

## II

### MONUMENTALIDADE JACENTE

## 1- Topologia – (Espaço e representação)

### a) Centro e periferia – (Geocentrismo e Heliocentrismo)

O entendimento do espaço e do tempo decorre da cartografia do imaginário, dos padrões de percepção que a mente tece ao estabelecer os conceitos de referência com que traduz e circunscreve a posição do homem face à terra e ao universo.

Com Copérnico e com a teoria *heliocêntrica* instaurou-se o modelo cosmológico que abriu caminho à modernidade que, com algumas adaptações, sobrevive até aos dias de hoje.

Observando o céu a olho nu Nicolau Copérnico (1473-1543) colocou o sol no centro do cosmos, estabelecendo a partir daí o modelo da teoria *astronómica heliocêntrica* que colidiu com o sistema *geocêntrico*, tal como fora sistematizado por Ptolemeu extinguindo-se assim, um paradigma do universo que perdurava há mais de 1500 anos.

Contrariamente a Eudócio de Cnido (408-355 a.C.) que postulava um sistema das esferas homocêntricas, também preconizado e desenvolvido por Aristóteles (384-322 a.C.) o sistema cosmológico Ptolemaico era, apesar de tudo, bem mais complexo.

O modelo Ptolemaico afirmava que a terra era esférica <sup>1</sup> e que esta se encontrava parada, em repouso, no centro do universo enquanto que os outros corpos celestes a circundavam em orbitas concêntricas ao seu redor.

Cláudio Ptolomeu, (c.85-165) que trabalhou em Alexandria entre os anos 120 e 145 da era Cristã, foi o último dos sábios gregos que procurou sintetizar o trabalho dos seus predecessores.

---

<sup>1</sup> A escola pitagórica (Séc. V a.C.) acreditava na esfericidade da terra concebendo a existência do movimento diurno de rotação da terra em torno do seu eixo e do movimento de anual de translação ao redor do sol.

Ptolomeu é reconhecido pelos seus trabalhos em astrologia,<sup>2</sup> astronomia, cartografia e óptica. Foi um dos primeiros cartógrafos, senão o pioneiro, a usar a escala em mapas. Os seus estudos na área da matemática, física, geometria, permitiram à cultura medieval beneficiar do contacto com o pensamento grego.

Inspirado por Hiparco<sup>3</sup>, que é considerado a autor do sistema geocêntrico, parte do seu prestígio se deve ao facto de ter escrito o *Almagesto*, uma obra monumental, em treze volumes, que constitui uma compilação de grande parte dos conhecimentos astronómicos da antiguidade. Este texto, divulgado a partir de uma versão árabe, é considerado o grande tratado de astronomia que marcou a cultura científica e a cosmovisão ocidental até ao renascimento.

O que começara no século XV com Copérnico prolonga-se pelos séculos XVI e XVII com Johannes Kepler (1571-1630) que descobre a trajectória das órbitas elípticas, contribuindo, desse modo, para a sustentação geral do paradigma heliocêntrico<sup>4</sup>.

Galileu Galilei (1564-1642) dá sequência a esta obra, confirmando a teoria a partir de observações efectuadas com o auxílio uma luneta (considerada o precursor do telescópio) que ampliava trinta a

---

<sup>2</sup> *Tetrabiblos* grande obra astrológica inspirada em documentos dos antigos Babilónios, Egípcios e Gregos.

<sup>3</sup> HIPARCO de Niceia (c.190-120 a.C.) elaborou o primeiro catálogo estelar, cartografando a posição de 850 estrelas que diferenciou pelo seu brilho, em função de seis categorias e magnitudes. Esta classificação que ainda hoje é utilizada, constituiu a base a partir da qual Ptolomeu elaborou os seus mapas, assinalando, por sua vez, 1022 estrelas. Do seu estudo no campo da astronomia, geografia e cartografia pode ainda salientar-se a medição da distância da terra à lua e a previsão eclipses com 600 anos de antecedência. A ele se atribuem também, descobertas como a precessão dos *equinócios*, (dois momentos anuais designados como pontos equinociais; pontos comuns à elíptica e ao equador celeste, em que o Sol no seu movimento, corta o equador celeste, fazendo com que o dia e a noite tenham igual duração), a divisão da circunferência em 360° e, sobretudo, o estudo das primeiras funções trigonométricas (a trigonometria plana e esférica) além da invenção do astrolábio esférico ou esfera armilar.

<sup>4</sup> ARISTARCO de Samos (310-230 a.C.) antecipou um sistema heliocêntrico, com orbitas circulares, embora sem meios para o comprovar, defendeu que o sol e as estrelas estavam fixos ao centro enquanto a terra girava numa circunferência ao redor do sol.

Tycho BRAHE, (1546-1601) contemporâneo e colaborador de KEPLER concebeu um modelo astronómico misto, situado entre o *Heliocentrismo* de COPÉRNICO e o Geocentrismo de PTOLEMEU, segundo ele todos os planetas giravam em torno do sol com excepção da terra.

cinquenta vezes, construída na primeira década do século XVII, a partir do instrumento inventado na Holanda e que em parceria com os vidreiros de Murano desenvolveu.<sup>5</sup>

O sistema Heliocêntrico foi, a seguir, complementado por Isaac Newton (c. 1642-1727) que estabeleceu o conceito de *gravitação universal*, explicando assim, porque razão os corpos caem no chão, (queda dos graves) coisa muito natural no anterior modelo Aristotélico / Ptolemaico em que a terra mais pesada coincidia com o centro do universo, mas coisa difícil de conceber num modelo em que a Terra passou a figurar na periferia de um modelo excêntrico.

À visão mecanicista do Século XVIII iria suceder, nas primeiras décadas do século vinte, uma nova percepção do espaço e do tempo com grandes consequências no enquadramento do lugar do homem face ao cosmos.

A Teoria da relatividade de Albert Einstein (1879-1955), expressa pela célebre fórmula,  $E=mc^2$  instaura a *Mecânica Relativista* que, veio alterar, profundamente, as concepções de espaço, tempo, *massa e energia* tal como eram apresentadas pela *Mecânica Clássica*.

Um dos efeitos do novo modelo proposto por Einstein foi o de restringir a validade de aplicação da *Mecânica Clássica* apenas ao estudo dos movimentos da matéria com velocidades bastante inferiores à da deslocação da luz (300.000.000 metros por segundo) um cujo valor referencial limite não havia sido considerado até então.

Com isto a noção de espaço e tempo deixam, a partir daqui, se de ser considerados valores absolutos, passando antes a dilatar-se ou a contrair-se nomeadamente, em função da massa e da energia.

A teoria de Einstein abre caminho pouco tempo depois, à *Mecânica Quântica*, à física das partículas que estuda os átomos e as moléculas e

---

<sup>5</sup> Nicolau Copérnico morre a 24 de Maio de 1543 em Frauenburgo. Dois anos depois, (1545) o Papa Paulo II convoca o *Concílio de Trento* que originaria a Reforma, a Contra-reforma e a inquisição que, em 1633, o condenará por heresia interditando-o de continuar a divulgar a teoria heliocêntrica que o levou a contrabandear a publicação, em Leiden, na Holanda, da sua derradeira obra – *Discurso das duas novas ciências, mecânica e dinâmica*.

à *Mecânica Quântica Relativista* que compatibiliza a *física quântica* e a *teoria da relatividade* ao qual se junta doravante, o indeterminismo quântico das partículas subatômicas, alargando os horizontes do espaço e do tempo ao domínio do microcosmos.

Ao colocar o sol no centro do cosmos, o pensamento de Copérnico contribuiu para se efectuasse uma verdadeira revolução na mundividência da cultura ocidental; ao romper com espartilho das crenças da cosmogonia antiga, o seu pensamento, ocasionou uma profunda mudança de perspectiva com consequências nomeadamente, sobre a relativização da importância do planeta Terra face ao Universo que, desde então, não cessou de se expandir enquanto, paradoxalmente, se vai retraindo a importância do Homem face à noção de infinito que o excede nos limites da imprevisibilidade e da imaginação.

**b) Sistemas de Representação**  
(Geometria, Desenho técnico e artístico)

“Todo o corpo geométrico não é senão abstracção de um corpo físico”<sup>6</sup>

O traçado de uma linha corresponde, em termos artísticos, à realização de um exercício imaginário que confirma ou interdita a hipótese de existência ou de negação da forma. A linha de contorno de um corpo determina-lhe o ser; define-lhe a fisionomia, o carácter, no termo dos seus limites físicos, estabelecendo entre si e o mundo (o espaço ou fundo do suporte da representação que o molda e o conforma) uma diferença de identidade que se revela ou se nega à presença; exibindo-o ou abandonando-o à indiferença do espaço vazio, por entre a possibilidade em que emerge ou, a impossibilidade que o nega e que assim, estabelece a fronteira, ou a linha limite, entre o ser e o não ser.

Ao observar, o artista abstrai, por via do seu ofício, quer as linhas sinuosas, caprichosas e imprevisíveis do mundo natural, quer as linhas planas ou curvas, regradas pela geometria com que estrutura o olhar. Saber olhar implica fazer uso de linhas, figuras e sólidos, com que o artista integra no espaço as suas obras.

As linhas direitas podem descrever figuras simples como o quadrado, o rectângulo, o triângulo, o paralelogramo, ou losango constituindo, a bem dizer, a estrutura básica da geometria bidimensional com a possibilidade de se converterem, por justaposição, como é usual no

---

<sup>6</sup> SAURAS, *La Escultura*, p. 61

escultor, em sólidos geométricos como o cubo, superfícies prismáticas ou piramidais.<sup>7</sup>

As *linhas curvas*, regradas, por abstracção ou nivelamento, da sinuosidade natural, têm origem na circunferência (linha imaginária de contorno regular equidistante de um centro) e no círculo que está na base das formas sólidas esféricas e ovóides.<sup>8</sup>

A utilização de *linhas mistas*, propicia o aparecimento dos chamados sólidos de revolução em que a geratriz (linha direita), ao descrever um movimento a rotação em torno de uma base circular ou elíptica, origina figuras com faces planas e de corpo circular – cones e cilindros. A vontade organizadora do espaço do mundo socorre-se fundamentalmente, de esquemas gráficos e numéricos de representação.

“A geometria é o fundamento material e conceptual do desenho dos objectos que a sociedade produz. A disciplina que sobressai do procedimento geométrico é a raiz do pensamento lógico construtivo, necessário para alcançar os objectivos do processo construtivo, o consumo e a cultura da sociedade complexa que formamos.”<sup>9</sup>

Neste sentido a geometria constitui uma ciência mediadora entre o empirismo (suscitado pela consciência sensitiva do corpo e actividade preceptiva da mente em contacto com o mundo) que, por abstracção, (faculdade de pensar o real e de encontrar princípios que ajudem a justificar o modo de ser das coisas) encontra os procedimentos e métodos que dão suporte à invenção.

---

<sup>7</sup> Simbolicamente estas formas aparecem, estruturalmente, associadas à representação do elemento masculino, estruturalmente relacionadas com a verticalidade ortogonal do Pilar, de onde surge o *Koroi*. Cf., WITTKOWER, Rudolf, *Escultura*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 16

<sup>8</sup> Simbolicamente a linha curva anda associada à representação do feminino, estruturalmente relacionada à verticalidade com a coluna ou o cilindro de onde nasce a *Korai*. Cf., WITTKOWER, op., cit., p. 16

<sup>9</sup> SAURAS, *La Escultura* p. 61

Os métodos e processos de representação espacial, convencionais, foram quase, exclusivamente, retirados dos preceitos fundamentais da geometria plana – euclidiana.

Os processos de representação mais recorrentemente utilizados, no campo da representação rigorosa do espaço ortogonal, têm a ver com a *Geometria Descritiva* ou, Sistema Diédrico que, convencionalmente, divide o espaço em quatro quadrantes ou em oito octantes, onde a partir de um sistema de coordenadas de pontos, linhas e planos, (recorrendo, frequentemente, a métodos auxiliares de projecção como mudanças de plano, rebatimentos, ou rotações, utilizados para achar a *verdadeira grandeza* das superfícies) é possível simular ‘todas’ as hipóteses de ocupação espacial das formas.

Um processo mais simples, derivado das projecções ortogonais, é o chamado Método *Europeu de Projecções*, útil auxiliar de projecto que consiste num sistema de desenho cotado que representa, em planta e alçados, as diferentes vistas dos mais variados objectos, processo comumente aplicado na Arquitectura, Design, Artes plásticas, Engenharia, etc.<sup>10</sup>

Ainda no campo das projecções ortogonais da *Geometria descritiva*, é possível proceder à representação de superfícies tridimensionais, utilizando, para o efeito, a chamada *Perspectiva Axonométrica* que, permite simular num espaço plano e bidimensional, através do uso de três eixos axiais (x, y, z que correspondem à altura, à largura e à profundidade do espaço), qualquer superfície a três dimensões semelhante a do espaço real em que habitamos.

Porém, o método que mais se aproxima da imagem da nossa experiência visual e que reproduz, inclusive, o efeito do ângulo de

---

<sup>10</sup> Vid., Veiga da CUNHA, “Projecções ortogonais”, *in*, *Desenho Técnico* Lisboa, FCG, 199, pp. 163-189

paralaxe do nosso olhar, foi revolucionariamente introduzido no domínio das artes plásticas a partir do Renascimento.<sup>11</sup>

A perspectiva *rigorosa, linear, ou cónica*, tem por base projecções cónicas assim designadas por manterem um ponto de vista fixo, cujo vértice se situa no observador, que é o ponto para onde convergem ou, de onde divergem os *raios visuais* cuja intersecção com o plano de representação permite obter uma imagem plana, também, designada projecção.

O prestígio da perspectiva advém-lhe de ter sido capaz de transpor para o universo fictício da representação o carácter ilusionístico dos corpos tridimensionais contribuindo, desde então, para apetrechar a arte de instrumentos capazes de produzir um verosímil simulacro do espectáculo do mundo.

Curiosamente, por oposição ao ilusionismo tridimensional da pintura renascentista, a arte moderna, particularmente a pintura, encontrou aí um dos seus principais motivos de oposição, passando a reivindicar, deliberadamente, uma prática cada vez mais bidimensional em sinal do crescente processo de autonomização das artes plásticas, cujo apogeu encontrou o seu culminar na apologia de uma arte pela arte que acabará por conduzir ao abstracionismo lírico e geométrico no decorrer do século XX.

O desenvolvimento industrial e a invenção da fotografia contribuíram para o desenvolvimento de outros processos de representação

---

<sup>11</sup> A invenção ou sistematização da *perspectiva* deve-se ao Arquitecto e Escultor Filippo BRUNELLESCHI (1377-1446) e ao Arquitecto e tratadista, Leon Battista ALBERTI (1404-1472). Os gregos já tinham interiorizado algumas noções de representação de fenómenos perspécticos designadamente, o *escorço*, que constitui uma representação em profundidade na qual a forma que se apresenta mais próxima do observador, (em primeiro plano) aparece desenhada em tamanho maior do que as formas mais distantes que se contraem, proporcionalmente, tanto relativamente à distancia quanto à profundidade. A propósito da importância simbólica da perspectiva. Vid., Erwin PANOFKY, *A perspectiva como forma simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993.

espacial, que a par dos outros, foram sendo cada vez mais frequentemente utilizados durante o Séc. XX.

A *Fotogrametria*, por exemplo, é um sistema recorre à fotografia estereoscópica e que permite obter, automaticamente, um desenho do objecto, utilizando-se normalmente, para executar desenhos topográficos a partir da fotografia aérea do terreno.<sup>12</sup>

Outro meio cada vez mais recorrente, que coincide com o desenvolvimento das técnicas informáticas, anos 70, com a evolução e divulgação dos computadores pessoais é o *desenho técnico assistido pelo computador* que contribuiu para o aparecimento de programas como o CAD, (acrónimo de Computer Aided Design) que vão, progressivamente, substituindo o desenho técnico tradicionalmente, executado à mão sobre um estirador.<sup>13</sup>

O crescente desenvolvimento de programas de desenho vectorial como o *Corel Draw*, ou de desenho tridimensional contribuem inexoravelmente, para automação de processos de fabrico. Esta tendência torna-se cada vez mais relevante a partir da Arte Pop, nos anos 60, onde a utilização de meios de reprodução industrial passaram a constituir meios fundamentais. Recorde-se que Andy Warhol (1928-1987) recorreu, frequentemente, à fotografia e à serigrafia, para dar corpo às suas imagens da cultura de massas, como os conhecidos exemplos das latas de sopa "Campbell's", *tomato soup*, de 1968 ou, das séries sobre a Marilyn Monroe e, outros heróis da cultura capitalista norte americana.

A utilização de meios industriais é, particularmente, acentuado com o minimalismo e a *arte conceptual*.

---

<sup>12</sup> CUNHA, op., cit., p. 29

<sup>13</sup> Idem, p. 30

De várias maneiras a geometria auxiliou os processos o desenho criativo, contribuindo quer para o desenvolvimento do desenho técnico, estabelecendo métodos normalizados da representação do espaço, quer para a prática do desenho artístico, ajudando a projectar o imaginário e a conferir realidade ao desejo de intervir no espaço concreto do quotidiano

O *Desenho* a que os neoplatónicos atribuíam especial importância (nomeadamente, Francisco de Holanda) por constituir o primeiro registo do verdadeiro fulgor criativo – a ideia (percepção interior, traduzida numa grafia mnemónica, como primeira manifestação da transcendência demiúrgica, susceptível de fixar para a posteridade a *visão* desse instante único, sublime e fugidio) é considerado, com alguma unanimidade, como a base fundamental de todas as artes,

O gosto pelo desenho, que documenta o momento inicial de um projecto, foi muito apreciado a partir do Renascimento, dando origem à constituição de inúmeras colecções o que contribuiu, também, para uma progressiva autonomização do desenho, enquanto linguagem, valendo como fim em si mesmo, equiparando-se, com o tempo, à pintura ou a escultura.

### **c) *Geometrein***

(O Norte e os Eixos Cardeais: N - S / E - O)

A necessidade de marcação de um ponto fixo no espaço está na origem da revolucionária abstracção formal que acabaria por conduzir ao aparecimento da geometria.

O conhecimento da geometria insere-se numa estratégia de racionalidade de grande alcance cuja invenção participa da necessidade primordial de orientação do homem relativamente à imensidão do espaço que o envolve.

O que antecede o aparecimento da geometria deriva da necessidade de localização da Terra e do homem face ao Cosmos sideral, da descoberta do Norte e da determinação dos eixos cardeais N-S/O-E.

A necessidade de referenciação do homem face ao cosmos prende-se com o desenvolvimento de práticas básicas de orientação espacial e com a construção de sistemas cartográficos que lhe permitiram localizar-se na terra onde habita e, simultaneamente, enquadrar-se em relação ao mundo circundante e aos corpos astrais.

O aparecimento da geometria é, previsivelmente, simultâneo ao conhecimento da Astronomia já que é por via do traçado gráfico que se estruturam as observações astronómicas.

A percepção do espaço e as cartografias do cosmos bem se podem equiparar a espelhos topográficos da consciência da humanidade reportando-se aos vários momentos do espaço, do tempo e da civilização.

De acordo com o historiador grego Heródoto (Séc. V a.C.) a geometria surgiu no antigo Egito por via da necessidade de medição da terra após as anuais cheias do Nilo, em que o movimento de águas transbordantes diluía as marcações à sua passagem.

O vocábulo *geometria* deriva do grego *geometrein* (*geo* = terra + *metrein* = medir) o que significa, literalmente, “medir a terra”.

O Egito deve o seu desenvolvimento ao Nilo, rio que corre para Norte [à semelhança do Sado em Portugal] e que estabelece por essa via, uma configuração territorial muito particular; o rio funciona como eixo central delimitando o território em quadrantes bem definidos: “Alto” Egito = Sul; “Baixo” = Norte; “Direito” = Oeste; “Esquerdo” = Este.<sup>14</sup>

Esta organização ortogonal está fundada no princípio de referenciação espacial que os egípcios estabeleceram a partir do Norte, ao associarem a enchente do Nilo a aparição da estrela fixa Sothis.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Cf., GIEDION, *El presente eterno- la arquitectura*, p. 330

<sup>15</sup> *Sothis* é o nome que os egípcios davam à estrela *Sírio*, que os gregos designavam por *Cão Maior* ou *Canícula* por a associarem ao Verão. A expressão – “dias de cão” – deriva da associação do tempo quente aos frequentes surtos epidémicos.

Todos os anos, este astro aparecia de madrugada, coincidindo, quase exactamente, com a enchente das águas do Nilo o que ajudou a criar um sistema de correspondências astronómico.<sup>16</sup>

O rigor deste sistema de orientação cuja aplicação se estende à posição da colocação das pedras angulares dos templos, pode verificar-se pela orientação ao Norte na pirâmide de Keops, cuja diferença relativamente aos cálculos actuais não difere mais que 3´6”.

“O conhecimento que os egípcios tinham dos astros e dos seus movimentos estava baseado numa observação muito desenvolvida. Utilizando os meios mais primitivos foram capazes de fixar a posição da estrela polar e a partir dela estabelecer com assombrosa precisão o eixo Norte – Sul.”<sup>17</sup>

A génese da organização espacial que determinaria o uso da geometria, na agrimensura, terá ocorrido nas grandes civilizações agrárias do Egipto e da Mesopotâmia, sendo posteriormente levado até à Grécia e, mais tarde, difundido a Ocidente através do Império Romano.

Este conhecimento fundamental viria a revelar um profundo impacto na organização física e simbólica do espaço e do território.

O uso da geometria, por via da agrimensura, nas grandes civilizações agrárias, constituiu um primeiro sinal da importância abrangente desta disciplina que, quase em simultâneo, alargou a sua utilidade aos domínios da astrologia, da astronomia e das práticas de navegação entretecendo toda uma série de visões mitopoéticas (Cosmovisões) do cosmos.

Na Mesopotâmia entre os Sumérios e Babilónios, que foram os principais responsáveis pelo desenvolvimento da Astrologia, as relações entre os astros e os acontecimentos foram muito exploradas. Para estes povos o céu constituía uma espécie de carta premonitória

---

<sup>16</sup> Cf., GIEDION, op. cit., p. 151

<sup>17</sup> Idem, pp. 151, 301

da existência cujos augúrios astrológicos desenhavam um mapa do destino humano. <sup>18</sup>

Contrariamente à Mesopotâmia, os egípcios tinham uma propensão menos supersticiosa, mais pragmática e rigorosa do uso dos astros na sua vida. Por exemplo, quando os egípcios pintavam estrelas numa câmara sepulcral era por um fim prático, para informar o defunto dos caminhos dos corpos astrais e para o ajudar a guiar no seu eterno vagar. <sup>19</sup>

Se para os babilónios a astrologia e astronomia quase se confundiam, constituindo um repositório de constatações sempre propenso a interpretações de carácter mais ou menos divinatório, já os gregos pelo contrário, desde cedo mostraram um interesse pela explicação racional dos fenómenos astronómicos prestando, por isso, mais atenção à forma, à localização da terra, relativamente ao universo e aos métodos da sua representação espacial.

Não espanta pois, que tenha sido na Grécia, com o aparecimento de Euclides que o conhecimento da geometria se sistematizou.

#### **d) *Elementos*** – (Euclides (325-265 a.C.) e a geometria ortogonal)

Se a importância de um trabalho científico fosse avaliada em função do tempo da sua sobrevivência, não deixando, entretanto, de prescrever a utilidade do seu uso, teríamos então, de reconhecer que os *Elementos* de Euclides deviam constar como uma das obras magnas da civilização. <sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 149-150-151

<sup>19</sup> Idem ibidem, p. 150

<sup>20</sup> Ver por exemplo versão digital em: <http://www.mat.uc.pt/~jaimecs/euclid/elem.html>  
EUCLIDES, [Stoichia 300 a.C.] *Elementos*– (Dos seis primeiros livros do undécimo e do duodécimo da versão latina de Frederico Commandino), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1855

*Elementos (Stoichia)* escrito em 300 a.C. é constituído por treze livros, dos quais nove tratam da geometria plana e sólida e quatro abordam a teoria dos números.

O autor baseando-se nos seus predecessores, teve o mérito de ter coligido o conhecimento antigo e de o ter organizado por matérias, estabelecendo princípios, definições e deduzindo métodos (postulados e teoremas) de forma sistemática.

A geometria euclidiana concebeu um espaço imutável, rigoroso, simétrico e regrável que constituiu, não só, uma metáfora do saber na antiguidade clássica, mas que permaneceu incólume no pensamento matemático medieval e renascentista,<sup>21</sup> continuando, ainda hoje, a ser uma poderosa ferramenta de abstracção que sustenta a maioria das actividades construtivas do homem.<sup>22</sup>

Quer nas artes plásticas, quer noutros domínios, desde o projecto dos simples objectos de uso quotidiano, à construção de casas, estradas, pontes, ou à construção de máquinas e aeronaves a geometria está presente em tudo, revelando-se sobretudo, um Instrumento eficaz para a compreensão, planeamento e ordenamento do território e do seu domínio.

Desde a sua génese em estreita relação com a astronomia, na construção por exemplo, dos mapas astronómicos de Hiparco de Niceia (190-120 a.C.) e Cláudio Ptolemeu (85-165d.C.) a geometria continua ser o princípio estruturante da civilização que a humanidade vai construindo somando conhecimento ao conhecimento legado pelo esforço continuado de séculos.

---

<sup>21</sup> Durante a Idade Média e a até ao alvor da idade Moderna a geometria integrava a estrutura curricular do *Quadrivium*: Aritmética; Harmonia (matemática da música); Geometria, Astrologia.

<sup>22</sup> Cf., SAURAS, *La Escultura*, p. 61. “A aplicação da geometria na construção de formas é, talvez, um dos pilares básicos da evolução humana”, p. 208

### e) O espaço curvo – (As Geometrias não euclidianas)

A geometria é um ramo da matemática relacionada com o conhecimento das propriedades do espaço. A *Geometria pura*, refere-se às figuras do plano e é relativa ao espaço bidimensional, enquanto a Geometria analítica ou de coordenadas, é aplicada ao estudo de sólidos referindo-se ao espaço tridimensional.

A chamada *Geometria Euclidiana* é composta essencialmente, por pontos, linhas rectas e figuras simples, é um sistema linear dedicado ao estudo do espaço plano onde os planos permanecem sempre distancia fixa independentemente do seu comprimento.

Só recentemente, durante o Séc. XIX, foram sendo construídos outros modelos geométricos, genericamente, designados por *geometrias não euclidianas*.

Estes modelos diferem do sistema proposto por Euclides por se antagonizarem basicamente, com o axioma de paralelismo proposto pela geometria plana. Na Geometria sobre o plano, as linhas rectas ou os planos, independentemente do seu comprimento, permanecem sempre a distância fixa.

As *geometrias não euclidianas* diferem, essencialmente, da *geometria euclidiana* por actuarem num espaço curvo como acontece, por exemplo, na Geometria *Hiperbólica* de Lobachevski (1792-1856 ou na *Geometria Esférica*, (Elíptica) de Riemann (1826-1866).

Estas geometrias devem a sua invenção aos matemáticos, Karl Gauus (1777/1855) da Alemanha, János Bolayna (1802/1860) da Hungria e, ao mesmo tempo, embora de forma independente, ao Matemático Russo, Nicolai Ivanovich Lobachevski (1792-1856).

No entanto, foi o Matemático Alemão Friedrich Riemann (1826-1866) o primeiro a publicar estudos no campo da geometria não euclidiana. Na sua época esta matéria foi encarada como uma mera curiosidade matemática, mas o sistema haveria de se revelar posteriormente, útil

nomeadamente, a Albert Einstein que dela se socorreu na sua famosa *teoria geral da relatividade* e à física quântica por a relacionar ao estudo dos *buracos negros* e das *estrelas de neutrões*.

Em apreço ao trabalho de Riemann, a Geometria Hiperbólica de Lobachevsky e as outras geometrias curvas passaram, também, a ser conhecidas por Geometrias Riemannianas.

Mais recentemente, na sequência da "teoria das catástrofes", da entropia, da imprevisibilidade e do caos, surge, na década de setenta, a geometria "fractal", assim designada pelo matemático Mandelbrot, a partir da palavra latina "fractus" que significa quebrado ou, irregular. O conceito adoptado foi útil para designar alguns objectos geométricos que já se conheciam desde os finais do século XIX e cujas principais características são a auto-semelhança e a complexidade infinita que permitem ampliá-los infinitamente obtendo sempre uma cópia dos mesmos no seu interior.

A aventura do pensamento e da ciência, que ao longo dos séculos tem modelado o modo de ver do Homem, relativamente ao mundo, acabou por assumir uma importância decisiva na historia da cultura ocidental, uma vez que tem, implicitamente, contribuído para as mudança dos sistemas de representação que, continuamente, adaptam as referências do imaginário à realidade.

## 2- Lugar

Usualmente, o lugar existe enquanto nome, como designação toponímica e imagem mental que o representa, abstraindo-o, como referência topológica singular, ao vago indefinido do espaço.

Para a escultura a noção de lugar pressupõe, sobretudo, o enquadramento da forma no espaço que ao integrar-se, caracteriza simbolicamente o sítio, infundindo-lhe paralelamente, uma marca temporal que subsiste, tanto qualitativamente, enquanto imagem (com significação) como quantitativamente, enquanto extensão adjacente ao movimento do espectador.

### a) Cota zero – (Memoriais a Salgueiro Maia)

Quem passe ao largo do Carmo em Lisboa, defronte ao Convento homónimo, que lhe dá o nome e repare no alinhamento perpendicular à sentinela ou, ao mastro da bandeira, (que se eleva na confluência entre as *Ruínas do Carmo* e do edifício conventual que hoje serve de Comando Geral da GNR) passa a situar-se sobre um círculo de pedra lioz cuja superfície regular e polida contrasta com o pavimento de calçada portuguesa onde está inserido.

No chão o motivo redondo em mármore é contornado por uma moldura concêntrica, constituída uma pela união de cinco peças do mesmo material (divisão pentagonal da circunferência) onde se pode ler a seguinte inscrição:

“A Salgueiro Maia  
Lembrando o 25 de Abril de 1974.  
Homenagem da Cidade de Lisboa.  
CML 1992 ”

A construção deste singelo memorial à cota zero, constituído por uma placa toponímica no pavimento, ocorreu na sequência de um convite endereçado pela autarquia da capital ao escultor Fernando Conduto.<sup>23</sup>

“O Memorial foi motivado pelo sentimento ao 25 de Abril. É uma proposta singela, não monumental, uma espécie de evocação de rua...

Na altura [1992] (era João Soares o Presidente da Câmara de Lisboa) pediram-me para apresentar para aquele lugar um sinal evocativo da figura essencial e emblemática do 25 de Abril que foi, de facto, “o homem de Santarém”.

Este tipo de intervenção gráfica sobre o pavimento acabaria por ser o indício de um processo criativo mais abrangente que o escultor retoma em mais duas obras, durante a década e noventa: a intervenção que projectou, em 1997, para o *hall* do Paços do Concelho em Lisboa e o pavimento de “mais de oito mil metros quadrados lavrados em calçada portuguesa”<sup>24</sup> que desenhou para a Rossio dos Olivais, por altura da Expo’98.<sup>25</sup>

A referência a esse círculo raso, incrustado no pavimento, constitui implicitamente, uma forma de salientar um dos processos essenciais da escultura pública, que tem a ver com a marcação do lugar, aspecto fundamental, uma vez que é a partir do sítio que começa o monumento, na medida em que é aí que se passa a evocar, *in illo tempore*, o instante em que ocorreu determinado acontecimento extraordinário.

---

<sup>23</sup> FERNANDO CONDUTO (1936) – “Memorial a Salgueiro Maia” (1944-1992) – lioz, 1992. Cf., Entrevista de José Teixeira a Fernando Conduto, Praia Grande 26/10/2006.

<sup>24</sup> António Mega FERREIRA, “Arte urbana” *in*, *Junction’96 – Conferencia Mundial sobre transportes públicos*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1996, p. 210. Além dos números que refere, em antecipação ao que viria a ser a *Expo’98*, o autor refere ao desenho nestes termos: “O traçado desta calçada faz um paralelismo entre o ritmo das ondas e das marés do Tejo e os passos dos biliões de pessoas que por ela caminham”

<sup>25</sup> “Aquilo parece ser uma coisa que não tem ordem; à deriva...Então pensei – Como é que isto se faz? E resolvi agarrar em quatro módulos, que se repetem, mas que dão uma certa ideia de fluência como se fossem desenhados à mão livre. Não é apenas um padrão mas uma total reorganização do espaço. Cf., Fernando Conduto em entrevista citada.

O círculo implantado no largo do Carmo, enquadra no espaço, o *lugar* do corpo de Salgueiro Maia quando, na manhã do dia 25 de Abril de 1974, o *Capitão* protagonizava, (numa feliz coincidência espaciotemporal de alguém que está no sítio exacto no momento certo) o gesto simbólico que viria a marcar de forma indelével, quer o seu destino individual, (transformando-o por essa via num herói) quer a história de Portugal contemporâneo; aquele gesto correspondeu ao mais marcante acontecimento político da última metade do Séc. XX que, desse modo, punha fim ao Estado Novo, a quatro décadas de regime salazarista e, abria caminho à democracia que culminava em 1986, com a adesão do País à Comunidade Europeia, situação que, ainda hoje, determina a conjuntura nacional.

A placa circular com uma inscrição gráfica, em lioz, que foi a maneira que Fernando Conduto encontrou para lembrar Salgueiro Maia, no ano da sua morte (1992) contrasta com a encenação de prosaico “realismo” histórico onde a figura do “homem de Santarém” aparece retratada em bronze, de tamanho próximo ao natural, vestido de camuflado, com a espingarda automática “G 3” na mão direita junto ao corpo, a apontar para baixo, colocado numa rotunda, enquadrado diante de uma chaimite.<sup>26</sup>

A pose escolhida que corresponde à representação do momento de repouso, (inércia) ao instante em que o protagonista repensa a decisão antes de se por a caminho na chaimite (acção) é a que melhor convém ao monumento quando o equacionamos dentro da lógica da estatuária monumental. A opção por representar esse momento é adequada na medida em que corresponde ao de maior densidade psicológica do herói e, formalmente, concentra a figura num bloco o que lhe permite monumentalizar-se.

---

<sup>26</sup> ÁLVARO FRANÇA (1940) – Salgueiro Maia (1944-1992) – Santarém, Largo Cândido Reis, (25 de Abril) 1999. Vid., *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 310

Em termos de enquadramento, a viatura chaimite assume aqui a mesma valência da estátua do herói; o *objecto real* e o *objecto representado* contribuem, de idêntico modo, para a transfiguração do *factual real* na *virtualidade cenográfica* do acontecimento histórico.

Quem do Ribatejo (Santarém) rume ao Sul, para o Alentejo, pode encontrar em Castelo de Vide, outro Memorial a Salgueiro Maia.

Esta homenagem (encomenda da Câmara Municipal) inaugurada em 1994 destaca-se das soluções anteriores particularmente, pelo lugar inusual que a escultora Clara Menéres escolheu para situar a sua obra, tirando proveito do trecho de muralha que serviu de estrutura e pano de fundo à escultura.<sup>27</sup>

A peça colocada lá no alto tem na base do rochedo, a respectiva inscrição em bronze: “Em memória de Salgueiro Maia Capitão de Abril” acompanhada, mais abaixo, pelas espadas cruzadas, símbolo heráldico da cavalaria, arma a que ele pertencera.

Acima, a obra emerge, cinematograficamente, propondo um olhar *contrapicado* (de baixo para cima) que leva o observador a aperceber-se da progressão cristalina, de formas prismáticas e superfícies polidas, brancas e regulares (de uma perfeição ideal) que contrastam com a clivagem geológica, natural, da muralha em alvenaria, de textura irregular e tom terroso.<sup>28</sup>

De aspecto austero, aparentemente simples, esta peça constitui um imaginativo exemplo das possibilidades da escultura pública integrada.

---

<sup>27</sup> Vid., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p. 60

<sup>28</sup> O jogo das oposições orgânico / informal; geométrico / sinuoso levam-nos por analogia a pensar que a solução formal desta obra parece ter-se inspirado numa peça de pequeno formato realizada na década anterior onde a linha quebrada, de contorno rectilíneo ascendente traçada a partir da união de 2 triângulos desiguais de néon vermelho coabitam em contraste com a superfície expressivamente sinuosa da pedra. CLARA MENÉRES (1943) – “Rosa I” – Mármore rosa de Estremoz e Néon, 55x35x130cm, 1987, Peça exibida no Porto, na Exposição “Da terra à luz”, Galeria Nasoni, 1987. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 153

O carácter abstracto da obra é como um véu ilusório. A solução baseia-se numa adequada aplicação dos recursos técnicos e expressivos da escultura fruto, nomeadamente, do conhecimento e interiorização do processo clássico da escultura. Os métodos utilizados reflectem implicitamente, a moldagem (que permitiu “topografar” o sítio oblíquo e irregular dos rochedos da muralha onde, posteriormente, viria a ser inserida a massa sólida de mármore branco cristalino) e a transladação à pedra efectuada pelo canteiro.

O carácter desta inserção, de aspecto “contra natura” na paisagem construída, dá a ideia de que a peça fora, inteiramente, realizada no local; primeiro moldada em material leve, como se de instalação precária se tratasse, (o que permite “afinar” a forma; volume, direcção etc.) depois, trasladada por um canteiro ao mármore (o material definitivo) para, seguidamente, ser enfim, chumbada <sup>29</sup> ao local.

Os princípios estruturais da estatuária revelam-se aqui, devidamente, apreendidos e prestam-se a dar solidez a uma intervenção informada que glosa os conceitos de “site work” / “site specific”, amplamente adoptados por alguma contemporaneidade identificada com as tendências da cultura anglo-saxónica.

Em síntese, o que se deduz destes memoriais a Salgueiro Maia, em termos de solução monumental é o seguinte:

No largo do Carmo, o que ressalta é a singeleza dos meios a par da eficácia e do rigor do projecto que faz com que a simples construção de um círculo desenhado no chão possa transformar-se numa potencial dramatização da ausência, cujo vazio é capaz de absorver o corpo do indiferenciado transeunte e de o sugestionar a substituir-se, enquanto presença viva, à estatua que, naquele local se poderia elevar.

---

<sup>29</sup> O termo *chumbar* genericamente utilizado para designar a ancoragem de peças deve a sua utilização/divulgação ao facto dos romanos utilizarem usualmente, o chumbo (material denso, moldável e dúctil) na fixação das estátuas e de outras peças decorativas ou funcionais (mobiliário urbano).

Em Santarém, a resolução do projecto está ortodoxamente relacionada com a estatuária onde acontece o inverso: é invulnerável corpo de bronze que no terreno substitui o corpo carnal, corruptível, enquanto fantasmático sinal da sua permanente presença.

Em Castelo de Vide a obra assume uma feição mais universal e retórica, quer pelas questões que levanta à escultura enquanto *médium*, quer pela que ambiguidade das recorrências literárias que suscita.

Aqui coabita a dupla função; a metáfora literária de cunho filosófico / metafísico e, simultaneamente, a ironia prosaica e redentora que pode ser expressa numa frase: O (herói) literalmente representado pela inscrição, ergue-se como um “cristal luminoso” para enfrentar a “rude muralha de pedra bruta”, porque, ultrapassando essa barreira, a si mesmo se liberta (elevando-se a mais amplos horizontes) libertando simultaneamente, o povo que em baixo assiste e que por essa via readquire a esperança de acreditar que, afinal, nenhuma barreira é indefinidamente invencível.

## **b) Círculos jacentes – (“environment art”)**

Uma outra figura (da História de Portugal recente) que na segunda metade do século XX emerge, personificando o ideário da luta antifascista, em antecipação ao espírito revolucionário de Abril de 1974 é o General Humberto Delgado.

O “General sem medo” tem um monumento erigido em 1976, em Cela Velha, Alcobça, no local onde tivera casa.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> O cognominado e fatídico “General sem medo” (assassinado em 1965) é recordado, nomeadamente, pela frontalidade e desassombro que tivera no dia 10 de Maio de 1958, (quando, respondia aos jornalistas sobre o que faria a Salazar se, entretanto, ganhasse as eleições) ao pronunciar (no país rolha, cinzento e murcho) o célebre – “obviamente

O que imediatamente sobressai desta obra, em termos de composição, é a ideia de círculo (de contorno informal adaptado ao desnível do terreno), desenhado pelo alinhamento de monólitos de betão, pintados de branco e revestidos de reboco rústico com uma argamassa rugosa idêntica à usada nas casas de habitação.<sup>31</sup>

A organização compositiva surge na sequência da ideia de círculo quebrado, sendo formalmente traduzida pela correspondência entre dois núcleos semicirculares separados; o grupo maior, situado acima, é constituído por monólitos verticais, encaixados radialmente no perímetro circular e um grupo menor, de dois elementos idênticos, deslocados para baixo, convergentes noutra alinhamento.

Do interior do semicírculo principal eleva-se e emerge uma forma vertical, de feição orgânica e convexa, em contraponto com os elementos periféricos, prismáticos e côncavos.

Esta duplicidade de elementos, (convexo /côncavo) a par da divisão do núcleo principal (semicírculo interrompido) noutra secundário, cria a ilusão de movimento (centrípeto / centrífugo), que atrai e divide as formas e conduz o espectador a deixar-se absorver naquilo que é o eixo gerador da composição, em sintonia com a tensão simbólica do monumento.

O artifício da ruptura do círculo jacente condiz com o cerne do processo imaginativo da obra, cuja intenção o autor sintetiza nesta ideia:

“A força indomável de Humberto Delegado na sua luta pela liberdade, fragmenta o bloco repressivo”<sup>32</sup>

---

demito-o”. Conferência no café Chave de Ouro, a 10 de Maio de 1958, Vid., António José TELO, “Humberto Delgado, o General ‘sem medo’, in, “O Estado Novo” – Opressão e resistência” *História de Portugal dos Tempos pré-históricos aos nossos Dias*, Vol. XIII, (dir. de João MEDINA) Amadora, Ediclube, sd. [1993/98], pp. 223-234

<sup>31</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) + Arquitecto ARTUR ROCHA – “Monumento ao General Humberto Delgado (1906-1965)” – betão armado, 1600x10000x800cm, Cela, Alcobaça, 1976, Vid., *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 69-76; José Aurélio, *Gestos e Sinais* p. 35; *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p. 98

<sup>32</sup> José Aurélio, in., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p. 98

Outro monumento estruturalmente idêntico, realizado pelo mesmo autor em parceria com outro escultor da sua geração, é o “Monumento ao Espírito Feirense”, implantado em 1981, em Santa Maria da Feira, num círculo com 25 metros de diâmetro.<sup>33</sup>

A obra, encomendada pela Câmara Municipal, é constituída por uma sucessão de monólitos verticais (prismas rectangulares, rectos, de pedra lavrada a ponteiro), colocados em intervalos equidistantes ao redor de uma rotunda rodoviária.

O conjunto embora lembre um cromeleque<sup>34</sup> semelhante a *Stonehenge*, não se destina, como em tempos imemoriais, a ser um espaço privilegiado de reunião da comunidade (em torno do qual se imagina a celebração de algum rito ou compromisso mágico religioso) mas, a homenagear, implicitamente, o 25 de Abril<sup>35</sup> e, explicitamente, a exaltar as suas consequências, nomeadamente, na maior autonomia administrativa do poder local.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) e ALBERTO CARNEIRO (1937) – Monumento ao *Espírito Feirense* – pedra, 2500x2500x350cm, Aveiro, Lourosa, 25 de Abril de 1981, *idem.*, p. 81; *José Aurélio, Gestos e Sinais*, p. 115

<sup>34</sup> Em Portugal, o Cromeleque mais conhecido é o dos Almendres situado cerca de 12 km a poente de Évora.

<sup>35</sup> A inscrição diz: “Monumento ao Espírito Feirense, Homenagem à unidade das freguesias que constituem o Conselho da Feira 25 de Abril de 1981”.

<sup>36</sup> Os anos, do período pós revolucionário, que decorreram a seguir a 1974, foram férteis em monumentos ao 25 de Abril onde, um pouco por todo o país, se foram exaltando as virtudes e o esplendor da nova era democrática. “Os Primeiros monumentos ao 25 de Abril surgiram em 1982, no Seixal, Gavião e em Nelas, por iniciativa das Câmaras Municipais e nos subúrbios de Paris (Fontenay-sous-Bois) sob o impulso de uma associação de portugueses radicada em França. Com o 25 de Abril (Constituição de 1976) acabou por ser legitimada uma nova era do municipalismo, com autonomia competências e suporte financeiro próprios, capazes de promoverem o aparecimento de centenas de monumentos comemorativos totalmente à revelia do poder central o que contrastou com anterior situação em que o Estado Novo não prescindia de assegurar um planeamento global. (Cf., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, pp. 17, 11) Além dos Monumentos explicitamente dedicados ao 25 de Abril, sobressaem depois, outros, ligados à evocação do proletariado onde, as principais actividades laborais das regiões, acabaram por vir a ocupar, nas praças publicas, o lugar dantes reservado aos históricos heróis nacionais. Só com o 25 de Abril, com a descentralização do poder e a consequente conquista de maior autonomia regional, é que as colectividades por via da administração local, particularmente juntas de freguesia e municípios, se passam a solidarizar com o espírito de homenagem às identidades regionais, utilizando os seus recursos em prol da evocação dos anónimos protagonistas do desenvolvimento; as profissões ligadas ao “trabalho”: cavador, pescador, tanoeiro, sapateiro, rendilheira, ardina, cauteleiro... figura que, de algum modo, vinham dar

Um terceiro círculo jacente patrocinado pelo programa de *arte pública, urbana*, para o Parque das Nações, por altura da Exposição Internacional, *Expo'98*, é "Caminho".<sup>37</sup>

Esta proposta situada, Jardim dos Jacarandás, junto à Alameda dos Oceanos, em Lisboa, consta de uma intervenção pública, não monumental, afecta ao campo da ambientação de espaços (*environment art*).<sup>38</sup>

Em contraste com a rotunda onde os automobilistas circundam de moto distanciado, quase impessoal, "Caminho" à semelhança dos alinhamentos circulares de Richard Long<sup>39</sup> apela, pelo contrário, a uma experiência sensitiva concreta; o que interessa não é superar, rapidamente, a distância que separa um ponto de outro mas, mais importante do que a velocidade, é a possibilidade de poder desfrutar da travessia de um lugar que, não sendo feita da maneira mais directa e racional, através da *corda* linear que corta a circunferência mas, através de um trilho, em curva e contracurva, que se expande pelo meio de um bosque, propõe um momento estético que cativa, nomeadamente, pela imprevisibilidade, e pela capacidade de induzir ao usufruto de alguns instantes de silêncio e intimidade num ambiente natural.

---

seguimento à escultura oitocentista; aos pós naturalismo como "O Lavrador") de Costa Mota e "Ao leme") de Francisco Santos ou, numa fase mais tardia, à perspectiva neo-realista, cristã como "Calvário" de Henrique Moreira. (Vid., José TEIXEIRA, "Teixeira Lopes a Viúva e outras figuras", in, *Encontro de Escultura*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 14 Dez. 2004) O trabalho manual, contrariamente à actividade intelectual, nunca foi respeitado pelos centros de decisão e elites governantes. Vid., diferença entre trabalho e sabor in, Hannah ARENDT, *A condição Humana*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001

<sup>37</sup> CARSTEN HOLLER (1961) – "Caminho" – Lisboa, *Expo'98*. Vid., *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 248

<sup>38</sup> *Ambientação de espaços* ou *arte ambiental* é a designação que em português mais se aproxima de *environment art*: Intervenção temporária ou definitiva / animação em espaços públicos de interior ou exteriores. Vid. JAVIER SAURAS, *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona, Ed. Serbal, 2003, p. 231

<sup>39</sup> Desde os anos sessenta o autor tem viajado pelos cinco continentes, inscrevendo alinhamentos circulares nas paisagens por onde tem passado. A título de exemplo veja-se: RICHARD LONG (1945) – "Circle" – deserto de Gobi, Mongólia, China, 1966

Vista do espaço (em planta) a peça apresenta-se como um logótipo de contorno circular em fundo verde (bosque de cedros ou ciprestes que formam sebes em torno da rotunda) atravessado por uma linha terrosa (trilho/ caminho) que o percorre, segundo o esquema de um *pin* vagamente antropomórfico.

O desenho sugere o percurso de um olhar que se estabelece (materializa) a partir da linha de perímetro que nasce no lóbulo de uma orelha, sobe em curva para uma arcada supraciliar para, a seguir, descer, contornar o nariz e, começar a fazer o percurso inverso (em espelho) subindo pelo nariz dirigindo-se à outra arcada onde, simetricamente, acaba.

A experiência a que se submete o transeunte, cuja escala é diminuta, quando comparada a das árvores, ao percorrer o trilho (desconhecido) pelo interior de um bosque, torna-o esteticamente absorvido, deixando-se conduzir pelos estímulos próximos o que o impede por outro lado, de se elevar acima do que vê onde, afinal, poderia descobrir, a extrema simplicidade estrutural do projecto; (híbrido, que se situa entre o Design, o Urbanismo e a Arquitectura paisagista) imaginado a partir de um círculo jacente.

### c) Centros sem-lugar-específico

("site work"; "site-specific"; "sitelessness")

À margem de uma monumentalidade feita *para-um-lugar-fixo* ("*site-specific*")<sup>40</sup> ou, da que é feita *no sítio* ("*site work*" / "*in situ*")<sup>41</sup> cabe aqui analisar outra modalidade de escultura, realizada *sem-lugar-específico*, ("*homelessness*") ou ("*sitelessness*")<sup>42</sup>.

Em oposição ao monumento que geralmente, se caracteriza pela grande escala e pelo facto de se manter fixo ao lugar, (onde estabelece a sua inextrincável relação simbólica) a *escultura doméstica, móvel, ou, transumante*<sup>43</sup> distingue-se, pelo contrário, pela tendência *a-monumental*,

A expansão de obras *sem-lugar-específico* tem, fundamentalmente, a ver com as adaptações que a escultura moderna e contemporânea teve que realizar para sobreviver à nova exigência dos tempos.

Na ressaca da explosão dos monumentos para o espaço público exterior, fortemente apoiados pelo Estado Novo, a modernidade confrontou-se, pelo contrário, com a míngua de encomendas, o que conduziu a que "aguçasse o engenho" e descobrisse a fórmula de um outro desenvolvimento artístico.

---

<sup>40</sup> "Site-specific" – a obra é parte inseparável do sítio. "Site-specificity" – termo que se aplica a obras que são criadas especificamente para um dado local e só fazem sentido quando integradas no contexto para que foram pensadas. Vid., "Specific objets" (1965) (Don JUDD) *in, Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, pp. 384-390

<sup>41</sup> "Site work" / "in situ" – trabalho no sítio. Vid. "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine" (POINSOT) *in, Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, pp. 322-329

<sup>42</sup> "Homelessness" ou, "sitelessness" é um trabalho feito em atelier, sem um fim predestinado, por norma, imaginado para um espaço museológico abstracto; ideal para se adaptar à "white box" de qualquer sala de exposições.

<sup>43</sup> O conceito é retirado de JAVIER MADERUELO, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1994, p. 54, que diz: "La aparición del concepto de obra para un 'lugar específico' supuso un paso de gigante al situar la obra en el extremo opuesto a la habitual escultura 'trashumante' generada a partir da modernidade, es decir, a aquella que fue creada sin tener en cuenta ningún lugar concreto y puede ser transportada y ubicada en cualquier parte sin menoscabo para la obra o el lugar."

Fruto de um novo enquadramento político, económico e social que isolou o Estado e a Academia (que eram as instituições que, maioritariamente apoiavam e promoviam a construção de monumentos) e os substituiu nos seus encargos por outros agentes (críticos, “marchands”, coleccionadores) introduziu-se na escultura uma mudança substancial, que tanto se reflectiu na escala (ao tornarem -se as obras mais pequenas adequavam-se melhor ao espaço interior, de residências, galerias ou museus) como nos motivos temáticos e modos de expressão.

A escultura diminuiu de tamanho, tornou-se mais íntima e subjectiva uma vez que já não tinha de corresponder aos requisitos de uma encomenda em particular, o que contribuiu para abrir outros horizontes, franqueando as portas tanto à manifestação como à legitimação do desejo individual do artista.<sup>44</sup>

Uma outra obra que se situa na confluência da organização compositiva do espaço em torno do círculo jacente é o “Percurso na paisagem / Memória de um corpo sobre a terra”<sup>45</sup> de Alberto Carneiro. A peça construída para o centro, ao jeito de um circuito epifânico, constitui uma espécie de prolongamento do território íntimo e totémico da forma projectada do eu.

Constituído por um empilhamento de módulos em madeira, idênticos, esculpidos em formas ovóides, embrionárias, orgânicas como rizomas, talhadas a gesto de goiva<sup>46</sup> cuja textura táctil reverbera na sinuosidade

---

<sup>44</sup> A pujança da afirmação narcísica na modernidade acaba afinal, por consistir num refinado prolongamento do maneirismo. A “*maniera*” pode traduzir-se modernamente, pelo ímpeto de uma obsessiva preocupação com a singularidade (ser original e diferente). A diferença que se procura não é como um começo, (uma chave para o sucesso pela difusão do reconhecimento da assinatura artística do autor) mas como um termo; um ponto de chegada, a que se acede por sinceridade e despojamento a caminho do auto-conhecimento. Em vez não se escolhe o estilo, este é antes como um anátema idiossincrático que determina o único modo de ser de um autor.

<sup>45</sup> ALBERTO CARNEIRO (1937) – “Percurso na paisagem / Memória de um corpo sobre a terra” – madeira de tola, 250x230x230cm, 1982-83; *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 67. A peça esteve exposta no CAMJAP-FCG e Museu do Chiado em Lisboa.

<sup>46</sup> O talhe directo reflecte aqui a formação inicial do escultor, iniciado na arte de santeiro.

das marcas concêntricas e curvilíneas que lhes anima a superfície, contribui para formar um padrão de homogeneização de módulos dispostos em conjunto, em torno do alinhamento circular.

O agregado dos rizomas ergue-se como uma pequena fortaleza, voltada para si, formalmente contrastante com a ortogonalidade da sala.

Ao centro, evidencia-se (a torre) um monólito cilíndrico constituído pela justaposição de formas orgânicas, semelhantes, empilhadas na vertical.

Além do carácter transumante, o que esta obra nos propõe é uma reflexão sobre o sentido simbólico do círculo e do centro.

O círculo que é uma forma sem princípio nem fim, reúne em si o centro e a periferia sendo a fonte de toda a geometria e o seu maior mistério por isso é visto como o signo de totalidade ou, como símbolo que melhor resume o infinito.<sup>47</sup>

Por ser uma figura de onde esta ausente a diferença e a descontinuidade, apresenta-se, ainda, como a imagem da homogeneidade e da perfeição; alfa e ómega, alegoria da divindade eterna, imagem do tempo sem duração; símbolo da eternidade.<sup>48</sup>

O círculo, pela expressão do movimento entre duas polaridades contrárias e complementares, corresponde, também, à representação global da psique humana, (que significa viver entre a extrema fronteira nós mesmos e o centro de todos os extremos).<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Cf., Carlos CALVET, “Viagem num país chamado círculo – Geometria Sagrada II”, *Colóquio Artes*, N.º 59, Lisboa, FCG, Dez de 1983, pp. 26-40. Abordagem de carácter geométrico em torno dos aspectos esotéricos do círculo.

<sup>48</sup> Cf., Clara MENÉRES, “Os relógios e o imaginário”, *in*, *Colóquio Artes*, N.º 59, Lisboa, FCG, Dezembro de 1983, p. 7

<sup>49</sup> Cf., Clara Menéres op., cit., p. 7. Esta é uma forma da autora se referir, implicitamente à “*coincidentia oppositorum*”, símbolo que pode revelar a experiência da contradição, acrescentando ainda, que essa é afinal, a situação do místico ou de todos aqueles que coabitam com o transcendente (onde se inclui a artista obviamente). Vid., Carl G. JUNG, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, (1ª Ed. 1964); idem, *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*, Rio de Janeiro, Ed., Vozes, 2003.

Por outro lado, o centro, mais do que um símbolo acaba antes por ser a representação de um mito associado ao tempo e à geografia íntima do eu.

“Enquanto origem do real, o centro é a figura que exprime o mito do lugar ou do espaço. Não é somente o ponto a partir do qual se traça a circunferência, o centro é também o vértice, o sítio para onde converge a área que ele próprio engendra”.<sup>50</sup>

A ideia de centro como rito/mágico ou lugar psicológico atravessa o tempo e nunca deixou de ser uma estrutura compositiva operante.<sup>51</sup>

O centro quando atravessado por um eixo ascendente, transforma o lugar em “*axis mundi*” ou “*omphalos*”, simbolismo mágico da ascensão iniciada a partir de um ponto fixo, que se mantém estável, no poste ou pilar como sustentáculo do cosmos, permite a comunicação entre o mundo de baixo e o de cima (a terra o céu, o homens e a divindade - o diverso e o universo).<sup>52</sup>

A convergência estrutural para um centro que é reconhecível em “*Percursos na paisagem / Memória de um corpo sobre a terra*” (1982-83) torna-se recorrente na obra de Alberto Carneiro, podendo ser

---

<sup>50</sup> Clara MENÉRES, “Os relógios e o imaginário” pp. 7,8.

<sup>51</sup> “Se os relógios de torre, característica invenção da Idade Média, cederam lugar à informação mediatizada e aos instrumentos pessoais é porque o sagrado foi substituído pelo profano, a colectividade pelo indivíduo, o uno pelo múltiplo. De facto o ‘Centro’ tem vindo a deslocar-se de uma implantação exterior e visível, templo ou lugar sagrado, para outro domínio mais subtil e imponderável. Progressivamente interiorizado deixou de ser uma manifestação da geografia mítica para se tornar num fenómeno psicológico.” Clara MENÉRES, “Os relógios e o imaginário» p. 8. Ideia idêntica nos é transmitida pelo texto de Susan SONTAG, “A Estética do Silêncio”, *in, A Vontade Radical*, S. Paulo, Editora Schwarcz Ltda., 1987 [1967] p. 37 “O facto de os artistas contemporâneos estarem preocupados com o silêncio (e portanto com uma certa extensão do inefável) deve ser compreendido do ponto de vista histórico, como uma consequência do mito contemporâneo dominante do “carácter” absoluto” da arte.”

<sup>52</sup> Vid., Mircea ELIADE, *Tratado da História das Religiões*, Lisboa, Asa, 1985, pp. 374-5. Sobre espaço como lugar sagrado ou centro do mundo. Vid., *op.*, cit., pp. 455-476; Aniela JAFFÉ, “o símbolo do círculo’ – O Simbolismo nas Artes Plásticas” *in, O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, pp., 240-249

reencontrada em “A Oriente na floresta de Isi Shima” (1997)<sup>53</sup> onde o eixo central da escultura não é instaurado no miolo do alinhamento circular, mas no vértice de um enquadramento ortogonal, coincidente com um cilindro vertical que atravessa ao meio a pirâmide quadrangular e, é travado, desde a base, por um empilhamento de troncos horizontais.

---

<sup>53</sup> Instalação composta de troncos de madeira, de mogno, tola, ocomé, trabalhados a torno (pelo processo de rotação ao redor do cortante, os troncos perderam as irregularidades naturais e geometrizarão-se em cilindros, cujas brechas foram calafetadas com cera e resina) e dispostos na horizontal e na vertical. Vid., “Alberto Carneiro – A Oriente na floresta de Isi Shima”, CAMJAP-FCG, 1997

#### **d) Empilhamentos e alinhamentos**

“*Land Art*”<sup>54</sup> é uma peça constituída por oito lajes em pedra de contorno e tamanho irregulares, exposta num plinto prismático, de faces lisas, assente na Horizontal.

Cinco dos elementos líticos aparecem emparelhados na vertical e são, estruturalmente, travados por três unidades idênticas, de pedra natural, sobrepostos num dos topos (como livros numa estante) em empilhamento horizontal.

Discreta, de aparência simples e feição aparentemente a-monumental, esta obra é, no entanto, paradoxal, porque sintetiza em si, os princípios instauradores da lógica monumental na escultura.

Reportemo-nos aqui, a três motivos: o “*modus operandi*,” o plinto e o título da peça.

“*Modus operandi*” – o uso da pedra, como material da escultura é, desde sempre, um sinal significativo pois, é o suporte mais antigo e monumental, usado desde as práticas megalíticas da pré-história.

O fazer da peça resume, do ponto de vista estrutural, o princípio fundamental da organização de qualquer espaço construído – a geometria ortogonal – que o escultor aqui traduz a partir da colocação dos cinco elementos encostados na vertical, perpendicularmente aos três que os estabilizam no lastro horizontal.

A exaltação da vertical ou da horizontal foram, através do tempo, identificadas como tipologias diferenciados da escultura; enquanto a vertical exprime a força, a energia ou a vitalidade, a horizontal pelo contrário, remete para a passividade, o descanso ou a morte.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> JOÃO FRAGOSO (1913-2000) – “*Land Art*” – peça realizada II “Simpósio de Escultura das Caldas da Rainha, 1988 e exposta no jardim junto ao Atelier-Museu do escultor nas Caldas da Rainha. Vid. “João Fragoso, Atelier-Museu”, p. 121

<sup>55</sup> Vid., “Energia”; “Patético” *in.*, CLARK, *O Nu*, Cap. V, VI, pp. 153-188; 189-221.

Plinto – Ao instalar as pedras sobre um plinto a monumentalidade passa aqui, a ser triplamente evidenciada.

Em primeiro lugar a utilização convencional do plinto permite destacar a forma dando-a a ver ao nível mais conveniente para os olhos.

Em segundo lugar, o assumir da superfície lisa e horizontal do prisma, do pedestal, funciona aqui, como uma moldura que ajuda a isolar a *forma* (pedra rústica) do *fundo* (o meio envolvente de onde foram retiradas as oito pedras e a que permanecem indissolúvelmente ligadas pela indiferenciação mimética do seu contorno).

Em terceiro lugar, o plinto constitui uma maneira, quase redundante, de afirmar:

- Isto que aqui se vê é uma escultura; não deve ser confundida, por exemplo, com um geomonumento.<sup>56</sup>

O Título “land art” é o pretexto literário, de natureza cultural, que permite, deliberadamente, legitimar esta intervenção como obra de escultura – enquadrando-a dentro da expressão de arte contemporânea homónima.

Com isto, a obra reflecte, por um lado, a cultura artística do autor e, paralelamente, instaura a crítica ou a interpretação que faz da *land art*, subvertendo-a ou, assimilando-a a seu modo.

Comparativamente à *land art* Americana (que adiante se trata com mais pormenor) o autor faz aqui uso da pequena escala e utiliza o plinto onde, por norma, nunca chegou a existir.

Por outro lado, a invocação do título que é natureza literária e cultural é, aqui, transformado numa espécie de desdém anti-cultural; o elevar das pedras rústicas naturais à condição de forma,<sup>57</sup> é o mesmo que

---

<sup>56</sup> Vid., Galopim de CARVALHO, Geomonumentos – uma reflexão sobre a caracterização e enquadramento num projecto de defesa e valorização do Património Natural, Lisboa, Liga dos amigos de Conímbriga / Departamento de Geologia da Faculdade de ciências de Lisboa, 1999

<sup>57</sup> Efeito de dramatização por via do efeito da linguagem da escultura à semelhança do que se passa nas diferenças entre a oralidade e o texto. Tal como o verificara o filósofo francês Jean-Paul SARTÉ (1905-1980) a palavra só pelo facto de ser escrita passa a constituir uma forma de dramatização. Vid., As palavras, Amadora, Bertrand, 1979

afirmar o oposto do usual conceito “contra-natura” que tem dominado a história da cultura ocidental.

A extrema simplicidade e despojamento formal da peça, remetem-nos para a ascese final da composição da escultura, que a liberta do anátema da manualidade o que, poderia traduzir-se pela “*sprezzatura del cortegiano*”<sup>58</sup> ou, resumir-se na magia do gesto do escultor, convertido ao tríplice aforismo: – Fazer tudo, com pouco, sem esforço. Mas isso é, tanto mais significativo, se recordarmos que este foi, afinal, o culminar de um longo percurso artístico iniciado no início da década de quarenta, dentro da tradição figurativa da estatuária monumental <sup>59</sup> mas, que, progressivamente, por via de sucessivos nivelamentos (geometrização formal) foi, transitando, para a essencialidade, a abstracção.

O seu percurso criativo recorda-nos, poeticamente, a paradigmática figura de o *velho e o mar* de Hemingway<sup>60</sup> cujo trajecto pode, ser sinteticamente, enquadrado entre dois momentos igualmente evocadores do mar: um início de ciclo marcado pela fase figurativa de onde se destaca o monumento ao “Pescador da Nazaré” (1938) e um fim de ciclo marcado pelo regresso ao mar e à Nazaré, por via de outro monumento ao pescador e ao mar – “Onda: monumento ao pescador da Nazaré” (1985-1991).

---

<sup>58</sup>A ‘*Sprezzatura*’ traduz-se na faculdade de realizar qualquer tarefa com espontaneidade, sem esforço aparente; representa o requinte de facilidade e da elegância displicente, que se traduz no “aroma da superioridade sem esforço”. Cf., Baldassare CASTIGLIONE, *O Cortesão*, S. Paulo, Martins Fontes, 1997

<sup>59</sup> Colabora com Leopoldo de Almeida no “Padrão dos Descobrimentos” destinado à *Exposição do Mundo português*. “Conseguida a colaboração de Leopoldo de Almeida, os trabalhos desenvolveram-se com grande celeridade, em apenas três meses, facto que na altura foi considerado milagre, mas que afinal se devia não só à precariedade dos materiais empregues (uma leve estrutura de ferro e cimento, com 50 metros de altura guarnecida com cerca de uma trintena de figuras de estafe) como a numerosa equipa de quarenta pessoas que na tarefa se empenharam, chefiadas por Diamantino Tojal na parte arquitectónica (cuja estrutura assentou em cálculos do Eng. Jaime Martins) e por João Fragoso na scultura. “ Vid., “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 17

<sup>60</sup> Ernest HEMINGWAY, *O velho e o mar*, Lisboa, Livros do Brasil, 1956

Entre o momento figurativo inicial, da década de trinta (“Pescador”) e o outro extremo da década de noventa (“Onda”) devem intercalar-se a *fase mar*, na década de cinquenta (1954-58), fase *minimal* nos anos sessenta (1959-1962/70) e *fase land art* da década de oitenta.

Em qualquer destes momentos é sempre o mar, as suas gentes, ou a nossa condição atlântica que acaba por estar sempre presente, muitas das vezes de maneira subjacente oscilando entre a melancolia ou a nostalgia do tempo perdido onde, são mais ou menos frequentes, as reminiscências à epopeia e à história trágico marítima dos descobrimentos.

Vale à pena desviarmo-nos, momentaneamente, do tema central, para compreendermos melhor de que resulta o sentido geral da sua obra. Partindo sucintamente da análise retrospectiva de algumas peças que interceptam o seu percurso em cinco pontos e que, embora estilisticamente diversos, são cronologicamente coerentes e tematicamente afins.

Início de ciclo: “O Pescador da Nazaré”<sup>61</sup> O homem, de cabeça baixa, caminha, dobrado, pelo peso da rede que carrega às costas e acabara de retirar do mar.

Embora o motivo possa evocar, em termos clássicos, a figura de Sísifo<sup>62</sup> ou, de um Atlas marinho, a verdade é que a forma ultrapassa aqui o mero pretexto iconográfico para ceder lugar a um problema fundamental, unicamente centrado na prática da escultura – como é que o modelador consegue superar as dificuldades de representar uma rede; modelar a malha na labiríntica sucessão do padrão geométrico desigual que se adapta ao movimento do corpo fundindo-se a ele na acção.

---

<sup>61</sup> – “Pescador da Nazaré” / “Pescador que ataca as ondas nas praias portuguesas)” – bronze, alt., 130cm, 1938. Vid., “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, p. 49; “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 84

<sup>62</sup> Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo*, Lisboa, Livros do Brasil, sd.

A prévia visualização de um monólito em bronze, ricamente texturado, parece estar na origem do desejo da forma que o levou à modelação desta escultura.

Estruturalmente a massa estável e duradoira do bronze, ergue-se na vertical, e tende à inércia mas, simultaneamente, a forma persegue a representação do movimento, expresso na vontade resoluta de prosseguir.

Ao equilíbrio estrutural da base, que tende para a inércia, contrapõe-se a dinâmica da forma no espaço, imbuída do sentido que revela a densidade emocional da escultura.

A obra autonomiza-se no bronze, enquanto a forma parece corresponder ao duplo ensejo da criação de uma mensagem poética ao superar o desafio dos limites tecnológicos e artísticos da escultura (confrontando-se com a necessidade de reinvenção da figura a partir da sua possibilidade de revelação / ocultação com o espaço circundante).<sup>63</sup>

*Fase mar* (1954-58) – Os primeiros desenhos a tinta-da-china traçados com a imprecisão do gesto imediato, a pincel, traduzem na mancha expressiva do signo sintético e hieroglífico, próximo da caligrafia chinesa, um dos primeiros indícios para a abstracção (1944-45).<sup>64</sup> A estes objectos bidimensionais, de luz e sombra, junta, posteriormente, o escultor, o trabalho oficial com os materiais clássicos da escultura, a pedra ou o bronze.

---

<sup>63</sup> Não obstante o carácter naturalístico da obra, inequivocamente marcada pelo princípio clássico da estatuária, enquanto exercício de fusão da figura com o fundo ou da forma com o espaço, que leva a corpo embeber-se ou a confundir-se com o que está ao seu redor (transformando a escultura numa paisagem contínua) a obra parece, deste modo, evocar alguma escultura futurista. Veja-se, a este respeito, algumas peças de UMBERTO BOCCIONI (1882-1916) nomeadamente: – “Forme uniche della contuinuità nelle spazio” – bronze, 112,2x88,5x40cm, 1913. Vid. “Boccioni: Le futurisme et l’espace-temps [1914]” in, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, pp. 154-155; “Cubisme, futurisme”, in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 26,45-53; *A Concise history of Modern Sculpture*, pp. 118, 120; WITTKOWER, *Escultura*, p. 285

<sup>64</sup> Vid., “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’ “

“Mar sem fim”<sup>65</sup> realizado em mármore branco, tal o “Desterrado” de Soares dos Reis<sup>66</sup> pode parecer, ilusoriamente, distante desse ícone da estatuária portuguesa mas, a verdade, é que se podem relacionar: ambas partilham além do mesmo material (mármore branco), idêntico espírito do mar pelo sentido da ausência e vazio da distância. A forma abstracta embora possa aparentemente, sugerir-nos um jogo geométrico de volumes de vazios e cheios, normalmente associados ao espírito modernista e à prática da *talha directa*<sup>67</sup> parece-nos, antes, ser suscitada pela desconstrução geométrica da malha da rede (“O pescador”) estando ambos, metodologicamente, próximos do classicismo oitocentista, como o comprovam os estudos e maquetas anteriores à sua realização.

Na mesma sequência, comumente associados à metodologia clássica e identificados à temática do mar surgem, significativamente, “Praia do Ocidente ao crepúsculo”<sup>68</sup> ou, “Memória renascida da última Nau da Índia (‘D. Fernando e Glória’)”<sup>69</sup> peças análogas a “Mar sem fim” que constituem a súpula da fase mar e que dão a ideia de obedecer a um processo de ‘desconstrução’ da forma antropomórfica que, de forma residual ainda aparece no contorno geral das peças, como fácies arquetípico da máscara.

---

<sup>65</sup> – “Mar sem fim” – maqueta em bronze 30cm / escultura em bronze, 195x90cm / escultura em pedra (mármore branco de Vila viçosa), 220x105cm, Jardim da FCG, Lisboa. Vid., “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 5-6; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 306; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 167; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 79

<sup>66</sup> SOARES dos REIS (1847-1889) – “O Desterrado” – mármore, Porto, Museu Soares dos Reis / bronze e gesso, Lisboa, Museu do Chiado, 1872-74. Vid., *Escultura Portuguesa*, p. 60; *Estatuária do Porto*, p. 73; *O Porto e a sua Estatuária*, p. 6. Vid., ainda, a tipologia “Desterrado”, in, *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 201-203, 418

<sup>67</sup> O organicismo destas formas, aproximam-se, morfologicamente da obra de HENRY MOORE (1898-1986) que, metodologicamente, também procede do sistema clássico. A respeito de talha-directa vid., “Direct expression through the material” in, CURTIS, Penelope, *Sculpture -1900-1945 – After Rodin*, New York, Oxford University Press, 1990.

<sup>68</sup> Estudo em mármore de Vila Viçosa, c. 50cm / obra em bronze, c. 200cm. Vid., “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 31; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 84

<sup>69</sup> Vid., “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, sl., sd, p. 91

A passagem da figuração à abstracção por via da sua redução à geometrização virá a conhecer novo alento nas fases seguintes.

A *fase minimal* (1959-1962/70) – contrariamente ao movimento artístico contemporâneo <sup>70</sup> que se traduz pela produção de peças de grande escala, que tiram partido dos recursos industriais, nomeadamente da repetição modular e, normalmente, se regem por uma racionalidade, asséptica e mecanicista a atitude de João Fragoso, embora estruturalmente chegada à ascese *minimal*, situa-se, conceptualmente, mais próxima da *arte povera*.<sup>71</sup>

Neste período o seu método caracteriza-se pela recolha de objectos ou materiais, de produção industrial trazidos pelo mar que o escultor recicla, *recontextualiza e monumentaliza*, carregando-os de outro sentido, noutra local.

Os despojos encontrados (objectos ou coisas, subtraídos à função prática e utilitária ou destituídos das suas funções ordinárias) trazem as marcas da sua viagem e uma história sobre o mar para contar.

“Prolixidade do real” / “Canta no meu sangue o mar” (1960-63) <sup>72</sup> constitui um exemplo da recuperação de objectos, e assemblage de diversos materiais (madeira, cordas) a que o autor confere condição monumental, ao organizar os elementos como um totem, um feitiço, ou uma máscara de sabor “primitivo” africano.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Os autores anglo-saxónicos que, imediatamente, apareçam associados ao minimalismo são: Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928) e Robert Morris (1931) Richard Serra (1939). Vid. “Art minimal”, in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 130-148 ; “Specific objets - 1965” (Don JUDD), in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 384-390

<sup>71</sup> Vid. “Naissance de L’arte Povera” [1967], in, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, p. 635-637 ; “Arte Povera- 1967” (Jannis Kounellis; Mario Merz) in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 391-392 ; “ Germano CELANT: La banalité élevée au rang de l’art” (in, *L’Arte Povera*) [1967], in, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, pp. 635-637; “ Arte povera anti-minimal”, (Giovanni ANSELMO) in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 198-208

<sup>72</sup> Vid., “João Fragoso, o mar e a arte ”minimal”, fig., 52; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 113

<sup>73</sup> À semelhança do que acontece com o *expressionismo* ou o *informalismo*, também incluiríamos a *arte primitiva* na linha da expressão. Vid., “A linha da expressão”, in,

“Imagem de mil anos passados que percorremos”<sup>74</sup> é uma assemblage de pedra que aglomera três seixos, de granito, a um ferro em T na vertical.

Os três calhaus rolados, estão rasgados ao centro por um afundamento côncavo, em v, convergente para uma linha central, que une/divide o volume central em duas metades simétricas (como folhas, ou bivalves, apegados a uma nervura central).

Os seixos em pé, chumbados a estrutura de ferro, reflectem na superfície lisa intervencionada (por contraste com a textura mais irregular do volume ovóide) outra luz que aqui ajuda a evidenciar um cruzamento ortogonal, (determinado pelo cruzamento das linhas vertical e horizontal coincidentes num ponto central comum à intercepção dos três elementos).

Com três seixos e um ferro o escultor *construiu* uma estrutura ortogonal onde se destaca um padrão cruciforme, intencionalmente conotado com o valor simbólico do número três (trindade divina) a que, facilmente, também, se associa a emblemática cruz de Cristo (usada como insígnia identificativa das naus e caravelas portuguesas no período do renascimento).

“Sonho de um dia inumerável”<sup>75</sup> constitui outra assemblage de pedra e ferro do mesmo género e período. A matéria continua a ser o ferro e seixos rolados; seis módulos de pedra circulares, alinhados em sentido

---

Renato de FUSCO, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1988. A referência à *arte primitiva*, de influência africana, encontra-se, entre nós, presente na escultura de Maria IRENE VILAR, 1928/31 veja-se por exemplo: – “Guerreiro” – madeira e ferros, 90X27X25cm, 1966. Vid., *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 107; – “Castelo feudal” – madeira e ferros, alt., 120cm, Coleção da Câmara Municipal e Matosinhos, 1966. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 227

<sup>74</sup> Vid., “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, sl., sd, p. 110. Formalmente idênticos são, ainda: “Estranhamente sigilosos”; “Secreta e Rígida medida”.

<sup>75</sup> Vid., “João Fragoso, o mar e a arte ”minimal”, fig., 62; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 107. A peça aparece aqui designada por: – “Absorto no lúcido sonho” – corresponde no museu do autor a outra obra produzida por apropriação e assemblage de restos de madeira e ferro provenientes de restos de naufrágios.

decrecente, aparecem unidos à uma estrutura metálica que os exhibe na vertical.

A peça aparece criteriosamente montada sobre um plinto de pedra mais clara (mármore) que, facilmente, nos remete para uma ruína antiga. O plinto é constituído por um fragmento de pedra branca onde ainda se mantêm visíveis os vestígios de um friso clássico; fragmento, de sabor arqueológico deixado pelo estilhaço de alguma cornija ou capitel.<sup>76</sup>

Nesta peça esta presente a melancolia do lugar desaparecido, evocado no sentido simbólico da ruína e na implícita referência ao tempo do classicismo; tempo que incessantemente passa e determina a precariedade da sobrevivência das civilizações; tempo que analogicamente, se repercute e transfere da cessação da idade de ouro para a crise de identidade da escultura instaurada na modernidade.

*Fase land art* (década de oitenta) – Pelas razões já invocadas esta peça situa-se no limiar da ruptura entre a *representação* naturalística do corpo (presença) e a sua passagem à evocação fantasmática do corpo (ausência), implicitamente mantido na escala, na proporção e na relação espacial da obra com o espectador; o que, de outro modo, se traduz pela transição dos modos operativos da escultura sinteticamente assinalados pela mudança da *representação* à *construção* e a *apresentação* o que também ilustra o paradoxo da modernidade.

Não obstante as variáveis inerentes aos sistemas de pensamento e modalidades de representação na escultura, o que importa, de qualquer modo, é descobrirem-se elementos comuns aos diferentes casos e modalidades para que, (apesar das divergências operadas

---

<sup>76</sup> Em – “Secreta e rígida medida” – (assemblage de três seixos aglomerados a um ferro) o autor volta a usar como plinto a apropriação de um fragmento mármore proveniente de uma antiga estrutura arquitectónica

pelas sucessivas rupturas) seja possível aceder a alguns princípios fundamentais que reconduzam à reflexão sistemática na escultura.

Um dos princípios fundamentais que, do ponto de vista compositivo, se tem mantido inalterável deduz-se do facto da escultura se manter funcionalmente agarrada a materialidade e estruturalmente dependente da geometria ortogonal.

Quer se quer se trate da peça *Land art* ou de outros empilhamentos *sem título* a questão da ortogonalidade mantém-se identicamente operativa.

Fim de ciclo: (década de noventa) ao fechar o círculo do seu percurso, João Fragoso, regressa à matéria primordial, ao barro e à modelação com que iniciou a sua aprendizagem de escultor.

“Onda”<sup>77</sup> representa o homem, na crista da vaga, como uma antiga *figura de proa*, à frente dos navios. A composição tende para a representação da paisagem marinha de uma falésia ou de uma massa de água onde o motivo humano se confunde, fantasmaticamente, com a natureza. Expressão de um duplo movimento onde, alternadamente, é a figura parece naturalizar-se ou a natureza antropomorfizar-se<sup>78</sup>

“Onda” constitui, na verdade, um triplo retorno para o escultor: o regresso à modelação (depois de ter passado pela construção e assemblage) e, conseqüentemente, ao método clássico; uma volta temática (outro monumento ao mar e ao pescador); e o retorno ao lugar da Nazaré.

---

<sup>77</sup> – “Onda – monumento ao pescador da Nazaré” – bronze, 1985. Vid., “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 75 (maqueta); “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, (o final da publicação contem documentos sobre o Monumento: a estrutura, processo de construção ampliação, (sobre ripado de madeira) passagem ao gesso etc.

<sup>78</sup> Portugal sempre manifestou um particular interesse pelo tema do mar. O assunto não só esteve muito presente durante Estado Novo, como continuou a manter-se vivo durante a segunda metade do século vinte, particularmente após, o 25 de Abril. Em contra-ciclo com a glória dos épicos heróis dos descobrimentos, deu-se um exponencial crescimento de monumentos ao pescador, tacitamente imbuídos do espírito da democracia e fazendo jus às virtudes estoicamente heróicas do proletariado. Contrariamente à escultura da primeira metade do século vinte, sucedem outras variantes, com tendência menos monumental. Dada a profusão e variedade das propostas e dos temas (com ou sem varinas e outros sucedâneos afins) o assunto mereceria, por si só um tratamento mais detalhado.

### e) Uma espiral na Serra da Lua

A Espiral é a forma que evoca a "*imago mundi* " e melhor tipifica a grande mudança de paradigma civilizacional.

Construí-la na paisagem, pressupõe, não só, a possibilidade de beneficiar da utilização de um espaço natural para suporte da escultura em alternativa, por exemplo, ao ruidoso espaço urbano ou, por oposição, ao asséptico espaço da galeria e do museu conferindo, desta maneira, também, a oportunidade, cada vez mais rara, de experimentar *in situ* a energia telúrica do lugar.

O observador que percorra a "Grande espiral na Serra da Lua", na Serra dos Candeeiros, efectua (de fora para dentro) um movimento de contracção em torno de uma curva que, no termo do percurso, coincidirá com o ponto inicial onde foi colocada a primeira pedra e a partir da qual evoluiu toda a estrutura.

A escultora ao conceber-lhe a forma fazendo-o transitar do projecto à construção iniciou, (de dentro para fora) uma viagem de sentido inverso de um movimento em expansão, onde a cada volta, cada vez mais ampla, mais se distanciará do ponto inicial.<sup>79</sup>

A espiral é um símbolo que assinala, sinteticamente, a transformação dos modos de representação do espaço/tempo constituindo um sinal da ruptura que, esquematicamente, marca a transição do conceito cosmológico Geocêntrico para o sistema Heliocêntrico.

"Desde que a espiral se manifesta, o tempo da eternidade começa a dissolver-se. A ruptura do Um, a descontinuidade criada pela circunferência interrompida que se enrola sobre si própria, significa a instauração do múltiplo. Estamos perante uma figura que inicia um outro tipo de continuidade, aquele que tem um princípio e fim, mesmo quando um dos extremos se projecta no infinito, um símbolo de leitura

---

<sup>79</sup> CLARA MENÉRES (1943) – "Grande espiral na Serra da Lua" – alinhamento construído em alvenaria) Ø185m, Serra dos Candeeiros, 1988. Vid., "Clara Meneres", *in*, *Arte Portuguesa*, Osnabruck, p. 117

complexa que vem anunciar o pensamento e as concepções de vida da modernidade. " <sup>80</sup>

A transição da forma fechada do círculo que, segundo a autora, corresponde ao período medieval, cuja concepção se baseava na ideia de que o tempo era cíclico, contínuo, imutável e transcendente e a sua passagem à forma aberta da espiral assinala a chegada ao Renascimento e a entrada na Idade Moderna o que introduz, por outro lado, a ideia de uma eternidade imanente. <sup>81</sup>

Desde então, opera-se, a notável mudança de paradigma mental que coincide, não só, com a transferência do místico para o pragmático mas, sobretudo, com a alteração da mundividência baseada num mundo fechado e Geocêntrico para um mundo aberto e Heliocêntrico.

A exaltação dos contrastes ou das polaridades associada ao simbolismo da passagem e da ruptura tem sido uma das constantes do pensamento e do trabalho da escultora aparecendo inúmeras vezes sob a forma do conceito de "*coincidentia oppositorum*". <sup>82</sup>

A primeira manifestação escultórica aparece em 1980, numa peça que a autora realiza na sequência da sua prova de Agregação à

---

<sup>80</sup> Clara MENÉRES, "Os relógios e o imaginário", *in*, *Colóquio Artes*, N.º 59, 1983, p. 10

<sup>81</sup> O supracitado texto é a versão de um capítulo de *L'horloge et le concept de temps en Occident*, pertencente à tese de doutoramento da autora, apresentada na Universidade de Paris em 1983. Algumas das ideias fundamentais aparecem, previamente, num artigo publicado um ano antes *in*, Clara MENÉRES, "Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura", *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo 38/ I, Fascículo 2/3, Braga, Abril / Set. 1982. A idade Moderna coincide com as viagens de exploração, com a abertura ao mundo e ao indivíduo / outro. Nesta perspectiva deve, também, incluir-se a Expansão Marítima Portuguesa, tida como a idade de ouro da História de Portugal. Por coincidência esse é o período mais exaltado, em termos monumentais.

<sup>82</sup> Vid. "La coïncidence des opposés", *in*, Clara MENÉRES, *L'horloge et le concept de temps en Occident*, 1983, p. 271. Este conhecido princípio escolástico, utilizado, nomeadamente, por Santo Anselmo, São Boaventura ou Nicolau de Cusa, fora, já antes, enunciado pelo Pitagorismo e, mais recentemente, foi também utilizado pelo filósofo alemão Friedrich NIETZSCHE (1844-1900) que o retoma em a *Origem da Tragédia* para representar a dicotomia dos dois princípios antagónicos – Apolíneo e Dionisiaco – coexistentes na tragédia grega.

Universidade, “Papisa ou coincidentia oppositorum”,<sup>83</sup> actualmente exposta no Jardim Fundação Gulbenkian, em Lisboa, obra em que a escultora se baseia no 2º Arcano do Tarot (Grande sacerdotisa).<sup>84</sup>

Da peça esculpida num bloco de mármore emerge a forma de uma grande mitra percorrida, por uma vulva central, ladeada por dois torreões, coroados respectivamente, pelo sol e pela lua, (a noite e dia). A abordagem que aqui faz da “Grande sacerdotisa”, com a qual simbolicamente, naquele instante se identifica, representa de maneira inequívoca, a atenção que a autora dedica ao tema da complementaridade dos opostos. Esta composição constitui, em nosso entender, uma espécie de auto-retrato onde, a erudição coabita, a par da irreverência e da ironia. Repare-se, por exemplo, no uso que faz do nome *papisa* em contraste, com o de papa, o que, na leva a supor a transferência da autoridade (actual) do símbolo paternal masculino para o complementar oposto, maternal feminino.

A referência explícita é, ainda, retomada de forma mais ampla, a partir da exposição individual que a autora realizou na Galeria Nasoni em 1987<sup>85</sup> onde, as peças em pedra (material natural) aparecem intervencionadas com luzes de néon (material de tecnologia industrial) e adquirem sugestivos nomes como “Ad Lucem”, “Alba Navis” ou, “Lapis Cognitionis”, títulos que na sequência da *coincidentia oppositorum* manifestam outra conexão com a metafísica da luz.

Voltando à espiral e ao que ela significa, para além da mudança de consciência operada com base na modificação das noções de espacialidade (centrado / descentrado) aparece, mais recentemente, outro sinal de ruptura que, marca a transição da modernidade para a contemporaneidade. Esse outro paradigma que inaugura o terceiro

---

<sup>83</sup> – “Papisa ou coincidentia oppositorum” – Lisboa, jardim da FCG, 1980. Vid., *Lisboa de Pedra e bronze*, p., 166; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p., 165

<sup>84</sup> Cf., Conversa com a autora a 22 Maio 2007. A preocupação esotérica ocorre inicialmente em – “D (eu) s” – tríptico realizado na década de 1970.

<sup>85</sup> “Clara Meneres – Da terra à luz ou da coincidentia oppositorum entre Nicolau de Cusa e Max Plank”

milénio e corresponde (em termos da relojoaria e da antropologia do imaginário) à passagem da era analógica à era digital.

Em suma, depois círculo e da ruptura da espiral, com tudo o que isso representa em termos de mudança mental e civilizacional encontramos agora, perante uma nova encruzilhada: a passagem da forma ao informe, isto é, da chegada ao mundo líquido e transparente do cristal.<sup>86</sup>

É já outra a concepção do mundo que daqui resulta, não tanto como as anteriores, ainda baseadas na visão antropocêntrica e na representação geométrica e astronómica do mundo mas, uma outra, onde o distanciamento do sujeito ao mundo aumenta, na medida em que, proporcionalmente, a visão se expande para o macrocosmos ou contrai para o microcosmos, onde tudo conflui e se mistura numa amálgama, de matéria/energia cuja fluidez ilumina o ecrã em que nos reflectimos e revisitamos.

---

<sup>86</sup> Idem, “Os relógios e o imaginário”; Ibidem, “Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura”. Nesta acepção também se pode falar da transição de um espaço plano contínuo e fixo (Euclidiano) para um espaço curvo descontínuo e móvel, (topológico ou, Riemanniano)

**f) Land Art – EarthWork**

(O despertar da consciência ecológica do lugar  
Reinvenção do conceito de paisagem)

“Todo o jardim é uma representação metafórica do mundo”<sup>87</sup>

As primeiras manifestações no domínio da *Land Art* em Portugal ocorreram com a peça homónima (“Land art” (1988) de João Fragoso contemporânea da “Grande espiral na Serra da Lua” (1988) de Clara Menéres. O momento inicial porém, coincide uma década antes (1977) numa peça de pequeno-formato, da mesma autora, exibida na exposição da “Alternativa zero”.<sup>88</sup>

“Mulher, terra, vida”<sup>89</sup> é um nu feminino modelado em terra semeada de relva. A peça foi construída a partir de um vaso (de recorte anatómico), onde a escultora se propôs reproduzir a morfologia do relevo da paisagem (colinas, planalto, vale, floresta) e, simultaneamente, por analogia, traduzir as principais estruturas anatómicas do torso feminino (mamas, ventre, coxas, púbis).

Para o caso da escultura portuguesa, a incursão no domínio da *Land art* interessa por dois motivos:

Em primeiro lugar porque desdramatiza o endémico atraso de Portugal, comparativamente à vanguarda artística ocidental cuja tutela até as primeiras duas décadas do século XX foi francófona e italiana (Paris / Roma) mas, logo a seguir à Primeira Guerra Mundial passou para a hegemonia dos países Anglo-saxónicos (Estados Unidos da América e Europa do Norte) e, em segundo lugar, porque os nossos escultores aliam o pensamento visual à cultura artística, não se

---

<sup>87</sup> JAVIER MADERUELO, *El Paisaje*, Madrid, Abada Editores, 2005, p. 138

<sup>88</sup> Vid., “1940-1960 – Anos de actualização artística do Museu do Chiado”, IPM / MFTP, 2002, p. 53; Ernesto de SOUSA, “*Alternativa Zero – Uma criação, consciente de situações*”, *Colóquio Artes*, Nº, 34, Out., 1977, pp. 45-53; Idem, “*Uma criação, consciente de situações*”, in., Ernesto de SOUSA, *Ser Moderno... em Portugal*, pp. 227-240

<sup>89</sup> CLARA MENÉRES (1943) – “Mulher, terra, vida” – terra e relva, 1977. Vid., *Colóquio Artes*, 1977, Capa; “Clara Meneres”, in, *Arte Portuguesa*, Osnabruck, p. 116

submetendo, de ânimo leve, às influências exógenas, sem antes as digerir numa cuidada análise crítica, que, conceptualmente nos enriquece e, sobretudo, se mostra mais próxima da nossa identidade cultural.

A *Land Art* é um termo que apareceu no final da década de sessenta do Século Vinte nos Estados Unidos da América, sendo, normalmente, caracterizada por intervenções de grande escala em espaços amplos naturais.

“Displaced / Replaced” (1969)<sup>90</sup> constitui o exemplo de uma Intervenção no solo do deserto que consiste em deslocar do lugar, uma rocha granítica, para a voltar a colocar num buraco aberto no mesmo lugar. A operação reflecte sobre a condição primária da matéria e sobre as intrínsecas propriedades significantes da escultura:

“O que me interessa são, sobretudo, as propriedades físicas, a densidade, o volume, a massa, o espaço. Por exemplo quando encontro um bloco de granito de 6 metros. Aquilo é uma massa. É já em si um escultura [...] O meu trabalho é a antítese de uma escultura que implica formar, soldar, selar, polir um material. Quero também que o meu trabalho seja vivo, se destrua e desapareça ao mesmo tempo que eu ainda em vida.”<sup>91</sup>

Eis uma monumentalização da ausência ou uma metáfora da morte, que em termos de composição se associa também, ao contraste dos opostos, vazio / cheio, positivo / negativo e que, de certo modo, aponta para uma espécie de elogio fúnebre sugerido a partir do acto

---

<sup>90</sup> MICHAEL HEIZER (1944) “Displaced / Replaced” – Escavação na terra, Silver Springs, Nevada, USA, 1969. Vid. *Sculpture Since 1945*, p. 175; SAURAS, *La Escultura*, pp. 266-267; [http://www.artcyclopedia.com/artists/heizer\\_michael.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/heizer_michael.html)

<sup>91</sup> (A tradução é nossa) “Ce qui m’intéresse surtout, ce sont les propriétés physiques, la densité, le volume, la masse, l’espace. Par exemple quand je trouve en rocher de granit de 6 mètres de côté. Ça c’est une masse. C’est déjà en soi une sculpture [...] Mon travail est l’antithèse d’une sculpture qui implique de former, souder, sceller, polir un matériau. Je veux aussi que mon travail vive, se détruise et disparaisse pendant que je suis moi-même encore en vie“. Cf., “Les Forces Naturelles du Land Art” [1970], in, *L’Aventure de l’art au XXe Siècle*, p. 669

de sepultar, *“in situ”*, a matéria da escultura análoga, *“avant la lettre*, à matéria do corpo do escultor.

Tanto *“Displaced / Replaced”* (Massa deslocada e recolocada no sítio) ou, *“Double negative”* (Duplo negativo) de 1969<sup>92</sup> de Michael Heizer como a *“Spiral Jetty”* (Espiral Quebra-mar) de 1970 ou *“Amarillo ramp”* (Rampa de Amarillo) de 1973)<sup>93</sup> de Robert Smithson são trabalhos de larga escala que invariavelmente, se socorrem de pesada maquinaria industrial, por exemplo, de veículos de terraplanagem, comumente usadas em minas, na abertura de estradas, urbanizações etc.<sup>94</sup>

A grandiosidade destas intervenções que alteraram a fisionomia da paisagem são, pela escala, quase sempre, inapreciáveis a partir de um só ponto de vista e têm consequências muito abrangentes no território, e um profundo impacto nos lugares porque implicam,

---

<sup>92</sup>– *“Double negative”* – Escavação na terra, Deserto de Mohave, Nevada, USA, 1969. A obra consta de uma intervenção ambiental que modifica a paisagem e o lugar através de uma terraplanagem escultural que abre duas fendas, cada qual com 12 metros de profundidade e 30 metros de comprimento escavadas no topo de duas mesetas, situadas uma defronte à outra, separadas por um profundo desfiladeiro. As dimensões da intervenção levam a que o espectador se afunde no interior do espaço, deixando de poder aceder à percepção total da intervenção. *“Duplo negativo”* reproduz a imagem da percepção de como habitamos em nós mesmos – à semelhança do corpo é simétrico embora possua um centro (ponto intermédio do desfiladeiro que separa /une as duas fendas) a que é impossível aceder. Apenas nos é permitido ocupar uma das fendas (lugares descentrados) e a partir de uma delas obter uma imagem da outra, imaginando-o como projecção reflexa do sítio onde estamos. Neste sentido, *“Duplo negativo”* é uma metáfora do eu e da nossa condição da alteridade do ser enquanto espelho que só pode ser descoberto pela presença do *outro*. Vid., *Sculpture Since 1945*, 1998, p. 177; *Os Caminhos da Escultura Moderna*, pp. 332-334

<sup>93</sup> ROBERT SMITHSON (1938-1973) – *“Spiral Jetty”* – Great Salt Lake, Rozel Point, Uta, USA, 1970. Vid. *Os Caminhos da Escultura Moderna*, pp. 337; *Les Forces Naturelles du Land Art* in., *L’Aventure de l’art au XXe Siecle* [1970], pp. 667-669 ; – *“Amarillo ramp”* – Rampa em arco ascendente, feita de argila xistosa de arenito vermelho, 4572cm (no topo) USA, 1973. Vid., *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 340.

Na mesma linha da relação de contraste estabelecido entre a espiral e o círculo, contrapõem-se à *“Spiral Jetty”* ou, *“Amarillo ramp”* de Robert Smithson os alinhamentos lineares e circulares em pedra que RICHARD LONG (1945) tem espalhados pelos 5 Continentes e que também usa para *instalar* em espaços interiores de galerias e museus. Vid., por exemplo, – *“3 Círculos de pedra concêntricos”* – in., Jonathan BENTHALL, *“The New Art “*; exhibition, 1972, *London*, *Colóquio Artes*, N.º 14, Out. 1973, p. 18; Biografia e imagens in., <http://www.richardlong.org/sculptures/sculptures.html>

<sup>94</sup> Pelo elevado custo que representam os *“EarthWorks”* são geralmente patrocinados por empresas artísticas. Cf., SAURAS, *La Escultura*, pp. 264, 293

nomeadamente, uma readaptação da rede do sistema de interações por parte dos ecossistemas residentes.

A par das intervenções mais colossais, há que registar outras que transpõem para a paisagem noções geométricas elementares baseadas nos *elementos* de geometria Euclidiana:

É o caso de “Las Vegas Piece”<sup>95</sup> um alinhamento rectilíneo, com uma milha de comprimento, traçado no Deserto do Nevada Meridional e de, “Element of 45° 90° 180°”<sup>96</sup> que reproduz na forma, o axioma das principais medidas angulares da geometria ortogonal cujos ângulos de 45, 90, e 180 graus respectivamente, remetem, por exemplo, para o campo de visualidade, que oscila entre uma visão focada, central, e um limite menor que 180° onde funciona a visão periférica, responsável pela percepção do movimento, conectada da retina à zona mais primitiva do cérebro.

Uma das principais diferenças que, imediatamente, sobressai da comparação entre as obras americanas e a *Land Art* portuguesa, tanto quanto nos apercebemos tem, essencialmente, a ver com a diferença de escala das propostas.

Isso implica, não só, relativizar a diferença de proporção física entre Portugal e os EUA (Portugal é quantitativamente, falando, uma faixa de terra insignificante enquanto que os EUA ocupam quase um continente) mas, também, admitir uma diversa condição cultural, associada a outro tempo de maturação das “novidades” dada a nossa condição periférica.

Há, porém, uma diferença de espessura e de densidade do imaginário que, facilmente, se abstrai da cultura Portuguesa e que não encontra eco no contexto americano; a imensidão do espaço americano

---

<sup>95</sup> WALTER de MARIA (1935) – “Las Vegas Piece” – USA, Nevada, Mormon Mesa, 1969. “Les Forces Naturelles du Land Art”, in, *L’Aventure de l’art au XXe Siecle*, pp. 667-69

<sup>96</sup> MICHAEL HEIZER (1944) – “Element of 45° 90° 180°” – USA, Rice University, Houston, Texas, 1984. Vid. “The space of representation – figuration and defiguration,” in, *Sculpture- The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth centurie*, Paris, Taschen, sd., p. 291

facilmente, se mostra disponível para novíssimas intervenções, enquanto que a Península, há centenas de anos ocupada, sempre se debateu com a mímica de espaço.

O que isto implica, resulta, no pior sentido, num generalizado sentimento de atávica pequenez enquanto que, no melhor dos casos exprime uma riqueza cultural surpreendente fruto, nomeadamente, do contacto com um “subsolo rico” em imaginário colectivo.<sup>97</sup>

O que isto pressupõe é a necessidade de comparar uma leitura densa, em profundidade, que deriva do conhecimento das sucessivas camadas estratigráficas, correspondentes aos diversos níveis de ocupação do território, com outra leitura, mais ligeira, que deriva de um agora (da contemporaneidade frívola) sem termo de comparação personificado numa presença mais ou mais e menos leve (“light”) contaminada pela globalização cultural.

A este respeito vale à pena ler Susan Sontag:

“A arte está a soçobrar na maré debilitante do que antes parecia ser a realização final do pensamento europeu: a consciência histórica secular. Em pouco mais de dois séculos a consciência histórica transformou-se a si própria, de uma libertação, um abrir de portas, uma iluminação abençoada, numa carga insuportável de auto consciência. É quase impossível para o artista escrever uma palavra (ou transmitir uma imagem, ou realizar um gesto) que não lembre um já efectuado. [...] A linguagem é experimentada não meramente como algo compartilhado, mas como coisa corrompida, vergada pelo peso da acumulação histórica. Assim para cada artista que a conhece, a criação de uma obra significa enfrentar dois domínios potencialmente antagónicos de significado e suas relações. Um deles é o próprio significado (ou ausência de); o outro é o conjunto e significados de segunda ordem, os quais, ao mesmo tempo que estendem a sua própria linguagem, a oneram, a comprometem e a adulteram. O artista acaba por escolher entre duas alternativas, por inerência limitativas, e ser forçado a tomar uma posição que é ou servil ou insolente. Ou ele adula e satisfaz seu público, oferecendo-lhe o que este já sabe, ou comete uma agressão contra o seu publico

---

<sup>97</sup> Vid., por exemplo, Gilbert DURAND, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário, Introdução à arquetipologia geral*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

dando-lhe o que este não quer. Assim a arte moderna transmite com plenitude a alienação produzida pela consciência histórica.”<sup>98</sup>

Enquanto que Portugal, citando o poeta, se arrasta esquecido pelo peso e fadiga da sua longa história, (nomeadamente, esgotado pela sangria da expansão) os países mais jovens, inversamente, preocupam-se em agir, empenhando-se, compulsivamente, em fabricar a sua história.<sup>99</sup>

É neste sentido que encaramos, a título de exemplo, a pequena escala das nossas peças de cujo rigor intimista de *paisagem portátil*, nos induz, como vimos, a pressupostos, conceptualmente, diversos dos da fixação colossal num espaço amplo que convoca, conceitos como o *locus amoenus*,<sup>100</sup> a tradição dos jardins interiores,<sup>101</sup> (voltados para dentro) e as reminiscências a casas senhoriais com pátio interior.<sup>102</sup>

Na mesma sequência, resulta, ainda, outra questão por abordar e que tem a ver com a explícita referência ao corpo, (assunto imemorial da escultura, alheio ao decorativismo *kitsch* da topiária) que estabelece, também, aqui, o contraste entre uma visão mais geométrica e

---

<sup>98</sup> Cf., Susan SONTAG, “A Estética do Silêncio”, in, *A Vontade Radical*, S. Paulo, Editora Schwarcz Ltda., 1987 [1967] p. 22

Idem, “The Aesthetics of silence”: <http://www.ubu.com/historical/sontag/sontag.html>

<sup>99</sup> A produção ou reinvenção da História assegura, repetidamente, a continuidade do seu devir. Sem a História de Arte, não teria, por exemplo, existido a Arte Contemporânea porque não haveria termo de comparação com o que havia antes, o mesmo se pode aplicar ao Modernismo relativamente ao Academismo. A estratégia do historicismo foi prática influente nos Anos 40, ajudando a reforçar a identidade nacional, contribuindo também, para a auto-estima e para desviar a atenção dos excessos do Estado Novo. A propósito da fabricação de História. Vid., ECO, *Viagem na irrealidade quotidiana*, 1993

<sup>100</sup> O ‘*locus amoenus*’ caracteriza-se por ser um ‘lugar ameno’ propício ao descanso e à contemplação. Costuma ser também, o cenário ideal para a poesia bucólica onde, normalmente, acontece a *cuíta* amorosa. Esta acepção, aproxima-se da noção do *hortus conclusus* ou do *giardino segreto* em oposição ao *locus horridus*. A partir do Renascimento o ‘*locus amoenus*’ passou a personificar a ideia judaico-cristã do paraíso terrestre. Cf., MADERUELO, *El Paisaje*, pp. 173-175, 197

<sup>101</sup> Vid., Hélder CARITA, *Tratado da grandeza dos jardins em Portugal, ou da originalidade e desaires desta arte*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1990

<sup>102</sup> “O pátio interior foi criado no Egípcio, mas o seu significado era completamente diferente do de épocas posteriores, desde o começo até ao final, o pátio interior egípcio foi orientado para o cosmos. [...] Os pátios interiores, recintos sem tecto dentro dos edifícios, podem ter vários significados. No mosteiro da idade média o claustro servia para a meditação e a contemplação.” Vid., GIEDION, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, p. 487. A casa com pátio mais antiga foi encontrada na cidade de Ur e remonta a cerca de 2000 a.C. idem p. 197

pragmática ao Norte em contraponto com outra percepção mais informal e orgânica a Sul.

O tratamento artístico do corpo, tal como antropomorfização da paisagem é característico da cultura mediterrânica, cenário onde melhor se revê Portugal, tendo em conta toda a mitopoética (de raiz greco-romana e inspiração judaico cristã) subjacente ao seu enquadramento geográfico e cultural.<sup>103</sup>

É pois, neste contexto que se podem apreciar e/ou questionar os preceitos e limites da estetização da paisagem, remetendo a “actualidade” da *land art*, para esquecidas formas de percepção equiparadas a um reflexo animista de imagens arquetípicas.<sup>104</sup>

A Paisagem<sup>105</sup> embora seja um conceito eminentemente estético tem consequências do ponto de vista antropológico, na medida em que a vida dos lugares é desigual. Apesar da crescente laicização, uns é profanos outros são sagrados. Cada qual junta à sua singular condição natural, (história geológica do local) uma especial função simbólica, que decorre da qualidade da interacção do vivo com o sítio e, cuja

---

<sup>103</sup> Ver: Cap. V – MITOS

<sup>104</sup> Vid., JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*, Rio de Janeiro, Ed., Vozes, 2003

<sup>105</sup> “A paisagem não é um ente objectual nem um conjunto de elementos físicos quantificáveis, tal como o interpretavam as ciências positivas, trata antes da relação subjectiva entre o homem e o meio em que vive, relação que estabelece através do olhar.” [...] “A palavra paisagem entranhou-se na linguagem do quotidiano, sendo utilizada cada vez com mais frequência em âmbitos tão diferentes como a política, a biologia, a pintura, a geografia, ou o urbanismo. É um termo que esta a sofrer um abuso, um desgaste semântico que conduz a necessidade de o aclarar, para que seja possível saber a que nos referimos quando o utilizamos. “JAVIER MADERUELO, *El Paisaje*, pp. 2, 9. Neste livro o autor apresenta uma história do conceito de paisagem, associada a aspectos filológicos artísticos e culturais (tese no âmbito da história d’ arte e da cultura). Definição idêntica é defendida, por outro autor espanhol par quem a paisagem e: “é um conceito puramente visual [...] A paisagem não é um lugar é uma visão. Para que exista paisagem faz falta o lugar, sem dúvida mas, também, faz falta o ponto de vista e, faz falta o observador que se dá conta de que aquilo que vê é uma paisagem, isto é, um conjunto de formas que são percebidas como um todo organizado e que produz uma emoção estética.” Vid., RAFAEL ECHAIDE, *La Arquitectura es una realidad histórica*, pp. 143-144

variedade ou coesão da experiência perceptiva evidencia a existência de um carácter singular para cada lugar; um determinado *genius loci*.

Acreditando, ou não, na existência do *genius loci* as intervenções de *land art* continuam a manifestar na cultura contemporânea alguns traços da sensibilidade animista de outros tempos, o que se evidencia, particularmente, pela escolha dos sítios para intervenção, nomeadamente, em função da energia telúrica que reflectem.

A Paisagem interessa tanto ao esteta quanto ao artista, porque, ambos, idealmente, se desinteressam pela propriedade, (a ideia de posse sobre a terra, vinculada ao princípio valorativo da actividade económica). A rentabilidade que é o que tipifica o modo como o lavrador ou empresário olham a terra encontra no artista e no esteta uma abordagem contrária: o que conduz ao gozo estético baseia-se, essencialmente, no princípio da gratuitidade; na vantagem do nada possuir para livremente fluir e de tudo poder fruir; Não interessa a quem pertence a montanha, a planície, o lago ou o vale se ao olhar para eles não se experimentar a emoção que fisicamente os transcende na prosaica circunscrição do topónimo que, cartograficamente, os regista. À condição estética não interessa a posse, porque a emoção não se traduz numa cifra quantificável mas, importa a aproximação, desinteressada e despojada porque, o seu alvo é gratificação espiritual que se deduz do sentimento de empatia e comunhão libertadora com os lugares.

### **g) Não-lugar – Como um lugar – Sem título**

“A escultura do nosso século, sobretudo a dos últimos vinte anos, é uma tentativa de reconstrução da noção de sítio e, ao mesmo tempo a constatação do seu desaparecimento.”<sup>106</sup>

#### ***Não-lugar***

Ao deambular pelos arredores da sua terra natal, (Passaic, New-Jersey) Robert Smithson descobriu na geografia da paisagem, restos de antigas estruturas urbanas (construções industriais, pontes, casas, armazéns, grandes canalizações, pontões) formas destituídas de qualquer função útil que ali jaziam abandonadas, frutos do acaso e da incúria de uma civilização que, estouvadamente, produziu, consumiu e abandonou o lixo “à porta de casa” sem se incomodar com as consequências a que o desenfreado consumo de recursos podem a prazo, conduzir (pôr em causa a sustentabilidade é atentar contra a sobrevivência, a vida, a polis, a civilização).

Nessa sequência, o autor escreveu um texto onde extrapolou, para o conceito de “*non-site*”, (*não-sítios*) onde esta patente uma estética negativa conotada com os *não-monumentos*.<sup>107</sup>

Enquanto o monumento se caracteriza pela intencionalidade que qualifica o lugar, onde as formas estão sujeitas a um critério artisticamente deliberado, as estruturas presentes nesses locais não decorrem, pelo contrario, de nenhum propósito prévio, resultam do acaso ou das circunstâncias mais ou menos aleatórias do tempo que transforma os sítios.

---

<sup>106</sup> TIERRY de DUVE, “Ex situ”, *in*, *Essais et Documents*, Paris, Flammarion, 2002, pp. , 80-89

<sup>107</sup> “Monuments de Passaic” *in*, *Writings of Robert Smitson*, New York, University Press, 1979. Cf., Rosalind KRAUSS, “Échelle / Monumentalité, Modernisme / Postmodernisme, la ruse de Brancusi”, *in*, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 250-253.

A semelhança dos “object-trouvé” ou dos “ready-made” associados ao modernismo, (primeiras décadas do Séc. XX) estes achados na paisagem podem, por analogia, qualificar-se de “monument trouvé” ou “monument-ready-made” (a designação é nossa) porque o que os fundamenta ou caracteriza decorre do factor imperativo da apropriação que os imbuí de uma função estética para a qual não estavam previamente destinados.

A apropriação estética destes *não-sítios* transformados pela intencionalidade do olhar em *monumentos-negativos* ou *não-monumentos*, veicula-se a uma consciência crítica que começou a emergir da irreverente atitude moderna (dadaísmo) prolongando-se no pensamento pós-moderno, com especiais implicações ao nível da *arte pública* onde, as relações de interacção entre a cidade e o cidadão acabaram por constituir o motivo privilegiado das intervenções urbanas.

No seguimento desse texto, o futuro construtor de “Spiral Jetty” (1970) realizou, em 1968, uma exposição onde apresentou “um não-lugar, constituído por duas peças de contorno piramidal, descontínuo, colocadas em direcções inversas; um mapa aéreo de Franklin, New Jersey e caixas de madeira pintadas de bege, cheias com pedras.”<sup>108</sup>

Esta foi a maneira que o autor encontrou de passar da palavra à forma ou da linguagem escrita à escultura. Esta *instalação* realizada no espaço interior da galeria onde, cenograficamente, cartografa o espaço exterior, de onde *transferiu* toda a problemática subjacente ao não-lugar.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> ROBERT SMITHSON (1938-1973) – “Um não-lugar” – a) Mapa aéreo, de Franklin, New Jersey; b) caixas de madeira pintadas de bege, cheias com pedras, 41,9x279,4x27,9cm, 1968. Vid., *Os Caminhos da Escultura Moderna*, pp. 338-339.

<sup>109</sup> As *instalações*, ao situarem as formas, objectos ou conteúdos no contexto de um espaço concreto e específico com carácter temporário, mais ou menos efémero, inserem-se numa preocupação mais ou menos literária e narrativa da encenação do espaço evidenciando assim, uma crescente dependência da interpretação e do literário.

### ***Como um lugar***

No espaço interior de uma sala imaginemos uma cadeira.

“Como um lugar”<sup>110</sup> consta de uma cadeira de madeira, de aspecto anónimo, rústico e indiferenciado que contrasta, por exemplo, com uma vistosa peça, *High Tech*, usualmente associada ao design.

O objecto cadeira, desvinculado de qualquer função útil, foi apropriado como matéria-de-segunda-instância, (madeira tecnologicamente alterada) transformando-se assim, em suporte e base conceptual da própria escultura.

A forma assimilada (distanciada da função e significado usuais) começou a ser intervencionada a partir do chão, por linhas paralelas e perpendiculares, de heliaço (varão de ferro cilíndrico, comumente empregue na construção civil; no interior das estruturas, das cofragens ou dos moldes para betão) que ascendem, num contorno irregular de espiral decrescente, até a altura média do espaldar, onde as linhas convergem e se fecham em torno de si mesmas.

A imagem remete-nos, imediatamente, para a representação tridimensional de um volume geológico, (colina ou monte) feito partir da interpretação cartográfica das *curvas de nível*, que, convencionalmente, descrevem o relevo, a partir da linha irregular do contorno de nível e da sua progressão vertical, relativa ao nível médio das águas do mar.

O que vemos corresponde à tridimensionalização cartográfica do hipotético lugar geológico aqui, liliputianamente, adaptado à configuração do objecto cadeira.

A ambiguidade é bem patente, ora é o objecto cadeira que parece desta maneira querer alcançar uma monumentalidade que à partida não possui (dada a sua condição de objecto implicitamente construído para o corpo) ora, assistimos ao inverso isto é, à referencia à

---

<sup>110</sup> ANTÓNIO CAMPOS ROSADO (1952) – “Como um lugar” – Madeira e ferro, 120x65x60cm, 1990. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 179

paisagem, esquematicamente representada que se *a-monumentaliza* ou, se antropomorfiza, adaptando-se à convencionalidade do objecto.

A cadeira em termos métricos e funcional relacionada ao corpo subverteu-se e assimilou a montanha cuja escala costuma ser incomparavelmente ciclópica.

Esta subversão de escalas e de normas pode, afinal, ser uma maneira funcional da escultura meditar sobre as questões que se colocam à representação.

No limite desta análise o que se pode questionar são os fundamentos, as virtudes ou os limites da linguagem.

A representação baseada no sistema ortogonal, embora estruturalmente funcional, alerta metafórica e sub-repticiamente para a ruptura da materialidade analógica e a sua passagem à abstracção, à imaterialidade convencional dos sistemas de representação onde real e virtual se confunde.

O homem contemporâneo é um viajante passivo; viaja sentado, viaja com o seu imaginário sem se ausentar do mesmo lugar.<sup>111</sup>

Em síntese, o que esta peça nos induz a reflectir tem a ver com o modo como a escultura passou do sistema clássico, da representação do corpo, da energia, da vitalidade ou do movimento, paradigmaticamente assinalados “L’Homme qui marche” de August Rodin<sup>112</sup> à representação da ausência e da inércia aqui, pontualmente, assinalada nesta peça de pequeno-formato que glosa o objecto.

---

<sup>111</sup> Vid., Adriano Duarte RODRIGUES “O Devir nómada da Sedentarização”, Lisboa, Atalaia, nº 3, 1997

<sup>112</sup> Ver: Cap. III – MONUMENTALIDADE ORTOGONAL

### ***Sem título***

De acordo com a óptica classicista, toda a obra de escultura tinha um título o que, imediatamente, propiciava ao espectador um enquadramento prévio para a sua leitura.

Para a perspectiva moderna e contemporânea, o título deixou, cada vez menos, de fazer qualquer sentido, por nada ter a ver com o desejo de alcançar a “forma pura” e a autonomização da linguagem.

Do ponto de vista plástico, o título não deixa de ter, face à forma, um carácter redutor, o que pode, facilmente, levar a esgotar as suas possibilidades de interpretação.

O título pode até, em termos estritamente artísticos, constituir uma perversão, ao transformar a obra numa espécie de muleta, numa prótese que, em vez de libertar condiciona a atenção do espectador.

O nome pode inibir mais do que intensificar a vigilância, podendo tacitamente convidar o observador a vegetar na confortável preguiça tautológica da descrição literária, em vez de o levar a desfrutar das qualidades das formais.

As obras modernas passaram, prioritariamente, a resultar da interacção do artista com as matérias e as tecnologias, de acordo com os princípios da morfologia e da sintaxe da escultura.

Enquanto o classicismo frequentemente se abstraiu do material para ver a intenção da obra, sem questionar os convencionalismos ancestrais que, por exemplo, tinham a ver com a aceitação tácita do uso do plinto na escultura (o equivalente à moldura na pintura) já o modernismo e a contemporaneidade agudizaram, pelo contrário, a tendência para um esteticismo formalista onde a principal preocupação passou a deslocar-se para a “qualidade” plástica do objecto correspondendo à ideia de que a arte não tem qualquer função, nem quer comunicar coisa alguma; a obra depende mais do acto que a possibilita, enquanto “acontecimento artisticamente significativo”,

enquanto objecto esteticamente activo, do que da adequação às variáveis culturais da sua condição metafórica.

O Modernismo acentuou a tendência para a autonomização das obras, substituindo o pretexto temático (o nome) pela descoberta e/ou aprofundamento da linguagem<sup>113</sup> o que, por um lado, iria redundar num formalismo *a-nominativo* e, por outro, iria favorecer a polissemia interpretativa.<sup>114</sup>

A uma disposição predominantemente interpretativa, relativamente bem enquadrada no *status quo* do paradigma clássico, contrapõe o espírito contemporâneo uma tendência para a abertura de campo e para a não-interpretação.

*Sem título* acaba por ser uma redundância semântica que substitui a designação nominativa por um nada querer dizer, o que de qualquer forma, corrobora o espírito de contradição patente na contemporaneidade.<sup>115</sup>

A perda do nome que antes ajudava a situar as obras num determinado contexto temático, histórico, cultural, coincidiu também, com a perda de escala e com o crescente abandono do lugar fixo, em favor da maior mobilidade e menor monumentalidade.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Vid., Magdalena DROSTE, *Bauhaus – 1919-1933*, London, Taschen, 1990; WIC, R., *Pedagogia da Bauhaus*, S. Paulo, Martins Fontes, sd

<sup>114</sup> Umberto ECO, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989

<sup>115</sup> Susan SONTAG, *Against interpretation and other essays*, New York, Doubleday, 1990

<sup>116</sup> A ausência de subordinação ao espaço e ao espírito monumental, acabam, afinal, por explicar a pertinência do “*sem título*” cuja capacidade adaptativa de servir a qualquer lugar e a qualquer interpretação justificam, em boa medida, a amplitude do seu sucesso. Eis alguns dos primeiros exemplos de obras nomeadas sem título: AURELIANO LIMA (1916-1984) – “*Sem título*” – ferro, 69x31x21 cm, 1950/ 60. (Construção linear em “verguinha” de aço à semelhança de González ou Picasso) Vid. Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, pp. 74-75; JORGE VIEIRA (1922-1998) – “*Sem título*” – ferro, 75,5x144x55cm, 1966. (Construção linear em “verguinha” numa forma que parece um helicóptero com base tripode tendo no alto em vez da hélice tem três braços a acenar) Vid. Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, pp. 92-93

## h) Integração e Ruído urbano

A tendência para a desintegração acontece, naturalmente, nos lugares, basta apenas que se verifique a ausência de intencionalidade no ordenamento do espaço do território.

A escassez de ordem<sup>117</sup> associada a uma regulamentação urbanística desadequada contribuem para a crescente dificuldade de integração do espaço público o que, obriga, cada vez mais a escultura a ter de concorrer com a acumulação de sinais dissonantes que a indeterminação das circunstâncias, ao longo do tempo trouxe, aleatoriamente, aos lugares.

O desfiguramento da fisionomia do espaço acontece, tanto por via do irracional "horror vacui", como pela ausência de critérios de planeamento que ajudariam a regular a habitual tendência para a arbitrariedade.

A incapacidade da adopção de princípios, multidisciplinares, macro estruturantes, a par de intervenções pouco esclarecidas, no espaço público, são aspectos que têm contribuído para ajudar a manter a natural tendência para o ruído, a desordem e a entropia<sup>118</sup> que caracterizam a crescente degradação do espaço urbano.

---

<sup>117</sup> "A ordem pode ser definida como o grau e o tipo de regulamentação que dirige as relações entre partes de uma entidade. Tal regulamentação ou obediência a princípios orientadores, advém do tema global ou estrutura à qual o comportamento de todas as partes se deve sujeitar. Também se aplica à construção de cada parte em si mesma. [...] se não houvesse ordem na natureza não poderíamos beneficiar das nossas experiências, uma vez que o que aprendemos serve-nos apenas no sentido de que as coisas parecidas parecem-se com coisas parecidas e de que de causas idênticas advêm causas idênticas. Se o mundo não fosse ordenado ou a mente não fosse capaz de perceber e de criar ordem, o homem não seria capaz de sobreviver. Portanto o homem procura alcançar a ordem." Rudolf, *Arte & entropia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, p. 127

<sup>118</sup> Entropia na Física refere-se a um sistema termodinâmico bem definido e reversível, em função do estado de variação infinitesimal que é igual à razão entre o calor infinitesimal trocado com meio externo e a temperatura absoluta do sistema; Em Biologia refere-se à medida da variação ou desordem em relação a um sistema; Em comunicação por analogia, derivação ou extensão de sentido, entropia refere-se à medida da desordem ou da imprevisibilidade da informação. É mais no sentido da tendência natural para a desordem e desorganização que empregamos o termo.

O crescendo da entropia ocorreu na sequência da revolução industrial e da gradual introdução das máquinas que produziram uma acentuada aceleração do tempo face ao desenvolvimento dos meios de produção. A multiplicação exponencial dos produtos, a par da tendência para a massificação em resultado da oferta a baixo custo, contribuíram para desdramatizar a importância dos recursos e incentivar o consumo, o que proporcionalmente, contribuiu para aumentar a desordem. Em consequência, o espaço reflecte o excesso e satura-se de lixo arbitrariedade e confusão.

O ruído depreende-se facilmente da sinalética caótica de formas que materializam o espaço público contemporâneo. É fácil observar na cidade a coabitação de traçados contraditórios que se cruzam num indeterminismo sem nexos onde, por exemplo, as verticais dos prédios, a par da dos postes, dos painéis, dos placares publicitários (substitutos contemporâneos da monumentalidade vertical da escultura) se mesclam com linhas horizontais e oblíquas, combinadas a volumes, ritmos, luzes, cores, sons e sinais diversos que concorrem a misturar-se na saturada emaranhação de estímulos.

O que impera, deste modo, é uma permanente tendência para a obstrução do horizonte visual, compulsivamente preenchido por toda uma parafernália de sucessivas vagas de impressões que agridem o olhar.

A esta dificuldade intrínseca, fruto das interacções espontâneas dos agentes heterogéneos que frequentam e actuam nos lugares e aí desenvolvem as suas actividades com fins particulares ou sociais de sobrevivência, vem somar-se à falta de participação cívica da comunidade, a incapacidade do poder local (na mobilização dos meios) no sentido de juntos poderem encontrar soluções versáteis e integradas de valorização e sustentabilidade da qualidade de vida do espaço urbano.

Ao núcleo dos agentes com importância de intervenção no espaço público quer se trate de autoridades administrativas, arquitectos, urbanistas, engenheiros, ou escultores é fundamental o chamamento à estreita relação do diálogo interdisciplinar para que se viabilizem soluções não só interessantes do ponto de vista artístico ou urbanístico mas que, sobretudo, possam estar integradas numa gestão equilibrada dos recursos e seriamente empenhados na melhoria da qualidade de vida das comunidades residentes.

A crise de monumentalidade e a dificuldade de integração dos monumentos que a modernidade engendrou e que na contemporaneidade se acentuou, mercê da já visada acumulação de sinais heterogéneos e dos ruídos dissonantes na via pública, produzidos em parte pelo alheamento cívico dos ocupantes anónimos, sem laços e sem vínculos de identificação com o local, donde impera o ostracismo e abandono vital da ideia de qualificação do lugar, deve-se, também, em parte, a adopção de critérios fracturantes.

A adopção indiferenciada de projectos e medidas abstractas vão de encontro as necessidades reais de reabilitação dos lugares.

O conceito de “zonning” introduzido a partir dos critérios modernistas (Le Corbusier) contribui, não só, para uma cisão arquitectural e urbana mas, mais grave, para a desertificação dos lugares e sua desqualificação.<sup>119</sup>

O “Zonning” com os seus sistemas de referência e regulamentação do espaço do território que passa pela identificação e separação de zonas funcionalmente diversas (zonas residenciais, industriais, comerciais, administrativas, de trabalho de lazer etc.) impede que haja uma miscigenação produtiva entre as diferentes actividades e faz com que

---

<sup>119</sup> Charles Edouard JEANNERET, “ Le Corbusier: les tracés régulateurs” [1923], *in*, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, p. 233

haja tantos modos de vida como estereótipos de diferenciação das zonas circundantes à cidade.<sup>120</sup>

Esta óptica funcionalista do espaço contribui, pouco a pouco, para a desertificação das cidades, empurra lenta mas, inexoravelmente, as comunidades para a uma não-convivência, fracturante, socialmente discriminativa, permeável a sentimentos de medo, insegurança e exclusão.

Face ao enclausuramento das comunidades em guetos ou em gaiolas douradas, estabelecem-se mundos paralelos sem hipóteses reais de coabitação.

“A cidade revela a verdadeira face do homem moderno, ‘civilizado’ na aparência brilhante e aparatosa do centro, miseravelmente desorganizado, carente e sujo na orla periférica, suburbana (ou subconsciente), crepuscular. A cidade moderna perpetua um espaço labiríntico pseudológico, falsamente racional e ordenado, amplificando e complicando a confusão interior que a angustia.”<sup>121</sup>

O que sempre foi apanágio da cidade, construído para protecção da vida dos homens, para deleite e bem-estar da civilização está cada vez mais distante da urbe ideal renascentista ou barroca (voltada para a contemplação do olhar). A polis real, contemporânea é uma cidade para habitar, cada vez mais orientada para a circulação e para o fluxo.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> O *Zonning* como critério de fraccionação, (zonas de comércio, habitação, indústria, etc) é um modelo aberto, propenso ao crescimento desmesurado porque indefinido. Esta é a principal característica do chamado *urbanismo progressista*; um urbanismo feito no papel, talhado a partir do desenvolvimento conceptual sobre o plano, onde impera a visão tecnicista do arquitecto e do urbanista que ocuparam o lugar ao artista. A este modelo opõe-se o *Urbanismo Culturalista* que defende uma cidade com limites físicos baseados na sua história e território. O desenvolvimento efectiva-se a partir de um planeamento sustentado que não se confina a modelos abstractos. À ortogonalidade racionalista do Urbanismo progressista opõe-se o *biomorfismo* do *Urbanismo Culturalista*. (Sitte; Unwin; Howard; Gaudí; Ruskin; Morris). REMESAR, *Para una Teoria del Arte Público*, p. 125

<sup>121</sup> Lima de FREITAS, “Cidade e labirinto”, in, *O Labirinto*, Lisboa, Arcádia, 1975, p. 26

<sup>122</sup> Uma das novidades que o pós 25 de Abril trouxe em abundância ao tecido urbano foi a imensa profusão de espaços circulares que, na maioria dos casos, ao serem arbitrariamente intervencionados, constituem mais ruído ou poluição visual do que

A Planificação urbanística do Séc. XX, (segunda metade) baseada na produtividade e na eficácia, constituída por construções sintéticas, homogéneas e tecnologicamente avançadas tem privilegiado uma lógica anti-monumental.

A sociedade moderna deixou de sentir a necessidade da condensação do espaço-tempo, inerente à rememoração do passado (monumento = memorial) porque isso a levaria a distrair-se da eficácia do presente.<sup>123</sup>

---

soluções adaptadas a qualidade de vida das populações. As rotundas constituem uma espécie de *não-lugar* onde se processa o descongestionamento do tráfego rodoviário. Os critérios de gestão urbanística têm revelado que estão mais interessados na gestão do ritmo rodoviário do que empenhadas em fornecer à cidade espaços amplos e arejados onde se que promovam as relações de convivencialidade e afecto entre as pessoas. A cidade é cada vez mais feita a pensar nas máquinas no que no bem-estar das pessoas. A propósito de fluxo. Cf., A. REMESAR, op, cit., p. 120

<sup>123</sup> Idem, op., cit., p. 122

### 3- "Pathos"

#### a) Vénus patéticas, faunos e náufragos

O semblante sereno, adormecido no mármore frio, como uma antiga divindade helénica, contrasta com o corpo feminino de "Mater Natura"<sup>124</sup> que se apresenta paradoxalmente, perturbado e contorcido, sob a voluptuosidade irrequieta que o anima.

A anatomia feminina desta escultura de Leopoldo Almeida, (que se encontra no Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha) exaltada à *maniera* de Miguel Ângelo, recupera a tradição clássica e o simbolismo compositivo da "Nióbida"<sup>125</sup>, que se encontra nos Jardins de Salustio em Roma, Séc. V aC. (c. 340).

O movimento do pescoço e dos braços torcidos sobre a esquerda, que acompanha a cabeça baixa, de "Mater Natura", voltada em direcção ao joelho esquerdo, apoiado sobre o plinto, (vértice da inércia) contrasta com o dinamismo da perna direita que se soergue, imprimindo um movimento ascendente ao corpo (génese do movimento).

De maneira semelhante, a cabeça da "Nióbida" virada para o céu com braços dobrados para trás, num alinhamento de cotovelos, um voltado para baixo em direcção ao calcanhar esquerdo, outro voltado para cima, representa pelo contraste entre a inércia e o movimento, o padecimento convencionalizado como *pathos*.

A ausência de expressão no fâcies em contraste com o oblíquo dinamismo do corpo feminino, parece inspirar-se na geometria do

---

<sup>124</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – "Mater Natura" – gesso patinado, 162x86x90cm, Lisboa, Museu da Cidade / Mármore, Caldas da Rainha, Museu José Malhoa, sd. Vid., *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p. 125

<sup>125</sup> – "Nióbida" – Roma, Jardins de Salustio, Séc. V aC (cerca de 340) Vid., John BOARDMAN, *Escultura Griega*, Barcelona, Ediciones Destino, 1999, p. 177

“tao”, da Cruz ou “Roda do Sol”, que imprime ao corpo um movimento circular da direita para a esquerda.

O ritmo em ziguezague (ascendente, descendente) presente na geometria circular, destas imagens mediterrânicas, que representam, de maneira antropomórfica o tempo, encontra paralelo a oriente, na divindade indu de *Shiva*, (Nataraja) <sup>126</sup> que representa o eterno movimento do universo, a morte e o incessante recomeço, a partir da dança dentro de um círculo de fogo.

A representação antropomórfica da terra, enquanto mãe natureza, idealizada na forma feminina de “belo reunido”<sup>127</sup> que congrega em si a renovação universal, implícita nas sucessivas gerações, evidencia o conflito paradoxal das forças que estabelecem o interminável ciclo de vida, morte e ressurgimento que transforma face do visível, configurando-se como imagem ininterrupta do tempo.

A referência ao pathos, evidente em “Mater natura”, pode ainda ser assinalado noutras obras de Leopoldo de Almeida, nomeadamente, na *Vénus* que realizou entre 1946 e 1950.<sup>128</sup>

A “*Vénus das tranças*” que aparece representada como uma Afrodite neoclássica ergue o cotovelo direito e inclina o rosto, em sentido inverso, para o chão.

O “*Nascimento de Vénus*” representado numa figura feminina em pé saindo de uma vieira, ladeada por dois golfinhos, apresenta também o cotovelo levantado e o braço direito sobre a cabeça.

---

<sup>126</sup> Shiva (Nataraja) a terceira figura do panteão Hindu, que significa o “destruidor” ou o “transformador”, dança dentro de um círculo de fogo, representando o eterno movimento do universo. Apesar do dinamismo dos membros e do corpo os seus olhos encontram-se parados, na atitude meditativa de quem está para além das aparências.

<sup>127</sup> O artista escolhe as partes mais equilibradas de diferentes figuras e combina-as de modo a obter um conjunto harmonioso; perfeito e expurgado dos caprichos e dissonâncias individuais

<sup>128</sup> – “*Vénus das tranças*” – Gesso patinado, 248x88x88cm, Lisboa, Museu da Cidade, 1946; –“*Nascimento de Vénus*” – Gesso patinado, 218x75x61cm, Lisboa, Museu da Cidade, 1948. Vid., *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, pp. 126,127; *Estatuária de Lisboa*, p. 389; –“*Vénus / Tágide*” – Pedra, Lisboa, Palácio Foz, 1950. Idem., p. 389

A “Vénus ou Tágide” constituída por outra figura feminina em pé, de cabeça baixa, igualmente a sair da concha, (vieira) à maneira do “Nascimento da Vénus” de Botticelli <sup>129</sup> e que segura entre o ventre e as pernas um tritão (Salamandra / ou lua de Saturno) que apresenta também, o semblante nimbado pelo *pathos*. <sup>130</sup>

O que estas Vénus estranhamente exprimem é um desvio no tema usualmente solar e jubiloso, em que o nu se representa como um fim em si mesmo, <sup>131</sup> subordinado ao erotismo, como se observa, por exemplo, no quadro do pintor italiano ou, como se apresenta na harmoniosa sobriedade da Vénus de Praxiteles <sup>132</sup> ou, na austera monumentalidade das Vénus de Maillol. <sup>133</sup>

O sentimento predominante na Vénus de Leopoldo manifesta, pelo contrário, a amargura e o desencanto próprios do patético, equiparado à melancolia do fado português.

A angústia da derrota, exibida como consciência da dor, perante a morte, convencionalizada na pose torcida de *pathos* (com um dos braços levantados, e o cotovelo levantado para cima, em atitude de protecção da parte superior do corpo), encontra paralelo na escultura fúnebre e na temática melancólica do naturalismo português,

---

<sup>129</sup> SANDRO BOTTICELLI (1445-1510) – “O Nascimento de Vénus” – tempera sobre tela, 172,5 x 278,5 x 1095, Uffizi, Florença, Séc. XVI

<sup>130</sup> JOAQUIM CORREIA (1920) influenciado por Botticelli representa também, uma Vénus a sair da vieira – “O Nascimento de Vénus” – relevo em pedra, 200cm, Rua Frei Francisco Foreiro, nº 2, Lisboa, peça realizada na aula de Composição de Simões de Almeida (Sob.) no início da década de quarenta na ESBAL.

<sup>131</sup> Na Arte Europeia o nu é visto como fim estético em si mesmo. Por influência helénica, o nu, sempre, esteve, no centro da poética, do estudo e do ensino das belas-artes, ajudando a configurar um sistema cultural, (simbólico), baseado na representação do corpo. O “nu e o vestido”, veiculado pela disciplina académica, converteu-se na base da escultura e do pensamento humanista, (o homem convertido em medida, no centro de todas as coisas). Vid., Kenneth CLARK, *O Nu*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1956

<sup>132</sup> PRAXITELES (Séc. IV) – “Vénus / Aphrodite de Cnidus” – Mármore romano, cópia de um original grego do Séc. IV

<sup>133</sup> ARISTID MAILLOL (1861-1944) – “La naissance de Vénus” – gesso, Paris, Musée Maillol, Fondation Dina Vierny, 1918. Vid., *L’Abcdaire de Maillol*, p. 54 ; – “Vénus” – bronze, h. 176cm, 1918-1928. Idem, p. 113

oitocentista, fortemente marcado pelo sentimento trágico dos “vencidos da vida”.<sup>134</sup>

Em contraste com as Vénus patéticas de Leopoldo, que ressumam da influência do classicismo grego, outras obras como o “Náufrago”<sup>135</sup> (que se encontra no jardim defronte ao Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha), realizado em 1913, por Simões de Almeida – Sobrinho, evocam o sentimento patético da morte, na perspectiva, do naturalismo oitocentista, remotamente, inspirado no neoplatonismo florentino, que enquadra a influência da forma clássica, com a tradição do imaginário cristão.<sup>136</sup>

O “Náufrago” grupo em bronze, constituído por uma figura feminina semi-sentada ou, meio ajoelhada, que soergue ao colo o filho ou, o esposo morto e o beija compadecida, fundamenta-se numa solução compositiva inspirada no tema da Pietà com a diferença de que o corpo de Cristo morto, foi aqui substituído pelo corpo de um jovem marinheiro, aniquilado pelo mar que, ao invés dos sinais do martírio, apresenta, uma amarra, com três nós, pendente do braço direito atributo de identificação iconográfica corroborado, pelo cenário bucólico, à beira mar, representado no plinto.

O motivo dos naufragos encontra-se também, presente na obra de Canto da Maya.

Uma das primeiras incursões pela temática patética acontece em 1919, por altura da 1ª Exposição individual do artista, em Lisboa, em que o

---

<sup>134</sup> Vid., figura masculina de cócoras com a cabeça escondida entre as mãos, LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “Vencido da vida” – gesso, Lisboa, Museu do Chiado, 1922. A este respeito ver José TEIXEIRA, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*

<sup>135</sup> SIMÕES de ALMEIDA – Sobrinho (1880-1950) – “Náufrago” – bronze, jardim sobranceiro ao Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1913

<sup>136</sup> Legitimado pela “estética da comoção” (Antonio Arroyo) baseada em emoções piegas, que frequentemente, optam pela representação de tema associados à vida desgraçada dos pobres e infelizes à semelhantes a “Sem casa e sem pão” de Moreira Rato ou à “Viúva” de Teixeira Lopes. Vid., José TEIXEIRA, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*

escultor se distancia de uma visão naturalista, enveredando pelo simbolismo que o virá a caracterizar.

A obra “Homenagem: estátua para um túmulo, jardim ou hall”<sup>137</sup> onde o autor representa um fauno agachado, revela-se aliás, precursora, no tema e solução compositiva, do “Fauno ou Ancestralidade Meridional”<sup>138</sup> realizado por Leopoldo de Almeida, em Paris e Roma, entre 1926-1929, (no seguimento da bolsa do Estado Português, após ter ganho o prémio de investigação e aquisição da A.N.B.A. iniciado com o legado Valmor em 1898).

Na sequência desta peça em que a forma integra uma concepção cultural característica do Mediterrâneo, (temperada pela tendência para a representação de um certo naturalismo bucólico ou, animismo naturalista, que contrasta com o esquematismo geométrico dos povos setentrionais) Canto da Maya executou em 1943 outros projectos para túmulos nos quais revela um imaginário insular associado à vida no mar.

Os “Náufragos” de que existem duas versões, uma em terracota pintada e outra em cimento, constituem dois estudos, em termos compositivos, semelhantes, formados por dois grupos de três figuras; um casal agachado (ajoelhado e sentado) sobre o chão, abraçado a um jovem corpo masculino (o filho) deitado entre os dois.<sup>139</sup>

A dor perante a morte, representada no trio familiar, coincide também, com a estrutura compositiva triangular, cujo recorte destaca a

---

<sup>137</sup> CANTO DA MAYA (1890-1981) – “Homenagem: estátua para um túmulo, jardim ou hall “ – gesso patinado a bronze, [versões gesso, mármore e bronze] em 40x52x26cm, 1919. Vid., *Canto da Maya*, IPM / FCB, p. 113. 1ª Exposição individual do artista, em Lisboa, 1919. Visão anti-naturalista gosto, decorativo e simbólico.

<sup>138</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “O Fauno ou Ancestralidade Meridional” – bronze, 106x100x53cm, Museu do Chiado (Roma 1927). Vid., *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 70; *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, pp. 274-275; *Estatuária de Lisboa*, p. 355; *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 266

<sup>139</sup> – “Náufragos” – (projecto para túmulo) cimento, 90X16X65cm, Museu Municipal Boulogne-Billancourt, 1943; “Náufragos” – grupo em terracota pintada, 36X47X32cm, c. 1943. Vid., *Canto da Maya*, IPM/ FCB, pp. 154-157

hipotenusa, acentuando a obliquidade compositiva estruturalmente semelhante à “Nióbida” ou, à “Pietà”.

A temática da morte associada ao mar manifesta profundas raízes no imaginário luso nomeadamente, por via da Expansão e da História Trágico Marítima Portuguesa (“Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto).

A par dos náufragos, nos quais está implícito o sistema clássico, manifesto pela representação mimética do corpo, alguma escultura portuguesa dos anos sessenta evidencia, pelo contrário, outra abordagem onde, ao invés da representação anatómica, (escultura modelada) propõe a *presentificação* simbólica (construção) da memória subliminar de naufrágios.

Obras, como “Vitória”<sup>140</sup> constituída pelo segmento, em arco, de um cavername de madeira, unido a um plinto através de um torno metálico (que consubstancia o apogeu da sua função estética através da cristalização do aperto; como interface de união da forma ao plinto) ou, “Vitória irrevogável”<sup>141</sup> que associa a veemência do nome à forma alada do timão e leme de um navio, apoiados numa trave prismática, cujas formas deixaram de singrar o mar para se elevar no ar, onde, implicitamente, se continua a reconhecer a escala e a proporção humana, (residualmente subjacente na medida antropomórfica dos utensílios, usados, que evidenciam formas trabalhados pela mão para a mão) constituem manifestações de uma linguagem de pendor abstracto e objectual, impregnado de espírito moderno, que contrapõe a construção à modelação a partir da *assemblage* de materiais apropriados.

---

<sup>140</sup> JOÃO FRAGOSO (1913-2000) –“Vitória” – assemblage de madeira e ferro, sl., sd. Vid., “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 76

<sup>141</sup> – “Vitória irrevogável” – assemblage de madeira e ferro, alt., 240cm, Museu João Fragoso, Caldas da Rainha, sd. Idem, fig., 50; “João Fragoso, Atelier-Museu”, p. 117

Estas “vitórias de João fragoso, construídas à semelhança de outras peças da “fase minimal”<sup>142</sup>, a partir da recuperação de despojos de antigas embarcações de madeira, constituem, pelo título e pelo contraste das formas, metáforas paradoxais: embora o nome possa remeter para a “Vitória de Samotrácia”, a solução anicónica encontrada, evidencia uma perspectiva contrária à do paradigmático ícone grego exposto no Louvre.

O que afinal, imana destas esculturas, não é o enaltecimento elogioso indiciado nos títulos mas, o sentimento patético, o elogio fúnebre, semelhante a um *requiem*, dedicado à actividade náutica, que tanto serve para evocar a memória trágica do êxodo expansionista, como revelar o declínio da faina piscatória.

A construção efectuada a partir dos materiais marítimos, despojados da sua finalidade utilitária convencional, que a escultura assimilou como matéria-prima convertendo-se em “Fénix renascida” de relíquias ressuscitadas, revela, não só, uma consciência arqueológica industrial, (enunciada no abandono de antigas técnicas e matérias tradicionais, como a madeira e o aço, e a sua progressiva, substituição por outros processos e materiais, como plástico, fibra de vidro ou, poliéster reforçado) mas, também, reflecte um sentimento de melancolia inerente à inexorável ruína da passagem do tempo.

---

<sup>142</sup> Por exemplo – “Absorto e lúcido sonho” – assemblage de ferro e restos de naufrágios; “Sonho nas Berlengas” – madeira e ferro (assemblage de restos de naufrágios) 1960

## b) Tumulária – Alegoria e literalidade da morte

Uma obra que antecede as “Vénus patéticas” de Leopoldo é “Figura decorativa” que António Duarte <sup>143</sup> realizou no início da década de quarenta, (1942) como Prova final do curso de escultura, na ESBAL, cujo motivo feminino em pé, com o braço direito dobrado sobre a cabeça, traduz o convencional gesto de pathos.

A silhueta feminina esbelta erigida em pose de contraposto clássico (perna direita esticada e a esquerda, diagonalmente oposta, flectida) apoiada à retaguarda num panejamento que se assemelha a um trecho de “paisagem”, parece recriar o tema de “Diana”.<sup>144</sup>

O gesto da “Figura”, essencialmente semelhante ao da “Vénus das tranças ” (1946) não copia as subtilezas do nu nem atinge o equilíbrio da graça neoclássica da “Eva” de Canova <sup>145</sup> que parece ter inspirado Leopoldo.

Embora estruturalmente clássica, a escultura de António Duarte tende para o nivelamento formal da figura, fixando-se sobretudo, na materialização da pose convencional (Pathos).

O recurso ao tradicional arranjo compositivo enuncia a importância que o tema patético virá assumir na obra do autor, que o retomará de diferentes maneiras, a intervalos regulares década a década até ao final da sua carreira.

O recurso à pedra e a “estética do bloco”, característicos do alfabeto expressivo do autor, propõem em “Opressão” (1952) e em “ Arca da indiferença” (1962) duas soluções formais complementares: a primeira preponderantemente vertical e a outra assumidamente jacente.

---

<sup>143</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Figura decorativa” – gesso, Prova final do curso de escultura, na ESBAL, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1942. Edição em bilhete-postal a preto e branco.

<sup>144</sup> JEAN-ANTOINE HOUDON (1741-1828) – “Diana” – Mármore, alt. 210cm, Lisboa, Museu da FCG, Paris, 1780. Vid., *Escultura Europeia*, Lisboa, FCG, 1998, p. 35

<sup>145</sup> ANTÓNIO CANOVA (1757-1822) – “Eva” – mármore, 167cm, 1796. Vid., *Sculpture from the Renaissance to the present day*, Vol., 2, p. 854

“Opressão” constituído pela figura do homem, de punhos cerrados, refém do monólito de pedra, aborda o tema patético no masculino a partir do bloco vertical, podendo interpretar-se como marco da auto-representação psicológico do escultor que se emula na síntese operativa inspirada nos escravos de Miguel Ângelo.<sup>146</sup>

A “Arca da indiferença”<sup>147</sup> embora também, se associe à estética do bloco, assume por outro lado, um carácter horizontal, inspirado na tumulária medieval.

O bloco jacente, com o terço superior entalhado, apresenta-se inteiramente coberto de bustos de carácter rude, quase grotesco. Ao contrário de um túmulo que seria oco o bloco maciço não cumpre nenhuma função fúnebre, como também não apresenta o retrato de alguém em particular. O artifício tumular, a par da estereotipação caricaturista, aprecem antes exprimir a ideia de túmulo colectivo. Assumindo-se como um conjunto de personagens, equiparados ao povo de uma nação, que partilha o destino comum de estar “no memo barco”.

A implícita referência à crítica social apresenta aliás, o seu apogeu, cinco anos depois, em “Homem defecando no poder” (1967) obra cuja literalidade corrosiva, do título e da pose, se junta à perplexidade simiesca da expressão congestionada, como quem recorda, na forma monumental, a iniquidade da “*vanitas vanitatem*”.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Ver: Cap. I – MONUMENTALIDADE VERTICAL, A 1 – A “Estética do bloco”, a) “Opressão” e emulação

<sup>147</sup> – “Arca da indiferença” – mármore Ruivina, 105x190x60cm, Caldas d Rainha, AMAD, 1962. Vid., “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 62; *Encontros com António Duarte*, p. 74; “Cronologia das esculturas de António Duarte”, p. 24; AD-ESC-0072;0222

<sup>148</sup> – “Homem defecando no poder” – Mármore de trigaches, 106x70x78cm, Caldas d Rainha, AMAD, 1967. Vid., “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 81; *Encontros com António Duarte*, p. 75; “Cronologia das esculturas de António Duarte”, p. 27. O mesmo tema é tratado de forma diversa, numa perspectiva “Pop”, pelo artista Americano, CLAES OLDENBURG (1929) – “Sanitário fantasma” – lona pintada e forrada com paina, 1966. Vid, *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 272

A estética da fealdade a que parece referir-se deixa antever um certo asco social, onde é implícito o desconforto, diante da torpeza moral dos seus contemporâneos que não olham a meios para atingir fins, como é bem patente em “Comilões ou Sofreguice” (1972) onde um corpo masculino, clássico, sem braços nem cabeça, semelhante ao “Homem que caminha” (1887) de Rodin aparece a ser devorado por três (multiplicidade) criaturas antropomórficas, anichadas, um na perna esquerda, outro no peito e um terceiro no pescoço, a sugarem, parasitariamente, como vampiros, o suco da vida ao homem.<sup>149</sup>

A atmosfera de embrutecimento e pasmo social é retomado em “Espanto” onde à semelhança da “Arca da indiferença” representa uma multidão de homúnculos de caras abolachadas, volvendo com pasmo inquisidor os olhos para o espectador.<sup>150</sup>

A par do exacerbado sentido crítico de algumas das obras alusivas à sociedade portuguesa que conheceu, o escultor enfrenta, próximo do fim, a necessidade reconciliação consigo mesmo, regressando como quando começara, em “Opressão”, à estética do bloco e à auto-representação. “Reencontro” traduzida num corpo ajoelhado, com fâcias inacabado, imerso no interior do bloco, traduz a metáfora do demiurgo perante a escultura; O corpo que se rende, voltado para dentro de si, afundado no mistério da origem, eclipsado na espessa escuridão da matéria primordial da escultura; Um regresso à pedra, análogo à dissolução em pó, que deixa subentender um retorno à mundividência judaico-cristã.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> – “Comilões ou Sofreguice” – gesso, [maqueta em gesso patinado de verde] 85x30x32cm, 1972. Vid., “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 68; “Cronologia das esculturas de António Duarte” p. 33. Cf., AUGUST RODIN (1840-1917) – “L’Homme qui marche” – bronze, 1877-1900. Ver: Cap. III – MONUMENTALIDADE ORTOGONAL, 1 – “Como um templo em marcha”

<sup>150</sup> – “Espanto” – gesso, [1º estudo] 1972 / gesso, 128x155x80, 1976. Vid., “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 61; *Encontros com António Duarte*, p. 76; “Cronologia das esculturas de António Duarte”, p. 32

<sup>151</sup> Peça exibida na III Exposição da FCG – “Reencontro” – gesso [estudo e maqueta] 26x16x19cm, AMAD, 1881-2 / Granito sueco, 93x60x50cm, 1982-86. Vid., “António

O poder sugestivo da presença da “Arca da indiferença” de António Duarte reflecte-se, por exemplo, nos escultores das novas gerações, revelando-se, nomeadamente, em “Arca” de António Matos,<sup>152</sup> que constitui uma emulação da obra homónima, (realizada por ocasião do Simpósio de Escultura em Pedra das Caldas da Rainha) cujo trajecto pessoal, à semelhança do mestre (seu professor na ESBAL), desenvolve um trabalho em pedra, associado à estética do bloco.

Uma outra peça equiparável à “Arca da indiferença”, na medida em que remete para tumulária medieval, mas que contrasta com a metonímia de cenotáfio colectivo inerente à obra de António Duarte, é “Sem título”<sup>153</sup> de Pedro Croft, que representa a morte de maneira unipessoal, socorrendo-se para o efeito, da metáfora cenográfica e literal do sarcófago;<sup>154</sup> um bloco de pedra horizontal, entalhado no interior, como uma arca tumular, sem tampa, exhibe um pseudo esqueleto humano, construído de mármore branco. A arca em pedra, exposta ao ar livre, no Inverno enche-se e água, como uma banheira, o que acentua a ideia ataúde em decomposição no interior do túmulo.

A crua literalidade de “Sem título” manifesto na exibição desoladora do cadáver no interior do féretro é comparável a “Chromosome” (1984) de Antony Gormley que apresenta, num ataúde metálico, aberto, o envoltório de um corpo de contorno mumificado em chumbo.<sup>155</sup>

---

Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 59; “Cronologia das esculturas de António Duarte” pp. 23, 45; AMAD: AD-ESC-0107; 0330

<sup>152</sup> ANTÓNIO MATOS (1954) – “Arca” – granito e calcário, 143x430x156cm, Caldas da Rainha, 1988

<sup>153</sup> PEDRO CROFT (1957) – “Sem título” – mármore, sd. Vid., *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 170

<sup>154</sup> Palavra como origem no étimo grego *sarkophágos*, 'que come carne', pelo latim *sarcophagu*, designa um túmulo calcário onde os antigos punham os cadáveres que não desejavam queimar.

<sup>155</sup> ANTONY GORMLEY (1950) – “Chromosome” – chumbo, 46x200x120cm, 1984. Vid., <http://www.antonygormley.com/>

Uma outra peça cuja volumetria e conceito compositivo, sobre a horizontal, sugere uma variante subliminar da estrutura tumular e que também, poderá ser, estruturalmente encarada como uma outra emulação da "Arca" de António Duarte é "Land art" de João Fragoso, realizada em 1988, na sequência do "II Simpósio de Escultura em pedra" nas Caldas da Rainha.<sup>156</sup>

Embora jacente, esta peça contrasta com as anteriores, na medida em que se afasta da "estética do bloco" e da "talha directa" e implementa uma "estética do fragmento" com recurso ao alinhamento e empilhamento de oito elementos líticos informais, (cinco alinhados na vertical e três empilhados na horizontal) assentes sobre um bloco liso, ortogonal, que lhe serve de plinto.

Em contraste com a informalidade da pedra não trabalhada (rústica e natural) apresentada por João fragoso, cujo conceito, "*Land art*", remete para intervenções sobre a terra e paisagem ["*Earth Works*"; "*Environmental Art*"] outra obra, "Sem título" de Pedro Croft, realizada dois anos antes, (1986) socorre-se também, da "estética do fragmento", construindo com desperdícios de mármore laminado, um empilhamento, à escala humana, em forma de túmulo vertical (prisma recto, rectangular, aberto).<sup>157</sup>

A par do sarcófago e do esquite vertical, o mesmo autor retoma a ideia da imagem literal da morte voltando a encena-la, com idênticos recursos estéticos e materiais, [fragmentos de mármore, industrialmente serrado] um ano depois, na construção de uma pseudo-cripta, "Sem título", simulada por um chão rectangular, rodeado por três paredes, à escala natural, como uma boca de cena arquitectónica ["white box"] ou, moldura que fornece resguardo,

---

<sup>156</sup> Ver: Cap. II – d) Empilhamentos e alinhamentos; f) *Land Art – EarthWork*

<sup>157</sup> – "Sem título" – [Sarcófago na vertical] – mármore, 200x75x75 cm, 1986. Vid., *Escultura Portuguesa*, p. 71; *Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão*, p. 327

intimidade e silêncio a uma arca funerária situada diagonalmente, no seu interior, ao centro.<sup>158</sup>

Uma solução análoga, que resulta de um procedimento semelhante, é a peça “Sem título” de António Campos Rosado, constituída por um empilhamento de desperdícios de pedra, que compõem um volume ortogonal, jacente, com a forma de um muro, à escala humana, pontuado de algumas telefonias, coloridas, ensanduichadas na sua superfície.<sup>159</sup>

A solução estética destas intervenções, que aproveitam desperdícios industriais para construir volumes jacentes e que manifestam uma redução formal prismática, anicónica, associada à geometria do bloco, encontram a formulação do seu próprio conceito na acumulação cúbica de Tony Cragg<sup>160</sup> que sistematiza ortogonalmente o espaço e valida uma “estética do fragmento”.

A poética de desperdícios, com recurso ao empilhamento e alinhamento de elementos heterogéneos e díspares, integrados na solução compósita, na geometria previsível do contorno ortogonal, encontra a sua antítese na forma “vitalista” de Henry Moore, que recorre à modelação e à fundição (procedimentos clássicos, associados à naturalidade da forma orgânica) para apresentar uma imagem do patético inspirada na anamorfose do rosto; o volume semelhante a

---

<sup>158</sup> “Sem título” (cripta com sarcófago) em mármore de Estremoz, 200x350x200cm, Porto, Fundação de Serralves, 1987. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 83.

<sup>159</sup> ANTÓNIO CAMPOS ROSADO (1952) [Seis cabeças atadas + 1 muro] – Instalação em 1987 na SNBA, 1987. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 181. Idem [Muro de blocos irregulares, de pedra e fragmentos de betão com rádios incrustados] – 270x180x40cm, 1988. Vid., “Prémio jovem escultura Unicer”, Serralves / SEC, 1988, p. 20

<sup>160</sup> TONY CRAGG (1949) – “Stack” – acumulação cúbica de objectos e materiais diversos (pilha de madeira, pedra, ferro, plástico, tecido) 2000 x 2000 x 2000mm, 1975  
Vid., <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=26231&searchid=9900&tabview=image>

uma Vénus reclinada, representa uma caveira jacente, pontuada pelo vazio das orbitas e das cavidades nasal e bocal.<sup>161</sup>

O vazio e o cheio característico do trabalho de Henry Moore acaba por influenciar, outros escultores, nomeadamente o seu contemporâneo inglês, Antony Gormley que, também, recorre à antítese entre maciço e o oco para exprimir outras possibilidades de representação patética. “Carne” (1990) e “Passagem” (1993) são duas peças, jacentes, moldadas em cimento, que na feição prismática apresentam o vazio do corpo sepultado no interior do bloco, indiciado na base, pelo contorno da forma vazia dos pés.<sup>162</sup>

Por analogia à moldagem prismática do bloco mas, associado ao sentido simbólico da escada, alusivo à escalada ou a ascensão, símbolo da união do mundo físico ao metafísico, “Ter e perder” ou em “Referindo a GMC” de Cabrita Reis, propõem a síntese formal das possibilidades compositivas da representação da morte subjacentes à vertical e à horizontal.<sup>163</sup>

Se a “Nióbida” ou a “Pietà” constituem representações metafóricas da morte mediadas pela convenção idealizada de pathos, a escultura do termo do século vinte tende, pelo contrário, para a literalidade consumada da morte.

Paralelamente ao alheamento da figuração, inspirado na tumultuária, marcado pela ascense do regresso ao bloco, a escultura contemporânea tende a representar de maneira literal e hiperrealista a morte,

---

<sup>161</sup> HENRY MOORE (1898-1986) – “Figura deitada” – 1952-53. Vid., *La Sculpture de ce siècle*, p. 94 ; Working model for reclining figure – bronze, 53,2, 1953-54. Henry Moore, Lisboa, British Council / Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, fig., 207

<sup>162</sup> –“Flesh” – Monólito em forma de cruz jacente, betão, 36x198x174cm, 1990;  
–“Passage”– Monólito prismático jacente, betão, 34X44X229cm, 1993.

Vid., <http://www.antonygormley.com/>

<sup>163</sup> CABRITA REIS, Pedro (1956) “Ter e perder” – instalação de prisma jacente em madeira e gesso, com escada vertical em ferro, 228x207x65cm, 1990. Vid., “Pedro Cabrita Reis”, Lisboa, CAMJAP-FCG, 1992, pp. 52, 53; - “Referindo a GMC” – instalação de prisma vertical em madeira e gesso, com escada vertical em ferro, 94X34X31cm, 1991. Idem., pp. 126, 127, LIV

exibindo-a sem apelo nem agravo, na imagem nua e crua do soldado sacrificado.

No contexto de um mundo assediado por guerras e guerrilhas fratricidas, semeado de intolerância, ódio e repressão, cabe aos artistas, por vezes, assumir um empenhamento cívico, de carácter mais ou menos panfletário, para contestar a letargia do estado político e social face à morte dos seus concidadãos.

“Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe”<sup>164</sup> de Clara Menéres, a par da explícita literalidade do título, utiliza a hiper-realidade da representação, para mostrar o pleonasma da morte que os noticiários não divulgam – o soldado aniquilado na “guerra colonial”.

A escolha do assunto conotado com a “estética do horrível” antítese do socialmente consentido, desafia o “satus quo” normativo, enquanto subliminarmente denuncia a falta de espessura da imagem fotográfica, como meio se substituir à realidade. Por outro lado, a representação da ferida, contrária decorativismo estético do “pop” anglo-saxónica, revelam o inconformismo estético, da lucidez sociologicamente empenhada.

Se o título “menino de sua mãe” apela à dor da pietà, a representação crua da realidade exclui qualquer hipótese de representação metafórica, presentificando-a de maneira factual, omnipresente e hiperbólica.

---

<sup>164</sup> CLARA MENÉRES (1943) –“Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe” – técnica mista, 90X210X112cm, (Col. da autora) 1973. Vid., *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 138; *Arte Portuguesa*, Osnabruck, p. 115