a “fachada do palácio [com] as janelas e as portas segundo a ordem corrente”; o “feitio dos instrumentos, ou a madeira ou metal de que são feitos, ou a altura dos tabladados, ou o vestuário dos músicos, ou os quatro, cinco, ou seis dedos que tenham nas mãos”; e “dessa música vibram as palavras dum poema, os sons duma sinfonia, os volumes duma escultura, as linhas dum desenho” (Régio, 1931). Estas palavras retomam, em jeito de conclusão do texto, o ensaio inaugural para a *presença*, *Literatura Viva*, sobretudo na afirmação de que a arte “provém

da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima da personalidade artística” (Régio, 1927, março 10, p. 1), reproduzida, agora, na sua apologia: “Tudo o que a arte diz é verdade – porque espontâneamente a arte dá sentido a tudo” (Régio, 1931).

## CONCLUSÃO

Desde os primeiros contributos de José Pacheco nas obras de Mário de Sá-Carneiro, *Dispersão*, de 1914, e *Céu em Fogo*, de 1915, e na capa para o número 2 de *Orpheu*, as participações da imagem adquirem força renovada no espaço do livro e do periódico, ou melhor dizendo, primeiro nos periódicos e depois nos livros, nos quais as limitações da indústria tipográfica lançavam desafios que só o experimentalismo, forte acento das vanguardas artísticas, conseguira ultrapassar. Destaca-se, entre outros exemplos, e após o excecional caso de Amadeo de Souza-Cardoso, com o seu primeiro álbum *XX Dessins* com prefácio de Jérôme Doucet, editado em Paris, em 1912, o caso de Julio.

Julio que, conforme vimos anteriormente, inicia a sua atividade no domínio da ilustração de livros, primeiro dando rosto ao volume de poesia de José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1926, continuando em contributos alargados, entre os quais ao seu alter-ego Saul Dias, e aos demais presencistas. Sendo a *presença*, periódico de arte e crítica, também editora, apresenta-se como campo de diversas experiências onde a tensão entre o *ler* e o *ver* se identifica e onde as limitações técnicas dão azo a experiências de entre as quais se destaca aqui a prática de gravação de desenhos em linóleo.

Dos diversos lançamentos editoriais da *presença* selecionámos *Música – desenhos de Julio e palavras de José Régio*, por constituir o primeiro livro de artista do autor, após a parca experiência de ilustrador e da sua primeira apresentação enquanto pintor, no I Salão dos Independentes, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1930. Este álbum de desenhos, a que se seguira *Domingo*, acompanhado pelas palavras de Adolfo Casais Monteiro, representa um caso a atender, conforme demonstramos, ora no domínio do livro em Portugal, pela sua particularidade de livro de artista; ora na prática artística em Portugal para a década de 30, pelas soluções formais e plásticas encontradas, às quais as limitações da indústria tipografia nacional não é alheia – muito pelo contrário, é enformadora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dachy, M. (1989). *Journal du mouvement dada, 1915-1923*. Editions d'Art Albert Skira, S.A.
- Denis, M. (1890, outubro 30). “Notes d'art. Définition du néo-traditionnisme”. *Art et Critique*, (66).

Denis, M. (1912). "Notes d'Art. Définition du néo-traditionnisme". In *Théories, 1890-1910: Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Bibliothèque de l'Occident.

Dionísio, E. (Org.); Faria, A. (Org.); & Matos, L. S. (Org.). (1968). *Situação da Arte: inquérito junto dos artistas e intelectuais portugueses*, 45. Europa América.

Ferro, A. (1934, junho 30). "Sobre a imprensa em Portugal". *Bandara: Semanário Literário* (A1, no antepimeiro).

França, J-A. (1951, maio). "Nota servindo de prefácio". *Unicórnio: Antologia de Inéditos de Autores Portugueses Contemporâneos*.

França, J-A. (1980). *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX:1910-1980* (2ª ed.). Livros Horizonte.

França, J-A. (2006). "Introdução à leitura de uni-bi-tri-tetra-pentacórnio". In Biblioteca Nacional de Portugal (Org.), José Augusto França (Apresent.), Divisão de Actividade Cultural e Científica, (Coord.), & Miguel Real. (Colab.), *Unicórnio, etc.: mostra documental. 16 dezembro de 2006 a 3 de março de 2007*. (Catalogo de exposição). Biblioteca Nacional de Portugal.

Freitas, M. H. (Colab.) (1986). Imagens e miragens de uma década. In Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, José Sommer (Compil.), Margarida Acciaiuoli (ed. lit.), & Maria Helena de Freitas (ed. lit.), *O Grafismo e Ilustração nos Anos 20*. (Catálogo de Exposição). Fundação Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna.

Hausmann, R. (1932). Typografie. *Qualität*, (3-4).

Janin, C. (1926, janeiro). Aux dames, aux demoiselles, aux bibliophiles et aux chats-fourrés. *L'Art Vivant*, (25).

[Lisboa, I.] (1943, julho 03). Inquérito ao livro em Portugal. *Seara Nova: Revista de Doutrina e Crítica*, (829).

Lisboa, I. (1944). *Inquérito ao livro em Portugal: Editores e Livreiros, I*. Seara Nova.

Lisboa, I. (1946). *Inquérito ao livro em Portugal: A Arte do Livro, II*. Seara Nova.

Marques, B. (1946). "Alguns aspectos críticos da indústria do livro em Portugal". In Irene Lisboa, *Inquérito ao livro em Portugal: A Arte do Livro, II*. Seara Nova.

Marques, B. (1946). "O livro artístico". In Irene Lisboa, *Inquérito ao livro em Portugal: A Arte do Livro, II*. Seara Nova.

McMurtie, D.C. (1982). *O Livro: impressão e fabrico* (Maria Luísa Saavedra Machado, Trad.; Jorge Peixoto, Pref.) (2 ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Montalvor, L. (1946). Generalidades sobre a execução gráfica do livro de arte. In Irene Lisboa, *Inquérito ao livro em Portugal: A Arte do Livro, II*. Seara Nova.

Nobre, R. (1946). "A Ilustração do livro". In Irene Lisboa, *Inquérito ao livro em Portugal: A Arte do Livro, II*. Seara Nova.

Régio, J. (1927, março 10). "Literatura Viva". *Presença: Fôlha de Arte e Crítica*, 1 (1).

Régio, J. (1927, julho 18). "Lance de Vista". *Presença: Fôlha de Arte e Crítica*, 1 (6).

Régio, J. (1931). "Palavras de José Régio". In Julio, *Música*. Edições Presença.

Régio, J. (1978). "Introdução a uma Obra" (posfácio). In José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo* (9ª ed.).

Régio, J. (1997). *Correspondência Familiar: Cartas a Seus Pais*. Câmara Municipal de Portalegre.

Schwitters, K. (1924). "Thèses sur la typographie". *Merz 11, Typoreklame*. Pelikan Nummer.

Schwitters, K. (1994). "Kurt Schwitters". In Kurt Schwitters, Serge Lemoine, & Didier Semin, D. (Eds), *Kurt Schwitters*. (Catalogue de l'exposition). Centre Pompidou.

Simões, J. G. (1945, setembro 5). "O verdadeiro sentido da palavra ilustrador". *Primeiro de Janeiro: Suplemento das Artes, das Letras*.

Simões, J.G. (1946, junho 22). "Interpretação e juízos: a arte do livro". *Mundo Literário: Semanário de Crítica e Informação Literária, Científica e Artística*, (7).

Simões, J.G. (1977). *José Régio e a História do Movimento da "Presença": Autobiografia*, 8. Brasília Editora.

Valéry, P. (1950). *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé* (p. 15). Editions de la Nouvelle Revue Française.

# O NADA EM HEIDEGGER E SARTRE: A NECESSIDADE DE ULTRAPASSAR UMA ASSUMIDA NEGATIVIDADE

*Daniel Lobo*

(Universidade de Salamanca)

## RESUMO

É preciso fazer-se o esforço de espreitar para dentro da gaveta onde o Nada fora ar-  
rumado. Estamos tão mais preocupados com coisas concretas, com coisas que “existem”,  
que nos esquecemos de uma das ideias fundamentais para a construção do Mundo.  
Cabe perguntar: estará o Nada tão esclarecido ao ponto de ser possível esquecê-lo e  
prosseguir caminho? Veremos que não. É necessário questioná-lo através de um pensar  
sensível. Iremos, portanto, tentar elucidar o Nada segundo dois autores cujas obras ten-  
tam, em vários momentos, encontrar uma resposta mais clara do que aquela sugerida  
pela ciência. Veremos, pelo pensamento existencial de Martin Heidegger, que o Nada  
habita muito perto de nós. Para isso, será analisada a forma como ocorre o aperceber da  
sua proximidade; meditaremos também sobre a responsabilidade do Nada pelo avistar  
claro do Ser, numa íntima relação com o *Dasein*, permitindo que este último seja pos-  
sível. Por outro lado, numa perspectiva existencialista, Jean-Paul Sartre levanta o Nada  
como essencial ao nosso descobrir, sendo ele quem nos orienta pela atribulada vida quo-  
tidiana. Explicitaremos, a partir do filósofo francês, em que circunstâncias é que o Nada  
se comporta como agente doador de sentido, numa existência sem sentido algum. Com  
isto, teremos que analisar o que ambos os filósofos entendem como consciência, posto  
que está inteiramente ligada ao Nada que pretendemos desenvolver. Para que o esforço  
aqui presente faça sentido, será necessário abdicar da vulgar compreensão do Nada, para  
que seja possível, finalmente, começar a traçar um novo caminho.

## PALAVRAS-CHAVE

Nada, Ser, Heidegger, Sartre, Consciência, Experiência Estética, Arte.

## ABSTRACT

One must make the effort to take a look into the drawer where Nothingness has been stored. We are so busy with tangible things, with things that “actually exist”, that we forget [and, at this point, forgot] one of the most fundamental and structural ideas that make up the World. It begs the question: has Nothingness been clarified, allowing us to move forward? We will see that’s not the case. It is necessary to question it through the lens of sensitive thinking. Therefore, we will attempt to elucidate what is meant by Nothingness, according to two authors whose works seek, at various moments, to find a clearer answer than that suggested by science. We will see, through the existential thought of Martin Heidegger, that Nothingness dwells very close to us. To do this, we will analyze how the awareness of its proximity occurs; we will also meditate on Nothingness’ responsibility for the clear sighting of Being, in an intimate relationship with *Dasein*, allowing the latter to be possible. On the other hand, from an existentialist perspective, Jean-Paul Sartre raises Nothingness as an essential component to our act of discovering, as it guides us through the tumultuous everyday life. We will explain, based on the french philosopher, under what conditions Nothingness behaves as a giver of meaning in an existence devoid of any sense. With this, we will have to examine what both philosophers call consciousness, as it is intimately connected to the Nothingness we intend to develop. In order for the effort presented here to make sense, it will be necessary to give up the common understanding of Nothingness, so that we can finally begin to walk a new path.

## KEYWORDS

Nothing, Being, Heidegger, Sartre, Consciousness, Aesthetic Experience, Art.

Existe a tendência de olhar para o Nada como pura negação. Vulgarmente, a ideia do Nada tornou-se o máximo expoente de uma atitude de negação do que quer que seja. Há uma situação que assumo ser comum à memória de muitas pessoas: quando em criança, ao vermos um sítio escuro/vazio e dizemos, para quem estiver connosco: “não há nada aqui!”, fugindo seguidamente – com medo do que possa estar lá dentro. Ainda hoje nos deparamos com o medo do que não existe, ou não está lá. A palavra que serve melhor o propósito de traduzir a ideia de ausência, foi-nos dito, é Nada. Mas porquê? Porque é que conectamos o Nada à ausência? Olhemos a seguinte situação:

Estamos numa oficina a fazer uma cadeira de madeira. Do que é que precisamos? Logicamente, madeira. Vamos buscar as placas e, após fazermos um desenho das diferentes

peças a serem cortadas, uma serra. No entanto, assim que começamos a tentar cortar a placa, a serra encrava. Não corta de forma alguma. Dizemos: 'não serves para nada!'; porquê? Não seria mais acertado dizer: 'Não serves para coisa alguma'? O Nada, vulgarmente associado a uma negação absoluta, é aqui posto em positividade, mas esta surge como paradoxal. Se o Nada é, pelo que dizem, um campo de ausência [de espaço e sentido], dizer que não serve para Nada é dizer que não serve para, contraditoriamente, não servir – ou seja, serve para servir, ainda que, factualmente, a serra não nos esteja a servir naquele momento. Seria mais correto ainda dizer, segundo o sentido vulgar da palavra: serves para nada – inferindo que existe uma ausência de utilidade para a qual, de forma cómica, a serra serve. Queremos dizer que a serra não serve, dizendo o seu oposto.

Pergunta-se: o que é o Nada? Meditemos, antes de mais, sobre o pensamento de Parménides. Para o filósofo, todo o ser é dual, uma vez que não é só o seu ser que faz parte de si. A sua ausência [não-ser] é também consigo. Tentarei explicar-me melhor. Parménides seria cético para com a ideia de movimento – os seres não se moveriam continuamente, ao invés disso, o movimento, aparentemente contínuo, seria apenas uma ilusão; uma montagem feita a partir de vários momentos de presença e não-presença – dado que o tempo seria, também para Parménides, uma ideia ilusória:

Depois de aplicar o seu princípio revolucionário às coisas no espaço e no tempo, Parménides estende-o às próprias estruturas do espaço e do tempo. O tempo é tripartido em passado, presente e futuro, sem a possibilidade de uma sobreposição entre si. Qualquer diferença de uma época para outra implicaria que algum estado de coisas anterior se extinguísse, assim como o surgimento de um estado posterior. Porém, Parménides já demonstrou que tais transições não podem ocorrer, portanto, o tempo é algo irreal.<sup>1</sup>

Da mesma forma que estou em casa faz parte do meu ser, não estou no rio faz parte, igualmente, do meu ser. Analogamente, parafraseando Sorensen, é como se o mundo fosse feito de pontos claros e escuros, que criam a imagem que vemos, como numa antiga televisão CRT. Ou seja, sou a minha presença como sou a minha ausência, em igual medida, como dia e noite fazem necessariamente parte do ser da duração. "Assim como cada imagem no ecrã a preto-e-branco é uma mistura de luz e escuridão, cada objecto é uma mistura de ser e não-ser"<sup>2</sup>. Com base em Parménides, assume-se que tudo que é,

<sup>1</sup> [tradução minha] *After applying his revolutionary principle to the things in space and time, Parmenides extends it to the framework of space and time itself. Time has three parts: past, present, and future. They cannot overlap. But any difference from one time to another would involve some earlier state of affairs going out of existence, and some later state coming into existence. But Parmenides has already shown that such transitions cannot take place, so time is unreal.* Roy Sorensen (2022). *Nothing: A Philosophical History*. Nova Iorque: Oxford University Press, p. 87.

<sup>2</sup> [tradução minha] *Just as each representation on the black-and-white screen is a mixture of light and darkness, each object is a mixture of being and nonbeing.* Ibid. p. 85.

não é também; essa herança filosófica é clara se lermos Hegel ou Sartre. Esta dialéctica, fundamental ao questionar do Ser e do Nada, irá ressurgir mais tarde.

Acredito que o declínio do interesse sobre o Nada parta de uma falsa certeza sobre as questões que temos como, assumidamente, resolvidas. Existe um conjunto de questões (no entendimento vulgar<sup>3</sup>) que estão já engavetadas, sem mais nenhum tipo de preocupação dirigida a elas. *A lei da gravidade* seria um bom exemplo: já não nos preocupamos com o porquê das coisas caírem ao chão, Newton já nos assegurou da mecânica presente nesse acontecimento; também não nos preocupamos com o porquê das cores serem como são, porque é que as flores crescem ou porque é que as nuvens são mais escuras em tempos de tempestade. Com a revolução científica, no entanto, cometeu-se o erro de se assumir que *todas as questões estão e podem ser resolvidas cientificamente*<sup>4</sup>. Mas será mesmo? Vejamos, a ciência consegue responder, sim – no mérito dela –, a questões que tocam no saber concreto das coisas: ‘o que é uma garrafa de vidro?’; ‘de que forma se mexem as placas tectónicas?’; ‘como é o plástico?’; entre muitas outras. No entanto, esse saber, que nos parece conseguir dar um conhecer aprofundado sobre os objectos, denominemo-los concretos, é assumido como o máximo saber a ir de encontro à verdade das coisas. Se o termo ciência [ou derivados, como científico/a] não estiver soldado a um conhecer específico, a sua credibilidade desaparece. De tal forma que, se formos a uma livraria em busca de um livro de filosofia, este estará localizado na área das ciências sociais.

Para a ciência, a questão do Nada foi arrumada como respondida, através do vácuo. Uma criança não saberá o que é o vácuo, não saberá o que é uma placa tectónica, muito menos saberá como se organiza o polímero que constitui a garrafa de plástico. No entanto, o Nada diz-lhe algo. Há algo no Nada que faz estabelecer, desde cedo, uma relação profunda entre si e o ser humano. Desta forma, esta é uma questão<sup>5</sup> que vai para além das preocupações físicas. Precisamos, com isto, de partir do pensar de Martin Heidegger – dado que a pergunta do Nada pode ser uma questão existencial – e de Jean-Paul Sartre – uma vez que a pergunta do Nada pode ser, de igual modo, uma pergunta existencialista. Ambos trabalham extensivamente sobre o Nada, e como tal, são dois autores que nos permitem fazer um caminho na descoberta do em-si do Nada, que é o que aqui nos interessa. Cabe inquirir: porque é que o Nada deve ser pensado filosoficamente? Se preferirmos: porque é que a filosofia consegue pensar mais aprofundadamente a questão do Nada?

Existe, para a ciência, a noção de que a Natureza, *qua physis*, é o ser fonte de todos os

<sup>3</sup> Vulgar ao longo deste texto como: ‘do domínio geral’, ‘popularmente’, ‘pela linguagem comum’, ‘pela pessoa comum, que não estuda o assunto em questão’, etc.

<sup>4</sup> Sublinhado meu.

<sup>5</sup> O que é o Nada?

restantes seres, na medida em que a física estuda as leis naturais e a geologia estuda a natureza das rochas. Deparamo-nos, no entanto, com o seguinte problema: quem fica, então, encarregue de estudar o Mundo interior do ser humano? É comum afirmar-se que a psicologia, a antropologia ou a fisiologia já se ocupam de encontrar respostas a problemas desse domínio. Porém, esta afirmação não pode ser encarada como verdadeira. Estudar o humano pela sua história, é conhecer apenas metade do que ele é. Estudar a sua fisionomia assim o é de igual forma. A ciência não se preocupa com a preocupação, com a força de vontade, com a expressão artística, a angústia ou o tédio. Pode ser apontado: ‘preocupa-se sim, a psicanálise e a psicologia trabalham sobre todos os estados referidos’. Na medida da consequência, sim; afinal, a ciência é o melhor instrumento métrico que temos. No entanto, esta não encontra a *estrutura primordial*<sup>6</sup> dos aspectos humanos referidos. A sua fundamentalidade perde-se em favor dos efeitos práticos, causados pelas mais variadas situações. Portanto, dizer que a tristeza é tristeza porque alguns químicos do cérebro estão em determinado nível de concentração, não irá, de forma alguma, conseguir elucidar o que a tristeza é em-si. A química fisiológica nunca conseguirá determinar uma estrutura primordial:

Os psicólogos não se dão conta, com efeito, de que é tão impossível atingir a essência amontoando os acidentes quanto chegar à unidade acrescentando indefinidamente algarismos à direita de 0,99. Se eles tiverem por meta apenas acumular conhecimentos de detalhe, não há nada a dizer; simplesmente não se percebe o interesse desses trabalhos de colecionador.<sup>7</sup>

A ciência, ao pôr em prática o seu sistema de catalogação, não se apercebe que está a obscurecer, ainda mais, a apreensão dos seres com o seu método. Como tal, contaminou o entendimento ontológico, assim como o fez a Metafísica. Esta última, na tentativa de uma abertura do pensar, acabou por encobrir o Ser com o ente – em outras palavras, confundiu ambos. A filosofia medieval, como esclarece Heidegger, “não levanta a questão da verdade do ser-ele-mesmo.”<sup>8</sup> O pensamento medieval tentou explicar o Ser a partir da noção de Deus. Contudo, com a verdade do Ser caída em entificação [Deus com as suas qualidades auto-justificativas] a sua fundamentalidade evapora. Declararmos que *a possibilidade máxima é Deus, porque Deus criou todo o existente*<sup>9</sup>, não nos esclarece o que queremos saber sobre a possibilidade de ser. Vemos este tipo de argumentação, de forma cronologicamente deslocada do período em questão, num diálogo entre Sócrates

<sup>6</sup> Sublinhado meu.

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre (2008). *Esboço para uma teoria das emoções* (Paulo Neves, Trad.). Porto Alegre: L&PM, p. 17.

<sup>8</sup> Martin Heidegger (1987). *Carta sobre o Humanismo* (Pinharanda Gomes, Trad.). Lisboa: Guimarães Editores, p. 45.

<sup>9</sup> Sublinhado meu.

e Eutífron. Sócrates questiona o segundo sobre a piedade, e, com isso, o que torna uma atitude piedosa ou impiedosa. Eutífron diz que algo é piedoso se agradar aos deuses. O dilema principal de todo o diálogo é o seguinte: uma atitude é moralmente boa porque em-si dessa forma [e, por isso, amada pelos deuses]? Ou é moralmente boa apenas porque parte da vontade dos deuses? “Então, a piedade é amada pelos deuses, porque é piedade, ou é piedade, porque é amada pelos deuses?”<sup>10</sup>. Quando é necessário pensar ontologicamente, a metafísica abandona a conversa da mesma forma que Eutífron deixou Sócrates. Vemos, especialmente neste caso, a tendência tecnológica do ser humano determinar o seu modo de pensar. Como tudo é uma criação de Deus, tudo tem um propósito; como tal, tudo está assente no primado da razão tecnológica – as coisas criadas com um objetivo em mente. O âmago dos seres, deste modo, encontra uma fundamentação na ideia de que *a graça de Deus é quem dá o sentido às coisas*<sup>11</sup>; esse é, portanto, o seu ser ôntico-ontológico.

Podemos, face a esta tendência, “apontar o dedo” a Descartes, que contribuiu para que *tudo* fosse tomado como uma predicação de um sujeito, através do *cogito ergo sum*, que cristalizou uma atitude de submissão dos seres perante o ser humano, dado que somos o animal que pode pensar – ou seja, predicar. Por conseguinte, maus tratos a animais e a outras pessoas (violência, guerras, etc.) são “facilmente justificados”. Este é o principal problema do Humanismo: a desmesurada preocupação com os afazeres humanos<sup>12</sup>. É por esta razão que se pode considerar a tradição judaico-cristã uma prática humanista, posto que o seu núcleo está no humano – na redenção da vida em pecado, com o propósito de alcançar a *salus aeterna* –; ainda mais claro é se denotarmos que as representações pictóricas de Deus assumem uma imagem humana, visto que Deus nos fez à sua imagem *para que domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam pela terra*.<sup>13</sup> Consequentemente, uma vez que tudo é justificado pela prática metafísica e humanista de “esclarecimento” dos seres, a linguagem encontra-se enclausurada, e oprimida, pela noção de uma transcendência a partir de, dada a imediata associação de qualquer coisa ao Homem, à Natureza ou, em máximo expoente, a Deus. No entanto, a linguagem precisa de ser livre, de que outra forma conseguiríamos compreender o Ser e o Nada? O Ser é o que Deus permite ser e o Nada tomado como irrelevante, havendo, então, uma maior valorização do primeiro – veremos mais à frente que esta hierarquia é absurda. A linguagem precisa de estar solta de concepções metafísicas que a limitem, não conseguiremos pensar devidamente se seguirmos modelos

<sup>10</sup> Platão (2017). *Êutifron* (José Trindade Santos, Trad.). Em Platão. *Êutifron. Apologia de Sócrates. Críton*. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 44.

<sup>11</sup> Sublinhado meu.

<sup>12</sup> De maneira similar, uma certa adoração por esses afazeres próprios.

<sup>13</sup> [sublinhado meu] *Bíblia Sagrada (versão dos textos originais)*. (2009). Fátima: Difusora Bíblica, Gn 1.

do género. A *diferença ontológica*<sup>14</sup> precisa de ser esclarecida, de forma a conseguirmos compreender as estruturas existenciais, fundamentais ao ser dos seres.

Heidegger vem salvaguardar, e recuperar, o Ser da compreensão limitadora que fora implementada pela filosofia medieval. O filósofo percebe que o que vem condicionar, de forma fundamental, as possibilidades do ser humano é a sua temporalidade. Em outras palavras, é o tempo quem orienta, possibilita e determina o acontecimento da existência na Terra e no Mundo. Não poderia haver, com este facto em mente, um distanciamento entre ser humano e Mundo quando este primeiro só *é* pelo seu Mundo: pelo que projecta ser [em projectos que desenha para si no futuro-presente], pelas significações que atribuí aos mais variados entes, pela sua culpa perante as suas ações, etc. Eu só sou porque sou-possível de caminhar num Mundo; pelas significâncias que me a-parecem e se a-presentam nesses caminhos. De que outra forma poderia eu ser senão pelo que colho do Mundo no qual habito? Deste modo, Heidegger vem cunhar o termo *Dasein* – termo que resulta da composição dos termos *Das* [o *ai*] com *Sein* [ser]. O ser humano passa, a partir do pensamento heideggeriano, de um governador de mundos [mestre e predicador dos seus escravos] a alguém que, com cuidado, numa atenção que lhe é própria – derivada de uma disposição afetiva [*Stimmung*]<sup>15</sup> –, colhe o que está para ser colhido: o Ser. Assim, o *Dasein* não se limita à sua existência concreta, descartando o que *é* fora da concretude; ele pode agora (finalmente) encarar a sua necessidade de *ex-sistir* [excedendo o sistente, o que permanece]<sup>16</sup> como sua característica fundamental. O *Dasein* só *é* porque *é possível-de-ser-possível-no-mundo*<sup>17</sup> – pelas suas possibilidades, projectando ser o que pretende ser, *preocupando-se* consigo mesmo:

A potencialidade-para-ser, pela qual o *Dasein* é, contém em si o modo de ser de ser-no-mundo. Com isto, a relação com os seres intramundanos é ontológica. Mesmo que apenas de forma privada, ter cuidado *é* sempre cuidar de coisas e preocupação.<sup>18</sup>

Como seres-de-cuidado, vivemos a maior parte da nossa vida preocupados; tão

<sup>14</sup> Sublinhado meu.

<sup>15</sup> Cf. Martin Heidegger (2022). *Caminhos De Floresta* (Irene Borges-Duarte, Ed. e Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>16</sup> É por esta mesma razão que se torna incorreto dizer que Heidegger é um filósofo existencialista. É correto, no entanto, dizer que Heidegger é um filósofo existencial, dado que o *Dasein* excede, supera e ultrapassa (*Überstieg*) a sua existência (factualidade histórica; dimensão ôntica).

<sup>17</sup> Sublinhado meu.

<sup>18</sup> [tradução minha] *The potentiality-for-being for the sake of which Da-sein is, has itself the mode of being of being-in-the-world. Accordingly, the relation to innerworldly beings lies in it ontologically. Even if only privately, care is always taking care of things and concern.* Martin Heidegger (1996). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Trad.). Albany: State University of New York Press, p. 181.

preocupados que nos esquecemos de nós mesmos nesse processo. Andamos perdidos, no meio dos arbustos, atentos às opiniões alheias, às diversões da vida quotidiana. Estamos já familiarizados [e, como tal, confortáveis] com o outro, vivendo em/para a rotina. O pensamento crítico cai para dar lugar a um saber derivado *do que os outros dizem*<sup>19</sup> – por exemplo: gostar de uma música porque as rádios, as redes sociais, os nossos amigos e os prémios ditam qual a música “com qualidade”; ficamos convencidos de que gostamos [genuinamente] de determinada música, quando, na verdade, não nos diz muito. Isto é o que Heidegger chama de viver em *inautenticidade*. Pelo contrário, viver em *autenticidade* é sair dessa entificação na qual passamos a maior parte da nossa vida: “Factualmente, o *Dasein* mantém-se inicialmente e maioritariamente num inautêntico ser-para-a-morte.”<sup>20</sup> É apenas de forma autêntica [pelo verdadeiro juízo sobre o que se é] que nos deparamos com a nossa última possibilidade: ser-para-a-morte. Não obstante, esta última é simultaneamente a possibilidade primordial do ser do *Dasein*: ontológica e fundamentalmente a nossa primordial, uma vez que, enquanto lançados, já estamos a morrer, caminhando toda a vida na possibilidade de *ser-para-o-fim*<sup>21</sup>.

Evitamos falar sobre a Morte. Inclusive, muitas das vezes, a Morte de alguém é um incómodo (inconveniente) para o resto das pessoas. Esta ocorrência é uma direta reflexão da tendência em viver inautenticamente: “A conversa fugaz sobre a morte, quer seja expressa ou reprimida, diz-nos: Também se morre no fim, mas *por agora*, não há preocupação”<sup>22</sup>. Portanto, Heidegger considera o seguinte: para que uma vida autêntica seja desbloqueada, é preciso aceitar-se a Morte como algo que faz parte do meu *Dasein* próprio: ninguém vai morrer por mim; por isso, deverei, e terei, que viver a minha própria vida. Só conseguirei, ulteriormente, olhar para as minhas possibilidades – verdadeiramente – se estiver a “ver-me” de forma autêntica. Contudo, como? Como é que eu conseguirei, no meio da floresta da entificação, encontrar a clareira que me guiará um olhar autêntico sobre mim? Em maneira heideggeriana, este recuperar da entificação ocorre no modo existencial de *Angst*.

A *Angst* é uma espécie de medo, mas ao contrário do segundo, não aparenta ter um objecto em específico [para o qual dirigimos a nossa atenção]. Exemplificando, ter medo é sempre ter medo de alguma coisa – medo de alturas, de palhaços, de balões, de cães,

<sup>19</sup> Sublinhado meu.

<sup>20</sup> [tradução minha] *Factually, Da-sein maintains itself initially and for the most part in an inauthentic being-toward-death*. Martin Heidegger (1996). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Trad.). Albany: State University of New York Press, p. 240.

<sup>21</sup> Sublinhado meu.

<sup>22</sup> [tradução minha, sublinhados do autor] Martin Heidegger (1996). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Trad.). Albany: State University of New York Press, p. 234.

etc. É recear algo de forma concreta e direcionada; *eu sei do que tenho medo*<sup>23</sup>. Porém, a *Angst* distingue-se na medida em que não existe algo específico que nos ponha em causa. É como uma ansiedade profunda, que está lá, mas que não se sabe, em concreto, onde. A *Angst*, diz Heidegger, é aquele medo que nos arranca de tudo o que tem significância, e por isso não sabemos o que nos ameaça. Existe uma evaporação em massa de significantes do Mundo, no qual somos. É o Nada, pela noção heideggeriana, quem retira os significantes, resultando num sentimento de *Angst*. Em “ansiedade”<sup>24</sup>, isola-nos de tudo o resto pois foi ele quem arrancou tudo o resto de nós: “Quando a *Angst* se dissipa, na nossa maneira quotidiana de fala, estamos acostumados a dizer «estava ansioso por nada»”.<sup>25</sup> Então, porque é que ficamos ansiosos (preocupados)? A *Angst* preocupa-se com o facto de tudo se liquidar de significância. No final, só restamos nós, ou seja, primordialmente, a *Angst* é sobre o nosso ser-no-mundo [revelando-o], uma vez que, sendo o Nada o “protagonista” deste acontecimento, a-presenta-se-nos<sup>26</sup> um Mundo mergulhado em Nada, revelando que somos *sós-no-mundo*<sup>27</sup>. Os entes, nos quais se foi depositando significância<sup>28</sup>, são agora vistos como são em-si; acima disso, vemo-nos entre eles em “pé de igualdade”, percebendo, eventualmente, que o que nos resta é abrir um novo Mundo – projectando possibilidades, recuperando assim um sentido existencial<sup>29</sup>. Reconhecemos, isto posto, a nossa potencialidade-de-ser-possível como porta de abertura no Ser, e só assim poderemos viver por-nós-mesmos: reconhecendo, autenticamente, o nosso ser-aí-no-mundo. O Nada, em Heidegger, é um elemento individualizador<sup>30</sup>,

<sup>23</sup> Sublinhado meu.

<sup>24</sup> É preciso ter cuidado com este termo – ansiedade – uma vez que o modo de disposição afetiva da *Angst* é mais profundo, isto é, existencial. Corriqueiramente, ansiedade remete-nos para o que, em Heidegger, é entendido como medo; geralmente, usamos ambas as palavras como sinónimos: ‘estou ansioso para o exame’. Usamos ansiedade aqui como mero veículo linguístico, a não ser confundido com a completa significação heideggeriana.

<sup>25</sup> [tradução minha] *When Angst has quieted down, in our everyday way of talking we are accustomed to say “it was really nothing.”* Martin Heidegger (1996). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Trad.). Albany: State University of New York Press, p. 175.

<sup>26</sup> Precisamente, torna-se presente (como Nada em-si) em simultâneo com o seu a-presentar [tornar presente, de forma clara] de um Mundo sem significância alguma.

<sup>27</sup> Sublinhado meu.

<sup>28</sup> Originando uma sensação de conforto.

<sup>29</sup> Por esta razão, associar o pensamento heideggeriano à forma absurdista é incorreto. Há sempre possibilidade de abrir um novo Mundo, apenas precisamos de estar em autenticidade.

<sup>30</sup> Contemplar o significado de individualizador segundo a noção *solus ipse*.

que nos permite, quando apercebido, olhar o Ser verdadeiramente<sup>31</sup>, sem qualquer tipo de distrações ou diversões que nos ocultem o seu claro avistar. Com isto, podemos dizer que o Nada não é apreendido de forma cognitiva, mas através da experiência (*Angst*), que nos coloca na situação desconfortável de olhar um Mundo desprovido de significância. Concluindo, só pelo Nada o Ser consegue ser revelado, nunca sem ele.

Em Sartre, o Nada pode ser compreendido de outra forma. Diz-nos o filósofo francês, nas primeiras páginas de *O Ser e o Nada*, que “é a sua existência [da consciência] que implica a sua essência”<sup>32</sup>. Consideremos o seguinte: quase a chegar a casa, no fim de um longo dia, deparamo-nos com um assalto. Todas as preocupações do ladrão naquele momento estão depositadas no sucesso do assalto; está distraído. Prestes a sair da loja, o tempo congela momentaneamente com o som da nossa voz a gritar ‘Ladrão!’. É aí que ele se apercebe: ‘eu sou um ladrão’. Não há como não-ser, nós confirmámos a sua realidade. Naquele momento, o ladrão viu-se no mundo co-habitado por outrem. Existe, por esta razão, uma complementaridade entre o que eu sou para-mim e o que sou para-o-outro, permitindo uma “síntese perpetuamente desagregadora e um jogo de evasão perpétuo do para-si ao para-outrem e do para-outrem ao para-si.”<sup>33</sup> Não podemos dizer que eu sou professor na mesma medida em que um copo é um copo. Eu sou esta dualidade: sou em-si, mas também sou, de forma transcendente, professor: jogando o jogo de ser-professor – chegando à escola, lecionando as aulas, dando apoio aos alunos, recebendo o meu salário pelos serviços prestados, etc.

O Nada surge devido à indispensabilidade de uma constante análise do mundo que me circunscreve, como agente de negação. O que queremos dizer quando afirmamos ‘É isto e mais nada’? Quando dizemos que este copo “é só isto”, ou seja, este copo particular, não estaremos a indicar que ele não-é algo para além do copo em-si? E se isto for verdade, não estaremos a identificá-lo como algo que não-é outra coisa que não ele próprio? Pela perspectiva sartriana, ver alguma coisa é ver – buscando Sartre grande apoio em Hegel – segundo uma análise negativa de um mundo positivo. “O isto, portanto, está posto como *não isto*”<sup>34</sup>. “Assim, invertendo a fórmula de Espinosa, podemos dizer que toda a negação

<sup>31</sup> Aqui, verdade é escrito com ligação direta a *alethēia*, ou seja, um desocultar, ou desvelamento, dos seres. É vê-los pelo que são, sem uma névoa que os obscureça. *Lethein* pode ser compreendido como estar ocultado. Através do prefixo *a*, *alethēia* vem significar o oposto. Para os gregos, *alethēia* era precisamente um avistar limpo sobre os seres que nos rodeiam. Heidegger entende verdade a partir desse facto.

<sup>32</sup> Jean-Paul Sartre (2021). *O Ser e o Nada* (Victor Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70, p. 40.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 117.

<sup>34</sup> [sublinhado do autor] Hegel (2021). *Fenomenologia do Espírito* (José Barata-Moura, Trad.). Lisboa: Página a Página, p. 144.

é determinação. Isto significa que o ser é anterior ao nada e o funda.”<sup>35</sup> Em que sentido poderíamos dizer que o Ser funda o Nada? Em Heidegger, o Nada é exterior ao Ser, co-existindo no mesmo plano existencial, possibilitando uma apreensão clara do que é. Contudo, Sartre diz-nos que o Nada vem após o Ser. Se vivemos pela nossa existência, realidade sem qualquer sentido premeditado, encerra-se em nós a responsabilidade (não confundir com dever) de criar um sentido próprio. Portanto, também o Nada surgiria por nós – dado que é uma forma de organização, com o propósito de criar sentido. Ir às compras em busca de pêssegos é ir à sua procura positivamente. Em simultâneo, esta é uma viagem de negação. As maçãs, as pêras, os cogumelos ou as cebolas não-são pêssegos. Então, até chegarmos ao nosso destino (os pêssegos) viajamos em negação constante, dizendo não a tudo o que não-é o que pretendemos encontrar, mesmo que pré-reflexivamente.

O Nada é esta recusa de um ser, ou estado de ser, que constitui a nossa possibilidade de *estabelecer uma relação*<sup>36</sup> com os mais variados seres. É neste esquadrinhar que a nadificação ocorre: tudo cai para fundo de um objecto intencional. Porém, o leitor atento reparou que não ocorre apenas uma nadificação. Não foram só os restantes frutos que caíram numa mancha de Nada; o próprio pêssego também caiu. Dado que procuramos um objecto particular, para o qual nos dirigimos intencionalmente<sup>37</sup>, até que apareça diante nós, fica colocado no Nada. É o que acontece no encontro com Pierre no café (descrito na obra *O Ser e o Nada*<sup>38</sup>): esperamo-nos encontrar com Pierre num café a x hora, mas quando chegamos lá, não há sinal dele. Existem aqui, portanto, dois Nadas distintos: a ausência de Pierre (que não se encontra no café), e o café, que *existe* como fundo (onde o Pierre, ou, neste caso, a ausência dele, se destaca como objeto para a minha consciência). O Nada é, à vista deste facto, uma “ferramenta” de navegação no Ser, denotando contrastes entre seres e não-seres. Não obstante, o Nada, isto é, o processo nadificante, pode ser também direcionado a mim próprio. Refiro-me, especificamente, a uma projecção nadificante de mim para mim – pelo que o Nada pode, também, ser projectado por outrem sobre mim.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Jean-Paul Sartre (2021). *O Ser e o Nada* (Victor Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70, p. 71.

<sup>36</sup> Sublinhado meu.

<sup>37</sup> Aguardamos que esse objecto se a-presente à consciência.

<sup>38</sup> Jean-Paul Sartre (2021). *O Ser e o Nada* (Victor Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70.

<sup>39</sup> É crucial termos em mente que Sartre encara o Nada como fundamento e origem da negação: para negarmos um determinado ser, precisamos de o transcender (encontrando o Nada), para que nos seja possível negá-lo posteriormente. Portanto, quando for referido “processo nadificante” quer-se dizer, em verdade, “processo de negação”, posto que a negação é integral ao processo nadificante. Nadificar um cubo é negar o seu ser.

Ao processo de nadificação interna, ou negação-própria-do-que-se-é, Sartre vai chamar de Má-fé, que se assemelha em grande medida à *inautenticidade* postulada por Martin Heidegger. Na Má-fé, existe uma sobreposição do *para-si* sobre o em-si que se é. Em outras palavras, existe uma omissão intencional do ser a(c)tual que se é – a *inautenticidade* heideggeriana, pelo contrário, acontece sem intenção, isto é, não é algo voluntário, mas uma distração. Quando me dizem, por exemplo, que sou batoteiro, e eu declaro ‘não, não sou!’ (sendo, de facto, tendenciosamente batoteiro), estou a agir em Má-fé, acreditando realmente que não sou. Esta é uma conduta na qual a consciência se dirige a si mesma, negando-se para dar lugar a um projecto de um para-si. Precisamos, no entanto, de não confundir o ato de Má-fé com a mera mentira. Na mentira, desejamos enganar o outro (intencionalmente), conhecendo a todo o momento<sup>40</sup> a verdade que estamos a omitir; não cremos realmente nessa mentira: o mentiroso perfeito é aquele que faz parecer que crê na mesma mentira que está a tentar vender. Em contrapartida, na Má-fé, visamos mentir, mas não é ao outro que mentimos: é a nós mesmos, ou melhor, à nossa consciência. É uma mentira que parte da consciência para se dirigir a si mesma, nessa ilusão de um para-si, que se acredita ser um em-si. Conhecemos a verdade, mas esta fica ofuscada pela Má-fé: negar a liberdade que tenho de saltar do meu prédio é um ato de Má-fé tão grande como sentir um “intolerável sentimento de culpa”<sup>41</sup> em ser homossexual. A verdade é, desta forma, substituída conscientemente por uma não-verdade, que nos aparece como verdade. “*Pomo-nos* de má-fé como adormecemos, e estamos de má-fé como sonhamos”<sup>42</sup>. A consciência, como podemos ver, é um agente fulcral na negação do Nada. É aquela que nos dá acesso à *possibilidade de conhecer*<sup>43</sup>, servindo como porta de abertura entre a liberdade e o Mundo, uma vez que precisamos de ser livres para potencialmente negar esse mesmo Mundo. Para Sartre, não somos sem liberdade, visto que, se encontramos o nosso âmag na existência – realizada pelas nossas ações – precisamos primeiro de estar disponíveis para escrever um destino próprio.<sup>44</sup> Isso envolve tomar uma atitude de constante negação; para agirmos, precisamos de transcender um Nada, que nos possibilita aperceber e *recusar* um presente indesejável.

Se em Sartre a consciência é descrita como um *mapa mundi*, para Heidegger esta é mais do que uma ferramenta. A consciência, para o segundo, é um “acordar” do sonho-do-passar. Esta inautenticidade, na qual caímos constantemente – indo na conversa fiada da entificação –, prende-nos. Ninguém nos consegue retirar desse estado, por mais que nos recordem

<sup>40</sup> De forma posicionalmente consciente.

<sup>41</sup> Jean-Paul Sartre (2021). *O Ser e o Nada* (Victor Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70, p. 123.

<sup>42</sup> [sublinhado do autor] Ibid. p. 129.

<sup>43</sup> Sublinhado meu.

<sup>44</sup> Cf. Quarta Parte, § 1. *Ser e Fazer: A Liberdade* em Jean-Paul Sartre (2021). *O Ser e o Nada* (Victor Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70.

que temos de fazer as coisas por-nós-mesmos; só começamos a assumir as nossas próprias escolhas se estivermos dispostos a fazê-lo. Porém, se ninguém consegue retirar-nos desse estado de inautenticidade, da mesma forma que ninguém nos consegue induzir a gostar de algo que odiamos – no máximo fingimos que gostamos, encenando-nos –, como voltamos, então, para a nossa vista autêntica do Mundo? A resposta está na consciência. É através da sua formulação de consciência que Heidegger vem justificar este ciclo:

1. Autenticidade;
2. Queda na entificação [inautenticidade];
3. Regresso à autenticidade.

A consciência é aquele chamar característico<sup>45</sup> que sentimos quando algo “não bate certo”, percebendo que o que “não está a bater certo” é o nosso afogar no mar da entificação. Neste estado – no estado consciente – somos arrancados do Mundo significante, e percebemos, finalmente, os seres como são em-si. Estes despem-se de todo o tipo de significado e sentido; só agora os vemos como nos aparecem à intuição. A existência é muito mais confortável com as nossas atribuições idiossincráticas; sem elas, vivemos em desconforto: estado fundamental descrito em alemão como *unheimlich*. Essa experiência da *unheimlich* é o que nos causa a *Angst*, trazida a nós por essa chamada de consciência, que nos recorda o nosso ser-no-mundo. Tal premissa só faz sentido porque o *Dasein*, fundamentalmente, se preocupa. Com isto, a consciência é um preocupar-se-com-o-seu-ser-no-mundo, sentido em *unheimlich* e *Angst*, que nos encharcam com um “balde de água fria”. Como o Ser é a nossa casa, estar em consciência é ser sem-abrigo. Contudo, é a consciência que nos permitirá abrir uma nova porta nessa casa, pois só pela consciência o *Dasein* se pode projectar em verdade, de forma limpa e clara, começando a construção de um novo Mundo a partir dela. Não poderíamos, desta forma, pensar em consciência sem pensar no Nada, que agora percebemos estarem interligados. A consciência, no íntimo recuperar do *Dasein*, coloca-o fora do seu domicílio; neste local desconfortável que é a autenticidade, o *Dasein* avista o Nada, que lhe permite apreender, em *Angst* e *unheimlich*, o Ser. Esta trágica<sup>46</sup> necessidade da consciência asombra, até ao seu fim, aquele que precisa de colher o Ser. É o *esplendor do meio-dia*<sup>47</sup>, pelo qual a *luz* ilumina o Ser na totalidade; onde os bem-aventurados são capazes de

<sup>45</sup> Cf. §§ 54-60 em Martin Heidegger (1996). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Trad.). Albany: State University of New York Press, p. 175.

<sup>46</sup> Porém, radiante.

<sup>47</sup> [sublinhado meu] Friedrich Hölderlin (2021). *À Tranquilidade* (João Barrento, Trad.). Em Friedrich Hölderlin. *Todos os Poemas*. Porto: Assírio & Alvim, p. 130.

receber essa angústia e caminhar pelos arbustos à procura da clareira. Não irei trazer o poema de Hölderlin por inteiro, mas destacarei uma passagem que dialoga, a meu ver, com esta experiência-do-aperceber que é a consciência:

Desperto pela saudação do galo, pelo sussurro das foices,  
 A ti, que trazes felicidade, dediquei um canto de louvor!  
 E eis senão quando, no esplendor do meio-dia,  
 Ela vem, a hora do entusiasmo.  
 [...]  
 Assim és tu, tranquilidade, controladora e amiga!  
 Dás força de gigante ao desprezado,  
 Que despreza os rostos falsos, hipócritas,  
 E as sibilantes línguas víperinas.<sup>48</sup>

A poética (*Dichtung*, presente também na linguagem filosófica, é aquela capaz do desvelamento, como a ciência não conseguira fazer até ao momento. Heidegger repara neste detalhe, apontando, em concordância com o que foi dito, que a obra de arte é a única capaz de conseguir avistar, em verdade, o Ser. O que quer isto dizer? Que pela obra de arte, o artista co-labora no cuidar e colher do Ser, pelo acontecimento de apropriação (*Ereignis*) imanente à obra. É um “pôr-em-obra da verdade” – fixando-se (na obra) a disputa/combate entre Terra e Mundo (A Terra, que insiste em trazer o Mundo para si; o Mundo, que tenta sempre superar a Terra):

A arte, enquanto pôr-em-obra da verdade, é ditado poético. [...] O projecto poético da verdade, que se põe em obra como figura, também não se realiza nunca em direcção ao vazio e ao indeterminado. Na obra, a verdade é antes lançada para aqueles que, estando para vir, serão quem resguarda, i. e. lançada para uma humanidade histórica.<sup>49</sup>

É pela obra de arte que a verdade se torna histórica, isto é, acessível ao ser humano através de um sentir poético, próprio do pensar artístico-filosófico. É o *Dasein* quem recebe, deste modo, cada ser presente na obra, e só nesse momento é que esse ser é visto como é em-si. Evita-se, então, associar a obra de arte a uma mera descrição imagética do que se vê. Não é por a verdade ser posta em figura que se torna numa descrição; ao invés disso, a obra é, apropriadamente, uma janela sem filtro para o Ser. Com isto, a obra terá que ser vista, necessariamente, por um público colocado em *autenticidade*; ou seja, um público que esteja livre da atitude entificada – seria (é) o mesmo que ver algo enquanto distraído por preocupações paralelas. À luz deste facto, afirmamos que a obra de arte requer sempre

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Martin Heidegger (2022). *A Origem da Obra de Arte* (Irene Borges Duarte, Ed. e Trad.). Em Martin Heidegger. *Caminhos De Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 80-81.

um espectador, dado que o artista não é o único que cria; o público tem uma função semelhante<sup>50</sup>, ao resguardar o que deve ser [a]colhido conscientemente. A obra perde-se quando deturpada por olhares terrenos; por essa razão, assim como cuidamos do Ser, devemos cuidar da obra de arte, pois nela o Ser foi sensivelmente oferecido à história.

Dado que o Nada está sempre lá, aquando o avistar dos seres, podemos afirmar que o Nada é testemunho de presença – considerando ser presente aquele que se nos a-presenta, em consciência. Quanto a esta tese, Heidegger e Sartre estarão certamente de acordo. Mas vejamos, poderemos ir mais além na nossa análise? Confrontemos ambas as perspectivas:

1. Por um lado, em Heidegger, o Nada é algo que se encontra exteriormente a nós. Não nos deparamos quotidianamente com ele, como se fosse algo habitual; só quando angustiados existencialmente [*Angst*] é que sentimos um sussurrar peculiar, extremamente próximo a nós. Porém, aquele que nos oprime não se mostra, como seria de se esperar. Esse que nos sussurra é o Nada, que nos arranca de toda a significação que tínhamos depositado no Mundo. Ficamos fora do Ser para que possamos olhar para ele, pensando-o – por isso é que é desconfortável (*unheimlich*): porque somos forçados pela consciência a fazer algo a que não estamos habituados. Neste desvanecer de conceitos, o Nada redireciona-nos o olhar de volta para nós mesmos, podendo agora apreender o nosso ser-no-mundo.<sup>51</sup> Pelo que foi aqui dito, só pelo Nada conhecemos o Ser;

2. Por outro lado, em Sartre, o Nada parte de nós. O Nada é fulcral no nosso encontro com o Mundo. Navegamos na existência negativamente – dado que precisamos de negar para conhecer um ser intuído, identificando-o como um *isto que não é*<sup>52</sup>. Através desta negação de seres [ou estados de ser], nego um Mundo desprovido de significância, atribuindo, deste modo, um sentido à minha existência. Posso negar também o meu em-si, substituindo-o por um para-si que, não sendo verdadeiro, ilude a minha consciência a ver o contrário. Podemos postular, então, que a consciência seja parte integral do processo onde é originado o Nada. A consciência, que projecta a nossa existência, permite-nos transcender o Ser, causando uma sensação de vertigem para com a nossa liberdade<sup>53</sup>. Isto só acontece porque é pela consciência que reconhecemos a liberdade de negar o Ser; a consciência está, por esta mesma razão, numa relação simbiótica com o Nada, originando e condicionando-o – como porta entre este último e a liberdade, que o precede.

Ambos os Nadas encontram-se distantes de nós; conseqüentemente, o exercício hermenêutico está igualmente condicionado por uma distância que dificulta a compreensão da sua fundamentalidade.

<sup>50</sup> Num tipo de criação diferente.

<sup>51</sup> Pelo Nada, re-conhecemos os nossos ser-de-tempo, ser-para-a-morte, ser-em-possibilidade, ser-culpado, entre outros.

<sup>52</sup> Sublinhado meu.

<sup>53</sup> Uma vez que somos, inevitavelmente, responsáveis por ela.

Porque é que eu insisto que deve estar mais próximo? Como disse já, o Nada tem connosco uma relação basilar: muitas pessoas concordarão que ele está presente “desde sempre” na sua história pessoal; ao que tudo indica, o medo que se tem do Nada<sup>54</sup> sublinha uma relação extremamente íntima. O filósofo francês descreve-o como se de um utensílio se tratasse, do qual nos servimos como bem entendermos. A fundamentalidade da nossa relação com o Nada, no entanto, é “suja” mais uma vez pela compreensão metafísica, estruturada a partir da noção do *cogito* cartesiano. Eu, ao pensar, invoco o Nada, e só ulteriormente é que ele se materializa, encontrando-se dependente de uma liberdade que o possibilite. Se eu nem sequer precisar de negar, o Nada não sai da cova onde foi enterrado em 1943. Não reside neste Nada algum grau de independência. Como é possível que um mero utensílio me traga tanta angústia? Como é possível que uma simples ferramenta me pese tanto a temporalidade? Este é o limite do pensamento sartriano para a discussão do Nada. Já em Heidegger, o Nada é visto como “entidade”<sup>55</sup>, exterior a nós; portanto, é independente em-si. Contudo, esta sua característica – ser distante de nós, pois é exterior –, explícita pelo facto de só conseguirmos encarar o Nada aquando a sua experiência fundamental (*Angst*), não apoia o que Heidegger descreve como sentimento opressivo<sup>56</sup>, segundo o qual nos sentimos desconfortáveis com a presença da invisível ameaça do Nada sobre nós e o nosso Mundo. Se o Nada nos conhece tão intimamente como Heidegger dá a entender [visto que o Nada conhece cada significação específica a cada pessoa singular], como é possível que esteja tão distante assim? Preciso de passar imenso tempo com uma pessoa para a conhecer a esse nível. Uma relação constrói-se em temporalidade prolongada; não em breves momentos.

Num espaço nadificado, só resto eu e o Nada. Olho em volta e mais nada encontro. Em frente a uma obra de arte, a qual vejo verdadeiramente na presença do Nada, estamos totalmente “sozinhos” com a obra. Quem é este Nada, que me acompanha em todo o momento de verdadeira apreensão, ficando em *stand-by* no resto da minha vida? Recorde-mos, é a consciência que nos chama para a autenticidade. Então, não seria possível propor uma sinonímia entre Consciência e Nada? Não seriam ambos um só em-si? Se é o Nada quem permite que entremos em contacto com o Ser, é ele também quem nos garante que os seres nos “cheguem à consciência”. Logo, o Nada enquanto ante-predicamental da consciência é aquele que testemunha e acusa o Ser.

Como poderíamos insistir na ideia de que o Nada é negativo quando é ele quem nos

<sup>54</sup> Basta verificar quantas exposições repetem o erro de encher as salas com obras em demasia.

<sup>55</sup> Evitando invocar a palavra energia em contexto heideggeriano.

<sup>56</sup> Ver Martin Heidegger (1996). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Trad.). Albany: State University of New York Press, pp. 174-175.

permite desvelar o Ser? Só pelo Nada temos acesso ao pensar sentido<sup>57</sup>, que nos possibilita o conhecer da abertura em olhares claros. A experiência estética é aquela que nos dá acesso a um modo de apreender realidades como a ciência jamais o conseguiu fazer. A compreensão contemporânea de realidade, muito apoiada no modo científico de estudo do mundo, apenas entende a realidade como uma só: a realidade concreta, natural. Todas as outras realidades são esquecidas, tomadas como ilusão, ou fantasia. A arte é desvalorizada, muitas das vezes, por esta mesma razão: somos, normalmente, julgados por chorar com um filme, visto que não é considerado real. No entanto, ignorar que um filme constitui uma realidade é esquecer que toda a historicidade, que percorre um destino, está assente na obra. Não se deveria reduzir a arte a um simples veículo de boas vontades estéticas; a arte é o plantar da possibilidade, guiando o *Dasein* pelos arbustos, impedindo que se perca na vegetação; a obra de arte não só revela os seres como contém, simultaneamente, a semente da possibilidade – instigando o *Dasein* no seu descobrir fundamental. Perceber o quão trágico é o assassinio de Rorschach no final de *Watchmen*<sup>58</sup> é fazer uma leitura sensível, ou seja, estar livre e disponível para receber criando, a injustiça desse ato na sua totalidade imediata. É isto a que Sartre se refere quando diz que construímos um Mundo em conjunto com o autor:

Portanto, escrever é revelar o mundo e, ao mesmo tempo, propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. [...] O erro do realismo foi pensar que o real se revelava à contemplação e que, por isso, podia ser pintado imparcialmente. Como é que isto seria possível, uma vez que a própria percepção é parcial, uma vez que a nomeação, por si só, é já modificação do objecto? [...] se aceita ser criador de injustiças [o autor], fá-lo com um movimento que as ultrapassa para as abolir. [...] E toda a arte do autor é para me obrigar a criar o que ele revela, portanto, para me comprometer. Nós os dois mantemos a responsabilidade do universo.<sup>59</sup>

Sabemos agora que precisamos de avistar o Nada [estar em consciência] para conseguir [a]colher o Ser. Pela obra de arte, isto é, pela experiência estética, conseguimos finalmente *pensar* o Ser. Não obstante, verifica-se que o estudo das estruturas fundamentais da consciência não tem avançado muito mais nos últimos anos; talvez seja o caso de que tenhamos de reconsiderar os modelos [de estudo] pelos quais partimos no nosso caminhar. Os modelos científicos, que dizem respeito ao estudo da consciência, não nos parecem servir muito mais. Partir da experiência estética, num novo olhar sobre a consciência (Nada), parece-me ser mais vantajoso. Conseguimos responder agora à pergunta que colocamos inicialmente: “Dizemos: ‘não serves para nada!’; porquê?”.

<sup>57</sup> Pensar um sentido; Um pensar que se sente; Um pensar que, pela sensibilidade pode, efetivamente, pensar; Um pensar que, ao contrário de funcionar pelo cogito, opera pelo plano do sensível [pela estética].

<sup>58</sup> Alan Moore (2019). *Watchmen*. Burbank: DC Comics.

<sup>59</sup> Jean-Paul Sartre (1968). *O que é a Literatura?*. Em *Situações II* (Rui Mário Gonçalves, Trad.). Lisboa: Publicações Europa-América, pp. 104-105.

Dizemo-lo quando algo (a serra, no caso) não nos serve uma necessidade específica. Referimo-nos, logicamente, a nós mesmos; o sentido da declaração permanece se a reescrevermos da seguinte forma: 'não serves para mim!', ou, similarmente, 'não serves para a minha consciêncial'.

## BIBLIOGRAFIA

- Bíblia Sagrada (versão dos textos originais)*. (2009). Fátima: Difusora Bíblica.
- Hegel (2021). *Fenomenologia do Espírito* (José Barata-Moura, Trad.). Lisboa: Página a Página.
- Heidegger, Martin. (1987). *Carta sobre o Humanismo* (Pinharanda Gomes, Trad.). Lisboa: Guimarães Editores.
- Heidegger, Martin. (1996). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Trad.). Albany: State University of New York Press.
- Heidegger, Martin. (2022). *A Origem da Obra de Arte* (Irene Borges Duarte, Ed. e Trad.). Em Martin Heidegger. *Caminhos De Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hölderlin, Friedrich. (2021). *À Tranquilidade* (João Barrento, Trad.). Em *Friedrich Hölderlin: Todos os Poemas*. Porto: Assírio & Alvim.
- Moore, Alan. (2019). *Watchmen*. Burbank: DC Comics.
- Platão (2017). *Êutifron* (José Trindade Santos, Trad.). Em Platão. *Êutifron. Apologia de Sócrates. Críton*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Sartre, Jean-Paul. (1968). *O que é a Literatura?*. Em *Situações II* (Rui Mário Gonçalves, Trad.). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Sartre, Jean-Paul. (2008). *Esboço para uma teoria das emoções* (Paulo Neves, Trad.). Porto Alegre: L&PM.
- Sartre, Jean-Paul. (2021). *O Ser e o Nada* (Victor Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Sorensen, Roy. (2022). *Nothing: A Philosophical History*. Nova Iorque: Oxford University Press.

# I \_ NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

**P. 111**  
**EDUCAÇÃO ESTÉTICA. O BELO ENQUANTO MANIFESTAÇÃO DO BEM, DE ARTUR MANSO.**  
**UMA LEITURA**  
*Daniel Lobo*

**P. 115**  
**O INVERIFICÁVEL E A LEITURA DA ARTE: FIDELIDADE CRIATIVA E PRESENÇA**  
*Alexandre Teixeira Mendes*



# EDUCAÇÃO ESTÉTICA. O BELO ENQUANTO MANIFESTAÇÃO DO BEM, DE ARTUR MANSO. UMA LEITURA.

Daniel Lobo

(Universidade de Salamanca)

*Sejam quais forem o modo e os meios pelos quais um conhecimento se possa referir a objectos, é pela intuição que se relaciona imediatamente com estes e ela é o fim para o qual tende, como meio, todo o pensamento.*<sup>1</sup>

É fundamental que consideremos esta passagem. Seguramente, Artur Manso, professor no Instituto de Educação da Universidade do Minho, tinha esta noção em mente quando escreveu *Educação Estética. O belo enquanto manifestação do bem*, primeiramente publicado em fevereiro de 2023, com a sua segunda edição em abril de 2024.

O professor-autor deixa bem claro: precisamos de uma urgente reforma no ensino, especificamente naquele que vai desde o primeiro ano do ensino básico até ao último ano do ensino secundário; em Portugal, o décimo segundo ano. A reforma soa simples: retornar à sensibilidade, reabilitando-a, uma vez que “a formação científica sempre combateu”<sup>2</sup> aquela que, intuitivamente (fora o trocadilho), deveria ser considerada como basilar, a par do conhecimento inteligível. Em primeira instância, não se consegue perceber o porquê de termos esquecido que somos, primeiramente, seres sensíveis. Por mais que se traga esse facto para a conversa, a sensibilidade ainda é vista como “parte fraca” do ser humano, mesmo que seja por esta que o Mundo se revele na sua totalidade – pensar a água como  $H_2O$  afasta-nos do seu em-si, vemos aqui outra coisa que não água.

É sublinhada, ao longo dos seis capítulos – excluindo o *Antelóquio* e o *Epílogo* – a

<sup>1</sup> Tradução da passagem de Kant na sua *Crítica da Razão Pura* [A 19, B 33] em Martin Heidegger (2023). *Kant e o Problema da Metafísica* (António Franco de Sá & Marco António Casanova, Trad.). Coimbra: Edições 70, pp. 39-40 [Sublinhado de Kant]. Cf. Immanuel Kant (2007). *Critique of Pure Reason* (Marcus Weigel, Trad.). Londres: Penguin Group, p. 59.

<sup>2</sup> Artur Manso (2024). *Educação Estética. O belo enquanto manifestação do bem*. Porto: Estratégias Criativas, p. 11.

queda do ser humano na “enformação” (termo bastante presente ao longo do livro), cultivada desde cedo pelos adultos nas crianças. Num cultivo afastado da Cultura, estas são limitadas a seguir linhas de ação impostas por outrem, guiadas por uma sociedade que pensa em virtualmente tudo como um produto; como que uma variação da reificação marxista: não é que se objectifiquem valores em “meras coisas”, mas substitui-se o valor já existente nas crianças por outros contra a sua vontade. Esta implementação de valores entende-se, a nível intra-consciente pelos adultos, como fundamento para cumprir uma existência, supostamente visando adultos melhor preparados. Na verdade, esta existência é traduzida para “mercado” e as pessoas pelos anos de atividade nesse mesmo mercado. É-lhes ainda atribuída a qualidade de “tempo útil”, que começa por volta dos vinte anos e finaliza no começo do período de reforma. O impacto desta atitude é bem claro pela forma como os jovens, nos dias que correm, consideram o seu valor: pelos números de *followers* e *likes* que possuem nas respectivas redes sociais. Essa atribuição de valor é filha direta da atitude capitalista, que determina o estatuto de um indivíduo em função dos números da sua conta bancária.

Fomos obrigados, ao longo da nossa infância, a esquecer a nossa forma primordial de dar sentido ao Mundo: a livre atividade de recreio. Ao longo do segundo capítulo, percebemos que houve uma grande redefinição da atitude geradora do conhecer; em grande medida, pela abordagem pragmática dos romanos em alocar o processo educacional para o fazer, descurando o contemplar. Agora, a educação (*paidei*) é *humanitas*, e o ensino fechado nas engenharias, medicina, economias e direito. Os gregos, por outro lado, entendiam que um bom entender do Mundo requeria um “encontro espiritual da arte com a ciência”<sup>3</sup>; por isso, a contemplação tinha uma presença mais vincada na vida quotidiana, era mais familiar. Nas últimas décadas, tanto o estético como o artístico foram reduzidos a “atividades de tempos livres”. Salvo aqueles professores determinados em promover um ensino mais dinâmico, dentro das possibilidades já limitadas pelos ciclos de ensino portugueses, o aprendizado não foge muito da sala de aula, do livro-manual e dos livros de exercícios. O foco é gerar mecanismos e formas de produção, não de criação. Talvez por isso o artista seja visto vulgarmente como sinónimo de “desempregado”: pois o emprego não quer *ver* o Mundo, mas operá-lo. No terceiro capítulo, *A Expressão da Criatividade*, Manso apresenta-nos o desenrolar histórico que nos trouxe até ao momento de descrença na sensibilidade como forma igualmente valiosa de apreensão do Mundo. Sublinha-se, com maior atenção, a influência de Descartes na “conceção francesa de arte dominada pelo racionalismo e academismo”<sup>4</sup>, que vem cristalizar a concepção de um Mundo subordinado ao sujeito. O século XVIII trouxe-nos o seguinte: a comercialização dos bens possuídos pelos sujeitos pensantes, originando um mercado, onde está inserida a arte, através

<sup>3</sup> Ibid. p. 26.

<sup>4</sup> Ibid. p.31.

dos produtos artísticos. De espirituais passam a objectos de valor mercantil. O Louvre confirmou a fetichização da arte assim que ergueu sinalização, em grande parte das suas salas, a indicar o caminho para a *Mona Lisa*. Nem a Dorothy conseguiria confundir este caminho: é gerado um rio de pessoas que se desloca diretamente para a pintura, ainda que existam outras obras de grande valor em todo o museu.

Neste contexto, as pessoas tendem a seguir os seus pares porque o mercado promove uma relação de sinonímia entre quantidade e qualidade. Referenciais de quantidade são úteis para saber qual o melhor aspirador da loja. Porém, no que toca ao Belo, métricas de popularidade são inúteis. Dir-se-ia que o livro de Artur Manso é uma longa (mas prazerosa) defesa do Belo enquanto agente de regressão do adulto, pois em contacto com o Belo, esse retorna ao estado “em branco” da criança: que observa sensivelmente. Será que o adulto se sente constrangido a brincar por ter medo de reconhecer que, afinal, não conhece o Mundo como gostaria? Esse ser-originário encontrado no brincar, como tal, na experiência estética, liberta-nos do quotidiano e coloca-nos num apreender distanciado do processo cognitivo de análise de realidades. Reativar um contacto com o Belo torna-se frutífero não só para reencontrar o nosso próprio lugar, mas também para buscar uma moral, elevando-a (dado que, deste modo, nos abrimos ao outro). O conhecimento científico não consegue exigir uma moral, pois o seu método de análise carece de uma atenção à sensibilidade – aquela capaz de tocar na subjectividade dos vários membros de uma sociedade. Em contrapartida, a obra de arte é reflexo direto do estado histórico da humanidade em determinado momento, originando discussões e questionamentos que promovem a busca pelo Bem; isto é, a obra contém em si a possibilidade de dar-a-ver o Mundo, comportando uma reflexão do estado do Estado. Não é surpresa que, numa ditadura, as obras de arte sejam as primeiras a serem alvo de supressão, pois os líderes autoritários percebem que o ato criador forja Mundo.

Não obstante, o ensino esqueceu-se do seu objectivo principal: estimular a aprendizagem. Como a escola serve agora um ideal raso – preparar alunos para servir o panorama capitalista (encontrar emprego) – a vontade de aprender dificilmente floresce naturalmente. Os últimos capítulos trazem este facto para a mesa: perde-se o desejo de aprender e geram-se adultos revoltados. Deixam de querer conhecer a novidade, para poderem servir um suposto bem maior: a estabilização económica. O brilho nos olhos desapareceu, resta apenas a nostalgia do tempo que desejávamos sentir de novo.

Artur Manso escreve no último parágrafo – antes do *Epílogo*, onde faz um apelo à devolução da humanidade do humano ao próprio – que “Cada indivíduo desde que nasce torna-se criador único [...] contemplando mundo e criando mundo(s). [...] As-

sim sendo, ser *poema* é cumprir a nossa missão enquanto existentes [...]”<sup>5</sup>. *Educação Estética. O belo enquanto manifestação do bem* traz-nos de volta à infância, apontando esta como a génese do ser-poema que é ser-existente, lembrando-nos, várias vezes, que a inteligência não deve competir com a sensibilidade, mas juntamente com as nossas instituições, colaborar com a segunda, almejando seres humanos mais completos; menos fragmentados. Ser-poema é, precisamente, ser próximo, afetivo e atencioso; abertos a um Mundo que se cria pelo caminho que fazemos num pensar sensível. Ao invés de formatar crianças, devemos apoiar a sua subjectividade, permitindo assim uma sociedade de adultos mais conscientes da alteridade; que brinquem mais do que pensam poder.

## BIBLIOGRAFIA

Heidegger, M. (2023). *Kant e o Problema da Metafísica* (António Franco de Sá & Marco António Casanova, Trad.). Coimbra: Edições 70.

Kant, I. (2007). *Critique of Pure Reason* (Marcus Weigelt, Trad.). Londres: Penguin Group.

<sup>5</sup> [Sublinhado do autor] Ibid. p. 92.

# O INVERIFICÁVEL E A LEITURA DA ARTE: FIDELIDADE CRIATIVA E PRESENÇA

Alexandre Teixeira Mendes

(AJHLP, IFLB)

*A honesta verdade que impõe o não fácil, a coerência total.*<sup>1</sup>

É nossa intenção mostrar aqui sumariamente o que significou para Maria de la Salette Tavares (1922-1994) a obra de Gabriel Marcel (1889-1973), relevando as suas *démarches* espirituais sobre a condição humana e a vida significativa e sensível, sobre a realidade e a realidade última<sup>2</sup>.

O problema central que domina esta primeira obra filosófica de Maria de la Salette Tavares, *Aproximação do pensamento concreto de Gabriel Marcel* (com carta-prefácio de Gabriel Marcel), de 1948, é a compreensão do homem itinerante, na sua condição concreta e histórica, na realidade desnuda de ser decaído e redimido, partindo da consideração do enunciado de Pascal e, portanto, da noção experienciada de *existência-encarnação*. Esta deve ser assumida como ponto de partida e de referência da questão ontológica do *mistério do ser*, inseparada da questão metafísica da relação de existência e transcendência. É este o ponto de partida da reflexão de Salette Tavares, do seu *labor philosophicus*, em torno do momento germinal do pensamento marceliano, delineando os contornos da metafísica concreta e aberta desse primeiro Marcel, que compreende o período desde inícios da sua obra, *Journal Métaphysique*, 1927; *Être et Avoir*, 1935, até à conclusão de *La Métaphysique de Royce*, de 1945. Nestas obras destacamos o assumir e retomar dos conceitos de *situação* e de *corporeidade*, que contribuem para perfilar o seu grande tema: a liberdade.

Estes são alguns dos parâmetros que regem a direcção do questionamento salettiano da obra de Marcel: o comprometimento, *engagement*; a *fidelidade criadora*; a unidade supra-racional que a arte reproduz e realiza; a *(in)verificabilidade* da fé; a (im)possibilidade de uma ciência una (de evidenciação positivista); o fantasma fundamental dos

<sup>1</sup> Salette Tavares, *Menez*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 16.

<sup>2</sup> Lisboa, Edição de autor, 1948.

*insolubilia* e também se note o relevo dado à problemática da relação societal-humana.

Questionemos aqui também que, na análise da obra de Salette Tavares, seria preciso examinar quais são, do ponto de vista estético, os fulcros da sua futura poética de procedência existencialista, e o que ela vislumbra no movimento da poesia experimental: um *compromisso* (ou intento) com práticas textuais-visuais vanguardistas.

É para nós notório, porém, que o principal aspecto da espiritualidade marceliana é a abertura *in-sistente* ao sagrado<sup>3</sup>. E é natural que assim seja<sup>4</sup>. Constatamos, a este respeito, que o vínculo da espiritualidade e do sagrado é, sim, difícil de definir. Persiste, de maneira evidente, a convicção ou alegação de Gabriel Marcel de que a alma humana é moldada à imagem divina (refere, primária e directamente, o *venerável*). Pois essa exigência do sagrado é significativa e é seu propósito reencontrar modos de aproximação própria ao meta-problemático criacional? Sem omissão? A arte do (im-)perceptível? Sacramental? Testemunho (desígnio particular, pessoal mesmo)? Como enumerar aqui as premissas da experiência estética e religiosa (no seu sentido extensivo) de Salette Tavares em Gabriel Marcel? Não nos leva isto, em segundo lugar, a repensar a sua colocação de questões especulativas, questões relativas ao mundo do espírito e da comunhão, consistentemente enfatizadas no uso de uma linguagem da salvação e da redenção? Esta atenção do valor primacial da hermenêutica, esta valorização do campo de “uma filosofia do aberto, da interpretação continuada, do ser inesgotável, irreduzível a um sistema”<sup>5</sup> acaba, por seu turno, por transformar-se numa reflexão teórica, concebida em termos gerais, sobre a filosofia do cristianismo para chegar finalmente à crítica re-assumida da insuficiência dos modelos estáticos prototípicos presentes na deformação dogmática-eclesial? “Uma obra de arte é sempre uma fonte de interpretação, interpretação que se pode continuar indefinidamente”<sup>6</sup>. Qual é pois esse pacto com a análise infinita – que será maximamente

<sup>3</sup> De entre os vários estudos portugueses sobre o filósofo de “Être et Avoir” destaca-se o livro de A. A. Leite Rainho *L'existencialisme de M. Gabriel Marcel* (extrait de la thèse de doctorat présentée le 22 novembre 1954 devant la faculté de philosophie de Toulouse), Collection Philosophie Contemporaine, s.l., União Gráfica, 1955.

<sup>4</sup> Para compreendermos a obra do filósofo francês é importante lembrar que nasceu no mesmo ano que Heidegger e Wittgenstein e é lido por alguns dos filósofos da posterior geração (Sartre, Lévinas, Merleau-Ponty, Ricoeur, Arendt, etc). A dura vivência da Grande Guerra marcou a sua visão e teve repercussões imediatas nos tópicos de uma reflexão especular concreta e vital. Depois da sua ligação explícita à filosofia de Bergson acaba justamente por evidenciar um pensar existencial-socrático. A filosofia concreta de Marcel conecta-nos com uma antropologia existencial. Por isso, os seus escritos surgem-nos sob a forma de diário, ou apontamento breve, e formam um solo fragmentário – na hiância subjectiva – da deriva – e onde o brotar das ideias se identifica com uma reflexão pessoal e claramente situada ou encarnada.

<sup>5</sup> *Aproximação...*, ed. cit., p. 60.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 59.

evidenciada por Maurice Blanchot – onde se articula o axioma do questionamento (in)interrupto? Sendo assim, como precisar o carácter “misterioso”, vital, fecundo, inesgotável, do ser? Essa filiação na dialéctica existencial e, por adesão, o verdadeiro significado da transfiguração – entendida como acesso à plenitude do ser, ao absoluto (não) identificável – leva à relação de *presença*?<sup>7</sup> A sua filosofia vincula-se à experiência do existir e do criar onde se inscreve a ordem simbólica, religiosa ou místico-religiosa. Regressamos à força determinante da inquietação espiritual e da exigência ontológica; participação e presença; atenção enobrecida ao concreto e à imprescindível criatividade; conhecimento e amor; intersubjectividade e esperança: Observe-se, por exemplo, a *fidelidade criadora*, seguindo a lógica do desdobramento teórico e categorial bergsonianamente do reconhecimento prévio confirmador de que o essencial na criação é a invenção e a inovação na sua (in)apreensibilidade. Não pode ignorar-se, todavia, esse algo que pode e deve manter-se, no decurso das coisas humanas, em nós e ante nós, como *presença*. Como esboçar as noções de *fidelidade* e *presença*, distintivamente avaliadas, então nesse nexos elementar *ut sic* até às últimas consequências? É, por isso, necessário o reconhecimento de que a *presença* é configuração do *mistério*, pois, diferentemente, da *fidelidade*, apreendida como *presença complementar*, activamente perpetuada. Esboça-se, assim, a misteriosa incitação ao criar, há uma dimensão da criação estética, na sua incompletude, que é a simples ressonância da presença no delimitar da nossa duração? Que diremos então do *mistério ontológico* que, reiteramos, representa o tema central da reflexão de Gabriel Marcel? Põe-se o problema da sua associação com as dimensões decisivas da 1) vertente da preocupação ontológica e da 2) descrição existencial.

Parte-se da centralidade atribuída à reflexão sobre o ser com relação às determinações existenciais (presença, fidelidade, disponibilidade, esperança. etc.), ao influxo privilegiado das vias de acesso ao ser. Coloca-se, porém, o oposto da objectivação como *o mais além* do problemático? É *crucial* falar, a este propósito, do *homo Viator*, do *ser*

<sup>7</sup> Refira-se que, no contexto da filosofia francesa, vem certamente a propósito referir Louis Lavelle, *La Présence Totale*, (Paris, Aubier-Éditions Montaigne, 1934) onde se lê: *O ser deve ser definido como a presença absoluta* (p. 51). Nesta nossa nota breve – por razões de economia por demais óbvias – poderia até dizer-se que o autor de *Introduction à L’Ontologie* evoca a experiência da presença – descrevendo-a na sua forma pura, latente ou patente, e nas suas três faces associadas: a presença do ser, a nossa presença ao ser e, por outra parte, a nossa interioridade por relação ao ser. Singular pelo tom de conservantismo e de apanhado histórico sobre o modernismo poético (nos seus sucessivos lances) e o seu acento transgressor-niilista (num rumo autodestrutivo) e da aclarada visão auto-reflexiva (de um apelo místico e de prestidigitação-intercessão) é o livro *Inquietação e Presença* de P. Moreira das Neves, Leiria, Edições Juventude, 1942. Numa espécie de desconstrução do discurso poético de “matriz” moderna – de *Orpheu* a *Cadernos de Poesia* – aborda a ideia de presença – o seu sentido humano e dramático – a sua específica ressonância “divina”. Este autor professava que a raiz da inspiração poética é resultado do dom infalível da graça, e transmitiu-o eficazmente: a poesia torna-se santificante e é, enquanto (dis-)simulação ou (pre-)figuração, testemunho de *presença*.

*itinerante*, aberto ao *misterioso*, dos tópicos de *peso ontológico* e, no entanto, do semblante do filosofar de Gabriel Marcel, da ordem (lógica) do discurso e do (in-)visível: numa escrita que se exterioriza em extrapolações<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Assim, quando nos esforçamos por penetrar nos arcanos da filosofia de Gabriel Marcel não podemos deixar de lembrar o estudo sugestivo de Jean Wahl *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine. William James, Whitehead, Gabriel Marcel. Avant-propos de Mathias Girel* [Vrin, 1932]. O capítulo dedicado a Gabriel Marcel (originalmente publicado em 1930) explora como material principal o seu *Diário metafísico* (1927) do ponto de vista do confronto que aí se encena entre Hegel, Bradley e Bergson. Os conceitos-chave são, mais uma vez, a subjectividade, a corporificação e a noite emocional da experiência. Em favor de um argumento que visa restaurar a primazia da existência na filosofia e fundar a própria religiosidade, o ponto focal passa a ser a virtude autovalidante da fé. Há muito que reter nesta análise (des-)codificante, há que defini-la e inscrevê-la no horizonte amplo de um católico que é "crente" e "neo-socrático" ou de um filósofo "cristão socrático".

# **Salette Tavares (parte II)**



## III \_ DOSSIER SALETTE TAVARES (PARTE II)

P. 123

CARTA DE SALETTE TAVARES À FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

P. 125

AS CARACTERÍSTICAS DA ESTÉTICA NOVA

*Salette Tavares*

P. 144

CARTA DE EDUARDO VIANNA A SALETTE TAVARES

P. 146

CARTA DE MÁRIO CESARINY A SALETTE TAVARES

P. 148

CARTA DE MURILLO MENDES A SALETTE TAVARES

P. 151

*A DIALÉCTICA DAS FORMAS*

PROVAS TIPOGRÁFICAS. EXCERTO.

**ARTETEORIA** \_ ISSN 1646-396X \_ SÉRIE II \_ N.º 24 \_ 2020

© 2025 by ARTETEORIA, All Rights Reserved.

**Dossier** \_ Salette Tavares (Parte II), pp. 119-167.

## CARTA DE SALETTE TAVARES À FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Lisboa 20 de Março de 1959<sup>1</sup>

Excelentíssima Senhora D. Maria Teresa Gomes Ferreira,  
Digníssima Conservadora do Serviço de Belas-artes  
da Fundação Calouste Gulbenkian

Em posse da sua amável carta de 11 do corrente venho pedir a V. Ex<sup>a</sup>. o favor de transmitir em meu nome ao Conselho de Administração desta fundação os meus agradecimentos pela atribuição da bolsa que me permitirá estagiar no estrangeiro durante três meses.

Como desde o momento em que pedi a transferência da bolsa que primeiramente me fora concedida, de harmonia com os que considero meus mestres, vi a necessidade de me dedicar intensamente ao estudo dos assuntos que me proponho tratar, abandonei todas as minhas actividades profissionais e dediquei-me exclusivamente ao estudo. Procurei assim compensar pela leitura e trabalho original a perda que me vinha da impossibilidade familiar de me separar dos filhos durante tanto tempo.

<sup>1</sup> Esta carta insere-se no processo genético do pensamento estético de Salette Tavares, o qual vem a constituir a proposta de uma *fenomenologia da criação*, em alternativa a uma fenomenologia da percepção. Inserida no *dossier* da bolsa concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, teremos oportunidade de, no próximo número da *Arteteoria*, publicar o relatório da investigação da autora, elemento igualmente importante para uma cartografia da história das ideias estéticas em Portugal no século XX e para o redesenhar das vanguardas e das suas relações com o movimento de *Orpheu*.

Creio que devo dar parte dos resultados desta minha actividade:

1º Estudo da fenomenologia da percepção, imaginação e emoção, na escola de fenomenólogos franceses, sobretudo SARTRE e MERLEAU-PONTY, que tratei criticamente (,) sentindo-me capaz de redigir um ensaio crítico em menos de um mês de trabalho.

2º Comentário escrito da *Estética de Hegel*.

3º Estudo da fenomenologia da percepção estética – apoiada em especial no livro de Mikel Dufrenne, com quem espero traçar o programa para a elaboração de uma fenomenologia da criação.

4º Contacto com as histórias da estética existentes – tenho a meio a tradução da História da estética de Bernard Bosanquet, que creio virá a ser publicada.

5º Primeiro contacto com a bibliografia existente em Portugal relativa à polémica que propôs uma fundamentação crítica dos critérios da Crítica e da História de Arte após o Congresso de Estocolmo em 1932. Como as publicações periódicas, onde esta polémica apareceu, estão incompletas nas nossas bibliotecas, espero ter ocasião de completar este estudo nas bibliotecas francesas.

6º À margem disto entrei em contacto com muitos problemas que se relacionam com o meu trabalho mas dificilmente inumeráveis numa comunicação deste género.

Junto a esta carta um exemplar da tradução que fiz dos *Pensamentos de Pascal*, com introdução minha, e que acaba de aparecer nas livrarias e uma cópia dactilografada da conferência que fiz no Primeiro Salão de Arte Moderna, onde tive a honra da presença da Sra. D. Maria José de Mendonça.

Cumpre-me informar também que tenciono sair de Lisboa no dia 30 de Março, realizando o meu trajecto conforme ficou estabelecido de acordo com o V. serviço de Belas Artes.

Agradecendo mais uma vez a bolsa que tiveram a bondade de me atribuir, apresento a V. Ex<sup>a</sup>. os meus atenciosos cumprimentos.

Maria de la Salette Tavares

# AS CARACTERÍSTICAS DA ESTÉTICA NOVA<sup>1</sup>

Salette Tavares

O Século XX parece-me um momento privilegiado para todas as actividades espirituais do homem.

Intelectualmente foi o momento de uma maioria cultural que, sacudida pela grande experiência da guerra, se colocou numa posição reflexiva dolorosa e angustiante da qual nasceu uma experiência de solidez e de fundamentação ordenada, da complexidade de toda a sua estrutura. Caíram por si todos os ídolos que povoavam o mundo da falsa segurança: a fé nas possibilidades conquistadas, na razão instrumental positiva, chave que servia em todas as portas. Tornou-se claro o mero academismo de pensamento repousado e satisfeito na sua transferência fácil de planos de conhecimento. O que solidamente se construía em caminhos diversos, como os da ciência, mostrou que não podia usar-se para responder à complexa e essencial actividade interrogativa de todo o pensamento e compreensão humana.

Não se podia resolver nada por transferência de moldes. A consciência do homem no centro das maiores perguntas que jamais se poderão lançar ao universo acordou de

<sup>1</sup> Este texto parece constituir a base duma intervenção oral pronunciada no âmbito do I Salão de Arte Moderna, a 10 de Dezembro de 1958, referida na carta de 20 de Março de 1959 à Administração da Fundação Calouste Gulbenkian e apresentada neste dossier. Corresponde a um original dactiloscrito encontrado no processo de bolsa da FCG de Salette Tavares, onde consta toda a correspondência institucional da autora com esta instituição, incluindo os projectos da investigação a efectuar, os relatórios do trabalho realizado e materiais diversos como recortes de jornais e revistas, com artigos de e sobre a autora, e cópias de ensaios publicados e a descrição sempre minuciosa dos rumos, hipóteses e conclusões obtidas. Encontrámos no arquivo da Autora, à guarda da família, o manuscrito de esboço deste texto, cujas diferenças, sendo mínimas, não justificam nota, como alguns lapsos, arcaísmos (ou arcaizações?) como *actitude* ou *estructura*), *pregunta* em vez de pergunta, *quasi* por quase, e acentuação nos advérbios. Na citação de Chirico acrescentámos entre rectos um “*não*” que corresponde à verdadeira citação do autor, ignorando se o lapso teria sido de Salette ou do Catálogo que está a citar. Mantivemos a opção da autora em *suprematismo* em vez de *suprematismo*, mais corrente. Mantivemos o uso de aspas do original para indicar citações ou destacar conceitos. Os sublinhados passaram a itálico. Assinalamos entre rectos os números da paginação do dactiloscrito original [Nota do Editor].

maneira brutal, mas acordou na encruzilhada onde uma luz nova iluminava um mundo de pensamento, actividade produtiva, servido, no que respeitava ao homem, por meras formas deslocadas, vazias, académicas. Era um academismo da aceitação do *aparentemente* real, da interpretação, não elaborada, dentro de modos usuais e mortos, numa suposta arte que consumia o ar que uma arte que não fosse suposta poderia respirar, num pensamento que transferia para a realidade total e complexa das questões humanas, as fórmulas infalíveis e maravilhosas que funcionavam noutros planos do conhecimento.

Não foi por mero acaso que uma arte diferente apareceu quando uma filosofia nova também surgia.

Era o momento histórico de uma consciência cultural que vivera até ao limite a sufocação. O gesto que a arte fez é paralelo [2] do gesto que a Filosofia fez. Melhor, o gesto foi só um.

O gesto da arte está marcado por uma atitude reflexiva, por uma consciência crítica em profundidade, que é a mesma da filosofia. Como se todos se tivessem unido num grito comum, na visão que era preciso destruir, e destruir brutalmente, para fazer o caminho que agora já começa a ser caminho, que já não tem que se justificar, nem que se fundamentar. O caminho está aberto. Só agora a “nova estética” é possível.

A estética tem um longo passado. Conhecemo-la como o estudo do belo. Muitos pensadores se dedicaram a questões relacionadas com este belo, que é o belo das obras de arte. E, não podemos negar que muitos disseram coisas espantosamente acertadas.

Mas a estética, cone teoria sabiamente architectada, profunda e racionalmente fundamentada, não podia vir à luz enquanto a obra de arte não fosse definitivamente considerada na sua plena e absoluta independência e dignidade.

A obra de arte quase nunca, senão nunca, fora entendida plenamente como tal – naquilo que ela é em si mesma – independente da sua função, quer decorativa, quer religiosa, quer social, quer de qualquer natureza que seja. Na percepção humana, o *objecto estético*, aquilo que, de um objecto qualquer do mundo em que estamos, nos aparece como objecto estético, só agora se definiu como tal.

Uma obra de arte só *existe* na sua plena existência, quando corresponde à “percepção de um objecto estético que com ele se torna visível e que com ela se elaborou experimental e sinteticamente”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Max Bense, *Estética*.

[3] Claro que já antes se falava em obras de arte. O problema da arte põe-se desde os primeiros tempos da filosofia. Mas não é senão com uma grande tristeza que vemos como o criticismo estético se afastou a passos largos do enfrentar a coisa em si, para se perder em meditações sobre o belo, que não deixou de ser tratado como um qualificativo da obra de arte, da qual pouco se sabia, pois não se sabia sequer o que ela era.

A obra de arte, como dizia Malraux, “é no nosso universo um astro novo”.

A estética não existia porque o seu objecto não tinha sido reconhecido na sua independência, na sua solidez, na sua essencialidade. Não fora determinado.

As obras existiam, mas existiam numa existência que não era independente. A sua realidade estética não se separara, para o conhecimento, da outra realidade que eram também. O objecto estético não surgira puro para a percepção estética – o objecto estético não existia ainda.

A beleza era um critério, mas um critério não fundamentado, um critério flutuante. As obras de arte eram obras de arte porque eram belas – mas sobre a beleza discutia-se e não se acertava. Como conciliar o belo que uma obra era, com o feio que era o que ela representava?

Creio que neste momento podemos dizer: não há beleza, há o que há. Ou seja, a beleza é a consciência da apreensão de uma existência concreta, que é um objecto estético, obra de arte como tal. Ela não é um critério independente para julgar a obra de arte. Não é porque a obra é bela que ela é obra de arte, é porque é obra de arte que ela é bela.

Posta assim a questão, vemos como realmente a beleza não [4] pode flutuar com as impressões do sentimento de agradável e desagradável. Quantas obras de arte nos são desagradáveis, mesmo repulsivas, e, no entanto, sabemos-las belas. Se há um sentimento, é um sentimento de outra natureza – é o que Marcel chamaria um sentimento de realidade.

A beleza é apenas o modo de ser da obra de arte.

A este propósito o pensador alemão Max Bense diz-nos: “Assim como a realidade é o modo de ser da natureza, a beleza é o modo de ser da arte, ou, com mais precisão, a beleza é uma expressão que vale para designar o modo particular de ser de toda a arte”. E mais adiante: “Considerar a beleza como um modo de ser da arte implica que o problema da análise e interpretação deste modo de ser se situe dentro de uma teoria, de uma estética, e com isto a arte mesma é reconquistada como um tema do ser. Mas só a arte tornada consciente se sublima numa estética e em virtude dela recobra essa pureza

espiritual que está fora de todos os possíveis sentimentos e que se reconhece na beleza".<sup>3</sup>

*Só a obra de arte consciente se sublima numa estética.* Só quando a obra de arte se mostrou consciente de que era obra de arte se tornou possível a estética, o estudo de uma beleza fundamentada num movimento de "reflexão" consciente. Reconhecida por um pensamento especializado, num encontro, a afirmação do seu ser mostra-se em beleza que já não é um valor flutuante em função de sentimentos, mas o modo de ser da obra de arte.

Seguir este caminho é colocar a estética no plano da metafísica, é colocá-la no plano da fundamentação metafísica da [5] realidade estética, é penetrar no campo de uma meditação sobre o ser e o não ser.

O homem é o ser que pergunta. Aquela pergunta em que se envolve a si mesmo, em que se põe a questão da realidade do seu ser, do mundo em que está e do mundo que ele fabrica, é uma pergunta a que se não responde com um pensamento abstracto. Só uma reflexão segunda que reconheça a diferença entre uma problemática objectiva, e a problemática que envolve na própria questão aquele que pergunta, pode progredir no domínio que é o domínio metafísico. Consciente do seu acto poético, onticamente ligado a ele, o artista tornou a criação artística num movimento ao nível da meditação metafísica. O artista é o homem do diálogo surdo com a realidade. É o homem que fez concretamente o seu mundo e que o vai fabricando sempre na concretização de ser que as suas mãos criam. Mas o artista de hoje sabe-se criador, sabe-se origem de um mundo real, o mundo da obra de arte. O movimento que a obra de arte consciente de si mesma realiza é uma contribuição fundamental para toda a actividade filosófica<sup>4</sup>.

Eu sei que a tendência explicativista está ainda extremamente divulgada entre nós. Há ainda quem prefira à coisa a explicação da coisa. Há quem se arrepie só com ouvir a palavra metafísica. A posição explicativa limita-se muitas vezes à enumeração de uma série de circunstâncias, ao dizer o *como*, à enumeração de causas que parecem o porquê do fenómeno, à fuga do problema pela adesão a uma série de causas históricas que tranquilizam. Cria-se a ilusão da solução do problema. E depois, surgem as falsas dúvidas: [6] como poderá ser válida uma arte neo-realista e uma arte abstracta? Como é que um artis-

<sup>3</sup> Max Bense, *Estética*.

<sup>4</sup> Max Bense leva a sua análise até considerar a estética como necessariamente uma meta-estética: "Em estética falamos noutra espécie de linguagem sobre a linguagem da arte. De certo modo, a arte [e] a estética comportam-se respectivamente como linguagem de objecto e metalinguagem. Tudo o que a arte exprime ("tudo o que revela") e tudo o que formulamos na estética, não é teoria da arte, mas metateoria da arte. E esta metateoria da arte converte-se numa metaestética, quando numa metaestética, quando numa temática filosófica mais ampla, se constitui a própria estética, e o ser estético adquire o fundamento metafísico que não pode ter numa esfera não estética." *Estética*, p. 15.

ta coerente poderá ser verdadeiro sendo primeiro surrealista e depois abstracto? etc., etc.

Os caminhos que as poéticas apontam, quando são autênticas poéticas, nunca são incompatíveis. A existência real de uma obra de arte não é incompatível com a existência de outra. Uma obra de arte só é incompatível com a que falsamente é obra de arte.

Uma obra de arte só existe quando lhe corresponde uma percepção estética, quando para essa percepção é objecto estético. Só na medida em que uma obra de arte é verdadeira é que o é. Mas a verdade aqui não é verdade da relação, da relação verificável. É a verdade da não relação, *unrelatedness*, diria Gabriel Marcel. É o acordo consigo mesma. E este acordo não é acordo lógico. A percepção da obra realiza esta verdade, a existência desta verdade. Mas, aqui também, verdade não é o que parece verdadeiro, é o que é verdadeiro. É uma coincidência com o real, uma síntese – uma unidade existencial. A realidade que em si mesma é manifestação. Doutra maneira, a linguagem que em si mesma é necessariamente manifestação. Ser que se mostra e é visto. Linguagem do próprio [7] ser, inseparável dele.

A obra não é se não se vê. Não existe se não for percebida. Esta percepção é uma percepção que se constrói reflexivamente. É um di-algo. Não é uma intuição subtil e misteriosa. É um rigoroso encontro com a obra criada, um encontro que podemos “aprender” a realizar.

Só uma percepção adequada realiza a qualidade estética. Para ver uma obra de arte, para que esta obra exista, é preciso aprender a vê-la.

Claro que pertence à estética esclarecer e fundamentar todos estes movimentos. Pela ontologia determina-se e descreve-se o objecto estético. Pelos processos da lógica e da semântica fundamenta-se o juízo estético. Pela analítica existencial define-se a existência estética.

No mundo em que estamos as obras de arte podem ser percebidas sem ser como obras de arte. Chama-se “objecto estético” à obra de arte percebida como obra de arte. No entanto, no mundo das obras feitas, há certos objectos que levantam o problema de se serão ou não serão obras de arte. Quantas vezes vendo uma antena, um guindaste, e muitos outros objectos técnicos, não nos perguntamos se serão ou não serão obras de arte. Qual será a diferença entre um objecto com uma função técnica, e um objecto com uma beleza e solidez de existência estética? A diferença entre uma obra de arte e uma forma técnica é mínima, mas fundamental. Nenhuma forma técnica é única. A forma técnica não tem sentido como coisa individual, não existe, funciona.

Uma máquina de caminho de ferro não existe em si e desligada – funciona num todo de que é parte necessária.

A sua realidade está inserida e necessariamente ligada. A sua realidade é necessária – a da obra de arte contingente. O homem pode manejar tudo à sua volta, fazer o mundo que o rodeia – casas, prédios, pontes, comboios, diques, aviões, vapores, naves interplanetárias – um mundo de criação rivalizando com o mundo [8] da natureza. Mas estes objectos enquanto são só objectos encadeados numa realidade necessária, não possuem a necessidade em liberdade, a “não necessidade”, a contingência, o que não quer dizer a arbitrariedade.

O mundo dos objectos estéticos é o mundo dos seres imprevisíveis, que escapam completamente às leis da causalidade necessária. Dado isto e aquilo necessariamente não se produz tal quadro, nem tal poema. O gesto que o realizou não é determinável, é um gesto necessariamente livre. A obra de arte, cada obra de arte, é única no tempo, a sua génese não se pode repetir<sup>5</sup>.

Com o raiar do séc. XX artistas e pensadores têm uma visão mais nítida da dignidade que este gesto encerra.

Como deuses que criaram mundos e os organizaram, destruindo a mentira e o fari-saísmo, os manifestos à margem da criação artística são uma voz que reclama para a obra de arte um carinho e uma atenção conscientes da sua realidade e da sua missão.

A obra significa cada vez mais só aquilo que é.

As meditações que as poéticas revelam mostram uma grande preocupação com a procura da verdade, instauram a coisa contra a aparência da coisa. Caminham reflexivamente no sentido de uma concretização consciente. Sabe-se que fazer uma obra de arte é fazer um objecto, é acrescentar ser à criação. E esse objecto é único, É a negação que se afirma positiva, concreta.

Contra a aparência de realidade, a realidade mesma, não o espelho da realidade. Contra o que de hoje para amanhã pode deixar de ser a que definitivamente é.

[9] Quem teve a consciência primeira desta independência? Quem atirou aos olhos do público mais este ser para ser visto, acusando de cegueira os que não podiam ou não queriam ver? Os próprios artistas.

O artista, desde que o seu fim supremo passou a ser criar arte, foi o primeiro a esclarecer para si mesmo a percepção do objecto estético como tal e exigiu para a sua nova constituição formal um esforço perceptivo especializado – reclamou uma atenção diferente.

<sup>5</sup> A utilização de uma terminologia mais rigorosa no estudo destes problemas permite completar os conceitos clássicos de *belo artístico* e de *belo natural* com a noção de *belo técnico*.

O movimento artístico moderno é um acto de rebelião. Recordo neste momento uma frase significativa de Stravinsky na sua *Poética*: “Portanto vou ser polémico. Não tenho medo de admitir isto. Serei polémico, não em defesa minha, mas para defender pela palavra a música e os seus princípios, como as defendo por um caminho diferente com as minhas composições.”<sup>6</sup>

A obra de arte moderna na sua consciência crítica levanta-se para se dizer realidade contra realismos aparentes.

Parece-me bonito e, sobretudo, de uma oportunidade flagrante, evocar neste momento um dos primeiros pensadores ocidentais, muitas vezes apontado como não tendo compreendido a arte. Refiro-me a Platão. Na sua teoria filosófica Platão opunha o real ao aparente. Ao conhecimento noético da realidade, o conhecimento de opinião. Ao que é em si, opunha o que é semelhante, o que é cópia. Só é o que é em si, o que não é cópia, o que não imita. Contra um realismo falso (de opinião) de aparências, erradamente tomadas substancialmente, um realismo de essências (neste caso um idealismo). Quer dizer: é real o que em si é. E isto que Platão dizia, e que nunca filosofia nenhuma desdisse, e que é exactamente paralelo ao que Aristóteles formulava nas leis fundamentais da lógica, tem, neste momento e nesta questão que pomos, uma importância muito [10] significativa. É que afinal o que Platão dissera era só “que a verdadeira arte não pode ser imitação”<sup>7</sup>. Para aqueles para quem a arte era imitação, e, essencialmente imitação, Platão não compreendera a arte. Mas realmente nós sabemos que a verdadeira arte não pode ser imitação, e, quando o é, não é por isso que é arte.

É muito recente esta consciência de que a arte não é imitação, não transmissão nem tradução de outra realidade, linguagem de, expressão de. Só hoje o objecto estético se libertou da sua posição de mero aspecto de uma realidade que não era coincidente consigo mesma. Só hoje se mostrou, ou o vimos, como um “em si”. Só hoje a obra de arte é “um astro novo” – uma coisa em si – uma realidade autónoma – existência concreta – linguagem em si, expressão, sentido incarnado.

Se fizermos uma revisão dos critérios da crítica de arte, literária, etc., da própria história da arte, notamos que é muito recente este ponto de vista. Só depois de Focillon encontramos uma revolução definitiva, quando considera a obra como *forma e conteúdo*, uma exterioridade que manifesta uma interioridade: *Gestalt* verdadeira. Mas ainda na *Vie des Formes* as possibilidades da investigação estética se não alargaram e movem-se

<sup>6</sup> *Poetics of Music*, p. 15.

<sup>7</sup> A frase de Platão no livro X da *República* é a seguinte: “O artista real, que sabe o que é um artista imitando, estaria interessado em realidades e não em imitações; desejaria deixar como *memoriais de si mesmo* muitas obras e fantasias; e em vez de ser o autor de louvores, preferiria ser o assunto deles”.

quase unicamente ao nível psicológico. Hoje podemos tirar desta concepção consequências que talvez ele próprio não suspeitasse.

Voltando ao ponto em que ficámos com a citação da frase de Stravinsky. Parece que a consciência estética acordada nos artistas os levou a manifestarem-se activamente.

A palavra *manifestar*, tão importante na filosofia contemporânea, é também uma palavra fundamental para a caracterização [11] da arte e dos artistas modernos. Eles escrevem manifestos, as suas obras são de certa maneira manifestos. O mundo novo tinha de fazer o seu lugar e não havia vazio! A própria obra criada teve de se investir desta missão de criar o vazio. A criação aparece destruindo. O gesto poético tem de ser satânico. O célebre satanismo da arte moderna é um satanismo cheio de implicações metafísicas e traduz uma activa relação do artista e da obra com a realidade. O funcionamento deste satanismo é uma actividade reflexiva em que se nega o Belo como valor (mais belo, menos belo, feio) e se escolhe uma relação concreta com a verdade e a falsidade. É sobretudo um ataque ao formal. Procura-se numa relação com a Verdade a solução da questão. Esta verdade não tem nada que ver com normas morais, com leis pré-estabelecidas, com acordo lógico. Tem que ver com o *lugar* positivo ou negativo que, reflexivamente, o homem, perante a realidade, e na sua tensão dramática com ela, encontra. É uma destruição da fórmula e da norma, na medida em que a própria fórmula e norma são entrave de criação, na medida em que são uma traição à essencial afirmação do homem como ser pensante e condenado à liberdade.

Atacando e destruindo o que considera falso, ou mera fórmula, a arte moderna procurou activamente uma posição essencialista. A exigência de verdade tornou-se no encontro de uma posição metafísica, mesmo quando o artista se considerou anti-metafísico.

A actividade criadora do artista moderno investe-se de uma dignidade de pensamento incarnado. Por análise, abstracção, selecção e síntese o artista procura concretizar visões essencialistas. Numa posição mais humanista do que nunca, e, talvez, como nunca especulativa, as obras de arte vêm-nos em gestos de substantivação, de substancialização. As visões são ordenadas e elaboradas em sistemas. Não são meros acasos. São resultado de um "diálogo" intenso com a realidade em todos os seus planos. São respostas concretas em sínteses abstractivas.

[12] Sempre as obras de arte foram abstractas. Mas nenhuma obra de arte pode nunca ser abstracta em si mesma. Uma criação artística é sempre uma concretização. A "existência concreta" de uma obra depende de um movimento fundamental da sua criação: a "execução" de obra. Esta execução pode ser realizada pelo artista criador, ou por outros, conforme a natureza da obra (o teatro, a música e outras artes, mesmo a escultura e a pintura, muitas vezes a cargo do atelier). Mas é a execução que realiza a "existência feno-

menológica”, ela faz a passagem da existência abstracta à “existência concreta”. Qualquer obra de arte é concreta desde o momento em que tenha sido executada, mesmo que se chame arte abstracta. Nenhuma das questões com que se costumam baralhar planos de validade ontológica pode ser válida no caso de uma poética verdadeira. Uma poética está por sua mesma natureza colocada para além destas questões, porque a criação tem de ser sempre uma concretização.

As qualidades, que são puras qualidades no mundo real, tornam-se coisas nas mãos do artista, tornam-se objectos com que ele compõe objectos. Qualidade, relação, tempo, espaço, número, movimento, para cima, para baixo, tudo nas mãos de um artista se torna objecto. O essencial não é o parecido. O real não é semelhança de realidade, é essencialização, substancialização.

Explicando melhor: na nossa percepção interpretamos sensorialmente o mundo exterior, *construímos* uma visão a que emprestamos cor, som, uma quantidade enorme de qualidades. Quando pensamos nessas qualidades, como a sensação de vermelho, de verde, de amarelo, realizamos uma abstracção. As noções de tempo e de espaço a que posso referir-me são também sínteses abstractivas. A minha própria experiência psicológica organiza-se com a predominância de certos sentidos. Um pintor vê pintando, um músico ouve compondo. A organização rítmica da minha experiência naquilo que tem de espontâneo, de voluntário e de condicionado, vai constituir a matéria da minha consciência, do meu ser. Eu sou toda esta minha [13] experiência – sou o presente de uma consciência que temporalmente se organizou. Sou memória.

Mas aqui fez-se a minha peculiaridade, o ritmo único e diferente que eu soube fazer e que transparecerá na obra de arte que eu criar, como as marcas dos meus dedos no barro modelado. Transparecerá, ainda que seja resultado de um automatismo psíquico, ainda que eu queira suprimir toda a intencionalidade. No entanto, a força *ordenadora*, a capacidade selectiva, abstractiva, sintética e rítmica que vai constituir os elementos do estilo pessoal, a capacidade reflexiva, a consciência crítica com que um ser humano se pode organizar frente ao mundo em que está, anula para sempre qualquer possibilidade de igualdade matemática. O objecto que o artista criar é único, mas também é única a sua relação com o artista que o criou, com o mundo do artista. Há uma ordem interior que é sua e que é mais forte, ou que ele mais fortemente sabe concretizar. Esta “ordem” interior foi intensamente afirmada na arte moderna. Ela veio destruir subjectivismos, a personalidade do autor em íntima e passiva ligação com a sua biografia. Procurou-se uma posição de impersonalidade pessoal, em que o autor é negado no sentido confessional para ser afirmado, frente ao “eu” subjectivo, um “eu” que é um outro – o eu criador – actor em si mesmo da sua criação. E agora lanço uma pergunta: não será isto o que Fernando Pessoa diz quando diz que não é sincero? E não será o que ele experiencialmente prova com os heterónimos?

Esta ordem interior que o artista sabe criar só pode fazer-se por abstracção. O que importa é que como autor essa obra se concretize.

É com qualidades sensíveis ou inteligíveis que os artistas fazem objectos e se mostram autores. Eles tornam *noutros* objectos os próprios objectos, para os poderem manejar. Realizam uma “metamorfose”. E, sobretudo, desmentem a abstractividade do abstracto. As cores são coisas, não são qualidades.

Desta ou daquela maneira o espaço plano, o espaço tridimensional, a conjugação de espaços, a espaço movimento, tudo é qualidade coisificada no objecto artístico. Não é cópia de espaço – é a *negação* disso em criação substantiva.

[14] Fazem-se “colagens” de objectos, mas o que interessa é o objecto novo que daqui nasceu. O artista serve-se do objecto coisa para negar o objecto cópia, reprodução. Os objectos que eram já coisas são abstraídos, são negados, para se tornarem noutros, para funcionarem como matéria no todo. Pode tratar-se a cor como um objecto com que se constrói outro objecto. As qualidades ascendem a uma essencialidade fundamental na obra de arte. Os artistas passaram a tratar como objectos, como substantivos, a cor, a forma, as relações, o espaço, o movimento, as várias representações da consciência a todos os níveis possíveis. É uma selecção abstractiva que individualiza um aspecto, suprimindo o anedótico e o folhetim, ou então escolhendo para essência da criação até o próprio anedótico, o próprio folhetim. O artista analisa, escolhe, e elege o que vai afirmar para poder *negar* em gesto criador. Se esta atitude negativa da arte moderna é ainda mais importante é porque o peculiar desta negação é ser ela uma consciência de missão, um saber do gesto. O movimento de inserção nas questões da realidade é escolhido assim, é deliberado assim. A obra de arte moderna é a obra de um ser em plena maioridade reflexiva. Ela sabe-se, conhece-se como nunca.

É desta consciência reflexiva que o artista manifesta nas suas próprias criações e nos manifestos ou poéticas que as acompanhavam que vemos surgir a possibilidade de elaboração de uma estética nova – uma estética que pela primeira vez seja a “Estética”.

Primeiro, porque o artista descobriu a obra de arte como tal e a propôs à nossa percepção como objecto em plenitude de individualidade, um objecto novo no mundo do pensamento: o objecto estético. Depois porque a própria obra de arte foi criada com uma dignidade consciente que, em manifesto, reclamou a atenção sobre si mesma, Exigiu-a. Ela incluiu na sua poética o primeiro passo para uma teoria estética. [15] Nas minhas últimas experiências em matéria de arte tive ocasião de viver alguns exemplos concretos que me confirmaram nesta direcção. Uma delas foi a visita que tive ocasião de fazer à grande exposição dos “50 anos de Arte Moderna”, em Bruxelas.

Esta exposição mostrava numa panorâmica organizada o grande e correcto sentido

funcional de uma época de modernidade, a nossa, em que as negações dirigidas em várias direcções, destruindo fórmulas e circunstancialidade para nos dar essencialidade, puderam construir um todo de dialética concreta em que a obra de arte "se define" naquilo que "é" contra aquilo que "não é".

Isto, diziam-no as obras, os movimentos em que se integravam e a própria ordem de montagem que elas souberam impor aos peritos que as arrumaram e sobre elas escreveram. Eram três aspectos de uma coincidência.

Muitas foram as pessoas de entre nós que tiveram a possibilidade de visitar esta exposição. Muitas outras tiveram dela pelo menos uma notícia detalhada, e outras mesmo estudaram o catálogo. Não vou, portanto, alargar-me num aspecto descritivo. Vou apenas indicar de uma maneira muito sumária como estes três aspectos me pareceram fenómenos flagrantes em íntima conexão com o aparecimento de uma estética nova.

A exposição não nos mostra escolas de pintura numa desorientada procura de caminhos – dá-nos as várias faces de uma grande unidade. É uma investigação que se passa ao nível de um "pensamento concreto", o mais concreto que pode ser, que vive e procura até aos últimos limites a descoberta do que a obra de arte essencialmente é. Primeiro a consciência que a obra afirma do reconhecimento de si mesma no desnudar-se de todos os aspectos que essencialmente ela "não é", para a definição concreta daquilo que "é". Depois o sistema coerente em que cada obra se integra:

O fauvismo e a escolha do contraponto da cor num gesto de libertação do assunto e da regra. O cubismo e o contraponto plástico das formas, dos ângulos de visão, pela afirmação dos objectos, da matéria com que se faz um quadro. O futurismo e a [16] objectivação da dinâmica. O expressionismo e a exteriorização dos máximos de intensidade psicológica. O construtivismo e a poetização da mecânica, o suprematismo levando ao limite esta poetização, criando a mística das leis da linha e da cor. O dadaísmo coisificando a negação pela afirmação do acaso, destruindo objectivamente a lei da contradição, negando *pela reflexão* a exclusividade dos elementos reflexivos. O surrealismo coisificando o absurdo, iluminando o obscuro, consciencializando o inconsciente, ou melhor: concretizando o inconsciente. Os *naïfs* também, simplificando, abstraindo, coisificando ingenuamente os próprios objectos que se tornam tão outros que parecem ironizar poeticamente a semelhança. E, finalmente, os não figurativos levando até às últimas consequências este pensamento concreto – concretizando máximos de abstracção<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Omiti aqui intencionalmente os aspectos realistas porque me parecem que, ainda que manifestem uma certa modernidade formal, o seu objectivo não transparece de maneira nenhuma uma especulação sobre a natureza da obra de arte.

A arte não figurativa é um ponto culminante em que a abstracção se diz arte concreta.

Sempre as obras de arte foram abstracção. Mas não se sabiam abstracção. Figurativas ou não figurativas todas estas obras nos dizem de uma maneira agressiva que são abstracção.

Não é nova a existência de poéticas não-figurativas. As normas de São Bernardo, despidendo a arquitectura cisterciense dos elementos figurativos são uma poética desta natureza. São igualmente válidas as poéticas figurativas e as não figurativas, só que, até agora, a estética não existia – os níveis ontológicos em que se situavam a concreção e a abstracção, a figuração e a não-figuração, não estavam determinados experiencialmente. Hoje estão-no. E o primeiro passo concreto da estética nesta direcção deram-no os próprios artistas. O pensamento exerceu-se aqui ancorado na realidade, [17] completamente radicado – na sua maior dignidade.

A filosofia contemporânea não negou o pensamento, não negou a racionalidade. Pode parecer cómico e até ridículo que eu tenha que dizer isto, mas é uma confusão que se tem visto bastante divulgada. Ela reconheceu também os elementos irracionais. Contra um pensamento, uma racionalidade que se exercia indevidamente numa abstracção que aliviava peso, também a filosofia contemporânea teve que se levantar e que construir. Pensar, ponderar, como muitas vezes me recordava um dos meus mestres de filosofia, é pesar. A palavra pensar, e a palavra pesar têm a mesma raiz. A realidade é a única coisa que se não pode abstrair. A própria pergunta sobre a realidade cria um problema de ordem diferente – um metaproblema: um problema em que está necessariamente implicado aquele que pergunta. A verdade nestes domínios não é a verdade do verificável. É a verdade que só uma reflexão segunda atinge, é a verdade do que resta, do que fica, do que pesa. Só a reflexão de um pensamento que se pensa a si mesmo pode deslindar em cada coisa do mundo da consciência o seu peso, o que nos deixa saber se alguma coisa é ou não é. E, na linguagem que a arte é, há qualquer coisa que nenhuma lógica, nem nenhuma matemática (neste caso, nenhuma gramática) permitirão nunca que passe pelos seus crivos. É o peso. Um poema é sempre um intraduzível. Uma obra de arte é sempre um intraduzível. Por mais perfeita que seja a reprodução ela *nunca poderá substituir a obra* e aquilo que da obra se diga e que se possa dizer a partir da reprodução não tem a consistência que a estética de hoje exige. O que se não pode traduzir, o que se não pode transferir, é o peso que só um pensamento concreto pode conhecer.

Se de uma maneira mais geral falarmos das línguas nacionais, nós sabemos que estas línguas são mundos com valores diferentes de concreção. A linguagem não se formou abstracta, abstracta é a gramática que a analisa. A qualidade da língua (e digo aqui qualidade em sentido substantivo – as qualidades de resto para mim têm quase sempre um

valor substantivo), é sempre o peculiar, o intransmissível. E há poetas que nos seus poemas conseguiram incarnar esse intransmissível de uma língua. Sophia de Mello Breyner perguntava-me uma vez porque é que António Nobre e Goethe eram especialmente intraduzíveis. (a tradução neste caso envolve umas dificuldades extremas – traduzir um poema é o caso de [18] uma recreação em fidelidade). Talvez António Nobre e Goethe tivessem concretizado esse peculiar e intransmissível da língua.

Numa obra de arte também, e mais fortemente ainda, há um resíduo que nenhuma reprodução pode pretender dar. A filosofia e neste caso a estética – é a que não se desliga disto que fica. Só neste ponto a abstracção não é válida pois é sacrifício da obra de Arte. O pensamento que se exerce para determinar este peso é um pensamento autêntico. Quando se pensou como os artistas modernos pensaram e como o revelam as suas obras e as suas poéticas escritas, pensou-se a realidade pesando-a, deslindando para a consciência, e neste caso, para o mundo da realidade artística, todas as secretas aderências que fazem com que uma coisa “seja”, em vez de “não ser”.

Houve na organização da exposição dos “50 anos de Arte Moderna” um saber desta consciência que os artistas tiveram da atitude especulativa com que fundamentavam o seu gesto.

O artigo que introduz o catálogo de Em. Langui tem na sua composição gráfica uma grande margem onde se destacam frases dos próprios artistas.

Estas frases são troços significativos dos escritos que constituem as poéticas dos diversos movimentos. Para nós elas têm o comovedor valor de serem passos vivos no caminho que acabo de referir, o caminho da concretização de um novo objecto de pensamento, o objecto estético. Vou dizer algumas dessas frases:

MATISSE

“O pintor já não tem que se preocupar com detalhes mesquinhos. A fotografia fá-lo muito melhor e mais depressa”.

DUFY

“A arte não é um pensamento, é um facto. Para o pintor a solução do seu problema está na caixa das tintas”.

BRAQUE

“Eu amo a regra que corrige a emoção”.

JUAN GRIS

“Com um cilindro eu faço uma garrafa. Cézanne vai para a arquitectura, eu parto dela”.

MARINETTI

“Um automóvel de corrida é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*”.

PICASSO

“Pergunto-me se não se deverão pintar as coisas tais como se conhecem, em vez de como se vêem”.

CHAGAL

“Preocupo-me com o espaço psíquico. Os outros artistas criam objectos; eles estão perante a natureza. Eu tenho-a em mim”.

[19] KOKOSCHKA

“Para o criador o problema consiste primeiro em identificar e definir o que obscurece o pensamento do homem, depois em libertar o homem”.

MAX BECKMANN

“Para compreender o invisível é preciso penetrar também o mais profundamente possível no visível”.

CHIRICO

“Para que uma obra de arte seja verdadeiramente imortal, é preciso que ela saia completamente do humano: o bom senso e a lógica [não] serão necessários. Desta maneira ela se aproximará do sonho e da mentalidade infantil”.

KANDINSKY

“Com o tempo demonstrar-se-á certa e nitidamente que a arte abstracta não exclui a ligação com a natureza, mas que pelo contrário, esta ligação é maior e mais íntima do que estava sendo nos últimos tempos”.

MONDRIAN

“A arte deve ser uma expressão imediata do universo... uma clara intuição da realidade verdadeira que é, mas que se mantém velada”.

DELAUNAY

“A cor é forma e objecto”.

KLEE

“Partir do modelo para a primeira origem!”.

Os artistas *defniram* a obra de arte criando as suas obras de arte e reclamaram, para elas, por elas e pelos seus manifestos uma atenção especificada.

Os artistas e o público não tiveram senão que *aprender* a tomá-la naquilo que ela é.

Esta nova sabedoria, fundamentada por uma estética da natureza que venho vindo mostrando, revelou-se-me também noutras experiências que me foi dado viver na recente viagem que fiz à Bélgica e à Holanda.

Museus e exposições assentam hoje numa nítida formação que só revela que a questão artística está num progressivo e maravilhoso esclarecimento. Quanto mais recente é um museu mais se [20] sente que a obra de arte é tratada na sua plena individualidade, no respeito rigoroso por aquilo que ela impõe como regra de compreensão. O objecto estético é tratado com o carinho que merece a coisa que a si mesma se basta. Na museologia isto é flagrante. Que longe se está do museu *bric-à-brac*, colecção particular de casa burguesa, que se estadeia a si mesma em vez de venerar aquilo que possui! Que longe do objecto decorativo, complemento do móvel, ou de sala de... jantar. Tudo se transpõe para o mundo funcional em que as leis são ditadas pelas próprias obras. O quadro ou a escultura só precisam do *lugar*, que é o vazio necessário para poder *existir* em plenitude. Não se fabrica um ambiente para um quadro, dá-se-lhe um vazio que ele próprio modela. Acabaram-se as falsas reconstituições de ambientes históricos – tudo é feito para sublinhar a independência do objecto e a sua posição funcional. Ele não precisa senão de silêncio para ser ouvido. A inter-revelação dos objectos uns com os outros é ditada por seguras e cuidadosas leis da museologia moderna. Respeita-se a cronologia e, como já disse, a relação funcional, mas esta, ligada directamente ao objecto real e não àquilo que empiricamente se possa imaginar que o objecto seja. Em geral, as galerias de pintura são galerias de pintura, *em todos* os grandes museus. As galerias de escultura são galerias de escultura. E, quando numa exposição se misturam objectos estéticos de várias naturezas, não se expõem para criarem ambientes uns aos outros, para se completarem mutuamente como se não pudessem subsistir uns sem os outros. Expõem-se porque todos eles têm uma dignidade equivalente, e pelo lugar que ocupam no todo desta exposição. Nesse caso, cada objecto funciona no todo de maneira necessária – cada peça é um elo da exposição. Este sentido profundamente didáctico das exposições foi aproveitado para tornar mais vivos os museus. Neles funcionam sempre exposições. E há-os em que uma parte só existe com o aspecto de exposição temporal. Isto obriga as pessoas da cidade, e do país, a visitarem regularmente o museu. Ele não se mostra todo de uma vez. É um exemplo disto o maravilhoso Stedelish Museum de Amsterdão, onde uma parte se vai modificando. A uma unidade de exposição sucede-se outra unidade. O museu tem uma actividade didáctica [21] viva. Claro que, se qualquer especialista necessitar de ver uma obra que pertença ao museu, ele está organizado de maneira que esta obra lhe possa ser mostrada. Desta maneira o público do museu é um público orientado – não lhe interessa o puro turista – ou de outra maneira, o museu não

se sacrifica ao turismo, ele é feito para um público que quer aprender.

Foi neste museu que tive ocasião de ver uma belíssima exposição a que chamaram “O Renascimento do Século XX”. Tinha o propósito de isolar do todo de investigações do nosso século aquela tendência que Cézanne originou e para a qual encontrou a fórmula “A matéria da nossa arte está no que pensam os nossos olhos”.

As inovações dentro de uma linha muito nítida de um progressivo abstracionismo estavam ordenadas em seis grupos de quadros e esculturas. Para cada grupo o catálogo transcrevia uma página de um manifesto ou de um escritor que lhe estivesse ligado.

Os *cubistas* mostravam o seu esforço por uma objectivação dos aparecimentos e da sua regularidade geométrica. No catálogo um trecho de Apollinaire donde destaco apenas três frases:

“O que diferencia o cubismo da pintura antiga é que não é uma arte de imitação mas uma arte de concepção que tende a elevar-se até à criação”.

“O aspecto geométrico que chocou de maneira tão viva os que viram as primeiras telas científicas resultava da realidade essencial ser dada nelas com uma grande pureza, tendo o acidente visual e anedótico sido suprimido”.

“A escola moderna de pintura parece-me a mais audaciosa que jamais se viu. *Ela pôs a questão do belo em si*<sup>9</sup>. Pretendeu figurar o belo separado do prazer que o homem causa ao homem, e desde os princípios dos tempos históricos que nenhum artista europeu se tinha ousado a isto. Os novos artistas precisam de uma beleza ideal que não seja apenas a expressão orgulhosa da espécie, mas a expressão do universo na medida em que se humanizou à luz.” [22]

– O segundo grupo de obras documentava o movimento dos *Blaue reiter (cavaleiro azul)*. Procuravam uma unidade do homem com o universo estabelecendo as mesmas leis para o mundo dos homens e da natureza. É de FRANZ MARC a página que lhes corresponde no catálogo e da qual leio apenas a primeira frase: “Empreendemos na nossa época a grande luta pela nova arte, empreendemo-la como *Wilde (selvagens)* não organizados contra um velho poder organizado. A luta parece desigual, mas nas coisas do espírito não é o número que vence, mas a força das ideias”.

– O terceiro momento era mostrado por obras do grupo de artistas *futuristas* que descobriram o elemento do tempo e do dinamismo. Documentava-o no catálogo um extracto do primeiro *Manifesto do Futurismo*.

– Em quarto plano os *suprematistas* afirmando uma fórmula para o sentimento de espaço sem peso, tinham no catálogo uma página de Kasimir Malevitch da qual vou ler duas frases:

<sup>9</sup> Sublinhado por mim.

“... o valor constante e positivo de uma obra de arte (pertença a que escola pertencer) está exclusivamente na sensação levada à expressão”.

“Tudo o que determina a estrutura objectivo-ideal da vida e da *arte*, como ideias, conceitos, interpretações, tudo o artista repudiou para prestar ouvidos à sensação pura”.

– Quase simultâneo a este movimento, o do *Stijl*, movimento de artistas holandeses, constitui o 5º grupo da exposição. Eles procuravam tornar mais visível pelos meios mais elementares a lei geral de todas as formas e de toda a vida. No catálogo vêm duas páginas de dois números da revista do grupo *O Estilo*.

– O sexto e último Grupo era o “Bauhaus de Weimar” que realiza uma síntese e um sistema em que as aquisições das artes livres funcionam como laboratório para as formas da vida quotidiana. O texto do catálogo é de Walter Gropius e especialmente significativo para o aspecto, que sublinhei, da capacidade reflexiva do artista moderno. Gropius pretende a compreensão dos vários planos da actividade humana, realizando a obra de arte uma unidade sintética. Ele conta-nos a experiência que fez fundindo o [23] trabalho especulativo de uma academia com o trabalho de uma escola de arte aplicada. Vou ler algumas frases de Walter Gropius:

“Mas este espaço da contemplação arrasta à realização no mundo material. Com espírito e trabalho manual a matéria é dominada.

O cérebro imagina o espaço matemático em virtude da inteligência e pelos cálculos e meditações. Sobre as leis da matemática, óptica, astronomia, cria o cérebro uma noção e um meio de exposição para o que, por meio do desenho, ergue o espaço material da realidade.

A mão compreende (entende) o espaço material palpável da realidade que nos é exterior, constrói-o na realidade segundo as leis da matéria e da mecânica e pondera a substância material que o determina, quer na sua firmeza, quer nas suas relações mecânicas e construtivas.

Domina-a com o saber do artífice, com a ajuda de instrumentos mecânicos e máquinas.

O fenómeno criador de uma representação e da realização de um espaço é portanto sempre o simultâneo, só a evolução dos órgãos do indivíduo para o sentir, o saber e o poder, é rica em mudanças e diferente no ritmo.

No espaço artístico encontram simultaneamente solução todas as leis do mundo real, espiritual e anímico”.

Nesta exposição pareceu-me especialmente significativo e muito bem sublinhado o paralelo de atitude especulativa que a obra de arte afirma por um lado e os manifestos por outro.

Este fenómeno não é específico da pintura – é um fenómeno que caracteriza quase todas as manifestações da arte moderna. Na sua *Poética da Música*, Stravinsky diz: “Es-

tudaremos o fenómeno da música como uma fórmula de especulação em termos de som e tempo". Nas poéticas novas, esta especulação faz-se em planos de abstracção cada vez mais elevados. Abstrai-se mesmo até ao limite. Mas a abstracção aqui não pode sofrer a crítica que se faz às filosofias abstractas. É uma abstracção acto criador, é sempre [24] concretização.

A individualização das coordenadas que cada uma das poéticas da arte moderna destacou, e a sua variedade simultânea, não significa o homem perdido, uma desordem, um desencontro de caminhos. Pelo contrário, o seu conjunto forma um feixe de afirmações concretas, de definições essenciais, que constroem a base fundamental desta nova *physis* maravilhosa, que é o mundo da obra de arte.

O artista moderno pergunta-se: – que é a música? – que é a pintura? – que é a poesia? – que é o romance? – Que é o teatro?

Reduzidas às linhas de força, levadas até ao resto da sua substancialidade, as obras foram puríssimas, os gestos poéticos foram capazes de dar singela e subtilmente as forças que pareciam inconcretizáveis.

Nas mãos de um Calder o espaço móvel foi uma coisa, nas mãos de Samuel Beckett, o *acte sans paroles* pôde ser teatro e não *ballett*, apesar de a palavra ter sido completamente abolida.

As poéticas não foram teorias da Arte. Cada obra de arte também não vale como filosofia. Mas o conjunto da experiência concreta, que a arte moderna nos deu, foi tão decisivo que pela primeira vez na história do pensamento se definiu o objecto estético.

Só a partir de aqui a teoria estética pode começar. As suas características dependem das características da existência estética.

Salette Tavares

Lisboa, Out. 1958

# Cartas a Salette Tavares

Ex<sup>ma</sup> Senhora  
Dona  
Salette Tavares  
Rua Marquesa d'Alorna  
20, 1.ª Dt. Lisboa

INSTITUTO UNIVERSITÁRIO  
DA ESPONSA  
DE UM NO-  
ME E RESIDÊNCIA

RECEBIDA  
14. VII  
1963  
4 H. B.

9, 7, 1963  
Ex<sup>ma</sup> Amiga e Ilustre poeta

Ha duas semanas, consul-  
tando o meu medico e amigo  
fui aconselhado por ele a sair  
de Lisboa o meu depressa e a  
mudar de vida, de ares, de ideias,  
e de regimen. Notei que o meu  
estado de saude o tinha preocupado,  
e como a minha irmã proximica  
de ir a quinta tratar dos seus nego-  
cios, instou comigo para que  
fosse com ela. Ela foi para  
a bellissima quinta romantica  
a chargem da Trava da Olhalva.  
É o melhor que sefa a vida no  
a la longue, a vida torna-se  
chata, a não ser que se trabalhe.  
Bem, mas eu não fui para lá para  
trabalhar. Os noites sobretudo  
se o sono é difícil, são pavorosa-  
mente ilustres!

Em todo o caso no confiante da  
meus males ha melhoria. Pelo menos  
começa a ter algum appetite.

Valu-me um livro de Cocteau,  
parem, que eu não lia ha muito  
tempo, livro inteligente, irreverente,  
caustico e por vezes transformista.  
Toca em tudo, mas a mim  
o que me interessa sobretudo  
são as paginas de literatura,  
musica, poesia e pintura.  
Ahi sendo ele um primeiro  
pimor, não impedio que  
tracese algumas abecis da forma  
pintura do seu tempo.  
Picasso visto por ele nunca mais  
se esquece, em todo o caso a me-  
vor nunca, nem em o ojo e sento  
a sua obra como ele.

O livro chama-se La rapel à l'ordre  
Gostaria de falar contigo.  
Também pela hora do meu almoço  
telefone-lhe para lhe pedir  
um tout petit rendez-vous em sua casa  
no dia e a hora que entender. Isso  
certos não a comente de um amigo  
Tenho muito prazer a tomar a arte.  
Muito amigo e admirado Eduardo Vianna

## CARTA DE EDUARDO VIANNA A SALETTE TAVARES

*Eduardo Vianna*

9, 7, 963

Exa. Amiga e ilustre poeta

Há duas semanas, consultando o meu médico e amigo fui aconselhado por ele a sair de Lisboa o mais depressa e a mudar de vida, de ares, de ideias, e de régimen. Notei que o meu estado de saúde o tinha preocupado e como a minha irmã precisava de ir à quinta tratar dos seus negócios, instou comigo para que fosse com ela. E lá fui para a velhíssima quinta romântica a Margem da Arada, a Olhalvo.

Por melhor que seja a vida no campo *a la longue*, a vida torna-se chata, a não ser que se trabalhe. Bem, mas eu não fui para lá para trabalhar. As noites sobretudo se o sono é difícil, são pavorosamente elásticas!

Em todo o caso, no conjunto dos meus males há melhoria, pelo menos começo a ter algum apetite.

Valeu-me um livro de Cocteau, jovem que eu não lia há muito tempo, livro inteligente, irreverente, cáustico e por vezes traphulhas. Toca em tudo, mas a mim o que me interessa sobretudo são as paginas sobre literatura, musica, poesia e pintura. Ahí sendo ele um péssimo pintor, não impedio que tivesse falado com acerto da jovem pintura do seu tempo.

Picasso visto por ele nunca mais se esquece; em todo o caso a meu ver nunca ninguém o vio e sentio a sua obra como ele. O livro chama-se *Le Rapel à l'ordre*.

Gostaria de falar consigo.

Amanhã pela hora do seu almoço telefono-lhe para lhe pedir um *tout petit rendez-vous* em sua casa no dia e á hora que entender, caso claro isso não a contrarie demasiado. Terei muito prazer a tornar a vela.

muito amigo e admirado Eduardo Vianna

Set. 1, 66

Salette

Venho pedir-lhe que resina em minha testemunha no julgamento devido à publicação da "antologia erótica e satírica" da Natália, e onde fizero como colaborador. Dito julgamento começará a mover-se no próximo mês de Outubro. Não se esperam lances absolutamente dramáticos, unindo em todo o caso prevenir os juizes de que há gente atenta a esse instante de moralidade.

Caso, por qualquer razão ou - sei que tem andado de saúde abalada - não possa aparecer, é evidente que não necessita pôr-se em contacto comigo. Caso sim, mais lhe agradeço ainda que me escreva um bilhete com nome e morada de Outubro - necessário ao meu testemunhante.

É possível que, feita a uma defesa escrita capaz e a um bom testemunhante de testemunhas, o julgamento vá sendo adiado, ou arreastado, ou humilhado, até receber uma amnistia geral, dizem, para estas coisas. Que bom.

Seu, antecipadamente  
muito grato,

Mário Cesariny

R. Basílio Teles, 6-2.º D.º Lisboa 1

Mário Cesariny  
R. Basílio Teles, 6-2.º D.º  
Lisboa 1

## CARTA DE MÁRIO CESARINY A SALETTE TAVARES

*Mário Cesariny*

Set. 1, 66

Salette

Venho pedir-lhe que queira ser minha testemunha no julgamento movido à publicação da "Antologia erótica e satírica" da Natália, e onde figuro como colaborador. Dito julgamento começará a mover-se no próximo mês de Outubro. Não se esperam lances absolutamente dramáticos, convindo em todo o caso prevenir os juízes de que há gente atenta a esse instante de moralidade.

Caso, por qualquer razão sua – sei que tem andado de saúde abalada – não possa aparecer, é evidente que não necessita pôr-se em contacto comigo. Caso sim, mais lhe agradeço ainda que me escreva um bilhete com nome e morada de Outubro – necessários ao mal testemunhante.

É possível que frente a uma defesa escrita capaz e a um rol probatório de testemunhas, o julgamento vá sendo adiado, ou arrastado, ou humilhado, até sobrevir uma amnistia que há, dizem, para estas coisas. Que bom.

[verso]

Seu, antecipadamente muito grato,

Mário Cesariny

R. Basílio Teles 6 - 2º Dto, Lisboa 1.

Roma, 11. 3. 68.

Cara Salette,

Pego = lhe mil desculpas pela incivilidade, não lhe escrevo auto, motivo: entei para o Instituto Italo Latino Americano (tive que deixar a contratação a Universidade), onde faço a "full-time", não dispondo mais de tempo para nada. Um hora.

Seu livro QUADRADA é notável, uma reavaliação do surrealismo em termos diversos. Agradeço-me (na) imenso. Sinto não dispor o tempo para dizer-lhe algo de mais interessante de qualquer forma, acho que marcará na poesia portuguesa do ano 60. Recebemos, sim, o livro anterior; lembro-me que lhe escrevi na época um bilhete. Os correios italianos andam mal no último tempo.

Somos = lhe, muito grato por tudo. Pensa é que não passamos no ver nas férias de verão! V. está sempre na outra banda.

Receba afetuosos abraços (mas se abraçar em Portugal, quando não se é, para não te?...), de Sando e deste seu admirador e amigo

Murillo M.

## CARTA DE MURILLO MENDES A SALETTE TAVARES

*Murillo Mendes*

Roma, 11. 3. 68

Cara Salette

Peço-lhe mil desculpas pela incivilidade, não lhe escrevendo antes. Motivo: entrei para o Instituto Italo-latino americano (tive que deixar a contragosto a Universidade), onde faço a "full-time", não dispondo mais de tempo para nada. Um horror.

Seu livro, QUADRADA, é notável, uma revalorização do surrealismo em termos diversos. Agradou-me (nos) imenso. Sinto não dispor de tempo para dizer-lhe algo de mais interessante. De qualquer forma, acho que marcará na poesia portuguesa dos anos 60. Recebemos, sim, o livro anterior; lembro-me que lhe escrevi na época um bilhete. Os correios italianos andam mal nos últimos tempos.

Somos-lhe muito gratos por tudo. Pena é que não possamos nos ver nas férias de verão! V. está sempre na outra banda.

Receba afectuosos abraços (usa-se abraçar em Portugal quando não se é parente?...) de Saudade [Cortesão] e dêste seu admirador e amigo.

Murillo Mendes

**ARTETEORIA** \_ ISSN 1646-396X \_ SÉRIE II \_ N.º 24 \_ 2020

© 2025 by ARTETEORIA, All Rights Reserved.

**Dossier** \_ Salette Tavares (Parte II), pp. 119-167.

# *A Dialéctica das Formas*

PROVAS TIPOGRÁFICAS. EXCERTO.

Excerto revisto e acrescentado das provas tipográficas do segundo capítulo, “Forma Poética e Tempo”, da obra inédita *A Dialéctica das Formas*, de Salette Tavares. Uma versão anterior deste texto surgiu na Revista *Brotéria*, Volume LXXXI, de Julho-Agosto de 1965. Segundo a autora, o livro teria sido composto em 1972 pela Editora Livros Horizonte, mas por “razões técnicas” nunca teria chegado a publicar-se em Portugal.

Esta obra encontra-se finalmente pronta para publicação com fixação de texto de Rui Lopo que cotejou a composição de 1972 com as várias versões e testemunhos de cada capítulo encontrados no Arquivo da autora. Este documento patenteia o rigor da autora que a levava a efectuar milhares de emendas e acrescentos. Apresenta-se como pré-publicação de uma obra fundamental da reflexão estética portuguesa do século XX.

**ARTETEORIA** \_ ISSN 1646-396X \_ SÉRIE II \_ N.º 24 \_ 2020

© 2025 by ARTETEORIA, All Rights Reserved.

**Dossier** \_ Salette Tavares (Parte II), pp. 119-167.

37 38

e é apenas uma experiência marginal a que escapa a real percepção do objecto estético. Este perigo pode abranger ao mesmo tempo os eruditos coleccionadores de informações sobre obras de arte, a quem pode faltar por completo esta experiência, os eruditos coleccionadores das obras de arte, que conhecem muito bem a sua cotização no mercado, os suficientes coleccionadores de opiniões sobre obras de arte, que ocupam muitas vezes as colunas dos jornais, o contróle das edições, o mercado dos quadros, etc., e não continuo a enumeração porque, por agora, quero só evocar e não denunciar completamente os riscos de traição que a obra corre, ou, melhor, a forma poética com a sua realidade sempre suspensa do gesto concreto e temporal que a actualiza.

A consistência da forma é a base linguística da comunicação poética, base móbil que dá o processo de comunicação como um crescimento vital em si em que a perenidade, a individualidade e consistência formal se definem progressivamente. Sabemos que é esta mesma consistência um perigo de formalismo. Utilizada como parafusada, como código estabelecido que em si mesmo consiste morto, empobrecido, cristalizado e, por isso mesmo, impotente na qualidade suprema da forma como mensagem portadora de origem, novidade, movimento vital de crescimento. Esta morte, esta utilização académica, pode acontecer e acontece quando a forma já não pode funcionar, quando é incapaz de qualquer comunicação poética.

Há anos, visitando Idanha-a-Velha, apareceu-me um garoto a vender-me por cinco escudos uma moeda de bronze, pequena, gasta, mas que tem numa das faces um pastor com uma vara na mão. O tratamento do corpo deixa adivinhar imediatamente o nível poético da cultura que a cunhou. É um corpo humano com umas proporções definidas e um tratamento dos músculos numa articulação que podemos chamar de grande classe. Para os meus olhos inexpertos e pelo sítio onde me aparecia, pensei que se tratava de uma moeda romana. Mas enganara-me. Era uma moeda bizantina. Não tem talvez grande importância para as outras pessoas, para os coleccionadores de moedas que valem, pela raridade, por qualidades estéticas por isto ou por aquilo. Só que em Estética o que nos interessa é, concretamente, esta mensagem que foi lida, ainda que perdida no tempo. A localização precisa pela *expertise* ajuda uma leitura justa da mensagem. Mas sem entendermos bem uma língua, há uma informação estética que pode ser colhida num plano mais imediato, uma leitura que se aproxima directamente do que se costuma chamar uma «Estética pura». É a leitura da mensagem desligada das próprias estruturas temporais e epocais, da integração num plano da vida da forma. O testemunho que eu li era a presença dessa vida, pressupunha-a, trazia a força que a testemunha através da própria morte das culturas na sobrevivência do que em vida dessa cultura foi feito. A multiplicação, que sabemos que a moeda é, apreço-nos

a fome  
Mas ~~ela~~ pode continuar-se ~~acumula~~  
gem portadora de origem, movimen-  
to de comunicação poética.

H J Salette 3336

como a mensagem radiodifundida. A mensagem irradia em múltiplas direcções concretizada em objectos múltiplos portadores da ~~mesmissima~~ mensagem única, tal como em qualquer disco das edições do *Omaggio a Joyce* de Luciano Berio. A cultura pode morrer na sua incapacidade de continuar viva, mas as formas criadas através de um processo vital de formação e desenvolvimento em cada estágio vivo têm sempre actualidade, cada vez que haja quem a saiba encontrar e ler a mensagem poética. A execução do poema é a leitura do poema em qualquer edição que seja fiel.

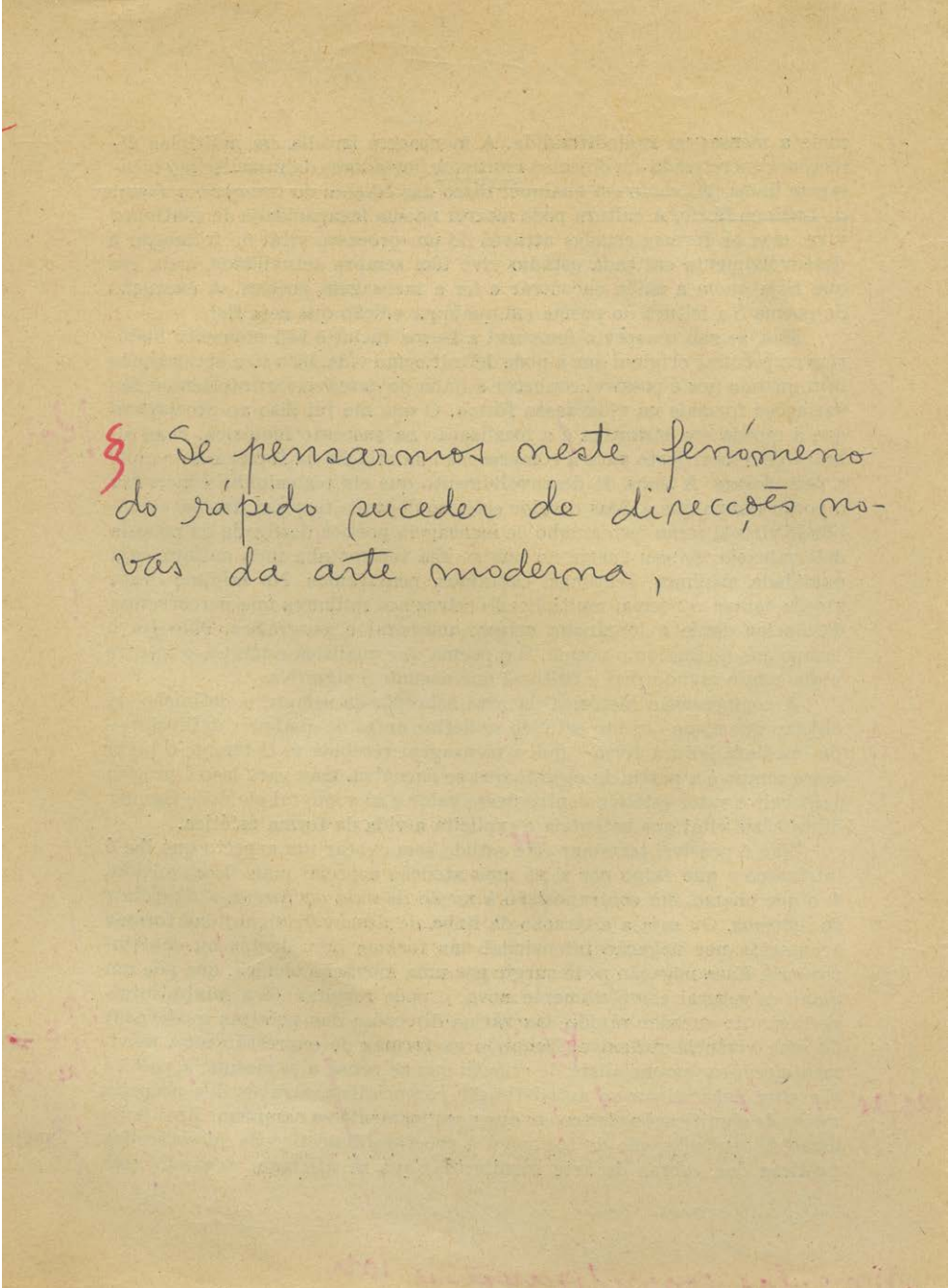
Mas, se sob o aspecto temporal a forma inclui o seu momento histórico no peculiar original que a pode definir como vida, isso só o aprendemos bem quando nos é possível conhecer a linha do desenvolvimento tempo das variações formais na vida dessa forma. O que me foi dito ao precisarem que a moeda era bizantina é a localização na sucessão histórica. Essa situação é o local justo para a compreensão da relação da forma com as que a precederam. A linha de desenvolvimento que ela testemunha concretiza o ponto tempo que é. Mas o valor estético depende também da sua actualidade virtual como testemunho de mensagem poética, desligada da própria determinação do seu surgir no tempo. Ela testemunha uma cultura cuja qualidade medimos, sentimos, captamos, penetramos. No mínimo desta moeda estava o poema, multiplicado talvez aos milhares que percorreram distâncias desde a longínqua origem temporal e geográfica. Não foi o tempo que qualificou o poema. É o poema que qualifica o tempo, o integra e diz com o mundo real e cultural que assume e significa.

À compreensão histórica da arte sobrepõe-se sempre a definição do objecto que como objecto estético se define antes de qualquer definição — na imediata leitura formal que a mensagem recebida é. O tempo, o lugar desse tempo é a partir do objecto que se encontra, mas para isso é preciso descobrir o valor estético dentro desse valor e só como tal ele pode figurar numa série vital que patenteia e explicita a vida da forma estética.

Não é possível terminar este estudo sem evocar um aspecto que lhe é intrínseco e que exige por si só uma atenção especial mais desenvolvida. É o que chamo, em contraposição à noção de *vida da forma*, a *dialéctica das formas*. Ou seja, a alteração da linha de desenvolvimento das formas acontecida por negação intencional das formas precedentes ou contemporâneas. Essa negação pode surgir por uma inovação técnica, que põe um plano estrutural completamente novo, e pode resultar (é a minha interpretação do suceder rápido das várias direcções das poéticas modernas) de uma vivência reflexiva. Negando as formas de expressão num movimento redutor essencialista de criação que se pensa a si mesma, a poética e a obra concretizam-se autodefinição essencialista através dos próprios meios de significação eleitos em que asceticamente se resumem. Esse fenómeno de multiplicação de formas é o processo dialéctico de sucessão das poéticas das «obras de arte manifesto», que se afirmam negando num

tal como em qualquer múltiplos dos  
nossos dias.

*Vimo-las concretizarem-se ou*



39. 37

*substantivando o silêncio*

*moderno* diálogo concreto de pensamento, que se realiza, não por esgotamento das formas poéticas, mas por um movimento específico cumprindo-se em vitalidade crítica. A obra de arte é pensamento de si mesma, a sua qualidade pensante deixa-a definir-se em coordenadas de negação. No seu reduzir-se a um plano exclusivo completamente novo a partir de zero, ou outro em relação às formas contemporâneas ou anteriores, é afirmação da consistência ainda, quando se negaram todos os apoios que a comunicação formal da mesma família podia exigir. Muito sumariamente, a música, negando a escala diatónica, negando os instrumentos musicais, inventando sons, construindo sons, somando, subtraindo, dividindo ou produzindo objectos sonoros, vem movimentando uma série de plataformas concretas, resistentes apesar de todas as negações do que parecia a consistência das obras anteriores. Se me refiro aqui a este aspecto e digo que ele merece um tratamento muito especial, é porque creio que ele se relaciona muito mais com as questões de arte num mundo onde o tempo tem como uma das suas manifestações novas mais peculiares a velocidade.

*palavra*

1 >

Ao contrário do que certos pensadores dizem, admitindo a sucessão e variabilidade rápida num sentido do consumo realizado pelo gosto que esgota as formas, eu entendo este fenómeno *com* o fenómeno de uma arte em que a actividade crítica do pensamento do artista é viva e as obras se sucedem em «movimento dialéctico» que como tal temos de compreender. *mo /*

41 37

## ARTE E TEORIA DA FORMA <sup>1</sup>

Algumas noções fundamentais  
de Rudolf Arnheim no seu  
livro Art and Visual Perception.

Na introdução ao seu livro Rudolf  
Arnheim diz:

" Que a criação de um todo pe  
não pode fazer' por simples adição  
de partes isoladas não era nada de  
novo para o artista. Durante séculos  
os cientistas foram capazes de di-  
zer coisas certas acerca da reali-  
dade, sem ultrapassarem o plano  
relativamente simples do pensa-  
mento, que exclui as complexi-  
dades da organização da interac-  
ção. Contudo, nunca houve época

---

(1) Para generalidades sobre Teoria da  
Forma veja-se a "Teoria da forma" no  
Apêndice. Itálico.

42 38

nenhuma em que a obra de arte tivesse sido feita ou compreendida por um espírito incapaz de conceber a estrutura integrante de um todo. >>

tipo entre o título e o que está

**EQUILÍBRIO**  
~~Equilíbrio~~ (Balance)

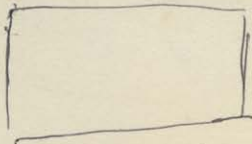


Figura 1

A localização do disco na figura 1 pode .....

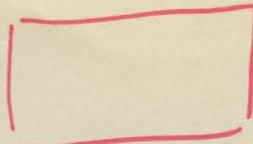
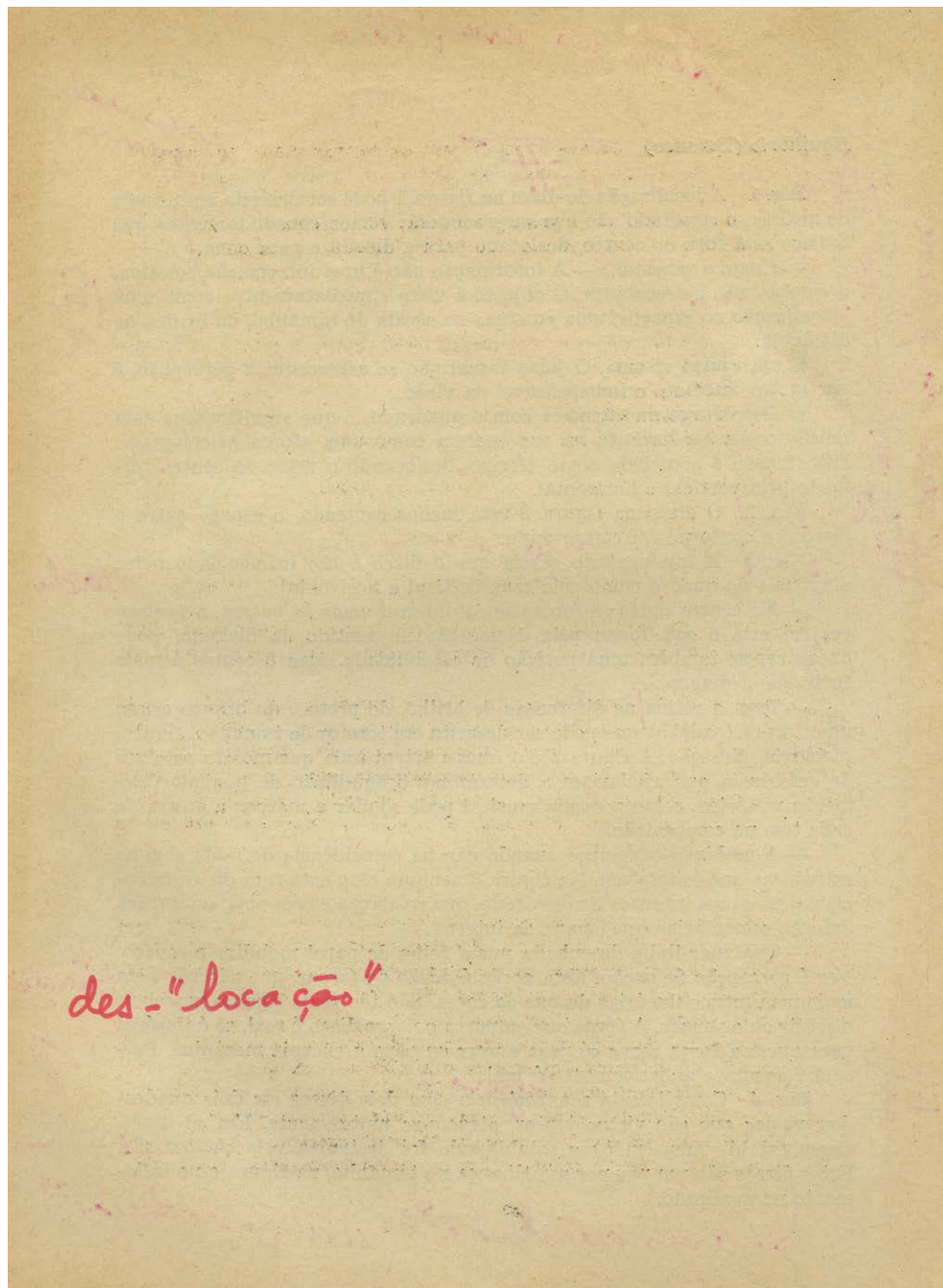


Figura 2

O disco na figura 2 .....









43 41

se devem observar para que o modelo seja reconhecível? Que espécie de conceitos visuais deve usar o artista? Que se passa com a variedade destes conceitos?

Vamos abordar alguns dos problemas que neste aspecto o estudo da forma nos propõe.

Quando se altera a orientação no espaço, a figura em geral mantém-se. Um triângulo ou um rectângulo inclinados não deixam de ser um triângulo e um rectângulo. A «orientação» do objecto não é um fenómeno absoluto, mas relativo. As crianças e os macacos inclinam a cabeça quando um padrão lhes é mostrado de lado.

A orientação de um objecto é influenciada por três coordenadas resultantes:

- 1.º Do esqueleto estrutural do mundo circundante;
- 2.º Do campo cerebral no qual o objecto é representado;
- 3.º Da coordenada estrutural do corpo real do observador, ~~cinestésicamente~~ *cinestésicamente* percebido pelas sensações musculares e pelo órgão do equilíbrio no ouvido interno. *quines*

No mundo visual os eixos dominantes estabelecem a coordenada de orientação. Por exemplo, numa sala as paredes e o tecto determinam a posição da vertical e da horizontal. Por isso, quando a criada acabou a limpeza, vemos os quadros todos de banda. Contudo, se inclinarmos a cabeça quando estão direitos, eles continuam direitos. Isto acontece enquanto os eixos do quadrado coincidem com os do meu *campo de visão*. *H << H >>*

Abriendo um parêntesis ao estudo de Arnheim, podemos lembrar que Merleau-Ponty, estudando para a percepção do movimento a ligação do corpo com o seu enquadramento, referê um fenómeno que todos devemos conhecer. Quando estou num comboio parado com a atenção centrada no mundo em que estou (jogando às cartas, ou lendo, ou conversando no meu compartimento) e o outro comboio começa a andar, tenho a impressão de que é o meu que se move. Se for o meu que comece a andar mas que a minha atenção se centre no outro, vejo-o partir. *1,3*

As minhas sensações *cinestésicas* dão-me habitualmente a posição do meu corpo em relação com o centro de gravidade. Na vida diária estas sensações *cinestésicas* estão habitualmente em relação com a estrutura do mundo circundante.

Numa obra de arte a orientação de cada unidade é determinada essencialmente pelos eixos fundamentais da obra, indicados, por exemplo, pelas verticais e horizontais da moldura do quadro. No interior da composição, contudo, há muitas vezes submundos orientados que actuam como eixos locais de referência no seu próprio plano. *1,3*

Fig. 7 Tirada de uma experiência da percepção do espaço, esta figura interior tende para parecer um quadrado esticado sob a influência

*Vquinesésicas*

47 42

*Alfabeto da Escultura*

do rectângulo que o enquadra. Sem este enquadramento tenderia para parecer um rombo. A posição oblíqua concorre em geral para um efeito dinâmico mais forte. Os cubistas e expressionistas deram uma violenta acção aos seus campos, tornando a direcção vertical das construções, das montanhas e das árvores em pilhas de unidades oblíquas. (1)

H « »  
H « »

A torção de um quadrado horizontal num ângulo de 45° cria um novo objecto: o rombo, em que as diagonais funcionam como eixos de simetria. A razão é a lei da simplicidade, que opera não só com o padrão, mas que governa a relação com os eixos de referência espacial.

U « »

O quadrado é estável e simples nas suas verticais e horizontais; o rombo equilibra-se, é mais dinâmico e perceptivamente mais simples.

U « »  
H « »

Uma percepção importante na orientação é o em cima e em baixo, cimo e o fundo. Um triângulo assente numa base ou num dos ângulos tem um sentido diferente. Psicologicamente considera-se esta percepção como adquirida e mesmo cultural. Koffka mostra que os negros bantos não possuem esta percepção, entendem tudo o que lhes é familiar quer numa quer noutra posição. 1,

lem

No caso dos padrões geométricos, vimos que nada mudou e que tudo mudou. Na arte temos exemplos que jogam com o para cima e para baixo, o cimo e o fundo; é o caso de Chagal, que inverte a orientação das figuras ou de parte das figuras em muitos quadros, jogando exactamente com estes dois pólos. Je de Klee,

Intercalando os nossos comentários a Arnheim, podemos lembrar como no filme de Jean Cocteau *Le Sang d'un poète* há uma cena em que uma menina gatinha no tecto como uma aranha.

Também podemos lembrar uma das mais extraordinárias experiências, que prova como se podem alterar os esquemas de percepção do em cima e em baixo. É a experiência de Stratton de que Maurice Merleau-Ponty faz um relato pormenorizado na *Phénoménologie de la perception*. Stratton, durante uma semana, usou um par de óculos cujas lentes invertiam as imagens. Por uma adaptação progressiva da percepção visual, acabou por ver as coisas na sua posição normal usando os tais óculos.

1,

Há imensos casos em que as pessoas se não apercebem da mudança de direcção de um sentido quando essa mudança não atinge um determinado grau. A capa do primeiro número dos *Cadernos de Poesia Experimental* tinha as três últimas letras da palavra *experimental* dividida em sílabas, escritas da direita para a esquerda. Todas as pessoas a quem fiz notar isto não tinham dado por ela.

Todos estes problemas são questões da forma em que a figura no campo se define num plano de realidade estrutural diferente, que altera a figura em si. A figura neste caso mostra os vários aspectos em que a forma é alterada.

Podemos, no entanto, entroncar aqui a compreensão da possibilidade

(1) Veja-se figura 1 do 2.º capítulo

43  
43

de transposições e traduções de estrutura nos planos em que não intervêm com a identidade visual do objecto.

No estudo das *projeções* sabe-se que, sob certas condições, uma nova orientação dá ao desenho um novo esqueleto estrutural, que lhe confere um carácter diferente. Por exemplo, um rectângulo projectado. Sabemos que podemos obter uma projecção idêntica, a projecção ortogonal, quando o plano do objecto é cortado pela linha da visão em ângulo recto. Nestas condições o objecto e a sua projecção na retina têm rigorosamente a mesma figura. A situação é complicada com objectos verdadeiramente tridimensionais, porque as suas figuras se não podem reproduzir por nenhuma projecção bidimensional. No entanto sabemos que apesar de a projecção de um cubo, por exemplo nos estudos de projecção no plano, apresentar transformações amebóides, a verdade é que isto, que podemos experimentar ver num espelho de distorção, podia ser a reacção visual normal a todos os objectos que nos rodeiam. Surpreendentemente, sendo as projecções na retina desta natureza, isto não acontece. Na constante mutação da vida das projecções retiniais as constantes mutações destas projecções produzem a experiência do cubo *tridimensional*, de figura inalterável: é o conhecido fenómeno da *constância*.

Mas, falando estritamente, o *conceito* de qualquer coisa que tenha volume pode ser representado num meio tridimensional (escultura, arquitectura). Quando queremos transpô-lo para uma superfície plana, ou seja representar algumas estruturas essenciais do conceito visual com meios bidimensionais, temos que fazer uma *tradução*. A figuração nestes casos pode ser plana, como num desenho infantil, ou ter a profundidade de uma pintura renascentista. Contudo, sublinhamos bem que, se é possível representar no plano o volume em três dimensões, não é possível reproduzi-lo. Usei agora a palavra *tradução* *com* a intencionalidade de dizer que se pode transpor e significar umas estruturas por outras.

Rudolf Arnheim estuda variadíssimas transposições possíveis e dá o exemplo interessantíssimo que prova como a figuração nos Egípcios e Babilónios, na Grécia antiga e Etruscos, onde se usavam os perfis mais claros, não era assim porque eles ignorassem os processos mais difíceis de projectar, mas por razões estilísticas e culturais. Schaefer mostrou como a visão lateral do ombro aparece em muitos casos e é *ainda* usada durante a sexta dinastia no Egipto.

Arnheim diz:

« / Desenhar ou pintar directamente do modelo é um caso raríssimo na história da arte. / »

O *puzzle* da representação em perspectiva consiste em fazer as coisas parecerem direitas, desenhando-as tortas. O egípcio ou a criança entram com o conceito de quadratura que encontram na realidade desenhando o

*red.*  
*i- /*  
*is/os*  
*ss/H*  
*Ung*

43 44

quadrado actual da figura. Neste sentido captam de maneira mais forte o impacto perceptivo da figura. O que permanentemente apreendemos, através da multiplicidade dos aparecimentos, é a quadratura, que é artisticamente mais verdadeira e efectiva quando representada por um quadrado. /i

Na figuração da tridimensionalidade encontram-se várias soluções, desde a variedade projectiva ao jogo das sobreposições, em que se eliminam partes dos objectos figurados, até ao jogo dos planos e das profundidades, de que Arnheim dá um exemplo sonoro: o dos acordes harmónicos acrescentados na linha melódica. Na música, as vozes adicionais foram introduzidas primeiro, e só gradualmente a mera simultaneidade das linhas melódicas independentes cresceram e desenvolveram uma dimensão de estrutura vertical. // <<>> <<>>

Uma vez acontecido isto, cada tom pertence a dois contextos, tomando uma posição na sequência melódica e no acorde formado pelas notas que soam ao mesmo tempo. A integração das duas dimensões estruturais produz a complexidade da música polifónica moderna. De maneira parecida, há cenas pintadas que foram primeiro subdivididas em filas separadas (*rows of strips*), que se fundem gradualmente num todo integrado. Aqui também cada elemento pertence a dois contextos diferentes, quando a integração se completou. Tem uma localização no plano frontal e ao mesmo tempo no espaço tridimensional representado. Correspondentemente, cada unidade pictórica tem duas figuras: a do objecto tridimensional e a da sua projecção plana. A síntese de ambas constitui o todo. // <>

O dinamismo da obliquidade. A obliquidade implica sempre um crescendo ou decrescendo do que gradualmente aumenta o desvio ou a aproximação das posições estáveis da vertical e da horizontal. Na perspectiva oblíqua o fenómeno opera em dois sentidos diferentes. Mostra os objectos numa tensão interna em direcção movendo-se para ou fora do plano frontal ou num plano ortogonal (perpendicular ao plano frontal). // //

Por exemplo, a Ceia de Leonardo. A tensão da mesa e da parede do fundo com a fuga das linhas das paredes e do tecto. A mesa e a parede do fundo põem a estabilidade do Cristo enquanto as paredes escorrem como asas: este é o primeiro sentido da cena. Mas o mesmo exemplo dá-nos outro efeito dinâmico. A mesa está a igual distância do observador e a parede do fundo também. Como a vista se desvia do centro do quadro movendo-se ao longo de uma das paredes do lado, a distância diminui rapidamente e há uma sensação de poder de aproximação e crescimento acrescentada ainda pelo aumentar das dimensões. O processo pode também ser percebido como um afastamento do plano ortogonal. Na última ceia isto toma o padrão piramidal do espaço, dramaticamente expansivo e contraído. // //

A imaginação pictórica no tratamento das formas, na figuração e às vezes só na diversidade de tratamentos imposta por um tema único a



