

Arte & Natureza



Ciências da Arte
Actas das Conferências – 4 .

Grupo de Ciências e Teorias da Arte

Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa



Ciências da Arte
Actas das Conferências – 4

Arte & Natureza

Iniciativa:
Secção Francisco da Holanda (CIEBA)

Organização e Coordenação:
José Quaresma

Edição:
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Capa, composição e paginação:
Cátia Neto, Francisca Torres e Joana Miranda
(alunas de Design de Comunicação da FBAUL)

Impressão:
Facsimile, Lda.

ISBN 978-989-8300-02-4

Depósito legal:
301094/09

Tiragem:
500 exemplares
Lisboa, Novembro de 2009

Índice

Agradecimentos	5
Prefácio	6
Critérios Organizativos	10
Autores	13
Ana Pais <i>Tudo o que Aristóteles teria gostado de saber ou perspectivas interdisciplinares sobre a natureza imitativa do ser humano</i>	14
Andreia de Sousa Saavedra Cardoso <i>Uma Paisagem Não É Um Quadro</i>	28
António Pedro Marques <i>Blotting, Bluffing Nature</i>	38
Eduardo Duarte <i>Byron e os "Cinco Artistas em Sintra"</i>	46
Fernando Paulo Rosa Dias <i>O Naturalismo: A Paisagem Dessublimada (com promanações em torno de Malhoa e Pousão)</i>	66
Helena Ferreira <i>A Apropriação Especular da Natureza na Arte Contemporânea</i>	86
Hugo Ferrão <i>Hightech - Low Life - Tecnoimagens e Errância Imagética</i>	96
Isabel Sabino <i>Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea</i>	110
Joana Gomes <i>A Cor e a Luz como Agentes de Mutação Atmosférica / Paisagística</i>	134

José Sanches Ramos <i>Do Lápis da Natureza às Coisas, que São como as Vemos</i>	152
Juan Carlos Ramos Guadix <i>La Metamorfosis de la Imagen</i>	160
Luísa Arruda <i>Convento de S. Paulo de Serra de Ossa</i>	170
Manuel Batoréo e Maria da Graça Rodrigues <i>Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal</i>	178
Margarida Calado <i>Natureza Morta - Reflexões em Torno de um Género de Sucesso na Pintura Ocidental</i>	196
Patrick Lhot <i>Croissance de L'Art – L'Introduction du Temps Réel Dans L'Oeuvre</i>	208
Paula Figueiredo <i>Longe da Vista - Fotografia de um Lugar Visitado</i>	216
Paulo Frazão Roberto <i>Arte e Natureza na Fundamentação de uma Estética da Paisagem</i>	232
Rui Oliveira Lopes <i>A Ideia de Natureza na Arte Chinesa - Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins</i>	248
Susana S. Martins <i>Natures of Portugal: Authenticity and Identity in Photographic Representations</i>	268
Victoria Pérez Herreros <i>Paseo Etimológico-literário de la Mano de Physis</i>	288

Agradecimentos

Atendendo ao facto do IV Ciclo de Exposições e conferências, *Arte e Natureza*, irradiar da FBAUL e integrar pessoas que estão envolvidas nas exposições e nas conferências, optámos por inserir na mesma página os agradecimentos relativos aos dois eventos.

Estou muito grato pelo convite que me foi dirigido pelo Prof. Fernando António Baptista Pereira, responsável pela Secção Francisco de Holanda do CIEBA, para conceber e organizar o IV Ciclo de Conferências e Exposições dedicado ao tema *Arte e Natureza*.

Manifesto um profundo reconhecimento pela adesão a este evento de todos os conferencistas e artistas. De facto, as condições que oferecemos para a realização das conferências e produção das exposições estão muito aquém do esforço e investimento de todos eles.

À Direcção da FBAUL pela consideração e envolvimento neste projecto.

Agradeço também os incentivos e a partilha de informação proporcionada pelo Prof. Fernando Rosa Dias.

Uma palavra de especial apreço pela capacidade de entrega e qualidade de trabalho da Helena Ferreira na co-curadoria das exposições.

Estou muito grato à Dr^a Isabel Nunes pela atenção permanente a todas as ocorrências das conferências e exposições, assim como ao expediente revelado na resolução de todos os problemas relacionados com a organização do evento.

À equipa de designers, Carlos Pires e Domingos Gomes (Catálogo, CD/ROM, Site de todo o evento e suportes de divulgação), e também à Cátia Neto, Francisca Torres e Joana Miranda (concepção e realização gráfica do Livro de Actas).

Um agradecimento especial ao Paulo Lourenço pela disponibilidade e qualidade de trabalho manifestada na montagem das três exposições e manutenção das mesmas.

Uma palavra de reconhecimento à Dr^a Liliana Cardoso, ao fotógrafo Alexandre Nobre, ao Francisco Bojaca, Manuel Pinto, António Urbano, e Carlos Neves.

À Joana Lobinho pela tradução dos sumários das actas.

Por fim, às Instituições que cooperaram connosco e patrocinaram o evento: CIEBA- Secção Francisco de Holanda, Reitoria da U.L., FCT, Jardim Botânico, EPAL-Museu da Água, Antena 2, Delta Cafés.

Considerações sobre o tema

*«Isto vai por diante!», gritou o engenheiro, ao ver chegar já o segundo comboio carregado de gente, de carvão, ferramentas e alimentos. [...] A primeira plaina guinchou estrídula através da terra espavorida, o primeiro tiro de espingarda detonou, ribombando pelas montanhas, a primeira bigorna ressoou fortemente sob o bater rápido dos martelos.
(...)*

Sobre um dos palácios desmoronados, do qual já não havia pedra alguma à luz do dia, erguia-se um jovem pinheiro, que no ano anterior fora o primeiro mensageiro e precursor da floresta que avançava. Agora, também ele avistava ao longe o tenro avançar. «Isto vai por diante!», exclamou um pica-pau que martelava no tronco e, cheio de satisfação, observava a floresta avançando e o maravilhoso desenvolvimento sobre a terra.¹

Entre o “vai por diante” do engenheiro e o “vai por diante” do pica-pau, ocorreram grandes modificações culturais, sociais (revoluções, por ex.) e naturais (sismos). Após um longo processo de fundação e ascensão de uma grande metrópole, a lenta decadência daquilo que o homem havia instalado revestiu-se de sinais belos e ameaçadores como o “(...) desmoronamento de muros com jovens e tenros rebentos de coníferas (...)”² abrindo de novo caminho ao aparecimento da floresta - que havia sido ocultada pela acção humana - sendo agora o poder diante da natureza a ocultar todos os vestígios do arroteamento e da cultura.

Nos fragmentos deste Conto sobre a força do que é natural e a contra-posição do engenho do homem, cabem obviamente todas as interligações da arte e da natureza. Aparentemente, o “ir por diante” do pica-pau exauriu tudo o que tinha sido edificado, tal como aparente foi o recuo desta broca da natureza, aquando do aparecimento do primeiro engenheiro no território sobre o qual a cidade foi erigida. Sucede que, bem observada a imbricação do engenho humano com a natureza, tratou-se de um grande e denso “casulo”, rodeado pelos elementos primordiais dos quais a vitalidade da cidade nunca deixou de se nutrir. Por fim, com o desvanecimento desta cidade, a necessidade de edificar e a vontade de simbolização artística deslocaram-se para outros territórios, onde novas “bolhas” civilizacionais continuaram e continuam a ser sopradas.

A nosso ver, os ensaios deste livro e as exposições de objectos de arte que

1 Hermann Hesse, «A cidade», in *Contos maravilhosos*, Lisboa, Difel, 1994, pp. 43,48.

2 Ibidem, p.46.

o acompanham podem ser perspectivadas a partir deste princípio de “instituir o novo” sob a tensão e a resiliência que a natureza nos impõe, restando-nos, enquanto “juncos pensantes” as tarefas da criação e da reflexão que ressurgem, a todo o instante, do intervalo entre a atitude natural e as atitudes criativa e teorética.

Como é sabido, as clareiras que a natureza permite abrir, as construções e a mundivisões que no seu âmago podemos instituir, são expostas de modo singular na *Origem da obra de arte*: “Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. (...) Todavia, no combate essencial, os combatentes elevam-se um ao outro a auto-afirmação das suas essências. (...) No combate, cada um leva o outro para além de si próprio. O combate torna-se assim sempre mais combativo e mais autenticamente o que é. Quanto mais duramente o combate se extrema por si próprio, tanto mais inflexivelmente se soltam os que combatem na intimidade do simples pertencer a si mesmos.”³

Não será muito diferente se, no lugar de “mundo”, colocarmos arte e, no lugar de “terra”, colocarmos a natureza. O prazer ou a angústia da criação artística, ou melhor ainda, ambos os estados de ânimo combinados, também resultam desta agonística que intenta simbolizar, ou reconfigurar artisticamente, este “extremar” e “estar para além” de si próprio, sendo que no vaivém da realização artística se mostra e retrai a natureza que há em nós e a natureza que há fora de nós.

A natureza gosta de se ocultar⁴

“A natureza gosta”, pois, “de se ocultar”, e a arte gosta de “perder o pé”, de estar próxima das marcas, ora brutas, ora subtis desse ocultar, para realizar a compreensão estética das mesmas; para se apropriar desse acontecimento com os meios que lhe são próprios, e para testemunhar da sobre-abundância e indeterminação que a natureza é pródiga em deixar perante o formigueiro do nosso olhar.

3 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, tr. port. Maria da Conceição Costa, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, s. d., pp. 38-39.

4 Heraclito, fragmento citado por Thémistios, ínsito na obra organizada e comentada por Jean-Paul Dumont, *Les écoles présocratiques*, s.l., Gallimard, 1991, p.93.

Porém, no labor da arte, ainda que submetido à perscrutação realizada a partir daquilo que se esconde na natureza, também há “jogo às escondidas”, na medida em que, ao fazer a extracção de sentido às manifestações naturais, ora se deixa envolver em tarefas passíveis de caracterização cognitiva, e logo, de linguagem e descrição, ora imerge na experiência ante-predicativa, sem linguagem pré-determinada, resultando desta oscilação objectos de simbolização artística ambivalente, que simultaneamente se mostram e escondem aquando da sua contemplação.

Neste sentido, pelo facto de natureza e mundo da arte “gostarem” de se ocultar, pode falar-se de uma congenitura que enraíza toda a experiência da arte no devir incessante do que é natural, prévio, e impulsionador da vontade de produzir arte.

O aproveitamento que estamos a fazer da expressão de Heraclito, permite-nos lançar um leve círculo sobre o carácter, obviamente inalcançável, do título deste conjunto de conferências e exposições. Com esta prevenção, pretendemos afirmar que não se trata de invocar a força da natureza a partir dos diversos domínios que a tomam como objecto de reflexão e instrumentalização mas, tão somente, a maneira como a natureza vem ao “mundo da arte”. Ou seja, como se torna “segunda natureza” na diversidade das técnicas e expressões artísticas que a suspendem e problematizam por intermédio dos seus actos compostos de método e implosão.

E, contudo, restringindo tanto o campo de manifestações da natureza, considerando-a exclusivamente a partir da respectiva reconfiguração artística, persiste em nós a incomodidade de um “nó” que dá conta da ilimitação deste exercício, que é convidar conferencistas e artistas plásticos para religar, uma vez mais, o “fluxismo” da natureza e a impermanência dos estados que a arte experimenta.

Sobre a possibilidade de as religar e de nomear os momentos dessa religação ou fixar categorialmente a adequação entre arte e natureza, permitam-nos esta passagem do *Crátilo*, na qual Sócrates indaga o seu interlocutor sobre a vantagem em perscrutar a natureza das coisas a partir de si mesmas, do seu “em si”, comparativamente ao exercício de compreensão da natureza das coisas, a partir da respectiva onomástica:

Mas, se ele está sempre a ir-se embora, será possível nomeá-lo correctamente, dizendo, primeiro que é isto, depois que é aquilo, ou será necessário que, ao mesmo tempo que nós falamos, ele se torne outro nesse mesmo instante e se afaste furtivamente e deixe de ser dessa maneira.⁵

A nosso ver, é neste “estar sempre a ir-se embora” do “em si” da natureza das coisas, neste horizonte de mobilidade irrestrita, que a actividade artística, tal como a especulativa, se instala para urdir as tramas das suas investidas. E, sendo assim, volta a ecoar a voz de Heraclito sobre o velamento da natureza e as marcas deixadas por esse velar-se, esse “ir-se embora” que, sendo efectivamente um afastamento da natureza, é-o sempre perante nós, em oposição à nossa imbricação estética nela. Capta-a na sua mobilidade, neste caso, no fluxo da ocultação e nos sinais que agora se diferenciam daqueles que, no primeiro momento, identificavam os estados da natureza como aparentemente estáveis, determináveis, ao alcance das nossas técnicas, dos lances agudos do nosso entendimento e, por fim, que se diferenciam agora da possibilidade ingénua de a ver só assim, ora desocultada, ora ocultada, vazia da sua força de ambivalência.

É justamente a partir deste enorme e terrífico *Capriccio* da natureza que todos os autores (artistas e conferencistas) são convidados a reflectir neste Ciclo de Conferências e Exposições dedicadas à Arte e Natureza, sendo o conjunto dos textos deste livro um testemunho desse esforço e motivação.

José Quaresma

⁵ Platão, *Crátilo*, tr. Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, 439 d.

I. Dos critérios organizativos deste evento

O primeiro museu universitário – o primeiro museu construído com o propósito de estudar um grupo específico de objectos – foi o Museu Ashmolean em Oxford, fundado em 1683. O seu acervo principal era uma colecção de coisas estranhas e maravilhosas reunidas por dois John Tradescants, pai e filho, no século anterior, e enviados para Oxford por barca a partir de Londres. Esses tesouros incluíam:

Uma camiseta da Babilónia. Diversos tipos de ovos da Turquia; um considerado como ovo do dragão. Ovos da Páscoa dos patriarcas de Jerusalém. Duas plumas da cauda de Fénix. A garra do pássaro rocha: que, como os autores relatam, é capaz de apanhar um elefante. Dodar, da ilha Maurícia; não pode voar por ser muito grande. Cabeça de lebre, com grandes chifres de três polegadas de comprimento. Peixe-sapo e um peixe com espinhos. Coisas diversas esculpidas em caroços. Uma bola-braseira para aquecer as mãos das freiras.

Tal como o rapé e as velas, os diamantes e os mecanismos de relógio, uma pluma de Fénix e uma bola para aquecer as mãos de freiras têm pouco em comum. Porém, o que mantém coesa esta extraordinária lista é o fascínio que estes objectos produziram, há três séculos, na mente e no coração dos dois John Tradescants.¹

Há sempre um critério para organizar um conjunto heteróclito de objectos, e o mesmo sucede com textos, ou peças de arte, produzidas em torno de um tema sugerido. Para além deste truísmo, todos temos presente que, para um mesmo conjunto de coisas a reunir e a apresentar publicamente podem surgir muitas formas de congregação.

Com a narrativa sobre os John Tradescants, pretendemos deixar claro que a par das exigências por nós assumidas, de harmonização académica das conferências e exposições com a orientação geral da Secção Francisco de Holanda (ínsita no CIEBA), tem de existir sempre uma ante-câmara pessoal, um pré-programa de ordem motivacional, sem o qual não há identificação e prazer naquilo que se propõe conceber e organizar.

Sendo assim, tendo presente as inúmeras possibilidades de correlacionar a arte e a natureza, passamos a mencionar alguns dos critérios, aqueles que são passíveis de objectivação, que sustentaram os convites dirigidos aos conferencistas: (1) **diversificar**, na medida do possível, os **contributos** que tereis a oportunidade de acompanhar, sendo estes produzidos a partir de domínios tão

¹ Alberto Manguel, *No bosque do espelho*, Lisboa, Don Quixote, 2009, p.131.

distintos como a pintura, a arquitectura paisagística, a etimologia, o desenho, a estética, a fotografia, a história de arte, para citar apenas alguns. (2) Uma **combinatória**, ainda aquém do desejável, entre a frescura das atitudes teóricas de jovens investigadores que frequentam cursos de mestrado ou doutoramento, e investigadores experientes. (3) O **debate interno** entre docentes e investigadores de saberes tendencialmente teórico-práticos e saberes discursivos. Deste modo, contribuir-se-á para mais um confronto dialéctico entre estas duas esferas da FBAUL, num quadro de pertinência relacionado com o conceito emergente de “Investigação em Arte”, e de inserção desta instituição no âmbito universitário, no Processo de Bolonha, e ainda, em programas de investigação a desenvolver com a FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia). (4) A **internacionalização** crescente do evento, seja a nível das conferências, seja das exposições. (5) A manifestação de **abertura da FBAUL** a outras Instituições (Faculdades da U. L., outras Universidades, Institutos, Centros de Investigação).

II. Sobre a elaboração dos textos que compõem este livro.

Diz-se que é anti-natural elaborar textos editados em simultâneo com o acto de conferenciar num espaço público. De facto, neste sentido, não lhes podemos chamar de actas, pois supõe-se que uma acta sobrevenha ao acontecimento da qual lavrou as incidências. As razões aduzidas têm sido duas: (1) “habitualmente não se funciona assim, com este modelo!” Este argumento tende a ser devedor da força de um determinado hábito que, a nosso ver, não esgota o espaço para funcionar com outros hábitos. (2) “Ao escrever uma acta que sucede ao acto de comunicar e interagir em público, teremos um intervalo de tempo considerável para repor o que não foi dito nem feito, teremos tempo para um afastamento do assunto tratado, e logo, elaborá-lo melhor”. A este argumento pode ser acrescentado um terceiro que deriva do mesmo, e que não tem sido ventilado: (3) ter-se-á a possibilidade de escrever em consonância ou em dissonância criativa para com o conjunto de todas as intervenções escutadas. (4) O intervalo entre aquilo que se escreveu e aquilo que se vai dizer, pode fazer com que o conferencista já não se reconheça em tudo o que converteu em escrita.

Não fizemos desta forma pelos motivos que passamos a apresentar. (1) Parte-se do princípio que o acto de investigar para um texto, e apresentá-lo como

resultado de uma especulação mais ou menos duradoura, é diferente daquilo que surgirá transformado em acto de fala (Speech Act), e neste sentido, o desfasamento alegado para uma conferência que antecede a respectiva acta é rigorosamente idêntico àquele que separa a escrita da comunicação performativa e oral. (2) Em caso de diferença de intensidade entre os dois registos, o escrito e o oral, este último beneficiará da segurança e preparação que estiveram na base do ensaio apresentado. (3) Proporciona-se aos frequentadores das conferências e a outros leitores, um conjunto de reflexões escritas que, entre outras valências, regista de perto a frescura das preocupações estéticas e artísticas aduzidas de viva voz. (4) Ficamos disponíveis para pensar noutros projectos que derivem directamente das teses apresentadas, ou então, disponíveis para o “estar sempre a ir embora” das coisas da natureza.

José Quaresma

Autores

- Ana Pais** (ESTC)
Andreia de Sousa Saavedra Cardoso (ISA)
António Pedro Marques (FBAUL)
Eduardo Duarte (FBAUL)
Fernando Paulo Rosa Dias (FBAUL)
Helena Ferreira (FBAUL)
Hugo Ferrão (FBAUL)
Isabel Sabino (FBAUL)
Joana Gomes (FBAUL)
José Sanches Ramos (FBAUL)
Juan Carlos Ramos Guadix (FBAUG)
Luísa Arruda (FBAUL)
Manuel Batoréo e Maria da Graça Rodrigues (SFH - CIEBA)
Margarida Calado (FBAUL)
Patrick Lhot (DAPSA)
Paula Figueiredo (AML - AF)
Paulo Frazão Roberto (CFUL)
Rui Oliveira Lopes (SFH - CIEBA)
Susana S. Martins (KUL - Lieven Gevaert Research)
Victoria Pérez Herreros (IC)

(ESTC) - Escola Superior de Teatro e Cinema

(ISA) - Instituto Superior de Agronomia

(FBAUL) - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

(FBAUG) - Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada

(SFH - CIEBA) - Secção Francisco da Holanda, CIEBA - FBAUL

(DAPSA) - Département Arts Plastique et Sciences de l'Art (França)

(AML - AF) - Arquivo Municipal de Lisboa / Arquivo Fotográfico

(CFUL) - Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

(KUL) - Katholieke Unirversiteit Leuven (Bélgica)

(IC) - Instituto Cervantes

∫ *por Ana
Pais* **TUDO O QUE ARISTÓTELES TERIA
GOSTADO DE SABER OU PERSPECTIVAS
INTERDISCIPLINARES SOBRE A NATUREZA
IMITATIVA DO SER HUMANO**

Resumo

Enquanto relação efémera com o outro e por meio de representação de figuras humanas, o teatro enfatiza uma característica congénita do ser humano: a imitação. Recorrentemente utilizado como fértil metáfora - da vida, da representação, da consciência - para outros campos do saber, o teatro sustenta-se num gesto definidor de um território onde diferentes identidades podem ser representadas, mas principalmente onde é possível conceber um outro.

Neste texto, procurarei compreender a natureza humana da imitação, implicada em todo o acto de representação, tecendo ligações entre conceitos das ciências cognitivas, da psicanálise e da antropologia, do teatro e do processo criativo do actor.

Abstract

As ephemeral relation with the other and by means of representing human figures, theatre emphasizes or doubles a congenital feature of the human being: imitation. Frequently used as a fertile metaphor - of life, representation, conscience - for other knowledge fields, it is held by a defining gesture of a territory where different identities are able to be represented, but mostly where it is possible to conceive one other.

In this text, I will try to understand the human nature of imitation, implied in every representation act, weaving connections between the concepts of cognitive sciences, psychoanalyses and anthropology, the theatre and the actor's creative process.

A bordar o tema Arte e Natureza através do teatro é um projecto condenado à partida. Reconhecer vestígios de qualquer tipo de natureza num corpo, num tempo e num espaço ritualizados e teatralizados é um contra-senso. No teatro, nada é natural, tudo é construção e artificialidade: as luzes que criam um campo de visão e manipulam a atenção do espectador, os cenários imaginados onde a acção dramática se desenrola numa trama espessa, as palavras previamente escritas e ensaiadas antes de serem enunciadas perante o público pelos actores, cuja vitalidade em palco resulta de um esgotamento de acções do corpo e de falas repetidas até à exaustão. A espontaneidade que julgamos testemunhar não é mais do que uma automatização dos seus gestos e pensamentos que se tornam numa “segunda natureza” (ROACH, 1993:16). Na cena, o mundo a que assistimos consiste numa ficção laboriosa de um modelo de realidade, enquadrando acontecimentos através de diferentes pontos de vista cujas convicções e convenções-base diferem segundo a época, a cultura ou o movimento artístico.

Não obstante efémera, a figura humana em cena dificilmente deixará de estar associada às condições necessárias para que exista teatro. Embora algo polémica (havendo mesmo espectáculos que demonstram o contrário), a definição de teatro mais consensual entre artistas e teóricos é a da presença de um corpo vivo em cena perante um outro que o vê. Importa, pois, equacionar a centralidade da figura humana como um potencial indício da efectiva relação entre teatro e natureza, mais propriamente, a natureza humana. Esta conexão surge teorizada pela primeira vez na tradição ocidental por Aristóteles, na célebre frase da *Poética*:

“O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” (ARISTÓTELES: IV, 1448b, 5)

Ao contrário de Platão, que reconhecia a *mimesis* apenas como cópia da realidade, ou seja, uma imitação do mundo das ideias em segundo grau, posto que a imitação poética imita a realidade ilusória do mundo sensível, Aristóteles atribui igualmente à *mimesis* um poder agenciador, a capacidade poiética de criar realidades ficcionais através do fazer artístico. Uma das causas enunciadas pelo filósofo na sua caracterização da poesia é a vocação inata do humano para



a imitação: não só é próprio da natureza humana a compulsão para a imitação, meio através do qual o ser humano aprende, nomeadamente, quando criança, os princípios de relacionamento com o mundo e com os outros, como também o imitado lhe suscita prazer, designadamente, pela contemplação de imagens estéticas.

Há nesta concepção da *mimesis* várias implicações que respeitam a natureza do humano e que o distinguem de outros seres. Seja na representação trágica seja na cómica, o objecto da imitação envolve sempre o outro e as suas acções – heróis ou deuses. Ele está implícito na relação imitativa e representativa do teatro, razão pela qual a figura humana do actor em cena, que empresta o seu corpo à personagem, constitui um dos seus elementos-base. Na cena, a imitação do actor supõe um outro fictício – a personagem – e exige um outro real – o público que o vê e com ele se identifica. Etapa crucial na tragédia grega, para que o efeito catártico pudesse ser atingido, a identificação do espectador relativamente aos acontecimentos em cena é possível, não só porque existe a figura humana em cena como também porque a imitação inata lhe confere competências para reconhecer o outro como um igual. Uma vez identificando-se com a situação de infortúnio e dor, *i.e.*, podendo colocar-se na pele e no papel do outro, o espectador da antiguidade grega podia aceder e conhecer as emoções (o terror e a piedade) a que o reconhecimento da frágil condição humana conduz e que a tragédia tem como função mostrar (cf. SERRA, 2006: 177). Aquém das variáveis culturais e epocais que informam o corpo do actor em cena e do espectador que o vê da plateia, reside, pois, a imitação como competência inata de criar e comprazer-se na criação por via da identificação. Enquanto relação efémera com o outro e por meio de representação de figuras humanas, o teatro enfatiza uma característica congénita do ser humano. Ele sustenta-se num gesto definidor de um território onde diferentes identidades podem ser representadas, mas principalmente onde é possível conceber um outro, logo um semelhante a si próprio por natureza já que até os deuses se apresentam em figuras antropomórficas. A correspondência entre imitação e identificação releva, pois, da natureza humana implícita no representar, imprescindível tanto no plano da criação quanto no plano da fruição. *base de*

Em muitas épocas teatrais a metáfora do teatro (ou da vida como teatro) é invocada para definir uma determinada concepção do humano e do real, por

**Tudo o que Aristóteles teria gostado de saber
ou perspectivas interdisciplinares sobre a natureza imitativa do ser humano**

exemplo, em Shakespeare, no celebrizado verso “o mundo é um palco” ou no título da obra barroca *O Grande Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca. Assim também, em muitos campos do saber, essa metáfora surge como elemento de fundo para compreender os mecanismos de funcionamento do ser humano, em particular, os mecanismos da mente e da consciência, por exemplo, o pequeno homem cartesiano que vive no nosso cérebro e rege a consciência enquanto instância separada do corpo. Actualmente, a metáfora teatral continua a propagar-se indefinidamente por diferentes discursos teóricos e científicos. Procurando oferecer elementos interdisciplinares para pensar a pertinência deste fenómeno e esperando que esta reflexão nos conduza a uma compreensão mais alargada da natureza imitativa do ser humano, gostaria de apresentar, como uma colecção de curiosidades, alguns exemplos de teses oriundas do teatro e de outras áreas de saber, com especial destaque para as ciências cognitivas, férteis para esta questão.

António Damásio inicia o *O Sentimento de Si* com uma imagem teatral: a consciência humana é como a entrada do actor na luz do palco. Na base desta afirmação está o entendimento do corpo (que se expõe ao ambiente) como o centro de uma relação com um outro que o vê e com a ideia de consciência enquanto passagem da escuridão para a luz, do desconhecido para o cognoscível. Em suma, a mente será como um teatro em que o actor se expõe e relaciona com outros, vindo dos bastidores (pressupondo processos inconscientes ou pré-conscientes), e cujo papel terá sido previamente decorado (determinismos genéticos). A grande diferença relativamente a anteriores estudos é que o teatro da mente concebido pelas ciências cognitivas tem como premissa principal a fundação da consciência no corpo, em processos fisiológicos e electroquímicos de resposta aos estímulos do meio, constitutivos de um conhecimento dessa interacção e de si próprio. O “sentimento de si” consiste, assim, em representações de emoções derivadas de um processo de consciencialização das mesmas que são integradas pelo corpo e, conseqüentemente, pelo cérebro, como mapas emocionais, tendo por fim último a auto-preservação, ou seja, a felicidade do organismo. Isto acontece desde o nascimento a criança, acumulando experiências de relação com o mundo, desenhando a sua identidade a partir de sentimentos e memórias delas resultantes. Para este autor, todo o significado da experiência deriva de uma narrativa que a mente labora a partir de dados reuni-



dos pelo corpo. Esta representação interna do eu não é, pois, uma representação puramente abstracta ou teórica mas assenta fundamentalmente na experiência do corpo no mundo.

O si imagina histórias e representa-se como organismo em imagens-corpo. Ao aparecer-nos em imagens, o corpo regista simultaneamente articulações possíveis entre os seus variados níveis de recepção e interpretação do ambiente. Especificamente, as emoções estão sempre associadas a posturas corporais, derivadas de movimentos, acções e percepções que, por sua vez, constituem e modificam a imagem-corpo. Como modelo de atitudes emocionais e acções, a postura do corpo define a nossa percepção de nós próprios e está ligada ao modelo postural dos outros, permitindo-nos, também por isso, relacionar eles. Esta é a tese defendida por um dos primeiros psiquiatras clínicos a trabalhar com estas matérias: Paul Schilder. No influente livro *The image and Appearance of the Human Body* (1950), o autor introduziu uma noção de representação mental do corpo, tal como ele aparece aos sentidos e à imaginação, correspondente a uma consciência mental do corpo e a esquemas automatizados de acção e percepção dos outros e do mundo. Sendo volátil por natureza, a imagem-corpo está em constante mudança e é influenciada por todos os movimentos de acção e percepção do corpo, o que significa que o facto de a nossa imagem-corpo ser afectada por movimentos do corpo tem implicações directas na nossa atitude psíquica, ou seja, altera-a. Assim, da mesma forma que existe uma ligação íntima e recíproca entre a massa muscular e a estrutura esquelética do corpo, traduzidos em posturas físicas, e as atitudes psíquicas, associadas a padrões emocionais, também a acção e a percepção estão profundamente ligadas. Ao imitarmos alguma coisa ou ao prepararmo-nos para uma acção em relação a essa coisa, alteramos a nossa atitude e isso é particularmente importante para o trabalho do actor que, não só explora e intensifica a sua percepção (ou sentimento) de si em cena, como também recorre à observação de posturas físicas/estados emocionais para criar a sua personagem.

Por outras palavras, o actor utiliza os mecanismos próprios da consciência humana, enraizada no corpo, para estimular uma consciência do estar em cena e do seu impacto no espectador. Elemento básico para o actor, o estar em cena exige um domínio técnico do corpo e da voz bem como uma noção exacta das qualidades expressivas do gesto, isto é, da sua legibilidade. No tea-

**Tudo o que Aristóteles teria gostado de saber
ou perspectivas interdisciplinares sobre a natureza imitativa do ser humano**

tro, o movimento do corpo e a passagem do tempo pertencem a uma ordem diferente da do quotidiano; são ritualizados, e requerem uma percepção aguda do fazer no momento mesmo em que a acção tem lugar. Por exemplo, para ter leitura, o gesto do actor em palco adquire uma qualidade expressiva quando a sua energia é intensificada, isto é, quando se reforça uma tensão subtil na sua postura corporal e, consequentemente na sua relação com os outros actores; a imagem-corpo do seu estar em cena é construída artificialmente com base no conhecimento que ele tem da sua própria imagem-corpo. Para tal, é necessário instalar-se um tempo diferente do tempo quotidiano, normalmente, mais dilatado (para produzir um efeito de realidade, um segundo no teatro precisa de 3 segundos reais...), em que essa artificialidade do gesto possa ser compreendida paradoxalmente, com um determinado grau de credibilidade. Posto que as competências perceptivas do espectador lhe permitem aceitar o pacto ficcional e tomar por “verdadeiro” ou “natural” o que vê em cena, poderemos dizer que também o próprio espectador recorre à experiência da sua imagem-corpo quando assiste a um espectáculo.

Estudos pioneiros na área da neurociência, publicados em 1996, revelam dados importantes para o entendimento da natureza imitativa do ser humano e da relação recíproca entre agir e observar (Rizzolatti, Gallese). No seguimento de várias experiências realizadas com macacos, equipas de investigação descobriram as células-espelho, nos cérebros dos macacos (e estudos posteriores, nos de humanos) revolucionando o entendimento de mecanismos imitativos, implicados na relação entre acção e percepção da acção. As experiências demonstraram que os neurónios ligados a uma determinada acção são activados, quer quando o macaco desempenha essa acção ele próprio (agarrar uma banana) quer quando vê essa acção ser desempenhada por outro (observar outro macaco agarrar uma banana). Estas células consistem numa espécie de interface, de elo de ligação entre processos visuais e motores, relevantes para a possibilidade da imitação (GALLAGHER, 2005: 77). Da perspectiva do cérebro, portanto, fazer uma acção é igual a ver (ou perceber) uma acção, o que tem curiosas repercussões sobre o entendimento dos mecanismos da imitação, no geral, e sobre a imitação teatral, em particular: sabemos hoje que através dos neurónios-espelho, o espectador activa os mesmos neurónios correspondentes às acções que vê o actor fazer, ou seja, na sua aparente condição obscura e passiva, ele tem acesso a uma

experiência simulada do fazer artístico (tenha ele competências técnicas para o concretizar ou não). Isto traduz-se ainda na capacidade empática típica da comunicação humana, permitindo-lhe entrar em sintonia com as emoções do outro o que potencia a experiência estética para horizontes até hoje desconhecidos.

Empatizar ou sintonizar com o outro significa mimetizar as acções internas do outro, posto que esta percepção/acção resulta de uma operação neuronal que está na base dos processos imitativos. Estudos mais recentes apontam para esta competência sintónica dos neurónios-espelho como forma de não só compreender as acções dos outros, como também as suas intenções, o seu significado social e as suas emoções (BLAKESLEE apud BLAIR, 2008: 13). Paralelamente, o ramo da antropologia que estuda a evolução da espécie humana tem trazido a lume curiosas pesquisas que corroboram estas noções da neurociência. O antropólogo Michael Tomasello publicou em 1999 um notável estudo sobre o modo especificamente humano da transmissão cultural do conhecimento. Segundo o autor, os vários tipos de aprendizagem cultural são possibilitados devido à singular forma de cognição social do ser humano, mais concretamente, à sua capacidade exclusiva de se reconhecer no outro, ou seja, de ver no outro um ser como ele mesmo, com uma interioridade mental e intencional. A identificação com o outro, e com os seus estados mentais e intencionais, será a razão pela qual, defende Tomasello, se desenvolve na aprendizagem cultural e nos seus sistemas de transmissão, em que consiste a “evolução cultural cumulativa” (TOMASELLO, 1999: 5-7). A sua hipótese é a de que a cognição humana seja consequência directa de três factores: o factor filogenético (a capacidade de identificação), o histórico (a identificação conduziu a novas formas de aprendizagem cultural, o que originou as tradições) e ontogenéticos (a potenciação da aprendizagem cultural e simbólica das crianças) (idem: 10). A identificação surge, nesta abordagem antropológica, como a origem e o motor da evolução cultural, numa lógica consonante com o que, à escala interpessoal, podemos reconhecer nos referidos estudos da neurociência ou de psiquiatria, no que respeita o estabelecimento de relações sociais e da construção de uma consciência do eu na relação com o outro.

Até que ponto, porém, poderemos atribuir à imitação o protagonismo em processos tão complexos como a aprendizagem, a reflexividade, a abstracção e a representação do mundo? Poderemos pensar a imitação como factor-cha-

**Tudo o que Aristóteles teria gostado de saber
ou perspectivas interdisciplinares sobre a natureza imitativa do ser humano**

ve para o uso da metáfora do teatro na concepção da consciência como uma imagem ou uma representação? Para além da referida descoberta de neurórios-espelhos, outra experiência nessa área fornece-nos prova de monta para responder afirmativamente às questões colocadas. Um estudo realizado a 40 bebés (entre 1 hora a 71 horas de vida) mostrou de forma clara e significativa que, expostos a gestos de abertura de boca (pôr a língua de fora, abrir a boca, etc.) num determinado período de tempo, os recém-nascidos imitam sistematicamente esses mesmos gestos (Meltzoff e Moore, 1983 apud GALLAGHER, 2007: 70 e segs). A capacidade de imitar é absolutamente inata no ser humano e pressupõe uma esquema do corpo básico. Contrariando a tese tradicional de que a imitação só é possível a partir de um esquema de corpo desenvolvido (como nas crianças), esta hipótese reconhece nos recém-nascidos uma percepção primitiva do corpo (designadamente do rosto, pois sem ela não poderiam imitar o gesto do adulto) a partir do qual a imagem do corpo se desenvolve. Na introdução ao seu estudo interdisciplinar sobre o modo como a mente é estruturada por processos do corpo, Shaun Gallagher recorre igualmente à metáfora teatral para enfatizar um dos pontos nodais da sua análise. O filósofo lança a hipótese de, em virtude de a consciência não existir sem ser num corpo, ela poder ser moldada e estruturada por processos escondidos nele, designados pelo autor como *prenoéticos* (antes do conhecimento, escondidos da consciência):

“To ask about the prenoetic effects of embodiment is to ask about what happens behind the scenes of awareness, and about how the body anticipates and sets the stage for consciousness” (GALLAGHER: 2005: 2).

O lugar da consciência é a cena, determinada por processos, literalmente, obscenos (por trás da cena), termo que, na sua origem grega, significava o espaço reservado ao que não se vê ou não pode ver. No escuro desses bastidores, residem os processos escondidos do corpo, onde tudo se organiza antecipadamente para a entrada do actor na luz, pronto para entrar em acção. Ignorando os alçapões, teias, cortinas ou o subpalco que a rodeiam, a consciência articula-se em profundas conexões internas que só a representação pode revelar.

Saber tudo isto teria sido uma experiência avassaladora para Aristóteles, e, eventualmente, garantido uma defesa sem precedentes da sua tese da imitação na *Poética*, vigorando ainda como matriz de pensamento sobre a representação

teatral e a *mimesis* na academia. Actualmente, alguns teóricos e pensadores mais atentos a estas descobertas científicas fizeram surgir uma linha de investigação, no campo dos estudos de teatro, dedicada à relação entre teatro e consciência. Posto que os instrumentos básicos do actor são o corpo e a consciência e que as ciências cognitivas os tomam por objecto principal de estudo, Rhonda Blair (2008) procurou nelas ferramentas de análise e reflexão sobre o processo criativo do actor, especificamente, sobre o modo como o actor imagina e se liga a uma personagem. Blair recorre à ciência para repensar o vocabulário da técnica de interpretação a fim de, justifica, dar um passo em frente no sentido apontado por Stanislavski, o famoso encenador russo que no início do século XX desenvolveu um método de interpretação realista, de influência mundial inultrapassável. Na sequência de uma pequena resenha histórica das ciências cognitivas, Blair destaca a obra de António Damásio, em vários aspectos produtivos para o entendimento da “memória afectiva” no método stanislavskiano. Se, para Damásio, a memória é o processo neurológico através do qual formamos a nossa identidade, em conjunto com a imaginação e por via de acumulação de experiências registadas no corpo e nos afectos, para Stanislavski a memória afectiva do actor consistia justamente na instância onde o actor deveria procurar ressonâncias emocionais da sua experiência pessoal (situações ou sentimentos semelhantes aos da sua personagem) para melhor criar e desempenhar o seu papel (2008: 70). Essa memória seria despertada por exercícios em que o corpo, e as suas respostas a determinados estímulos, estaria no centro, facto que as teorias de Damásio tornam evidente e necessário. Blair tece ainda um paralelismo entre termos do teatro e termos das neurociência (2008: 60-70), por exemplo, entre *self* e personagem, entre comportamento e acção dramática, atenção e foco, sublinhando as equivalências gritantes entre o processo de constituição da consciência no ser humano e o processo de criação de personagens no actor. Nada de particularmente original para a cultura ocidental, habituada a conceber o ser humano como um actor no mundo, uma personagem social, um observador de si mesmo, mas importante do ponto de vista do actor que ganha, com estudos como estes, a possibilidade de um auto-conhecimento substancial sobre o seu processo criativo e o seu instrumento privilegiado de trabalho: o corpo e a consciência de si.

Um outro exemplo recente aborda a relação do teatro e da consciência a

**Tudo o que Aristóteles teria gostado de saber
ou perspectivas interdisciplinares sobre a natureza imitativa do ser humano**

partir de uma matriz cultural e filosófica oriental: o grande tratado de filosofia indiano que aborda a estética teatral, o *Natyashastra*, e a tradição/ciência védica. Enquadrado pelos recém-criados “Estudos de Consciência”, campo interdisciplinar onde se cruzam filosofia, psicologia, neurociências, física e biologia, Daniel Meyer-Dinkgrafe propõe-se discutir a relação do teatro com a consciência em busca de uma melhor compreensão deste par vital, ambicionando, assim, responder à seguinte questão: poderá o teatro servir de ferramenta para atingir estados mais elevados de consciência, a libertação ou a perfeição? A hipótese de Meyer-Dinkgrafe sugere tem por base uma parábola do texto sagrado indiano e o conceito de “consciência pura”, tratado pela ciência védica. Em *Natyashastra*, conta-se o nascimento do teatro, cuja invenção teria resultado de um pedido dos deuses a Brahma no sentido de este desenvolver um meio que permitisse aos humanos a conquista da iluminação (2005: 1). Partindo desta questão, o autor vai analisar diferentes aspectos da arte teatral, desde a inspiração, o texto, o trabalho de actor, e autores maiores do século XX teatral, segundo o modelo de consciência proposto pela ciência védica. Este modelo explicaria a possibilidade de co-existência da consciência pura (ou estado alterado da consciência) com uma consciência vigilante, “uma experiência característica de estados mais altos da consciência designada por consciência cósmica” (2005: 193), ou seja, ofereceria uma teorização sobre a competência manifesta do actor em estar totalmente consciente dos seus gestos e do seu corpo em cena e, ao mesmo tempo, deixar-se guiar pela energia que subjaz ao inefável factor energético da sua “presença” em palco. Discutível abordagem, sobretudo se pensarmos que não só os modelos epistemológicos como também a própria natureza dos objectos de estudo diferem de cultura para cultura, este exemplo testemunha, porém, o inegável interesse em desafiar paradigmas e pontos de vista sobre os fenómenos. Curiosamente, se há algumas décadas atrás as técnicas artísticas e os textos de outras culturas inspiraram o trabalho de renomados encenadores, tais como, Eugénio Barba, Adriane Mnoukhine ou Peter Brook (penso, particularmente, na polémica encenação multicultural de *Mahabarata*, texto épico indiano), hoje parecem ser os estudiosos que vão beber da fonte cultural do outro para abrir potenciais caminhos de reflexão.

Nas últimas décadas, o teatro tem procurado noutras disciplinas elementos estimulantes e clarificadores da criação artística e dos mecanismos do actor,



cujo corpo é material e ferramenta artístico basilar. Esta tendência demarca-se do paradigma antropológico e textual que marcou os anos 70, ainda hoje um dos pilares dos estudos de teatro e performance. Na antropologia, o teatro encontrou uma pródiga via reflexiva nos rituais das sociedades ditas primitivas na medida em que ambos partilham características nevrálgicas, tais como, a reunião de uma comunidade, a suspensão do tempo e do espaço quotidianos e o poder transformador do acontecimento, reclamado pela performance como um dos seus fundamentos distintivos e altamente necessários para uma sociedade massificada e mediatizada (Richard Schechner, Victor Turner). O espectáculo adquire, na mesma época, um estatuto autónomo face ao texto dramático e torna-se passível se ser interpretado enquanto enunciado cénico, isto é, enquanto “texto espectacular” (Richard Schechner), termo claramente influenciado pelo modelo semiótico. Hoje as ciências cognitivas oferecem-nos dados sobre o modo como construímos representações mentais, enraizadas no corpo como um mapa de experiências afectivas e, com elas, a nossa identidade. Cientificamente provada, a imitação como um processo inato ao ser humano, que requer uma imagem ou representação do eu e uma capacidade reflexa de identificação com o outro, ajuda-nos a compreender o teatro como um forma de construir representações e narrativas, porventura tão fictícias como aquelas criadas pelos processos neurológicos de formação da consciência, e daí as ciências cognitivas encontrem nele uma metáfora tão fértil.

Os indícios da relação entre teatro e natureza sugerida pela centralidade da figura humana revelaram-se profícuos no ponto nodal da imitação: como criação, por parte do artista, e como competência relacional e de aprendizagem, por parte do público. Podemos sistematizar estas evidências em três singulares coincidências. Primeira: o corpo da personagem é simultaneamente o corpo do actor em cena e nesta coincidência entre o material da vida e o material artístico reside a inquietação e o maravilhamento desta arte. O actor imita e é, simultaneamente, o imitado com o qual se compraz o espectador. Segunda: diria a ciência que, perante as acções desempenhadas pelo actor em palco, os neurónios-espelho do espectador activam-se, permitindo-lhe o reconhecimento com a cena através de uma outra coincidência, desta feita, neurológica, entre acção e observação. Se ambas não podem ser distinguidas do ponto de vista do cérebro, pelo que observar ou perceber será também uma forma de agir,

**Tudo o que Aristóteles teria gostado de saber
ou perspectivas interdisciplinares sobre a natureza imitativa do ser humano**

poderemos dizer que a acção do espectador será a potência da identificação com as emoções, os gestos e as intenções do ser humano em cena como se ele próprio as vivesse. Neste sentido, é lícito pensar a experiência do espectador como uma experiência de simulação interna da acção desempenhada pelo actor, uma experiência reversa de *mimesis*: é porque vê o actor a imitar que o espectador o imita – mentalmente – e se pode identificar com o imitado. Terceira: na coincidência imitação-identificação fecha-se uma espécie de ciclo iniciado pelo gesto artístico na medida em que na cabeça do espectador também se desenrola uma imitação ou uma cópia de acções, intenções e emoções, criadas por ele. Se a *mimesis* aristotélica encerra as noções de cópia e de criação, e se o teatro ritualiza a cada novo espectáculo a enunciação criadora desse imitar, assim também o público acciona mecanismos que o conduzem a uma paradoxal experiência criadora “da cópia”, de imitação interna do outro como forma de aprendizagem e prazer. A partir do momento em que age, simulando, o espectador veste igualmente a pele de um potencial criador de imagens e sensações, tal como o faz com as suas narrativas de vida, construindo desde sempre a sua identidade e a sua memória. Faz parte da natureza humana construir ficções, segundo as quais constituímos modelos de realidade, âncoras de verdade e falsidade, pelo que poderemos afirmar, à laia de conclusão, que apesar da sua intrínseca artificialidade e necessária separação do tempo e do espaço da vida, todo teatro (ou processo de representação) sedimenta-se num processo natural e constante, cultural e neurobiológico, psíquico e antropológico do ser humano.

Bibliografia

ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa: INCM, 1992.

BLAIR, Rhonda, 2008, *The Actor, Image and Action. Acting and cognitive neuroscience*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

DAMÁSIO, António, 2000, *O Sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurologia da consciência*, Lisboa: Publicações Europa-América.

GALLAGHER, Shaun, 2005, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford: Clarendon Press.

MEYER-DINKGRAFE, Daniel, 2005, *Theatre and Consciousness. Explanatory Scope and Future Potential*, Bristol: Intellect.

ROACH, Joseph R., 1993, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

SERRA, José Pedro, 2006, *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e FCT.

TOMASELLO, Michael, 1999, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

∫ *por Andreia
Saavedra
Cardoso* **UMA PAISAGEM NÃO É UM QUADRO**

Resumo

A antinomia fundamental – Arte e Natureza evoca o percurso de díspares concepções de paisagem formadas desde o começo da Idade Moderna, com origens tão diversas como a disciplina estética, subsumida à filosofia da arte nos dois últimos séculos; ou as ciências da natureza, que no último século muito contribuíram para a caracterização da paisagem, enquanto realidade independente da perspectiva perceptiva do sujeito. Assim mover-nos-emos na tentativa de superar esta antinomia recorrendo à *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant e ao trabalho dos diversos autores, que desde os finais do século passado, retomaram esta obra na reflexão sobre o Belo Natural, ao reclamarem simultaneamente a pertinência e a necessidade de considerar a experiência estética da natureza na sua especificidade e autonomia face à experiência estética da obra de arte. A especificidade ontológica da paisagem parece determinar, se não a impossibilidade de um juízo estético puro na sua apreciação, pelo menos, a pertinência de uma estética impura, enquanto pedagogia que vise como fim a sustentabilidade das modalidades do habitar a paisagem.

Abstract

The fundamental antinomy – Art and Nature evokes the path of discordant conceptions of landscape formed since the beginning of the modern age, with origins as diverse as the aesthetic discipline, subsumed to a philosophy of art over the last two centuries; or as the sciences of nature, that on the last century much have contributed to the characterization of landscape, as a reality independent of the subjective perception. Therefore we will carry on in the attempt of surpassing this antinomy appealing to *Kant's Critique of Judgment* and to the work of several authors that since the end of the last century, retrieved this work aiming to reflect upon natural beauty, reclaiming simultaneously the pertinence and the necessity of considering the aesthetic experience of nature on its specificity and autonomy in face of the aesthetic experience of art. The ontological specificity of landscape seems to determine if not the impossibility of a pure aesthetic judgement on its appreciation, at least the pertinence of an impure aesthetic, as a pedagogy that aims as an end the sustainability of the modalities of inhabiting landscape.

Defender a perenidade do Monte Fuji, enquanto criação artística secular de Hokusai e inúmeras gerações de pintores e poetas foi o modo mais consensual e menos controverso encontrado por Alain Roger¹, para transmitir a teoria da *artialisaton*² a uma audiência preocupada com a preservação do monte e a eticidade da necessária interferência dos fins humanos nos processos erosivos naturais, a que a referida forma geológica se encontraria sujeita. Acontece, que nessa ocasião, Alain Roger não defendia dos riscos de erosão a paisagem dominada pela bela forma natural do Monte Fuji, mas apenas a possibilidade de nesta rever um culturalmente determinado *genius loci*, a essa paisagem concedido pela artealização, por ocasião das suas múltiplas representações artísticas. Segundo Alain Roger, Augustin Berque³, entre outros, apenas a cultura artística ou erudita permite apreciar a paisagem a partir do país, ecúmena ou território habitado; na ausência ou impossibilidade de associar o belo artístico como mediador ao território, a indiferença estética parece subsumir a paisagem a “*nullité de pays, lieu sans génie*”⁴.

Se por um lado na contemporaneidade a concepção de paisagem, enquanto resultado de um processo de artealização, como fundamenta a teoria culturalista de Alain Roger conduz, necessariamente, ao questionamento do estatuto ontológico do que precede esse procedimento artístico; por outro, mostra-se insuficiente a concepção de paisagem estritamente naturalista-científica, a que este filósofo frontalmente se opõe.

No capítulo *Metaspazialità del paesaggio* Rosario Assunto esteia a reflexão fundamental da sua obra *Il paesaggio e L'Estetica* (1973)⁵, sobre a resolução do longo equívoco, que permitiu durante séculos a dominante assunção da paisagem como visão artística ou aspecto visivo de um país, considerado como se fosse imagem artística. Decorridas várias décadas desde a publicação desta obra crucial, como inquirição filosófica à essência da paisagem, pode parecer imprudente alicerçar esta comunicação sobre o pretensamente ultrapassado equívoco. O tema geral que serve de propósito a este encontro – Arte e Natureza – evoca,

1 Roger A., *Court traité du paysage*, pp. 22-23.

2 Roger, A., *op. cit.*, pp. 11-30. Este termo da língua francesa será doravante substituído pelo seu equivalente na língua Portuguesa - artealização.

3 Berque, A., *La pensée paysagère: une approche mésologique*. In *Paesaggi culturali*, pp. 29-36.

4 Roger, A., *op. cit.*, p. 22.

5 Assunto, R., *Il paesaggio e L'Estetica*, pp. 13-15.



contudo, a antinomia fundamental que permitiu as díspares concepções de paisagem, com origens tão diversas como a disciplina estética, subsumida a filosofia da arte nos dois últimos séculos; ou como as ciências da natureza, que no último século muito contribuíram para a caracterização da paisagem, enquanto realidade independente da perspectiva perceptiva do sujeito.

Uma proposta moderada pelo reconhecimento do substrato ontológico de que deriva a paisagem e simultaneamente da autonomia da esteticidade dos fenómenos naturais é a de Simmel, no ensaio *Philosophie du paysage* (1913), onde subjaz ainda uma concepção vitalista da arte e dos procedimentos artísticos, enquanto imanentes a uma estética do quotidiano. O processo de carácter espiritual que gera, segundo Simmel, a unidade formal e de sentido em que consiste a paisagem a partir da impressão bruta que temos das coisas, arrancadas ao fluxo global da natureza, apesar de semelhante no sujeito que contempla e no pintor previamente à criação das obras de arte pictóricas⁶, constituindo em ambos os sujeitos uma *obra de arte in statu nascendi*⁷ não implica, contudo, que a paisagem em presença se deixe apreciar no seu aparecimento como uma representação artística e menos ainda, que a sua génese exija estas representações, para modelar e cultivar esteticamente o olhar comum pela cultura erudita.

Estes equívocos impediram, que à excepção das teses de Simmel, no ensaio suprarreferido, e de Assunto na obra - *Il paesaggio e L'Estetica*, se tivesse constituído uma estética da paisagem que soubesse encontrar, adequadamente, uma posição de equilíbrio entre as perspectivas culturalistas, reconhecendo ainda a especificidade que a natureza imprime à experiência de re-constituição subjectiva da paisagem. De facto, a apreciação pictórica da paisagem consiste em considerá-la unicamente através de uma perspectiva formal, como uma composição onde variáveis como a coerência, a unidade/harmonia, escala, diversidade de elementos, equilíbrio, cor e textura constituem alguns dos parâmetros possíveis para determinar a sua esteticidade visual, constituindo segundo Saito⁸,

6 Simmel, G., *Philosophie du paysage*, p. 235. « (...) le paysage au sens artistique naît lorsqu'on prolonge et purifie de plus en plus le processus par lequel le paysage au sens commun se dégage, pour tous, de l'impression brute qu'on a des choses de la nature prises en détail. Ce qui fait l'artiste soustraire au flux chaotique et infini du monde, tel qu'il est immédiatement donné, un morceau délimité, le saisir et le former comme unité qui désormais trouve en soi son propre sens et coupe les fils la reliant à l'univers pour mieux les nouer à soi — ce que donc fait l'artiste, c'est précisément ce que nous faisons aussi (...) ».

7 Simmel, G., *op. cit.*, p. 238.

8 Saito, Y., *Appreciating nature on its own terms In The Aesthetics of Natural Environments*, pp. 141-155.

Uma Paisagem Não É Um Quadro

um dos modos ética e cognitivamente inadequados de apreciar a natureza, ou a natureza como paisagem. Segundo a expressão de Saito apreciar algo *nos seus próprios termos* implica uma compreensão, no caso da paisagem do que seja o substrato ontológico, que participa na sua constituição, (...) *envolver o reconhecimento da sua própria realidade, independente de nós*, o que coloca a sua perspectiva no âmbito das concepções que defendem a importância do conhecimento científico dos processos e história naturais, enquanto modos de aceder a uma maior profundidade da experiência estética, porque situa um sujeito apto a receber as características e modo de ser do objecto, tanto quanto a sentir-se a si próprio na contemplação estética e ao que de específico pode emergir desse elo de intimidade.

Desde o primeiro parágrafo da analítica do Belo, que Kant estabelece que *o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento (...) [e o seu] fundamento de determinação não pode ser senão subjectivo*⁹, de que forma implicar a proposta adequação desse juízo de gosto ao objecto a que se aplica sem determinar à partida uma experiência estética impura? Mas, mesmo quando estão excluídos juízos de conhecimento pode ser pura uma experiência estética da paisagem com características de autenticidade? Antes de abordar esta questão de forma integral tomamos o partido de esclarecer preliminarmente o que se entende por autenticidade da experiência estética da paisagem, quais as suas características através da obra - Il paesaggio e L'Estetica de Assunto; e de rever as potencialidades de impureza nessa experiência, de acordo com a *Crítica da faculdade do juízo* de Kant.

Enquanto delimitação de uma unidade subjecto-objectual a partir da natureza, a aceção de paisagem de Simmel¹⁰ assinala implicitamente, que a singularidade da experiência estética da paisagem em relação à obra de arte residirá, seguramente, no substrato natural e nas modalidades diferenciadas, segundo as quais o sujeito o pode viver, numa comunhão certamente diversa daquela que proporciona a posição de espectador em face de uma obra de arte, como assinala Assunto, perante a qual temos uma relação face a face, ainda que esta

9 Kant, I., *Crítica da faculdade do juízo*, p.89, §1.

10 Simmel, G., *op. cit.*



se viva em nós, enquanto que na paisagem somos, de facto, actores¹¹, pois é nessa espacialidade natural que vivemos; trata-se de natureza existencial, diversa de uma natureza “em si” como aquela a que o conhecimento científico acede, como algo existente fora do sujeito.

A autenticidade e especificidade de uma experiência estética da paisagem reside, precisamente, no *sentimento vital*¹² que subjaz e caracteriza o estado de comunhão física com a natureza, primeiro interessada e no domínio do agradável (*piacevole*), como refere Assunto¹³, prazer integral de todos os sentidos, experiência pré-reflexiva, primordial ou estesiológica da natureza, que se associa à *percepção que reflecte*¹⁴ própria da contemplação, ao prazer estético desinteressado, marcando-o delevelmente com a sua impureza pois, como refere Assunto¹⁵, este prazer vital prolonga-se e universaliza-se no mesmo movimento da contemplação, que o purifica e conserva da mesma forma, que o amor com as inclinações dos sentidos. De facto, apenas elidindo o *sentimento vital* e o agradável do domínio estético pôde Kant estipular um único modelo de experiência estética, quer para as entidades naturais, como para as obras de arte; apenas o afastamento vital, a distância e o desinteresse na existência do objecto, enquanto requisitos de pureza, poderiam colocar sobre o mesmo plano a apreciação estética do natural e do cultural.

A impossibilidade de eliminar os traços deste sentimento vital, implica que não se possa garantir a pureza deste encontro com o objecto natural, desde o início do processo disponível à estetização, pois como refere Dufrenne o, “(...) *desinteresse, aqui, não é tão completo (...) mesmo se ele se quer como puro olhar, ele não é insensível às solitações que lhe vêm das coisas e do seu corpo misturado com elas.*”¹⁶ e sobretudo a essa satisfação, que deriva do envolvimento activo

11 Assunto, R., *op. cit.*, pp. 119-120. “ (...) *mentre le opere d' arte le contempliamo come qualcosa che sta di fronte a noi (...) il paesaggio lo contempliamo non da spettatori, se così si può dire, ma da attori. Quando contempliamo un paesaggio, siamo difatti in quel paesaggio; e siccome l'essere nostro è la vita di cui siamo viventi (...) il nostro essere nel paesaggio è un vivere nel paesaggio. (...) il paesaggio è una realtà estetica che noi contempliamo vivendo in essa; ed abbiamo osservato che è una condizione diversa da quella che caratterizza l'esperienza delle opere d'arte che nell'atto in cui noi le contempliamo vivono in noi (...)*”

12 Assunto, R., *op. cit.* p. 175.

13 Assunto, R., *op. cit.*, pp. 165-166.

14 Serrão, A., A experiência da paisagem com Kant em fundo *In Pensar a sensibilidade: Baumgarten, Kant, Feuerbach*, p. 59.

15 Assunto, R., *op. cit.*, p. 166.

16 Dufrenne, M., A experiência estética da natureza *In Estética e Filosofia*, p. 63.

do sujeito. No âmbito do desenvolvimento de uma plenitude carnal própria da experiência de uma natureza espacializada através do sujeito, como assegurar que o prazer devido à beleza e ao enaltecimento puro da sensibilidade, eleve a experiência do sujeito e purifique-a da dormência do deleite devido ao agradável das sensações directas ou da plenitude de uma vontade de domínio expressa no domínio espacial da sua circunstância? É possível garantir que a contemplação domine o processo purificando-o, como refere Assunto? Será legítimo considerar como resíduo o deleite ou (...) *sentimento de promoção da vida inteira* (...) ¹⁷, que singulariza a experiência estética da paisagem, em relação ao objecto artístico?

O interesse na existência do objecto de apreciação estética é igualmente o motivo de Kessler¹⁸ para reivindicar a impureza, enquanto característica de uma estética da paisagem, que queira ir mais além de um enfoque perceptivo limitado à pura visão e ao paradigma de apreciação da paisagem enquanto representação, em oposição a uma estética encarnada resultado do habitar da paisagem natural, em que a experiência corporal da sua concretude, se dá através de *determinações estesiológicas múltiplas*; estética ligada por Kessler à *vivência de uma felicidade*, a que devem ainda acrescer as necessárias considerações éticas ínsitas à apropriação existencial de um espaço real.

A impureza com origem na vivência do agradável, que segundo Assunto e Kessler caracteriza a experiência estética da paisagem natural surge como promessa de uma estética do quotidiano, onde o *sentimento vital* e a *vivência de uma felicidade* constituem as matrizes que garantem a todos a autenticidade de uma experiência existencial comum, em oposição à concepção da paisagem como acessível apenas a uma minoria, a única à qual seria possível a postura desinteressada, depois de Kant associada à percepção estética pura e elevada, dependente de uma cultura erudita, como defendem Berque e Roger.

A incapacidade de assegurar um juízo de gosto meramente contemplativo ou reflexivo, pois *o comprazimento no agradável é ligado a interesse* ¹⁹ é apenas a primeira origem de indícios de impureza na experiência estética da paisagem; pois além da presença de um gosto dos sentidos, que implica que o sujeito tenha

¹⁷ Kant, I., *op. cit.*, p. 237, §54.

¹⁸ Kessler, M., *El paisaje y su sombra*, pp. 31-47.

¹⁹ Kant, I., *op. cit.*, p. 92, §2.



interesse na existência do objecto, o prazer no objecto natural associa-se, por vezes, a outro modo de ajuizar também próprio da faculdade de julgar. A par dos juízos de gosto puros esteados na experiência estética da natureza, Kant afirmou a existência e ingerência nesta experiência de outro tipo de juízos – teleológicos, quando por exemplo consideramos (...) *a vista do oceano como o pensamos (...) como um vasto reino de criaturas aquáticas, como o grande reservatório de água para os vapores que impregnam o ar com nuvens em benefício das terras, ou também como um elemento que na verdade separa entre si as partes do mundo, conquanto porém torne possível a máxima comunidade entre elas (...)*²⁰.

Assistir à autoregulação nos fenómenos naturais e nos organismos vivos (relações finais internas), ou ser tomado pela intuição de uma adequação das coisas da natureza entre si (relações finais externas²¹), permite ao homem aceder ao pressentimento da existência de um *grande sistema de fins da natureza*²², atribuindo-lhe uma perfeição imanente, gerando uma (...) *admiração [pela] natureza, que se mostra em seus belos produtos como arte, não simplesmente por acaso, mas por assim dizer intencionalmente (...)*²³. A assunção da teleoformidade da natureza, implica que perante a paisagem (delimitação no todo que é a natureza²⁴) e os processos que lhe são inerentes, o sujeito não assuma exclusivamente a atitude estética, como refere Kant, tomando o mar apenas como faz um poeta “(...) *segundo o que a vista mostra (...) como um claro espelho de água que é limitado pelo céu (...)*”²⁵ *uma beleza da natureza em tudo análoga à da arte; mas que através do uso da faculdade de juízo reflexiva reconheça simultaneamente às belas formas superficiais, uma “perfeição natural interna”*²⁶.

Neste caso, a presença de conceitos apesar de determinar a ausência de liberdade da faculdade de juízo permite, a presença de informação relevante para o intensificar do comprazimento, derivado da experiência estética e do prazer intelectual, pois a solidariedade entre a descrição da teleoformidade e a aproximação estética da natureza permite pensar, que sejam perspectivas com-

20 Kant, I., *op. cit.*, p. 169, Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos.

21 Kant, I., *op. cit.*, pp. 282-286, §63.

22 Kant, I., *op. cit.*, p. 299, §66.

23 Kant, I., *op. cit.*, p. 204, §42.

24 Simmel, *op. cit.*, pp. 231-232.

25 Kant, I., *op. cit.*, p. 169, Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos.

26 Kant, I., *op. cit.*, p. 293, §65.

Uma Paisagem Não É Um Quadro

plementares de pensar a realidade natural²⁷, associadas na experiência e obra por autores como Humboldt, Goethe, Schelling, entre outros, o que realça a ligação operada por Kant numa mesma faculdade do ânimo, da capacidade de emitir juízos estéticos e juízos teleológicos, enquanto uma intuição fundamental da potencial impureza de ambas as formas de apreciação da natureza.

O efeito de uma consideração simultânea da paisagem de acordo com juízos teleológicos e juízos estéticos permitiria a apreciação desta *nos seus próprios termos*, como propõe Saito, elevando a compreensão estética das belas formas naturais a uma reflexão sobre a sua perfeição qualitativa interna, considerando a interdependência entre os processos naturais e as suas supostas finalidades objectivas e imanentes e os processos antrópicos, compreensão próxima de um conhecimento de matriz ecológica, que é aquele que melhor caracteriza a dinâmica da paisagem. A impureza devida a esta configuração da paisagem na sua organicidade funcional é aquela que permitiria o desenvolver de uma consciência ecológica, complementar da compreensão estética, na tarefa fundamental de educação para a sustentabilidade das modalidades do habitar.

27 Sobre a complementaridade entre a contemplação estética e a apreciação teleológica da natureza *vid.* Santos, L.R., Kant e a ideia de uma poética da Natureza. *Philosophica*, p. 29.

Bibliografia

- Assunto, R. (2005) – **Il paesaggio e l'estetica**. Palermo: Edizioni Novecento.
- Berque, A., (2008) La pensée paysagère: une approche mésologique. *In* Salerno, R.; Casonato (dir.) **Paesaggi culturali**. Rome: Gangemi Editore, p.29-36.
- Cardoso, A. (2007) – Paisagem e complexidade ecológica: a necessidade das narrativas. **Philosophica**. 29:49-64.
- Drufrenne, M. (2002) - A experiência estética da natureza *In* **Estética e Filosofia**, São Paulo: Editora Perspectiva, p.60-77.
- Kant, I. (1998) - **Crítica da faculdade do juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda
- Kessler, M. (2000) - **El paisaje y su sombra**. Barcelona: Idea Books.
- Roger, A. (1997) - **Court traité du paysage**. Éditions Gallimard.
- Saito, Y. (2004) Appreciating nature on its own terms *In* Carlson, A.; Berleant, A. (ed.) **The Aesthetics of Natural Environments**. New York: Broadview Press, p.141-155.
- Santos, L.R. (2007) – Kant e a ideia de uma poética da Natureza. **Philosophica**. 29:19-34.
- Serrão, A. (2007) A experiência da paisagem com Kant em fundo *In* **Pensar a sensibilidade: Baumgarten, Kant, Feuerbach**, p.55-69.
- Simmel, G. (1993) - *Philosophie du paysage In* **Tragédie de la culture et autres essais**. Paris: Presses Universitaires de France. 232-245.

∫ por António
Pedro Marques **BLOTTING, BLUFFING NATURE**

Resumo

Alexander Cozens publicou, em 1785, um breve tratado com o título *Um Novo Método para Ajudar a Criação no Desenho de Composições Originais de Paisagens*. O método consiste na produção de manchas acidentais que estimulam a imaginação, conduzindo a soluções compositivas imprevistas. *To blot* significa produzir o “borrão” que desencadeia o acto projectivo e o aparecimento de novas formas. As dezasseis matrizes propostas por Cozens não são totalmente aleatórias, obedecendo, em todos os casos, a uma disposição de “massas”, cuja intencionalidade foi previamente deliberada. *Blotting, bluffing nature* representa a consagração do primado da imaginação e da invenção artística, que partindo dos princípios gerais da natureza, não vê no objecto natural uma finalidade, mas a consequência de um processo que tem na arte o ponto de nascença.

Abstract

In 1785, Alexander Cozens published a brief treaty entitled “A New Method to Help Creation in the Drawing of Original Landscape Compositions”. The method consists of producing accidental blots which stimulate imagination, leading to unpredicted compositional solutions. *To blot* means to produce a “smear”, which triggers the projective act and the appearing of new forms. The sixteen matrixes proposed by Cozens are not totally random, following, in every case, a “mass” disposition, whose intentionality was previously deliberated. *Blotting, bluffing nature* represents a consecration of the primacy of imagination and artistic invention, which, based on the general principles of nature, does not see a finality in the natural object, but a consequence of a process, which has its birth point in art.

A plurivalência semântica que resulta das múltiplas significações da palavra *natureza* situa-se no mesmo plano de semelhança em que podemos incluir a palavra *arte*. O conceito de *natureza* está associado ao processo evolutivo da História, da Filosofia e da Ciência em que o conceito de *arte* tem vindo a enquadrar-se, segundo as directrizes da cultura e do pensamento de cada época.

Tal como as duas faces da mesma moeda, que traduzem, em simultâneo, unidade e oposição, o binómio *natureza/arte* tem em comum a ideia de força criativa, de força activa a partir da qual tudo nasce. Difere no que distingue o ser humano dos outros seres, que é a realização do acto intencional e a capacidade de representar o que vê, o que pensa e o que sente.

Nomina si nescis, perit et cognitio rerum, se ignoras o nome das coisas, desaparece também o que sabes delas, refere Carlos Lineu, em 1755. No início desse mesmo século, na quarta lição dos Princípios do Desenho, Gérard de Lairesse estabelece um confronto entre *Natureza* e *Arte* e conclui que a *natureza* é indeterminada e é regida pelas determinações da *Arte*: *É preciso convir em que a natureza tem muita força por si mesma, sem se lhe juntar a instrução, e que esta é importante sem o socorro da natureza; porém pode dizer-se que a natureza é cega, se a Arte lhe não ilumina os olhos.*

Recentemente, numa obra intitulada *Breve Tratado de Paisagem*, Alain Roger afirma que o artista tem por vocação negar a *natureza* e o facto de *re-presentá-la* é motivo suficiente para *arrancar* a *natureza* à *natureza*. A *arte*, segundo Lévi-Strauss, constitui a apropriação, ao mais alto nível, da *natureza* pela cultura.

Ainda segundo Alain Roger, existem duas modalidades de “operar” artisticamente, dois modos de intervir sobre o objecto natural, ou, como diria Montaigne, de “artificialar”, em francês *artificialiser*, a *natureza*. A primeira é directa, *in situ*; a segunda é indirecta, *in visu*, e processa-se através do olhar.

Sob o ponto de vista artístico e tomando como exemplo o corpo masculino ou feminino, dispomos de dois modos de conversão da nudez, que, em si, é neutra, em objecto estético. Um consiste em inscrever o código artístico no próprio corpo, *in situ* ou *in vivo*, através de pinturas na face, tatuagens, escarificações, que têm por objectivo transformar o ser humano em obra de arte. O segundo procedimento consiste na produção de modelos autónomos, em

desenho, pintura, escultura, fotografia, etc., que agrupamos sob a designação genérica de *Nu*, em oposição a nudez.

Passa-se o mesmo em relação à natureza. À semelhança da nudez, que é considerada bela através do *Nu*, um lugar natural só tem relevância estética através da conversão em *Paisagem*.

À dualidade *Nudez/Nu*, Alain Roger propõe acrescentar o par conceptual *Pais/Paisagem*. O *pais* está para a *paisagem*, como a *nudez* está para o *nu*. A palavra *Paisagem* vem de *pagus*, “o campo”, “a terra cultivada”, que em francês deu *pays*, *paysan*, *paysage*.

A partir da origem do termo, verifica-se também um efeito de contágio que remete o conceito de paisagem para o resultado da acção do homem e de todos os seres vivos, plantas e animais, em equilíbrio com os factores físicos do ambiente. Neste âmbito, é habitual estabelecer-se a diferença entre paisagem primitiva, em que o homem não intervém, e paisagem natural, que resulta da criação de um equilíbrio estável com os factores ecológicos, em consequência da intervenção humana.

Voltamos, assim, a uma relação de identidade semântica que repõe de imediato a correspondência entre os conceitos de natureza e de paisagem. Porém, tendo em conta a diferença, já exposta, entre objecto natural e objecto artístico, não podemos abdicar da dualidade de conceitos proposta por Alain Roger, *Pais/Paisagem*, *in situ/in visu*.

O que significa “Blotting, bluffing nature”? Perante as dificuldades sentidas por um aluno, no decurso de uma lição de desenho, o pintor inglês Alexander Cozens inventou um método que designou por “método dos borrões”. Trata-se de um método projectivo baseado na representação accidental de manchas que estimulam a imaginação, sugerindo semelhanças com determinadas formas e conduzindo a soluções compositivas imprevistas.

Desenvolvendo esta ideia, Alexander Cozens elaborou um conjunto de dezasseis desenhos que ilustram a obra que escreveu, com o título *Um Novo Método para Ajudar a Criação no Desenho de Composições Originais de Paisagens*, um breve tratado de composição que publicou em Londres, em 1785.

Leonardo de Vinci havia referido, no Tratado da Pintura, a importância das *formas confusas*, das quais a mente recebe sugestões, *acelerando o espírito de invenção*. Também, na China do séc. XI, Sung Ti aconselhava um discípulo a

Blotting, Bluffing Nature

observar as protuberâncias, fendas, zigzagues de um muro em ruínas para aí encontrar montanhas, rios, árvores, plantas, pessoas e animais. Dois séculos mais tarde, Giotto recomendava a observação de pequenas pedras com fracturas, para pintar montanhas.

Cozens define o *borrão* não como um desenho, mas como um conjunto de formas aleatórias, a partir das quais um desenho pode ser feito. “To blot consiste em produzir várias manchas, com tinta sobre papel, dando origem a formas accidentais sem linhas, a partir das quais as ideias são apresentadas ao espírito.”

Do mesmo *borrão*, podemos obter vários desenhos. No entanto, segundo Cozens, apesar do carácter rude e indeterminado da mancha, uma disposição geral de *massas* deve, desde início, conduzir a uma forma compreensível, cuja intencionalidade foi previamente deliberada.

Cada uma das dezasseis matrizes do *Novo Método* é constituída por uma ou várias manchas com carácter acentuadamente expressivo. O conjunto das matrizes evidencia uma clara unidade morfológica. A vertente signíca dos borrões é reforçada pelo fundo branco da página, à semelhança das estampas orientais, em que a forma se recorta com nitidez sobre os espaços geometricamente puros do fundo.

Mas, ao invés da tradição oriental, os *borrões* de Cozens sugerem pontos de vista díspares, em que as distâncias variam de plano para plano, numa antecipação da lógica cinematográfica, sem câmara de filmar, sem cena, nem contracena. Contudo, através da irregularidade das texturas adivinha-se o despontar de cumes de montanhas, de rios e cascatas, de vales e planícies de terra ou de mar, de massas de vegetação frondosa ou de pedra escarpada, que disputam de imediato a nossa atenção ou se diluem em sucessivos planos até ao infinito.

Não sabemos, ao certo, nem a forma, nem o sentido. Dispomos, apenas, de



Cozens, de *Um Novo Método*, Et



lugares que não têm lugar físico, mas em que a horizontalidade dos ritmos nos faz sentir as directrizes da realidade, à margem dos limites da visão natural.

William Mason, autor do poema *The English Garden*, publicado em 1772, e que muito influenciou Cozens, faz depender das leis da pintura a arte de cultivar o jardim. Uma das regras é precisamente a regra dos três planos da perspectiva atmosférica, ocre, verde, azul, inventada pelos pintores do séc. XV. Alexander Cozens procura traduzir esse efeito, através de uma acentuada gradação de valores, quando passa do *borrão* inicial à determinação da forma idealizada, garantido assim uma convincente ilusão de profundidade entre os primeiros e os últimos planos.

Gombrich vem contribuir para um esclarecimento mais preciso do método projectivo de Cozens, quando afirma que as manchas de tinta não devem ser vistas como sugestão do mundo visível, mas como motivação para a representação de paisagens. O modelo a partir do qual foi fixado o padrão de paisagem ideal encontrava-se nos desenhos de Claude Lorrain. Assim, tratava-se da projecção de um formulário conhecido e não do despertar para novas invenções. Pretendia-se apenas abrir o leque das variantes compositivas em vez de inventar uma nova linguagem de formas.

A aparente saturação dos modelos de paisagem provenientes de Claude Lorrain contribuiu para o recurso ao *método dos borrões*, mas, apenas, como meio de encontrar novas alternativas com o mesmo vocabulário. Começamos, assim, a perceber o porquê dos termos *blotting* e *bluffing*, através do método, no caso de *blotting*, e através do princípio que remete para a arte e não para a natureza, no caso de *bluffing*.

Em meados do século XVIII, a paisagem inglesa encontrava-se repartida entre a exactidão topográfica e a visão idealizada de influência italiana e francesa, caracterizada pela coerência racional que aparece nos desenhos de Poussin e pela sensualidade caprichosa das aguadas de Claude Lorrain.

Os topógrafos alimentavam o gosto tradicional de um público burguês e aristocrata com o realismo descritivo da representação pormenorizada, que privilegiava o rigor da observação e a precisão absoluta dos traçados, em detrimento da qualidade estética.

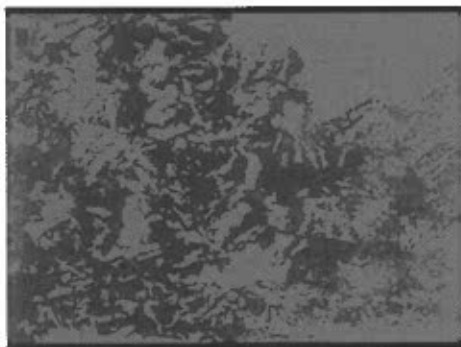
Porém, durante a segunda metade do século XVIII, assistimos à gradual transformação da topografia rigorosa em linguagem artística. Paul Sandby,

em 1770, ao representar o castelo de Windsor, interessa-se mais pela luminosidade do céu e pelo colorido das nuvens do que pela arquitectura do edifício. Despontava, assim, uma tendência pré-romântica, em que Cozens, por outra via, se insere.

Os topógrafos utilizavam habitualmente a técnica da *aguada cinzenta*, que consistia em espalhar pela superfície da folha uma ligeira camada de aguada cinzenta, que servia de fundo, sobre o qual eram aplicados os tons mais escuros, para assinalar as sombras, ou eram abertos, com pigmento branco, os pontos de luz. A partir desse momento, era possível adicionar um pouco de cor às zonas iluminadas. A aguarela nascia, assim, a partir dos diferentes valores de cinzento.

Edward Dayes melhorou este procedimento, ao sugerir, uma aguada de azul de Prússia para o plano do céu e uma de sépia para o plano da terra, ambas muito diluídas e tocando-se no horizonte. Só mesmo no final do século XVIII, entre 1796 e 1800, Thomas Girtin veio consagrar a utilização directa de pigmentos de cor sem recorrer à aguada inicial. Desde então, uma aguarela podia ser realizada *com cores* e não apenas *com valores*. Todo o século XIX é tributário desta mudança, juntamente com o aumento do interesse artístico pela paisagem, que tem em Turner, Constable e John Ruskin os principais representantes.

Só no século XX, com Pollock, Tobey, Graves, Kline, Wols, Still, entre muitos outros, o informalismo e a abertura sígnica das manchas acidentais de Cozens teve plena aceitação. A abstracção lírica que está patente em cada matriz faz-nos preferir a mancha no estado original às múltiplas variantes de obra acabada.



Cozens, de *Um Novo Método*, E2

O *Novo Método* inscreve-se numa tentativa de definir uma teoria geral da paisagem. Cozens propõe dezasseis categorias de composição, com base no primado da imaginação e da invenção artística, que contrapõe à prática comum da representação directa do natural.

A paisagem, em Cozens, é uma abstracção que não pretende imitar a natureza, mas criá-la, ou *re-criá-la*, invertendo a relação entre o objecto natural e a sua representação. O *bluff*, em Cozens, se o admitirmos, não está na forma ficcionada da representação. Está na atitude do artista que, partindo dos princípios gerais da natureza, pretende submeter o *sentimento da natureza* ao *sentimento da paisagem*. A arte converte-se, assim, em natureza. Em Cozens a arte é natureza.



Cozens, de *Um Novo Método*, E3

Blotting, Bluffing Nature

Bibliografia

CAUQUELIN, Anne: *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989

CLARK, Kenneth: *L'Art du paysage*, Paris, Gérard Monfort, 1994

COZENS, Alexander: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1ª ed., London, 1785

GOMBRICH, E.H.: *Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, 4ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 2007

KANT, Immanuel: *Crítica da Faculdade do Juízo*, INCM, 1998

MASON, William: *The English Garden*, Book the First, 1772

OPPÉ, Paul: *Alexander and John Robert Cozens*, London, 1952

ROGER, Alain: *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997

ZERNER, Henri: «Alexander Cozens et sa méthode pour l'invention des paysages», *L'Oeil*, nº137, Maio, 1966

∫ por *Eduardo Duarte* **BYRON E OS "CINCO ARTISTAS EM SINTRA"**¹

Resumo

Em 1809, o poeta inglês Lord Byron passou por Portugal e aqui esteve cerca de 2 semanas. A grande invenção do poeta foi, sem dúvida, descobrir e cantar Sintra como o *glorious Eden*, transformando-a, de imediato, num dos locais míticos do roteiro europeu do Romantismo.

Alguns anos mais tarde, em 1854, um grupo de cinco artistas portugueses - Tomás da Anunciação (1818-1879), Francisco Metrass (1825-1861), Vítor Bastos (1829-1894), José Rodrigues (1828-1887) e João Cristino da Silva (1829-1877) - passeou até Sintra e celebrou numa pintura, realizada pelo último, a nova estética romântica que despontava lentamente nas artes plásticas nacionais.

É sobre esse quadro que o presente texto se debruça, revelando as suas características e seguindo algumas das suas pistas.

Abstract

In 1809, the English poet Lord Byron passed through Portugal and strayed here for about 2 weeks, during his *grand tour*. The great invention of the poet was, without doubt, discover and sing Sintra as the "glorious Eden" transforming it, immediately, in one of mythical places of the European Romantic tour.

Some years later, in 1854, a group of five Portuguese artists - Tomás da Anunciação (1818-1879), Francisco Metrass (1825-1861), Vítor Bastos (1829-1894), José Rodrigues (1828-1887) and João Cristino da Silva (1829-1877) - journeyed to Sintra and the later signed a painting that presented the new romantic aesthetic, witch was dawn slowly in the Portuguese art. This text focuses this painting, presenting its characteristics and explores some of its clues.

¹ O presente texto deriva, no essencial, da nossa tese de doutoramento *Desenho Romântico Português. Cinco artistas desenham em Sintra*. Vol. II. Lisboa: FBAUL, 2006, pp. 320-338.

Comemora-se este ano o segundo centenário da passagem de Lord Byron (1788-1824) por Portugal, durante cerca de duas semanas, quando realizava o seu *grand tour* (Fig. 1).

Não tenhamos dúvidas de que o genial poeta inglês foi o grande inventor de Sintra como um dos locais sagrados do romantismo europeu. O conhecido *Lo! Cintra's glorious Eden*, do Childe Harold's Pilgrimage ficou célebre e tornou ainda mais famosa a vila de Sintra e a sua estranha e fascinante serra, o Monte da Lua².

A estada de Byron no nosso país, apesar de curta, de 7 a 23 de Julho de 1809, foi das mais fecundas e contou com algumas peripécias e anedotas curiosas, como a tentativa de assalto de que o poeta foi vítima (felizmente para ele transportava sempre duas pistolas...), uma suposta tentativa de agressão, à saída do Teatro de S. Carlos, por parte de um marido português ciumento ou a partida do poeta para Espanha, a cavalo, pelo Alentejo. Exímio atirador, cavaleiro e nadador, Byron banhava-se mesmo no rio Tejo, num ritual pessoalíssimo que iria repetir muitas vezes ao longo da sua vida, como a célebre travessia do Helesponto, o actual Estreito dos Dardanelos, em Maio de 1810. Apesar da sua deficiência física, na perna ou no pé, que o levava a coxear de forma permanente, o poeta inglês sempre se revelou um notável nadador e alguém que gostava de estar particularmente no meio aquático, um dos elementos naturais mais paradigmáticos do Romantismo³.

Naturalmente associado a Sintra e a Byron, está o célebre quadro *Cinco Artistas em Sintra* de 1855 (óleo sobre tela; 86,3x128,8 cm; Museu do Chiado de João



Fig. 1 – Thomas Phillips, *Retrato de Byron*, 1814

2 Lord Byron - *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, 18.

3 Eduardo Duarte - *Desenho Romântico Português. Cinco artistas desenharam em Sintra*. Vol. I, pp. 122-148.



Fig. 2 – João Cristino da Silva, *Cinco Artistas em Sintra*, 1855

Cristino da Silva (1829-1877)⁴ (Fig. 2).

Entre o muito que se escreveu sobre o referido quadro, salientamos duas interessantes leituras:

[Cristino da Silva] Aproveitou-se de uma digressão a Cintra com alguns colegas para tirai d'ali o assumpto da sua composição.

Cinco artistas em Cintra foi o titulo do quadro. Representa elle cinco artistas no campo, desenhando do natural. Anunciação está assentado no centro; por traz d'elle, vê-se Metrass de pé. Alguns aldeãos olham com attenção e curiosidade para os albums em que os dous desenham. N'um plano a distancia, estão Bastos e Christino de pé, e José Rodrigues assentado, desenhando tambem. Ao fundo, vê-se o castello da Pena.⁵

Foi uma grande afirmação êsse quadro. Tentativa de novidade na atmosfera, perspectiva bem observada, boa distribuição no agrupamento das personagens, constituíram um episódio gracioso, moderno, vivido e bem executado. Apesar-de muito terrosa ainda, a tonalidade geral da composição procura, todavia, libertar-se das receitas académicas.⁶

Sem dúvida, esta pintura apresenta uma qualidade que deve ser valorizada, no âmbito da pintura oitocen-

4 Entre muitas outras referências bibliográficas, destacamos: Ernesto Biester – *Cinco Artistas em Cintra*. *Jornal de Bellas-Artes*, Lisboa, 1.º ano, n.º 5, Maio, 1857, pp. 6-7; Diogo de Macedo – *Sintra na Pintura do Século XIX*. Lisboa, 1950; José-Augusto França – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Vol. I. Lisboa, 1990, pp. 265-267; Raquel Henriques da Silva – *Romantismo e pré-naturalismo*. In *História da Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa, 1995, pp. 330-331; Lucília Verdelho da Costa – *Para uma abordagem da paisagem romântica: Anunciação, Cristino e Metrass*. In *Romantismo. Imagens de Portugal na Europa Romântica*. Sintra, 1998, pp. 283-289; José-Augusto França – *Perspectiva Artística da História do Século XIX Português*, in *(In)definições de Cultura*. Lisboa, 1997, pp. 92-93 [este texto é de 1979-1980]; Maria de Aires Silveira – *João Cristino da Silva (1829-77)*. In *João Cristino da Silva: 1829-1877*. Lisboa, 2000, pp. 26-28, 104-105; Raquel Henriques da Silva – *Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro: afirmação do estatuto do Artista na segunda metade do século XIX*. In *Propaganda & Poder*. Lisboa, 2001, pp. 421-428 e Eduardo Duarte – *Desenho Romântico Português. Cinco artistas desenham em Sintra*. Vol. II, pp. 320-338. Lisboa: FBAUL, 2006. [Tese de Doutoramento].

5 Rangel de Lima – *João Christino da Silva. A Arte*. Lisboa, Dezembro de 1879, p. 181.

6 Armando de Lucena – *Pintores Portugueses do Romantismo*. Lisboa, 1943, p. 67

Byron e os Cinco Artistas em Sintra

tista portuguesa⁷. O quadro, como refere o seu próprio pintor, foi executado expressamente para a Exposição Universal de Paris desse ano⁸.

Como o próprio título indica, a tela representa o grupo de artistas, dispostos à volta de Tomás da Anunciação (1818-1879) que, como inspirador dos seus colegas, ocupa uma posição central. Atrás de si, encontra-se Francisco Metrass (1825-1861) e, num segundo plano, junto aos rochedos, o trio formado por Vítor Bastos (1829-1894), Cristino da Silva e José Rodrigues (1828-1887). Recorde-se que para Cristino, Anunciação foi sempre um colega, amigo e mestre⁹.

Segundo um crítico da época, os cinco representavam dignamente a nova geração da Academia de Belas-Artes, com as suas *brilhantes* obras, sendo verdadeiros *irmãos na arte* e na amizade¹⁰. Formavam uma verdadeira e sincera *irmandade*, pouco vista no clima nacional mais propenso a *grupos, camarilhas* e *compadrios*.¹¹ Esta irmandade, à nossa escala, recorda a dos *Nazarenos*, entre muitas outras, que proliferaram no século XIX.

Sabemos, por uma informação contemporânea, que o quadro se deveu a uma “digressão artística” que Cristino e os seus quatro amigos fizeram por Sintra na Primavera de 1854:

*Inspirado pela magestade d'aquelles colossos de pedra, pela louçania d'aquelles vergeis, pelo gigantesco d'aquellas arvores e pela pompa de toda aquella natureza, attributos que tornam Cintra tão pittoresca e formosa, o artista revelou-se e produziu uma obra de subido valor.*¹²

Este itinerário que os artistas fizeram pelos campos afigura-se fundamental para a nova abordagem da natureza, sendo o quadro uma espécie de versão pictórica das *Viagens na Minha Terra*, devido à própria viagem dos artistas e à consequente descoberta da terra portuguesa, mais precisamente de Sintra.

Como facilmente se adivinha, Cristino deverá ter sido bastante influenciado pelas descrições literárias portuguesas e estrangeiras, tendo como ponto de partida primordial Lord Byron. Evidentemente, o pintor não recordou somente

7 José-Augusto França – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Vol. I, p. 267.

8 João Cristino da Silva – *Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866*. Lisboa, 1866, p. 36.

9 *Ibid.*, p. 40.

10 Ernesto Biester - *op. cit.*, p. 6.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*



o inventor e divulgador internacional da Sintra romântica, mas igualmente os portugueses Garrett e Juromenha, entre outros autores nacionais, desde Gil Vicente a Camões, a autores estrangeiros¹³. O quadro, que funciona como manifesto artístico deste grupo, tem como paisagem o lugar mais emblemático de todo o nosso romantismo nacional e um dos lugares já míticos, na época, depois dos versos e das palavras do vate inglês.

Sintra era, portanto, um lugar onde, nas palavras do visconde de Juromenha:

[...] he difficil de encontrar em outra qualquer parte tão variada belleza, tão lindos horisontes, e viçosos arvoredos, como se encontrão no limitado espaço desta serra, a mesma asperesa dos penedos contrastando com a amenidade dos bosques he talvez hum dos seus mais bellos ornatos. Estes enormes calhãos que parecem expellidos do centro da terra, e provavelmente o forão em alguma commoção deste elemento, formão hum effeito optico, que não he facil descrever: são huma coroa que remata tão bella producção da natureza.¹⁴

Cristino, como que seguindo o repto do visconde em 1838, pinta o quadro, num cenário particularmente difícil, como havia constatado o nosso escritor:

Mas levantemos o nosso tosco pincel, que mal pôde debuxar scenas, cujos effeitos se sentem, mas não se podem descrever [...]¹⁵

Recorde-se que este quadro anuncia a fidelidade e o amor de Cristino da Silva pela paisagem de Sintra, onde pintou dois dos últimos quadros que expôs nos salões da Sociedade Promotora de Belas-Artes, antes de morrer louco¹⁶. O quadro vive essencialmente do amplo espaço e, sobretudo, desse local emblemático para o romantismo internacional e português.

Diante da tela, como que somos obrigados a recordar alguns dos poemas de Byron e de Garrett e os textos que inúmeros escritores dedicaram a Sintra. Toda essa rica e vasta literatura tem a sua correspondência plástica precisamente neste trabalho de Cristino.

13 Eduardo Duarte – op. cit., Vol. I, pp. 149-207.

14 Visconde de Juromenha - *Cintra Pinturesca, ou Memoria Descriptiva da Villa de Cintra, Collares, e seus arredores*. Lisboa, 1838, p. 23.

15 *Ibid.*, pp. 29-30.

16 Lucília Verdelho da Costa – op. cit., p. 286.

Byron e os Cinco Artistas em Sintra

O local escolhido é agreste e romântico na presença dos opostos: a vasta e quase infinita planície ocultada pela imensa rocha ao centro, que tudo ocupa e parece romper com toda a sua força o próprio rectângulo do quadro e, no lado esquerdo, ao longe, a serra de Sintra e o seu *delirante castelo* neomedieval sonhado e construído por D. Fernando II¹⁷. Numa mesma tela, encontram-se o passado de Sintra cantado por poetas e escritores e o moderno castelo¹⁸. Recorde-se que, na opinião de Ernesto Biester, a Pena era *uma das maravilhas de Portugal, e talvez sem rival nos outros paizes*.¹⁹

A cena, pela posição em que surge o longínquo castelo da Pena (com a torre do relógio do lado esquerdo), parece ter sido registada num ponto a sudoeste deste edifício, em direcção ao oceano. Ficamos, deste modo, com a sensação de que o quadro foi pintado na planície a oeste da serra, algures na zona que se abre ao mar. Contudo, a ausência de outros pontos de referência dificultam a localização rigorosa ou sequer aproximada.

Sintra teve sempre uma característica muito interessante e surpreendente: não é apenas um lugar português, mas um local privilegiado da imagética romântica setentrional, sonhado, entre muitos outros, por Byron, Beckford, até chegar ao castelo do segundo marido de D. Maria II. Consequentemente, Sintra sempre se assemelhou a um pedaço estrangeiro e a uma terra do norte da Europa em Portugal.

Na sua tela, Cristino representa a planície, as rochas e a serra árida que constituíam, no essencial, o cenário natural de Sintra. Na época, o Monte da Lua ainda estava despido de vegetação que seria mandada plantar pelo príncipe de Saxe Coburgo-Gotha²⁰. As árvores e as manchas verdes existiam apenas em determinados pontos, nas faldas da serra, nos vales profundos onde corriam águas ou junto à vila, como testemunham inúmeras gravuras e pinturas da região e da localidade²¹. A este propósito escreveu Robert Southey:

17 José-Augusto França – Que Romantismo(s)? In *(In)definições de Cultura*. Lisboa, 1997, p. 177.

18 Raquel Henriques da Silva – Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão... p. 422.

19 Ernesto Biester – S. M. El-Rei o Sr. D. Fernando II. *Revista Contemporanea*, Lisboa, 2.º ano, 1860, p. 12.

20 Paulo Pereira e José Martins Carneiro – *O Palácio da Pena*. Lisboa, 2001, pp. 119-123. A florestação da serra iniciou-se em 1839 e os trabalhos duraram até à década de 60.

21 Salette Tavares – Dois Jardins Românticos de Sintra, in *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa, 1974, pp. 237-242.

*Esta imensa rocha ou montanha, coberta em certos pontos de vegetação rala e baixa, ergue-se noutros em escarpas pontiagudas, constituídas por pedras tão enormes e tão bizarramente alcandoradas que nem toda a maquinação de vulcões e dilúvios chegará para lhes explicar satisfatoriamente a origem.*²²

Mas aquilo que, neste quadro, mais nos fascina é, além da planície povoada por construções naturais de pedra, a imensa rocha - que funciona como um verdadeiro cenário de teatro. As rochas e as pedras, um dos elementos mais poderosas da iconografia romântica, foram vezes sem conta utilizadas pela pintura alemã e devem ter inspirado a pintura do próprio Cristino da Silva²³.

Aliás, as rochas sempre fascinaram todos os viajantes que passaram por Sintra. Na sua imensa plasticidade, esta espécie de seres pétreos foi aproveitada pelo pintor, como tão bem descreveu a inglesa Marianne Baillie em 1821:

*[...] partidas em mil massas irregulares (algumas muito pequenas) como se tivessem sido amontoadas uma nas outras em resultado de um tremor de terra, ou pela força de um torrente impetuosa.*²⁴

A serra e os arredores de Sintra estavam pejados de pedras e rochas de tal forma que impressionaram, entre outros, o príncipe Felix Lichnowsky:

*[...] a cadêa das suas montanhas limita o horizonte da capital, e prolonga-se escarpada, e alterosa, com selvaticos, e extravagantes contornos [...] O caminho de Lisboa para Cintra [...] corre por incultas, e pedregosas collinas, e por bancos de arêa, e de pedra calcarea. As montanhas proximas são formadas de rocha granitica, com quarzo branco, algum feldspatho vermelho, e pedra calcarea branco-cinzenta, e lamellosa. Para o lado do sul, o solo é arido, nú e requeimado; rochedos escalvados, e acastellados dão ao todo uma apparencia sombria e triste.*²⁵

A descrição de Lichnowsky, datada de 1842, chega a ser notável pela premonição do quadro de Cristino da Silva.

22 Adolfo de Oliveira Cabral – *Southey e Portugal. 1774-1801. Aspectos de uma biografia literária*. Lisboa, 1959, pp. 162-163.

23 Maria de Aires Silveira – João Cristino da Silva (1829-77)..., p. 29.

24 Marianne Baillie – *Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823*. Lisboa, 2002, p. 104, Carta XXII, Sintra, 7 de Outubro [de 1821].

25 Príncipe Felix Lichnowsky – *Portugal. Recordações do Anno de 1842*. Traduzido do Allemão, 2ª edição, correcta e annotada, Lisboa, 1845, p. 34.

As pedras e as rochas apresentam uma iconografia vastíssima e importante²⁶. Entre os seus vários significados, podemos afirmar que elas são símbolos do ser, da unidade, da força e de tudo aquilo que não morre. Ao contrário, pedras partidas em muitos fragmentos significam desmembramento, desagregação psíquica, doença e morte²⁷. A pedra bruta, não trabalhada, como aquela que está neste quadro, é um símbolo de liberdade²⁸, à qual os artistas românticos sempre aspiraram. Mas as pedras e as rochas possuem igualmente uma forte simbologia metafísica e religiosa: vinculam o céu e a terra, são símbolo da duração e da eternidade e algumas podem mesmo cair do céu²⁹. A pedra simboliza Cristo ou a Igreja e está presente em numerosas metáforas bíblicas³⁰. Mas a pedra é igualmente símbolo do que é morto³¹, sendo dessa forma uma verdadeira natureza-morta. Pensamos ser algo precipitado pretender ver grandes ligações religiosas neste quadro, contudo a enorme pedra e as outras que habitam a paisagem revelam um sentido panteísta que a pintura romântica europeia e a portuguesa sempre cultivaram³². Não por acaso, é em Cristino da Silva, sem dúvida, o grande paisagista deste grupo, que julgamos encontrar esse panteísmo mais latente, sublinhado pela cor dourada dos crepúsculos e pelo imenso silêncio omnipresente nos seus quadros.

Ao fundo, do lado esquerdo, a completarem a iconografia romântica surge a serra de Sintra, repleta de pedras, e o seu castelo. Neste caso, representar a montanha é pertencer indelevelmente à montanha e comungar da sua revelação³³.

Toda a serra está, por breves e efémeros instantes, descoberta, porquanto um enorme nevoeiro dela se aproxima. É como se o enorme rochedo se tivesse

26 Vd., por exemplo, Federico Revilla – *Diccionario de Iconografía*. Madrid, 1990, pp. 298-299, 322-323; Juan-Eduardo Cirlot – *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, 1991, pp. 362-363, 389; James Hall – *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. London, 1991, pp. 266-267, 292; Jean Chevalier e Alain Gheerbrant – *Diccionario dos Símbolos*. Lisboa, 1994, pp. 510-514, 570-571, 609; Herculano Alves – *Símbolos na Bíblia*. Fátima-Lisboa, 2001, pp. 287-296.

27 Juan-Eduardo Cirlot – op. cit., p. 362.

28 Jean Chevalier e Alain Gheerbrant – op. cit., p. 510.

29 Herculano Alves – op. cit., pp. 287-290.

30 Kenneth Clark – op. cit., p. 267.

31 Herculano Alves – op. cit., pp. 290-291.

32 Varela Aldemira – *Estudos Complementares de Pintura*. Lisboa, 1970, p. 173. Este autor refere-se ao panteísmo de Anunciação e de Silva Porto no capítulo intitulado "O Panteísmo na Pintura", (pp. 173-178).

33 Carlos C. Sequeira Costa – *Notas sobre teoria da paisagem – Um infinito estremecimento*. In *Silva Porto 1850-1893*. Lisboa, 1993, p. 24.



desmaterializado para, no último plano da tela, exigir e ocupar o seu espaço e tapar a Pena, o palácio na serra, nessa *região das nuvens*, segundo a belíssima expressão de um outro célebre viajante do norte da Europa, Hans Christian Andersen³⁴. Curiosamente, sentimos que o rochedo apesar de já ter sido descrito como informe e opressivo³⁵, possui qualquer coisa de etéreo, parecendo uma materialização de nuvem ou de uma qualquer névoa. Mas o rochedo e todas as outras pedras que povoam o quadro recordam as cavernas fortemente associadas à ideia da melancolia³⁶.

A composição do quadro *Cinco artistas em Sintra* revela-se bastante clássica e equilibrada na sua concepção e estrutura.

Podemos dividir a cena em cinco planos, com evidentes preocupações cenográficas. O primeiro plano situa-se no nosso lado direito e é constituído por um triângulo de pedras e folhagens que tem como principal função possibilitar a nossa entrada no quadro. Este primeiro plano é comum aos nossos pés e à tela. O segundo, é dominado pelo grupo central de figuras (Anunciação, Me-trass e restantes figuras populares) e delimitado pela imensa pedra. No terceiro, surge o trio de artistas do lado direito. O quarto situa-se por detrás da rocha central e consiste na grande campina sintrense; finalmente, o quinto e último plano é dominado pela serra e pela Pena no seu cume. Consideramos mais correcto fazer a distinção deste quarto e quinto planos, em vez de considerar apenas um quarto e último plano.

O rectângulo da tela (86,3x128,8 cm) é um pouco maior que um rectângulo de proporção $\sqrt{2}$, não tendo o pintor, aparentemente, utilizado qualquer proporção dourada (ϕ) (Fig. 3).

O meio do rectângulo (que devemos graficamente definir por uma linha vertical resultante da intersecção das duas diagonais do rectângulo da tela) passa precisa e milimetricamente entre as cabeças da mulher e do ancião. A centralidade destas duas figuras (segurando ainda a mãe, pela mão, a filha) é reveladora da importância das crianças, das mulheres e dos velhos na iconografia romântica.

Tomás da Anunciação ocupa um lugar de destaque na composição, apesar

34 Hans Christian Andersen – *Uma Visita em Portugal em 1866*. Lisboa, 2003, p. 84.

35 Lucília Verdelho da Costa – op. cit., p. 286.

36 Watelet – *Paysage*. In *Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts*. Tome Premier. Paris, 1788, p. 620.

de não estar no meio do rectângulo. O pintor assume uma posição muito forte do lado esquerdo da composição. Na verdade, a cabeça e o corpo do artista estão precisamente na vertical do quadrado inscrito no rectângulo, rebatendo a sua altura. Deste modo, o quadrado de, aproximadamente, 86,3x86,3 cm mostra a posição central do inspirador e chefe do grupo de artistas.

Ao olharmos para a tela, somos imediatamente conduzidos pela ampla e forte diagonal ascendente, do canto inferior esquerdo para o superior direito. Esta linha passa perto do pé e da perna esquerda de Anunciação, por cima da cabeça da menina, pelo braço do ancião e termina na rocha maior e na que lhe está um pouco mais atrás. Esta leitura, reforçada por esta diagonal, realiza-se, como é normal, da esquerda para a direita. A diagonal provoca um movimento ascendente de acordo com os princípios básicos da psicologia da visão³⁷, da qual resulta um carácter dinâmico e afirmativo de toda a composição. O plano do quadro é, desta maneira, definido mais pela estrutura dinâmica das diagonais, do que pela estrutura estática das linhas medianas³⁸.

O lado direito e o lado esquerdo da tela, visivelmente separados pela posição central da grande rocha, foram tratados com grande cuidado por Cristino da Silva. Como se sabe, qualquer objecto pictórico parece mais pesado no lado direito do quadro. Porém, o observador frui como se estivesse a olhar do seu lado esquerdo. Por conseguinte, identifica-se subjectivamente com a esquerda e qualquer objecto que ali apareça assume a maior importância. O lado esquerdo é considerado o mais central, o mais importante e o mais enfatizado da composição. Certamente, não é obra do acaso que



Fig. 3 – Esquema Geométrico

37 Rudolf Arnheim – *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo, 1986, p. 25.

38 Rocha de Sousa – *Desenho*. Lisboa, [198-], p. 138.



Fig. 4 - Esquema Geométrico

Anunciação e o grupo que o rodeia estejam nesse lado. Também no teatro esta regra é explorada: a tendência da plateia é a de olhar para o lado esquerdo e identificar-se com os personagens que surgem desse lado³⁹. Neste quadro, cuja cena é francamente teatral e cenográfica, o lado esquerdo é dominado pela vasta planície, pela serra de Sintra, pelo castelo da Pena, pelas figuras dos jovens e, principalmente, pelo casaco claro de Tomás da Anunciação; enquanto o lado direito é ocupado pelos três artistas mais atrás (Bastos, Cristino e Rodrigues) e pelas rochas. O equilíbrio entre o lado esquerdo e direito é conseguido pelo maior cromatismo e luminosidade do lado esquerdo face à maior contenção pictórica do direito. Da mesma forma, os tons esverdeados e castanhos da esquerda tendem a aproximar-se do espectador face ao triângulo de azul e de névoa entre as rochas da direita.

A composição é estruturada por três triângulos que definem: o grupo de Anunciação e Metrass; o conjunto formado por Bastos, Cristino e Rodrigues e, no horizonte, à esquerda, um outro que é formado pela serra de Sintra. Se pretendermos ser mais analíticos, podemos afirmar que este último triângulo pode ser dividido em dois. À frente do primeiro grupo podemos ainda facilmente perceber um outro triângulo de luz, quase simétrico ao primeiro, rebatido pela sua base. Estes dois triângulos podem igualmente ser considerados como uma *elipse expressiva*.⁴⁰

Cristino da Silva parece ainda que se socorreu de uma grelha de quadrados (9 quadrados e meio de comprimento por 6 e meio de altura, que podem ser subdivididos em quatro), na qual se inserem os rostos dos personagens e outros pontos relevantes da composição (Fig. 4).

39 Rudolf Arnheim – op. cit., p. 26.

40 Raquel Henriques da Silva – Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristiano ao Grupo do Leão..., p. 423.

Byron e os *Cinco Artistas em Sintra*

Se testarmos essa quadrícula sobre o quadro, movimentando-a por cima, resultam algumas situações curiosas, das quais destacamos as seguintes: no mesmo quadro estão os rostos de Anunciação e de Metrass; se colocarmos, por exemplo, a cabeça de Tomás da Anunciação no centro de um dos quadrados todos a cabeças dos restantes personagens se relacionam entre si; curiosamente, ao experimentarmos esta quadrícula sobre outra cabeça de um qualquer personagem todos os restantes, uma vez mais, tendem a relacionar-se. Assim, podemos concluir que todas as pessoas da tela, entre as quais se contam os cinco artistas, parecem estar intimamente ligadas, em termos compositivos, por esta grelha oculta.

No quadro estão presentes os principais artistas românticos, menos o visconde de Meneses (1817-1878), talvez por questões de estatuto social⁴¹. Pensamos que pode ainda existir uma outra razão para a ausência do pintor visconde: o nunca ter sido, como os outros cinco, aluno da Academia de Belas-Artes de Lisboa, mas tão-somente discípulo particular de mestre Fonseca. Sob esta perspectiva, o quadro representa não apenas os cinco companheiros na arte, mas a mais promissora geração saída da Academia fundada em 1836.

Esta obra de Cristino da Silva pode ainda ser entendida como um elogio suplementar a duas figuras: Anunciação e Metrass. O primeiro, como que a sublinhar a sua importância no meio de todos os personagens, é o único dos artistas que está sentado - à excepção de José Rodrigues, que se encontra, informalmente, sentado sobre uma rocha, - e perto do centro do quadro. Anunciação foi o grande inspirador do grupo, era o mais velho dos cinco e frequentou ainda a Academia de Lisboa logo no seu primeiro ano de funcionamento. Metrass, em pé, imediatamente atrás de Tomás da Anunciação, parece ocupar o segundo lugar da hierarquia dos artistas. Um outro dado que parece corroborar esta nossa interpretação é a circunstância de ambos terem sido nomeados professores na própria Academia de Belas-Artes de Lisboa: Anunciação, professor substituto da cadeira da Pintura de Paisagem, em 1852⁴²; e Metrass, professor

41 José-Augusto França - *Perspectiva Artística da História do Século XIX Português...*, p. 92. O nome do visconde de Meneses era Luís de Miranda Pereira Henriques de Meneses.

42 (M.) Joaquim António Marques - Thomaz José da Anunciação. *Revista Contemporanea*, Primeiro Anno, Abril de 1859, p. 499.



substituto da cadeira da Pintura Histórica, em 1854⁴³. O quadro pode, deste modo, ser entendido também como um elogio e um estímulo aos novos mestres da Academia.

O quadro é ainda uma promoção dos próprios artistas nele representados, como será mais tarde o *Grupo do Leão*. Nele estamos perante três situações ligadas ao retrato: um retrato de um grupo de artistas; um auto-retrato (de Cristino da Silva) e o(s) artista(s) pintado(s) por um colega de profissão. Todas estas situações são transversais ao século XIX e mostram uma nova consciência social, que contrasta com o passado⁴⁴.

Todos os artistas possuem material de desenho, no caso concreto, álbuns para desenhar. Metrass, Cristino e Rodrigues apresentam os seus cadernos abertos. Cristino e, ao que parece, Metrass estão mesmo a desenhar a lápis. Rodrigues, ao invés, está num momento de descanso; o seu álbum aberto, sobre as pernas, deixa ver um pequeno registo da natureza (algumas rochas) feito a lápis.

Vítor Bastos, como escultor, não por acaso, tem o seu fechado e debaixo do braço direito. Afinal, as referências estéticas e formais da escultura oitocentista radicavam no classicismo e não ainda na natureza e no quotidiano⁴⁵.

Era usual os artistas da época fazerem-se acompanhar por álbuns de desenho. O muito clássico Ingres, por exemplo, recomendava aos artistas que trouxessem sempre *un carnet en poche*, para, em quatro traços de carvão, desenhar os objectos que achassem interessantes, se não tivessem tempo para os desenhar na totalidade. Ao contrário, com tempo e disposição, os artistas deveriam fazer esboços mais precisos, tomando o modelo com amor e procurando reproduzi-lo de todas as maneiras, com o objectivo de o alojar na cabeça e senti-lo como sua propriedade⁴⁶.

43 José Maria de Andrade Ferreira – Francisco Augusto Metrass. *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, 3.º ano, 1861, p. 91.

44 No século XIX e depois no século XX existem inúmeros auto-retratos de artistas portugueses como, por exemplo, de Cristino da Silva, José Rodrigues, visconde de Meneses, Francisco José Resende, João António Correia, Silva Porto, Henrique Pousão, Aurélia de Sousa, Columbano, José Malhoa, só para citar alguns. Ao invés, os auto-retratos anteriores a Oitocentos são muito mais raros.

45 Eduardo Duarte – Vítor Bastos. In *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa, 2005, pp. 86-87. Sobre a escultura, Vd. José Fernandes Pereira – Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874). *Arte Teoria*, n.º 8, 2006, pp.88-109.

46 Ingres – *Écrits sur l'Art*. Paris, 1994, p. 47.

Tomás da Anunciação é o único que está a pintar na sua caixa-cavalete⁴⁷. O facto de ser o único que está a pintar⁴⁸ denota, uma vez mais, o seu protagonismo. O artista faz um esboço, um pequeno estudo, para uma futura pintura. Arriscamos mesmo que possa estar a fazer um dos seus belos estudos a sépia.

Os quatro artistas, num momento de pausa, olham na nossa direcção, apenas Anunciação, uma vez mais, é o único absorto no seu trabalho. A mulher, que se dirige ao velho, deve estar espantada com o que o pintor está a fazer e a indagar quem é aquela estranha gente. Por sua vez, a filha provavelmente interroga-se sobre o que faz aquele senhor sentado ou a apressar a mãe para voltar para casa. Por fim, as três crianças (uma das quais é, na verdade, um jovem) e o ancião olham directamente, fascinados, o trabalho artístico de Anunciação.

Mas, afinal, o que desenham e pintam os cinco artistas? Evidentemente a paisagem. Pela posição aproximada do quadro, que já descrevemos, pensamos que estão a representar a paisagem sintrense, muito provavelmente, com o oceano ao fundo. De qualquer maneira, gostamos de imaginar os nossos artistas a desenhar e a pintar a terra, o mar, as nuvens e o nevoeiro.

Esta pintura é um verdadeiro manifesto da geração romântica ligada à paisagem, aos costumes e ao retrato⁴⁹. A pintura celebra a opção pelo ar livre, o culto pela natureza e o contacto intencional com o povo concreto, em relação ao qual os artistas pretendiam ser uma espécie de professores. Os artistas valorizariam o trabalho anónimo das pessoas do povo e transmitir-lhes-iam uma nova cultura, com o propósito de fazer deles cidadãos de pleno direito, numa utópica aliança, na qual uns e outros sabiam ter de lutar pela sua visibilidade social⁵⁰. Apesar de estimulante, julgamos, contudo, este entendimento demasiado sociológico e político para artistas que se preocupavam apenas em representar a natureza e os aspectos pitorescos.

Certamente que a natureza é o décimo segundo personagem do quadro e talvez mesmo o seu protagonista, visível pelas suas várias faces das pedras, rochas, planície, serra e nuvens. Se quisermos ser mais parcimoniosos, digamos que a natureza de Sintra é o sétimo personagem, depois dos cinco artistas e de Byron, que é talvez o sexto. Enfim, com tantos personagens, tínhamos fatal-

47 José-Augusto França – *O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa, 2004, p. 94.

48 Zacarias d'Aça – João Christino da Silva. In *Lisboa Moderna*. Lisboa, 1906, pp. 259-260.

49 Maria de Aires Silveira – João Christino da Silva (1829-77). In *João Christino da Silva: 1829-1877*, p. 26.

50 Raquel Henriques da Silva – *Romantismo e pré-naturalismo...*, pp. 330-331.



mente que passar pelo número sete, o número da totalidade, dum ciclo e, por isso, da perfeição. Número das sete direcções do espaço, dos sons, das cores e dos planetas...⁵¹

O quadro, enquanto manifesto pictórico, é notável pela sistematização dos temas e da iconografia que a nossa pintura romântica explorou. Na tela faz-se a apologia da pintura de paisagem, numa época em que o pensamento clássico considerava este género menor que o da pintura histórica. A pintura, nessa época, dividia-se nestes dois géneros principais⁵². Além destes, Francisco de Assis Rodrigues considerava a pintura de género, a de retrato, a de marinhas, a de batalhas e a de animais, flores, produtos naturais, etc.⁵³ O género histórico era o primeiro e o grande género da pintura, sendo, entre todos, o mais vasto e difícil⁵⁴.

A pintura de paisagem era utilizada na educação em geral, cujo propósito não era o de formar pintores ou escultores, sendo o desenho apenas acessório. Este género era o mais cultivado pelos amadores e por quase todas as pessoas em virtude de a representação da paisagem ser mais acessível que a da figura⁵⁵. Era o segundo género de pintura e tinha como objectivo representar vistas e sítios campestres, sendo necessário, para o efeito, pintar figuras humanas, animais, pedras, rochedos, montes, águas, ares, árvore, plantas, etc.⁵⁶

Uma vez mais, Assis Rodrigues, seguindo o pensamento de Boutard, dividia este género de pintura em quatro espécies: paisagem histórica (em que se representavam personagens históricos, locais escolhidos e majestosos pela elegância dos edifícios, pirâmides, templos, etc.); paisagem propriamente campestre ou pastoril (com objectos naturais em toda a sua simplicidade, bem como pastores, gados, rochedos, etc.); paisagem mista (em que se juntava a alguma parte ou sítio da paisagem natural, qualquer alteração para o melhor efeito); e paisagem ideal (na qual o artista compunha livremente o quadro, tendo, po-

51 Federico Revilla – op. cit., p. 340; Juan-Eduardo Cirlot – op. cit., p. 330.

52 Boutard - *Dictionnaire des Arts du Dessin. La Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture*. Paris, 1826, p. 497.

53 Francisco de Assis Rodrigues – *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa, 1876, p. 299.

54 *Ibid.*, p. 217.

55 Boutard – op. cit., p. 497.

56 Francisco de Assis Rodrigues – op. cit., p. 280 e Boutard – op. cit., p. 497.

rém, sempre em vista o efeito da natureza em geral)⁵⁷.

A tela *Cinco Artistas em Sintra* ao valorizar a paisagem, desafia e rompe com o estatuto da pintura histórica praticada na Academia de Belas-Artes. Em relação à paisagem que está representada no quadro, podemos afirmar que ela é, simultaneamente, histórica (pelo estatuto que Sintra já possuía e pelo castelo da Pena), campestre (com os elementos naturais, como as rochas e com as gentes do povo) e ainda mista. Mas o que domina é a paisagem mista, recolhida do natural - quase de certeza através de apontamentos desenhados, talvez mesmo com registos escritos de cores - e posteriormente pintada em atelier.

Recorde-se que foi precisamente na paisagem que a pintura do século XIX, manifestou com mais força o seu carácter revolucionário⁵⁸.

Além da paisagem, estão presentes no quadro os géneros mais explorados pela nossa pintura romântica: o retrato, o auto-retrato, a pintura de costumes (através da representação do povo, com os seus trajes e atavios) e a pintura de história (devido à presença do castelo da Pena, um castelo que é uma boa síntese da histórica da arquitectura portuguesa, pelo menos daquela que D. Fernando e os artistas românticos apreciavam). O quadro é ainda um elogio, justíssimo, à obra e à acção mecénica daquele príncipe, que, agradecendo e retribuindo o gesto, adquiriu o quadro e ajudou o seu autor e muitos outros artistas.

O retrato foi um dos géneros mais praticados pelos nossos pintores. Como temática muito em voga na sociedade da época, constituía uma importante fonte de rendimento para os artistas. Além dos retratos encomendados, os artistas retrataram-se mutuamente, em pintura e em desenho, com alguma frequência. Estas obras testemunham, além de amizade, a afirmação do seu estatuto de artista e o orgulho na sua profissão⁵⁹.

O quadro encerra ainda uma curiosa coincidência, uma vez que cada um

57 Francisco de Assis Rodrigues – op. cit., p. 280. O autor considera que o género pastoral ou pastoril que tratava da vida e dos costumes campestres pertencia à classe da paisagem (p. 286); Boutard – op. cit., p. 499 dividia a paisagem em três classes apenas: vista ou representação exacta (espécie de retrato de determinado local); paisagem mista (copiada de um qualquer sítio, mas em que o artista acrescenta, retira ou modifica o que julga necessário para o efeito pitoresco do seu quadro); paisagem ideal (toda a composição do pintor foi procurada na sua memória ou imaginação, formando as mais belas linhas, edifícios, lugares e céus como forma de transmitir aos espectadores determinadas impressões). Segundo Boutard, esta última era sobretudo usada na paisagem histórica. Contudo, Assis Rodrigues, numa leitura rigorosa e purista, faz a distinção entre a paisagem ideal e a histórica.

58 Eugénie de Keyser – *L'Occident Romantique 1780-1850*. Genève, 1965, p. 138.

59 Raquel Henriques da Silva – *Dos Cinco Artistas em Sintra de Cristino ao Grupo do Leão...*, p. 424.



dos cinco artistas representa, pelo seu percurso artístico, uma determinada temática pictórica: Anúncio foi paisagista e animalista; Metrass, pintor de história; Cristino, essencialmente paisagista; Rodrigues, sobretudo retratista; não faltando Bastos que, partindo da pintura, chegou à escultura. Era praticamente impossível conseguir-se melhor síntese dos vários caminhos explorados pela nossa arte romântica. Os cinco artistas representados, reflectem também a proporção entre pintores e escultores que dominou no nosso país ao longo do século XIX. Sublinhe-se ainda, para terminar, que os retratos dos artistas podem ter sido realizados com base em fotografias⁶⁰.

Os representantes do povo também não foram escolhidos ao acaso. Não está presente um único homem adulto, mas tão-somente um velho, uma mulher e crianças. A temática do amor materno será recorrente na nossa pintura e aqui está representada pela menina que pega na mão da mãe. Dentro da matriz romântica, a indumentária do povo é de festa e não de trabalho.

O campo e sobretudo o povo remetem-nos igualmente para uma das obras mais interessantes e injustamente esquecidas de António Feliciano de Castilho, *Felicidade pela Agricultura* (1849)⁶¹ que sintetiza exemplarmente o nosso romantismo. Nesse texto, como na pintura de paisagem, comemora-se o campo, a ruralidade, a agricultura e as suas gentes. Os campos eram lugares privilegiados da ausência de pecado, segundo a obsessão romântica da dicotomia campo-cidade. Com efeito, o nosso romantismo apresentou sempre uma vincada componente moralizante⁶².

As gentes do povo dos campos foram descritas por Castilho numa série de quadras do *Hino dos Lavradores* (1840) que o autor incluiu na *Felicidade pela Agricultura*. Alguns desses poemas conseguem mesmo ilustrar quadros como *Cinco Artistas em Sintra* e outras obras de temática paisagista e de costumes populares. Tomemos, a título de exemplo, os seguintes versos, nos quais está presente quase toda a iconografia da paisagem romântica e o elogio dos seus habitantes:

60 António Sena – *História da Imagem Fotográfica em Portugal. 1839-1997*. Porto, 1998, p. 41.

61 António Feliciano de Castilho – *Felicidade pela Agricultura*. Odivelas, 1987.

62 Cecília Barreira – António Feliciano de Castilho: Para uma Utopia da Felicidade. In António Feliciano de Castilho – *Felicidade pela Agricultura*, pp. 9 e 13.

Byron e os Cinco Artistas em Sintra

*Cantai, passarinhos; cantai arvoredos;
Cantai, frescas fontes; cantai, virações;
cantai, céus e terra, cantai os segredos
da vida inefável que anima as solidões*

*Romper tenta o Sábio do mundo a cortina;
ao Belo dá cultos o Artista, o Cantor;
o Obreiro transforma; o astuto domina;
mas o homem dos campos só é criador.*

*Gentil liberdade nos campos impera;
nas médas das eiras seu trono reluz;
diadema de flores lhe dá a Primavera;
em choça de colmo tem régia Queluz.”*

*Dos Céus quem, no mundo, quem vive mais perto?
Lavrando ou colhendo, medita-se em Deus.
Com preces e hossanas palpita o deserto.
Oh! Fé, os seus filhos ainda hoje o são teus.⁶³*

No quadro que temos vindo a analisar, é também evidente o fascínio pelo teatro (o grande espectáculo do século XIX e do romantismo), através da luz algo artificial e dourada, como se fosse produzida por inúmeras velas à frente dum palco e pela composição francamente cénica. Esta luz foi quase sempre a que os nossos pintores românticos usaram e a que dominava nos longos e silenciosos crepúsculos das paisagens.

O quadro é assaz interessante por tudo aquilo que sugere, pelo seu programa, composição, personagens e paisagem. Talvez a grande novidade e fascínio deste quadro resida, no fim de contas, na possibilidade de nos deixar a cada um de nós, espectadores, pensar e construir uma pequena narrativa sobre as razões dos personagens, à frente de um enorme rochedo, com a serra e o castelo ao fundo, e o nevoeiro que se levanta.

Contudo, talvez aquilo que mais nos impressiona nesta tela seja a presença do próprio desenho. Além de pintores e de um escultor, os artistas claramente afirmam que foram aplicados e persistentes desenhadores. Do desenho a lápis

⁶³ António Feliciano de Castilho – *Felicidade pela Agricultura*, pp. 151-154.



em álbuns de viagem de Metrass, Bastos, Cristino e Rodrigues e do desenho-
-aguada a sépia de Anunciação.

O desenho tão significativamente presente não é só preparação para a pintura, impõe-se como essencial para a criação artística. Sem dúvida, os cinco artistas afirmam a sua importância e a sua prática. Em suma, muito poucas vezes no nosso país, como nesta pintura, foi tão elogiado o desenho.

Afinal, a viagem a Sintra, nessa Primavera de 1854, foi uma verdadeira *viagem para o desenho*, utilizando a feliz expressão de Joaquim Vieira⁶⁴.

64 Joaquim Vieira – Uma Viagem aos desenhos das Coleções Europeias. In **O Desenho e o Projecto São o Mesmo?** Porto, 1995, p. 146.

∫ *por Fernando
Paulo Rosa Dias* **O NATURALISMO: A PAISAGEM
DESSUBLIMADA (COM PROMANAÇÕES EM
TORNO DE MALHOA E POUSÃO)**

Resumo

A descoberta da paisagem, desde a estética pitoresca até ao Impressionismo, descobria a multiplicidade e rompia com as hierarquias temáticas e figurativas, ao mesmo tempo que laicizava a Natureza representada, sendo assim tanto uma expressão do *liberalismo* como do *positivismo*. O sentimentalismo era absorvido pela verdade fenoménica da Natureza, mas para logo se devolver reconfigurada numa *melancolia de separação*.

No caso português duas propostas atravessam o Naturalismo para resultados divergentes: Malhoa integra um realismo no Naturalismo, onde o prazer da cor é também o das coisas representadas, permitindo o seu fascínio por narrativas irrisórias sustentadas numa dimensão rural, laica e prazenteira que enraíza o humano na Natureza; Pousão prefere desabitá-lo para encontrar um cenário próximo para melhor pôr em acção uma luz que solidifica as coisas e lhes encontra arestas definidoras de volumes que vão agir no interior do campo perceptivo.

Abstract

The discovery of landscape, since picturesque aesthetics to Impressionism, has discovered multiplicity and broke with thematic and figurative hierarchies, at the same time it secularized painting, thus being as much an expression of *liberalism* as of *positivism*. Sentimentalism is absorbed by the phenomenal truth of nature. In the Portuguese case, two proposals cross naturalism with diverging results: Malhoa integrates realism within naturalism, where the pleasure of color is also the pleasure of represented things, being fascinated by derisive narratives, where a rural, secular and pleasant dimension roots the human being in nature. Instead, Pousão prefers to move and find a nearby scenery where the light solidifies things and finds edges that define volumes, which will operate within the scope of perception.



Charles-Francois Daubigny, *The Water's Edge, Optevoz*, c.1856

«É que me deram um nome que não convém: chamaram-me "natureza" e sou toda arte.»

Voltaire

O Naturalismo pictórico derivado da paisagem subjectiva descoberta pelo pitoresco iluminista e desenvolvida no romantismo, com a sua sintonia positivista própria ao tempo, procurou despir a Natureza de afectos, sentimentalismos ou idealismos¹. Tratava-se de um processo de passagem de uma paisagem ideal ou «paisagem de símbolos» para uma «paisagem de factos» e da iluminação. Esta substituíu a objectividade universalista, imutável e de símbolos estáveis do classicismo². Sem rigor geométrico (Alexander Cozens) e sem contornos (Constable), a Natureza perdia a anterior estabilidade idealizada. Ela revelava-se um lugar da experiência e da contingência, do capricho da sensação e da variedade das aparências. Contudo, com o seu esforço de desafecção, o Naturalismo desenvolvia mais a afável contingência temporal dos fenómenos do pitoresco (que o Impressionismo levará mais longe, mas por subtracção de uma densidade da realidade que interessava ao Naturalismo manter),

1 Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, p.8.

2 Cf. Kenneth Clark, *Paisagem na Arte*, Lisboa: Editora Ulisseia, s.d. (edição original, 1949).



do que a Natureza hostil e assustadora do sublime³ que o romantismo preferiu.

Se a *Natureza Morta* abria espaço a uma escolha prévia, que é a dos objectos e da sua disposição, enquanto motivos que preparam a pintura, a *Natureza de Paisagem* apenas permitia essa escolha do enquadramento do olhar, o que depurava a subjectividade enquanto lugar da observação, no sentido em que o referente não se manipula previamente e apenas se decide o plano do olhar.

A Natureza era assim um lugar cuja multiplicidade de fenómenos podia suportar a recente valorização da subjectividade da percepção como da objectividade do espírito científico. O mesmo lugar já não tinha um modo certo, exemplar e ideal de se apresentar, mas uma variedade suportada na subjectividade. A multiplicidade instalava-se entre as variações da realidade e as possibilidades de olhar do sujeito. À transitividade da superfície, que valoriza todos os momentos em extensão perturbando as hierarquias de figuras e fundo⁴, o Naturalismo juntava essa variação das possibilidades de leitura permitida por um referente alargado e plural de fenómenos (a Natureza). Portanto, se a estética da paisagem pitoresca desejava a «*sensação do sentimento*», a que acrescentava uma dimensão moral à física, ou mesmo um gracioso sensualismo, o Naturalismo preferirá uma aceitação perspicua e positivista dos fenómenos (já não caprichos) da Natureza, cuja variedade permitia a deambulação e escolha da subjectividade. Nem o sentimentalismo do *pitresco*, em tessitura harmoniosa e variável, que incorpora o *sujeito* nos seus caprichos, nem o temor desajustado do *sublime* perante a solidão do sujeito: para o Naturalismo tratava-se de ter a Natureza à sua frente, sem outro sujeito senão aquele que vê e que passa a suportar consigo toda a ontologia da subjectividade, destinando este sujeito a uma exterioridade protegida que melhor sustente uma situação de *observador isento*. O Naturalis-

3 «Este empirismo dúctil e aprazível evidenciava a irregularidade particular das coisas. Integrado no interior dos cambiantes luminosos e coloridos da Natureza, o sujeito não era afrontado com nenhum terror nem nenhuma ultrapassagem de si. Anímodo no contingente e no relativo do fenómeno particular, não encarava a transcendência nem era questionado pelo absoluto. (...) O *pitresco* preferia um prazer que já não se ajustava à claridade e perfeição do belo clássico, fazendo actuar a imaginação para se distrair na diversidade, na mistura e nas pequenas surpresas das coisas. Não se tratava de uma Natureza selvagem e inhóspita que ameaça o sujeito (como teremos que nos confrontar relativamente ao sublime), mas também já não se tratava de uma Natureza formatada e regulamentada pelo homem». Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, «Sublime e Pintura: o olhar abismado», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº9, 2007, pp.92-120. Sobre o pitoresco cf. R. Assunto, *Razon y naturaleza en la estética dei setecientos*. Madrid: Visor Dis., 1989.

4 Cf. Patrick Lhot, *Peinture de Paysage et Esthétique de la Dé-mesure (XVIIIe et début XIXe siècle)*, Paris: L'Harmattan, 2000.

**O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada
(com promanações em torno de Malhoa e Pousão)**

mo tendia a excluir o sujeito da representação, mas não para o eliminar: em eclipse, fora da Natureza enquadrada, na retórica da sua invisibilidade, ele assume toda a necessidade do visível; perante o despojamento de cultura na Natureza olhada, ela reencontra-se no *solilóquio* com o sujeito que olha (inclusive, se há resíduos de sentimentalismo, eles parecem resultar dessa melancolia lançada ao olhar solitário do observador perante a Natureza). *A eclipse do observador é a sua própria isenção subjectiva.*

Assim, à variedade dos caprichos da Natureza contrapõe-se a dos pontos de vista do sujeito. Perante a subjectividade do sujeito e a sua liberdade de escolha está a Natureza com a sua infinita variedade de aparências, luzes e cores. A récita de viagem fazia essa constatação no mesmo processo *pós-iluminista*, percebendo que para cada viajante se determina uma tipologia de viagem, um modo próprio de encarar a paisagem⁵, ou seja, o sujeito descobria a riqueza da sua experiência na multiplicidade de vistas de um mesmo lugar, descobrindo aí toda a complexidade dessa relação⁶. Da imagem à escrita, a passagem do século XVIII para o XIX, dialogava com esta consciência: nem a ida nem o regresso são iguais, nem a experiência dos sujeitos nos lugares é a mesma. A Natureza é esse palco da errância, da deambulação e da contingência dos acontecimentos.

Por outro lado, esta Natureza já não é o Paraíso harmonioso original (Jan Bruegel, o Velho) nem uma Arcádia ideal e estática (Poussin), lugares de perda da inocência por acção da história e da cultura⁷, como também de desejo de retorno, mas esse palco desmistificado de símbolos, cuja história passa a ser a do evolucionismo natural disponível para o olhar científico. A Natureza deixava de ser o lugar da *Criação* para se tornar um *topos* cuja multiplicidade de fenómenos podia suportar tanto a subjectividade contemplativa como a objectividade científica. Esta Natureza sem mito, sem idealismo e sem ideologia é

5 «On pourrait penser: autant de voyageurs, autant de voyages. La multiplicité des voyageurs, la singularité de chacun, pourrait apparaître comme un défi à toute typologie». Pierre Brunel, «Mythes et types du voyageur dans la littérature du voyage», in *Les Récits de Voyages – typologie, historicité* (organização de Maria Alzira Seixo e Graça Abreu), Lisboa: Edições Cosmos, 1998, p.197.

6 Cf. Marie-Madeleine Martinet, «Le rencontre avec l'oeuvre d'art dans le récit de voyage, croisée des chemins de la pensée», in *Ibidem*, p.234.

7 Cf. Zeev Gourarier, «Introduction»; Patrick Prado, «Essais pour un paradis», in *Vision du Futur – Une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp.91-118, pp.173-178. Acerca do Mito da Arcádia e a sua marcação na Arte Ocidental, cf. Erwin Panofsky, «*Et In Arcádia Ego*: Poussin e a tradição elegíaca», in *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 185-199.



também uma Natureza que já não quer pertencer à *Criação*: nesta perspectiva, a paisagem do Naturalismo pertence à Era científica, tecnológica, industrial e burguesa do século XIX. Ela apresenta-se para o pintor com a mesma genuinidade que para o cientista. Na sua sobriedade desafectada, a Natureza está como que disposta para todas as manipulações e, por isso mesmo, ao assim resistir e expor-se, exige essa *moral de isenção* do observador.

Apesar de considerarmos que este olhar para a Natureza está mais perto da «consciência tranquila» do cientista que do lamento típico do intelectual humanista queixoso e trágico⁸, há uma melancolia que lhe consideramos imputável: a *melancolia da separação do Homem com a Natureza* que está nesse olhar em eclipse. O Homem fica de fora da imagem da *Natureza* porque ele é agora *Cultura*; ou seja, abre-se um espaço melancólico de perda da Natureza enquanto lugar habitável pelo sujeito civilizado. A «Natureza original» que os pintores do Naturalismo julgaram observar é filha da dicotomia efectuada pelos vários tratados sobre a Natureza do século XVIII: a esta Natureza original opõe-se a «Natureza civilizada» e, com raras excepções como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), era esta última a eleita (Saint-Simon, Mercier, Robespierre)⁹. E se o século XVIII foi decisivo na laicização e historicização da Natureza, para o século seguinte estava destinada a última das laicizações históricas: a do próprio Homem, que se tornava já não a *obra-prima da Criação*, mas da *evolução*¹⁰. O Naturalismo parece coincidir com esse preâmbulo de pacificação da Natureza necessário ao arranque da revolução do *Progresso*, esse momento onde a Natureza não tem mais Mito e onde o Homem se prepara para o seu domínio e instrumentalização¹¹ (que mais tarde denunciará uma dimensão *vulnerável* dessa *Natureza pacificada*, após a ameaçadora *Natureza mítica*). Aceitando esta

8 Wolf Lepenies, *Asensão e Declínio dos Intelectuais na Europa*, Lisboa: Edições 70, 1995. Para relação entre sublime, paisagem e melancolia, cf. Vincent Promarède, «La volupté de la mélancolie» (Senancour), *Le paysage comme état d'âme*, in catálogo da exposição: *Mélancolie, génie e folie en Occident*, Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 10 Outubro 2005 a 16 Janeiro 2006; Berlim: Neue Nationalgalerie, 17 Fevereiro a 7 Maio 2006, p.318-326. Ou ainda, catálogo da exposição: *Le Paysage et la question du sublime*, Musée de Valence, 1 Outubro a 30 Novembro 1997.

9 Wolf Lepenies, *Op.cit.*, pp.30-36.

10 *Ibidem*, pp.38-39.

11 «Le mythe devient Raison et la nature pure objectivité. Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étranges à ce sur quoi ils l'exercent. (...) Dans cette métamorphose, la nature des choses se révèle toujours la même: le substrat de la domination». Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.27.

O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada (com promanações em torno de Malhoa e Pousão)

hipótese, a admissão do Homem como mais um elemento da Natureza é efectuada às custas dessa *separação melancólica* que se investe no *olhar naturalista*. Podíamos dizer que a Natureza que o Naturalismo deseja observar segue as perspectivas de Jean-Jacques Rousseau de uma relação entre sensibilidade e humanidade, vendo nessa Natureza o lugar onde o próprio sujeito educa a sua sensibilidade¹². Porém, esse mesmo olhar já está marcado pelo estigma de *separação*. A pintura naturalista, porque sendo «Arte» é já cultura, coloca-se assim nessa posição liminar entre a «*Natureza original*» do referente e a «*Natureza civilizada*» do observador que é o *lugar da separação*.

Daí essa marca do Naturalismo enquanto movimento pictórico, entre a poética do romantismo e a objectividade positivista, imagem de uma dobra cultural, de um interstício entre a *libertação* do Mito e a *separação* do Homem. A melancolia da separação, que é também da perda no *medo* perante a Natureza, é já preâmbulo de um *poder* sobre a Natureza, sua mumificação e instrumentalização. Trata-se dessa passagem do *animismo* que a havia vivificado para a *coisificação da sua alma*, portanto, da passagem de uma *Natureza Espiritual (mítica)* para uma *Natureza-Morta (instrumentalizada)*¹³.

Deste modo, há uma força implícita que consideramos tão esquecida como profunda no Naturalismo: ele *democratiza o olhar*. Por um lado, o direito da Natureza à desmistificação e pacificação parece acompanhar a emergência das teorias do *Direito Natural* que abriu novas orientações para o espaço Social democrático: o «estado natural», como o grau zero da política, perturba a transmissão hereditária do poder assinalando-se como um gesto pré-revolucionário¹⁴. Kant referia esse princípio de *desinteresse no juízo de gosto*, encontrando na «espontaneidade inintencional» da Natureza o princípio de um novo nexos para tal juízo, base que implica qualquer juízo individual com um desejo de acordo

12 «Transformons nos sensations en idées, mais ne sautons pas tout d'un coup des objets sensibles aux objets intellectuelles». Rousseau, *L'Éducation de la Sensibilité*, in *La Nature* (Textes choisis & présentés par Frank Burbage), Paris : Flammarion, 1998, p.156.

13 «La raison qui supplante la mimésis n'est pas simplement sa contrepartie. Elle est elle-même mimesis: mimesis de la mort. L'esprit subjectif qui fait perdre son âme à la nature ne domine cette nature privée d'âme qu'en imitant sa rigidité, lui aussi devenu âme qui perd son âme. L'imitation se met au service de la domination dans la mesure même où l'homme devient anthropomorphe pour l'homme». Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Op.cit.*, pp.71-72. Para síntese e problematização desta perspectiva, cf. Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor, 1993, pp.139-148.

14 Cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à L'Âge Démocratique*, Paris: Grasset, 1990, p.31.

e consenso que o abre à universalidade¹⁵. No seio da asseveração do juízo de gosto subjectivo está sempre a fenda que exige a adesão e corrompe a autoridade exclusiva. Por outro lado, a corrupção de hierarquias formais é acompanhada por um esvaziamento das diferenças e *elitizações* perceptivas. Encontrar a Natureza num estado supostamente aculturado, onde ela é «boa e feliz» e sem transcendência¹⁶, é esvaziar a importância do tema, da história e da alegoria, como que tornando irrelevantes a erudição que estas exigiam e que serviram, ainda na história do *Salon* do século XVIII, de sofisticação e diferenciação da aristocracia perante a burguesia¹⁷. Tal domínio dos conteúdos, que nos inícios do século XVIII ainda podiam servir de distinção social, valorizando quem os entendia, não encontrava o mesmo mecanismo perante a Natureza – tal Natureza (dos naturalistas aos impressionistas) já não conhecerá diferenças sociais do observador (evidentemente, não diremos o mesmo para a posse das pinturas). Para os pintores de Barbizon, o afastamento das cidades enquanto lugar da Academia é também o reencontro com a Natureza num estado não aculturado e não programado, é surpreendê-la tanto na contingência dos seus efeitos luminosos como num estado perante a qual é irrisório o estatuto sócio-cultural. Perante a sobriedade da paisagem naturalista, sem ideias nem alegorias, o estatuto social do observador chega tarde demais e como excrescência. Neste caso, dizer que o Naturalismo era um motivo burguês, era também dizer que ele era *liberal*; assim, onde o *Realismo era crítico por constatar diferenças de classe*, o *Naturalismo era liberal por as delir perante si*.

No Impressionismo essa multiplicidade já não era resultado das perspectivas do olhar, mas das variações da luz. Em cada momento havia uma luz própria que fornecia uma cor específica ao mundo e que permitia fazer um quadro único e diferente. Por isso, como várias vezes fez Monet (das Medas de Feno às Catedrais) não era necessário variar o posicionamento espacial perante o motivo com esse maior sentido de deambulação que o Naturalismo solicitava.

15 Cf. José Gil, «O desaparecer da Natureza» (1992), in «*Sem título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005, pp.71-77

16 Robert Lenoble, *História da Ideia de Natureza*, Lisboa: Edições 70, 1990, p.298. Também aqui encontramos uma analogia entre a equivalência dos fenómenos naturais e uma nova ordem social democrática. Cf. *Ibidem*, p.294.

17 O *salon* foi o palco onde emergiu um novo público anónimo e amador, tal como um novo «connaissanceur» que pertencia mais ao espaço público que às Academias. Cf. Albert Dresner, *La Genèse de la critique d'art*, École Supérieure des Beaux-arts, 2005 («Préface» de Thomas W. Gaehtgens), pp.133-141.

O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada (com promanações em torno de Malhoa e Pousão)

No Impressionismo a própria luz, em pouco tempo, tudo mudava.

Na história da pintura o Naturalismo prolongava o afastamento do atelier enquanto espaço de realização da pintura. O Naturalismo pedia um contacto directo com o seu referente, uma atenção às suas variações fenoménicas, aos seus pequenos acontecimentos e metamorfoses, problematizando a tradicional relação com o atelier e as técnicas de execução mais demoradas. Já antes a pintura de Turner tinha, com o seu interesse pelo devir fenoménico, criado problemas à passagem das suas captações directas em aguarela, para o óleo e para a gravura, o que era também passar de um contacto directo com os fenómenos para o traquejo do atelier e a oficina, como se aí os fundamentos do seu projecto se corrompessem¹⁸. Tal como o Realismo fez da cidade o seu palco de acontecimentos e a sua geografia histórica, o Naturalismo tentou encontrar na Natureza esse lugar desabitado de cultura, onde os acontecimentos são fenómenos disponíveis num estado ainda *sem história*, de genuinidade e de transparência perante o observador.

Abordemos dois casos portugueses, que a história da arte tem enquadrado no Naturalismo mas que, para nós, são exemplos diferentes de como o Naturalismo português se desvia dos princípios franceses: José Malhoa e Henrique Pousão. O primeiro porque a sua atenção à presença e acção humana incorporou o Naturalismo de dimensão social; o segundo porque o trabalho sobre o quadro e a sua ordem adquiriram razões então algo singulares de exigência de realidade e de desinteresse pela interpretação poética dos motivos. Portanto, um por excesso da ordem do referente; o outro, por excesso da ordem do significante.

José Malhoa

Em José Malhoa (1855-1933) o Naturalismo é vacilante, porque a Natureza é já lugar do humano e o humano é ainda Natureza. A pintura *Seara Invadida* (1881) pode ser estimada como um desses momentos de oscilação, porque o que se assinala na paisagem é a invasão dos vitelos, um desejo de transformar a Natureza em palco de acontecimentos. Esta é uma das importantes marcas de

18 Cf. Graham Reynolds, *Turner*, Lisboa: Editorial Verbo, 1972, p.33-34.



Malhoa: o lugar da história não é a cidade mas a Natureza que assim se aprecia como campo. Parecendo uma homenagem ao seu mestre Tomás da Anunciação (1818-1879), conhecido pelas suas vaquinhas em paisagens bucólicas, Malhoa diferencia-se no atenuamento desse ambiente em função de uma Natureza que se quer mais verdadeira que poética, portanto mais perto de Silva Porto (1850-1893), mas sobretudo por essa presença inóspita dos jovens bovídeos, que não estão apenas na Natureza para imporem, com a sua pequena acção, um exíguo mas natural atrevimento.

Malhoa preferiu um Naturalismo que incorporasse um realismo de tendência rural, em que a Natureza fosse já campo e, portanto, lugar de passagem do humano. A sua paisagem sustenta breves histórias da presença humana, numa dimensão pitoresca humanizada nas suas trivialidades eleitas. Também não é o mero desfile de preceitos de uma fauna humana como a pintura de costumes, que nomes como Augusto Roquemont, Francisco José Rezende ou Leonel Marques Pereira efectuaram num importante preâmbulo do nosso romantismo¹⁹. A cor e a luz de Malhoa passa das coisas para o espaço e deste de novo às coisas, num rodopiar de afectações que activa as convivências e os enraizamentos. A Natureza não é um mero fundo, porque a luz e a cor liga o espaço às coisas e figuras, fundando com o seu ricochete um enraizamento co-natural. Em Roquemont as figuras eram estáticas na recepção das suas indumentárias populares, como se as não habitassem, tal com a luz é estável, fornecendo volumes sem circular no espaço; e se os seus discípulos naturalizaram as poses elas não apresentavam correlação com a impulsividade da luz e da cor, nem com essa agilidade da mancha com que Malhoa parecia representar o mundo com a mesma naturalidade com que ele existia. Em Malhoa as figuras já não parecem vestir um papel nem ter uma Natureza por detrás, antes parecem ter aquela existência naquela Natureza. Na pintura *À Sombra* (1933), a imagem do bebé sob a sombra amena que divide a metade inferior do quadro, com o pé que se ergue sobre esta no esforço de espreitar os pais ao fundo, estes quase fundidos na mancha luminosa da Natureza onde trabalham, podia ser a explicitação de um enraizamento profundo que está para além de um desfile de adereços típi-

19 Cf. «Os costumes portugueses. Da tradição nacional ao culto de uma arte popular», in catálogo da exposição: *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*, Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 29 Outubro 1999 a 30 Janeiro 2000, pp.172-227.

**O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada
(com promanações em torno de Malhoa e Pousão)**

cos recortados num fundo alusivo de referentes regionais. Consideramos ainda que o gosto de Malhoa pelos pequenos acontecimentos foi o modo de imbuir de existência tais condimentos regionais. É através dos pequenos acontecimentos que melhor se funda essa co-naturalidade, em que a luz que fornece cor e corpo ao mundo é o mesmo que sustenta os olhares e poses desses acontecimentos.

Uma mesma fusão entre a ruralidade e o humano, uma mesma ambiguidade entre Naturalismo e Realismo, encontramos na pintura de Jean-François Millet (1814-1875). Mas, enquanto Millet fazia do trabalho e da fé o modo de estabelecer uma intensa *comunhão* entre o Homem e a Natureza, Malhoa preferiu as pequenas e malandras historietas, laicas mesmo quando há fé, sempre demasiado humanas e sem transcendência. Daí que a Natureza da pintura de Millet seja envolvida por uma ternura poética e sentimental, perante a qual a de Malhoa se torna algo agreste e trivial. Para Malhoa é no centro dessas narrativas parasitárias que se encontra o lugar de um profundo *enraizamento* entre o humano e a Natureza. Enquanto Millet precisa de polir e encenar para dignificar²⁰, Malhoa encontra a dignidade no seio do sujeito rude e do gesto atrevido e irrelevante. Poderíamos dizer que Millet lutava contra a separação do Homem com a Natureza, e que a sua busca de comunhão só podia manifestar-se através de uma inevitável melancolia, enquanto em Malhoa encontramos um modo jovial de co-naturalidade.

Em *As Promessas* (1933) de Malhoa, grande composição de testamento, a religião não tem metafísica, mas apenas Natureza e penoso sofrimento humano, com um cariz mais documental que sentimental. A cor pertence a uma festa processional real e já não é cromatismo de celebração da iconografia religiosa. O cromatismo álaure que sublinha o sol cheio, acompanha o desdobramento teatral do sofrimento de primeiro plano para outros acontecimentos da procissão. O Santo andar e a Igreja afundam-se sobre a cortina colectiva de dor feminina que abre o primeiro plano do espaço num arco hiperbólico. Se o nosso olhar entra do lado esquerdo com o homem que se debruça sobre uma figura no chão, logo o braço da figura negra central, abre com o restante corpo um arco cambaleante até ao rapaz do lado direito. Do fundo ecoam, em desdobramentos narrativos e cromáticos, pequenas situações como o homem que lança um fogueiro, o que segura o estandarte e o que bebe. O sofrimento das quatro figuras

20 Cf. Lionello Venturi, *Para compreender a Pintura. De Giotto a Chagall*, Lisboa: Estudos Cor, 1968, p.131.



François Boucher, *Pastoral de Outono*, 1749



Pierre-Auguste Renoir, *O Passeio*, 1870

femininas centrais encontra ecos num mundo masculino que sinaliza os momentos mais relevantes seguintes, deste modo tornados estranhos *voyeurs* desse centro. Curiosidade é também ser a escultura do *Santo Andor* a única que rompe o horizonte, dominando todo um prostrar sobre a terra de todo este mundo humano – e isto apesar do olhar do observador estar à mesma altura cambaleante das primeiras figuras.

Mas uma marca maior de Malhoa encontra-se certamente nas pequenas situações que sustentam breves e maliciosas anedotas. Tal temática matreira, de sedução ou galanteio rural, sugere-nos esse atrevimento tão natural que nos surge sem culpa. Esta malícia coloca o projecto de Malhoa em analogia temática com a pintura de galanteio francesa, dos jogos de sedução aristocráticos do rococó aos jogos de uma burguesia domingueira em Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Seja na Natureza que serve de Jardim amoroso em Fragonard, Boucher ou Watteau, ou aos bosques que rodeiam Paris em Renoir, a Natureza surge como palco e abrigo de encontros de amantes. Convincentemente, a proximidade com Renoir é a mais sensata. Mas, onde o pintor francês encontrava ainda burguesia domingueira, para além de tensões sociais, Malhoa encontrava uma ruralidade aquém da cidade burguesa e dos seus conflitos sociais. Em ambos predomina um jogo de gestos e olhares de sedução prazenteira entre os géneros sexuais. Curiosamente o gosto de Renoir pelas manchas de luz-cor sobre as coisas por acção do abrigo das copas das árvores, fornecendo um rodopio de manchas sobre os tons das coisas, verifica-se também em Malhoa, embora neste com maior estabilidade das mesmas. Aos *Baloços* de Fragonard e de Renoir, responde Malhoa com obras como *Cócegas* (1904), *Aí*, *Credo* (1923), *Paleio* (1930),

**O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada
(com promanações em torno de Malhoa e Pousão)**

Conversa com o Vizinho (1932). Em *Aí, Credo*, o rubor da rapariga disfarça-se com os reflexos do seu vestido vermelho – se o vestido invade o rosto de rubor, o rubor invade a singela narrativa. As manchas de cor que se sucedem sobre um mesmo tecido, com tons de amarelos, laranjas, azuis verdes, vermelhos ou brancos, não cintilam para além das coisas, para antes conceberem e ratificarem o lugar e gesto da figura com a sua justaposição. Passar por essas cores não desagrega a figura; pelo contrário, sustenta-a no seio de uma luz clara e quente. A multiplicidade cromática que decorre das vestes ao rosto, revela essa mesma consciência impressionista dos contrapontos e ricochetes da cor, mas enquanto nos pintores franceses esse cromatismo se tornava uma película transitiva de manchas que resfolegam entre si, em Malhoa ele encontrava uma justaposição que, pelo contrário, estabilizava tanto a cor como os referentes. À leveza da mancha impressionista que transita sobre as coisas, responde Malhoa com uma mancha que pesa ágil e certamente, apegando a cor às coisas e justificando os referentes como o mundo que justifica a pintura.

Malhoa nunca poderia ser impressionista porque, se aprecia uma boa talhada de amarelo ou de vermelho, também aprecia as coisas a que estão coladas as cores, e aprecia as pequenas ocorrências que estão nessas coisas. Se «o gosto de pintar e o gosto de observar ligam-se num movimento único»²¹, este movimento está afecto a uma afabilidade com as coisas e, sobretudo, à presença humana. Além disso, o seu cromatismo é para «olhos habituados ao sol estremeño – sempre, ou ainda mais então, cortado às rodela e espalhado em poças de luz que não



José Malhoa, *Aí, Credo*, 1923

21 José-Augusto França, «Arte e Vida Artística em Portugal no Século XIX», in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa do Século XIX*, Lisboa: Palácio da Ajuda, Antiga Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Março-Maio 1988, p.51.



podia gerar atmosferas subtilmente envolventes»²² à maneira impressionista.

Não é o desenho que manda na concepção da pintura. Esta é uma pintura da mancha que se alimenta do seu poder fortuito e virtuoso. A mesma leveza da mancha, ágil e justa com as coisas, encontra o seu paralelo nos gestos das figuras pintadas: sem rigor de pose nem formalismo social (à excepção da relevante produção de retrato cujo rito social obriga à consciência dos actores, retratado e pintor, mas que é questão afastada do nosso motivo) as figuras agem como que ignorando o observador e o pintor – e se este é convocado, caso da famosa *Clara* ou *Torcendo a Roupa* (1903), ele (observador/pintor) é de imediato integrado na narrativa e tornado testemunho ou cúmplice.

Os vectores das poses dos corpos e dos olhares saem para além do quadro, multiplicam as inscrições internas do quadro no apelo para o que está para fora, provocando mesmo situações de eclipse, como *Conversa com o Vizinho* (1932), onde o nosso olhar enriquecido pelos múltiplos matizes luminosos e quentes da rapariga, é constantemente projectado para fora, para esse lugar exterior dirigido pelo vector de olhar da jovem.

A trivialidade da acção basta para o que já está carregado de signos de um enraizamento nacionalista. Aos pedaços de cor colam-se «pedaços da própria terra portuguesa animados pelas gentes que nela vivem»²³. O sucesso de Malhoa, ao contrário do que é comum na cultura portuguesa, não se fez de fora para dentro, mas de dentro para fora, por razões de uma primeira consagração nacional, e por razões das suas referências nacionais. E não poderia ter outro movimento, tal como só poderia melhor funcionar enquanto este durasse. A mancha de cor e luz de Malhoa descobre as cores das coisas e do espaço como sinais de um rincão nacional. Essa brandura das narrativas sob a acuidade da visão do pintor, permite-lhe que esse encontro com a Natureza seja coincidente com o de uma Nacionalidade profunda, sem necessitar de brasões ou outros símbolos. A pintura de Malhoa dava deste modo resposta a uma necessidade republicana nacionalista, adaptando-a a um tempo internacional marcado por um gosto de consciências nacionalistas.

Em *Ciúme* (1928) está lá a Natureza como palco dos acontecimentos, está

22 Idem, *Malhoa e Columbano*, Lisboa: Bertrand Editora, 1987, p.33.

23 Coelho Netto, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 Junho 1906, cit. in Paulo Rodrigues, *José Malhoa*, Lisboa: Media Livros, S.A., 2004, p.18.

O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada (com promanações em torno de Malhoa e Pousão)

lá a luz que atravessa as copas das árvores e deixa as suas diferentes marcas de cor, está lá o intenso *suspense* da pequena narrativa, tal como está essa mancha áspera de cor que se oferece como fatias justas a definir toda essa realidade. E essa narrativa, essa Natureza e essa cor são elementos uníssonos de um carisma que se deseja nacional – um nacionalismo sem formalidades e sem instituições.

Se Malhoa é o pintor português do seu tempo que melhor capta o instantâneo da acção humana, quase fotográfico, é para melhor encontrar em cada quadro uma narrativa, um encontro com uma razão de ser dessas acções, mesmo que prosaica. Não há grandes razões, mas muito menos se pode dizer que não haja razão nenhuma. São os motivos que encontram o tema e a narração, e não o contrário. Neste jogo, nem o tema nem a mancha, nem o significado nem o significante, se desvalorizam, para se depararem todos lançados numa solicitação mútua. Por exemplo, em *Milho ao Sol* (1927), o amarelo que faz o milho legitima a acção e beleza feminina. Se a forte mancha de amarelo parece ser a primeira razão do quadro, o encontro com a rapariga sugere ser o seu destino.

Henrique Pousão

Propomos agora um confronto com o curto percurso de Henrique Pousão (1859-1884) num projecto tão marcante como precário por ficar apenas sustido em pequenas tabuinhas pintadas em Capri entre o Verão de 1882 e a Primavera de 1884. Não é a objectividade dos naturalistas que lhe interessa, nem o seu desejo de precisão da luz sobre as coisas, nem muito menos a diluição impressionista da luz, com a sua atmosfera de cambiantes em torno das coisas. Em Pousão, a objectividade da luz descobre um poder de definição sobre o mundo que encontra na pintura a possibilidade de trabalhar um sentido de composição de poder geométrico. Ao mesmo tempo que o mundo se revela iluminado, também se descobre sólido. Os eixos mais importantes são aqueles que a luz cunha, vincando os volumes do mundo, para aí se revelar uma aresta decisiva na ordem do campo visual. A luz não procura atmosferas poéticas; antes, define arestas do mundo e eixos do quadro.

Entre o equívoco do «Pousão impressionista» (Abel Salazar) e o maior acer-

to do «Pousão mediterrânico» (Diogo de Macedo)²⁴, afinal algo entre um *Naturalismo trémulo* ou um *Impressionismo lapidar e conciso*, determinam-se as coordenadas de um questionamento de um projecto que, mesmo sendo curto no tempo, nas obras e nas medidas destas, não se enquadrava devidamente nos paradigmas do Naturalismo português. Daí encontramos as melhores referências das afinidades com o projecto de Pousão, na fase italiana (1825-1828) de Camille Corot (1796-1875), e já não tanto no Corot depois de 1830 com as suas atmosferas húmidas e veladas, nos «macchiaioli» de Florença (1850-1860), sobretudo do napolitano Giuseppe Abbati (1836-1868), ou na Escola napolitana, com a mancha estruturante dos irmãos Giuseppe (1812-1888) e Filippo Palizzi (1818-1899)²⁵.

Do Naturalismo de Corot encontramos o mesmo interesse pela luz concentrada na afirmação de uma facetação de planos que definem os volumes das coisas. Em Corot tal deve-se a um poder da luz, de um tipo de luz que ele conheceu em Itália, sobretudo Florença, e que explora como especificidade local, enquanto que em Pousão tal move mais um processo, um modo de fazer a pintura enquanto guisa de representação das coisas. Daí que a estabilidade desta fase de Corot seja diferente da verificada nos pintores de Barbizon ou de Pousão. A estabilidade de Barbizon, sobretudo Théodore Rousseau (1812-1867), deve-se a um olhar objectivo que pede a estabilidade dos fenómenos, o que o afasta, apesar da cumplicidade e fascínio nutrido, da pintura de John Constable (1776-1837)²⁶, como que depurando o olhar para a Natureza das noções fenoménicas desta. Em Corot, a estabilidade não devinha da Natureza mas da luz. Em Pousão, ela também implicará uma acção da luz sobre as coisas, mas com maior sentido regulador da composição, portanto já demasiado da *ordem do quadro*.

Dos «macchiaioli» Pousão parece salientar essa consciência de que a mancha é a cor e o tom das coisas, a cor-luz e a cor-sombra em todas os seus cam-

24 Idem, *Malhoa e Columbano*, Lisboa: Bertrand Editora, 1987, p.33.

25 Para relações, encontros e influências dos pintores naturalista italianos com Henrique Pousão, cf. José Teixeira, «Pousão. Uma aposta dividida», in catálogo da exposição: *Henrique Pousão – 1885 no primeiro centenário da sua morte 1984*, Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 1984, pp.19-22.

26 Cf. Kenneth Clark, *Op.cit.*, pp.106-107.

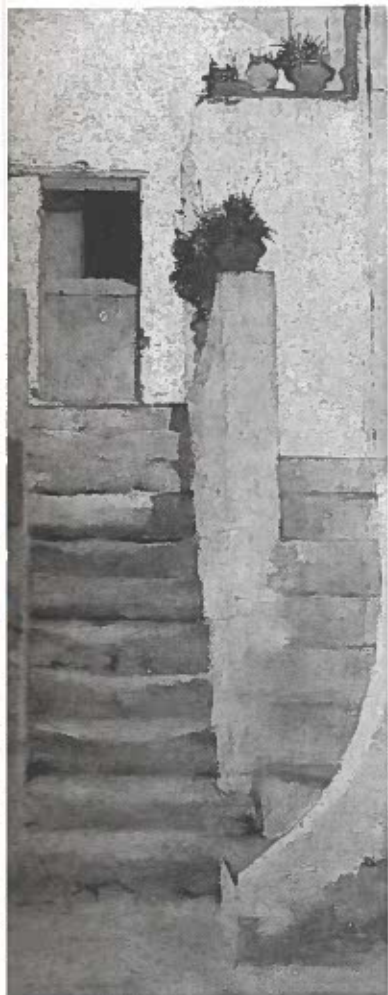
**O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada
(com promanações em torno de Malhoa e Pousão)**

biantes²⁷, numa parcial antecipação do Impressionismo, mas numa direcção divergente e mais próxima da que optaria Pousão. Tal consciência implica uma presença e solidez das coisas: ao contrário do Impressionismo, cuja constatação dos matizes variáveis entre a luz e a sombra criava um tecido transitivo, nos «macchiaioli» essa constatação coincidia com a da presença das coisas. Se os impressionistas ficavam na película de luz cor entre o olhar e o mundo, os «macchiaioli» pretendiam fundir o tom local com as variações luminosas e é exactamente essa relação que dá volume ao mundo pintado. Onde a mancha regista as diferenças tonais das coisas, ela está também a facetá-las como volumes e a estabilizá-las como corpos. Assim a espacialidade não se funde numa perspectiva global prévia às coisas, para ser localizada em cada coisa, em cada aresta que a divisão das manchas descobre, registando assim uma espacialidade que se liga às coisas tal como o tom e luz local. Pelas mesmas razões, o desenho não é prévio: também ele se dá nessa justaposição e encosto da mancha.

Advém daí essa sensação de pausa e constatação lúcida das coisas que a mancha sustém: na justaposição descobre-se simultaneamente a cor, a luz, o desenho, o espaço e o motivo, como se tudo isso se suspendesse numa espera conjunta. Nesta suspensão toda a anedota parece congelar-se. Se no Impressionismo o instante da luz é mais rápido que o da acção; nos «macchiaioli» ele suspende-se congelando qualquer retórica da acção. A convicção e concisão da aresta que a mancha descobre com a sua cor e luz, efectua um poder de constatação que adia o anedótico, seja o capricho da Natureza, seja da acção humana, seja do simbólico. Esta é a via de Pousão que o escusa da via impressionista. Contudo, para Pousão, essas arestas de constatação simultânea da luz no mundo e do mundo iluminado, estendem-se das coisas para um valor compositivo, segundo uma estratégia de proximidade e valorização das coisas que vai levar tais arestas a uma tensão com as ortogonais limites do quadro – daí essa sensação em Pousão de que o lugar último dos problemas da representação se refugiou no interior do campo visual da pintura.

Da escola napolitana dos irmãos Palizzi, a pintura de Pousão relaciona-se por um mesmo interesse pelo sentido de fragmentação, como que sublinhando

27 Cf. António Rodrigues, *Henrique Pousão*, Lisboa: Inapa, 1998. Cf. «Documentos», in catálogo da exposição: *Henrique Pousão – 1885 no primeiro centenário da sua morte 1984*, Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 1984, pp.44-45.



Henrique Pousão,
Escadas de Capri, 1882

sempre que a estamos perante um restrito enquadramento do mundo. Contudo, Pousão parece responder com o fascínio do mundo encurralado no interior desse fragmento. Assim a tensão dos seus enquadramentos perante as arestas não nos puxam para o exterior do quadro, como nos irmãos Palizzi, mas para dentro, participando antes na estabilização sólida das coisas. Deste modo, já não se apresentam como meras arestas interrompidas das coisas que nos apontam o que desta fica de fora, tornando-se âncoras dos eixos internos do campo visual, eixos estes assim valorizados (*Escadas de Capri*, 1882).

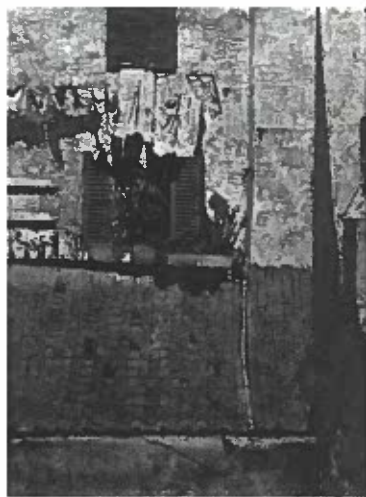
Daí que a pintura de Pousão seja mais próxima das coisas e menos panorâmica que Constable ou Barbizon (ou mesmo o Impressionismo de Monet ou Sisley), impondo uma selecção de que Corot esteve mais perto, mas que Pousão explora de modo ainda mais constrangedor e mais embargado, o que faz funcionar essa sensação não de um topos geográfico de mundo, mas de um retalho, portanto, accionando o peso do *acto de enquadrar como limite*. Mas é este mesmo acto que faz sublinhar as arestas que a luz descobria nas coisas tornando-as eixos determinantes da composição interna. Estas diferenças sublinham uma passagem que vai do acerto do olhar da *Natureza*, para o domínio do quadro enquanto contentor dessa *Natureza*, que consideramos observar-se em Pousão.

É por segurar tais arestas separadoras dos planos de luz que as superfícies se especam como texturas, que tais planos se oferecem com frontalidade na superfície do quadro, estacando seguros nos encaixes que as arestas desse mundo efectuam com os limites do enquadramento. Assim, um outro tipo de transitividade ao longo da superfície do quadro é proposta por Pousão,

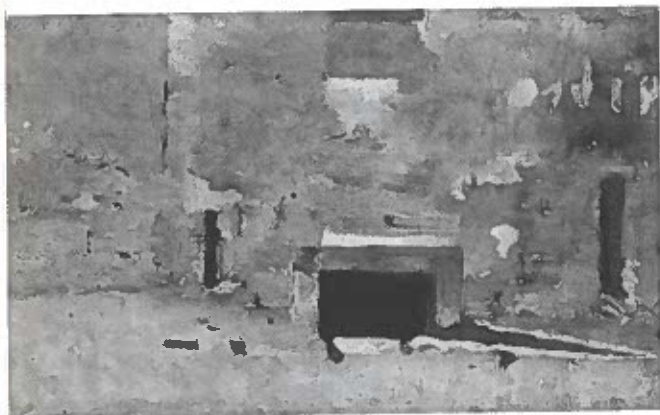
**O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada
(com promanações em torno de Malhoa e Pousão)**

diferente daquela lançada pela estética do pitoresco, desenvolvida pelo Naturalismo e consagrada no Impressionismo: se esta atravessa toda a superfície, todas as coisas e fenómenos, em Pousão ela faz-se ao puxar a opacidade dos planos do mundo para o quadro, definindo com a taticidade das superfícies, ásperas e manchadas, uma expressão disponível para a pintura. Daí que, em várias das suas pequenas tábuas, a cenografia urbana apertada se disponha mais como uma Natureza-morta do que como uma paisagem. Tal cenografia não serve para abrir a profundidade, mas para a fechar ora como um beco ora como uma parede, virando-a como superfície para o quadro. Em *Janela das Persianas Azuis* (não datado), a sombra azul à direita não é parte de um tecido colorido, como no Impressionismo, mas uma forma poligonal de sombra cromática que rasga a parede, dividindo-a no vigor dos seus limites para se impor como forma estranha que partilha o aperto de todo o enquadramento sobre a realidade fragmentada. À primeira vista, não é a espacialidade que se manifesta, mas o conjunto de superfícies recortadas. A composição funciona assim numa estratégia de selecção que refaz o mundo ao seleccioná-lo e o faz aparecer sugerindo uma montagem de retalhos de superfícies. Como exemplo do excesso despojado de tal disposição encontramos *Escadas do Pardieiro* (1882) em cuja estratégia de enquadramento Pousão encurrala uma parede que se oferece como *picturalidade de uma superfície representada*.

Esta proximidade das coisas com o plano do quadro, e o problema de decidir o lugar da mancha num plano que representa uma parede *vazia*, aproxima por vezes a pintura de Pousão do sentido de construção e densidade da mancha de Paul Cézanne (1839-1906), não fosse a insistência de Pousão no peso da luz e das



Henrique Pousão, *Janela das Persianas Azuis*, não datado



Henrique Pousão,
Fachada de prédio soterrado, 1882

suas arestas. Em Cézanne, a tensão entre as manchas puxava tudo para um problema da construção do tecido pictórico. Em Pousão a mancha é menos tensa entre si, porque ela ajusta-se à atrás referida precisão da luz. A tensão, mais fina, não se decide ao longo da extensão da superfície, mas nesse jogo entre as arestas dos planos internos decididos pela luz com os limites do plano do quadro. Em Cézanne é a *cor* que lança e decide os problemas do quadro (espaço, luz, volume, vazio, etc.). Em Pousão é a *luz* que simultaneamente ilumina o mundo e o quadro, coincidência suspensa numa espécie de cuidadosa adaptação ou de resgate pessoal da paisagem exactamente onde esta encontra modos de se oferecer como pintura. Daí essa sensação de que Cézanne decide em cada pinclada, com as soluções e dúvidas que cada uma delas transporta ao processo global, enquanto em Pousão o enquadramento selectivo do mundo iluminado já carrega consigo copiosas decisões.

Diferente é também a mancha construída de Pousão relativamente à agilidade da mancha de Malhoa. A ligeireza virtuosa da mancha de Malhoa solicita um mundo que não se quer especular muito para além da descoberta trivial da cor e das coisas. O gesto de Pousão é mais meditado e severo, encontrando uma firmeza justa das coisas e do quadro. Se Malhoa *surpreende* a luz e os gestos, animando o quadro de cor e acção, Pousão *prefere* a luz que *encontra* o seu lugar estabilizando o mundo como pictórico. À agilidade instintiva de Malhoa em captar o mundo, respondia Pousão com uma processualidade que medita o dever de cada mancha na regularidade global do quadro.

Se Pousão estava para lá de Paris, Malhoa ficava para cá e por cá. Daí que

**O Naturalismo: a Paisagem Dessublimada
(com promanações em torno de Malhoa e Pousão)**

a pintura de Malhoa apresente a honestidade do prazer de uma pintura sem mágoas ou complexos de os seus lugares não serem Paris. Membro do *Grupo do Leão*, ele surge-nos como a sua síntese positiva (sendo Columbano a sua síntese negativa). Por isso, se Pousão esteve sempre para além do nosso Naturalismo, Malhoa só o ultrapassou na exacta medida em que, por ser sua síntese e carisma, foi um Naturalismo que absorveu um realismo e uma história como marca de um nacionalismo rústico. Um porque explorou para além da realidade portuguesa; o outro porque foi demasiado português, o «mais português dos pintores portugueses» ou o pintor «português dos portugueses». A paisagem de Malhoa tem história, e esta é uma história portuguesa tão profunda como telúrica e tão característica como fortuita. Se Malhoa simpatizava demasiado com a realidade, Pousão fascinou-se com o seu resgate no interior da ordem do quadro anunciando um desígnio de abstracção. Em *Fachada de prédio soterrado* (1882) o enquadramento fragmenta de tal modo o mundo que os referentes encontram-se no limiar da sua desapareição, prostrando o olhar perante um rectângulo negro solitário rodeado por uma textura de salmão, cinzentos e ocre. Nesta perspectiva, Pousão poderia servir de exemplo para reflectir como o Naturalismo, que se afirma ao esvaziar a pintura da transcendência dos temas, vai reencontrar uma nova transcendência que vai situar-se na assumpção do significante. Esse parece-nos ser o atalho de Pousão: ao não querer ficar no prazer sensorial que restava dessa perda de transcendência, que foi o Naturalismo e ainda mais o Impressionismo, anunciava uma pintura cuja passagem pela paisagem era uma descoberta de si própria.

Junho 2009

*por Helena
Ferreira* **A APROPRIAÇÃO ESPECULAR DA
NATUREZA NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Resumo

A apropriação especular da natureza na arte contemporânea é um trabalho que propõe uma reflexão sobre obras de três artistas contemporâneos que utilizam o espelho em estreita relação com o meio que o rodeia, seja este urbano ou natural. Ao longo do texto verifica-se, através dos exemplos, que a utilização de um objecto especular não se restringe a uma mera duplicação daquilo que se encontra dentro do campo de reflexão. O espelho, para além do seu carácter reflector, é sobretudo um veículo de informação, repleto de características que potenciam diversas formas de espelhamento e com isso diferentes possibilidades interpretativas, permitindo a contemplação de imagens metamorfoseadas da natureza que envolvem o espectador num dado momento.

Abstract

The specular appropriation of the nature in the contemporary art is a work that proposes a reflection about works of three contemporary artists that use the mirror in narrow relation with the surrounding environment either urban or natural. Along the text it is verified, through the examples, that the use of a specular object does not, itself, restrains to a mere duplication of what is within the reflection's field. The mirror, beyond its reflective character, is especially a vehicle of information, full of characteristics that provide various forms of reflectiveness and with that different interpretative possibilities, allowing the contemplation of metamorphic images of the nature that involves the spectator in a given moment.

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre obras de três artistas contemporâneos, que utilizam o espelho enquanto objecto ou metáfora, estabelecendo com isso, uma relação entre imagens geradas por superfícies especulares e o meio que as rodeia, seja este urbano ou natural, dentro do contexto da arte contemporânea.

Um espelho é tido como uma superfície que permite transformar, agrupar e projectar noções fragmentárias que temos do mundo e de nós mesmos, de forma a criar uma imagem que pensamos ser real, ainda que derivada e reflectida. Ou seja, não temos como nos ver sob todas as perspectivas simultaneamente, apenas temos aproximações da realidade, pois vemo-nos sempre a partir de um ângulo imposto por uma determinada circunstância. Desta forma, e mesmo tendo como garantida a ilusão de que “o espelho diz a verdade”, a experiência da specularidade na vida quotidiana e na arte, traz em si a possibilidade de outras vivências estéticas, designáveis de “segunda realidade”, que permitem jogos de fusão e afastamento, a partir do imaginário individual e colectivo.

O mecanismo specular pode funcionar como um simulacro da *mimesis* - não é apenas um mero objecto que “aprisiona” fugazmente imagens - permitindo através do confronto entre o espelhável e o espelhado, modalidades instáveis e metamórficas de consciência da realidade.

Para um entendimento mais alargado do estatuto da aparência e da reflexividade, considere-se a seguinte transcrição de Platão:

- Ora não costumamos também dizer que o artífice que executa cada um desses objectos olhando para a ideia, é assim que faz, um as camas, outro as mesas, de que nos servimos, e da mesma maneira para os restantes artefactos? Porque, quanto à ideia propriamente, não há artífice que possa executá-la. Pois como havia de fazê-lo?
- De modo nenhum.
- Mas vê lá agora que nome vais dar ao seguinte artífice.
- A qual?
- Ao que executa tudo o que sabe fabricar cada um dos artífices per si.
- É habilidoso e espantoso o homem a que te referes!
- Ainda é cedo para o afirmares; em breve dirás mais ainda. Efectivamente, esse artífice não só é capaz de executar todos os objectos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades, debaixo da terra.
- É um sábio de espantar, esse a que te referes.
- Duvidas? Ora diz-me lá: parece-te que não pode existir, de todo em todo, um artífice



desses, ou que, de certo modo, pode existir o autor de tudo isso, e de outro modo não pode? Ou não te apercebes de que, de certa maneira, tu serias capaz de executar tudo isso?

- E de que maneira é essa?

- Não é difícil – esclareci eu – e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado. Em breve criarás o sol e os astros no céu, em breve a terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.

- Sim, mas são objectos aparentes, desprovidos de existência real.¹

Este conceito de espelhamento e *mimesis* “reflecte” o desdém platónico para com a realidade aparente, ontologicamente fraca e irreal, e com isso, a não consideração da esfera sensível do homem, tomando-a como inteiramente enganadora e desfasada da verdadeira e invisível realidade.

The Mirror Suitcase Man é um filme de Rui Calçada Bastos, no qual é apresentado um personagem, que poderia ser o *artífice* a que Platão se refere na passagem anterior, que deambula pelas ruas de Berlim com uma mala forrada de espelhos, reflectindo tudo o que se encontra à sua volta. O espelho referido por Platão era apenas um instrumento mimético da realidade aparente, que por sua vez “participava” do mundo invisível das ideias (Teoria das Formas), e estava portanto, “três pontos afastados do real”², e um artífice operando a partir deste paradigma era considerado como alguém que executava obras “longe da verdade”³, representando “fantasmas” e não coisas reais.

Mas o espelho que capta e reflecte no filme, não procura mimetizar os fenómenos naturais do mundo (caracterizáveis em Platão como cópias de modelos abstractos e imutáveis que se encontram no mundo das ideias), não opera em prol do mundo supra-sensível platónico, mas sim, a favor de um mundo vivido e experimentado, no qual se encontra abolida a diferença que separava o mundo aparente do mundo real. “O mundo verdadeiro foi por nós destruído: que mundo resta? Talvez o aparente?... Mas não! Com o mundo verdadeiro destruímos igualmente o aparente!”⁴

Do conteúdo interno da mala forrada de espelhos, na mão do *Suitcase Man*,

1 Platão, *A República*, Livro X, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 596 b-e.

2 Ibidem, 599a.

3 Ibidem, 603a.

4 Nietzsche, “Como o verdadeiro mundo acabou por se tornar fábula”, in *Crepúsculo dos ídolos*, Lisboa, edições 70, s.d.

A Apropriação Especular da Natureza na Arte Contemporânea

não sabemos nada; a inacessibilidade ao seu interior, simula provavelmente o mistério devido ao qual o homem deambula melancolicamente e sem destino. Mas a mala revela mais do que aquilo que aparenta, ela aumenta o espaço capturado pela câmara de filmar, captura um horizonte de possibilidades especulares do homem, por onde passou, para onde vai, ou por onde passa. Por vezes, vemos aquilo que aparenta ser o reverso do enquadramento, mas tal não poderia acontecer, pois desta forma veríamos o sujeito por detrás do mecanismo filmico. O que de facto ocorre, é a captura de uma espécie de movimento geminado, mas vigilante, é ainda a captura da distância entre o sujeito incógnito que transporta a mala especular e o seu duplo, também incógnito, que se alimenta do seu trajecto, filmando-o.

Esta duplicidade e compromisso entre os dois sujeitos está assente no facto de que, para além da fruição da imagem fílmica que o autor nos oferece, o espelho representado é também um ecrã que permite, como Umberto Eco refere, uma “manipulação produtora de veracidade”⁵.

Eco diz ainda, a cerca da possibilidade de manipulação através dos espelhos: “A utilização dos espelhos como canais pode permitir encenação, enquadramento e montagem dos enquadramentos, todos eles artifícios semióticos cujo alcance será ainda maior quando referidos a imagens não especulares”⁶. De facto, no filme, o espelho funciona como um dispositivo capaz de encenar um encadeamento de imagens especulares, dentro de uma imagem fílmica (não especular), através da instrumentalização da própria linguagem cinematográfica, uma vez que, apesar de considerarmos aquele objecto como um complexo de espelhos (com todas as características e efeitos que lhe conhecemos), efectivamente, estes espelhos não reflectem nada relativamente ao momento em que os contemplamos, ou seja, não reflectem aquilo que nos rodeia a nós, enquanto espectadores, mas sim, a paisagem circundante do homem-da-mala-de-espelhos. As imagens reflectidas, de locais e momentos exteriores ao tempo efectivo da nossa experiência estética do filme, passam a ser signos e não imagens especulares, uma vez que, segundo Eco, estas necessitam invariavelmente da presença objectiva de um referente que se reflecta num espelho.

Na obra de Rui Calçada Bastos, o que se encontra *fora de campo* torna-se

5 Umberto Eco, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1985, p.35

6 Ibidem, p.35



visível para nós, e desta forma, permite-nos tomar consciência de diferentes pontos de vista e estabelecer a relação daquele sujeito com o respectivo mundo, através da construção de uma narrativa cinematográfica. Também podemos considerar que a mala de espelhos, manipulada pela mão do homem que a carrega, produz um efeito de montagem cinematográfica, submetida a um guião mais ou menos preciso, capaz de reverter o ângulo da câmara, distraíndo-nos do habitual ponto de interesse, a saber, o enquadramento escolhido pelo autor. Desta forma, a construção cinematográfica permitirá o enfoque numa imagem que “levita” dentro do referido enquadramento, e nos traz a possibilidade de desvelar os “invisíveis” que se encontram *fora de campo*, isto é, para além do ângulo de captação da câmara.

A mala-espelho funciona aqui, claramente, como ecrã, na medida em que permite a simulação de um dispositivo cinematográfico próprio, dentro de outro dispositivo já instituído. Ou seja, a sequência de imagens especulares que a mala produz, apresenta-se com uma sub-linguagem própria, com um guião, planos, movimentos e montagem específicos (quando, por exemplo, o homem inclina a mala subitamente, em segundos vemos outra imagem, tal qual a passagem de um plano para outro). Portanto, existem duas imagens distintas, mas não indissociáveis, cuja interligação as fazem tornar-se, ao mesmo tempo, independentes mas unas, através do mesmo objecto fílmico. As duas imagens comprometem-se, da mesma forma que os sujeitos implicados no vídeo o fazem entre si.

Mas por vezes, para além de funcionar como ecrã, mostrando mais do que aquilo que a imagem fílmica pode capturar, a mala também tem a potencialidade de se sobrepor e ocultar o campo visível, e ainda de se ocultar a si mesma, ficando camuflada pelo meio que a rodeia, tornando-se quase invisível; não fora o homem agarrá-la, fazendo a mala oscilar, não perceberíamos de imediato os seus efeitos especulares. O espelho, ora se sobrepõe ao meio circundante, natural e urbano, quando recorta e devolve imagens que nos fazem sair do nosso campo habitual de percepção, ora é completamente dominado, quando é alvo das suas próprias características de refluxo e dissimulação.

Inversamente a tudo o que temos estado a afirmar, se o objecto de estudo fosse a cerca de imagens especulares experienciadas no momento preciso em que as confrontamos, cujo referente se encontrasse “aqui e agora”, poderíamos então, ainda na esteira de Umberto Eco, tecer outras considerações, nomea-

damente no que diz respeito à sua fisicalidade e especificidade matérica, assim como o respectivo impacto na fruição do espectador, que entra em jogo e experiência *in situ*, os efeitos matéricos etéreos da especularidade.

De facto, um espelho, para além das suas características reflectoras, previsíveis e imprevisíveis, também tem a virtualidade de reduzir as características dos materiais dentro do seu campo de reflexão, como por exemplo o peso, o comprimento, a distância, e outros.

Na obra *Sky Mirror*⁷ de Anish Kapoor, um enorme espelho circular, tangente ao solo, ostenta por um lado, uma concavidade que traz literalmente o céu à terra, provocando a suspensão do maciço e invertido edifício, Rockefeller Building, que se encontra à sua frente reflectindo ainda, a imagem em movimento das nuvens no céu, que assinalam as diferentes flutuações do tempo. Do outro lado, o espelho é convexo, reflectindo a 5ª Avenida e os transeuntes, mostrando um ponto de vista mais terreno e mais próximo das pessoas que nela vagueiam. É notório o confronto entre proximidade e distância estabelecido por este enorme ecrã que rompe aquela paisagem urbana. No que concerne à convexidade, esta escultura funciona com características especulares que, de certo modo, nos são familiares, retendo e comprimindo os dados visuais quando reflecte as pessoas, as ruas e os edifícios. Na sua vertente côncava, reflecte aquilo que poderia ser uma espécie de travessia do espelho de “Alice”, na obra *Through the looking glass*, ou seja, um mundo do avesso, carregado de virtualidade e ilusão.

A obra de Kapoor incide sobretudo em objectos que não são aquilo que parecem, procurando transformar e suprimir as características dos mesmos, como no caso do uso da especularidade que se dissimula no meio envolvente como um “buraco no espaço”. Mas esta ideia de *vazio induzido*, normalmente associado a um espaço entre as coisas, é representado por Kapoor através do próprio material especular, sendo a superfície espelhada um “não-lugar”, ou para utilizar uma expressão do artista, um “não-objecto” que se encontra entre o espaço real e o espaço virtual, cujo material permite jogos perceptivos entre aproximação e distanciamento daquilo que se confronta com o objecto especular. Objecto este que tanto captura como liberta, tanto reflecte como reflui.

Num outro trabalho de Kapoor, *Cloud Gate*, o vazio tem fisicalidade, re-

7 Um espelho monumental feito de aço inoxidável polido, com 10 metros de diâmetro, concebido para a Praça do Rockefeller Center em Nova York e apresentado pela primeira vez em 2006.



presentado através de um estado transitório que está assente na própria superfície especular; este estado de transição impõe-se sob a forma de uma nuvem que espelha e “levita” o horizonte de Chicago. A sua curvatura exterior captura, dentro dos limites da sua forma, a imensidão da silhueta da cidade; na parte interior da escultura a superfície especular é deformante sugerindo a ideia de um umbigo, *omphalos*, que distorce e multiplica os reflexos dos visitantes numa espécie de abóbada que se encontra sobre as suas cabeças, promovendo um estado estético nos espectadores tendente a transformar os referentes em jogo: “(...) há como que o início de um processo de universalização, um esquecer o referente para fantasiar sobre o conteúdo (...)”⁸.

Enquanto o reflexo exterior expande a imagem reflectida da cidade de um modo deformado, mas contínuo e uno, o reflexo interior torna-se num vórtice confuso de imagens comprimidas, multiplicadas e corrompidas, onde parece que alguém semelhante a nós, nos olha lá de longe, do fundo do abismo simulado. Mas, efectivamente, ambas as imagens, externa e interna, são deformadas:

A nossa atitude torna-se então dúplice: por um lado divertimo-nos, ou seja, gozamos as características alucinatórias do canal. Decidimos então aceitar (ludicamente) ter três olhos, ou uma grande pança, ou as pernas curtíssimas, tal como se aceita uma fábula. Na realidade colocamo-nos numa espécie de férias pragmáticas: aceitamos que os espelhos, que por regra devem dizer a verdade, não a digam. Mas a nossa suspensão da incredulidade não se refere tanto à imagem, quanto à virtude da prótese deformante. O jogo é complexo: por um lado comporto-me como se me encontrasse diante de um espelho plano, que diz a verdade, e acho que ele me reenvia uma imagem «irreal» (daquilo que eu não sou). Se tomo a imagem por boa, ajudo por assim dizer o espelho a mentir. O prazer que experimento neste jogo não é de ordem semiósica, é de ordem estética.⁹

Ainda que num contexto histórico distinto, esta enorme gota de mercúrio funciona também à maneira de um dos quatro princípios de similitude referidos por Michel Foucault na obra *As palavras e as coisas*, a saber, a *emulação* (*aemulatio*). Sob este princípio, o céu e a cidade confrontam-se com a sua imagem projectada: assemelham-se e confundem-se quebrando a distância que os separam. “Graças a esta relação de emulação, as coisas, de uma ponta à outra do Univer-

8 Umberto Eco, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1985, p.33

9 *Ibidem*, p.31

A Apropriação Especular da Natureza na Arte Contemporânea

so, podem imitar-se sem encadeamento nem proximidade: pela sua duplicação especular, o mundo suprime a distância que lhe é peculiar; triunfa assim do lugar que é dado a cada coisa.”¹⁰ Mas esse espaço percorrido pelos reflexos não é dissimulado, ou seja, não é suprido por esta similitude, ele permanece visível, permitindo a contemplação do confronto entre estes dois “elementos” que se envolvem numa luta autófaga, numa espécie de rivalidade que os distancia e aproxima infinitamente, sem nunca perderem a sua autonomia de lugar.

O terceiro e último autor escolhido para exemplificar a apropriação especular da natureza na arte contemporânea é Dan Graham. Continuando a fazer referência às quatro similitudes de Foucault, podemos encontrar nos “pavilhões”¹¹ daquele artista uma outra categoria relativa ao uso de espelhos na arte contemporânea, isto é, a *analogia*. Os pavilhões de Graham, inseridos em jardins e outros espaços públicos, fazem analogia ao poder das cidades e dos edifícios de janelas espelhadas que reflectem o céu como forma de camuflar a incúria perante a natureza, por parte de quem projecta e administra os meios urbanos. No caso de *Two-Way Mirror and Hedge Labyrinth* (1989), esta analogia vai ainda mais longe, na medida em que as “janelas” estão colocadas na continuação das cercas de sebes, que delimitam o espaço do jardim, numa clara analogia aos jardins franceses que demonstravam o poder do homem e o gosto pela geometria subjugante da natureza. Ainda de acordo com Foucault: “O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é envolvido por ele; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do Mundo. Ele é o grande foco das proporções – o centro em que as relações vêm apoiar-se e a partir do qual se reflectem de novo”.¹² O homem torna-se assim, ele mesmo, objecto especular, ele tem a capacidade de estabelecer relações e comparações incessantes na cadeia espacio-temporal.

A obra *Two-Way Mirror and Hedge Labyrinth* é constituída por estruturas de aço que suportam vidro espelhado, e não se limita apenas à reflexividade, mas veicula também transparência e sobreposição de imagens da natureza e dos

10 Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, s.d., p.75

11 Os pavilhões de Dan Graham são um conjunto de obras realizadas pelo artista desde 1989 que articulam conceitos sobre a interacção entre o espaço público e o espaço privado através de uma linguagem que incorpora a escultura e a arquitectura, cujos materiais reflectores permitem o jogo entre o espectador e a natureza circundante.

12 Foucault, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, s.d., p.79



indivíduos. As propriedades do material de que são feitos os pavilhões permitem um amontoamento de espectros que se encontram sob a influência das intempéries da natureza. Consoante as variações de luz e sombra provocadas pelo sol e pelas nuvens, o espectador entra num jogo de percepções sobre ele mesmo e sobre cada indivíduo existente naquele espaço, na medida em que vê um conjunto de imagens geradas pelos reflexos dos vidros, sobrepostas às presenças reais dos respectivos referentes. As possibilidades reflexivas e de transparência deste efeito especular são ainda acentuadas por um certo mistério que transforma os reflexos da natureza e das pessoas em imagens fragmentadas, disruptivas e frágeis, sobretudo quando ocorrem sob a diversidade dos fluxos atmosféricos.

Para além da efemeridade das imagens potenciadas por qualquer objecto gerador de especularidade, as janelas de Dan Graham impõem-se perante a natureza, usurpando e confinando o seu espaço natural, não só pelos elementos arquitectónicos que dividem e invadem aquele jardim, mas sobretudo pelo confronto da natureza com o seu próprio reflexo, quando o sol brilha e o vidro espelhado atinge a sua máxima força especular. O vidro ora toma a posição de um obstáculo especular (tornando-se num objecto visível), ora se dilui na natureza deixando-a atravessar o objecto agora transparente e invisível.

O que está em causa no conjunto de obras referidas ao longo do texto, não se restringe a uma mera duplicação especular da natureza, pois, colocam o espectador num exercício de descodificação que obedece a um determinado tipo de *regras de projecção* que temos previamente interiorizadas, e segundo as quais, nos é proporcionado *gozar* dos resultados artísticos da especularidade como se estivéssemos perante uma *outra* natureza, um *outro* corpo, um *outro* lugar. Isto é, o espelho enquanto material utilizado por diversos artistas contemporâneos, tem sido explorado não apenas devido às suas características reflectoras, mas sobretudo, pelo seu carácter de *canal-prótese*¹³, capaz de trazer força de ilusão, surpresa e metamorfose às percepções do indivíduo que o confronta. Deste modo, a imagem reflectida traz algo mais, para além de um mero espelhamento de algo existente no campo de reflexão. Aliás, não se trata apenas de imagens reflectidas, mas de diversas formas de reflexão que geram um determinado tipo

13 Umberto Eco refere que o espelho enquanto *prótese*, tem uma capacidade extensiva que nos permite ver aquilo que o nosso olhar não atinge, mas também considera que pode ser apenas um *canal* transmissor de informação, como no caso de um reflexo lumínico, provocado por um objecto especular. (Eco, op. cit. pp. 19-21)

de imagem que convoca uma duplicação irreal, a saber, uma reflexão gerada pelos princípios de projecção, estando porém, condicionada às potencialidades de materiais permeáveis à “irrealidade” pretendida pelo autor, e pelos espectadores da sua obra.

Observa-se, portanto, que a materialidade dos objectos especulares se reveste de um conjunto denso de características que condicionam o que neles é espelhado, e o que deles retiramos. Verifica-se também, que o espelho permite a tomada de diferentes pontos de vista sobre o conjunto do espelhável e do espelhado, permitindo uma compreensão estética de realidades diversas, naturais ou não, através da réplica especular, num primeiro momento, mas também, por intermédio da deformação criativa da imagem.

Concluimos, reafirmando a ideia de que a apropriação especular da natureza pela arte nos autores invocados, envolve o público na reflexividade que se liberta das obras, abrindo uma diversidade de campos imagéticos, reais, simulados, e a fusão artística de ambos, de forma a enriquecer a nossa percepção da natureza, contemplando as metamorfoses da mesma através de mecanismos também eles metamórficos.

Bibliografia

CARROL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Penguin Classics, Penguin Books, 1998

ECO, Umberto, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1985

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, s.d.

GRAHAM, Dan, *Two Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, the MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, Ed. Alexander Alberro, 1999

KAPOOR, Anish, *Past, Present, Future*, the MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2008

NIETZSCHE, “Como o verdadeiro mundo acabou por se tornar fábula”, in *Crepúsculo dos ídolos*, Lisboa, edições 70, s.d.

PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

<http://www.anish Kapoor.com>

<http://www.ruicalcadabastos.com/>

∫ por *Hugo Ferrão*¹ **HIGHTECH-LOW LIFE,
TECNOIMAGENS E ERRÂNCIA IMAGÉTICA**

Resumo

A vivência da experiência do homem perante a diversidade genial da natureza patente nas suas múltiplas histórias de vida, fragmentou-se. A modernidade reveste-se da «obrigatoriedade» científica de construir enunciados que não são mais do que técnicas e tecnologias intelectuais que reforçam a ideia de domínio indissociável da aparente solução de problemas.

(...)

A utilização do paradigma «High Tech – Low Life», permitiu comprovarmos que a instauração do tecno-imaginário é uma deriva do totalitarismo tecnológico militar do fim do século XX, que preconiza o constante constrangimento virtual e biotecnológico arquitectado pelas cibercracias, em que os artistas jogam um papel de reserva, ou resistência fazendo descobrir pela visibilidade das suas obras a consciência do desastre da errância tecnológica a que a humanidade foi votada.

Abstract

The experience of men before nature's genial diversity, manifested in its multiple stories of life, has fragmented. Modernity is covered in scientific «compulsoriness» of establishing premises, which are no more than intellectual techniques and technologies that reinforce the idea of dominion undissociated from the apparent solution of problems.

(...)

The application of the «High Tech – Low Life» perspective allowed verifying that the establishment of the techno-imaginary is a deflection from military technological totalitarianism of the late twentieth century, which advocates the constant virtual and biotechnological constraint engineered by cybercracies, in which the artists play a backup or resistance role, discovering the conscience of the disaster of the technological wandering, by the visibility their works, to which Humankind has been cast.

¹ Professor Associado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

A vivência da experiência do homem perante a diversidade genial da natureza patente nas suas múltiplas histórias de vida, fragmentou-se, fundamentalmente a partir do século XVII na Europa, numa constelação de técnicas e tecnologias através das quais se objectiva a dominação «global» da natureza, reduzindo-a a *stock*, armazenado e preparado para ser permanentemente devorado. A desertificação e usura que caracterizam cada vez mais a relação técnica do homem com a natureza, têm como fins últimos a dominação e manipulação da natureza, interpretada como «posto de abastecimento gigantesco» (Martin Heidegger) A privatização de bem naturais, como a água, o ar, o sol, e o vento são provas incontornáveis da prepotência das demotecnocracias ocidentais.

A raiz deste problema reside no pensamento moderno, que deixa de representar e interpretar o tempo como movimento cíclico contínuo (tradição), passando o tempo a estar dissociado do «pulsar» da natureza, e marcado pelas cadências da «mecanização», corporizada no relógio de corda, que mede maquinamente o tempo. A necessidade de previsibilidade do tempo povoa o imaginário da tradição, corporizado pelo agricultor, pois o ciclo da abundância ou escassez depende da correcta leitura dos ritmos das estações. O homem, os animais e as plantas, todos os organismos naturais fazem parte da mãe natureza e respondem directamente aos seus desígnios, existe um sentido transcendente. A modernidade reveste-se da «obrigatoriedade» científica de construir enunciados que não são mais do que técnicas e tecnologias intelectuais que reforçam a ideia de domínio indissociável da aparente solução de problemas. O espaço físico da natureza, virtualiza-se, por interposições de dispositivos tecnológicas altamente sofisticados que mimetizam electronicamente o mundo *naturalis*, a própria dimensão intemporal «*just in time*» adquire a artificialidade securizante de quem já é capaz de construir tecnicamente hiper-realidades. A noção de tempo transfere-se para o horário de trabalho especializado, segmentado, os ritos naturais do dia e da noite passam a turnos que se medem em fracções de 24 horas. Os propósitos da significação da vivência dissolvem-se na palavra produção, são marcados tempos de cadeia linear, mecanizados, acelerados, quantificáveis, mas inqualificáveis em termos humanos, pois reduzem os seres humanos ao esquecimento de si, desumanizando-os e brutalizando-os. A aceleração vertiginosa operada nas tecnologias de informação e comunicação, nas



últimas duas décadas do século XX, fez implodir o tempo e o espaço num perpétuo presente, em que as referências dos lugares habitados são meros ficheiros de imagens digitais, sem espessura vivencial, habitados por acidentais utilizadores de sociedades ahistóricas. A imersão tecnológica tornou-se omnipresente, passou-se do simples instrumento que evoca a actividade tradicional para constelações de utensílios que começam a fazer parte de sistemas cada vez mais complexos na modernidade e atingem, na segunda metade do século XX, uma co-naturalidade, como por exemplo aquela que é atingida pela cibernética, ou a inteligência artificial e as nanotecnologias, que através da miniaturização introduzem no corpo humano tecnologia suficiente para registar o estado do organismo, ou futuramente, alterar esse organismo. A «naturalização» é tão perfeita que é cada vez mais difícil distinguir o real da ficção, a confirmar está a entropia avançada pela Realidade Virtual, uma tecnologia de base informacional, que gera em tempo real simulacros tridimensionais que nos transportam a paisagens virtuais nunca antes visitáveis. Os «homens sem qualidades» (Mário Perniola) são previsíveis, essa previsibilidade encontra-se à distância da programação de uma linguagem máquina, assume a ilusão de partilhar o logos das tecnologias, mas é remetido para o papel de mero utilizador. Aceitamos «passivamente», «melhorias» tecnológicas do organismo, que entrou num campo de hibridade biotecnológica, «reduzido a funcionário da tecnologia» como diria Martin Heidegger, dificilmente se é capaz de fazer referência à experiência vivida em contacto com a natureza através das múltiplas representações, como a arte, fascina-se e é seduzido pela performatividade das tecnologias em campo. Fomos toscamente obrigados a abdicar tanto de nós que nos transformamos em não-pessoas (Marc Augé) habitantes de um «*reality show*», tendo por companheiros actores virtuais, alimentados por uma «alucinação concensual» que alguém constrói, e somos apenas capazes de tecer micronarrativas que permitam a sobrevivência diária, instante após instante.

A visão enciclopédica de Teodoro D'Almeida (1722-1804) um padre da Congregação do Oratório de S. Filipe Neri, reflecte-se na obra da sua autoria intitulada: «Recriação Filosófica», em 10 volumes, um imenso catálogo de «filosofia natural para instrução de pessoas curiosas, que não frequentam as aulas», recorrendo ao diálogo com várias personagens (Sílvio, Eugénio, Teodósio) e a estampas para melhor explicar as ideias. No tomo III, trata dos quatro elementos, que são a arquitectura da natureza dizendo a este propósito:

«Elemento quer dizer o mesmo que princípio, ou parte originária, de que se compõem outras coisas; por isso das letras A, B, C, se diz que são os elementos da escritura, porque delas se compõem os nomes, as regras, e os livros inteiros; e como o Fogo, Ar, Agua, e Terra, e outros corpos simples se compõem todos os mistos, que estamos vendo, por isso lhe chamam Elementos.»¹

A estratégia de comunicação científica teve paradigma nas páginas da *L'Encyclopédie, Diderot & D'Alembert*, onde são impressos «textos científicos visivos» que transmitem processos de fabrico, construção de instrumentos e técnicas, praticamente sem recurso a texto escrito. Uma «escrita» de imagens «auto-explicativas» que transmitem conhecimento empírico, testado e funcional cujas coordenadas possibilitam a qualquer pessoa interpretar essas imagens e construir milhares desses objectos. A ciência parte de abstracções elaborando enunciados ou sequências de instruções em forma de «Kit», possibilitando ao utilizador a materialização dessa ideia. A arte, por seu lado, apenas é reconhecível pela raridade, representada sempre pela «mais valia» do discurso humano, irreproduzível mecanicamente, existe através da materialização como condição coisal-objectual, possui o vestígio de intervenção directa do corpo humano e tem na visibilidade a sua matriz de comunicação.

A distanciação perversa entre natureza e homem esteve sempre presente no imaginário dos artistas, quer sob a forma de primitivismo, ou de retorno idealizado, quer nas apresentações da *Land Art*, (1960) que na realidade definem mais um contexto artístico do que um movimento, em que a natureza é interpretada como paisagem, um objecto cultural sedimentado, inteiramente subordinado à praxis artística que define esse tempo e espaço cultural (Anne Cauquelin).

Retorno ao primitivismo e às visões antropológicas das culturas ancestrais são apaixonantes pois através da sua desconstrução



Fig. 1 – Imagens das estampas nº 1 e 2 do tomo III da «Recriação Filosófica» de Teodoro de Almeida,

1 D'ALMEIDA, Teodoro – Recriação Filosófica ou Diálogo sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas, que não frequentam as aulas, tomo III, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1783, p. 3.



podemos aceder às estruturas mentais da tradição e desvelar os seus processos e estratégias criativas. A própria noção de progresso cultural (high-low) foi radicalmente alterada pois percebeu-se que a mente primitiva era tão inteligente e sofisticada como a do homem actual, pois tinha a capacidade de construir um pensamento tão lógico como o que elabora a ciência moderna. Quanto mais avançada a sociedade tecnológica do nosso tempo, tanto mais capazes somos de entender o pensamento do homem primitivo. (Claude Lévi-Strauss – Pensamento Selvagem).

As sociedades pós-industriais ocidentais são as herdeiras directas de uma devastação ecológica em larga escala, nunca antes testemunhada, pelo que as intervenções artísticas (Walter de Maria, Richard Long, Dennis Oppenheim, Christo e Jeanne - Claude) sobre a natureza entendida como corpo de paisagem estetizável, contribuíram para gerar uma nova consciência ecológica. Estas manifestações artísticas têm muitas vezes um carácter projectual, de acções dirigidas, coordenadas, cujo principal intenção é a humanização dum tempo e dum espaço. Este «primitivismo *bricoleur*» pode conter uma magnitude transformadora da própria natureza, mesmo que cada vez mais agressivo para humanos.

Um dos autores mais lido pela geração de 60 é Claudé Lévi-Strauss, que nos fala da relação de apropriação e integração multidisciplinar, prática constante da actividade artística que gera uma visão recolectora supradisciplinar, onde a problematização dos diferentes domínios, e suas realidades formais desembocam num «*mixte*» coerente que se concretiza na obra de arte.

A progressiva «contaminação», ou cientificação do discurso artístico, ou qualquer actividade humana está bem enraizada na visão da actividade artística que Claude Lévi-Strauss nos apresenta:

«O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina cada uma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas concebidas e procuradas na medida do seu projecto: seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limite, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais, heteróclitos, além do mais, porque a composição do conjunto não está em relação com o projecto do momento, nem, aliás, com qualquer projecto particular, mas é resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentam para renovar e enriquecer o stock, ou para conservá-lo, com



resíduos de construções e de destruições anteriores»²

Aparentemente parece que o universo do *bricoleur* não se compatibiliza com o do engenheiro, pois o *bricoleur* «nomadiza» os conteúdos através da recollecção, sem a necessidade determinante de definir recursos e estratégias para alcançar um produto-objecto estável e multiplicável. A não repetição de um número preciso de operações encadeadas, e previstas para concretizar um objecto que será investido de uma simbologia industrial está fora da esfera das intenções do *bricoleur*.

O engenheiro «sedentariza» ou «mumifica», criando para tal, sistemas profundamente estruturados com o propósito de uma saída «tecno» – um produto, tendencialmente com menos vestígio da mão, do humano, através de máquinas com automatismos que prescindem do controlo do homem e que são de tal fiabilidade que eliminam o erro, dispensam o homem. Gera-se um sentido reducionista, desumanizante que se sobrepõe a qualquer utopia. Estamos perante uma progressiva autonomização da máquina, corporizada na robótica, e no surpreendente esquecimento do papel da actividade humana.

O conceito de *land art* implicou uma nova atitude estética imersiva, de militância de não cedência à mercantilização da obra de arte, cuja cotação e legitimação são determinadas por poderes difusos. A noção de espaço e tempo ganha grande relevância e acentua a consciência de contracultura em que a natureza não pode ser reduzida a *stock* para a usura de determinadas empresas multinacionais, cujos aparelhos tecnológicos começavam a expandir esse domínio à escala planetária.

A necessidade de se desligarem dos aspectos conservadores da POP, considerada como «colaboracionista», pois continuava a servir-se dos mecanismos mercantilistas do capitalismo, fez surgir propostas cujo retorno à natureza ritualiza a ausência de significação da própria existência. Nega-se primordialmente a sociedade de consumo, a vacuidade do espectáculo mediático o *system star* que tudo invade.

Pretende-se que a obra de arte deixe de ser adquirível-possuída, a questão da autoria é secundária, a realização da obra pode ficar a cargo de colectivos

2 LÉVI-STRAUSS, Claude - *O Pensamento Selvagem*. Trad. de Maria Souza e Almir Aguiar. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, (Biblioteca Universitária, Ciências Sociais, nº 31). p. 38.



Fig. 2 – No espírito da Land Art, obras de Walter de Maria (à esquerda) intitulada: «Campo Iluminado» (1977), e de Christo & Jeanne Claude (centro e direita) «Reichstag Embrulho» (1999) e «Ilhas Contornadas» (1983).

artísticos que desejam estar ausentes da indústria da cultura, as suas mostras são feitas em parte incerta, em lugares habitados pela criatividade, longe das peregrinações em massa para ver grandes exposições.

O carácter de impermanência, e momentâniez, atenua o próprio vector de coisificação da obra de arte como elemento de representação, a ritualização processual, intensifica a ideia e o conceito que acabam por se sobrepor (herança da arte conceptual e da *action art*) à própria materialidade da obra. Deseja-se, com alguma incompreensão e candura que o espectador participe dinamicamente como interveniente activo na própria produção da obra, assume-se a dimensão dos não-lugares, um pouco à imagem de Marc Augé.

Os aspectos relevantes da coisificação da obra de arte são relegados para um segundo plano, pois é mais significativa a participação activa, do observador que se deseja transmutado em co-autor, que deve intervir e inclusivamente alterar a própria configuração da obra. O observador entendido nesta dimensão de co-autor, assume o processo criativo e deixa de ter a necessidade de possuir enquanto mercadoria a própria obra de arte.

O imaginário de contracultura norte americana povoa as atitudes e estratégias dos artistas deste período, posições muitas vezes oriundas das sub culturas POP, como sejam os «Beatniks»³ dos anos 50, os «Hippies» dos anos 60 nos Estados Unidos e na Europa com o ideário contestatário dos movimentos estudantis utopistas e revolucionários que atingiram o seu auge no Maio de 68.

3 O termo «beatnik» (Beat Generation) é cunhado pelo jornalista John Clellon Holmes num artigo intitulado: «This is the Beat Generation» no *New York Times Magazine* em 1952 e significa, por um lado, estar exposto, ter sido utilizado, devorado em vida, violentado no mais profundo da consciência por poderes instituídos, e por outro lado, recuperar existencialmente um posicionamento não dramático que permita significar a própria vida. Kerouac define «Beat» como «iniciado» (*beatitude*/beato/religioso) e não como falhado, fracassado (*beaten*/batido) como alguma comunicação social pretendia divulgar.

A vontade de provocar o encontro «multimédia» de todas as manifestações artísticas ao nível da experimentação, com especial evidência para a pintura, literatura, poesia, fotografia, cinema, música e teatro, manifestam-se no *Living Theatre* (1951), no cinema *underground*⁴ (1955 - subterrâneo), uma nova atitude que dá espaço aos jovens realizadores independentes, e no *jazz*, que deixa de ser uma música de negros e passa a ser ouvida pelas gerações de estudantes universitários contestatários um pouco por todo o mundo.

Esta atitude não triunfalista pode ser reconhecida noutras grupos de artistas «*low technology*», como «SRL -*Survival Research Laboratories*», (década de 80 e 90), fundado por Brett Golstone, Chico MacMurtrie e Mark Pauline, que ritualizam através de «apresentações mecânicas espectaculares» os projectos artísticos mais perigosos na Terra, misto de performances das «mortes tecnológicas» a que a humanidade está exposta.

O confronto em directo com a crueldade e indiferença perante animais mortos, adquiridos ou encontrados nas estradas ou noutras locais e que são utilizados como componentes de uma cadeia de montagem e simultaneamente desmembrados por máquinas absurdas, comprovam a grande atenção dada à temática sacrificial das sociedades pós-industriais.

A errância imagética anunciada por Heidegger, está expressa no sincretismo indiscriminado das tecnoimagens, produções técnicas de imagens digitais nas quais se faz a convergência da miscelânea de noções provenientes de quaisquer quadrantes, aliás o termo «ciberdélia» congrega a cibernética, a informática, a robótica e a psicadélica. A autoria é descartada num colectivo inteligente, no entanto existe uma diferença enorme entre os movimentos juvenis de contracultura desde os anos 60 até aos anos 90, é que os primeiros tinham uma relação de exclusão da tecnologia das suas vivências e as «tribos electrónicas» fazem a apologia das novas tecnologias de matriz digital. A *high tech* é percep-

4 O cinema «*underground*» (subterrâneo, de contracultura) assume a posição de oposição ao cinema hollywoodesco que pretende inocular valores conservadores, propagar uma moral puritana e afirmar o nacionalismo norte americano. Este posicionamento define-se pela internacionalização do cinema como micro narrativa (também em formato de documentário) portadora de realidades «não oficiais» que se espelham na lógica das directrizes dos produtores, patrocinadores e distribuidoras que se preocupam fundamentalmente com o sucesso da bilheteira em detrimento da dimensão artística. O manifesto «*The New American Cinema Group*» (Grupo do Novo Cinema Americano), virá a estimular realizadores independentes como Jean-Luc Godard, Shirley Clarke, Dennis Hopper, Wim Wenders e mesmo Andy Warhol nas suas incursões cinematográficas que tiveram como estúdio improvisado a «*Factory*» na qual era presença habitual Allen Ginsberg.



cionada como forma de compensação para a *low life*, a que os humanos estão condenados, as imagens da simbiose entre humanos e máquinas que caracterizam a ideia de «ciberdélia», fazem emergir posicionamentos sócio-políticos dos movimentos juvenis identificados com a cibercultura.

A *New Age* foi substituída pela *New Wave*⁵ (Nova Vaga - 1980), também identificada com as sub-culturas juvenis virtuais, como os *hackers*⁶ (ácaros) ou os *cyberpunks* (*cyber*-cibernética + *punk*-excluído, vadio) seduzidas pelo perfeccionismo e manipulação dos computadores (*hardware* e *software*). A *high tech* está repleta de actos de pura pirataria comunicativa, potencialmente incontrolláveis institucionalmente, contrariando a pressão esmagadora da privatização das tecnologias intelectuais humanas.

Este neo-tribalismo electrónico das sub-culturas virtuais emerge das sociedades pós-industriais cujo declínio e demissão, por parte do estado democrático, se deve em grande medida à sua subordinação aos interesses económicos que ainda se baseiam na exploração intensiva de trabalho escravo e intensificam a desregulação de contratos, compromissos e obrigações para com os cidadãos, esquecendo o bem comum – *low life*.

O neo-tribalismo das ciberculturas reflecte esta total inversão de valores das democracias às quais se sucedem as demotecnocracias e as ciberocracias, em que a resistência à «solução final» (Adolf Hitler) é vislumbrada por estes movimentos juvenis de contracultura, de contorno *underground*.

A imagética destas tribos virtuais define-se por um posicionamento ahistórico, apolítico, indiferente, sem militância organizada, indetectável, mas com «liquidez» idiosincrática que permite, em tempo real, elaborar formas de reacção muito particularizadas com especial impacto no domínio das ciberocracias, como seja convocar uma manifestação por telemóvel, e futuras desobediências civis.

5 A noção de *New Wave*, é uma adaptação e apropriação das ideias expressas por: TOFFLER, Alvin – A Terceira Vaga. Trad. Fernando Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1994, 494 p. (Vida e Cultura, 104).

6 Existem muitas tribos electrónicas, no entanto destacamos as seguintes pelo papel activo e por vezes demolidor, como o caso dos *Hackers*, especialistas em descodificação de sistemas informáticos altamente complexos e na concretização de technoassaltos (este grupo é proveniente do sector universitário); os *Cyberpunks* que se assumem como movimento de contracultura, actuam em termos de pirataria em qualquer sector do ciberespaço; os *Crackers* cujo principal objectivo é provocar *crash*, colapso em sistemas informáticos governamentais e disseminar a pirataria por tudo o que é ciberespaço; *Cyberbeatniks* e *Cyberhippies*, grupos que transferem o ideário *beatnik* e *hippie* para as redes; os *DataCops*, normalmente agentes defensivos (*data*-dados + *cops*-polícias) das grandes corporações provenientes das hostes dos *Hackers* e *Cyberpunks*, agora aceites como elementos convertidos e de grande utilidade.

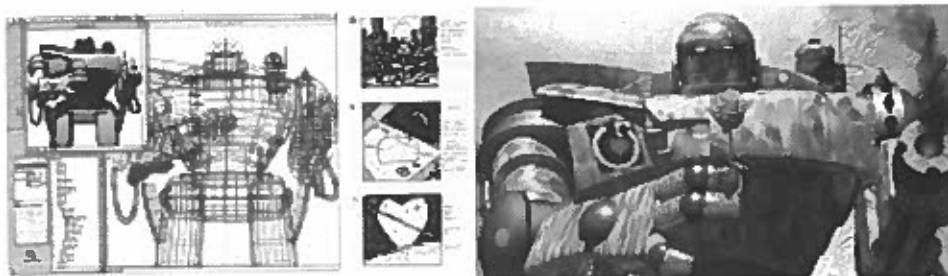


Fig. 3 - Construção de protótipo «Valentine Robot» em 3D com a possibilidade de tratamento em photoshop.

A cibercultura está marcada pela insubordinação das tribos electrónicas perante o poder legislador, ordenador e contaminador do ciberespaço, contudo a negação do estatuto de «não pessoa» a que foram votados largos sectores da sociedade, fez com que esses excluídos (com as mais diferentes formações, incluindo a universitária) de todos os sectores, exercitassem a «sabotagem em directo» por parte de «colectivos insubmissos» que apelam à maior consciência individual.

Uma rebelião cultural em rede, com projectos aos quais se pode aderir espontânea e anonimamente, evitando o estado de vigilância total que caracteriza as cibercracias (um agressor em cada cidadão), servindo-se das estratégias agressoras e triunfalistas, convertendo-as em força disseminadora das suas ideias, contrariando a teoria do consentimento que se alicerça na brutalização humana, na indiferença e passividade perante o saque à escala global, perpetrado pelas mega corporações.

A falência das grandes narrativas agregadoras, cujo ideário, por mais apelativo que seja, é banalizado, enferma pela sua estratégia triunfalista e substitutiva que visa culminar no derrube da ordem instituída, esbarrando, quase sempre, na complexidade inerente à pluralidade de pontos de vista dos seus próprios proponentes. Esta pretensão triunfalista (na ausência dos conflitos armados), nos estados democráticos, é esbatida e absorvida sistemicamente, inviabilizando-a e absorvendo-a legislativamente, criando «molduras legais» que desvitalizam a dissidência e desobediência civil, conduzindo-a para «locais» apropriados à sua discussão, desde que isso não colida com os interesses instituídos, dificultando (na prática inviabilizando) as suas pretensões, por melhor que sejam, e simulta-



neamente a participação efectiva dos proponentes na condução de matérias que apenas podem ser ritualizadas pelos políticos. É contra este «não-estado» que promove o «não-pensamento» e os actos pré-determinados, que algumas tribos electrónicas se insubordinam.

A aquisição do maior número de competências, toda a flexibilidade e formação ao longo da vida (*high tech*), não significa ter melhor vida (*low life*), permite ficar numa qualquer bolsa de excedentes enquanto se efectivam deslocações para parte incerta, com a certeza de mão-de-obra escrava, a coberto da hipócrita competitividade e da desadequação tecnológica.

A crescente consciência de marginalização, exclusão e absurdo por parte das tribos mais jovens, é directamente proporcional à sua desilusão e ao crescimento do *topos* (territorialidade) tecnológico (onde tudo se decide – a não terra da abundância). A condenação do homem ao desastre da errância tecnológica provocou uma mudança profunda em termos imagéticos, nas minorias sensíveis, com especial destaque para os artistas e, de forma geral, para os universitários, associada à individualização espontânea da pirataria dos conteúdos, avassaladora, totalmente imprevisível, transformando alguém que na vida real, tem uma vivência silenciada, só contrabalançada pela sua identidade virtual, capaz de invadir e descodificar qualquer código de segurança (*password*) sem especial simpatia, ignorando qualquer ideologia ou grupo político, tal como é ignorado.

A crescente banalização e convívio com as novas tecnologias pacificaram e tornaram desejável a introdução de implantes no corpo, desdramatizando, com alguma inocência, o cenário aterrador da emersão apocalíptica, consequência dos dispositivos tecnológicos, ignorando que todo e qualquer conteúdo se concebe na realidade como mera expressão desta nova razão cibernética.

As trocas e influências visionárias desta mitologia tecnológica, projectam gerações de máquinas inteligentes, protótipos que são capazes de instaurar a virtualidade de um mundo onde é garantida a existência, onde podemos visitar paisagens que nos recordam como devia ter sido a natureza, mas já estamos longe da reconciliação com as máquinas proposta por Standly Kubrick em 2001, Odisseia no Espaço (1968), porque as máquinas passaram a habitar-nos.

A condição pós-humana plena de hibridez biotecnológica, fará eclodir cíbermitos que se replicam à velocidade instantânea das ritualizações tecnológicas assistidas por computadores que transportam na ubiquidade das simulações

laboratoriais e no descentramento *high tech* provocado pelas demotecnocracias, um esquecimento autista quase que total da natureza.

A utilização do paradigma «*High Tech – Low Life*», permitiu comprovarmos que a instauração do tecno-imaginário é uma deriva do totalitarismo tecnológico militar do fim do século XX, que preconiza o constante estrangimento virtual e biotecnológico arquitectado pelas cibercracias, em que os artistas jogam um papel de reserva, ou resistência fazendo descobrir pela visibilidade das suas obras a consciência do desastre da errância tecnológica a que a humanidade foi votada.

Para finalizar diremos que o corpo dos humano, é última fronteira da consciência individualizada, mas está a transmutar-se em *interface* através do qual se pode aceder ou não a oceanos de informação fazendo «acreditar em acreditar» (Mário Perniola) que as competências humanas são ultrapassadas e se tornam obsoletas à velocidade da luz, apenas reflectindo as limitações da «carne *naturalis*», permeia-se a implosão do imaginário individualizado, sacrificando a vivência dos outros em nome de competições e competências difusas que instauram o «homem sem qualidades», programado no «bom senso» castrante do consentimento.

Bibliografia

- AAVV - *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 1996.
- AAVV - *Arte do Século XX*, Vol I e II, Lisboa, Taschen, 1999
- CAUQUELIN, Anne - *A Invenção da paisagem*, Lisboa, Edições 70, Col. Arte e Comunicação, nº 93, 2008.
- D'ALMEIDA, Teodoro - *Recriação Filosófica ou Diálogo sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas, que não frequentam as aulas*, tomo III, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1783.
- DERY, Mark - *Velocidade de Escape: Cibercultura no Fim do Século*. Coimbra: Quarteto Editora, Coleção Ciberculturas, 1, 1995.
- DOMINGUES, Francisco Contente - *Ilustração e catolicismo em Teodoro de Almeida*, Lisboa, Edições Colibri, Col. História, nº 6, 1994.



- FERRÃO, Hugo - *Ciberespaço Como Matéria do Sonho: Tribos e Territórios Virtuais*. [S. l.: s. n.], 1994.
- FRANCASTEL, Pierre - *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa, Livros do Brasil, Col. Vida e Cultura , nº 22 [s.d.].
- HEIDEGGER, Martin - *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea , 12, 1992
- HEIDEGGER, Martin - *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa, Veja, Col. Passagens , nº 20,). 1995.
- HEIDEGGER, Martin - *O Conceito de Tempo.*, Lisboa, Col. Fim de Século, 2003.
- JUDE, Dick - *Fantasy Art of the New Millenium, The best in fantasy and of art worldwide*, London, HarperCollins Publishers, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - *O Pensamento Selvagem*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, Col. Biblioteca Universitária, Ciências Sociais, nº 31, 1976.
- LÉVY, Pierre - *O que é o Virtual?*, Coimbra, Quarteto, Colecção Ciberculturas ,3, 2001.
- PERNIOLA, Mario - *Do Sentir*, Lisboa, Editorial Presença, Col. Hipóteses actuais , 2, 1993.
- PERNIOLA, Mario - *Enigmas: O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.
- PERNIOLA, Mario - *A Arte e a sua Sombra*, Lisboa, Assírio & Alvim, col. Arte e Produção, nº 60, 2006.
- PRIETO, Miguel Ángel - *Blade Runner*, Madrid, T&B Editores, Colección Making Of, 2008.
- VATTIMO, Gianni - *Acreditar em Acreditar*, Lisboa, Relógio D'Água, Col. Religiões, 1998.

por Isabel Sabino **UMA (IN)CERTA NATUREZA
E CASOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Resumo

O panorama da arte contemporânea oferece-nos casos em que a relação entre arte e natureza se exprime de modo diverso e, por vezes, inusitado.

Firmado que está o pressuposto da total abertura, senão mesmo indeterminação, do que hoje se entende por obra de arte, a sua incerteza material e conceptual convive com a mutação da própria natureza, tema ancestral na pintura.

A oscilação da representação pictórica revela-se, pois, na própria natureza dos objectos artísticos, por um lado, mas também nos discursos sobre o ambiente natural e a própria vida, entre a exaltação e o desejo da eternidade, a afirmação do efémero e a inquietação de certas visões crepusculares.

Abstract

Contemporary art panorama offers us cases where the relation between art and nature is expressed in various and, sometimes, unusual ways.

Consolidated as the premise of total openness is, if not indetermination, of what is today understood as a work of art, its material and conceptual uncertainty cohabits with the mutation of nature itself, an ancestral subject in painting.

On the one hand, the fluctuation of pictorial representation is revealed thus in the artistic objects' nature, on the other, it is also revealed in the discourses about natural environment and life itself, between exaltation and desire for eternity, the affirmation of the ephemeral and the restlessness of certain crepuscular visions.

*É proibida a entrada a quem não andar espantado de existir*¹

Esta era a frase de aviso que um rapaz chamado João, herói sem medo de José Gomes Ferreira, encontrou à beira da floresta assustadora que nenhum dos outros habitantes da aldeia Chora-Que-Logo-Bebes se atrevia a devassar, não só porque o Muro que a cercava era alto, mas porque se sabia que, do lado de lá, na floresta, existiam criaturas sombrias, certamente *bichas de sete bocas, gigantes de cinco braços ou dragões de duas goelas*.²

Recordei-me desta frase num destes dias, ao entrar num dos ateliers do mestrado em Pintura.

Na última sala lá ao fundo, entre várias telas de uma aluna com retratos de crianças em que se inclui frequentemente o próprio filho, uma pequena pintura diferente das outras marcava presença, aparentemente inacabada. Representava uma espécie que identifiquei, uma *dionea*, planta carnívora bastante conhecida que já existiu em estufa no Jardim Botânico da Politécnica de Lisboa e que surge a preto e branco numa sequência muito expressivamente inquietante do filme *Nosferatu*, de Murnau, de 1922, entre sombras negras próprias de florestas de heróis com ou sem medo.

Ao lado dessa pintura, outras foram aparecendo sob o mesmo mote e, algum tempo depois, nova *dionea* pintada noutra tela enfrentava perversamente um coelhinho branco que, em representação desajeitada e estridente, se tornava mais ameaçador do que a própria planta, agora como que ao serviço da alva criatura.



Fig. 1- Patrícia Beja
2009 Óleo s/tela,
40x30 cm

(In)certas e inquietantes visões

Essa cor branca que, em muitas ocasiões, nos salva do escuro – e aqui a relação entre Natureza e Arte motivadora deste texto instau-

1 FERREIRA, José Gomes – *Aventuras de João Sem Medo: Panfleto Mágico em forma de Romance* (1963). Lisboa: Publicações D. Quixote, 1989, p. 13.

2 Idem, p. 11

ra-se precisamente nesse intervalo físico e simbólico que oscila entre a claridade e as trevas – essa cor, ou ausência de cor, caracteriza outro exemplo artístico útil.

Alba é um coelho fêmea que brilha literalmente no escuro. Imaculadamente branco de dia, na escuridão Alba tem a extraordinária qualidade de se tornar verde fluorescente, depois de nascer em França em 2000, culminando a primeira fase do *GFP Bunny (Green Fluorescent Project Bunny)*, um projecto artístico de Eduardo Kac. A bio-luminescência – é disso que se trata - existe no estado natural de muitos seres vivos, como por exemplo os pirilampos (ou vaga-lumes), alguns besouros e outros insectos, plantas, cogumelos e bactérias e, principalmente, criaturas submarinas de várias dimensões; por vezes, quando há destes pequenos organismos em grande quantidade em certas marés, a própria água do mar parece luminescente. Mas, neste caso, a luminescência do coelho foi inteiramente provocada por manipulação genética.

No ano seguinte, o artista, cuja obra explora principalmente o âmbito das alterações transgênicas, desenvolvia no *Institute for Studies in the Arts* da Universidade do Estado do Arizona um novo projecto visando a criação de novos seres vivos igualmente luminescentes. O título *The Eighth Day* fazia referência a um hipotético oitavo dia da criação segundo as escrituras judaico-cristãs. Agora com plantas, amibas, peixes e ratos, Eduardo Kac diz: *Todas as criaturas transgênicas de 'O Oitavo Dia' foram criadas através da clonagem de um genes que codifica a produção de uma proteína verde fluorescente (GFP). Como resultado, todas as criaturas expressam os genes através de uma bio-luminescência visível a olho nu.*” E mais adiante explica que a obra *coloca em coexistência formas de vida transgênica e um robot biológico (...) tornando visível o que seria se estas criaturas convivessem de facto no mundo mais vasto.*³

As conclusões sobre essa existência em estado modificado podem, eventualmente, aproximar-se das que Marta Menezes extrai das consequências comportamentais ou outras provocadas pela modificação genética das suas borboletas, cujos padrões das asas se tornam artificialmente assimétricos, no mínimo contrariando centenas de anos de desenhos aturados de cientistas e crianças e não deixando de recordar a alegoria da perda de controle das vassouras clonadas *ad infinitum* por Mickey aprendiz de feiticeiro que, em vez de dormir uma soneca

3 <http://www.ekac.org/8thday.html> , acessado em 2009-06-20, trad da autora. Sobre *Alba*, veja-se mais informação em <http://www.ekac.org/> e ainda em <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

enquanto o trabalho aparece feito por magia, acaba por quase morrer afogado no dilúvio de água despejada pela multiplicação dos baldes.

Aliás, o cinema tem explorado bastante a inquietação trazida pela manipulação do mundo natural e pelas consequências do desfazer de fronteiras entre natural e artificial, em especial através da genética, como aconteceu com *The Fly (A Mosca)*, cuja versão de 1958, de Kurt Neumann, surge por altura das experiências nucleares durante a Guerra-fria: um cientista que experimenta um dispositivo para teletransporte em si próprio como cobaia deixa entrar uma mosca na câmara e daí resulta que a sua estrutura biológica se mistura com a do insecto, transformando-se gradualmente num híbrido (no caso bastante primário) que a esposa acaba por vir a ajudar a morrer, num acto de eutanásia desejado por ambos quando ele ainda tinha consciência do que se passava. Mais conhecida e evidentemente apurada em credibilidade científica, efeitos especiais e imagens alusivas ao novo mundo digital, mas baseada exactamente na mesma ideia de Kafka na *Metamorfose*, a versão de David Cronenberg de 1986 tem momentos altos de *suspense* numa sequência de transformação biológica exemplificativa de um dos maiores horrores que é possível reear na vida – o medo da degradação consciente, da perda gradual e decisiva daquilo que mais profundamente nos caracteriza, a identidade humana, a humanidade.⁴

Claro que as metamorfoses possuem, também, conotações benfazejas de que abundam exemplos ancestrais. As criaturas híbridas têm igualmente povoado a arte e a literatura, a mitologia, as religiões. Na cultura visual ocidental há dezenas de figuras imaginadas através da composição com fragmentos de seres naturais: grifos e hipogrifos, quimeras, esfinges, cinocéfalos, centauros, harpias, tritões, sátiros e sereias, são apenas algumas das mais conhecidas. Entre muitas imagens a que é possível recorrer para recordar este facto, uma pintura pertença do Worcester Art Museum, de Piero di Cosimo de cerca de 1499, A

4 Em Janeiro de 1992 utilizei a sequência de imagens referida numa das 3 sessões públicas das provas de agregação em Pintura da ESBAL, a designada como lição de síntese: a apresentação de uma pesquisa teórica de escolha livre, durante uma hora, seguida de igual tempo de discussão, que no caso designei "A Metamorfose do Medo: contribuição para um estudo das emoções nas Artes Plásticas". Desde 1987 pesquisava sobre o que me parecia constituir uma das mais profundas razões que motivam a criatividade, o mundo das emoções – nomeadamente a mais arraigada à condição existencial do ser humano: o medo. A lição estruturou-se em sete pontos capitulares e recorri a frames retirados deste filme como separadores.

descoberta do mel por Baco,⁵ é aqui exemplar também como alegoria. Baco e Ariadne estão rodeados de sátiros e bacantes que fazem por atrair um enxame de abelhas para que se instale numa árvore oca, daí resultando a descoberta do mel, simbolizando este um passo em frente na história da civilização, ao que o artista faz alusão nas cenas da paisagem de fundo: do lado esquerdo, uma cidade idílica, do lado direito uma paisagem selvagem proibida: a exploração da Natureza é, certamente, um acto cultural a cargo de deuses e semi-deuses.

Mas, para muitos autores contemporâneos, a representação urge, de preferência, de modo mais espectacular e até chocante,⁶ e o desafio coloca-se bastante longe do lirismo anterior. Talvez pelo excesso de simulacros na vida de todos os dias, trata-se de dar realidade palpável a seres imaginados e, para muitos artistas, as noções de metamorfose e de hibridismo como estado informe típico da transformação dos organismos, seres e coisas, não surge sequer associado a um sentimento kafkiano de perda de identidade ou de remissão sem piedade a um estado mais primitivo. Para isso, teriam de colocar-se do lado da “vítima”, seja esta coelho, rato, borboleta, planta...ou mosca, principalmente se essa mosca pudesse ter sido antes um ser humano e correr agora o risco de ser devorada por uma planta!

Um ser exposto à mercê de um poder superior, discricionário ou não mas certamente convicto de ser exercido justificadamente em nome de algo, define-se como vítima, seja por bem ou por mal e, quanto a isto, a linha distintiva depende muito do ponto de vista. Que o digam os antigos prisioneiros dos nazis, sobreviventes das experiências perpetradas por Josef Mengele e sua equipa em 1942 (estavam então proibidas por Goering desde 1933 as experiências com animais), nomeadamente sobre

5 Esta pintura faz parte de um par de painéis encomendados para a casa de Giovanni Vespucci em Florença. O outro quadro é *The Misfortune of Silenus*, propriedade do Fogg Art Museum da Universidade de Harvard.

6 Recorde-se *Eating People*, a performance de Zhu Yu em Shangai, em 2000.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

Ora, para os artistas cujas obras aqui se tem referido trata-se, efectivamente, de agir sobre a própria Natureza, muitas vezes sobre a sua realidade e não sobre a sua representação, mesmo que segundo diferentes intencionalidades e promovendo variados graus de transformação que, por vezes, instauram a necessidade de uma compreensão acrescida, como sendo esse o paradigma artístico que os move. Nestes casos, o pensamento estético não pode deixar de cruzar-se com a bioética, em especial nas suas vertentes mais apologistas de um princípio da responsabilidade, tomando consciência e gerindo uma *heurística do medo*⁷ face às consequências, não só sobre as gerações futuras e a longo prazo, mas também alargada à natureza não-humana.

Num outro trabalho mais recente, *Natural History of the Enigma*, uma série em curso entre 2003 e 2008, Eduardo Kac produziu de novo por engenharia genética um ser em parte planta e em parte animal a que chamou *Edunia*, criado a partir de genes de uma Petúnia e do seu próprio sangue, tendo o seu ADN expressão nos veios vermelhos da flor.⁸ Kac, de resto, rentabiliza bem as suas experiências científico-artísticas através de outras produções em suportes diferentes e, neste caso, existe também uma escultura mais convencional.

Também nesta linha, Marc Quinn tornou-se muito conhecido quando expôs em 1991 um auto-retrato seu, *Self*, feito com o seu próprio sangue congelado, mantido sólido graças a um sistema refrigerador – parte de uma série de trabalhos a que o artista chamou *esculturas em sistemas de apoio à vida*.⁹

Quinn¹⁰ é um escultor inglês que fez parte da geração emergente dos chamados Young British Artists (em que se incluem também Damien Hirst, Chris

7 Expressão de António Fernando Cascais no seu resumo sobre o pensamento de Hans Jonas, para si um dos nomes mais importantes a reter no domínio da bioética. Dicionário de Filosofia Moral e Política, Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, edição on-line em <http://www.ifl.pt/main/Portals/0/dic/bioetica.pdf>, consultado a 26 de Junho de 2009.

8 Em <http://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>, consultado a 20-06-2009.

9 Tradução da autora de “*sculptures on life-support systems*” – em KRAMER, Hilton - *Marc Quinn Sculpture Meets Shock Standard For Limbless Nudes*, New York Observer, January 25, 2004, versão on-line em <http://www.observer.com/node/48701>, consultado a 22-02-2009.

10 Aliás, é curioso verificar que Quinn é filho de um conhecido físico nuclear que trabalhou como “conservador do tempo” no Bureau de Pesos e Medidas de Paris durante mais de 25 anos. Por outro lado, foi assistente no atelier de Barry Flanagan, onde trabalhou em fundição, para além de ter estudado História de Arte na Universidade de Cambridge até 1986.

Ofli e os gêmeos Dinos e Jake Chapman), todos eles caracterizados por posturas criativas bastantes derrisivas que exploraram, em tempos, temas associados à perversidade, degradação e repulsa.

Num outro trabalho seu, volta a ser a preocupação central a necessidade de suspensão do tempo e, desse modo, da realidade da vida - numa espécie de hiper-realismo material que levanta interrogações sobre a própria noção que temos de naturalismo (também subjacente a este texto) - de novo representando uma cabeça, agora o retrato do filho recém-nascido feito da sua placenta congelada (*Lucas*). Afirma: *A placenta assinala o princípio da vida, e no entanto ainda não é a vida. É algo que recorda o facto do mundo material não ter uma memória. Você e eu e um diamante todos somos uma matriz de átomos de carbono; só que os diamantes são mais permanentes, mesmo que também não sejam eternos.*¹¹

A procura de um estado de permanência, mesmo que através de um mecanismo instável, remete-nos para outra obra do mesmo autor, curiosa pelo sentido metafórico ainda mais amplo.

Em *Flask*, de 1998, Quinn usa uma planta da espécie *nepenthes thorellii* - de novo uma conhecida planta carnívora, instalada também num sistema de refrigeração que permite à planta alimentar-se e, assim, prolongar a sua duração. O escultor afirma que, no fundo, é uma planta estranha que parece um animal e, nesse sentido, é *como a placenta, como a paternidade - a matéria reorganizada para criar uma nova espécie de vida.*¹²

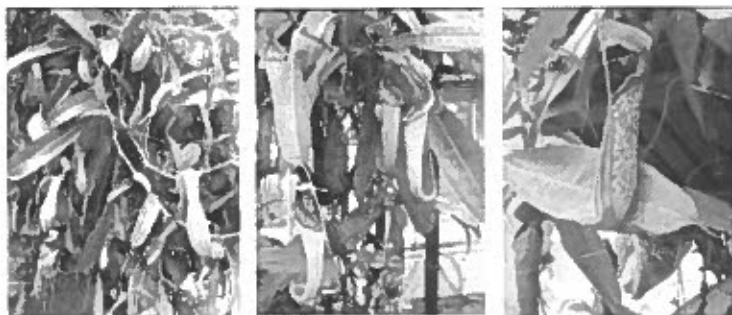


Fig. 2 - *Nepenthes* no Jardim Botânico da UL, plantas idênticas à usada por Mark Quinn.

11 Quinn em DARWENT, Charles - *Keeping Time*. Modern Painters Spring 2002, Vol. 15, Number 1, p. 50 (trad. da autora).

12 Idem.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

Mas *Flask*, que poderia ser interpretada à semelhança de uma *vanitas* flamenca cujas flores recordam a curta duração da vida humana e a efemeridade dos bens materiais de que nos rodeamos obsessivamente, é neste caso uma planta carnívora mas que não se alimenta de moscas. Protegida do exterior por uma câmara de vidro onde os insectos não penetram, a planta está inserida num vaso com sangue refrigerado, do qual retira as proteínas de que necessita, prolongando o seu tempo de vida como um vampiro, dotado de vida eterna desde que continue a alimentar-se dos vivos – no fundo, um outro sinal (perverso de novo, é certo) da epopeia humana de resistência à sua condição natural, efémera, e da obsessão pelo poder sobre os outros.

E, enquanto esta *nepenthes torellii* modificada nos dá que pensar sobre a própria natureza incerta e inqualificável de muitos objectos artísticos actuais, no atelier a *dionea* pintada faz das suas: preso entre as garras verdes monstruosas, um insecto (uma mosca? um humano?) debate-se, ainda por devorar, num momento imobilizado eternamente, como de resto cabe à pintura.

Naturalmente percíveis, sabemos que o tempo passa depressa e para nós, como para um outro coelho subjacente aqui nesta história (diria Alice com razão), para nós é sempre tarde: estamos sempre atrasados, mesmo quando corremos atrás do tempo.

Perante o crepúsculo

Mas esta nossa pressa e ansiedade não é de hoje e parece ter sido adivinhada por artistas que tentaram, acima de tudo, compreender e representar os fenómenos do natural, como Caspar David Friedrich. Reiteradamente, empenhou-se em sustentar na pintura momentos de transição que a Natureza nos oferece, como o crepúsculo, momentos que, na vida real, são sempre passageiros mesmo que se repitam de forma mais ou menos parecida, momentos em que os homens (e certos animais) se recolhem e meditam, espantados pela noite que se aproxima e pela sua própria existência.

Em várias outras pinturas suas há pares de homens e mulheres que suspendem a vida e contemplam, surdos diálogos possíveis na distância – extraordinariamente unindo na pintura exímia o horizonte infinito e o nosso tempo e, assim, a cultura contemporânea.

Menos de cem anos depois, ainda sobre a memória de Friedrich, podemos escutar ecos de sentimentos idênticos na voz de outro artista, também ao crepúsculo, desta vez sob a forma de uma conversa entre dois pintores, um naturalista (X) e outro abstracto (Z), e um leigo (Y):

Primeira cena. Fim de tarde – planície – largo horizonte – a lua lá em cima.

Y. Que belo que é!

X. Que profundidade de tons e cores!

Z. Que paz!

Y. Então a natureza também o toca?

Z. Se não o fizesse, eu nunca seria pintor.

Y. Uma vez que você já não representa a natureza, eu pensei que a natureza já não significasse nada para si.

Z. Pelo contrário. A natureza toca-me profundamente. Apenas a pinto de outra forma.¹³

Assim principia um texto de Mondrian, que tem escritos esclarecedores paralelos à sua produção pictórica em que revela como a sua concepção artística, seguramente das mais expressivas do modernismo, se estrutura também, como outros antes e depois, numa relação directa com a natureza. Para ele, a unidade, princípio da harmonia, surge na natureza, mas velada, cabendo à pintura desvendá-la, e o sistema geométrico que vai utilizar sistematiza apenas essa ordem natural - ao contrário do que pensa Rosalind Krauss, que mais tarde considera as grelhas ou redes como *antinaturais, anti-miméticas, anti-reais (...)* uma *arte de costas viradas para a Natureza*.¹⁴

Em *Realidade Natural Realidade Abstracta*, de 1919, Mondrian integra a arte na totalidade do processo social que permite aceder a um grau de evolução superior, temperado pelo espírito de um ideal difuso e utópico, por vezes de contornos quase metafísicos que, no fim de contas, advoga a rendição do natural, assim conduzindo à conclusão – e a própria pintura de Mondrian é exemplo – que a abstracção condensa em si os mais elevados propósitos da arte de todos os tempos: a proporção, a harmonia, a objectividade e o universalismo.

13 MONDRIAN, Piet - *Natural Reality and Abstract Reality: an Essay in Trialogue Form (1919-1920)*. New York: George Braziller, 1995, p. 19 (trad. da autora).

14 KRAUSS, Rosalind - *Grids*. Em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (1985)*. Cambridge and London: The MIT Press, 1997, p. 9 (trad. da autora).

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

Mais adiante nesse mesmo texto, o pintor abstracto Z explica que as divergências que o separam do pintor naturalista são meramente aparentes, pois ambos procuram as mesmas coisas. *Você enfatiza o tom e a cor, eu coloco o ênfase no resultado; o repouso; mas todos contemplamos a mesma coisa. Esse repouso aparece plasticamente através da harmonia das relações, eu na verdade enfatizo a expressão das relações. E contudo a sua expressão da cor e do tom é igualmente uma expressão das relações. Você exprime as relações tal como eu, e tal como você eu expresso a cor.*¹⁵

Em Mondrian houve entre 1908 e 1909 um ponto de viragem, atravessando uma fase de pintura de índole quase fauvista que implicava uma linguagem mais livre, desmaterializando os modelos representados e criando uma distância relativamente ao natural; ao mesmo tempo, aderiu ao movimento teosofista, cuja faceta ocultista preconizava uma consciência da realidade escondida perante a visão comum, um ideal platónico de claridade de pensamento, possível para ele através da definição da própria forma e técnica pictóricas, reduzidas ao seu vocabulário mais essencialista a partir de 1916-17.

O processo de evolução pictórica de Mondrian vive da história da pintura anterior e das suas visões da Natureza. Tenham os casos seguintes sido concretamente vistos ou não por Mondrian, o que eles dizem vive no interior da sua pintura e sobrevive-lhe, desde uma árvore da paisagem mais arcadiana de Poussin, que de noite é capaz de personificar os nossos terrores, como a visão de fantasmas e monstros na floresta do início deste texto, pelo sono da razão, como Goya disse. De dia, as árvores voltam a ser árvores, belas árvores apologéticas de vida, com ramos que nos acolhem e copas que nos oferecem sombra ou fazem sonhar, quando olhamos o céu através delas e a luz espreita, sol ou lua, num espectáculo impagável que, de um momento para o outro, se extingue.

Na sua hoje inocente conquista da natureza sob este pensamento, Alexander Cozens, Van Gogh, Egon Schielle ou Giorgia O'Keeffe não adivinhariam a presente redução da mancha verde florestal exemplificada no Brasil onde, de 1990 até agora, se perdeu quase 20% da selva amazónica, nem que na China tem lugar um verdadeiro círculo vicioso de abate de árvores para transformar em pasta de papel (porque só este país consome 14% do total mundial e este aumentou quase sete vezes desde a década de 60), tentando-se aí colmatar o

¹⁵ Mondrian, obra citada, p. 20.

excesso de consumo (em parte resultante das embalagens para exportação) e a deflorestação através da plantação intensiva de eucaliptos apoiada pelo Banco Mundial, árvores rapidamente transformáveis por sua vez em mais pasta de papel e responsáveis por profundas alterações climáticas. Quanto às consequências destas, nada nos garante que, um dia destes, as únicas árvores possíveis sejam artificiais, como *Benjamin* promete. Resposta do mundo empresarial dada pelos gabinetes de pesquisa da Sony, tal como as suas congéneres *Pothos* e *Ivy Pole* e com alturas entre 70 e 180 cm (e, obviamente, preços variáveis), estas plantas destinam-se a espaços interiores e distinguem-se de outras pelas suas vantagens purificadoras. *As folhas das plantas são revestidas com óxido de titânio, que reage aos raios ultra-violetas sob a luz natural e fluorescente, erradicando os odores desagradáveis pela decomposição de gases nocivos, tal como o formaldeído emitido por materiais dos edifícios e dos mobiliários que provocam o síndrome dos edifícios doentes.*¹⁶

A fase seguinte deduz-se, escritórios e centros comerciais podem ir esperando esse pulmão artificial, ainda por cima potencialmente decorativo ao lado das lojas de produtos naturais e *fast-food* biológica, apenas se aguardando a confirmação: *Agora que foi criada uma planta artificial para interiores, fica-se impaciente pelo aparecimento de uma árvore (...) que permita a fotossíntese artificial e a redução do dióxido de carbono. Trabalhando para criar um ambiente saudável através da absorção da energia da luz, talvez nos garantam um Éden artificial na Terra.*¹⁷

Então e agora?

Num mundo onde a nossa sobrevivência parece implicar, cada vez mais, o recurso exaustivo à consciência, racionalidade e imaginação, como estão a reagir os artistas através da sua produção actual?

Depois dos esforços dos clássicos para compreender e registar as mudanças, dando-lhes eternidade na representação, e dos depoimentos modernistas que visaram uma permanência universal mas integraram nos processos e técnicas

16 KAWADE, Eri – *Sunshine of your life*. Frieze nº 41, June July 1998, p. 45 (trad. da autora).

17 Idem.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

artísticas muitas estratégias formais da natureza, a arte contemporânea procede a abordagens muito diferenciadas, tal como já se viu atrás.

Árvores, por exemplo, naturais ou adaptadas, multiplicam-se no centro da iconografia preferencial, o que se pode verificar com diferentes respostas em Bruce Cannon, Anya Gallaccio e Giuseppe Penone, tal como em muitos outros.

Para além dos casos mais polémicos atrás apresentados, tenho referido noutras ocasiões obras de Olaf Nicolai, Nils Udo, e os exemplos de Maria Thereza Alves, Ghada Amer, Mali Wu, Clara Menéres, Virgínia Fróis¹⁸ e Mona Hatoum associam-se a uma espécie de subversão do conceito de “natureza morta”, no seu caso recorrendo a processos de germinação vegetal em obras à partida declaradas como instáveis, que assumem a efemeridade dos ciclos naturais, ou, de certa maneira, estão “vivas”. Aliás, alguma da produção artística relacionada com a arte povera e com a land art explora também as possibilidades oferecidas directamente pelo meio natural, com maior ou menor intervenção, como acontece com o trabalho de Andy Galsworthy, Robert Smithson, Michael Heizer ou Julie Brook, entre tantos outros para quem, dos anos sessenta para cá, o tema arte e natureza é um interesse dominante na criação artística. Em 1969, a exposição Ecological Art Artists já tinha reunido em Nova Iorque Lucy Lippard, Christo, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, John Gibson, Robert Smithson e, depois disso a sucessão de iniciativas multiplicou-se, como é visível na exposição Radical Nature, actualmente patente no Barbican Centre de Londres, revelando numa panorâmica desde 1969 a 2009 obras de artistas empenhados nas causas ambientais, como Agnes Denes, os Ant Farm, Newton e Helen Mayer Harrison, Henrik Håkansson, Tomas Saraceno, Mark Dion, etc.

Numa relação igualmente directa com o espaço natural, David Hockney expôs em Julho de 2007 na Tate Britain a série de paisagens de East Yorkshire, que inaugurou por ocasião do seu septagésimo aniversário. Trata-se de um conjunto de cinco enormes pinturas realizadas ao ar livre durante um ano, desde 2006, nessa zona do Reino Unido, próxima do local onde nasceu e onde vive parte da sua família. Para a sua elaboração em duas fases, primeiro a aguarelas e depois a óleo, Hockney transportou telas e restantes materiais e instalou o

18 Referi obras de algumas destas artistas na minha conferência *A cor verde*, editada em FRÓIS, Virginia (Ed), “Projecto Rio: Rio, Paisagem e Cidade / Conversas à Volta do Rio / Projectar o Rio”. Montemor-o-Novo: Edição Oficinas do Convento, 2007. pp. 205-217.



seu atelier como faziam os impressionistas, trabalhando durante dias inteiros no exterior e visando uma simples elegia, tal como Hölderlin tão bem compreendeu e Rui Chafes reinterpretou na sua série de esculturas do Parque da Pena de Sintra.¹⁹

Aparentemente ainda mais simples na sua pretensão evocativa, as fotografias de Jean-Luc Mylayne revelam momentos quase fortuitos de encontros com aves canoras comuns em lugares que são *territórios intermédios, vulgares ambientes suburbanos e rurais*.²⁰ Para isso, tem de esperar o tempo necessário até que cada pássaro se habitue à sua presença, procurando fazer uma única foto perfeita de cada vez, na tradição de Brassã e Henri Cartier-Bresson. Os seus modelos significam assim a transitoriedade, o momentâneo e impermanente e, para revelar essa leveza e nomadismo com que tanto se identifica, Mylayne (que não tem residência fixa) usa um dispositivo fotográfico com várias lentes, para obter uma imagem multi-desfocada por formas e zonas de cor, mais dinâmica e pictórica, mais nítidas nas transparências em que a fotos adquirem materialidade. Desse modo, a câmara é transformada *num instrumento de análise lenta e filosófica mais do que de rápida execução*²¹ ao serviço da crença e postura estética do artista e da sua compreensão de que *hoje qualquer forma de vida está fundamentalmente interconectada e interdependente*²², propondo uma experiência do mundo menos centrada no homem, mais respeitadora e ecológica.

Com propósitos idênticos, Joseph Beuys declarou há vinte anos numa entrevista que estava interessado na grande arte, e que esta deveria ser a que não se impunha, a que se insinuava de repente mas quase desaparecendo na natureza. Em coerência com esta ideia, em 1982 iniciava na Documenta 7 o projecto dos *7000 Carvalhos*, que lhe tomaria os anos até à sua morte em 1986 e seria acabado em 87 pelo filho Wenzel na Documenta 8, com sequelas posteriores noutros locais e, como Beuys desejava: uma escultura social. O projecto constava da plantação de árvores na cidade de Kassel, cada uma das quais acompanhada por uma coluna vertical em basalto com cerca de 1,20m, significando este par de objectos a coexistência harmónica de duas qualidades naturais opostas mas complementares – nas árvores a precariedade e mudança, nas pedras a solidez

19 CHAFES, Rui – *Durante o fim*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

20 HELFENSTEIN, Josef – *Jean-Luc Mylayne: Understanding Life*. Parkett 85, 2009, p. 47 (trad. da autora).

21 Idem, p. 48.

22 Idem.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

e permanência de um marco simbólico, um certificado do início da plantação de cada árvore. Beuys explicou assim:

Penso que a árvore é um elemento de regeneração que em si é um conceito de tempo. O carvalho é assim especialmente por que é uma árvore de crescimento lento com uma espécie de coração de madeira realmente sólido. Sempre foi uma forma da escultura, um símbolo deste planeta²³

A pedra só pode ser transformada por subtração, quando um pedaço é retirado, quer dizer, nunca por crescimento. Ao colocar estes dois objectos lado a lado, a proporcionalidade das duas partes do monumento nunca mais será a mesma.²⁴

Para a produção do projecto, houve que mobilizar as comunidades através de organizações representativas, associações, autarquias, escolas, etc. de modo que os cidadãos decidissem democraticamente que árvores plantar e onde, que implicações no planeamento da cidade e nas gerações futuras. O alargamento previsto a outros locais do mundo fazia parte da missão concebida que visava agir no sentido de uma mudança social e ambiental, bem como na própria renovação urbana. Em Kassel, sessenta por cento das árvores plantadas foram carvalhos, e o resto freixos, castanheiros, macieiras bravas, ulmeiros, nogueiras, etc., deixando Beuys muito claro o seu testemunho:

Acredito que plantar estes carvalhos é necessário não só em termos biosféricos, quer dizer, no contexto da matéria e da ecologia, mas no que irá contribuir para o aumento da consciência ecológica, um aumento crescente, nos anos que se aproximam, porque nunca cessaremos a plantação.²⁵

Mas Beuys não previu tudo. Nem tal seria possível.

Desde 2007, pouco mais de vinte anos após a sua morte, o projecto das 7000 árvores multiplica-se na verdade, mas *on-line*, numa versão reactiva-

23 BEUYS, Joseph, trad. da autora do excerto de entrevista (3) em COOKE, Lynne - **7000 Oaks: Essay by Lynne Cooke with statements by Joseph Beuys**, em <http://www.diaart.org/ltproj/7000/essay.html#one#one>, acessido a 28-05-2009, onde refere como fonte original da entrevista DEMARCO, Richard - *Conversations with Artists*. Studio International 195, no. 996 (September 1982), p. 46.

24 BEUYS em COOKE, obra citada, excerto (6) referindo como original STÜTTGEN, Johannes - *Beschreibung eines Kunstwerkes*. Düsseldorf: Free International University, 1982, p. 2.

25 BEUYS em COOKE, excerto (1) referindo de novo Stüttgen, p. 1.

da por um colectivo artístico e ao nível da realidade virtual, como *performance* sintética num jogo bastante conhecido, o *Second Life*. A autoria é da 0100101110101101.ORG, “marca” identitária que designa a dupla formada desde 1994 por Eva e Franco Mattes para os seus projectos, nos quais operam as potencialidades das novas tecnologias *on-line* em projectos artísticos de diversas naturezas, alguns com vocação social crítica e que, como eles declaram, constam de uma *táctica de comunicação não convencional para obter o máximo de visibilidade com o mínimo de esforço*.²⁶ Autores de avatares à medida dos sonhos edénicos dos utilizadores da *internet*, como se Orlan ou a cinéfila Agrado de Almodóvar alterassem agora a sua natureza física *on-line*, todos os dias, sem dor nem custos adicionais, estes artistas, que afirmam nem sequer gostar de *performances*, retomaram várias outras de artistas conhecidos²⁷ para além de Beuys. Neste caso colocaram na *performance* dois avatares criados a partir dos seus próprios retratos, possibilitando a criação de outros por qualquer participante no jogo, segundo um menu fornecido. Depois, é o que Beuys concebeu: escolher uma árvore, um local, uma pedra...etc. E tudo se replica infinitamente, como é próprio dos computadores e dos vírus, mesmo que conceptuais. A natureza (virtual, claro) torna-se mais verde e, por hipótese, os seus utilizadores ficam gratificados pela plenitude da acção, mais conscientes ecologicamente...

Com mais ou menos árvores ou sem elas, ou dirigindo as sua energias para outros aspectos relevantes igualmente coerentes com preocupações ambientais ou claramente ecológicas, há hoje um sem número de artistas com trabalho exemplificativo de modos de relação muito diferenciada entre Natureza e Arte.

Jussi Kivi, artista finlandês, evoca nas suas caminhadas a pé ou de ski os antigos pintores do natural, registando em notas gráficas e fotográficas a paisagem e as marcas nela deixadas pelo ser humano, e apresenta este ano no Pavilhão Alvaar Alto dos Giardini de Veneza uma obra que explora a ideia de plano de salvamento em caso de incêndio.

Em alguns casos a que tenho dedicado maior atenção, as obras resultam de sistemas de colaboração ou produção colectiva, fazendo jus a uma forte necessidade comunitária.

26 <http://www.0100101110101101.org/home/performances/performance-beuys.html> Consultado a 25-06-2009.

27 Marina Abramovic, Gilbert & George, Vallie Export, Vito Acconci e Chris Burden.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

Nesse sentido, a dupla feminina italiana Goldiechiari (Sara Goldschmied e Eleonora Chiari) mostra também na mesma bienal vídeos onde a acumulação de lixo, absurdo das civilizações urbanas, serve de fundo a ficções mais ou menos irónicas.

A Matahati (quer dizer “olho da alma”), outro colectivo²⁸ da Malásia definido como cooperativa de artistas, aposta, entre vários projectos individuais e conjuntos, nas causas ambientais da paisagem dos contextos próprios da sua área geográfica.

Também relacionado com o ambiente de zonas definidas, outro exemplo a ter em conta é o Center for Land Use Interpretation, uma organização de pesquisa americana sobre questões ligadas à terra e à paisagem do país para a qual a produção artística faz parte dos recursos desejáveis, sempre que integrada nos propósitos definidos – análise, registo, classificação, extrapolação teórica, exposição, são métodos usados que visam um melhor conhecimento para efeitos de utilização e preservação. O CLUI²⁹ está sediado em Culver City e tem em curso projectos e programas vários e organiza exposições; há também uma base de dados sobre usos exemplares ou inusuais da terra, com milhares de fotos, e alberga ainda o American Land Museum, uma rede de locais expositivos associados à paisagem americana.

Por sua vez o Smart Project³⁰ é uma plataforma internacional de promoção da reflexão associada a actividades artísticas que relacionam arte e natureza segundo princípios ecológicos, sendo exemplos realizados ou em curso o Combined arts / Ecological Arts Project 1998-2008 e a Ecoartnetwork.

Num contexto muito amplo e internacional, com participações colectivas e individuais, ocorreu outro projecto muito relevante entre Abril e Maio de 2009, a 2ª Bienal do Fim do Mundo, em Ushuaia, no Sul da Argentina, constituindo um dos eventos artísticos mais importantes mundialmente do hemisfério sul. A edição deste ano foi dedicada inteiramente às alterações climáticas, e teve como

28 O grupo tem actualmente cinco membros dos sete iniciais: Ahmad Fuad Osman, Ahmad Shukri Mohamed, Bayu Utomo Radjikin, Hamir Soib @ Mohamed, Masnoor Ramli Mahmud, que trabalham juntos desde 1991, quando se graduaram na Universiti Teknologi Mara (UiTM), em Selangor (Kuala Lumpur).

<http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/matahati> Consultado a 20-06-2009.

29 www.clui.org Consultado a 04-06-2009.

30 <http://www.ecologicalart.org/sm.html>



título *Intemperie / Exposed to the Elements*, o que é explicado no excelente texto de apresentação.³¹ O projecto *Intempéries* foi mostrado antes, no Rio de Janeiro.

Os exemplos seguintes instauram um outro âmbito da relação com os fenómenos “naturais”:

O CAE (Critical Art Ensemble) é um colectivo originariamente criado em 1987 nos EUA por cinco artistas³² com formações diversas, e tem como território o cruzamento entre arte, tecnologia, política radical e teoria crítica, conforme a própria apresentação do grupo na página oficial³³, onde declara também que o seu empenho fundamental actualmente se centra em projectos biotecnológicos. Assim, há obras deste tipo desde 1998-99, como *Flesh Machine*, *Society for Reproductive Anachronisms*, *Cult of the New Eve*, *GenTerra*, etc. que incluem experiências, colheitas de ADN, instalações, performances, etc. incidindo sobre métodos de reprodução humana e bancos genéticos, bactérias recombinadas, circulação de pragas químicas e de bens alimentares básicos, etc., sendo normalmente acompanhados por textos, panfletos, e exprimindo posições políticas de facto bastante críticas relativamente à sociedade de consumo contemporânea e ao governo americano, em especial.

Mas este tipo de produção artística, que faz parte de museus importantes do mundo e recebeu vários prémios, tem trazido também dissabores a alguns dos seus praticantes. A 10 Maio de 2004, por exemplo, Steve Kurtz, um dos membros do CAE, foi preso pelas autoridades americanas sob suspeita de terrorismo biológico, sendo tomados como provas (porteriormente refutadas com a consequente libertação de Steve) materiais e equipamentos de laboratório com que as estranhas experiências biológicas eram levadas a cabo.³⁴

Outro exemplo que surge frequentemente referido no âmbito dos projectos colaborativos e da arte pública é o que Mark Dion, artista que se interessa pelo equilíbrio biológico do mundo natural mas nem sempre tem discurso optimis-

31 Ver informação sobre a Bial e texto de Alfons Hug em http://universes-in-universe.org/eng/bien/biennial_of_the_end_of_the_world/2009 e http://universes-in-universe.org/eng/bien/biennial_of_the_end_of_the_world/2009/text, consultado a 07-06-2009.

32 Steve Barneys, Dorian Burr, Steve Kurtz, Hope Kurtz (já falecida) e Beverly Schlee.

33 <http://www.critical-art.net/>, 21-06-2009.

34 Em http://www.lancs.ac.uk/fass/history/research/science_art_politics.htm consultado a 20-06-2009). Para mais informação ver KWON, Miwon – **One place after another. Site-specific art and locational identity**. Cambridge: London: The MIT Press, 2002, pp. 151, 152, 207.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

ta (até porque não defende que a arte deva servir necessariamente para melhorar o mundo), coordenou com o Chicago Urban Ecology Action Group³⁵, um colectivo de estudantes da parte ocidental de Chicago, em 1992. O projecto fez parte de um conjunto de exposições e acções artísticas, o evento *Sculpture Chicago* que, sob comissariado de Mary Jane Jacob, foi transformado no *Culture in Action* que fez história na mudança de conceito de arte pública. Dion levou primeiro os estudantes para trabalho de campo em duas reservas florestais no Belize. Depois em Chicago escolheu uma zona semi-abandonada, em Lincoln Park, que limpavam e usaram como local de trabalho, destacando-se uma sala espantosa com ar de antigo laboratório químico de liceu, donde saíam para expedições no Zoo. Na prática, a verdade é que não resultaram objectos artísticos concretos destes esforços e o que ficou foi precisamente essa indefinição aliada a pretensas metodologias científicas.

A observação da natureza na sua enorme diversidade e potencialidades metafóricas tem sido fundamental na produção artística. As aves tresloucadas de Hitchcock em *Os pássaros* (1963) ainda hoje constituem uma das melhores parábolas sobre o fim potencial do mundo natural que conhecemos na eminência de uma catástrofe, tal como a brisa com que, quase cinquenta anos depois, o seu herdeiro de estratégias de *suspense* e inquietações, o cineasta indiano M. Night Shyamalan (Manoj Nelliattu Shyamalan), faz agitar as folhas das árvores em Central Park, prenúncio dos terríveis acontecimentos que perturbam abelhas primeiro e, de seguida, animais e seres humanos, provocando um corrúpio de mortes catastróficas.

Esse mesmo vento soprou também ameaçadoramente numa obra de arte de 2005 com particular interesse para nós.

Da autoria de Alfredo Jaar e parte de *The Gramsci Trilogy*³⁶, uma série em homenagem ao pensamento deste filósofo, foi exposta em 2005 no *Museo d'Arte Contemporanea*, Roma. Intitulada *Let One Hundred Flowers Bloom*, refere um poema de Mao Tse Tung dos anos 50 (*Let one hundred flowers bloom/Let one hundred schools of thought contend*) quando atraiu intelectuais à revolução chinesa, acabando posteriormente por esmagá-los. Funcionando como alusão

35 http://www.frieze.com/issue/article/culture_in_action/ Consultado a 03-06-2009.

36 Ver <http://alfredojaar.net/index1.html>

à luta geral dos intelectuais, a instalação de Jaar consta, num breve resumo, de uma sala repleta de canteiros de terra separados por contentores metálicos habitados por cem plantas com flores, sujeitas a forças contraditórias como o frio e o vento.

Mais elucidativos do que qualquer interpretação são as próprias palavras de Jaar numa entrevista dada sobre esta obra, de que se apresentam alguns excertos³⁷:

Quando se entra no espaço, algumas flores estarão vivas, algumas a sobreviver, algumas mortas. Por um lado estão a ser alimentadas com água e por outro lado estão a ser destruídas por ventos industriais e bastante frio. As flores estarão a morrer continuamente, mas continuaremos a substituí-las. Interessa-me que a audiência testemunhe várias plantas mortas quando entrarem naquela espécie de estrutura frigorífica, sentindo o que sentem as plantas (...).

A exposição decorrerá durante a Primavera e o Verão. Quando se entrar vão estar na sala 15 a 20 graus abaixo da temperatura normal no exterior. Eu quis que a audiência sentisse o vento complementado pelo frio. Vai ser de facto uma experiência física (...). Assim, basicamente é um palco onde a peça está encenada para nós. E os protagonistas são flores. Mas espero que alguns visitantes façam as necessárias associações e leiam para além das flores.

Aliás, a peça refere outra parte da mesma trilogia, *Infinite Cell*, através de conotações negativas presentes nos materiais usados, nas proporções, na escala, na luz – tudo é desenhado para fazer o espectador sentir-se curiosamente desconfortável, apesar de estar a olhar para este maravilhoso espectáculo de flores³⁸.

São também flores que o movimento *Guerrilla Gardening*, actualmente internacional, semeia e planta militantemente em todos os grandes ou pequenos intervalos devolutos que as cidades apresentam, com isso visando mais a mobilização das comunidades do que a própria acção de embelezamento, embora esta seja, obviamente, também um objectivo. Tal como na obra de Jaar, as conotações podem estender-se a domínios de grande amplitude e expressividade e, para aquele artista chileno, a componente política da obra é indissociável da beleza:

37 <http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip2.html#>, Consultado a 29-06-2009, trad. da autora.

38 Idem.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

Descrevem-me por vezes como um artista conceptual, como um artista político, com trabalho de forte conotação política e conteúdo social. Rejeito sempre esses rótulos. Sou um artista e acreditem nisto ou não estou interessado na beleza e não tenho medo dela. É um meio essencial para atrair a minha audiência, e às vezes uso-a para introduzir o horror porque a audiência tem de ser seduzida. Se alguma coisa aprendemos com a arte activista dos anos 60 é que quando se faz esse tipo de obra as pessoas não querem sequer aproximar-se. Elas não querem ver mais uma gota de sangue no chão. Assim, a beleza torna-se um instrumento para trazer a audiência para o interior. E uma vez que estão mais perto, descobrem outras coisas. Isso é uma boa metáfora para o que a vida é. Vemos a beleza à nossa volta, e nunca nos devemos esquecer da beleza da vida.³⁹

O tema das flores e dos jardins é também central em obras como as de Pedro Saraiva, que alude nos seus gabinetes a um personagem que coleciona visões gráficas. Gabriela Albergaria opera em jardins reais que invoca em fragmentos deslocados, desenhos, fotografias e livros com sínteses do seu trabalho. E Lois e Franziska Weinberger, entre vários tipos de estratégias conceptuais que envolvem sempre o uso real de espécies vegetais, como nos seus Jardins Portáteis, construíram este ano para a Bienal de Veneza uma casa habitada por vegetação ao lado do Pavilhão da Áustria, versão diversa de propósito idêntico do que acontece no Pavilhão das Repúblicas Checa e Eslovena com a obra de Roman Ondák. Poderíamos ainda referir, nesta mesma Bienal, sem pretensões de exaustão, os desenhos de Simone Berti, Marjetica Potrc ou Toba Khedoori, e ainda o extraordinário e terrífico jardim de Nathalie Djurberg.

Surgem flores, de novo, em *The Ashes of Pasolini*⁴⁰, de 2009, vídeo de Alfredo Jaar apresentado no *Pavilhão da Urgência* do projecto *The Fear Society*.

The Fear Society é um projecto actual da Comunidade Autónoma da Região de Múrcia (Espanha) e será um dos pólos da 8ª Manifesta, Bienal de Arte Contemporânea Europeia agendada para o Outono de 2010. Parte também deste projecto, o *Pavilhão da Urgência* insere-se nos eventos colaterais da 53ª Bienal de Veneza, colaborando vários artistas internacionais⁴¹ cujo trabalho está, fre-

39 <http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip2.html#>, Consultado a 29-06-2009, trad. da autora.

40 http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2009/tour/fear_society/08_alfredo_jaar_consultado a 27-06-2009.

41 Tania Bruguera, Fernando Bryce, Martin Dammann, Regina José Galindo, Rainer Ganahl, Goldiechiari, Hans Haacke, Alfredo Jaar, Jesus Martinez Oliva, Jesus Segura e Ann-Sofi Siden.

quentemente, relacionado com o medo, conceito central do projecto e um tema com que me identifico há mais de vinte anos.⁴²

The Fear Society insiste nas mudanças recentes do mundo e no papel crescente da falência das certezas, no aumento da insegurança e do medo, resposta emocional variada que depende de factores históricos e culturais mas que, na realidade, preside aos governos é à própria sociedade. Embora o projecto se debruce sobre este tema centralmente, indagando inclusive sobre o que temem mais as pessoas e visando produzir uma arte que seja reflexo disso, surge como sub-tema, entre as coisas que as pessoas receiam, a própria perda da Natureza.

Num local dominante do espaço de exposição deste projecto na Bienal, há de novo uma árvore, como aquela que, mais ou menos frondosa pode, numa aldeia africana, constituir um marco para organizar um espaço comunitário. Novamente, instaura-se como ícone associado não só a causas ambientais e imagem de conceitos lógicos ou formas estruturais nas engenharias físicas e do pensamento, mas também como referência ao tempo, à vida e à morte, ao conhecimento, marca do passado, ligação entre gerações. E, tal como uma árvore genealógica pode desenhar uma família no tempo, uma árvore invertida remete tanto para conotações que vão de Platão e Dante ao pensamento budista, como eventualmente desemboca nas sensações de absurdo ou anti-natural que, inevitavelmente, algumas obras de arte contemporânea nos suscitam.

Gaia e Medeia

Outras, pelo contrário, comovem-nos, como as pinturas de Michael Börremans, que manipula por vezes estranhas hipóteses de construção de sentido na relação com o natural quando nos mostra árvores movidas manual e delicadamente por personagens irreconhecíveis – num caso, mulheres ajoelhadas com indumentárias e penteados passados, noutro caso uma mão sem dono à vista, como se fosse a nossa própria, espectadores actuaentes por magia da representação. Add and Remove, adicionar e retirar são, afinal, operações que remetem para um dos mais ancestrais critérios da pintura e da arte, o que defendia a operação ditada pela capacidade de escolha segundo valores que o julgamento do artista deveria determinar.

42 Ver nota 4.

Uma (In)certa Natureza e Casos da Arte Contemporânea

Pintora por formação, Marra de Menezes criou em 2007 *Decon*, um objecto de parede de forma mondrianesca cujas cores são devoradas por uma bactéria e, ao contrário de Mondrian, a sua natureza não visa a intemporalidade, a permanência.

Também Peter Halley, um pintor dos nossos dias cuja obra desce directamente de Mondrian, interpreta na pintura um conceito de natureza que pressupõe o seu desmaio no mundo da cultura.

*O advento de uma era pós-industrial parece assim tornar obsoleto o próprio conceito de natureza, suscitando uma crítica ao reino da natureza na arte.*⁴³

Na prática, o facto é que a noção e vocabulário referentes à natureza invadiram a vida urbana, a cultura visual e a publicidade: os produtos “naturais” multiplicam-se, dos cereais aos *resorts* turísticos, passando pelos champôs hidratantes e pelas lixívias, como se todos participássemos numa extraordinária novela ecológica.

Possivelmente, como Baudrillard defendeu, a natureza só adquire a sua verdadeira essência - “*o seu triunfo*”, nas palavras do filósofo - quando confrontada com o seu próprio desaparecimento na época industrial, pois é então que se *torna o grande Significado, o grande Referente, carrega-se idealmente de ‘realidade’, torna-se a Realidade...*⁴⁴

E é, precisamente quando aquilo que tradicionalmente era exclusivo da natureza – como pensar, criar espaço e criar vida – passa a poder ser feito artificialmente, através de processos digitais, electrónicos e químicos, que a verdadeira acepção do conceito de simulacro se suspeita e, com ela, vem a multiplicar-se uma infinidade de implicações sobre o “natural”, questionando ou ampliando os sentidos actuais das asserções *I am nature* de Pollock e o sem sentido da natureza⁴⁵ de Picabia.



Fig. - 3 Patricia Beja, 2009, detalhe de pintura.

43 HALLEY, Peter – *Nature et culture*. Em : *La crise de la géométrie et d'autres essais 1981-1987*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992 (trad. da edição americana de 1988), p. 53.

44 BAUDRILLARD, Jean – *Le miroir de la production*. Paris : Galilée, 1985.

45 “*Dada é sem sentido como a natureza. Dada é pela natureza e contra a arte. Dada é directo como a natureza. Dada é pelo sentido infinito e pelos meios definidos.*” - Hans Arp, *On My Way*, em Stangos, STANGOS, Nikos - *Concepts of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1981, p. 114, trad. da autora.

À partida inocentes disto, os *Nastúrcios Dobrados* de Fantin-Latour apresentam uma aparente incapacidade de nos evocar a difícil gestão de vida e morte que uma outra flor, carnívora por necessidade, mantém. Em ambas, podemos ler no fundo a nossa própria sobrevivência datada, mesmo que numa delas, ou noutra parecida, haja claramente uma figura a agonizar, como havia num dos quadros do atelier do início deste texto.

Deixando para trás as plantas pintadas (ou não), regressemos à mosca, a Gregor Samsa, o personagem de Kafka de 1915.

Como nós, Gregor sobrevive entre dois mitos antigos que a tecnologia não desfez: Gaia – a terra-mãe, organismo unitário em que qualquer elemento participa na coerência total e, por essa razão, uma alteração parcial possibilita alterações imprevisíveis – e Medeia, a mãe que Eurípedes condenou a assassinar os próprios filhos.

E, enquanto sobrevive, Gregor Samsa já mudou.

É certo, apercebeu-se da sua metamorfose. Por fases, foi constatando muitas das alterações provocadas pelo erro minúsculo e imprevisível que houve durante a experiência a que se sujeitou deliberadamente, cobaia e vítima de si próprio.

Pouco a pouco, a sua inquietação inicial deu lugar a uma adaptação e, no fim, já não chegou a ter consciência de que tinha deixado de ser humano.

E, perante tantas hipóteses de metáfora que as formas artísticas são capazes de colocar, se as soubermos ler, a imagem da mosca que talvez antes fosse um ser humano e é agora incautamente devorada pela planta carnívora, versão vegetal de Medeia, recorda-me os gestos cautelosos, a atenção delicada que o gosto pela vida e o medo da perda elegem, mesmo sabendo que, nesta floresta, não é proibida a entrada a quem não se espante de existir.

∫ por Joana
Gomes **A COR E A LUZ COMO AGENTES
DE MUTAÇÃO ATMOSFÉRICA/PAISAGÍSTICA**

Resumo

Esta apresentação propõe demonstrar o modo como alguns artistas, ao longo dos tempos mas, sobretudo, na contemporaneidade, se serviram da cor e dos valores lumínicos na arte, para criar cenários cuja atmosfera e paisagem descor-tinassem um mundo *sui generis* onde a *mimesis* não obedece aos cânones da verosimilhança do natural. Representa-se, antes, o real filtrado pela interioridade e subjectividade do artista, regendo-se apenas pelas suas intenções. Pretende-se exemplificar através de alguns casos que acidentes, motivações ou sensações levam a este desenlace e mostrar que diferentes formas existem para se chegar a estas interpretações da natureza. Interessa igualmente apurar como estes agentes de mutação transportam cargas estéticas e artísticas de diversas origens.

Abstract

This presentation intends to demonstrate in which manner some artists, throughout the time, but mostly within contemporaneity, have used color and luminic values in art to create scenarios whose atmosphere and landscape unveiled a *sui generis* world, where *mimesis* does not follow the canons of plausibility of the natural. Instead, the real is represented filtered by the interiority and subjectivity of the artist, directed only by his intentions. It is intended to exemplify through some cases that accidents, motivations or sensations lead to this outcome and show the existence of different forms to attain these interpretations of nature. In the same way it is meant to assess in which way these agents of mutation convey aesthetic and artistic aspects of diverse origins.

Num texto intitulado *The Landscape as emotion* de Neve Christopher, descobrimos um excerto muito pertinente para o presente ensaio:

O pintor atravessa a terra e vê o que mais ninguém alcança pois a paisagem na pintura surge do interior para fora. Depende inteiramente de quem ele é. A natureza (...) encontra o seu caminho até à imaginação do artista através de todos os seus sentidos; tornando-se parte do seu espírito, e depois, com grande apreço e sensibilidade, pode ser trazida de volta ao mundo visível e de algum modo reconhecida. Muitos dos artistas (...) não sabem como acontece. Tem dentro de si uma inexplicável habilidade para escurecer ou clarear os sentimentos de outras pessoas através de imagens. Muitos têm dito que tentam não se interpor conscientemente entre a paisagem e o seu trabalho, mas deixam fluir através de si desobstruídos pelo seu intelecto. Tentam agir intuitivamente (...) A terra é a fundação na qual tudo se sustém; o palco de toda a acção e sentimento. As suas representações não podem estar mais aprisionadas do que a própria paisagem. Elas possuem uma vida própria.¹

Nesta linha de pensamento, a libertação da paisagem convoca-se na sua representação quando o artista é fiel à sua visão e sentimentos e, portanto, nunca fica aquém do poder que envolve a natureza.

Marcel Proust compôs, em distintas ocasiões, textos dedicados às artes plásticas ou que as incluíam numa temática maior. Denota-se uma coerência nas suas concepções concernentes, nomeadamente, à pintura. As suas acepções são-nos úteis, pois servem o propósito supracitado.

No texto que tentou publicar na *Magazine Revue Hebdomadaire*, na sua vida e na própria *Recherche*, denuncia-se um desejo preambular de pertencer a uma classe superior, a um meio restrito frequentado pelas pessoas hipoteticamente interessantes e embriagado pelo belo, o exuberante e o luxuoso. Proust ambicionava penetrar no mundo da aristocracia, Marcel privar com a Duquesa de Guermantes e o jovem Jean Santeuil possuir os palácios dos banqueiros. Contudo, cada um se apercebe, a dada altura, que tudo é fachada e mentira, que o glamour que cobiçava era podre e vazio. Acabam por optar amar e apreciar a simplicidade e pureza do quotidiano e das pessoas humildes.

Numa das inúmeras visitas que o rapaz do artigo efectua ao Louvre, desvia

¹ NEVE, Christopher, *Unquiet landscape : places and ideas in twentieth-century English painting*, Faber and Faber, London, 1990, pp.6-9.



o seu percurso das grandes telas de Monet ou Veronese e descobre o silencioso recanto de Chardin. Aquele ensejo foi, como ocorre com as revelações da memória involuntária, charneira para que nele emergisse uma nova paisagem da realidade. Não mais almejou as coisas superiores de outrora, antes converteu o seu valor para os entes banais que observava no seu lar.

O mundo contempla-se opaco, um meio habitual onde nos movemos sem o percepcionarmos na sua complexidade total. A arte deve descortinar a realidade, interpretar a sua luz e realçar as suas cores. Uma hora não é apenas uma hora, é uma papoila púrpura, o cheiro doce de pêssego ou a espuma do mar a dissolver-se na areia. O artista deve despojar-se da inteligência que enfraquece a inspiração e a criatividade e deixar manifestar-se o esplendor das cenas que captará segundo a sua sensibilidade, através desse dom que só ele detém. Transfigurando a existência e o espaço torna-o atingível ao espectador. Todavia, nunca poderá a boa pintura representar uma *mimesis* ou fotografia; compromete-se, inversamente, a oferecer notícia de uma nova plenitude da verdade.

O sentido estético do sujeito não é imóvel e a receptividade do observador educa-se mostrando-lhe as potencialidades das formas negligenciadas e, inicialmente, retidas como algo desprovido de poesia. A experiência visual do pintor possui uma amplitude desmedida; conseqüentemente, é-lhe acrescida a responsabilidade de registar esses aspectos especiais.

A felicidade que pode provir de um segundo olhar é como uma terapia. Tem centelhas da memória involuntária porque renova a imagem de uma pintura ou cena já vivida.

Faremos uma breve passagem por alguns nomes sonantes da história da pintura que lançaram as coordenadas para a libertação dos cânones ou a sua aplicação ao serviço ora da subjectividade, ora de um conceito. Artistas que no seu tempo foram revolucionários e marcaram rupturas. Todos estes que referiremos manipularam a cor e os agentes lumínicos com o intuito de criarem uma atmosfera paisagística especial.

Do romantismo seleccionamos Gericault (1791), um pintor excepcional de cuja obra emanavam um calor emocional, produzido pelo dinamismo e pela teatralidade, e uma atmosfera verdadeiramente expressiva. Em *A jangada da Medusa* (1819), os corpos das figuras seguem as linhas curvilíneas das ondas - é como se os corpos traduzissem o movimento do mar. O cenário composto

pelo céu e pelo oceano encerra-se com a acção e com os personagens, num todo unificado pelo uso das mesmas tonalidades. A sensação é de fúria da natureza e, portanto, os ocres pautam a imagem evocando o fogo ausente que, de facto, corresponde ao sol que se aparta. A *mimesis* é aqui utilizada como linguagem ou cânone representativo, posto ao serviço das emoções e do dramatismo da cena.

Nas palavras de Baudelaire, Delacroix (1798) foi o último artista renascentista e o primeiro moderno. Destacou-se como um dos precursores dos novos tratamentos cromáticos que surgiriam no século XX pelo uso das cores complementares, de diversos tons de verde e fortes vermelhos. Elaborou uma nova forma de obter contrastes com mestria, para enfatizar pormenores na cena ou explodi-la para fora do quadro. Este engenho concernente à luz e cor permitia a criação de tensões, acentuadas pelos movimentos turbulentos.

Poderíamos ainda referir Turner (1775) prenunciador da abstracção, do impressionismo e do expressionismo abstracto. Foi um poeta do sublime que se serviu inteiramente do poder da cor para materializar a força do mar. As suas paisagens foram-se aproximando progressivamente de manchas, ora cheias de luz, ora repletas de obscurantismo. *Cena Veneziana* (1840-45), a óleo, ou *Navio Incendiado* (?), a aguarela, (1826-30) são dois exemplos assombrosos. O percurso de Monet (1840) levou-o também a uma certa abstracção e exaltação da mancha na fase final da sua vida quando a sua visão cessava. Toda a obra deste impressionista foi um elogio à cor, sempre moldada em formas da natureza, e uma perseguição da luz pelas regiões francesas e outros lugares, por onde viajou até retornar ao jardim Giverny. A sua imensa série de *Nenúfares* será sempre uma referência da perfeita união entre uma planta e a tinta e de como o olhar do artista pode acrescentar tamanha beleza ao mundo. Observar estas pinturas transmite muito mais do que mirar uma mera cópia, uma insonsa fotografia.

O realismo de Millet (1875), por seu lado, é um elogio à luz. Jean-François Millet pintou os camponeses de acordo com a sua consciência moral e política. Deu-lhes o valor histórico que mereciam, retratando-os com seriedade, como uma força física e social. As searas e campos de batata surgem sempre banhados em pôr-do-sol. O artista opta por mostrar a realidade prosaica e cruel nos momentos mágicos do dia, gerando misticismo na paisagem.

Detemo-nos um momento no Dadaísmo e Surrealismo com Max Ernest



(1891) cujas *frottages*, criavam mundos oníricos e fantasmáticos similares aos do simbolista Odilon Redon (1840). A título de exemplo, *O olho do silêncio* (1943/4) e *A esfinge vermelha* (1912), respectivamente. Ambos artistas elaboraram atmosferas potenciadoras de serem habitadas pelos seres mais intrigantes e impossíveis. A natureza ou sua sugestão ganhava novas formas e novas cores.

Para terminar, aproximamo-nos do panorâma contemporâneo com Edward Hopper (1882). Vocacionado para as cenas de interior, Hopper criou um ambiente melancólico, repleto de verdes e amarelos intensos que não correspondem ao visível. Os cenários envolvem os seus personagens e manifestam os seus estados de espírito, tornando-nos "voyeurs" de cenas privadas. O pintor dizia «Talvez eu não seja muito humano. A minha preocupação era a de pintar a luz do sol na parede de uma casa.»². Georgia O'Keeffe (1887) tornou-se conhecida pelas suas flores gigantes, desligadas das convenções da natureza-morta. As flores, fossem camomilas ou jarros, carregavam conotações do feminismo sugestivas pelo seu aspecto orgânico associado à vulva. Esta tradição manteve-se nas artistas contemporâneas. *Íris Negra III* (1969) comprova a sensualidade das suas formas, o trabalho suave de claro-escuro e as transparências ou sombras.

Terminada esta parte aproximamo-nos, agora, de exemplos de artistas contemporâneos que, respeitando o legado de mestres como os indicados *supra*, interpretaram a natureza de modo particular e inovador, tanto pela utilização de novos médios e recentes ferramentas tecnológicas como pela virtuosa praxis da pintura de cavalete.

Pipilotti Rist faz a sua primeira exposição a solo em 1984, mas o que lhe trouxe reconhecimento e a colocou definitivamente no panorâma artístico contemporâneo foram as suas instalações de vídeo, tendo sido a primeira, em 1986, *Noth the Girl Who Misses Much*. Actualmente, possui uma sólida carreira, expondo nos museus mais conceituados, com peças enormes, passando de vídeos isolados e autónomos para vídeos com multi-canaís em díptico ou projecções que preenchem todas as paredes do espaço expositivo. A temática oscila entre um cunho feminista e uma preocupação de cariz ambientalista. No que respeita à vertente mais feminista, manifesta-se por uma certa incorporação da jardinagem e da decoração.

2 STREMMEL, KERSTIN, *Realismo*, trad. João Bernanrdo Boléo, Taschen, Colónia, 2005, p.58.

O seu projecto mais recente demorou cinco anos a concretizar e encontra-se instalado no átrio do Museu que o encomendou – Museum of Modern Art. *Pour your body out* traduz uma verdadeira apropriação do espaço, pela ocupação das quatro paredes (7354 metros cúbicos), o revestimento do chão com uma tapete e a construção de uma estrutura circular que funciona como um sofá no centro da sala, representando a íris do olho humano. Os vídeos são acompanhados, por seis minutos, com sons provenientes da natureza e quatro minutos com uma triste melodia. Nudez e sexualidade, associadas ao simbolismo das flores, são elementos recorrentes no seu trabalho e, portanto, nesta instalação. As imagens são editadas com sobreposições em transparência e contêm desde uma figura feminina, a minhocas, um porco e diversos motivos vegetais e aquáticos; tudo integrado e homogeneizado pela cor e o ritmo. Emerge uma paisagem, que se expande pelo espaço, repleta de corpos orgânicos. Como tal, a artista refere a sua abordagem ao edifício de Yoshio Taniguchi como um beijo, contrariamente a uma atitude irónica ou de luta com o lugar.

Para Pipilotti, são extremamente importantes o conforto e a absorção do espectador; ela comenta que gosta que o público aproveite e frua e, neste sentido, *Pour your body out* torna-se numa sala de estar prolongada. A ideia subjacente a esta obra prende-se com uma crítica ao modo como o homem tem destruído o planeta e como, em contraposição, lhe causa repulsa pegar alguma coisa do chão. Trata-se de ilustrar a ambiguidade do comportamento humano, sempre disponível para sujar tão displicentemente a terra, todavia incapaz de pôr em risco a sua higiene. A autora elucida que «quer demonstrar, de forma humorística, que é apenas uma questão de perspectiva, o que é nojento e o que é belo». Quanto à natureza, que tem uma presença constante nos seus vídeos, Pipilotti comenta que é uma inspiração que ela pretende reverter em contemplação para os outros, visto que cada vez mais, uma flor é um objecto decorativo mas - «elas já cá estavam antes de nós». A autora privilegia o corpo nu, pois a roupa categoriza as pessoas. Assim, a nudez acompanha a fauna e a flora fundindo-se numa paisagem poética, por vezes, abstracta.

Embora se tenha tornado famosa pelos seus vídeos e fotografias, **Janaina Tschäpe** (1973), nascida em Munique e criada entre a Alemanha e o Brasil, nunca abandona a pintura, o seu médio inicial. As extensões corporais *biomórficas* (esculturas), reminiscentes de Rebecca Horn, em confronto com a pai-



sagem são pretexto para performances registadas em fotografia e vídeo, mas, nas pinturas o motivo é assumidamente a natureza; estas paisagens abstractas evocam as obras simbolistas de Vuillard e Klimt.

Monsoon (2007) é um díptico a aguarela sobre papel e *Lair* (2008) uma tela a óleo, ambas de grande dimensão e sedeadas num elemento recorrente do trabalho da autora – a água –, muitas vezes associada a mitos religiosos da cultura brasileira. Todavia, o título *Monsoon* corresponde à designação das chuvas precedentes ao Verão na Ásia. De facto, a imaginária aquática povoada de moluscos e plantas heráldicas poderia ser a atmosfera de eleição da artista. Existe, nestas obras, um declarado carácter ornamentalista, presenteado entre uma pincelada expressiva e contornos rigorosos. As pinturas são técnicas mistas com lápis de cera, óleo, têmpera e aguarela sobre papel ou tela. A cor torna-se protagonista e as formas ficam mais vagas, não se distinguindo os típicos seres híbridos, mas antes dando ênfase a um sentido de envolvimento marinha ou florestal, enraizado nas paisagens exóticas e tropicais do Brasil. As cores basilares são os verdes ou azuis e amarelos, doseados com rosas, castanhos, negro e branco, alguns tons são fluorescentes. Denota-se um tratamento homogéneo da mancha interrompido pelos cortes, sobreposições, jogo entre opacidade/transparência e escorrimentos. Por vezes, estes aspectos compositivos acentuam a sensação de profundidade na imagem. Estas questões formais e de ordem plástica proporcionam uma natureza fantástica porém reconhecível enquanto paisagem. Os espaços criados convidam à evasão.

Quanto à 'inspiração' destas obras, a artista esclarece: «Penso que estou a tentar encontrar uma paisagem que está na minha memória. Às vezes estar apenas a pensar nas coisas que te fazem criar este mundo engraçado, onde se procura algo, mas que não se sabe exactamente o quê? E eu penso que é procurar por isso nas telas, procurando esta memória de uma paisagem, de uma ideia. É de certa forma o mesmo que uma procura pela memória.»³

Do trabalho fotográfico e fílmico, elegemos *Glanduritera Maris* (2005), 2005e *Azulis Venusos* (2005) da série *Melanotropics I*. Janaina esbate a fronteira entre homem, animal e planta, fundindo estes diferentes seres num só corpo, através da elaboração de esculturas humanas com extensões que contam com objectos como balões, preservativos insuflados e próteses de látex parcialmente

3 AAVV, ed. Hans Werner Hozwarth, *Art Now – vol.3*, trad. Loc Team, Tashen, Colónia, 2008, p.474.

preenchidos com água. Os elementos são costurados e colados criando uma espécie de segunda pele. Os filmes costumam partir de uma narrativa quase imperceptível, não fora pela associação ao título e pela repetição em *loop*. As imagens digitais produzidas são cativantes, não só pelo cunho fantasioso como pela vivacidade das cores, sejam estas colocadas em consonância ou contraste relativamente à natureza envolvente.

The sea and the mountain Series (2004) exemplifica a ideia de evolução da vida proveniente do oceano aliado à experiência do nascimento humano simbolizado pelas formas globulares que remetem para a placenta. Propõe-se uma reflexão em torno da origem do mundo e do ser, bem como da necessidade de harmonia entre o homem e o mundo. Os materiais empregados, agregados ao corpo no meio de um cenário natural, causam uma impressão flutuante entre a estranheza e a comunhão. O isolamento das figuras origina uma cumplicidade com espectador, um momento 'íntimo' pautado pela iluminação suave de lusco-fusco.

Nas exposições de Janaina Tschäpe, cada peça convida o espectador a uma experiência sensorial e apela ainda ao imaginário, neste âmbito pretende-se que o público complete a visão da artista que lança as coordenadas para uma ideia que fica suspensa à espera de ser expandida.

Michäel Borremans nasce em 1963, em Geerasdsbergen, na Bélgica. Surgindo como um *out sider*, é um exemplo peculiar da forma como a pintura ainda é uma necessidade, como ainda satisfaz amplamente o público e, por isso, um representante da arte contemporânea actual. Embora a pintura se possa afirmar como prática nuclear, este artista também recorre, frequentemente, ao desenho, recentemente ao vídeo e é, fortemente, influenciado nestas manifestações pela arquitectura e a escultura. As suas fontes são, geralmente, fotografias encontradas ou modelos, encenando cenas e poses em estúdio. Portanto, um versátil pintor que, contudo, começou a sua actividade artística apenas em 1995, com trinta anos.

No que respeita às questões de ordem técnica e plástica, este artista desenvolve um naturalismo abreviado pela pincelada rápida e eficaz mas cumpridora de certos cânones da *mimesis*. Ou seja, uma linguagem ambigualmente sintética e minuciosa, ancorada no engenho técnico de quem estudou, pela observação e apreciação, os grandes mestres. Segundo Michäel Amy, Borremans tem grande

prazer em ver como uma pincelada se torna em carne ou numa forma tridimensional e, de novo, em pintura⁴.

Vários autores atribuem ao artista uma *veia do absurdo*, devido às estranhas situações que encena nas suas obras. Existe, de facto, uma espécie de narrativa do absurdo, sem mensagens concretas, que se prende em acções, desprovidas de sentido lógico, elaboradas pelos seus designados *actores*. Em parte, Borremans reconhece alguma verdade nesta atribuição: «As intenções são muitas vezes destituídas de sentido. O trabalho oscila entre o absurdo e uma conotação romântica, como *vanitas*. Que o ser humano é vítima da sua situação e não é livre é uma convicção minha»⁵.

Os cenários também são ambíguos e, nomeadamente, múltiplos dos edifícios ou paisagens, desafiam a gravidade ou têm uma dimensão desmesurada em relação às figuras e vice-versa. Uma dose de tenebrismo conferido pelas cores gera uma atmosfera hipnótica e misteriosa. As cenas, de modo geral, passam-se em ambientes fechados ou mesmo intimistas; outras vezes, o palco são as arenas públicas datadas (piscinas municipais, cinema ao ar livre, etc.).

As pinturas são feitas a óleo sobre tela e, nos desenhos, sobre cartão, envelopes selados, capas de livros de alfarrabista e fotografias do avesso, surgem médiums diversos: tinta-da-china, aguarela, lápis de grafite, café, óleo e verniz. Michäel Borremans conta que o interesse por estes suportes surgiu quando descobriu, em criança, que poderia ser uma espécie de Deus ao desenhar um mundo num pedaço insignificante e desprezado de envelope. Assim, o passado é materializado enquanto testemunho da história e do tempo, exercendo um papel preponderante que é alcançado pela acumulação de diversos elementos sendo, no desenho, o suporte um deles.

O leque cromático permanece constante. Basilares são o negro e os brancos, complementados por beges, castanhos, cinzentos e, por vezes, um toque de amarelo, vermelho e verde. A cor é, geralmente, trabalhada em claro-escuro, tendo um papel fulcral na criação de sombras densas e de uma luminosidade artificial ou até enganadora. Na pintura, particularmente, Borremans esclarece: «As cores criam uma linguagem que não me é útil, por isso escolho cores

⁴ Confrontar AMY, Michäel, *Michäel Borremans : whistling a happy tune : drawings tekeningen*, [pref. Jeffrey D. Grove], Ludion, Antuérpia, 2008.

⁵ *Idem, Ibidem*.

insaturadas. Não uso o preto, tudo é misturado, as cores servem a pintura.»⁶.

Nos desenhos descobrimos muitas inscrições, quase indiscerníveis, descritivas do processo de trabalho. Praticamente, todos se assemelham a esboços projectuais, mas a maioria constitui desenhos autónomos.

Um dos aspectos mais significativos da sua obra é a composição enraizada na edição fotográfica e filmica e no design publicitário respeitante à arquitectura. Neste sentido, observamos bruscos cortes (*crop*), planos centrais, focagens aproximadas e escalas desproporcionais e irreais.

Em alguns casos, a instalação dos vídeos é feita por projecção e, noutros, em ecrãs emoldurados como pinturas. Usa filme de película de 35mm porque possui grão assemelhando-se à qualidade física da pintura. Mantém-se, por vezes, o uso de maquetas, neste caso tridimensionais, que integram a instalação. Denuncia-se a preferência pelos *stills* ou cenas com movimentos muito subtis, o que concede um aspecto depurado e, mais uma vez, misterioso. Parecem imagens puras, aliás, como pinturas opostamente a um filme de cenas sucessivas aplicadas a uma narrativa. Estes trechos de ritmo ligeiro parecem uma lenta respiração ou, um pouco mais acelerados, documentários sobre o gesto.

Borremans é um verdadeiro manipulador que joga e tenta confundir o público. Ele assume-o, dizendo até, com gargalhadas pelo meio, que cria a expectativa para depois não corresponder. Coloca a desconfiança no observador ao ponto de o fazer questionar a própria imagem e a verdade. Descreve-nos, assim, como deve ser a situação em que coloca o espectador «Há uma dicotomia – existindo dois pólos e você está entre eles. Existe uma tensão, mas não se trata de um jogo, prefiro dizer uma pesquisa.»⁷.

Entre os seus 'truques', consta a reutilização de objectos e tipos fisionómicos semelhantes para manter no observador a noção de visitação constante do mesmo mundo, *como se experienciássemos um sonho recorrente*⁸. «Mas também pela sucessividade de situações que migram de suporte para suporte, contrain-

6 COGGINS, David, Michäel Borremans, *Art in América International Interview*. [em linha] 01.03.2009 [Consult. 03.06.2009]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/features/Michäel-borremans/2/>.

7 COGGINS, David, Michäel Borremans, *Art in América International Interview*. [em linha] 01.03.2009 [Consult. 03.06.2009]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/features/Michäel-borremans/2/>.

8 *Idem*, *Ibidem*.



do ou dilatando a estrutura temporal.»⁹. O modo como abordamos, enquanto público, estas obras é similar a uma examinação de um mundo aparentemente simples que se desvela num todo, assombroso e repleto de simbolismo.

Nas palavras do artista o jogo processa-se do seguinte modo: «nos quadros primeiro espera-se narrativa devido ao uso de figuras, um registo familiar. Mas depois percebe-se que certas partes da pintura não coincidem, não fazem sentido. As imagens estão inacabadas e, por isso, em aberto, o que as torna duradouras.»¹⁰ e, acrescenta, dizendo que lidamos habitualmente com a linguagem e com a imagem, portanto, reconhecemo-la e é precisamente com esses códigos estabelecidos que brinca através da dissimulação. Assim, embora delineie um percurso e componha elementos, não ruma para uma solução expectável, falha propositadamente.

Em *Trickland* (2002) somos convidados para um mundo onírico onde algumas mulheres arrumam ou buscam qualquer coisa num terreno. Mas este lugar parece uma visão aérea desse terreno, tornando-o minúsculo ou serão as mulheres gigantes? O artista esclarece um pouco a sua visão: «Aqueles mulheres vêm e voltam todas as noites para mudar o mundo por pequenos milímetros. Cumprem a sua tarefa e vão-se embora.»¹¹.

Tim Eitel, nascido em 1971, é conhecido pelas suas enormes telas onde se descortina um mundo verdadeiro à partida não fosse o jogo entre o limite exterior/interior e a intrigante colocação de figuras isoladas (de costas) contemplando uma paisagem. Foi ao descobrir a pintura de Francis Bacon, que Deleuze designou de *sensação pintada*, que percebeu o impacto emocional que podia provocar uma pintura. Existe um sentimento claro de introspecção, embebido de existencialismo e evocador do sublime. Segundo Hilarie Sheets, trinta e cinco anos, o artista encontrou a fórmula que procurava: lidar simultaneamente com a arquitectura e a paisagem - «É uma estranha ambiguidade a que procuro, possui esta sensação de espaço e profundidade, mas também é abstracta, como um vazio imenso.»¹².

9 SARDO, Delfim, [s/título] [em linha] .Março, 2008 [Consult. 03.06.2009]. Disponível em <http://www.culturacentro.pt/evento.asp?id=503>.

10 COGGINS, David, Michäel Borremans, *Art in América Internacional Interview*. [em linha] 01.03.2009 [Consult. 03.06.2009]. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/features/Michäel-borremans/2/>.

11 PETERSEN, Magnus af, *Michäel Borremans Interview* [em linha]. Maio 2008 [03.06.2009]. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Eddl3eGfymg>.

12 SHEETS, Hilarie, *Optical Delusions*, ARTnews [em linha]. Novembro, 2006 [10.06.2009]. Disponível em http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=2154.

Eitel regista fotografias a pessoas anónimas para não perder a espontaneidade da pose, são essas imagens que usa como fonte para as suas pinturas, desenhadas a carvão e depois preenchidas a acrílico. Quanto ao palco da cena, procura inventar um ambiente e começa a construção da pintura, que se vai metamorfoseando, tanto no que toca ao aspecto como a nível do assunto ou história.

Um naturalismo limpo e eficaz, mas onde a densidade da cor, as sombras e a luz são controladas subtilmente para propiciar a ilusão. Daí o uso de cinzentos, verdes e azuis para a veracidade e os lilases, brancos e amarelos para atribuir um toque de nebulosidade. Os extensos solos lembram a textura de uma tapete ou tecido aveludado.

Markus Stegmann descreve as suas paisagens como lugares frágeis e sensíveis, superfícies projectadas latentes de emoção. Acrescenta que prados e florestas, a areia e o céu são planos áreas de cor que criam palcos de solidão onde as figuras se evadem para escutar o silêncio¹³.

Na pintura *Rauch* (2006), observamos figuras a caminhar na direcção de uma nuvem ou fogo enorme, toda a ambiência é regradada por cinzas e negro, o que lhe confere um ar pesado e tenebroso. Remete-se para um misto de sublime e *Unheimlich*, sensações que se reproduzem em *Krater* (2009) e *Küste* (2004), esta última intrinsecamente conectada com a obra *O viajante sobre o mar de névoa* (1818) de Caspar David Friedrich's.

Completamos com uma breve alusão a um autor singular no médio do vídeo – **Bill Viola** (1951). Embora o trabalho do artista se foque, geralmente, em questões relacionadas com a morte, a natureza também cumpre o seu papel e a atmosfera é essencial para representar qualquer assunto ou sentimento relacionado com a passagem fúnebre. Na quinquagésima segunda edição da Biennial de Veneza, o artista exhibe uma série de filmes instalados numa capela intitulados *Ocean Without a Shore* (2007). A cada altar ou túmulo (existe esta ambiguidade) corresponde um vídeo onde vemos surgir uma figura espectral dum fundo negro, passando por uma cortina de água quase imperceptível, não fosse pela colisão do corpo. Chegadas ao plano da frente, as personagens ganham expressão e personalidade. É, assumidamente, o voltar dos mortos num momento onde o significado da água é um misto de baptismo, libertação

13 Conf. STEGMANN, MARKUS, *Tim Eitel: Terrain*, trad. Jacqueline Todd, Holzwarth Publications, Berlim, 2004



e ritual de passagem entre dois mundos – o invisível e o visível. Todo o fundo escuro realça o surgimento da água transparente, cintilante e branca; a noção de vida reapreciada, mesmo que, por momentos, também transportada pelas cores das roupas dos indivíduos. O impacto visual e emocional é tremendo para um céptico quanto mais para um crente numa qualquer religião ou culto.

Para terminar, fazemos um desvio para o cinema passando por dois realizadores incontornáveis - Kristof Kiésłowski e Andrei Tarkosvy.

Segundo Žižek, a filmografia de **Kieślowski** representa um universo gnóstico criado por um Deus idiota que estragou a obra da criação ao gerar um mundo imperfeito, para depois o tentar progressivamente salvar. O resgate do herói ou protagonista, engolido neste universo destruído, é o pretexto para a criação de hipóteses múltiplas, cruzamentos e a escolha de um caminho que pode ser crucial na mudança dos acontecimentos e na alteração do desfecho. A *realidade verdadeira* da personagem é atormentada pela ilusão/espectro do que podia ter acontecido e da vida/as que poderia ter tido, demonstrando a fragilidade e a contingência da realidade linear (como a narrativa preponderante do cinema e da literatura). Esta tensão da escolha comporta o medo de errar e deixar para trás o outro caminho. Assim, a possibilidade do que poderia ter sido permanece flutuante mas inconcretizável.

Kieślowski interessa-se pelo mundo não representado e, por isso os seus filmes mostram sempre personagens solitárias no meio da multidão, absorvidas num espaço público repleto de robots anónimos. Ao longo da sua filmografia, começam a surgir ligações sobrenaturais e a dimensão fantasmática sedeada nos aspectos insondáveis da alma. Daí o interesse pelas realidades alternativas e pelos fios, como no rizoma, que se misturam e interligam vidas. O realizador acredita nesta teia onde todas as pessoas estão ligadas umas às outras, mesmo que não se conheçam.

La double vie de Véronique constitui um exemplo da estética kieselowskiana e do modo como o realizador representa a natureza, para criar a atmosfera necessária á transmissão do enredo. O ambiente é, fundamentalmente, pautado por três cores: verde, amarelo ocre e vermelho, o que provoca uma sensação estranha de universo irreal e misterioso. O vermelho surge nos elementos cénicos e no guarda-roupa, o amarelo filtra a realidade através do celofane sobre a

câmara e as paisagens revestem-se de um verde oliva ácido. Esta película densa de cores absorve os personagens e encerra-os num plano fantasmático. Sem esta envolvimento não se traduziria a tensão necessária no filme, baseada nos sentimentos da heroína, sem os quais a história não faria sentido. Parece pertinente estabelecer um parentesco com as pinturas de Edward Hopper, submersas num cenário quase ficcional devido ao tratamento da cor e da luz. Podemos também visitar nestas imagens as características dos personagens de Kieślowski: solitárias e introspectivas, tanto no espaço público como nas zonas privadas - vulneráveis na sua intimidade sob o olhar de uma "câmara" curiosa.

Foi publicado recentemente um livro belíssimo com polaróides de **Andrei Tarkovsky** que servem de exemplo como um registo auto-biográfico *sui generis*. A composição é de extrema beleza, os motivos familiares e geográficos que transmitem a noção de temporalidade e história pessoal. São quase diários velados por uma fina camada de nebulosidade e repletos de arrastamentos, características típicas deste formato fotográfico que, como nenhum outro, transforma imediatamente o mundo real num mundo de sonho, habitado por luzes miraculosas. É claro que a experiência cinematográfica contribui na execução destas imagens pelas mãos do artista. Com efeito, os planos e as cenas, embora transpareçam naturalidade, são convenientemente encenados.

A atmosfera kieszlowskiana e tarskovskiana é sempre velada por filtros e contrastes de cor que denunciam um mundo irreal, onírico e obscurantista, contudo impregnado de humanismo. Com Kieslowski atravessamos realidades alternativas e sentimos uma telepatia suspensa; em Tarkovski constatamos a gravidade da terra sobre o tempo e um espaço terrestre decadente que busca do sonho e do oculto.

Descortinamos uma relação entre a sensação de *Unheimlich* freudiano e a obra de alguns autores referidos. Com efeito, a articulação entre mundo real (naturalismo) e fantasmático (surrealismo) tem muito interesse no conteúdo e no aspecto estético da obras; mas também dela provém um efeito ou sensação de estranheza.

Na procura de uma explicação mais sólida para o conceito de *Unheimlich*, Sigmund Freud percorre os diversos significados da palavra *Heimlich* entre outras similares, desconstrói-as etimologicamente e exemplifica as suas variantes enquanto componentes frásicos. Terminada esta pesquisa, o autor retorna à



psicanálise e descortina alguns casos de pacientes e neuroses que reflectem ou se enraízam em sensações de *Unheimlich*. Por fim, Freud desenha uma aproximação à estética, onde estabelece analogias entre o real e a literatura ficcional (romance e conto) para explicar as formas e efeitos que tomam o *Unheimlich* nestas duas dimensões. No fim deste processo, conclui que Heimlich se torna progressivamente ambivalente até se metamorfosear no seu antónimo *Unheimlich*, uma espécie de medo e estranheza de algo distante ou recalcado que reconhecemos como familiar.

Freud explica ainda que existem dois tipos de escrita que estimulam o efeito de *Unheimlich*. No romance literário, um autor pode adoptar uma reprodução da realidade comum e suscitar o efeito de *Unheimlich* através de elementos que nessa mesma realidade causam esse fenómeno. Contudo, pode exagerá-los, usando os artifícios da ficção e fazê-lo de modo a que não seja previsível, por estarmos absorvidos numa imagem supostamente fidedigna do quotidiano convencional: «Um efeito *uncanny* geralmente emerge quando a fronteira entre a fantasia e a realidade se encontra velada, quando somos confrontados com a realidade de alguma coisa que até então tínhamos considerado fruto do imaginário, quando um símbolo toma a completa função e significado do que simboliza (...).»¹⁴. Freud refere ainda que «Um dos modos mais eficazes de produzir efeitos *uncanny* é através do *story-telling*»¹⁵.

Michael Borremans, Janaina Tschape, Tim Eittel e Kieślowski possuem uma certa dose de *Unheimlich*, efectuada com o apoio das atmosferas e paisagens representadas.

Como verificámos, os artistas, desde o romantismo até à contemporaneidade, têm homenageado a natureza à sua maneira. Quando a representam, seja como Pipilotti Rist e Janaina Tschape em metamorfose com o corpo e ampliada a grandes escalas, ou como Michael Borremans, Eittel, Kieślowski e Tarkosvky que a utilizam como pano de fundo mas dando-lhe um ar místico, fantasmático ou roçando o sublime e, por último, como Bil Viola que a transporta para um patamar quase divino e virtual. Todas estas leituras da paisagem são materializadas pelo médio de forma invulgar e subjectiva. Ora seja, em encenações performativas e fotográficas com cores fortes ou camuflagens; detur-

14 FREUD, Sigmund, *The uncanny*, trad. David McLintock, Penguin Books, Londres, 2003, p.150

15 FREUD, Sigmund, *The uncanny*, trad. David McLintock, Penguin Books, Londres, 2003, p.135

A Cor e a Luz como Agentes de Mutação Atmosférica/Paisagística

pando os contrastes ou traindo a verdadeira atribuição das cores aos objectos, ou manipulando a luz e acentuando as sombras. São tudo manobras e engenho do artista.

Eu dou-me ao trabalho de perder de vista a natureza. Estou preocupado com a verosimilhança mais profunda que é mais real do que a realidade.

Pablo Picasso



Índice de Imagens



1 - Pipilotti Rist, Still de *Pour Your Body Out* (7354 metros cúbicos), Projecção (Multichannel video), cor/som, 2008



2 - Janaina Tschäpe, *Juju 1*, Cibachrome, 40x50 cm, 2004



3 - Tim Eitel, *Abend*, óleo s/ tela, 210x300 cm, 2003

A Cor e a Luz como Agentes de Mutação Atmosférica/Paisagística



4 - Krzysztof Kieslowski, Still de *A dupla vida de Véronique*, (1991), cor, som, 94", Costa do Castelo Filmes S.A, PAL 16:9, 2007.



5 - Andrei Tarkovsky, *Otricoli*, Polaroid, 1982

*por José
Sanchez Ramos* **DO LÁPIS DA NATUREZA
ÀS COISAS, QUE SÃO COMO AS VEMOS**

Resumo

A conferência a realizar sob o tema do título deste texto, no qual se apontam alguns dados de trabalho, pretende tratar a característica primordial que distingue o meio fotográfico, a Analogia. Apresentam-se propostas que permitam descobrir as deslocações do discurso da mimésis, que de alguma forma tem sido mantido evoluindo nos suportes que os fabricantes de materiais fotográficos asseguram. Pretende-se também relacionar e questionar estas características nativas da Fotografia com conceitos que se cruzam com elas, tais como: Natureza/Realidade, Objectos/Coisas, nesse mundo de Imagens que povoam o nosso quotidiano.

Abstract

The conference to be held under the theme of this text's title, in which several work data is pointed out, intends to approach the primordial feature that distinguishes the photographic medium: Analogy. The proposals presented allow discovering the dislocations of the mimesis' discourse, which in a way has been kept, evolving in the support assured by the producers of photographic materials.

It is also intended to relate and question these native features of Photography, with concepts that intertwine with them, such as: Nature/Reality, Objects/Things, in that world of Images that populate our daily life

A Fotografia desde o seu aparecimento, há quase duzentos anos, transporta consigo a discussão do seu carácter. Debate que por vezes se define com um antagonismo extremado o qual, talvez seja a melhor forma de o entender, no mínimo não deixa espaço à indiferença e ao tédio.

O entendimento mais conciliador do processo fotográfico é a sua principal característica, que desde a sua génese desde logo se evidenciou, a semelhança.

A sua capacidade mimética assinalada por Talbot o inventor do processo negativo/positivo o qual perpassa vindo até nós e que contém em si a capacidade de obtenção de uma matriz (negativo) assegurando a possibilidade técnica de execução de cópias (positivo) em número teoricamente ilimitado. Deste procedimento apresenta uma comunicação à "Royal Society" a 31 de Janeiro de 1839 em Londres, este mesmo texto foi publicado cerca de dois meses depois em Portugal, em Março sob o título, "Dezenho obtido pela luz, ou processo pelo qual os objectos por si mesmos se desenhm sem ajuda do lápiz".¹

A Fotografia não mudou desde a sua origem exceptuando os artefactos e processos que a produzem, tendo ao longo do tempo assegurado nas suas diversas materializações uma constante preocupação e investigação dos fabricantes de equipamentos e materiais fotográficos, dirigida no sentido de melhorar a sua principal característica, a semelhança.

Assinalarei aqui três grandes fases dessa constante mudança, que pela sua importância viriam a provocar alterações nas utilizações sociais bem como nas outras práticas artísticas.

A primeira medida que vulgariza e facilita a utilização da fotografia deve-se no meu entender à Kodak quando comercializa equipamento de fácil manipulação e processamento posterior acessível, disseminando e tornando possível o acesso a esta prática que até



Fotograma – Calotipo, William Henry Fox Talbot, do livro "Lápis da Natureza"

¹ Revista Literária, Periodico de Litteratura, philosophia, Viagens, Sciencias, e Bellas Artes, Tomo Terceiro, 2º anno. Porto – Typographia Commercial Portuense, nº12, Porto, Março de 1839.



Calotipo

esta altura, estava reservada a uma manipulação específica complicada e onerosa, permitindo assim o seu uso a largas camadas da população, em especial nos EUA, lançando cerca de 1890 um equipamento de tomada de vistas portátil e de fácil manipulação com uma campanha assente na fórmula, “carregue no botão nós faremos o resto”.

A segunda evolução da fotografia deve-se ao contínuo desenvolvimento da tecnologia industrial saída do pós guerra (1939/45) que permitiu tornar progressivamente a fotografia a cores um objecto próximo da maioria das pessoas pela sua acessibilidade económica, tendo-se intensificado o seu de uso nos anos setenta, e por último, esta grande mudança para equipamentos de fotografia electrónica que assistimos há cerca de uma dezena de anos, graças à revolução da microelectrónica e à miniaturização industrial, a qual proporciona regularmente a queda dos preços dos equipamentos e o aumento da resolução/qualidade das imagens obtidas, na referida atitude de prossecução e busca do objectivo primordial da fotografia a semelhança, ou citando Philippe Dubois, “um sentimento de realidade incontrolável, de que não nos desembaraçamos apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo e que participam na sua elaboração”², sentimento que poderemos enquadrar como o discurso da verosimilhança, posterior ao discurso da mimesis (espelho da realidade), bem como o do código e da desconstrução.

A Fotografia nasceu com um pecado original, o de ser feita por uma máquina. Admitia-se na época a sua capacidade mimética e como vimos, este atributo mantém-se ao longo dos tempos. Havia no entanto um problema, esta capacidade de fazer aparecer uma imagem quase **natural**, era proporcionada através de um processo mecânico, segundo as leis da óptica, da química e da electrónica, portanto sem a intervenção directa da mão do artista.

E por esta razão a fotografia opunha-se à obra de arte, produto

2 DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, Colec. Comunicação & Linguagens, Edit. VEJA, Lisboa, 1992

do trabalho, do génio e do talento manual do artista.

Assim, desde o seu início que a fotografia foi sempre objecto de discussão e debate, uns defendendo-a como panaceia de utilização pluridisciplinar, outros atacando-a considerando que todos os progressos materiais, entenda-se industriais, conduziam ao empobrecimento do género artístico.

Era a contaminação da arte com a tecnologia.

No entanto este debate inicial, irá determinar com vigor um fraccionamento: entre a fotografia como simples instrumento de uma memória documental da realidade, e a arte como pura criação imaginária.

Acreditava-se na clareza desta divisão: para a fotografia, a função documental, a referência, o concreto; para a pintura, a pesquisa formal, a arte, o imaginário.

Esta fragmentação referia-se nitidamente a uma oposição entre a tecnologia por um lado, e a actividade humana por outro.

Realidade – Aquilo que existe de facto, que é real, acontecimento. O contrário de Aparência, Ilusão.

A verdadeira realidade é então procurar num mundo inteligível, o mundo das ideias, o fundamento de tudo o que existe no mundo sensível e que permite o conhecimento. A realidade deve apresentar-nos as **coisas** tal qual são, e não apenas tal qual nos aparecem: é a sua verdade e, como tal, identifica-se com um abstracto metafísico, suporte das qualidades sensíveis.

Enquanto a **realidade** é por definição independente do homem, *a verdade* pertence sempre à ordem do discurso ou ainda à da representação.

Portanto esta definição de muitas que se poderiam referir, sintetiza a situação da seguinte forma: Realidade, independente dos homens, logo o mundo dos objectos, por exemplo a natureza.

Verdade, pertence à ordem do discurso ou à da representação, logo a Fotografia, modo de representação do real.

De facto o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi primeiramente atribuído à semelhança existente entre a Fotografia e o seu referente.

À partida e no início da sua difusão a fotografia era entendida ingenuamente pelo olho, e parecia ser por essência mimética.

A já referida discussão à volta desta problemática iniciada nos meios artísticos e intelectuais, referia alguma coincidência entre realismo e formalismo na

produção estética, esta aparente coincidência fez da Fotografia um modelo a imitar pelos artistas influenciados pelos ideais estéticos e académicos dominantes, que entendiam a criação partindo da fiel reprodução da **natureza**, e não da transformação desta através da sua elaboração mental.

Estes debates iniciais produziram discursos que iam do pessimismo profundo ao entusiasmo delirante, partilhavam no entanto uma concepção dominante que considerava a Fotografia uma imitação um pouco mais perfeita da realidade.

Pensava-se portanto que a cópia fiel da **Natureza** proporcionada pela fotografia impedia o artista de sonhar, e o sonho é sempre superior à visão.

Só mais tarde se percebeu que a fotografia tal como a perspectiva linear, que lhe está na base, sofria de outra limitação, a do ponto de vista.

Fotografa-se para ver as **coisas**, mas o acto de fotografar, tal como qualquer observação é uma interferência que modifica o objecto fotografado.

A fotografia é (quase) sempre subjectiva, o que se pode ver e fotografar foi sempre determinado pela tecnologia.

Confirma-se, portanto que a semelhança é um resultado, uma característica da Fotografia. O que interessa não é a imagem feita, mas antes o seu próprio fazer, a solução não está no resultado mas na génese.

O efeito de realidade em fotografia não é negado, sofre somente um deslocamento.

Neste trajecto abordando esta questão da Realidade/Natureza e Fotografia, começámos portanto a assistir a um deslocamento do discurso inicial da mimésis, que no século XIX elegeu a semelhança como característica fundamental do meio, no entanto essa ideia viria a desenvolver-se em todo o século XX e XXI, no sentido da preferência de analisar a fotografia como um meio de transformação do real.

A crítica estruturalista a propósito da impressão da realidade, na fotografia e no cinema, constitui um ponto de vista desconstrutor sobre a imagem fotográfica, estabelecendo um discurso produtor de textos sobre a teoria da imagem apoiado nos que se inspiram em três pólos de ideias:

- 1) Na psicologia da percepção anterior ao estruturalismo francês, (Arnheim).

2) Posteriormente, Damisch, Bourdieu, e a revista *Cahiers du Cinema* assumem uma posição ideológica, ainda que com pontos de vista diferentes, estruturam um discurso ao redor da ideia de a câmara escura não ser neutra e inocente, e que a concepção do espaço que ela implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista.

3) E por fim, os discursos que dizem respeito aos usos antropológicos da fotografia, todos eles tendo em comum a recusa do discurso da mimésis e da transferência, sublinham no essencial a questão da codificação: técnica, cultural, estética e sociológica da fotografia.

A câmara fotográfica não é pois, segundo estas novas formulações um agente reprodutor neutro, mas uma máquina com efeitos deliberados. Ela é, do mesmo modo que a língua um caso de convenção e um instrumento de análise e interpretação do real.

A imagem será um sistema simbólico que necessita de uma interpretação por parte do fruidor.

Surgem as críticas sobre a publicação de fotografias inteiramente dominadas, controladas, logro de um consenso universal factício, simulacro de uma memória colectiva, onde imprimem a imagem de marca do acontecimento histórico, que é a do poder que as seleccionou para fazer calar todas as outras.

Acusa a parte encenada destas fotografias, a dimensão ideológica dos seus dispositivos de enunciação encobertos. Assinala a posição do fotógrafo, o congelamento da imagem, o papel da grande angular...) como elementos exageradamente enfatizados destas imagens

O conjunto destas posições resume-se: na denúncia da faculdade da imagem fotográfica fazer-se cópia exacta do real.

Toda a imagem fotográfica terá de ser analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formalização arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada.

Segundo esta concepção, a imagem não pode representar o real empírico.

E por fim, mais recentemente, assistimos a uma abordagem à questão do realismo em fotografia, assinalando um certo regresso ao referente, mas sem a



obcecação do realismo mimético.

Existem no entanto correntes que sustentam discursos que tendem a desvalorizar a importância do real na fotografia, tentando abandonar assim uma das principais qualidades do processo fotográfico que as sociedades modernas utilizam de forma talvez desregrada.

Este percurso de condições e contradições que configuram os diferentes discursos sobre esta temática tornaram-se estruturantes de um meio que é simultaneamente intermediário e interdisciplinar para as artes visuais, instrumento das realidades do mundo e forma expressiva e distinta de enunciação artística.

Com efeito a fotografia pode ajudar-nos a ver, levar-nos a indagar quantidades objectivas de coisas ou de actos, e implica a memorização de escolhas, presenças, aceitações e recusas.

É também um instrumento técnico que permite colecionar registos do visível, transformando a realidade, enquanto conjunto de estímulos mutáveis e moventes capazes de alargar a consciência do homem.

Num contexto de experimentação didáctica de processos artísticos, a prática da tecnologia fotográfica, facilita a compreensão das opções metodológicas, documentais, introspectivas, objectivadoras, estimula no aluno a expressão da sua individualidade.

Poderei talvez considerar a fotografia perspectivada para além da sua característica física particular, como um sistema complexo de sistemas de representação com códigos interpretativos que difunde a cultura visual, sendo ela mesmo o seu principal modo e suporte de difusão.

Desde Talbot até ao suporte electrónico codificado (digital), a imagem fotográfica impôs-se de diferentes maneiras no processo de difusão: como reprodução, modelo, referente, mensagem... E com ela, o visual que considera igualmente o figurativo e o visível, reinvestiu na arte, na cultura e na comunicação.

Talvez a *difusão* se tenha convertido no modelo da criação.

Actualmente e de forma mais apurada estabelecem-se confrontações entre aqueles que defendem o substracto conceptual e reflexivo, em detrimento do purismo específico do meio.

A fotografia enquanto meio de registo e expressividade, tem largas consequência em muitos planos da actividade humana, capaz de abalar as linhas estruturais do pensamento artístico estabelecido e a reprodução plural, em su-

Do Lápis da Natureza às Coisas, que São como as Vemos

porte plano, das aparências do mundo, entre cidades e o modo de as sonhar e viver, e os vários retratos do homem.

Assume-se pois a necessidade de contribuir para uma afirmação e valorização do uso da fotografia, como meio de autorepresentação e como via de conhecimento perante a dimensão espacial, e em consequência a relação que se pode estabelecer entre o eu e os outros, entre o eu e o espaço circundante, e finalmente entre o eu os outros e a relatividade espacio-temporal.

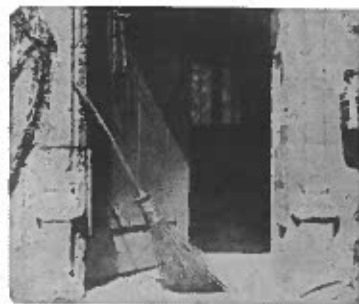
É de sublinhar a importância da utilização da fotografia como um meio, como uma *técnica artística*, ao serviço de um pensamento estético determinado, e perante a necessidade imperiosa de reafirmar processos reflexivos individualizados e conteúdos extra formalistas.

A análise do meio proporciona um debate que pertence mais à imagem do que às imagens e às relações que existem entre si.

A imagem legítima é a que o olho percebe, a imagem retiniana, sendo a fotografia considerada já não como uma referência da realidade, mas como uma realidade filtrada pelo olho e captada como um registo pelo operador.

É também um instrumento técnico que permite colleccionar registos do visível, transformando a realidade, enquanto conjunto de estímulos mutáveis e moventes capazes de alargar a consciência do homem.

A Fotografia é um cruzamento das artes, uma correspondência de sentidos.



Desenho Fotogénico-Calotipo,
1839, Royal Photographic Society
Bath, Inglaterra

∫ *por Juan
Carlos Guadix* **LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN**

Resumen

Bajo un planteamiento diacrónico, que enmarca y recoge mi propio itinerario creativo, se establece un modo determinado de *aproximación* entre mi obra plástica y la naturaleza. Se analizan aquellos factores que, de una forma u otra, condicionan la *metamorfosis de la imagen* a lo largo de la historia de producción de la misma. Desde el propio principio de la imitación, hasta el establecimiento de otras *realidades* icónicas con las que desarrollar una cosmovisión personal. Desde el objeto inmanente y la relación estética transcendente, hasta la consistencia de lo estético. Para ello analizamos los equilibrados juegos con los cuales enfatizar la intensidad poética y autorreferencial. Partiremos de sus correspondientes restricciones metodológicas registradas en la memoria colectiva con el carácter de *retóricas*, hasta llegar a un esquema racional afirmativo con el cual elaborar un doble discurso metafórico. A saber : *el crítico* y *el propio de los objetos artísticos*.

Pero justamente porque en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión de totalidad absoluta, como idea real, por eso esa misma inadecuación de nuestra facultad de apreciar las magnitudes de las cosas en el mundo sensible es, para esa idea, el despertar del sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros, y el uso que el Juicio hace naturalmente de algunos objetos para este último (el sentimiento), pero no el objeto de los sentidos, es lo absolutamente grande, siendo frente a él todo otro uso pequeño. Por lo tanto, ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante.

Immanuel Kant

Aunque pueda estar interesado por las teorías relacionadas con el hecho plástico, es evidente que no soy un teórico. Si bien, la mera elección de un referente, un natural, emprender un acto creativo implica forzosa-mente una *teoría* por irreflexiva o ciega que esta pueda ser. Los pensamientos expresados en el discurso aquí presentado, solamente estarán encaminados a expresar el pacto existente entre la naturaleza como referente y mi propia producción estético-artística. Será por dicho pacto y, mediante la sensibilidad, que la imagen sufra su metamorfosis gracias a la estrecha combinación de lo intuitivo con lo analítico, de lo factual con lo simbólico, pudiendo de esta forma, abrir caminos para percepciones y comportamientos transformados.

Si bien todo artista se interroga o reflexiona sobre las cosas *a priori*, pensamos que sólo *a posteriori* elabora una teoría la cual incorpora a su experiencia. Ésta pasará a convertirse en un *algo* *a priori* respecto a sus hechos plásticos pretéritos. Nunca antes, sino después de hacer algo, tras tomar consciencia del trabajo realizado el artista utiliza sus reflexiones para poder seguir adelante. Si bien, no se puede crear teóricamente o mentalmente, todos los artistas, en mayor o en menor medida, tienen que analizar su obra *a posteriori* de su materialización.

Dicho ésto y en relación con el discurso creativo en general —y el mío en particular—, cabe aceptar, como supuesto, que el principio de imitación representa biológica y etimológicamente el punto de partida del desarrollo de las propias capacidades individuales, en relación a unas ciertas pautas que se hallan vigentes en el entorno al que el sujeto debe integrarse.

Tal principio suele asimismo ser extrapolado explícitamente al dominio de la génesis artística. Sin embargo, teniendo en cuenta el posible determinismo ambiental, debe al menos puntualizarse que la *mímesis funciona*, de hecho,



de manera distinta según se tome como referente imitativo la realidad natural —teoría desarrollada en las Academias desde el Renacimiento donde no solamente se permitía el acercamiento selectivo a la naturaleza sino que se exigía. En este sentido la imagen pictórica, se ha definido tradicionalmente como una representación natural. Se presenta de nuevo lo que la naturaleza había presentado en primer lugar, además de otras *realidades* icónicas o, incluso otros *modelos* convencionalmente establecidos como *ideales*. Es decir, no solamente se reconoce la imitación de la naturaleza, sino también la del propio arte. Ambos referentes imitativos, presentan la naturaleza como un cuchillo de doble filo. A saber el mundo creado por el hombre y el mundo creado por Dios.

Será en este sentido, que la capacidad creativa del sujeto, en su espontánea e inquieta actitud inquisitiva por descubrir su propia identidad, puede centrar su atención en las realidades directamente circundantes. Pues los objetos, las personas, la naturaleza..., hasta las situaciones más diversas despiertan su interés. Pero, en igual medida, las mismas imágenes que se le ofrecen —selectivamente configuradas— se le presentan como formando parte indisoluble de su ambiente próximo. Además, los procesos de insistente culturalización que desde su origen van conformando su personalidad —como una segunda naturaleza— le proponen igualmente unas pautas o cánones dotados de rasgos axiológicamente positivos frente a lo que es difícil no responder de forma mimética.

La capacidad para encontrar —y elaborar— un lenguaje plástico *propio* corre pareja con las posibilidades de desarrollar una cosmovisión personal. De ahí que, en cualquier caso, el descubrimiento de nuevos horizontes, la consecución de informaciones más amplias o el impacto de otras alternativas visuales constituyan las condiciones previas para —tras el asombro ante lo inusitado— abrirse a un ámbito de más extensas perspectivas. El desarrollo de dicha cosmovisión personal, pensamos, se encuentra estrechamente relacionado con el concepto de *consistencia*. Es decir, con la acción de *consistir*. Entendemos la consistencia como un constituyente objetivo e insuficiente de la obra de arte; pero necesario y determinante de la relación estética, de conocimiento y asimilación del objeto artístico por parte del espectador en términos de representación subjetiva. Insuficiente para la obra de arte, ya que ésta no puede ser considerada sólo y exhaustivamente como un objeto. Sino que ésta, ha de trascender a la propia consistencia. Esta transcendencia sólo es posible mediante una inmanencia ob-

jetual, con la cual el artista acumula en sus propios espesores de su memoria. La emanación transcendental alojada en el espacio subjetivo y psicológico de las representaciones transcendental, conforman su relación estética, posicionalmente interior y distante de los objetos.

Así pues, lo que impone la diferencia entre el objeto inmanente y la relación estética transcendente localiza la consistencia de lo estético en la relación receptora de los destinatarios con la obra. Pero, la vinculación creativa que contrae el artista con sus propias iniciativas de plasmación progresivamente conformadas en el objeto, modifica radicalmente los factores de relación estética como experiencia temporal de asimilación adquisitiva de las obras de arte. El artista, en todo momento, descubre y resuelve procesualmente cada una de las tesisuras problemáticas de la obra. Sólo de esta forma y tras un silencio creativo, puede situar exactamente en la superficie y la profundidad del *ergon* circunscrito e inmanente que es la obra para los contempladores externos. Cada uno de los hallazgos y las frustraciones de su memoria plástica sobre la constatación procesual, dinámica y perfectiva de la obra, son energía en el recuerdo del artista-creador.

La directa prioridad concedida a los valores sensibles y formales, aunque no suponga la erradicación de las preocupaciones vitales circundantes sin embargo, las transforma. Dicha transformación surge a través de equilibrados juegos con los cuales son enfatizadas la intensidad poética y autorreferencial. A los valores sensibles y formales, hemos de sumar los planteamientos históricos encargados de recoger y recomponer cuantos datos se ofrecen a su consideración. Teniendo como finalidad explicar la dinámica propia de unos hechos e influencias que, contextual y evolutivamente, conforman el marco específico de las condiciones previas en la que se desarrolla el artista como ser cultural.

De esta manera, a partir de sus correspondientes restricciones metodológicas, la historia del arte levanta acta de un ayer convertido en decurso y trayectoria. Formula los principios que rigieron la dialéctica generadora de unos movimientos y unas convergencias estilísticas que se hayan ya convencionalmente registradas en la memoria colectiva con el carácter de *retóricas*.

Sin embargo, aunque por su simplicidad lo olvidemos, bajo ese lógico encadenamiento de tendencias que la historia esquemáticamente nos presenta y que de hecho conforma y determina nuestra comprensión del devenir artístico, se oculta toda la inasible fluencia vital que hizo viable, y justificó, la aparición



de cada realidad creativa, de cada propuesta y de cada concreta acción plástica.

No obstante, el contexto histórico de los fenómenos artísticos, es el imprescindible resultado de una suma de aportaciones tan específicas como personales, desarrolladas en el marco global de la existencia. En tal diacronía se transplantan las diferentes generaciones y se engarza con definida independencia en cada figura de una determinada época.

No cabe duda de que el grado de aceleración histórica, en relación a nuestro devenir artístico, se ha de tener en cuenta a la hora de enmarcar las opciones que definen una determinada praxis creativa. Ello será significativo no sólo respecto a las tendencias que con mayor o menor intensidad y variedad, hallamos asumido; sino también, en cuanto a aquellas otras que posiblemente hemos desechado o no hemos atendido. La presencia, tanto como la ausencia; la acción, como la omisión; la selección junto con el rechazo, determinan cada una de las distintas posiciones que marcan y constituyen mi trayectoria personal al igual que la de cualquier otro artista. Así pues, dichas posiciones estarían determinadas por lo que podríamos denominar *memoria icónica*. Dicha memoria no ha de ser entendida como un peso o lastre que debemos abandonar, sino como parte fundamental del proceso de reflexión con el cual desarrollar nuestra propia cosmovisión. Es por ello, que dicha memoria icónica, no puede ser entendida con un almacén. Por el contrario, ha de ser entendida como fuente de operaciones, como proyecto en sí misma. Solamente de esta forma podremos ver, interpretar o comprender; enlazando lo ya visto con lo que vemos o queremos presentar, interpretar. Solamente, de esta forma podremos extraer directamente la información que nos ofrece el referente convirtiéndola en fuente de conocimiento. Será mediante ésta que podamos identificar nuevos aspectos, inventar nuevos significados o incluso reconocer parecidos lejanos a la hora de generar el proyecto creativo.

Legado a este punto, podríamos decir, que la metamorfosis que sufre la imagen plástica, se podría explicar verbalmente de muchas maneras, aunque en realidad ninguna sea directa ni fácil. No podemos olvidarnos que la *paráfrasis* existente en la crítica literaria, quizás sea más directa que la existente en la crítica plástica, en esta última actúan las palabras sobre las imágenes y no las palabras sobre las palabras. Para intentar expresar con brevedad mi voluntad expresiva, utilizaré formas sintéticas de la explicación *retórica*. Dicha retórica

no será entendida como un galimatías innecesario encaminado a la utilización del lenguaje para lograr efectos especiales de expresividad persuasiva, sino como un utillaje económico para organizar nuestro propósito.

Toda producción plástica, bien sea mimética o abstracta, participa del esquema racional afirmativo de la *metáfora*. Ésta, está configurada por representaciones de *semejanza ilusoria* y bidimensionales encaminadas a multiplicar de forma ilimitada la *semántica* y los *atributos* del hecho plástico. Dicha multiplicación de los atributos está determinada por un distanciamiento icónico entre los elementos puestos por la similitud afirmativa de la metáfora. De esta forma, se provoca lo que podríamos denominar una representación *catacrética*.

Hemos de indicar que al igual que afirma Nelson Goodman entendemos que *la metáfora no es un artilugio retórico meramente decorativo sino una manera de hacer que nuestros términos tengan pluriempleo. La ficción ya sea escrita, pintada o representada, no se aplica realmente, pues, ni a la nada ni a unos diáfanos mundos posibles, sino a los mundos reales aunque lo haga metafóricamente... Los símbolos pueden operar, de hecho, no sólo por medio de la denotación, sino también a través de esos procesos de ejemplificación.*¹

A la hora de poder abordar mi producción estética en relación con la naturaleza pienso que podemos articular un doble discurso metafórico. De una parte, un discurso crítico (teórico), pues no es otra que similar y alegórica la mediación para la palabra sobre los simulacros del arte. De otra, el discurso propio de los objetos artísticos. En mi caso, muestra una clara vocación referencial comprometida con un proceso de simbolización que escapa no sólo a las insuficiencias ironizadas por vía paradógica en la propia poética del material signifiante, sino también, en lo que se refiere a la deconstrucción de la funcionalidad simbólica en los componentes figurativos de la imagen.

Si bien la convención simbólica de la pintura mimética de cualquier época ha de ser afirmada por vía indirecta de representación metafórica, como viene a proclamar Goodman, tanto más radical será la razón del simbolismo alegórico desarrollado en nuestro devenir artístico. Éste, reconoce explícitamente la paradoja descodificadora de las imágenes referenciales directas para confirmar su principio de demora simbólica. Así pues, en nuestro discurso plástico queda patente la distancia existente entre la naturaleza en términos de referencia, y

¹ GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990. pp 143-145



la tensión tardía de su límite efectivo; que no es otro que, las alegorías materiales de la representación humana, de la finalidad como ideal inscrito en el programa de representaciones y construcciones de mundos. La poderosa generalidad de la tendencia asimilativa metafórica dentro de los fenómenos de funcionalidad que constituyen la estructuración de la conciencia simbólica, revela por tanto el cumplimiento dialéctico del movimiento universal de síntesis. Hablar pues de finalidad (como Kant) supone mencionar en su constitución esquemática el principio único de asimilación y convergencia que recubre el movimiento esquemático de la metáfora. Es bajo esa amplia visión figural del mecanismo metafórico, que Goodman reelabora su alcance no meramente retórico-elocutivo de figura de ornato, sino la propiedad universalmente comprensiva del mismo. En gran medida, el interés de lo artístico reside en su peculiar implementación del movimiento universal metafórico; y tanto más en aquellos casos de la pintura contemporánea, que erosionan drásticamente la proporcionalidad ilusoria de la base inmediata (del material signifiante). Así, pretendemos una profunda degradación de la calidad convencional del principio material de la comparación metafórica aunque este hecho no represente (como lo ostentan otras instrumentaciones artísticas superficiales del mecanismo) abdicar de la confianza tradicional en los poderes de sorpresa maravillosa del gran simil (la metáfora universal del arte) de la mimesis pictórica. Sino por el contrario, el despojo drástico de los accidentes de ornato tratando de subrayar la radicalidad esencial de la ilusión imaginativa, en el mecanismo universal metafórico del arte.

Prolongando el razonamiento anteriormente denominado como representación catacrética, que en comparación con las metáforas establecidas por la tradición de la pintura figurativa hemos establecido, en el mismo orden de similitud metafórica hablaremos de la *metonimia*. La metonimia será entendida como un desplazamiento de significado, desde un signifiante hacia otro signifiante, que le es próximo. De esta forma, mi producción gráfico-pictórica se convierte en fórmula autodeíctica de una misma espacialidad. No refiere más allá de su propia presencia. Todas las *deixis* se restringen a su propio interior. El espacio del cuadro se constituye como un universo autónomo y como garante perfecto y concluso de sí mismo. Podríamos hablar pues, de una verdadera ampliación creativa del mundo, mediante la cual, añadir imágenes realmente

inéditas e innovadoras, ensanchando o profundizando la escenografía visual para las sensaciones y los sentimientos.

Partiendo así del esquema lógico-metafórico de la figura de la metonimia, hemos de aludir al visible proceso de radicalización abstracta que mi obra ha sufrido en relación con la naturaleza. Dicha voluntad de abstracción nos obliga a movilizar los nombres de otras dos figuras retóricas como son la *paradoja* y la *sinécdoque*. Respecto a esta primera, la paradoja, hemos de señalar su impropiedad extrema dentro de las artes visuales. Podríamos convocar aquí un inventario innumerable de antecedentes pasando desde los *ready made* de Duchamp hasta los *esquis de paja* de Kiefer.

En lo referido a la segunda modalidad, la sinécdoque, la podemos ver en los rítmicos elementos oníricos y únicos que se alían con la tendencia al difuminado y adelgazamiento material metonímico de las formas manifiestos en la gran mayoría de mis obras. Estos elementos se encuentran en notoria de conexión con la periferia contextual que en un gran número de obras, van más allá de los márgenes de la composición actuando como objetos explícitos de la misma.

Para finalizar, podríamos decir que la relación que mi producción artística mantiene con la naturaleza, pone de manifiesto la construcción de una *estrategia* a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas, de forma que lo claro y evidente dista de serlo. De esta manera, se confirma mi convicción profunda y conservadora sobre los poderes del lenguaje del arte, en su papel de suplementación de las insuficiencias del mundo concebido como real, bajo su propia lógica. Es por ende, que el significado poético de mi obra es absolutamente independiente y autónomo respecto a los valores de verdad y falsedad referencial que gobiernan los criterios de utilidad y validez.

En definitiva, de una forma muy breve, he pretendido que la sucinta apelación metodológica asumida en este texto, sirva para dar cuenta de mi discurso plástico. Y que lejos de constituirse en un artificio de opacidad explicativa, contribuya a enriquecer una adecuada descripción y diagnóstico de la compleja relación entre mi quehacer plástico-gráfico y la naturaleza.



Bibliografía

DORFLES, Gillo. *El devenir de la crítica*. Madrid, Espasa Calpe, 1979.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.

GOMBRICH, Ernst. H. *Arte e ilusión*. Madrid, Debate, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991.

MACLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Ed Diana, 1968.

*por Luísa
Arruda* **CONVENTO DE
S. PAULO DE SERRA DE OSSA**

Resumo

O Convento de S. Paulo de Serra de Ossa é um edifício monumental dos séculos XVII e XVIII magnificamente integrado no panorama da Alentejana Serra de Ossa. Dedicado aos monges eremitas e protegido pelos Duques de Bragança, está recheado de obras arte, como esculturas em terracota, azulejaria a azul-cobalto sobre branco com histórias de eremitas e temas sacros. Os seus jardins são exemplos da melhor arte portuguesa de jardins, nos quais a arquitectura, escultura e azulejaria contribuem na criação de maravilhosos espaços de oração e meditação.

Abstract

St. Paul's Convent it's a monumental building of the 17th and 18th centuries, beautifully integrated in the particular panorama of Alentejo Mountains (Serra de Ossa). Dedicated to the eremite life of the monks, and protected by the Dukes of Bragança, it has elaborated works of art, as terracotta sculptures, and cobalt blue and white painted tiles with different eremite lives as well as sacred themes. Its gardens are an example of the finest Portuguese garden art were architecture, sculpture and tiles paintings are together contributing to wonder spaces of prayer and meditation.

Os monges de Serra de Ossa pertenceram à Congregação dos Monges de Jesus Cristo da Pobre Vida, uma congregação de monges eremitas. Esta resulta da reunião de eremitas que viviam isolados, em grutas, na serra de S. Gens no Alentejo, junto a Estremoz. Aqueles monges eremitas eram conhecidos como Essenos ou Ósseos, primeiros cristãos da Lusitânia que, desprezando as grandezas aparentes do Mundo, povoaram as grutas desta serra e eram tidos como Santos. Do nome dado as eremitas, derivou o nome da Serra, Serra de Ossa, segundo consta a lenda.

Uma descrição da época da construção do convento revela como era a *du-reza da natureza selvagem* do lugar:

*A Serra de S. Gens, levantandose em tanta altura, que parece que nam tem as nuvens visinhança mais próxima... Todos estes montes e serras eram antigamente aspérrimos & incultos, tudo brenhas & altíssimos matos, & por esta causa erão habitados de muitas feras(...)*¹

E, também, em contraste a *doçura da natureza selvagem*:

*(...)porem não he triste a dita montanha, porque supposto consta de tam grandes & escabrosas terras, contudo entre humas & outras se dilatam fertilíssimos vales, que com a frescura, & frondoso dos arvoredos, ainda que sylvestres, se mostram muy agradáveis & aprazíveis, principalmente no Estio, porque por huma & outra parte nascem muitas fôtes [fontes], que acompanhadas com o canto de muitas, & sonoras aves, fazem com o seu ruído consonâncias tam suaves, que suspendem os passageiros(...)*²

É neste local a um tempo selvagem e idílico que se constrói o Convento de São Paulo de Serra de Ossa. A Congregação dos Monges de Jesus Cristo da Pobre Vida tem outros conventos no Alentejo, nomeadamente o de Portel, entre outros, e resolve também instalar-se em Lisboa, com o mesmo nome - o Convento de S. Paulo de Serra de Ossa, na Calçada do Combro. No entanto, o Convento construído efectivamente na Serra de Ossa irá manter-se até à extinção da Ordens religiosas em Portugal, como cabeça da Ordem, marcando a

1 Costa, António Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa*, 1708, pp.447

2 *Idem,ib.*



principal característica dos seus monges, o facto de viverem “fora do mundo”, em regime o mais próximo possível do eremitério, longe das tentações das cidades, fazendo voto de silêncio e de pobreza.

A construção deste notável Convento revela uma sucessão de campanhas de obras que se podem seguir no seu interior desde o século XVI a finais do século XVIII. No século XX, quando o convento entra na posse da família Liotte, outras campanhas de obras podem ser detectadas e, actualmente com a adaptação a Hotel, ainda outras obras podem ser acompanhadas, interessando nomeadamente as de restauro.³

Muitas das obras do século XVII e XVIII têm como objectivo criar diferentes espaços de ao mesmo tempo de recolhimento e representação da Ordem, dentro dos muros do Convento. No exterior a integração na belíssima paisagem circundante e a arte dos jardins constituem momentos de grande qualidade estética e artística, datando as principais obras do século XVIII. Como espaços de introspecção e oração, estes jardins são dotados de fontes, lagos, esculturas em terracota e azulejaria cujos temas relevam da história dos grandes eremitas. Também alguns espaços interiores são pensados como jardins e neles a azulejaria e o elemento água, estão presentes na caracterização estética e simbólica dos espaços.

A decoração de grandes espaços com azulejaria representa provavelmente o maior investimento em obras em intervenções do século XVII e sobretudo do século XVIII. Em alguns espaços, como no refeitório são mantidos os azulejos do século XVII para reforçar a ideia de Tempo de Antiguidade do Convento. A Azulejaria do século XVI aparece apenas em fragmentos recuperados em obras recentes.

Será, no entanto, ao longo do século XVIII que se vão criar os momentos mais espectaculares da azulejaria do Convento, em revestimentos quer de carácter intimista, quer de carácter monumental, estes últimos estabelecendo percursos de “recepção” e “visita” nos interiores, com prolongamentos para o exterior.

A iconografia da pintura azulejar revela aspectos muito particulares da programação da intervenção decorativa, como, por exemplo, a representação de Vidas de Monges portugueses de Jesus Cristo da Pobre Vida, com fama de San-

3 Para uma monografia deste Convento ver, Arruda, Luísa e Coelho, Teresa, *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*, Lisboa, 2004

Convento de S. Paulo de Serra de Ossa

tidade, logo na Portaria, onde se vêm também Monges como Figuras de Convite, à porta, Convidando a Entrar e ao Silêncio. Em muitos lugares deste convento encontramos pintura de azulejos com figurações de eremitas em meditação na natureza. Trata-se de pinturas em que a azulejaria do século XVIII, com obra de arte, reflecte sobre a imponência, a graciosidade, a aspereza ou a calma de paisagens naturais, escolhidas para a meditação de cada eremita representado. São espaços interiores transfigurados pela azulejaria azul e branca, também eles dedicados à meditação dos monges.

Os maiores pintores de azulejo das oficinas de Lisboa do século XVIII estão representados neste magnífico monumento, sendo de realçar uma assinatura de António Oliveira Bernardes, na Capela do Bispo, actual restaurante do Hotel. Nota-se a presença fortíssima de P.M.P, na Igreja, Escadaria nobre e outros espaços de transição. A mão de Policarpo de Oliveira Bernardes vê-se em alguns painéis, enquanto a oficina de Bartolomeu Antunes, Nicolau de Freitas, domina, nos extensos corredores azulejados. Já na Capela do Claustro encontramos um revestimento da Real Oficina do Rato.

A arquitectura do edifício conventual e a sua integração na paisagem da serra constitui, ao abordarmos o edifício, o primeiro momento de reflexão da relação entre arte e natureza. Trata-se de entender a monumentalidade do objecto arquitectónico não como elemento de conflituosidade com o circundante natural mas como um ser quase natural. A implantação do edifício no terreno, em plataformas, os materiais: o branco da cal; o ocre das telhas, os tons do granito e as plantações de árvores, no redor, tanto em matas como em pomares e lugares ajardinados contribuem para a criação de uma nova paisagem que se articula elegantemente com



Fotografia do Convento S. Paulo de Ossa. Jardim do Noviços: perspectiva do tanque com fonte e nichos com esculturas em terracota



Fotografia do Convento S. Paulo de Ossa. Jardim dos Noviços: nicho com escultura em terracota

a paisagem da Serra. A passagem do tempo sobre as formas dos terrenos, edifícios, matas e jardins esculpiu aplanando hipotéticas arestas e dissonâncias, criou *patines*, unificando o natural e o artificial.

A Arte dos Jardins constitui uma síntese de várias vertentes e saberes artísticos, arquitectura, paisagismo, escultura, pintura (e actualmente design e arte pública) e nela encontramos uma especial relação entre arte e natureza, não a que se representa, imita ou emulam mas a que transforma as duas entidades, a arte e a natureza numa nova realidade: o jardim - em que arte e natureza se confundem e encontram uma nova realidade.

Neste convento de S. Paulo de Serra de Ossa um jardim intimista e maravilhoso, hoje muito empobrecido, reclama a nossa atenção e em certa medida a nossa capacidade de o recompor, imaginando como era o jardim no século XVII. Trata-se do jardim dos noviços, ligado a toda a estrutura arquitectónica do noviciado, composto por dormitórios, celas e a capela de Nossa Senhora da Piedade. Veja-se uma descrição da época:

*(...)Na parte do Evangelho da dita Capella da senhora da Piedade está outra porta, por onde se entra para hum jardim, artificiosa & engenhosamente composto em quadros repartidos por sua ordem de muitas boninas & arvores de espinho [fruto], no primeiro quadro tem hum tanque cõ seus peixes, agua, que perenemente lhe corre, rodeado de assentos e canteiros de flores, q convidam à estancia permanente aos que alli chegão(...)*⁴

O jardim era um espaço ao ar livre, mas fechado, para recreio dos noviços, com árvores de fruto e canteiros de flores e um tanque com peixes. Neste espaço, a

⁴ Costa, op.cit, 1708.

zona construída compreende uma parede com nichos, desenhada a partir de uma página do Tratado de Arquitectura de Sebastiano Serlio, espelhando a erudição dos encomendadores.

Toda a estrutura arquitectónica era revestida com uma “pele” de *embrechados* (trabalho decorativo com pedras conchas e fragmentos de porcelana da china) de que ainda se vêem fragmentos. Dentro dos nichos figura-se a representação de uma “gruta” ou “choupana” revestida com cortiça (matéria prima alentejana usada localmente para protecção do frio e do calor). Cada nicho apresenta uma escultura em terracota de eremita (homem ou mulher) em atitude de recolhimento ou êxtase. No topo desta parede uma bela fonte em mármore alimenta o tanque dos peixes.

Trata-se portanto de um jardim requintadíssimo que lembra aspectos dos Jardins do Palácio Fronteira (também do século XVII), sobretudo nos embrechados, apresentando notáveis esculturas em terracota de que se desconhece em absoluto a autoria. De resto neste convento, abundam as esculturas em terracota quer no claustro quer na colecção particular do actual dono do Convento - Hotel , provenientes do conjunto monumental do Convento.

D. Catarina de Bragança que foi protectora deste convento, terá tido influência nesta tipologia de jardim que reclama tanto do espírito alentejano nos seus materiais e na sua implantação paisagística e natural, mas que no final representa também um gosto exótico e requintadíssimo que deriva do gosto da Casa Ducal de Bragança que, como se sabe, em Vila Viçosa, tinha o seu elegante e riquíssimo Palácio.

Merece especial destaque a *Varanda formosa*, espaço fechado, de meditação ao ar livre, cujo tecto é o firma-



Fotografia do Convento S. Paulo de Ossa. Varanda formosa: Porta do verão

mento. Este espaço foi construído no bosque que limita a Norte a estrutura arquitectónica do convento e deverá datar dos anos cinquenta a sessenta de setecentos. A *Varanda formosa* é na verdade uma sala exterior adossada ao convento, aberta no final do corredor da enfermaria, e comunicando com ele por uma porta. Sobre esta porta um busto em mármore representa o Estio, enquanto sobre as restantes portas encontramos as outras estações do ano: Primavera, Outono e Inverno. A varanda formosa é pois um espaço quadrado, ao ar livre, pavimentado com mármore, fechado por quatro paredes onde se abrem as 3 portas referidas. Uma das paredes está decorada com uma fonte escultórica, monumental, em mármore branco e, em todas as outras, bancos de pedra corridos, convidam ao repouso e à meditação.

A história de *Jonas e a Baleia* é narrada em altos painéis de azulejo, da segunda metade do século XVIII, pintada em azul-cobalto sobre branco. A história de Jonas pode ser lida como uma reflexão sobre a doença e o tratamento, a cura da cegueira como uma doença dos homens, que só Deus pode curar, justificando-se esta história no final do corredor da enfermaria.

Esta azulejaria afirma-se como arte barroca pelo modo como os quadros se apresentam ao espectador, numa verdadeira cenografia teatral. As cercaduras dos azulejos formam uma espécie de palco onde as cenas se desenrolam e as cabeceiras estão recortadas representando as estruturas superiores da arquitectura cénica.

A *Varanda formosa* constitui assim uma casa de fresco ou um jardim ao ar livre, um lugar de retiro e de encontro com a natureza, onde se pode desfrutar a atmosfera cálida do Alentejo. A designação deste jardim retirada de uma descrição do convento da época, ajusta-se à poética deste exemplar notável do jardim barroco português concebido como síntese entre concepções italianas do jardim e o gosto nacional.

A Arte portuguesa em confronto, harmonia e contraste com a Natureza marca presença neste notável Convento de S. Paulo de Serra de Ossa no coração do Alentejo.

*por Manuel Batoréo¹
e Maria da
Graça Rodrigues²* **OS FUNDOS DE PAISAGEM E OS
PORMENORES DE FAUNA E FLORA EM PAINÉIS
DA IGREJA DE JESUS DE SETÚBAL**

Resumo

O presente texto faz parte de um trabalho mais extenso dedicado aos Fundos de Paisagem, Fauna e Flora na Pintura Portuguesa do século XV-XVI. Procura-se dar o enquadramento da execução do Retábulo do Antigo Convento de Jesus de Setúbal numa perspectiva cultural e da História da Arte, permitindo entender o significado da sua iconografia e, em simultâneo, enquadrar, embora muito resumidamente, aspectos simbólicos das componentes relevantes relacionadas com a História Natural identificável.

Palavras chave: Setúbal, Franciscanos, Flora, Fauna, Simbolismo

Abstract

The present text is part of a more extensive work dedicated to Landscape, Fauna and Flora Backgrounds in Portuguese Painting of the fifteenth-sixteenth century. The aim is to contextualize the realization of the Altarpiece of the Ancient Convent of Jesus in Setúbal, through a cultural perspective and in the light of Art History, which allows understanding the meaning of its iconography and, at the same time, to enclose, however briefly, symbolical aspects of the relevant components related to the identifiable Natural History.

1 Doutorado em História da Arte. Professor Jubilado da Faculdade de Letras de Lisboa. Investigador do Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes (Instituto Francisco de Holanda) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Este trabalho é mais um contributo para o estudo do tema *A História Natural na Iconografia da Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos (1500-1549)* iniciado em 1998 e desenvolvido no âmbito de Projecto Praxis/P/HAR/13267/1998, com a participação do autor e da Dr.ª Sílvia Leite com o apoio do Prof. Doutor Fernando Catarino. Prosegue, agora, no âmbito de um pós doutoramento, orientado pelo Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira, a apresentar brevemente na F.B.A.U.L. Necessariamente resumido (a extensão e interpretação da fauna, da flora e fundos de paisagem remetem para trabalho muito mais extenso e em vias de conclusão) este texto procura, apenas, dar uma ideia muito genérica da multiplicidade de problemáticas que o tema envolve.

Os autores não querem deixar de apresentar o seu melhor agradecimento no apoio a este trabalho e àquele que está na sua fase final, ao Dr. Jorge Estrela e à Dr.ª Ireneia Melo.

2 Mestranda em História da Arte.

O estudo dos fundos de paisagem e dos pormenores de história natural nos quatro painéis de temática franciscana do antigo retábulo do altar-mor da Igreja de Jesus de Setúbal implica, num primeiro tempo, conhecer o percurso do conjunto e também as atribuições de autoria que lhe têm sido feitas, mas, previamente, deixar claro que uma aproximação deste tipo tem de partir da história da arte, sem se limitar a uma identificação botânica ou zoológica, que reduziria o estudo a uma simples catalogação de espécies.

A máquina retabular inclui três registos com um total de catorze painéis. De cima para baixo tem uma série da *Paixão de Cristo*, com o *Calvário* ao centro, seguindo-se a da *Infância de Cristo*, destacando-se uma *Assunção da Virgem* e, por fim, a série *Franciscana*, aquela a que nos dedicaremos, com painéis de relativamente menores dimensões, representando um *S. Boaventura*, *Santo António* e *S. Bernardino de Siena*, outro a *Aparição do Anjo a Santa Clara*, *Santa Inês* e *Santa Coleta*, um terceiro a *Estigmatização de S. Francisco* e, por fim, os *Santos Mártires de Marrocos*.

O Retábulo, destinado ao convento das irmãs Clarissas de Setúbal - fundado em 1494 por voto de Justa Rodrigues Pereira, ama de D. Manuel, foi encomendado por D. Leonor, provavelmente nos últimos anos da sua vida, cerca de 1525. Só terá sido concluído após a sua morte, como pode comprovar-se pelo facto de, no painel *Aparição do anjo a Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta*, surgirem apagados os emblemas da rainha velha, indiciando que um outro mecenas terá permitido finalizar a obra. Tendo em conta a localização do retábulo, não se ria de afastar a possibilidade de a conclusão do conjunto ter tido o mecenato de D. Jorge de Lencastre, Mestre da Ordem de Santiago e filho legitimado de D. João II e malquerido de D. Leonor.

O conjunto foi desmontado em data desconhecida e os painéis que o compunham colocados nas paredes da nave da Igreja onde já se encontravam no século XVII, como é referido por Soror Leonor de S. João no seu *Tratado da Antiga e Curiosa Fundação do Convento de Jesu da Villa de Setuval*, datado de 1630 (BNL, Cod. 7686). Posteriormente, as obras foram colocadas no Museu da Igreja encontrando-se hoje na provisória Galeria de Pintura Quinhentista local.

Da autoria dos painéis nada se pode afirmar com toda a segurança, embora alguns autores prefiram o pintor régio Jorge Afonso, mestre com actividade muito documentada, mas sem nenhuma obra identificada. Uma coisa é certa:



as três séries temáticas referidas apontam para mãos diferentes o que poderia permitir dizer tratar-se do *apogeu da oficina de Jorge Afonso, sendo (...) Setúbal aquele em que o trabalho com os parceiros deixou mais evidentes marcas*³. É nossa opinião que esta atribuição tem de ser tomada com algumas reservas de que, aliás, já Luís Reis Santos se tinha dado conta no seu livro sobre o pintor régio⁴, ao referir que *é de aconselhar a maior prudência na identificação da sua obra, sendo que grandes pinturas do tempo poderiam ser da sua responsabilidade por exclusão de partes*. No que refere ao retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal, admite Reis-Santos que tenha havido colaboração dos Mestres de Ferreirim (Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes), salientando a participação de outros *principalmente nos quadros da série franciscana*.

Em nossa opinião, haverá que considerar alguns aspectos decorrentes mais da observação do pormenor que da contemplação. Assim, na série da *Paixão de Cristo*, o painel *A Caminho do Calvário* tem muitas semelhanças compositivas e tratamento dos fundos e dos personagens com a pintura de idêntico tema do tríptico da Igreja do Póculo de Caldas da Rainha (c. 1518) onde o *Calvário* é, formalmente, um “antecessor” do *Calvário* de Setúbal. Ainda neste conjunto de Caldas da Rainha é possível ver as semelhanças compositivas da *Deposição no Túmulo* com o mesmo tema pintado mais tarde por Cristóvão de Figueiredo para Coimbra e hoje no MNAA. Na *Ascensão da Virgem* a figuração e organização dos apóstolos é em tudo semelhante à do *Pentecostes* da Ermida dos Remédios, atribuído a Garcia Fernandes; na série Franciscana, certamente a mais flamenguizante do conjunto, os *Mártires de Marrocos* podem aproximar-se iconograficamente do mesmo tema tratado no Retábulo de S. Francisco de Évora, de Francisco Henriques, desconhecendo-se qual seria o estilo de idêntico tema pintado para o desaparecido painel de uma dos retábulos da Igreja de Santo António de Ferreirim, encomendado a Cristóvão de Figueiredo. O mesmo tema é tratado num painel da igreja de S. Francisco de Guimarães, ainda há pouco tempo em “sigiloso restauro”, mas que, segundo conseguimos apurar, será do período da 1525-35 e terá características próximas do modo dos chamados Mestres de Ferreirim. Por seu lado a *Aparição do Anjo a Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta* é uma adaptação do painel atribuído a Quentin de

3 Fernando António Baptista Pereira, *O Museu de Setúbal*, Lisboa, Soctip, 1990, p. 80

4 Luís Reis-Santos, *Jorge Afonso*, Lisboa, Artis, 1966.

Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal

Metsys, existente no Convento de Setúbal. Destas observações poderá resultar que a autoria do Retábulo em apreciação possa ser atribuível a mestres formados na oficina de Jorge Afonso e não ao próprio, ficando por esclarecer quem possa ter estado na execução da série *Franciscana*, tão diferente estilisticamente ela é das restantes.

A problemática da paisagem na pintura portuguesa do Renascimento foi tratada mais recentemente numa síntese de Joaquim Oliveira Caetano⁵ onde o autor salienta que, *na economia da pintura essencialmente religiosa que se fazia, a paisagem surge sobretudo, como espaço de narração, reunindo à cena principal elementos narrativos a montante e a jusante do tema central, unificando espacialmente os diferentes “tempos” da história projectada.*

Na pintura portuguesa do Renascimento, sobretudo entre meados da década de vinte e meados da década de trinta, domina a influência da arte do Norte da Europa, sobretudo flamenga, onde a presença dos pormenores e acessórios – as parergia de Plínio, o Velho – é uma das características dominantes, ao contrário do que ocorria em Itália onde Miguel Ângelo faz forte crítica a esse modo de pintar. No conhecido diálogo de Francisco de Holanda com o mestre é citada a sua expressiva atitude perante o “modo” das oficinas do Norte da Europa. Teria dito o autor dos frescos da Capela Sistina que *o seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras d’árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas feçuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência no escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustância nem nervo.*

Claro que estamos perante uma defesa da estética nova, do maneirismo (tardo ou segundo renascimento, se quisermos seguir Daniel Arasse), onde esse mesmo despejo corresponde à “ars naturans”, ao natural, e não à arte da natureza como já temos visto, equivocadamente, referir⁶, repetindo, o subtítulo da obra de Esther Nyholm onde de facto se trata, dessa “ausência”, “despejo”, ou grande subalternização da natureza (ou da paisagem), como é simples verificar,

5 Joaquim Oliveira Caetano, “O Retrato e a Paisagem”, *O Tempo de Vasco da Gama*, (dir. Diogo Ramada Curto, Lisboa, 1988, pp. 99-112.

6 Sónia Talhé Azambuja, “Ars Naturans: a Natureza e a Paisagem na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI”, *Aprendizes de Feiticeiro*, Lisboa, Colibri, 2009, pp. 13-24.



por exemplo, pela pintura de Pontormo, Rosso Fiorentino ou Beccafumi e, entre nós, Francisco Venegas, Fernão Gomes ou Diogo Teixeira.

Os trabalhos sobre a paisagem e a arte já vêm de longa data, mas foi em meados do século XX que surgiu a obra de Kenneth Clark, *Landscape into Art*, (1949) série de artigos que teve grande reconhecimento até há alguns anos. Todavia, trabalhos posteriores, como o bem conhecido artigo de Ernst Gombrich, *A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem*, editado em *Norma e Forma*, veio corrigir o trabalho clarkiano introduzindo, nomeadamente, as necessárias perspectivas comparatistas, no âmbito da iconologia, dando sequência à obra fundadora de Erwin Panofsky.

Serie impossível registar, aqui, a longuíssima bibliografia que, nos últimos anos, trouxe importantes contribuições para o tema (quer em monografias, quer em artigos, quer em numerosos catálogos), mas não se devem esquecer os trabalhos de Anne Cauquelin, aliás já traduzido em português⁷, de Michel Baridon⁸, de cuidada e fascinante abordagem cultural, ou o abrangente artigo, muito documentado, de Édouard Pommier⁹. Aduziríamos a todos estes o inovador estudo de Nadeiej Laneyrie-Dagen, de muito recente publicação¹⁰.

Os trabalhos mencionados, entre outros mais, vieram alterar e actualizar a ideia que Clark implicitamente apresenta de uma “sequencialidade” de estilos paisagísticos, desde o “modo” fantástico ao “modo” naturalista, arranjo que uma mais atenta observação vem tornar obsoleta.

A paisagem, tal como a conhecemos na pintura portuguesa, e na decorrência do que então se fazia nas oficinas antuerpianas, é a resultante de um novo gosto de criadores e encomendadores onde a perspectiva e o naturalismo que lhe estão inerentes, são elementos fundamentais. De facto, como acentuou Michael Baxandall¹¹ *à medida que o consumo do ouro e do ultramarino atingia menor importância nos contratos, era substituído pelo consumo igualmente ostensivo de outra coisa – a habilidade técnica do pintor*. O próprio Leon Battista Alberti, no seu *De Pictura*, diz que *existem pintores que utilizam muito ouro nos seus quadros, porque acreditam que isso lhes dá nobreza. Não aprovo isso. Mesmo*

7 Anne Cauquelin, *A Invenção da Paisagem*, Lisboa, Edições 70, 2008 (2ª edição revista e actualizada pela autora)

8 Michel Baridon, *Naissance et Renaissance du Paysage*, Actes Sud, 2008.

9 Édouard Pommier, “Le Paysage dans la littérature artistique de la Renaissance”, *FMR*, 24, 2008, pp. 126-155

10 Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention de la Nature*, Paris, Flammarion, 2008.

11 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972

**Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna
e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal**

que estivesse pintando a Dido de Virgílio – com o seu estojo de ouro, os seus cabelos dourados presos por uma fivela de ouro, a sua veste púrpura cinturada de ouro, as rédeas e os arreios de ouro do seu cavalo – mesmo agora, não gostaria que utilizasse qualquer ouro, porque representar o resplendor do ouro com a ajuda de simples cores traz ao artista mais admiração e louvor. E é no seu tratado *De Architectura*, Livro IX, cap. IV (1468), que o mesmo Alberti afirma que o nosso espírito alegra-se sobremaneira com a contemplação de quadros onde se representam o delicioso campo, os portos, a pesca, a caça, a natação, os jogos pastoris: flores e verdura (...). E, mais adiante, como que recorrendo a um conhecimento dos ensinamentos dos herbários, livros de medicina e cultura medieval, acrescenta: *Os que padecem de febre têm grande alívio ao contemplar fontes, rios e Arroios pintados, facto que está à mão de qualquer um comprovar; pois se por acaso está uma noite na cama e não pode dormir, não tem mais que imaginar as águas e fontes límpidas que alguma vez tenha visto, ou talvez um lago, e a sua sensação de segura desaparecerá no momento e o sono chegará, doce e profundo...* Trata-se, nesta apreciação, de recuperar os ensinamentos dos muito ilustrados *Tacuinum Sanitatis* e *Hortus Sanitatis* medievais ou, inclusive, dos textos de Hildegarda de Bingen (1098-1179) sobre plantas com aplicações medicinais¹²

O interesse pela paisagem é, no entanto, anterior a Alberti e podemos encontrá-lo na literatura, em Dante e Boccaccio, tornando-se mais evidente com Petrarca (*Subida ao Monte Ventoux*, ou *A Vida Solitária*), e esse gosto espalha-se pela Europa seguindo caminhos diferenciados. Em Itália, a paisagem do Renascimento recorre à Antiguidade e à literatura clássica, designadamente ao grego Teofrasto (372 a.C. - 287 a.C) e ao latino Plínio, o Velho (Como, 23–Stabia, 79) cujas obras são, sobretudo, de recolha de elementos sobre plantas e seres que vivem na natureza. No Norte da Europa, a presença de elementos naturais resulta, em primeira instância, e para resumir, da procura do naturalismo e da perspectiva aérea, mas também do gosto dos encomendadores e da mentalidade, com forte influência de correntes franciscanas.

Esse mesmo naturalismo, ou real, surge já, curiosamente – o que significa que era praticado - nas sugestões de Cennino Cennino (*Il Libro dell'arte*, cap. LXXXVIII, finais do século XIV), ao sugerir que para o pintor conseguir co-

¹² Seguimos a edição francesa, traduzida do latim da *Patrologia Latina*. Hildegard de Bingen, *Livre des subtilités des créatures divines*, 2 vols., Grenoble Éditions Jérôme Million, 2002.



piar uma montanha do natural, deveria *apanhar pedras grandes rugosas e não polidas e copiá-las do natural, dando-lhes luz e sombra, como te parecer melhor.*

Sem haver que deter-nos, aqui, no historial da pesquisa científica que decorre desde a Antiguidade e tem importante desenvolvimento com o Renascimento, não poderemos deixar de salientar a importância que os conhecimentos vão acrescentando à vida e cultura dos povos europeus – matéria essa que não pode deixar de estar presente, noutras abordagens mais pormenorizadas, com a apreciação dos herbários largamente produzidos e difundidos desde a Idade Média.



Fig.1- *Painéis da série franciscana*: Da esquerda para a direita e de cima para baixo: S. Boaventura, Santo António e S. Bernardino de Siena; Estigmatização de S. Francisco; Aparição de um anjo a Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta; Mártires de Marrocos.

Entrando no estudo mais pormenorizado dos quatro painéis do antigo Retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal haverá que recordar estarmos perante um conjunto destinado a freiras clarissas, isto é, pertencentes à Ordem de Santa Clara, criada no século XIII, e seguindo a regra dos Frades Menores de S. Francisco de Assis. Será, assim, de entender que no conjunto retabular haja a invocação da paixão de Cristo – e a vida de S. Francisco foi frequentemente tratada numa perspectiva de paralelismo cristológico – como a Infância de Cristo ou Alegrias da Virgem, dado o culto mariano da ordem, e, por fim, a série a que nos dedicamos (Fig. 1) com referência aos padres da igreja franciscanos (S. Boaventura, Santo António e S. Bernardino de Siena), aos fundadores da Ordem S. Francisco de Assis, Santa Clara e a sua companheira Santa Inês e à reformadora Santa Coleta – que, no século XV, procurou fazer regressar a

**Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna
e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal**

ordem à sua pureza original – e, por fim, aos Santos Mártires, cuja relação com Portugal é conhecida por terem sido recebidos em Alenquer, pela Infanta D. Sancha (c. 1180- 1229), antes de partirem para Marrocos, aparecendo-lhe de novo após o martírio.

O sentido geral desta série, e, como escreveu Reinaldo dos Santos, do “olhar mais miúdo”, que apresentam os seus pormenores, está relacionado com o espírito franciscano e – diríamos – muito especialmente com o conhecido *Cântico das Criaturas*, de S. Francisco de Assis.

É nesse texto que se enunciam algumas das ideias fundamentais que presidem a boa parte da iconografia dos painéis:

*Louvido sejas, meu Senhor,
com todas as Tuas criaturas, especialmente o senhor irmão Sol,
que clareia o dia e que, com a sua luz, nos ilumina. Ele é belo
e radiante, com grande esplendor; de Ti, Altíssimo, é a imagem.*

*Louvido sejas, meu Senhor,
pela irmã Lua e pelas estrelas, que no céu formaste, claras.
preciosas e belas.*

*Louvido sejas, meu Senhor.
pelo irmão vento, pelo ar e pelas nuvens, pelo sereno e por todo o
tempo em que dás sustento às Tuas criaturas.*

*Louvido sejas, meu Senhor,
pela irmã água, útil e humilde, preciosa e casta.*

*Louvido sejas, meu Senhor,
pelo irmão fogo, com o qual iluminas a noite.
Ele é belo e alegre, vigoroso e forte.*

*Louvido sejas, meu Senhor,
pela nossa irmã, a mãe terra, que nos sustenta e governa, produz
frutos diversos, flores e ervas.¹³*

Outro dado importante para a nossa apreciação reside no facto de o pensamento franciscano e, muito em especial entre nós, onde teve especial importância, - assim como, mais tarde, os “espirituais” -, o nominalismo de Guilherme de Ockham (1285 - Munique), ser uma das fontes para essa aproximação ao particular partindo do princípio que cada coisa vale por si, isto é,

¹³ Destaques nossos.



que não há objectos universais. Só há objectos particulares, objectos irrepetíveis e impredecáveis.

No conjunto dos painéis (à excepção do das santas clarissas) assume especial importância o céu e os clarões solares com simbologia cristológica que rompem das nuvens. E, nestes casos, não podemos deixar de recordar, em resumo, o que, a propósito, escreveu Hubert Damish: *desde a Idade Média até ao fim do século XIX, a nuvem frequenta o céu da pintura ocidental. Menos que um motivo descrito a nuvem constitui um elemento da semiótica pictural, um grafo cujas funções variam com a época. Na origem utilizada, à maneira das máquinas teatrais, para fazer aparecer o sagrado no real (ascensão de Cristo, visões místicas) desempenha um papel mais ambíguo na Renascença, no momento em que o modelo perspectivo assegura a regulação: a nuvem vem, então, mascarar o irrepresentável infinito e ao mesmo tempo que o indica assegura o equilíbrio paradoxal de uma instituição pictural intimamente ligada às condições da ciência.*

Nos painéis de Setúbal, as nuvens são “trespassadas” pela luz-sol, (o Sol do *Cântico das Criaturas*) que *é belo e radiante, com grande esplendor; de Ti, Altíssimo, é a imagem.* Em todas as pinturas, onde cada *parergia* vale por si, há sempre, como em toda a pintura portuguesa do tempo, o domínio da narrativa, da didáctica que cada uma delas envolve. Nos *Santos Padres*, os fundos estão praticamente ausentes, à excepção de duas árvores à direita, eventualmente os carvalhos da perenidade, nem sequer representando um *axis mundi* que o sol monografado de *JHS* representa sobre a cabeça de Santo António. Mas é a aparição do Cristo hexáptero no meio do “*grande esplendor do Sol*” que é a *imagem de Ti*, surgindo *belo e radiante* a um humilde Francisco limitado ao terreno conventual. Os Santos Mártires de Marrocos, destroçados pelos seus algozes, recebem também a luz que, significativamente, os abrange em raios que irrompem do clarão do sol dominador das nuvens.

As representações arbóreas decorrem, apenas, da imaginação do artista. São troncos e ramos verdejantes que o pormenor não permite identificar, mas estavam certamente na sua memória pela observação dos terrenos que habitavam. Deveremos recordar que as escassas descrições concretas de paisagens existentes em Portugal só podem encontrar-se na grande viagem cisterciense descrita na *Peregrinatio Hispanica* (1536) ou nas referências do Índice do *Livro das Fortalezas* (1515), de Duarte d’Armas, onde são mencionados, sobretudo os rios a

Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna
e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal

atravessar e os *terrenos mui fragosos* que teve de percorrer.

No entanto, as referências literárias a paisagens, que a literatura renascentista desenvolveu, inspirada no princípio horaciano do *Ut Pictura Poesis*, pode encontrar-se nos poemas e élogos escritos em Portugal em finais do século XV e meados do século XVI. Já para não recuar às “flores do verde pino” de D. Dinis, o novo imaginário aparece, designadamente, no petrarquiano *Menina e Moça* (c. 1533), de Bernardim Ribeiro, onde a solidão de quem medita se espelha, por exemplo, na passagem: *Neste monte mais alto de todos que eu vim buscar pela soidade deferente dos outros que nele achei, passava eu minha vida como saía, ora em me ir pelos fundos destes vales que o cingem ao derredor, ora em me pôr do mais alto dele a olhar a terra como ia acabar ao mar, e depois o mar como se estendia logo após ela, para se ir acabar onde o ninguém visse.*

Também Sá de Miranda, nas suas “*Trovas à maneira antiga*”, acompanha este tema da natureza associada à solidão e meditação, ao escrever: *Naquela serral me ir quero a morar; / quem me quise bem, / quem me bem quiser / lá me irá buscar.* E, noutra, dedicada “à sepultura de uma dama”, *Al son de los vientos que van murmurando, / Al son de aquesta agua tan clara y tan pura / que va descurriendo sobre la verdura, / al son de las aves que se van quejando, / se va mi rebi(rabeca) y mi voz entonando / por que com las aves mis males quejemos.*

Apesar de não haver referências documentais em número significativo acerca do gosto pelas paisagens na pintura portuguesa de quinhentos podemos encontrar um elemento fundamental que justifica esse gosto no contrato de encomenda do Retábulo de Ferreirim (1533) onde fica explícito que *os rostos destas Imagens seram muito fermosos e de boas emcarnacois cada hum em sua continencia conforme ao que for E as roupas das figuras bem lauradas de bom trapo e com seus emvezes forro e bordaduras finas de (afogis?) E isto nas roupas das seguras que a tal obra convem E nos campos de cada hum dos ditos Retauolos seram acompanhados de suas paigais asy dos aruoredos como os azulados.*

Numa perspectiva mais teórica, vamos encontrar, como bem recorda Joaquim Oliveira Caetano¹⁴, a conhecida referência de João de Barros, na *Ropica Pnefma*, da qual se podem tirar conclusões outras, muito operativas para conhecer o modo de trabalho das oficinas. Escreveu Oliveira Caetano – e citamos

14 Joaquim Oliveira Caetano, *op. cit.*



na íntegra - que João de Barros comparou os príncipes da terra “que pintam o retábulo de sua vida”, com quatro géneros de pintura - “o nu”, a “paisagem”, o “trapo” e o “grotesco” -, correspondendo a cada um as diferentes qualidades do príncipe. Os pintores de nus são, como os príncipes, “dados ao culto divino e à veneração do sacerdócio, que segue a imagem da verdade nua, sem torpezas nem nada que encobrir”, os de paisagem são como “amadores do direito, que pintam a paisagem das leis que, por serem parte mui autiva, hão de sempre andar em o campo da execução”, os especialistas nos vestuários (“trapo”), são como os príncipes que só querem o estado e a guerra, enquanto que os decorativos (do “romano”) se assemelham aos que buscam apenas a fazenda, pois a sua pintura “começa em homem, acaba em peixe; tem bico d’águia, corpo de leão; ata os pés, põe asas nas mãos, e com esta variação, nunca tem certa lei”. Há vários aspectos curiosos nesta comparação de Barros. É evidente que na metáfora sanciona moralmente a pintura do nu e a hierarquia dos géneros renascentistas, sobrevalorizando a figura humana em relação à paisagem, como esta para os panejamentos e os motivos decorativos, mas, em bom rigor, mais do que do que falar de diferentes géneros, Barros parece referir-se aos diferentes componentes da pintura, às partes constituintes de um só quadro, o que tem para nós algum interesse, pois reflecte, antes de mais, um conhecimento da repartição de trabalho nas oficinas quinhentistas, com os seus especialistas hierarquizados em função dessas mesmas especialidades - a figura, os fundos, as naturezas-mortas, os panejamentos, os adereços, os pormenores decorativos. Com efeito, podemos supor, embora nos faltem documentos escritos para o efeito, que não só existiam nas oficinas portuguesas especialistas em cada um destes géneros, como os mesmos circulavam com alguma frequência de atelier para atelier, de acordo com a grandeza das encomendas.

Interessantes pormenores de fundo são as construções conventuais dos painéis da Estigmatização de S. Francisco e das Santas Clarissas. Se, no primeiro, é permitido recordar a descrição do afastamento de S. Francisco para o campo, acompanhado do irmão Leo, para orar, já na pintura de Santa Clara se restringe o campo ao “jardim mariano”, ou “*hortus conclusus*” (como sucede no painel de Metsys), onde o regresso à humildade original da reforma de Santa Coleta parecer ser óbvia intenção.

Quanto aos primeiros planos, isto é, às plantas que junto às narrativas ha-

Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal

giológicas, servem para as comentar ou enquadrar estilisticamente, devemos salientar que, à excepção do mais complexo painel da *Aparição dos Anjos às Santas Clarissas*, todos os outros apresentam espécies botânicas selvagens, da flora atlântico-mediterrânica, aludindo à vida pura, casta e obediente dos franciscanos.

Os três padres da Igreja, S. Boaventura, Santo António e S. Bernardino de Siena têm a seus pés (Fig. 2) as rabaças (*apium nodiflorum*), a tanchagem major (*plantago maior*) e as saudades roxas ou suspiros (*scabiosa maritima*), plantas dos caminhos, aludindo, cada uma delas, e para resumir - à simplicidade dos santos, designadamente a S. Bernardino de Siena que por três vezes recusou o ministério episcopal.

No painel que julgamos ter mais rico significado está representada a *Aparição do anjo a Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta*. A reprodução de flores em meio conventual sugere a evocação do jardim mariano de contemplação que eleva os pequenos *hortus* a "altares" à Virgem que, pelo exemplo de virtude e simplicidade, se converte no perfectível modelo para os que escolhem dedicar em plenitude a sua vida a Deus.

A hipótese da presença de Maria encarnada nas flores reflecte uma interpretação comum assente no facto de estas lhe serem dedicadas de uma forma geral e de forma mais particular quando crescem à sombra dos mosteiros. Foi deles, especificamente da tradição medieval de construção de jardins monásticos votivos, que surgiram novas nomenclaturas para as espécies vegetais, evocando os mistérios da vida de Cristo, da Virgem e dos santos. Porém, as tábuas em questão sugerem uma outra leitura proposta à luz da condição particular do ambiente franciscano e clariano, cuja mística desenvolve, com base em S. Francisco de Assis, um especial apreço pelo mundo natural, de profunda devoção pelos animais e plantas.

Reconhece-se nas fontes relativas a Santa Clara a abundância de referências hortícolas em torno da sua vida, em torno da Ordem e das relações estabelecidas com S. Francisco, através de comparações frequentes estabelecidas com plantas e jardins. É neste contex-



Fig.2
S. Boaventura,
Santo António e
S. Bernardino de
Siena. De cima
para baixo: *Apium
nodiflorum*, Rabaças;
Plantago Major
Tanchagem maior;
Scabiosa maritima,
Saudades roxas
(Suspiros).



to que Santa Clara, enquanto fundadora das Clarissas, surge considerada por S. Francisco como *a primeira plantinha da Ordem* à qual se seguiriam todas as outras suas *plantinhas* de quem ele é o *plantador*.

No *Tratado da Antiga e Curiosa Fundação do Convento de Jesu da Villa de Setuval*, datado de 1630, da autoria da Soror Leonor de São João, uma das clarissas de Setúbal, constata-se a prevalência de uma linguagem comum que denota o recurso a um discurso metafórico em sintonia com as restantes fontes mencionadas:

No outubro de 1587 Socedeo Segunda ves em Abbadessa a Madre Soror Maria de São Miguel que com Seu exemplo e virtudes fazia frutificar as plantas dispostas em o jardim do Ceo, Sendo extranhamente Cuidadoza do bem espiritual e temporal de Suas Súbditas.

As plantas podem sugerir nas presentes tábuas (Fig. 3) uma alusão às Clarissas em geral que, relevado o destaque para os seus três principais membros, sob figuração humana, envolvem e adornam o “palco” da aparição, sugerindo, de forma acrescida, a alusão às virtudes.

Em conformidade, o tamanho miniaturizado de alguns dos elementos enaltece os valores da simplicidade, da modéstia e do resguardo, reverenciados pela vida franciscana e aqui reforçados pela presença de flores de cor branca, roxa e azul, vulgarmente associadas à castidade, ao amor e à fé. Presenças que revigoram a simbólica de uma dalmática que exhibe o véu branco da pureza e o véu negro da penitência.

Acresce no entanto, reforçada pelo realismo imposto à representação, a especificidade da intenção alegórica retida na individualidade de cada planta. Cada qual submetida a um conjunto de factores que a preenchem enquanto argumento alegórico.

As pervincas (*Vinca minor*) estão normalmente associada à fidelidade e amizade, uma relação provavelmente derivada da sua etimologia, uma vez que o nome científico *Vinca* deriva de *vindo*, que significa prender, com o sentido de ligar ou vincular algo, revertendo neste contexto tanto para os valores de prática na Ordem como para a relação e a ligação entre Santa Clara e Inês que eram irmãs. *Minor*, por sua vez traduz-se como pequeno, o que reforça a ideia da simplicidade e da virtude, já referida, e converte-se numa alusão à Ordem

Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal



Fig.3- *Aparição do Anjo a Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta*. 1ª fila, da esquerda para a direita: *Vanessa atalanta*, Borboleta, *Vanessa atalanta*, Borboleta, *Helix Aspersa*, Caracol; *Lacerta lépida*, Lagarto.

dos Franciscanos em geral, também denominada de Ordem dos Frades Menores por determinação de S. Francisco: “frades” de *frater* que significa irmão, para apontar a fraternidade e “menores” para decretar que os moldes de vida dos franciscanos passam por abraçar a pobreza? O sentido do adjectivo *minor* pode aliás ser aplicado à maioria das espécies de que o pintor se socorre dada a sua reduzida dimensão.

A cor azul das flores de Pervinca sugere a Fé e a presença de um espaço celeste, facto pelo qual vulgarmente se associam as Pervincas a Cristo, à Virgem e aos Anjos, em conformidade com o encenado tendo em conta a sua “participação” no tapete florido sobre o qual repousa o Anjo, entidade sobrenatural.

O Miosótis (*Myosotis sp.*) enquanto planta vivaz, é conhecida como “não me

esqueças” e no quadro em apreciação estará também relacionada com a presença do Anjo enquanto alerta para a beleza e memória de quem as freiras servem.

As boninas (*Bellis perennis*) são símbolo da inocência. Pela sua floração na Primavera, período em que se dá a Encarnação de Cristo (celebrada a 25 de Março), são representadas como imagem da inocência da infância de Jesus e da sua pureza. Associadas às três clarissas as boninas celebram o sangue puro da santidade e a castidade enquanto voto prestado.

A violeta (*Viola odorata*), símbolo da humildade, é associada ao meio conventual por Honorius de Autun que, nas suas reflexões, estabelece uma comparação entre esta planta e aqueles que vivem “enclaustrados”, considerando que a violeta deve adornar o jardim do Senhor corno os monges o fazem com a sua humildade. É pela mesma ideia de humildade que esta planta é apresentada corno emblema da Virgem, descrita por S. Bernardo como *violeta da humildade*, e emblema de Cristo, que sendo filho de Deus, humildemente encarnou para se fazer semelhante ao homem.

A maior parte destas plantas, a que se juntam os botões-de-oiro (*Ranunculus Bullatus*) os goivos, brancos e vermelhos, (*Mathiola Incana*) e os Suspiros (*Scabiosa*) também representados, surgem na sua fase de floração resgatando da literatura emblemática, em franca expansão neste período, o significado de “obras da Fé”. Excluída deste grupo, a violeta (*Viola sp.*) faz-se representar apenas nas suas folhas. Associada ao livro, evoca, provavelmente, “a palavra” ou pregação, uma das actividades a que se dedicavam mais os frades Franciscanos que propriamente as Clarissas, dando a conhecer Cristo às multidões, e recordando as alusões da Santo Agostinho a esta espécie.

Uma breve referência à Ressurreição é encontrada, ao fundo, no pequeno lagarto (*Lacerta lepida*), cuja interpretação remonta à Antiguidade. Segundo uma antiga crença, quando é já velho e cego, o lagarto tende a orientar os olhos para o sol que lhe devolve a visão. Numa derivação, o lagarto toma por perfilhação cristã a imagem do poder transfigurador de Cristo e do Espírito Santo presentes na luz. A tradição romana ligava-o ainda à ideia da ressurreição pela avaliação do seu ressurgimento no período pós-hibernação.

As borboletas (*Vanessa atalanta*), também presentes, apesar de acumularem a simbologia da alma, da ressurreição e regeneração, transportam mais nitidamente os três estados de vida, morte e ressurreição assumidos por Cristo pelo

Os Fundos de Paisagem e os Pormenores de Fauna e Flora em Painéis da Igreja de Jesus de Setúbal

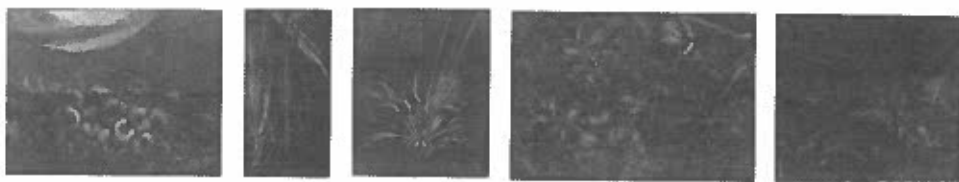


Fig.4- *Estigmatização de S. Francisco*. Da esquerda para a direita: *Viola sp.* Violetas; *Iris biflora*, Lirio Roxo (folhas); *Plantago Major*, Tanchagem maior; *Oenanthe crocata*, Embude *Sonchus sp.*, Serralha.

paralelismo ponderado na metamorfose do animal que antes de tomar a forma final (ressurreição) passa por lagarta (vida) e crisálida - no casulo (morte/sono). Por fim, o caracol (*Helix aspersa*) tem significações várias, designadamente as relacionadas com a virgindade de Maria – o que será, neste painel, o caso a considerar como o mais provável, enquanto exemplo para as clarissas.

Nos painéis *Estigmatização de S. Francisco* e *Santos Mártires de Marrocos* verificamos em ambos a presença de duas plantas repetidas (Figs. 4 e 5), Uma a Violeta (*Viola s.p.*) e outra, que julgamos ser a *Serratula Pinitifida*, é um tipo de planta que se confunde frequentemente com o cardo, dadas as suas folhas serrilhadas e com picos, frequentemente associada à paixão de Cristo e, no caso em apreciação, às feridas da estigmatização e ao sofrimento dos mártires.

Das observações feitas nesta série iconográfica haverá que reter, enquanto tema de trabalho e debate aprofundado, alguns aspectos de carácter cultural, religioso e, também, forçosamente, de história da arte.

Não fizemos qualquer referência desenvolvida aos restantes painéis do retábulo pelo facto de, na nossa opinião, se aproximarem, ou obedecerem, a uma semântica de conceitos de devoção, de mística ou de teologia mística, que, conforme escreveu Paolo Sanvino¹⁵ *se nos apresentam em determinados contextos históricos, e em especial no século XV que vê florescer a Devotio Moderna*. É deste movimento, surgido no Norte da Europa e que inspirou as comunidades dos Irmãos e Irmãs da Vida Comum, dos franciscanos e dos agostinhos, que terão surgido influências na pintura portuguesa do primeiro terço do século XVI. Esta proximidade na mística e na devoção tem grande possibilidade de ser

¹⁵ Paolo Sanvino, "La Devotio Moderna e i pittori delle Fiandres", *Tracce*, (coord.) Silvia danesi Squarzini), Roma Apeiron Editori, 1997, pp. 70-85



Fig.5- Santos Mártires de Marrocos. De cima para baixo: *Sonchus sp.*, Serralha (flores não identificadas); *Vulpia sp.* (plantas férteis); *Vulpia s.* (plantas férteis)

identificada na nossa produção pictórica e é possível encontrar-se aí a origem do “pathos” reconhecido na dramaticidade da obra de Cristóvão de Figueiredo.

Outro problema, não menos relevante, será o de entender o significados dos fundos de paisagem e das referências a plantas e animais nos vários painéis do retábulo como, naturalmente, nas pinturas portuguesas deste período. Esses mesmos fundos e plantas não têm, obrigatoriamente, de revestir-se de simbologia cristológica, mariana ou hagiológica, podendo tratar-se, em muitos casos, de simples opção estilística, embora para a temática franciscana, seja justificável a referência ao significado de cada elemento “per se”, obedecendo aos princípios do nominalismo. Para outras pinturas o problema coloca-se de modo algo diferente, tanto mais que o “simbolismo de uma determinada planta pode variar de acordo com o contexto em que a planta se encontra”¹⁶, sobretudo no caso da Renascença italiana. As designações locais dessas plantas podem ter sido utilizadas – e em Itália assim aconteceu – por aproximação fonética com a respectiva representação narrativa, ou por outras razões que nada têm a ver com significados simbólicos, podendo ter a ver, apenas, com algum tergiversante registo botânico, não compaginável com a história da arte.

Por fim, a importância dos textos, tanto bíblicos como hagiográficos. Tal como acentua Sixten Ringbom¹⁷ “*toda a espécie de textos apócrifos, pseudoepigráficos ou legendários, vêm juntar-se ao corpus de material narrativo do qual os artistas deviam dar as imagens equivalentes visuais. A utilidade da arte pictural era mesmo estabelecida na teologia da arte: a pintura religiosa era para os iletrados o que as Escrituras eram para os que sabiam ler*”. E, permitimo-nos especificar, esse corpus narrativo envolve, também, a outra escrita, erudita e popular, o espectáculo teatral, assim como o tão esquecido acompanhamento musical.

16 Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance*, Firenze, Leo S. Olschki, 1977, pp. 7-30.

17 Sixten Ringbom, *Les Images de Dévotion*, Paris, Gérard Monfort, 1995, p. 43.

por Margarida
Calado

NATUREZA MORTA, REFLEXÕES EM TORNO DE UM GÉNERO DE SUCESSO NA PINTURA OCIDENTAL

Resumo

A natureza-morta, *nature morte* ou *natura morta* (designada nos países de língua germânica e inglesa como *still leven* ou *still life*) é um género pictórico cujas origens remontam à Antiguidade, mas que ganhou popularidade especial na Europa a partir de finais do séc. XVI, podendo-se considerar um dos géneros mais apreciados durante a época barroca. A designação, algo paradoxal, refere-se a um género de pintura em que «coisas naturais» como flores e frutos, combinadas com objectos criados pelo homem, surgem desligados do meio natural em que nascem e, por vezes, acompanhados por peças de caça mortas e mesmo caveiras. Tratando-se, nesta época de um género carregado de significados religiosos e morais e de uma amostra do virtuosismo mimético dos pintores, tornou-se, no dealbar do século XX, num género propício à experimentação pictórica, à reflexão sobre os problemas da pintura e também à arte de intervenção social, afastando-se do modelo pictórico original, mas com ele conservando alguns elementos comuns.

Abstract

Natureza-morta, nature morte or natura morta (called in German and English countries *still leven* ou *still life*) is a pictorial gender which has begun in Greek and Roman times, but that became very popular in Europe in the end of the XVI century. It can be even considered one of the most important genders during Baroque times. The Latin expression, in a certain way a paradox, refers to a kind of painting where «natural things» like flowers and fruits, and also things made by men, are presented out of the natural fields where they are born and sometimes also with hunted animals and skulls. In these times, all these things had religious and moral meanings but they also showed the painters' capacity to give reality just as it was. In the beginning of the XX century, still life became a gender used by painters to experiment new ways of painting, to reflect on painting issues and also to participate in social movements. Nowadays perhaps there are no more still lives but some artistic performances keep something in common with the old gender.

Natureza morta – *nature morte* – *natura morta* – nas línguas latinas, com excepção da espanhola em que é geralmente designada *bodegón*¹ – em contrapartida é referida como *still-leven* em holandês e *still life* na língua inglesa.

O termo francês *nature morte* terá sido usado pela primeira vez em 1756, embora o tipo de pintura a que se refere seja anterior. No séc. XVI, Vasari falava de *cose naturali*, enquanto o teórico Karel van Mander ao falar dos quadros de Aertsen, referia *cozinhas, mercados de frutos* e ainda *todas as espécies de virtualhas*.

No séc. XVII, os inventários holandeses falam de *peças de flores, frutos, peixes* ou então de *banquetes* ou *refeições servidas*.

Foi precisamente por volta de 1650 que surgiu o termo *still-leven*, que se difundiu nas línguas anglo-saxónicas. *Leven* significa *vida* mas também *natureza* e pretendia indicar um modelo ou modelo vivo, mas *still* quer dizer imóvel pelo que a expressão significava a pintura que se opunha à de figuras ou outros seres animados, representando *o que não se move*. Nesta época, em França, o termo era traduzido literalmente e de forma pouco clara por *vie coye*, e no séc. XVIII por *nature reposée* ou *nature immobile*. Como em muitos outros casos na história da arte, o termo *nature morte* foi inventado em meios académicos e comporta um sentido pejorativo.

A representação de objectos de uso quotidiano associada a alimentos e flores já tinha sido usada na época helenístico - romana, em mosaicos e frescos, com função decorativa. Na Idade Média, o género tende a desaparecer, embora nas margens dos manuscritos iluminados se possam encontrar flores, frutos e pequenos animais por vezes com significado simbólico. Em Giotto e sobretudo nos pintores flamengos como o chamado Mestre de Flémalle (Robert Campin) e em Van Eyck ou em Hugo van der Goes (Adoração dos Pastores dos Uffizi) (Fig. 1) os objectos mais tarde abordados em naturezas mortas aparecem integrados em cenas religiosas.



Fig.1 - Pormenor da Adoração dos Pastores do Tríptico Portinari, Uffizi, Florença

1 Este termo designa uma pintura com elementos comestíveis e deriva de *bodega*, que significa taberna. O primeiro pintor espanhol a realizá-los foi Blas de Ledesma, provavelmente influenciado pelo pintor flamengo Van der Hamen, instalado em Madrid em 1595.



Fig. 2 - Caravaggio, Cesto de frutos, Ambrosiana, Milão



Fig. 3 - P. Claesz, Vanitas, Mauritshuis, Haia

A mais antiga natureza-morta conhecida será uma pintura germânica de cerca de 1474 em que estão representadas garrafas e livros num armário (Col. M. Brandt, Nova Iorque) sem aparente significado religioso. A seguir conhece-se «Perdiz e armas» de Jacopo de' Barbari, datada de 1504 (Munique).

Também imitando a Antiguidade, nomeadamente os grotescos da Casa Dourada de Nero, conhecidos no séc. XVI, pintores italianos, como Giovanni da Udine pintaram flores ainda antes dos flamengos e holandeses.

Não há certeza se a natureza-morta surgiu nos países católicos no contexto da Contra-Reforma, se na cidade calvinista de Leiden, mas de qualquer modo, simbolizava a condenação dos prazeres da vida. É significativo que o emblema desta universidade seja uma natureza-morta com livros e caveiras e o da Universidade de Haia seja a natureza-morta com peixes, criada por van Beyerem.

A natureza-morta teve grande popularidade no Norte da Europa, mais precisamente na Flandres e Holanda, numa época em que a *mimesis* volta a ser um dos objectivos fundamentais da criação artística, mas uma das primeiras, considerada a *primeira natureza-morta do séc. XVII (e haveria que dizer de toda a época moderna)*² é precisamente o «Cesto de frutos» de Caravaggio, pintado em 1596 (Fig. 2). Ao olhá-lo recordamos a tradição que elogiava Zeuxis por pintar umas uvas tão verdadeiras que os pássaros foram debicar. Mas também temos consciência do carácter revolucionário desta pequena pintura numa época em que eram sobretudo apreciadas as grandes obras de temática religiosa ou mitológica. E se já para Caravaggio era tão difícil pintar uma maçã como uma Madona, em 1886, no seu romance *L'oeuvre*,

2 Giorgio Bonsanti - *Caravaggio*. New York: Scala / Riverside, 1991, p. 8.

Natureza Morta

Reflexões em Torno de um Género de Sucesso na Pintura Ocidental

Émile Zola faz o pintor Lantier defender que um quadro representando um molho de cenouras vale o mesmo que os *eternos quadros velhos e descarnados* que saíam da École des Beaux Arts,³ quadros que de modo geral continuavam a representar cenas históricas, mitológicas e religiosas. No entanto não podemos esquecer que mesmo com toda a carga revolucionária que trazem consigo, as obras de Caravaggio não se limitavam ao seu significado aparente e tinham outras interpretações imediatamente acessíveis no contexto da época e que hoje nos podem escapar: a contraposição entre fruta sã e tocada, entre folhas viçosas e murchas, é uma alusão aos ciclos da natureza e também uma reflexão melancólica sobre a existência humana e o ciclo de vida e morte face ao ciclo de morte e renovação da natureza.⁴

Uma das razões porque este género se desenvolve na Europa da Reforma que banuiu as imagens das igrejas, é que ela permite uma reflexão de ordem moral. É um exercício de virtuosismo mas é também uma alegoria da vida e da morte, ou simplesmente da efemeridade de tudo o que é vivo.

O tipo que está na base desta reflexão é a *Vanitas* (Fig. 3), espécie de natureza-morta em que os objectos são acompanhados de uma caveira, que é um símbolo da brevidade e vanidade da vida terrena. Deriva do Ecclesiastes (i.2) – *Vanitas vanitatum, omnia vanitas*. Esta variante pode provir das representações de S. Jerónimo *Memento Mori*, com objectivos moralizadores. Também o «Retrato dos embaixadores» de Holbein apresenta uma caveira em primeiro plano, pintada em anamorfose, o que faz deste retrato, juntamente com a presença de uma série de objectos alusivos às artes e ciências, uma espécie de *vanitas*.

Outro tipo é aquele em que aparecem representações do pão, vinho e água combinadas com referências mais ou menos indirectas à Paixão, à Trindade, à iconografia dos santos e da Virgem: por exemplo, a espiga e o cacho de uvas eram símbolos da Eucaristia, o lírio, da pureza, associada a Maria.

Quanto às jarras de flores podem ser simplesmente ramos luxuriantes, verdadeiras exhibições do virtuosismo de quem os pintou, mas muitas contêm flores que florescem em diferentes épocas do ano, tornando-se uma referência à passagem do tempo ou ao ciclo das estações do ano. Por outro lado, as flores

3 Citado por Renato Miracco – Breves observações sobre a segunda vida das naturezas-mortas: origens e características. In *Giorgio Morandi e a natureza-morta em Itália*. Milano: Edizione Gabriele Mazzotta, 2006., p. 13.

4 Giorgio Bonsanti, *op. cit.*, p. 8.



têm significados literários ou religiosos, bem conhecidos na época.

Representações de flores foram também utilizadas para decorar contadores onde, na Holanda, se guardavam os bolbos das preciosas tulipas e de outras flores, numa época em que na Bolsa de Amsterdão se especulava com o valor das flores. Deste tipo é o que faz parte da Colecção Medeiros de Almeida⁵, com pinturas de paisagens e diversas naturezas mortas, flores e insectos de Jan van Kessel.

Outras naturezas-mortas centram-se sobretudo nas cozinhas, mostrando diversos alimentos, frutos, vegetais, peças de caça, peixe ou mariscos, combinadas com objectos utilitários, alguns dos quais preciosos, como vidros e porcelanas orientais. Neste caso, por um lado duplicam os bens de que os seus proprietários já fruía, por outro, sendo um prazer para os olhos podem também ser um aviso contra a gula, o excesso. Neste tipo consideramos Willem Kalf um dos pintores mais hábeis, que joga com a luz e a sombra de uma forma que evoca Rembrandt (Fig.4).

Ao longo do séc. XVIII, a natureza-morta pode continuar a fórmula utilizada no século anterior, como é o caso das naturezas-mortas do tipo floreiras, pintadas por Jan van Huysum, entre 1720 e 1740, também pertencentes à Colecção Medeiros Almeida. Este pintor segue a obra do seu pai, mas leva ao exagero a forma como representa a natureza, permitindo-nos *identificar os nomes dos respectivos espécimes e famílias*⁶. Nestas naturezas-mortas, a que o pintor acrescenta insectos e borboletas, está presente a efemeridade das coisas terrenas, tal como no séc. XVII.

Essa não será certamente a perspectiva de Chardin, que retoma alguns temas da pintura flamenga e holandesa, nomeadamente as cenas de género e as naturezas-mortas, denunciando um quotidiano burguês que se pode contrapor à pintura de temática mitológica e erótica ou às *fêtes galantes* dos seus contemporâneos, Boucher e Fragonard, que aliás foi seu discípulo. É significativo que Chardin



Fig.4 - Willem Kalf, Natureza Morta

5 Anísio Franco – *Realidade e Capricho. A pintura flamenga e holandesa do Museu da Fundação Medeiros e Almeida*. Catálogo da Exposição. Lisboa: Fundação Medeiros e Almeida, 2008.

6 *Ibidem*, p. 96.

201

Natureza Morta
Reflexões em Torno de um Género de Sucesso na Pintura Ocidental

tenha sido recebido na Academia em 1728, com uma natureza-morta intitulada *A raia* (Louvre) que lhe valeu os exagerados elogios de Diderot pelo seu realismo. E se sabemos que as naturezas-mortas de origem holandesa eram muito procuradas na França da época, a pintura de Chardin vai mais além da verosimilhança do pormenor e através da simplicidade e do carácter directo da sua visão, alcança um sentido de profunda seriedade, mesmo representando objectos humildes. Seria esta logicamente a pintura da nova sociedade burguesa após a Revolução de 1789, mas essa sociedade preferiu o prestígio da arte clássica à nobreza simples de um Chardin.

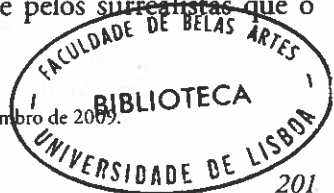
A natureza-morta volta a despertar o interesse de pintores da 2ª metade do séc. XIX, como os impressionistas Manet, Monet ou Renoir. Todos eles representam as duas variedades: a mesa com objectos e frutos e a jarra de flores. Manet reconhecia que o pintor podia expressar tudo o que pretendia representando frutas e flores e afirmou mesmo que lhe agradaria ter sido *o S. Francisco da natureza-morta*⁷.

No entanto, o grande mestre deste género, que ficou precisamente conhecido como pintor de *bouquets* de flores foi Fantin-Latour, o amigo dos Impressionistas que surge ligado à tradição europeia da cena de género como da natureza-morta sobretudo com flores. E se as suas primeiras obras, tão apreciadas em Inglaterra, se ligam à tradição holandesa do séc. XVII, em composições equilibradas em que a combinação de formas e cores é a preocupação fundamental, as suas últimas representações de flores, realizadas a partir de 1876, ultrapassam essas preocupações e reflectem o carácter contemplativo do pintor. São os famosos *bouquets* de rosas, elogiados pelo seu amigo Whistler⁸ que de certa forma também assumem um carácter simbólico.

As flores neste final de século podem, de facto, assumir uma função decorativa bem presente nos papéis de parede, tecidos, azulejos (como no caso português) e outras decorações da Arte Nova, como podem alcançar um significado simbólico em pintores como Odilon Redon. Depois de uma primeira fase em que a sua obra se limitou a desenhos e litografias a preto e branco, na fase final da sua obra usou cores radiantes para representar cenas visionárias mas também flores, muito admiradas por Matisse e pelos surrealistas que o

7 Renato Miracco, *op. cit.*, p. 14.

8 Exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, de 26 de Junho a 6 de Setembro de 2009.



consideraram um precursor.

A natureza-morta, no entanto, contém latente algo de moderno, porque se transforma num tema livre. Como referiu Gombrich, a propósito das naturezas-mortas holandesas: *In such still lifes, artists could freely pick up any objects they liked to paint, and arrange them on the table to suit their fancy*⁹. E mais adiante acrescenta: *Without knowing it themselves, these specialists began to demonstrate that the subject of a painting is much less important than might have been thought. Just as trivial words may provide the text for a beautiful song, so trivial objects can make a perfect picture*¹⁰. Esta mesma ideia veio a ser defendida pelo impressionista alemão Max Liebermann, para quem a natureza-morta representava a «pintura pura» em que o artista, livre das preocupações de conteúdo, pode expressar da melhor forma possível a sua capacidade pictórica¹¹.

Assim sendo, a natureza-morta torna-se mesmo o ponto de partida para a arte contemporânea, permitindo-lhe seguir diversos caminhos, desde o cubismo de Braque e Picasso, à arte abstracta: *Non è difficile ipotizzare che da questa pittura senza racconto abbia preso spunto l'arte astratta*¹².

Mas podemos mesmo ir mais longe e aproximá-la, por exemplo, da instalação. Na verdade, o artista escolhe os objectos, coloca-os de certa maneira, cria uma composição que só depois regista, pintando, como hoje o poderia fazer, fotografando. E se há um segundo significado, simbólico, na maneira como organiza esses objectos, também actualmente a instalação tem significados sociais, políticos, ou outros.

Voltemos então um pouco atrás, para ver o ponto onde a natureza-morta abre caminho à arte moderna. E cremos que é com Cézanne. Enquanto os holandeses e, de certo modo, ainda um Fantin-Latour, através da natureza-morta evidenciavam o seu virtuosismo, para Cézanne ela era uma oportunidade para estudar e reflectir sobre os problemas específicos da arte que ele queria resolver, melhor do que a paisagem que variava com a hora e os dias, ou de que os modelos para quem se tornava insuportável posar durante horas seguidas. Cézan-

9 E. H. Gombrich - *The story of art*. 12th ed. London: Phaidon Press, 1973, p. 340.

10 Idem, ibidem, p. 340.

11 Renato Miracco, *op. cit.*, p. 14.

12 Renato de Fusco - *Il piacere dell'arte. Capire la pittura, la scultura, l'architettura e il design*. Roma - Bari: Editori Laterza, 2004, p. 62.

Natureza Morta
Reflexões em Torno de um Género de Sucesso na Pintura Ocidental

ne não reproduzia a realidade. Criava realidade. E as suas naturezas-mortas são primeiro «instaladas» por ele, de forma a colocar os problemas que queria resolver e depois pintadas na tela onde ele se preocupava com o equilíbrio da composição e a representação do volume através da cor. Como ele próprio afirmou: *Pintar não significa copiar servilmente o objecto; significa perceber a harmonia existente entre as diversas inter-relações e transpô-las para um sistema próprio, elaborando-as de acordo com uma lógica nova e original.*¹³

Assim os objectos forneciam-lhe o material compositivo e os frutos, como as maçãs, eram o motivo ideal para representar a forma através da cor, porque para ele, *só as cores são verdadeiras. Antes de mais, um quadro não representa nada, nem deve começar por representar coisa alguma senão cores.*¹⁴ Estava portanto aberto o caminho não só para o cubismo mas para a abstracção.

Mas foi, de facto, de Cézanne que o Cubismo partiu e na sua definição teve importância fundamental a natureza-morta. Como afirmou Picasso: *Vamos seguir o exemplo de Cézanne, e construir o quadro dos nossos motivos tão solidamente... quanto pudermos. Porque não ser consistente e aceitar que o nosso verdadeiro objectivo é mais construir algo do que copiar qualquer coisa?*¹⁵

Picasso e Braque na fase conhecida como cubismo analítico, partem de objectos cuja forma nos é familiar – pratos, vasos, frutas, instrumentos musicais, a que mais tarde acrescentam cartas de jogar, letras do alfabeto e números. Curiosamente mesmo as letras já tinham sido usadas em naturezas-mortas do período barroco, como acontece numa «vanitas» da escola napolitana em que se acumulam uma série de objectos alusivos à efemeridade do humano – caveira, clepsidra, vela, flores, livro – e se pode ler numa cartela de pano: *sic transit gloria mundi*; ou então um *trompe-l'oeil* de Cornelius Norbertus Gijsbrecht que representa cartas e estampas presas numa superfície de madeira, onde textos e desenhos se combinam numa surpreendente composição¹⁶. Picasso decompõe no espaço vasos, taças de fruta e guitarras. Braque elimina a distinção entre volumes sólidos e fundo. Desmonta a volumetria dos objectos e reduz tudo a formas planas justapostas.

13 Barnes, Rachel (coordenação de) – *Cézanne. Os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, 1993, p. 44.

14 Hess, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 32.

15 E. H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 454-455 (Tradução livre da autora).

16 Reproduzidos em Alberto Veca – *Natura morta*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1990. Art dossier nº 46, pp. 39 e 43.

Ambos resolvem o problema da terceira dimensão através de linhas oblíquas, que indicam a profundidade, e de linhas curvas, indicativas do volume. Aqui intervêm os conteúdos da consciência e as noções que se tem dos objectos, o que significa que o cubismo reflecte racionalmente sobre o real. O plano da mesa ou um prato são representados como formas elípticas mas sabemos que de facto são circulares. Assim a pintura pode representar o tempo: numa primeira fase vemos o prato ou a mesa como formas elípticas, mas depois, mudando a sua posição no espaço, vemo-lo como é na realidade, ou seja, circular. Também podemos circular à volta do objecto e vê-lo primeiro elíptico e depois circular. A partir da tomada de consciência deste facto, Picasso conserva o claro-escuro que define os volumes, decompondo os objectos e reconstruindo —os como formas geométricas, que considera o fundamento comum das coisas e do espaço. É como se contemplasse os objectos, de acordo com a perspectiva tradicional, de vários pontos de vista.

Em contrapartida, Braque decompõe por planos e em vez do claro-escuro utiliza variações cromáticas de cinzentos.

Além disso, ambos introduzem letras do alfabeto que não têm relação com os objectos, mas que surgem como tipos formais que demonstram que os objectos são como as letras do alfabeto, signos que em si nada significam, mas que ganham significado a partir da forma como os combinamos (em palavras e frases), enquanto os objectos se combinam no espaço.

Assim a pesquisa dos Cubistas, a partir da natureza-morta, alcança uma verdade intelectual e visual e afasta-se da visão empírica e sensorial.¹⁷

Permanecendo ainda fiéis a esta reflexão sobre a importância da natureza-morta em diversos estágios da pintura europeia, há um caso incontornável: o do pintor Giorgio Morandi (1890-1964) que pintou algumas paisagens e sobretudo naturezas-mortas, que de acordo com a tradição se podem dividir em jarras com flores e vasos, garrafas e outros recipientes verticais que se dispõem sobre um fundo neutro.

Considerado por Argan *o melhor pintor italiano do nosso século* (séc. XX)¹⁸

17 Análise adaptada a partir de Giulio Carlo Argan — *El Arte Moderno*. Tomo II, 2ª ed. Valência: Fernando Torres Editor, 1976, pp. 514-518.

18 Idem, *ibidem*, p. 454.

Natureza Morta

Reflexões em Torno de um Género de Sucesso na Pintura Ocidental

recusou conscientemente integrar-se nas grandes correntes da arte moderna europeia. Desenvolveu a sua actividade em Bolonha, vivendo e trabalhando num quartinho onde tinha uma cama, uma escrivaninha, uma prancheta e à volta, em prateleiras estreitas *o arsenal das coisas simples, em discreta espera, que nós todos conhecemos através de suas naturezas-mortas: garrafas, recipientes, vasos, jarros, utensílios de cozinha, caixas*¹⁹ (Fig. 5).

Tinha um método de trabalho muito organizado.

Numa estante com três prateleiras colocava na inferior os objectos ainda desordenados, que tinham chamado a sua atenção; na do meio, os objectos que esperava vir a utilizar; na superior, à altura do olhar, os escolhidos.

Deslocava-os, mudava as distâncias entre eles e, se pretendia uma gama cromática mais viva, enchia os recipientes com tintas coloridas. Por trás colocava um pedaço de papelão que servia como fundo. Na sua obra há uma superfície horizontal sobre a qual se dispõem os objectos e esse fundo vertical. Os objectos tornam-se mediadores de uma realidade atemporal e poética, sem alusões ao sentido de efemeridade da natureza-morta.

Bastante interessante é a leitura que Giulio Carlo Argan faz da obra de Morandi, aproximando-o e, em certo sentido, contrapondo a sua pesquisa à de Mondrian: *Morandi constrói partindo do objecto, como Mondrian o faz partindo do conceito: um define o espaço segundo un esprit de finesse e o outro segundo un esprit de géometrie. Mas com o mesmo e absoluto rigor. Mondrian e Morandi são os dois pólos (...) entre os quais se define a concepção do espaço na pintura da primeira metade do século*²⁰.

E mais adiante considera que Morandi, através da sua concepção de espaço, destrói metodicamente a pers-

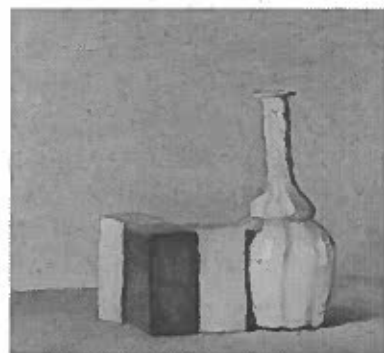


Fig.5 - Morandi, Natureza Morta, Fundação Riberto Longhi, Florença

19 W. Haftmann, citado por Renato Miracco, p. 19.

20 Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 455.



pectiva baseada na geometria euclidiana, quer dizer, na concepção de espaço em que se baseou, a partir de Giotto, a pintura italiana e, até ao séc. XIX, a pintura ocidental. Nas suas naturezas-mortas há um tecido de espaço contínuo em cujo plano se perfilam os objectos, a mesa, o fundo. Para Morandi o importante não são os objectos – por isso, representou sempre os mesmos vasos e garrafas – mas a sua forma de estar no espaço.²¹

Na natureza-morta de Morandi, por esse motivo, e apesar do seu valor poético, podemos entender também um sentido abstractizante. Mas como afirmou o seu amigo e historiador de arte, Roberto Longhi, *os objectos humildes e inúteis (...) nada mais são para o pintor do que pretextos “para expressar-se ‘na forma’; e nada mais se expressa que o sentimento*²².

Em nosso entender, a natureza-morta como forma de pesquisa em termos pictóricos parece ter-se esgotado com Morandi. Mas voltará a surgir, adquirindo uma terceira dimensão, em determinadas formas criadas pela pop-art, em artistas como Claes Oldenburg, com as suas coisas – imagens, em dimensões gigantescas e cores audaciosas, invadindo um espaço que nos pertence. Trata-se aqui de uma posição inversa à que a natureza-morta teria na pintura flamenga e holandesa do séc. XVII, em que mais do que o aviso contra a gula se podia detectar o deleite com os alimentos, o prazer dos objectos requintados. Possuía-se e tinha-se orgulho em possuir.

Agora, em contrapartida, denuncia-se a sociedade de consumo, com o mais evidente dos géneros – os alimentos, ficando implícito que a cultura de massas é também um alimento²³: *hamburgers, hot-dogs, ice-creams* que passaram a fazer parte da alimentação quotidiana da sociedade norte-americana e actualmente de todo o mundo ocidental, são ampliados a partir das suas imagens publicitárias, outra das características dessa sociedade de consumo. Mas esses alimentos não pretendem ser apetitosos, como os frutos descascados e frescos que os holandeses representaram nas suas naturezas-mortas, mas pretendem provocar-nos náuseas, com uma ponta de ironia e o desagrado de alguns ins-

21 Idem, *ibidem*, pp. 598-602.

22 Roberto Longhi citado por Maria Cristina Bandera – Giorgio Morandi: “Faço pinturas e gravuras de paisagens e naturezas-mortas”. In *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália*, op. cit., pp. 21-22.

23 Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 674.

Natureza Morta

Reflexões em Torno de um Gênero de Sucesso na Pintura Ocidental

tantes, mas sem ir muito mais além na denúncia social, já que a sociedade de massas é assim mesmo superficial.

Já foi dito por Célia Fisher²⁴ que as plantas e flores representadas nas naturezas-mortas do passado tinham um significado para quem as olhava, fosse ele religioso ou cultural, assim como, se hoje alguém pintasse folhas de canabis certamente isso teria uma interpretação que poderia variar consoante a atitude do observador perante as drogas.

Mas hoje talvez já não faça sentido pintar flores. No entanto elas continuam a ter um significado. Na 12ª Documenta de Kassel, em 2007, Sanja Ivekovic plantou uma área frente ao Museu Fredericianum com um campo de papoilas vermelhas e papoilas opiáceas. Tratou-se de uma *performance* transitória, utilizando a natureza numa praça carregada de história – a Friedrichsplatz, onde desfilaram as tropas do Império Germânico, onde os Nazis queimaram livros em 1933, onde Joseph Beuys plantou o seu primeiro carvalho. A experiência foi de beleza de um ponto de vista estético. Também a papoila tem a sua história, desde a Antiguidade em que foi considerada a flor do sono, da morte e do esquecimento, ao Romantismo, em que a heroína era consumida com a designação de láudano (A musa pré-rafaelita Elisabeth Siddhal morreu de uma overdose deste opiáceo) até hoje em que ela é cultivada em países como o Afeganistão, constituindo a base da sua economia. A guerra contra os talibans ainda levou ao aumento deste tipo de agricultura.²⁵

Natureza ainda... mas que traz a morte, já não natureza-morta.

Bibliografia (além da citada nas notas):

- FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO – Flores, Pintura de. Natureza-morta. «Vanitas». *Dicionário da Pintura Universal*. Vol II.

- STERLING, Charles – *La nature morte. De l'antiquité à nos jours*. Paris : Ed. Pierre Tisné, 1952

24 Célia Fisher – *Flowers and fruit*. London: National Gallery, 2006. Pocket Guides, p. 5.

25 25 Documenta Kassel 16/06 – 23/09 2007. Catalogue, p. 260.

*por Patrick
Lhot* **CROISSANCE DE L'ART -
L'INTRODUCTION DU TEMPS RÉEL
DANS L'OEUVRE**

Résumé

La prise en compte du temps réel par les artistes dans la production et la morphologie même de leurs œuvres, loin d'être une simple question de détail ou de style, s'avère être, au contraire, un évènement considérable dans l'histoire des formes. La forme de l'œuvre d'art est entrée depuis un siècle dans un devenir-installation qui ne cesse de nous interroger sur les limites de l'œuvre et la nature même de l'art. De ces œuvres, sans limites spatiales ou temporelles, qu'on voit émerger dans les années soixante et soixante dix plus spécialement aux Etats-unis (minimalisme, earth-works, happenings et performances), il nous faut définir une généalogie ainsi que formuler les concepts opératoires qui ont poussé les artistes et les théoriciens à libérer les formes vers une telle «plasticité». Il nous est apparu que l'idée de nature était souvent convoquée dans le cadre de cette transformation et qu'il pouvait être fructueux de faire remonter l'origine de l'évènement à l'art romantique allemand ainsi qu'à l'art abstrait des avant-gardes de Wassily Kandinsky et de Kurt Schwitters.

Par «croissance de l'art», il faut entendre le phénomène particulier de l'introduction du temps réel dans l'œuvre, autrement dit, nous parlons ici des œuvres qui témoignent de formes évolutives dans le temps, conçues tout à fait intentionnellement par l'artiste.

Ces œuvres qui accueillent le temps nous disent quelque chose d'autre que la simple animation des formes changeantes qu'elles proposent d'emblée. Il s'agit principalement dans notre propos de souligner le rapport qui existe entre la mise en œuvre d'un temps réel dans les procédures plastiques engagées par certains artistes et l'évocation chez ces mêmes artistes d'une certaine idée de la nature.

C'est ainsi que, pour la clarté de notre propos, nous excluons les œuvres «en mouvement» telles *La roue de bicyclette* de Marcel Duchamp et à sa suite des œuvres telles que les *Mobiles* de Calder ou les sculptures cinétiques de Tinguely. Nous excluons également les œuvres qui rentrent dans la catégorie du «modifiable» à cause du caractère mou de leurs matériaux, tels les «Feutres» de l'artiste américain Robert Morris ou bien encore les sculptures molles de Claes Oldenburg; exit également les œuvres qui appartiennent à la catégorie de la performance.

Pour toutes ces œuvres, le temps réel jouent, certes, un rôle important en liaison avec l'espace: l'œuvre d'art propose un «espace-temps» particulier au regardeur/marcheur que celui-ci expérimente dans l'épaisseur d'un présent, en traversant un dispositif: sculpture élargie, installation ou environnement. Néanmoins, cette morphologie expansive de l'œuvre est aujourd'hui un trait si commun dans le paysage de l'art contemporain, qu'on en a oublié son contexte d'émergence. Or, l'introduction du temps réel dans l'œuvre et son corollaire, l'extension des limites de l'œuvre dans l'espace, représentent un véritable coup de force dans le champ de l'histoire de l'art moderne, perturbant irrémédiablement la configuration matérielle de l'œuvre et remettant en question le statut de l'artiste créateur tout-puissant, détenteur d'un savoir-faire personnel et cultivant une intériorité expressive.

Cet événement a lieu au tournant des années vingt, en Allemagne, avec notamment Kurt Schwitters et Hans Arp; c'est un passage à l'acte formel, après une période de lente mais profonde transformation du concept d'imitation de la nature, initiée par les romantiques allemands, aux alentours du début du dix-neuvième siècle.

Qu'en est-il exactement? Pour le dire vite, nous passons, au sein de la pein-



ture de paysage, d'une représentation idéale (et éternelle) de la nature, obtenue par sélection et combinaison des différentes parties entre elles (Poussin en est l'emblème), à la représentation d'une nature fragmentée, conçue comme un tout organique dont le caractère se retrouve dans les plus petites parties de l'objet (Friedrich mais aussi Constable en sont des exemples). Ce qui est mis en avant dans cette conception romantique d'une nature organique, c'est l'énergie qui traverse tous les éléments de cette nature et le sentiment d'interdépendance des êtres avec toutes ses parties. L'imitation de la nature devient, à travers ses objets fragmentés, l'imitation de cette énergie en mouvement qui se traduit globalement par un brouillage des formes et par l'expression picturale, de plus en plus assumée, du processus de production traduit par la visibilité de la touche ou de la trace du geste et des outils dans la peinture.

Parallèlement se développe, au contact du paysage, la recherche d'un sentiment vécu de fusion avec la nature. Avec Kandinsky le lien représentatif avec la nature s'estompe, vers 1910, après une série d'études de paysages. Il ne subsiste que des taches, une fluidité de la matière, une énergie de la matière colorée. L'œuvre n'imité plus la nature, elle est la nature, au plus près de son processus organique de croissance: «Quant à savoir pourquoi», déclare Kandinsky, «cette faculté en apparence nouvelle commence à se développer chez les hommes, c'est là une question complexe qui nous mènerait trop loin. Qu'il nous suffise ici de dire qu'elle est liée à cette faculté en apparence nouvelle qui permet à l'homme de toucher sous la peau de la nature son essence, son contenu»¹.

Le fantasme d'aller sous les apparences de la forme redouble une autre idée qui est celle de remonter à l'origine des formes, à la formation de la forme. Wilhelm Schlegel soulignait déjà, au début du dix-neuvième siècle: «l'expression de la remontée mystérieuse vers le chaos en travail pour produire sans cesse de nouveaux et merveilleux enfantements, ce chaos qui sous la création ordonnée et dans son sein même se tord»². Novalis, quant à lui, ne cesse de proclamer cet échange permanent entre l'art et la nature. L'art est nature et la nature est art. L'un ne va pas sans l'autre: «L'art fait partie de la nature, il est pour ainsi dire la

1 Wassily Kandinsky, «Réflexions sur l'art abstrait», *Écrits complets*, éd. Sers, Denoël-Gonthier, Paris, t. II (1970), p.334.

2 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 25 (1808); *Kritische Schriften und Briefe*, éd. Lohner, Kohlhammer, 1967, t.VI, p.112; cité in Armel Guerne, *Les romantiques allemands*, Desclée de Brouwer, Paris, 1963, p.287.

nature se contemplant elle-même, s'imitant elle-même, se formant elle-même»³. Toutes les procédures de brouillage des formes, utilisées par les peintres dans la représentation de la nature ainsi que les vues fragmentées de certains paysages au dix huitième et dix neuvième siècles, répondent à ce désir profond de rechercher la nature sous ses apparences. A l'époque romantique, l'art rencontre la question du chaos, du rien, de l'abstraction créatrice. Surtout chez les paysagistes, Turner par exemple, dont les vues étaient qualifiées d' «images du néant et très ressemblantes»⁴, ou Constable, par des moyens très différents, ne consistant pas, comme chez Turner, à confondre les éléments du cosmos mais à faire, par la peinture, quelque chose de rien: «Le travail d'un peintre n'est pas de lutter avec la nature, et de fournir tel décor (une vallée remplie d'incidents sur une longueur de 50 milles) dans un tableau de quelques pouces, mais de faire quelque chose de rien, tentative où il doit presque par nécessité devenir poétique»⁵. De même, pour Kandinsky, comme pour Mondrian, l'essence de la peinture (l'abstraction) représente l'essence de la nature, ses «grandes lois cachées» derrière le voile des apparences: «Les lois qui dans la culture artistique sont devenues de plus en plus déterminées sous les grandes lois de la nature que l'art établit à sa propre manière. Il est nécessaire de souligner le fait que ces lois sont plus ou moins cachées derrière l'aspect superficiel de la nature. L'art abstrait s'oppose donc à la représentation naturelle des choses. Mais il ne s'oppose pas à la nature comme on le pense généralement. Il s'oppose à la nature brute, primitive, animale de l'homme, mais il fait un avec la vraie nature humaine»⁶.

Les deux sentiments consistant l'un à soulever le voile, l'autre à remonter à l'origine, participent d'un même désir: celui de toucher à l'informe, d'ouvrir la forme jusqu'à ouvrir le temps de l'image fixe, en introduisant le temps réel du processus dans l'oeuvre, d'entrer en fusion avec le présent naturel de l'espace et du temps. La conception romantique qu'on lit chez Novalis apparaît

³ Novalis, fragment de 1798, *Schriften*, éd. Kluckhohn et Samuel, Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1975, t. III, p.569.

⁴ «L'artiste se délecte à retourner au chaos primitif de l'univers. (...) Tout est «informe et vide». Quelqu'un a dit de ses paysages qu'ils étaient des *images du néant, et très ressemblantes.*» William Hazlitt, «On imitation», *The Examiner*, 18 février 1816, série *The Round table*, n°30; *The Complete Works of William Hazlitt*, éd. Howes, Dent, Londres, 1930-1934, t. IV, p. 76 n.

⁵ John Constable, lettre à John Fisher, août 1824; *Correspondance*, VI, p.172; cité dans Hugh Honour, *Romanticism*, Allen Lane, Londres, 1979, p.68.

⁶ Piet Mondrian, «Plastic Art and Pure Plastic Art», II, *Circle*, 1937 (rééd. Praeger, New York, 1971), p.47.

déjà comme un signe avant-courrier de l'introduction du temps réel au sein des procédures plastiques. Cet élargissement décisif de l'œuvre à la dimension du temps réel se fait avec Kurt Schwitters au début des années vingt: dans le n° 8/9 de la revue *Merz* qu'il confie à El Lissitzky et qui a pour nom «Nasci», «du latin Nasci signifie devenir, provenir, c'est-à-dire tout ce qui passe par sa propre force, se développe, se forme, se meut»⁷, il est fait référence à une temporalité de l'œuvre qui est celle de la croissance d'un organisme naturel. Lissitzky s'exprime comme un artiste du constructivisme international: «la machine ne nous a pas séparés de la nature. Par elle, nous avons découvert une nature nouvelle, jusqu'alors inconnue. L'art moderne est arrivé au même résultat que la science moderne par des voies indépendantes tracées par l'intuition. Comme la science, il a décomposé la forme en ses éléments fondamentaux pour les recomposer d'après les lois universelles de la nature. Tous deux sont arrivés à la même formule. TOUTE FORME ET UN MOMENT CONCRETE D'UNE EVOLUTION. CE QUI FAIT QUE L'ŒUVRE N'EST PAS LE BUT FIXE, MAIS UN POINT STATIONNAIRE DU DEVELOPPEMENT. Nous reconnaissons comme œuvre, tout ce qui en soi, contient un système – mais un système qui a pris conscience de lui-même non avant, mais dans l'exécution. Nous voulons représenter le calme, le calme de la nature, dans lequel des tensions incroyables tiennent en équilibre la rotation régulière des mondes. Notre œuvre n'est ni une philosophie, ni un système de connaissance de la nature; c'est un membre de la nature et, par là ne peut elle-même n'être qu'un objet de la révélation (...)»⁸.

Par conséquent, c'est l'assemblage, libéré de toute fonction mimétique, d'éléments abstraits entre eux, qui exprime le temps naturel de la croissance par la durée de son processus. Pour Kurt Schwitters «l'art est une chose qui, dans son contexte, se forme tout aussi naturellement qu'un arbre, un animal ou un cristal. L'art n'est jamais une imitation de la nature, il est lui-même nature»⁹. Et il rajoute à sa démonstration un paramètre très temporel - le rythme: «Ce qui importe le plus dans un tableau, c'est le rythme des lignes, des surfaces, des ombres, des lumières et des couleurs, bref le rythme de l'ensemble des compo-

7 Kurt Schwitters, «Editorial de Nasci» 1924, *Merz*, *Ecrits choisis et présentés par Marc Dachy*, éd. Gérard Lebovici, Paris, 1990, p.130.

8 *Ibid.*, p.131.

9 *Ibid.*, «Le rythme dans l'œuvre d'art» 1926, p.147.

sants et matériaux d'une œuvre d'art. C'est l'œuvre d'art abstraite qui démontre le mieux ce qu'est le rythme¹⁰. Il le répète ailleurs - «le but n'étant pas l'art en soi, mais celui d'une création rythmique»¹¹.

L'œuvre d'art, selon Schwitters, instaure, aussi bien au registre de sa production qu'à celui de sa perception, un régime de temporalité particulier qui prend valeur de connaissance, dans son épaisseur d'expérience vécue. Dans le même numéro «Nasci» de la petite revue *Merz* qu'il réalise avec Lissitzky, Schwitters propose dans sa définition du «tableau i» une extension aux procédures classiques de l'artiste qui fabrique l'œuvre. L'artiste désormais ordonne et réagence les éléments du monde (de la nature) déjà existants: «L'ancien tableau imitateur se différencie cependant considérablement du monde environnant, il n'était essentiellement qu'imitation, alors que la *nouvelle œuvre d'art naturaliste* (c'est nous qui soulignons) se forme comme la nature même et lui est donc plus proche qu'aucune imitation n'a jamais pu l'être»¹². Si l'art est si proche de la nature, est un fragment de la nature, l'action de l'artiste perd en technicité, en savoir-faire de fabrication, mais gagne en puissance de décision. Il sélectionne certains objets de son monde environnant, les déplace, les encadre, les révèle comme des objets d'art.

La procédure plastique d'appropriation des objets du monde s'accompagne de certaines modalités, selon Schwitters: «L'unique activité de l'artiste est là: reconnaître et délimiter»¹³. Dans ce système, la relation particulière de l'artiste au monde accorde une importance inouïe à «la nature ou au hasard» ainsi qu'à la notion de rythme: «Vous verrez dans mon «tableau i» que la nature ou le hasard, comme vous voudrez, réunit souvent des éléments qui ressemblent en soi à ce que nous appelons le rythme»¹⁴. Ainsi Schwitters peut-il se déclarer artiste de l'art des autres ou bien assembler des objets déjà faits car, souligne-t-il, «vous y trouverez (dans la revue *Nasci: Merz 8/9*) la démonstration précise de l'égalité essentielle d'un dessin de Lissitzky et d'un cristal, d'un immeuble de Mies van der Rohe et de la construction rigoureusement économique d'un fémur. Vous découvrirez la tendance constructiviste de la position des feuilles sur une tige,

10 *Ibid.*, p.147.

11 *Ibid.*, «Art et temps» 1926, p.143.

12 *Ibid.*, p.143.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*



vous prendrez la photographie de la surface de Mars pour un tableau abstrait, de Kandinsky par exemple, seulement parce qu'elle est entourée d'un cadre noir»¹⁵.

Le nouvel art instauré par Schwitters et ses amis, Dadas et constructivistes, met en valeur par le présent du rythme ces «sources d'énergie qui s'entrecroisent inlassablement»¹⁶. Au début des années vingt, la conscience générale des artistes de l'avant-garde dada-constructiviste porte sur la sensibilité presque tactile d'être en interdépendance permanente avec tous les éléments de l'espace environnant. Cette sensibilité particulière fait écho, au même moment, à la théorie de la relativité d'Einstein et les artistes de l'avant-garde ne se privent pas d'expérimenter dans des œuvres aux configurations plus complexes les perceptions de nouveaux «espaces-temps». Le *Merzbau* de Schwitters fait partie de ces œuvres expansives: commencé en 1923, la sculpture évolue au fil du temps, jamais stabilisée, débordant dans la pièce supérieure. Beaucoup de témoins auront souligné une dynamique contradictoire d'enfouissement progressif, divers objets et sculptures disparaissant progressivement au sein d'une seule et même sculpture toujours plus monumentale et qui enferme des cavités remplies de nombreux ex-votos ou de «grottes de l'amitié», contenant des objets possédés par les artistes, amis de Schwitters. Toutes les cavités et protubérances de la colonne initiale avaient disparu lorsque Hans Richter revient voir Schwitters, trois ans plus tard: «elles étaient en fait recouvertes par la croissance monstrueuse de la colonne, recouvertes aussi par de nouvelles excroissances plastiques, de nouveaux personnages, de formes, de couleurs et de détails nouveaux. Une sorte de végétation qui ne s'arrêterait jamais (...) Mais elle avait toujours grandi, et grandissait tellement qu'elle avait fini par faire éclater les murs de la pièce»¹⁷.

D'une façon plus générale, la nature du temps est de transformer les objets, de les ouvrir aux marques de l'altération du temps. Si l'œuvre d'art «classique» devait symboliquement se préserver du temps, montrer presque ostensiblement son triomphe sur les outrages du temps, pour manifester son discours exemplaire dans les formes suspendues de l'éternité, l'œuvre d'art moderne s'est

15 *Ibid.*

16 Manifeste «Appel pour un art élémentaire», Berlin, oct. 1921, R. Hausmann, Hans Arp, Yvan Pougny, Moholy-Nagy, Raoul Hausmann *Courrier Dada*, éd. Allia, Paris, 1992, p.191.

17 Hans Richter, *Dada - art et anti-art*, éd. de la Connaissance, Bruxelles, s.d. (1965 pour la version originale allemande), p.141.

ouverte, par contre, intentionnellement, au temps réel de la nature, non sans en révéler le caractère entropique et esthétiquement contradictoire de ce qu'on pourrait considérer, plus ou moins consciemment, comme une défaite devant la mort.

Néanmoins, le discours moderne joue sur l'ambiguïté de l'altération du temps naturel qui ouvre à l'instabilité de la forme. Le paradoxe est de taille - et il ne date pas d'aujourd'hui - puisque le romantisme allemand, déjà, en voulant toucher la vie au plus près dans (par) la création poétique, se risquait à rencontrer le néant de la forme. En cherchant la transparence d' «un art vivant», du «présent», d'un art à l'échelle de la nature, les artistes moderne et post moderne introduisent dans le langage plastique des polarités contradictoires dont la seule fin pourrait être de nous faire prendre conscience que le temps ne va jamais de soi, mais qu'il se perçoit singulièrement en relation avec un espace et par conséquent, comme un matériau, dans une multiplicité d'états.

por Paula
Figueiredo **LONGE DA VISTA -**
FOTOGRAFIA DE UM LUGAR VISITADO

Resumo

Da velha Europa, repleta de monumentos e referências culturais, da África colonial ou ainda da exótica Ásia, encontramos registos fotográficos de anónimos endinheirados. A maioria destes conjuntos de imagens era arquivada em álbuns, com direito a anotações e legendas.

A intenção era trazer imagens do pitoresco e do exótico, bem como da Natureza inexplorada e inacessível. É esta oferta cultural, feita por anónimos nos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, que nos interessa abordar. Trata-se de um período incontornável na história da técnica fotográfica, facto que por si só justifica a apresentação de imagens inéditas, numa nova relação com a Natureza.

Abstract

From old Europe, replete with monuments and cultural references, from colonial Africa or even from exotic Asia, we find photographic documentation from wealthy anonymous. The majority of these series of images would be archived in albums, with the right to annotations or captions.

The intention was to bring images from the picturesque and exotic, as well as of the unexplored and inaccessible Nature. It is this cultural offer, performed by anonymous by the end of the nineteenth century and early decades of the twentieth century that we are interested to approach. It is an unavoidable period of the photographic history and technique, which only by itself justifies the presentation of inedited images, in a new relation with Nature.

*O amor da natureza [...] é um producto da civilização e da cultura [...]*¹

A fotografia apresenta-se, desde os seus primórdios, com uma apetência voraz para *revelar* o desconhecido. O longínquo e o natural da flora e da fauna, o diferente e o ambíguo das populações sempre aliciaram os fotógrafos, que empolgaram nos seus registos, a emoção por si sentida perante o desconhecido.

A emoção, na tentativa de trazer consigo os breves momentos da contemplação do desconhecido, figura também nas imagens dos profissionais, que rapidamente contaminam as vontades do fotógrafo de ocasião, anónimo e sem formação técnica. A sua curiosidade é suficiente para acompanhar este “movimento” e o aparelho decifrado pela evolução da técnica fotográfica dá resposta à sua apetência.

A aptidão para o registo fotográfico dos locais visitados dá-se, com forte expressão, no último quartel do século XIX, com o surgimento das novas propostas de fotossensibilidade. Primeiro, através dos processos de registo e dos processos de impressão mais céleres, os quais também contemplam um espectro de luz mais abrangente, permitindo um registo mais detalhado e fiel e, depois, com os aparelhos fotográficos simplificados, facilmente transportáveis. Esta bipolaridade enformou as condições essenciais ao registo de passagem, feito pelos novos “exploradores”, dando a ver os locais que se tornarão turísticos, numa confluência de atributos técnicos ímpar e digna da nossa atenção.

Desde o aparecimento do negativo em chapa de vidro, primeiro em albumina e depois em colódio húmido² que existem testemunhos fotográficos de expedições. Estes trabalhos, na maioria financiados pelo Estado, eram executa-

1 Emílio Biel, *A Arte e a Natureza em Portugal*, 1902.

2 «Os primeiros negativos de vidro datam de 1848; usavam clara de ovo como meio ligante dos sais de prata ao vidro. A camada de albumina, transparente e muito fina, permitia a acção dos agentes químicos de processamento. Os negativos assim obtidos reproduziam o pormenor de uma forma excelente. Depois de sensibilizadas, as chapas dos negativos de albumina podiam esperar até quinze dias antes da exposição e mais dez a quinze dias antes da revelação, o que facilitava o seu uso em viagem (...) Em 1851 surge outro processo de fazer negativos de vidro, apresentado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857). Em vez de albumina, Archer usou como meio ligante dos sais de prata uma substância chamada colódio (...) Archer teve a ideia de o usar *ainda húmido*, enquanto os poros permaneciam abertos e permeáveis. Todas as operações da fotografia eram executadas rapidamente - sensibilização da chapa, exposição, revelação e fixagem - antes que o colódio secasse.»; Luís Pavão, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, pp. 29-30.



dos por profissionais e tinham propósitos bem definidos: estudos topográficos para a construção do caminho-de-ferro, para a estratégia militar e defesa do território nacional ou imperial ou ainda o inventário do património imóvel e cultural de um país.³

Da velha Europa, repleta de monumentos e referências culturais, da África colonial ou ainda da exótica Ásia, encontramos igualmente registos de anónimos endinheirados que se deslocavam de barco, carro ou comboio por longos períodos (por vezes anos) para simplesmente fotografarem o seu tempo de lazer, contemplando locais recônditos. A maioria destes conjuntos de imagens era arquivada em álbuns, com direito a anotações e legendas.

Os locais visitados e fotografados a partir dos finais do século XIX, primeiro pelos profissionais e amadores, depois pelos anónimos, deleitavam os olhares distantes de quem só podia contemplar os álbuns fotográficos ou as vistas estereoscópicas. A intenção era trazer imagens do pitoresco e do exótico, bem como da Natureza inexplorada e inacessível. É esta oferta cultural, feita por anónimos nos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, que nos interessa abordar.

Uma breve reflexão sobre a história da técnica fotográfica, destaca a imagem estereoscópica e a apresentação da máquina fotográfica KODAK, em 1888, e o seu respectivo filme em rolo, relevando igualmente o ano de 1907, com a comercialização do primeiro processo fotográfico a cores, o *autochrome*. Trata-se de um período incontornável na história da técnica fotográfica, facto que por si só justifica a apresentação de imagens inéditas, captadas na época e que se encontravam na posse de anónimos e de instituições. É nossa intenção mostrar fotografias do registo casual das viagens prazenteiras e das paisagens encontradas, possibilitando uma nova relação com a Natureza, expressa num suporte artificial.

A fotografia das viagens de exploração turística, impregnada nos hábitos da sociedade contemporânea, ocupa a maioria dos espólios familiares e permite reviver, aos representados, momentos de lazer e aos outros, viagens mediadas pela

3 Na década de 1850, vários fotógrafos, em diferentes países, captaram vistas topográficas, tais como Roger Fenton (1819-1869) em Inglaterra e Gustave Le Gray (1820-1882) em França, entre outros; Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998, pp.149-150.

vista de alguém, que seleccionou um enquadramento condicionado à técnica fotográfica. Na verdade, a selecção é proposta pelo aparelho para ser contemplada posteriormente num círculo privado, sendo que as próprias condições técnicas possibilitam o registo doseado pela emoção.

Tal como refere Vilém Flusser: *Quem contemplar um álbum de um fotógrafo amador estará a ver a memória de um aparelho, não a de um homem. Uma viagem a Itália, documentada fotograficamente, não regista as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Regista os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho. Os álbuns são memórias 'privadas' apenas no sentido de serem memórias de aparelhos. Quanto mais eficientes se tornarem os modelos dos aparelhos, tanto melhor atestarão os álbuns, a vitória do aparelho sobre o homem. É a privacidade no sentido pós-industrial do termo.*⁴

O privado é desvelado com o consentimento dos próprios para assim provarem a sua passagem pelos locais visitados. Contudo, a repercussão das suas imagens torna-se pública e todos começam a participar no hábito de fotografar a sua viagem.

1- Do Olhar Explorador à Visão Estereoscópica

Numa retrospectiva pelas recolhas profissionais, referimos as expedições feitas nos EUA, entre 1860 e 1870, resultando em conjuntos impressionantes de fotografias. O trabalho de W. H. Jacksons (1843-1942) revela a beleza da Natureza numa expressão grandiosa e terá contribuído para a legislação do primeiro Parque Nacional em 1872, nos EUA.⁵ Na época, o desenvolvimento do caminho-de-ferro permitiu que o Governo norte-americano financiasse expedições fotográficas, que acompanhavam as equipas de cientistas e topógrafos.

No caso da expressão fotográfica lusófona, salientamos o imperador do Brasil, D. Pedro II (1825-1891), que promoveu o registo fotográfico, tendo aderido a este logo em 1840, um ano após a sua invenção. Pela mão do abade Louis Compte, capelão do navio-escola francês ancorado no Rio de Janeiro, o jovem D. Pedro II, então com 14 anos, contactou pela primeira vez com o processo do daguerrreotipo, tendo logo adquirido a parafernália necessária à sua

⁴ Vilém Flusser, *Ensaio sobre a Fotografia - Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p.74.

⁵ Michel Frizot (ed.), *op. cit.*, p. 167.



execução. Prestes a assumir o trono, pelo facto de D. Pedro I (1798-1834) ter abdicado dele em 1831, regressando a Portugal, o jovem toma preponderância na divulgação do registo fotográfico, tornando-se no primeiro cidadão brasileiro a tirar uma fotografia.⁶ Em todas as suas viagens fazia-se acompanhar por uma comitiva de fotógrafos, transportando também o seu equipamento:

*Por onde andava, D. Pedro II recebia como presente ou adquiria farto material fotográfico.*⁷

A fotografia brasileira, no contexto referido, é também mencionada por Françoise Heilbrum, ao sublinhar o protagonismo de D. Pedro II, como amante do registo fotográfico, referindo igualmente o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), autor de imagens da construção do caminho-de-ferro, portos marítimos e pequenas populações de escravos libertos pela realeza. A predisposição do poder real para a fotografia potenciou o comércio da mesma e o registo do anónimo.⁸

Em Portugal, destacam-se as fotografias editadas em fascículos e compiladas na edição *A Arte e a Natureza em Portugal*, de Emílio Biel (1838-1915), que reúne imagens desde 1884. A publicação (1902-1908) teve 8 volumes e apresentou fotografias de qualidade excepcional, tendo a colaboração de alguns fotógrafos da Comissão dos Monumentos Nacionais. É curioso salientar a citação de Emílio Biel, em 1902, aquando do primeiro ano da edição:

*Nunca nos illudimos sobre as dificuldades reaes em que iamos tropeçar. Paiz pequeno, em que só uma limitada elite se interessa por coisas d'arte, e em que o amor da natureza, que é um producto da civilização e da cultura, não attingiu a intensidade nem a extensão que assumiu em outras nações (...).*⁹

Aqui se vislumbra um gosto por acompanhar as tendências internacionais apesar da dificuldade da tarefa.

6 AA.VV, *A Coleção do Imperador - Fotografia Brasileira e Estrangeira no Século XIX*. Porto, Centro Português de Fotografia/Centro Cultural Banco do Brasil, 2000, p. 11.

7 Idem, p. 15.

8 Michel Frizot (ed.), *op. cit.*, p. 166.

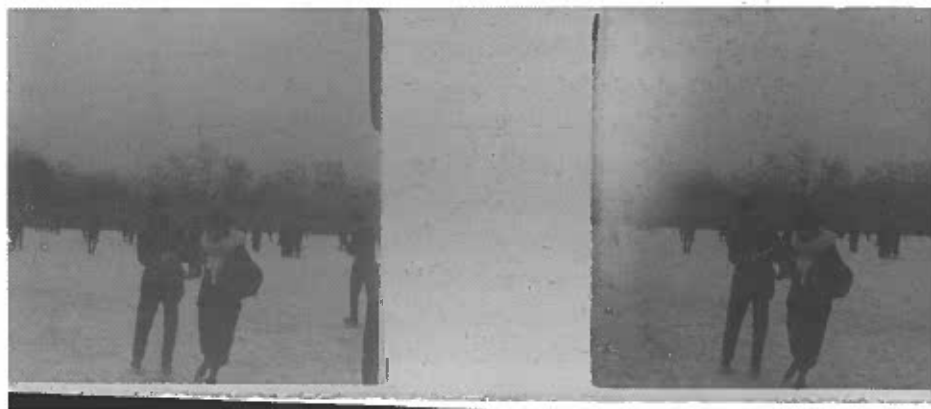
9 António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998, p. 172.

Longe da Vista - Fotografia de um Lugar Visitado

O registo de viagens proliferou em várias abordagens na tentativa de inventariar para depois coleccionar imagens pessoais em álbuns. Como os produtores anónimos tinham propósitos culturais, as suas deslocações visavam essencialmente as referências incontornáveis dos monumentos. Por vezes o grupo era fotografado no meio da paisagem, revelando o natural explorado.

Contudo, é na imagem estereoscópica¹⁰ que iremos encontrar uma clara apetência para o comércio de vistas “panorâmicas”. O prazer de inspeccionar uma prova fotográfica ou uma chapa de vidro com uma imagem estereoscópica, facilmente se propagou nos consumidores da fotografia. Quer fosse com a aquisição da máquina fotográfica *estereo*, quer fosse com a posse de um visor, a captação de imagens estereoscópicas ou a compra destas tornou-se num hábito, que acompanhou a evolução do registo fotográfico, a par e passo, durante muitas décadas.

A fotografia estereoscópica instaura uma proposta de visão intensa do real, ao permitir uma evasão singular ao espectador. A experiência emotiva do ob-



Anónimo, França (?), imagens estereoscópicas em chapa de vidro, gelatina e prata, c. 1910 [coleção privada].

¹⁰ Os princípios da estereoscopia remontam a 1832, com o inglês Wheatston, mas será só na década de 1860 que se vulgariza este registo e os aparelhos estereoscópicos; AA.VV, *Paris en 3D de la Stéréoscopie à la Réalité Virtuelle, 1850-2000, Paris Musée Carnavalet – Histoire de Paris, 2000*, pp.102 – 103.



servador é facilmente transportada para o centro da imagem e permite reviver os momentos de deleite de uma viagem.

Como a maioria das pessoas não podia viajar nem tão pouco fotografar, a estereoscopia também disponibiliza imagens de locais longínquos, a partir da oferta comercial de fotografias, devidamente identificadas e apresentadas em cartões ou suportes assinados. Ainda hoje se encontram à venda, em determinados locais, conjuntos de imagens estereoscópicas.

A apresentação de núcleos familiares estereoscópicos pontua outro modo de representar as viagens dos anónimos, dando a ver conjuntos por si feitos ou por si adquiridos.

2- A Instantaneidade da *Kodak*

No contexto da fotografia anónima é incontornável a referência à marca comercial de aparelhos e produtos fotográficos *Kodak*, a partir de 1888, por George Eastman (1847-1931).

Apesar da fotografia anónima pouco acrescentar ao testemunho profissional do período apresentado, seja pelos diversos processos fotográficos de impressão do século XIX, seja pela fotografia estereoscópica, que tocava quase todos os tópicos da fotografia turística, a introdução da *Kodak* vem revolucionar o contexto fotográfico com imagens de ambientes familiares nos seus passeios e viagens, com pontos de vista inusitados, surpreendentes e emotivos dos locais visitados. São as *snapshots* ou as fotografias de ocasião que transformam a visão da Natureza numa perspectiva emotiva original, revelando os primórdios da imagem turística sobejamente conhecida por todos.

Este marco histórico, deixado pela *Kodak*, anuncia a emersão dos novos valores sociais na fotografia. Por um lado, pela exposição do grupo privado, num ambiente de descontração. Por outro, pelo enquadramento feito a partir das predisposições pessoais e motivações culturais do anónimo, desprovido de formação técnica. Deste modo e dado que as abordagens das deslocações se deveram muito à evolução da técnica para o grande público, é bom lembrar os primeiros anos da *Kodak*.

Quando o jovem escriturário George Eastman, fotógrafo amador, por volta de 1877, questionou a funcionalidade do processo fotográfico da época (o co-

lódio húmido) devido ao aparato técnico necessário para realizar uma simples *snapshot*, deu início a um longo percurso de soluções técnicas destinadas ao mercado amador. Em associação com Henry A. Strong, criou em 1881 a empresa Eastman Dry Plate Company, que produzia e comercializava placas de vidro secas de gelatina e brometo de prata, processo fotográfico que substituiu o colódio húmido a partir de 1871. O autor do processo foi Richard Leach Maddox (1816-1902), e Eastman propiciou uma máquina que permitia uma distribuição homogénea da emulsão, o que veio pré-industrializar o fabrico de chapas de vidro, produzindo-as em maior quantidade mas preservando a sua qualidade.

Em Agosto de 1884 Eastman associa-se a William Walker (construtor de máquinas) e apresenta uma emulsão em suporte de papel em forma de rolo, que era descartável em água aquecida e depois transferida para uma chapa de vidro, bem como o respectivo back (parte posterior da máquina onde se inseria a película, normalmente amovível) para colocar o rolo adaptável às máquinas para chapas de vidro (American Film). A proposta não é totalmente inovadora pois já em 1875 Leon Warnerke apresentara uma solução similar num rolo de cem exposições, mais tarde reduzido para quarenta (1881). Existem também referências a uma experiência do fotógrafo William Henry Jackson, datada da década de setenta do mesmo século, realizada com película fotográfica em suporte de papel, numa expedição ao Oeste Americano.

O novo produto da empresa permitiu formar a sociedade Eastman Dry Plates and Film Company, com catorze accionistas, publicitando a venda de *placas de papel húmido*. Porém, o back e o filme em rolo só vigoraram no mercado a partir de Junho de 1885. O rolo permitia vinte ou vinte e quatro exposições e era desenrolado e retirado no laboratório, cortado em negativos individuais, revelados e humidificados com o tratamento transluce. A publicação *The British Journal of Photography* sugeria, no mesmo ano, que o filme em rolo era indicado especialmente para situações de exterior e de turismo.

Oito anos depois de Eastman ter alugado o terceiro piso de um armazém em Rochester (1880) para iniciar a sua actividade comercial com a venda de placas de vidro secas de gelatina e brometo de prata (no ano seguinte converte-se em sociedade comercial), é apresentada a máquina Kodak nº 1. Era equipada com filme em suporte de papel, que media seis metros de comprimento e permitia registar cem fotografias circulares com um diâmetro de 60 mm cada.

O aparelho tinha uma lente acromática com uma abertura única de f 9 e uma velocidade de obturação também única de 1/25", e com o plano focal a partir de dois metros e meio. Neste mesmo ano é registada a marca Kodak que tal como é referida pelo *The British Journal of Photography*, indicava um termo técnico revelador de uma máquina de pequeno formato e de fácil manuseamento.

Em 1889, é usado o suporte de nitrato de celulose, que prescindia do processo delicado de transferência da emulsão para uma chapa de vidro, iniciando assim uma geração de produtos fotográficos de mais fácil processamento químico e manuseamento. Para além desta novidade, foi criado um dos slogans mais famosos da empresa, *You Press the Button, We Do the Rest*, enfatizado pelo desenho de uma mão que segurava uma pequena caixa negra com configuração semelhante à da máquina fotográfica Kodak – uma estratégia publicitária que enfatizava as facilidades de utilização, advenientes do facto de ser portátil, bem como da possibilidade de oferecer generosamente uma descontracção no registo com o aparelho.¹¹ Estabelecia-se também um elo de confiança na mão que, por um lado, oferecia a possibilidade inovadora e, por outro, pactuava com o consumidor na responsabilidade de lhe assegurar a conclusão da imagem fotográfica com o processamento químico, iniciando-se assim o longo compromisso entre empresa e cliente que passou a identificar a estratégia comercial de Eastman.

Posteriormente surge a *Pocket Kodak* (1895), que entusiasmou o mercado amador devido à sua reduzida dimensão e ao cartucho com doze fotografias que podia ser colocado à luz do dia, com a indicação do número da exposição a tinta branca, colocada no papel de protecção, podendo ser verificada por uma pequena janela de celulose vermelha na parte posterior do aparelho. Este tipo de cartucho foi inventado em 1894 por Parker B. Cody, da *Blair Camera Co.*, e tinha uma banda de papel que protegia totalmente o filme.¹² A tarefa de colocar o rolo reservada antes aos laboratórios fotográficos, passa para o utilizador. Com esta novidade, o fotógrafo de ocasião tornava-se mais independente, podendo transportar rolos consigo e colocá-los e retirá-los sempre que quisesse. Deduz-se que a nova propriedade do filme fotográfico fosse algo semelhante

11 Douglas Collins, *The Story of Kodak*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1990, p. 46.

12 Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p. 304.

Longe da Vista - Fotografia de um Lugar Visitado

aos actuais filmes de formato 120, com um pequeno carril que prendia o filme e onde este estava enrolado, protegido por uma banda de papel negra presa na extremidade do mesmo, que se descarta aquando do processamento químico. A máquina fotográfica era de alumínio e o obturador era preparado e disparado através de um só botão.

Em 1897 aparece a Folding Pocket Kodak, que viria a conquistar o mercado consumidor dos finais do século XIX. O aparelho de bolso extensível não era totalmente inovador. Desde 1881 que era construído este tipo de modelo dedicado aos negativos em vidro. Porém, o princípio de compactar a máquina fotográfica consolida-se e, em 1912, quando surge a popular Folding Vest Pocket, a tendência verificada na passagem do século XIX para o século XX de conceder ao fotógrafo amador o transporte fácil da máquina e a operatividade decifrada consequente da simplificação oferecida pela marca comercial afirma-se com grande sucesso.

Esta nova condição de fotografar, propiciada pela indústria vem também contribuir para educar o público para a prática da fotografia. O método tripartido de como fazer uma fotografia esquematizou a sequência de gestos necessários para, numa brevidade insignificante, qualquer pessoa se tornar num produtor de imagens. O método consistia nos seguintes três passos: armar o obturador, puxar o filme e carregar no botão. Eastman demonstra com esta atitude uma posição verdadeiramente moderna - a de se aproximar do consumidor. Por um lado, através da proposta sintetizada por uma fórmula previamente apresentada e, por outro, por desmistificar uma técnica, fomentando essencialmente o prazer de fotografar sem que se perdesse tempo a aprender a técnica fotográfica. Qualquer indivíduo passa a ser produtor de imagens prescindindo de um longo período de formação e experimentação. Tudo estava preparado para fazer acontecer um registo instantâneo e ninguém precisava de se preocupar com a elaboração, somente com a captação do momento único passado à sua frente.

Helmut Gernsheim refere, sabiamente, que a máquina fotográfica Kodak foi uma verdadeira caixa de Pandora.¹³ Através de um método simplificado, libertou os muitos "demónios" da fotografia actual numa expressão plural, não

13 Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p.302.



Anónimo, Lisboa ?, 1928, prova fotográfica em processo de revelação, gelatina e prata. [coleção privada].



Anónimo, prova fotográfica em processo de revelação, gelatina e prata, [coleção privada].

artista, importando mais a quantidade do que a qualidade.¹⁴

Estas imagens podem ser encontradas nos álbuns de família e revelam narrativas ambivalentes, entre o cunho pessoal e a moda vigente de construir estes arquivos familiares. Por vezes, as fotografias de passeios, de viagens ou de cerimónias familiares partilham uma mesma página. No *folio*, podemos ver o grupo, enquadrado na paisagem, ao lado da fotografia de um baptizado ou de um casamento. O que importa neste período é a narrativa familiar, normalmente conduzida por uma linha cronológica. A exposição de álbuns de família, contendo imagens de passeios e viagens, será o cerne da nossa apresentação. Pretende-se dar a ver os hábitos e os modos dos anónimos, nas primeiras décadas do século XX, no seu ambiente privado e enquadrados no tempo de lazer.

3- Do tempo de lazer ao *autochrome*

O registo de ocasião do anónimo é também promovido com as práticas de lazer do princípio do século XX em Portugal. O hábito de “ir a banhos”¹⁵ expandiu-se entre as várias classes sociais, havendo também para as menos favorecidas programas de colónias balneares¹⁶, que visavam as crianças, os futuros frequentadores das praias.

14 Paula C. G. de Figueiredo Cunha, *Snapshot - Fotografia de Ocasião, Imagens Privadas*, Lisboa, ISCTE, 2005 (dissertação de mestrado), pp. 52-54.

15 Joaquim Vieira, *Portugal Século XX Crónica em Imagens 1900-1910*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999

16 Nuno Campos, «Os Primeiros “Banhos de Mar” Infantis nas Praias do Rio Tejo - Uma Iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa da Primeira República», in *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Nº. 2, 1998, pp. 129-143.

Longe da Vista - Fotografia de um Lugar Visitado

O lazer acompanha a tendência de se fotografarem os momentos descontraídos da família e em particular, os encontros e as experiências modernas do quotidiano do princípio do século XX, das viagens e dos passeios.¹⁷ A fotografia documenta os novos hábitos de ocupar o tempo de lazer com deslocações. Esta é o suporte de representação por excelência dos breves períodos de ausência de rotinas e labor a que se dará o nome de férias. A memória, que perdura desses instantes, sai reforçada com esta ilustração.

A publicidade da *Kodak* contribui para esta atitude com mensagens de felicidade quando se fotografam as férias, tal como num anúncio à máquina fotográfica *Kodak Vest Pocket*, em 1920, que refere no slogan:

*As únicas férias que são eternas, são as férias com a Kodak”, reforçando a ideia com um extenso texto, onde se salienta que “Poucas são as memórias tão agradáveis como as memórias das férias (...) Não deixe que as férias deste ano sejam esquecidas - leve a Kodak e salve a sua felicidade. Faça snapshots com a Kodak de todas as cenas de alegria. Estas pequenas fotografias conservarão as suas férias vivas...”*¹⁸

O turismo é apoiado nestas práticas e no desenvolvimento dos meios de locomoção (comboio e automóvel), que possibilitavam as viagens das famílias. Entre os passeios, que normalmente contemplavam os *pic-nics* e as viagens, podemos encontrar núcleos expressivos de fotografias sobre o registo da Natureza “visitada”. A considerar para a nossa apresentação, as colecções privadas, no seio das famílias, na posse de uma instituição ou numa colecção privada, para ilustrar este tipo de abordagem fotográfica.

No século XX, os contributos para o registo contemplativo da paisagem vêm também com a fotografia a cores, através da apresentação do *autochrome* pelos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) em 1903, só comercializado em 1907.¹⁹

17 Ana Caetano, “Contexto e dinâmicas sociais nas fotografias de uma colecção privada”, in *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, nº. 8, 2005, pp. 145-147.

18 Patricia Holland, “Sweet it is to scan...Personal Photography”, in *Photography. A Critical Introduction*, Londres/ Nova Iorque, Routledge, 2000, p.144 (tradução livre).

19 AA.VV, *Les Autochromes Lumière - La Couleur Inventée, Photographies Couleurs, Collection Privée de la Famille Lumière - Lyon 1903*, Lyon, Scheibli Ed., 1995.



Anónimo, Norte de África, c.1920, autochrome (por.) [coleção privada].

A fotografia consistia numa imagem positiva apresentada em chapa de vidro em que a respectiva emulsão a preto-e-branco era coberta por uma fina trama de grãos de amido, corados das cores alaranjada, verde e violeta.

O autochrome só podia ser visualizado directamente, mas tornou-se muito popular, sendo comercializado até à década de 1930 (...).²⁰

Na verdade, é-nos revelado um modo tranquilo de representar a tomada de vista dos momentos de lazer, que nos interessa relevar neste contexto. O registo em *autochrome*, novidade de visualização fotográfica, pois exigia uma inspecção meticulosa da chapa de vidro sensibilizada, dá-nos a ver imagens de um esplendor ímpar.

Se a fotografia na época (princípio do século XX) enaltecia a instantaneidade e, como tal, a capacidade de conservar o movimento mais fugaz, com o autochrome assiste-se a uma ponderação e um aparente retrocesso que parecia contrariar a tendência adquirida e tão explorada pelos fotógrafos de ocasião e pelos repórteres fotográficos. Ao insistir no registo em chapa de vidro algo demorado e que exigia uma máquina de difícil transporte (por vezes auxiliada pelo apoio do tripé), opõe-se à facilidade do registo sequencial da máquina Kodak (Cunca, 2005, 47-56), de uma película amanhada numa simples "caixa fotográfica".

O acto lento do registo em *autochrome* reintroduz um tipo de retrato mais estático do que aqueles a que a instantaneidade habituou o consumidor desde 1890.²¹

20 Paula Figueiredo, "Autochrome - O Centenário da Visão Cromática na Fotografia do Quotidiano" in *Trajectos - Revista de Comunicação, Cultura e Inovação*, nº. 10, Lisboa, Fim do Século, 2007, p. 90.

21 Idem, p. 91.

Longe da Vista - Fotografia de um Lugar Visitado

Assim, encontramos núcleos de fotografias a cores, neste processo inovador, que ainda hoje encantam os olhares acautelados dos espectadores e que serão igualmente apresentados.

*O contacto com a chapa de vidro luminosa e colorida revela um especial sentimento. Mais do que o registo do real vivido, prevalece a impressão sentida da imagem artificial da situação real. Na verdade, o autochrome acresce uma qualidade inédita ao movimento fotográfico moderno, maioritariamente expresso pela fotografia eufórica do instantâneo. É o esplendor da informação visível fornecida pela projecção dos objectos, auto gerada por um processo rudimentar, mas eficaz.*²²

O primeiro patamar da fotografia a cores convoca um exercício elaborado de conhecimentos técnicos e meios dispendiosos, dificultando, à maioria dos fotógrafos anónimos, a sua execução. É por estes motivos que existem poucas imagens *autochrome* nos conjuntos de família, comparativamente com a fotografia a preto-e-branco do filme em rolo, apresentada em álbuns, nas primeiras décadas do século XX.

Contudo, a referência ao *autochrome* enriquece o discurso sobre as imagens da Natureza e indica a expressão colorida como um dos factores de progressão técnica para o mercado amador, que para nós se concretiza na sua manifestação plena, em 1963, com a apresentação da máquina *Kodak Instamatic*, de rolo em negativo cromogéneo, em cartucho, comercializado até 1987. Esta introdução resolve o problema da colocação do rolo na máquina tão frequente entre os anónimos, evitando o contacto directo com o filme, e possibilita o registo colorido do real, ambicionado por todos, numa solução de fácil operatividade.

Para concluir, salientaremos a fruição das viagens que todos sentimos quando contemplamos as fotografias, feitas por outrem, que povoam o nosso imaginário e sublinharemos o testemunho de Barbara Levine, com a referência a uma edição sobre álbuns de viagens de anónimos. O prazer de contemplar os álbuns de viagens de outrora, num divagar imagético, é por ela confessado e agora apresentado:

22 Idem, p. 92.



*Sou uma viajante peculiar. A minha forma preferida de transporte é a dos álbuns de viagens antigos. De página em página, destes álbuns, na sua maioria de anónimos, sou transportada por um estranho espírito de aventura para locais distantes no passado. Já embarquei num navio entre o Sri Lanka e o Cairo; já atravessei os Alpes de Itália à Suíça por comboio e pela Alemanha e Norte da Europa num carro aberto. Eu embarco sem nunca sair de casa. Não preciso de 'estar lá'. Sou feliz aqui, na minha cadeira, passando as páginas de um álbum preso no seu tempo e na sua história.*²³

Bibliografia

- AA.VV, *A Coleção do Imperador - Fotografia Brasileira e Estrangeira no Século XIX*, Porto, Centro Português de Fotografia/Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.
- AA.VV, *Les Autochromes Lumière - La Couleur Inventée, Photographies Couleurs, Collection Privée de la Famille Lumière - Lyon 1903*, Lyon, Scheibli Ed., 1995.
- AA.VV, *Paris en 3D de la Stéréoscopie à la Réalité Virtuelle, 1850-2000*, Paris Musée Carnavalet - Histoire de Paris, 2000.
- CAETANO, Ana, "Contexto e dinâmicas sociais nas fotografias de uma coleção privada", in *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, nº. 8, 2005.
- CAMPOS, Nuno, «Os Primeiros "Banhos de Mar" Infantis nas Praias do Rio Tejo - Uma Iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa da Primeira República», in *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, nº. 2, 1998.
- COLLINS, Douglas, *The Story of Kodak*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1990.
- CUNCA, Paula C. G. de Figueiredo, *Snapshot - Fotografia de Ocasão, Imagens Privadas*, Lisboa, ISCTE, 2005 (dissertação de mestrado).
- FIGUEIREDO, Paula, "Autochrome - O Centenário da Visão Cromática na Fotografia do Quotidiano" in *Trajectos - Revista de Comunicação, Cultura e Inovação*, nº. 10, Lisboa, Fim do Século, 2007.
- FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia - Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

23 Barbara Levine e Kirsten M. Jensen, *Around the World - The Grand Tour in Photo Albums*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2007, p.9.

FRIZOT, Michel (ed.), *A New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998.

HOLLAND, Patricia, "Sweet it is to scan...Personal Photography", in *Photography. A Critical Introduction*, Londres/Nova Iorque, Routhedge, 2000.

LEVINE, Barbara e JENSEN, Kirsten M., *Around the World - The Grand Tour in Photo Albums*, Nova Iorque, Princenton Architectural Press, 2007.

PAVÃO, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 1997.

SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998.

VIEIRA, Joaquim, *Portugal Século XX Crónica em Imagens 1900-1910*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

∫ por Paulo Frazão
Roberto **ARTE E NATUREZA**
NA FUNDAMENTAÇÃO DE UMA
ESTÉTICA DA PAISAGEM

Resumo

Pretende-se, com este artigo, empreender uma pesquisa sobre o âmbito dos fundamentos de uma estética da paisagem. Considerando-se como inadequado ponto de partida dessa pesquisa a formulação unilateral dualista do problema (arte ou natureza?) que predomina no actual debate teórico sobre a paisagem, procurar-se-á evidenciar a *modalidade da sua vivência presencial* como sendo *a mais fundamental e apropriada* para dar conta dessa *específica experiência estética* na qual tem lugar um *encontro relacional* entre homem (artística e culturalmente enformado) e natureza (na sua dimensão paisagística).

No interior de um panorama contemporâneo que continua dominado pelas “filosofias da arte” relativamente às “estéticas do natural”, trata-se de tentar vislumbrar, num registo hipotético e excursivo, em que medida a experiência estética da paisagem, tendo por fundamento a referida especificidade da sua vivência presencial, poderá vir a ser o patamar de algumas articulações entre arte e natureza que, sem omitirem as suas efectivas diferenças, sejam suscitadoras de uma outra sensibilidade estética de horizontes eventualmente mais alargados.

Abstract

This article is intended to endeavor a research under the subject of the fundamentals of a landscape aesthetics. Considering as an inadequate starting point of that research the unilateral and dualist formulation of the problem (art or nature?), which is predominant in the actual theoretical debate on landscape, we will try to emphasize the modality of its presential experience in which a relational gathering between man (artistic and culturally framed) and nature (in its landscape dimension) takes place.

In the interior of a contemporary panorama which continues to be dominated by “art philosophies” relatively to the “natural aesthetics”, it is about trying to catch a glimpse, on a hypothetical and excursive outlook, of how the aesthetical experience of the landscape, based on the referred specificity of its presential experience, may become the baseline of some articulations between art and nature, which, without omitting their effective differences, are eliciting of another aesthetical sensitiveness, eventually with broader horizons.

1. A questão recorrente: arte *ou* natureza?

Quando procuramos reflectir sobre o âmbito da fundamentação de uma estética da paisagem somos, de uma forma inelidível, quase imediatamente remetidos para um campo de análise que põe em jogo as – por vezes problemáticas – relações entre *arte e natureza*. Tal “injunção” decorre do facto de a paisagem poder ser considerada, *grosso modo*, ao nível da sua caracterização estética, quer como uma realidade natural quer enquanto foco de diversas representações (pintura) ou intervenções (jardim) artísticas.

É certamente em razão desta dupla característica que vemos, na sua generalidade, o conjunto das diversas formulações acerca das relações entre arte e natureza – no que à fundamentação de uma concepção estética da paisagem concerne – ser tendencialmente tipificado segundo duas grandes perspectivas antinómicas: a que considera que a origem e o fundamento da experiência estética da paisagem se situa no dado positivo primordial que é a natureza (a paisagem teria, assim sendo, um inato valor estético imanente à natureza); e a que, pelo contrário, afirma que a origem e o fundamento da paisagem na sua dimensão estética é artística, isto é, situa-se no acto criador do espírito humano que enforma o dado natural (o valor estético da paisagem seria, neste caso, conferido e acrescentado pela arte e cultura humanas). A *dupla* característica tenderia assim, portanto, a transformar-se na seguinte questão *dualista*: a paisagem, enquanto realidade estética, existe *per se* (natureza) *ou* é uma construção nossa (arte)?

Enquanto axiais relativamente aos desenvolvimentos de toda a estética ocidental subsequente, encontramos as premissas deste dualismo enunciadas desde logo quando confrontamos entre si as reflexões estéticas kantiana e hegeliana sobre o belo: Kant defendia a primazia do belo natural sobre o belo artístico, – e, pese embora não considerasse de modo algum a beleza natural como uma propriedade objectiva, mas antes como resultado de uma formal disposição do ânimo do sujeito humano em harmonia com a finalidade imanente da natureza, essa primazia parecia ainda assim como que encontrar-se – assente numa concepção estética da natureza como “fonte” de onde emana (simbolicamente) o verdadeiro génio da criatividade artística; Hegel, por sua vez, invertia a ordem desse primado, na medida em que considerava que a natureza – em si mesma esteticamente inane – só tem beleza quando esta lhe

é objectivamente atribuída pelo génio do espírito, isto é, pela arte humana.

Como sabemos, foram os princípios subjacentes à concepção hegeliana que viriam a prevalecer até à nossa contemporaneidade, assinalando aquilo que foi a passagem de uma estética tida como ciência geral da sensibilidade para uma filosofia da arte, centrada sobretudo – enquanto produto das realizações criativas do “sujeito-artista” – na obra de arte humana. Mas talvez demasiado humana, uma vez que a arte se tornou, em muitos casos, tendencialmente antropocêntrica e, por vezes, mesmo autista, fechado-se assim à alteridade constituída pela natureza enquanto possível referente de uma outra diferente experiência estética. O teor do aforismo de Oscar Wilde – extensível sem dúvida à natureza –, segundo o qual «[...] a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida»,¹ retrata de forma exemplar esta tendência que se tornou dominante.

Mais recentemente, encontramos este princípio aforístico plasmado no conceito de “artealização” (*artialisation*) da paisagem de Alain Roger. Com este conceito, nuclear na sua teorização, pretende mostrar que são os modelos e os esquemas perceptivos peculiares à arte de cada época que não só criam a paisagem – aliás, ela própria, na sua origem, enquanto tema e objecto estético ocidental, teria sido uma criação da pintura do século XVI – como, também, – porquanto enformam o olhar e o gosto colectivos – definem as suas respectivas categorias (belo, pitoresco, sublime, feio) e tipos (campo, floresta, montanha, mar, deserto) que periodicamente vão vigorando como esteticamente predominantes. O que equivale a dizer, portanto, que enquanto realidade natural ela é apenas uma porção de território (*pays*) desprovida de qualquer valor estético, que só o adquire – isto é, que só se torna verdadeiramente uma paisagem (*pay-sage*) – quando é “artealizada”.²

Mas, por outro lado, nos últimos decénios tem-se também assistido ao renascer de um gradual interesse estético pela natureza, que é extensível à paisagem. Este interesse está sem dúvida intimamente relacionado com a emergência das questões ético-ambientais, resultantes de uma crescente consciencialização do irremittente grau de destruição que vem atingindo a natureza e degradando as suas paisagens. Embora esta motivação ética seja em si mesma louvável e até

1 Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, in *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 228.

2 Cf. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997 (especialmente o primeiro capítulo: “Nature et culture”, pp. 11-30).

Arte e Natureza na Fundamentação de uma Estética da Paisagem

possa ser compatível com uma genuína consideração estética da natureza, a realidade tem-nos porém mostrado que muitas das reflexões levadas a cabo neste campo teórico são erigidas sobre um vincado sentimento nostálgico de perda, o qual geralmente procura ser compensado através da tentativa de um utópico retorno à vivência existencial de um harmonioso estado virginal de pureza da natureza. Trata-se no entanto de uma ilusória visão idílica da natureza, cuja índole é mais metafísica do que propriamente estética e que, geralmente, redundando num degenerescente naturalismo ingénuo e nostálgico, “contaminando” assim de uma forma inextricável aquilo que possa ser – porquanto inconciliável com as condições e actual realidade da natureza – a autenticidade da experiência estética da paisagem.³

Estas duas perspectivas ou posições, que se erigiram em dois grandes blocos conceptuais, tipificam, de uma forma substancial, o panorama do actual debate teórico sobre a problemática dos fundamentos de uma estética da paisagem, transformando-a assim numa espécie de grande querela entre (a culturalista) “artealização” e naturalismo. É certo que esta querela pode apresentar-se segundo várias *nuances* – mais pungente ou mais mitigada, ao ponto de poder até ser por vezes sub-repticiamente velada –, mas, no fundo, a atinente problemática tem quase sempre subjacente a seguinte indelével e *recorrente* indagação disjuntiva dualista: *arte ou natureza?* Qual delas se constitui como o fundamento mais genuíno de uma (experiência) estética da paisagem?

2. O “problema” da origem

Trata-se, porém, de uma forma claramente inadequada de abordar a problemática em questão, uma vez que se revela como demasiado unilateral e simplista. Com efeito, não é certamente através de uma posição unilateral erigida sobre um dualismo exclusivo – de um lado, o “sujeito” humano historicamente situado com a sua cultura e, do outro, o “objecto” situado na natureza – que chegaremos, de uma forma minimamente satisfatória, a compreender e dar

3 Para uma crítica do (belo) naturalismo aplicado à estética da paisagem, para além do já mencionado texto de Alain Roger, cf.: Nicolas Grimaldi, “L'esthétique de la belle nature. Problèmes d'une esthétique du paysage”, in François Dagognet (dir.), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, pp. 113-133.



conta do que seja a experiência estética da paisagem na sua complexidade: por um lado, porque a paisagem não teria sentido estético separada e independentemente do “sujeito”; por outro, porque sem “objecto” a sua experiência nem sequer seria suscitada. Por isso, em termos genéricos, para que a experiência estética tenha sentido é necessário – e isto é particularmente válido, como veremos, relativamente à *especificidade* da paisagem – que exista uma qualquer *relação* entre “sujeito” e “objecto”⁴ (neste caso, entre homem e natureza na sua dimensão paisagística). Pois tal como refere Augustin Berque a este propósito, «[...] a paisagem não reside apenas no objecto nem apenas no sujeito, mas na interação complexa desses dois termos».⁵

A inadequação destas posições de índole unilateral dualista revela-se também – ou até talvez mesmo sobretudo – quando a problemática dos fundamentos de uma estética da paisagem é colocada sob o prisma temporal da (sua) origem. Precisamente, quer os sequazes do naturalismo quer os da “artealização” baseiam fortemente as suas teses, como se de um autêntico argumento de autoridade se tratasse, na questão da origem: os primeiros, ancorados na – quase intemporal – anterioridade factual da natureza em relação ao homem, defendem que o fundamento mais original e genuíno da experiência estética da paisagem se encontra, de uma forma inextirpável, na “natureza-mãe”; os segundos, por sua vez, estribados no facto histórico de a paisagem – enquanto realidade estética extirpada de um precedente “sentimento unitário da grande natureza”⁶ que vigorava como cosmovisão predominante – ser uma criação artística e cultural da modernidade (na qual emerge uma nova forma de relação,

4 Entendamos aqui por “objecto” o referente geral da percepção e da experiência estéticas, que tanto pode ser – não obstante a importância decisiva da sua diferença específica – um produto da arte como um fenómeno natural, desde que abordados na perspectiva da sua consideração estética.

5 Augustin Berque, “Introduction”, in Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seysel, Champ Vallon, 1994, p. 5.

6 É a expressão que Simmel usa para designar a relação “pré-moderna” do homem com a natureza, a qual, de uma forma que o seu vitalismo considera “trágica”, foi rompida. A paisagem, na sua dimensão estética, conquanto inserida indubitavelmente neste processo global da modernidade (daí a razão de ser de se ter destacado da natureza!), constitui-se porém, dada a sua especificidade (como veremos mais adiante), numa espécie de realidade residual onde ainda é possível a experiência – se bem que fugaz e mitigada – desse elo (vital) entre homem e natureza, não num sentido “revivalista” (ressalve-se!) mas na da singularidade de cada paisagem *hic et nunc*. Cf. Georg Simmel, “Philosophie der Landschaft” (1913), in *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, im Verein mit Margarete Susman herausgegeben von Michael Landmann, Stuttgart, K. F. Koehler Verlag, 1957, pp. 141-152.

Arte e Natureza na Fundamentação de uma Estética da Paisagem

mais dominadora e laicizante, do homem para com a natureza), afirmam que a origem estética da paisagem se encontra, por conseguinte, no domínio humano da arte. Apesar de opostas, estas posições têm no entanto um ponto em comum: em ambas o alcance desta dimensão original é, em relação a toda e qualquer experiência estética ulterior, perpetuado até à eternidade como uma marca indelével, circunscrevendo assim, *de facto* e *de jure*, aquilo que deveria ser uma zona franca.⁷

Ora é Adorno quem, com peculiar acuidade, nos alerta para o modo erróneo como a questão da origem tem sido sistematicamente formulada, na medida em que sustenta, no que à arte em geral concerne, que «A sua essência não é dedutível da sua origem, como se o primeiro fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados».⁸ *Mutatis mutandis*, esta observação em relação ao problema da origem da arte em geral deveria talvez também ser tida em consideração quando procuramos reflectir, ao nível da sua fundamentação, sobre aquilo que é ou possa ser a *essência* da experiência estética de uma paisagem. Porque, com efeito, se considerarmos as condições actuais dessa experiência – em que, por um lado, nos deparamos com uma “problematicidade do natural”⁹ e, em que, por outro, a arte tende a enveredar por outros novos rumos (incertos mas) distintos daqueles da fase inicial da modernidade – decerto constataremos o quanto é necessário libertarmo-nos dessa dimensão restritiva da origem que, ainda hoje, continua a

7 Além disso, outra faceta da questão – quando colocada na perspectiva (unilateral dualista) – da origem é que ela é propensa a resvalar para um tipo de raciocínio em termos de causa e efeito, o qual, certamente concordaremos, não é o mais adequado quando o domínio em que nos movemos é o da reflexão estética. Porque mesmo quando a experiência estética da paisagem é colocada num qualquer patamar relacional entre arte e natureza, se, contudo, ele tem subjacente (a montante) a questão unilateral dualista da origem, então essa relação tende quase sempre a ser marcada pela prevalência (temporal e/ou essencial) de um dos termos, que é efeito consequencial (a jusante) do nexa causal que se estabelece a partir do (considerado) mais primordial de entre eles.

8 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970). *Teoria Estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1982, p.12.

9 Com efeito, a pureza incólume da natureza original anterior à acção humana já não existe em lugar algum, pois nem que seja indirectamente ela sofre os efeitos da sua intervenção, o que põe claramente em causa as teses mais “puristas” do naturalismo sobre a paisagem. Mas, por outro lado, desnaturar por completo a paisagem – “depuração” que as teses mais radicais da “artrealização” advogam – é claramente negligenciar essa dimensão dinâmica do natural como aquilo que (ainda) nela subsiste unicamente graças ao princípio imanente da vida, isto é, que existe *per se* (por autoprodução regenerativa) e não é feito pelo homem. Sobre esta “problematicidade do natural”, cf.: Adriana Veríssimo Serrão, “Filosofia e Paisagem. Aproximações a uma Categoria Estética”, *Philosophica*, Lisboa, 23 (2004), pp. 94-96.



impelir-nos a olhar (de uma forma desfocada) para a paisagem ora com as lentes da natureza ora com as lentes da arte. Ressalve-se porém, desde já, um possível mal-entendido: não se pretende, de modo algum, com este enfoque, negar ou omitir o processo estético através do qual o homem com a sua cultura e arte na relação com a natureza foi, ao longo do tempo, constituindo a paisagem; foi esse processo, desde a sua origem, que certamente conduziu – ainda que de uma forma mais entrópica do que propriamente ortogenética – à actual realidade estética da paisagem: mas esse processo não é contudo, *in toto*, a actual realidade da paisagem nem tão-pouco a da sua respectiva experiência estética! Por isso, embora tenhamos sempre subjacente este processo, trata-se antes, o que é diferente, de não permitir que ele tenha um papel tão previamente determinista na nossa experiência estética da paisagem que, obviamente, deve ser o mais livre, espontânea e autónoma possível.¹⁰

3. Paisagem: a experiência estética de um encontro presencialmente vivido

Por conseguinte, neste sentido, mais do que procurar o fundamento da experiência estética da paisagem num sentido primordial absoluto da sua origem – cujos resquícios perdurariam ainda hoje e a que, por uma “incoerente coerência” anacrónica, nos manteríamos fiéis – na arte ou na natureza, talvez fosse antes mais apropriado procurar essa origem, como fundamento, *no sentido constitutivo da própria experiência estética de cada paisagem, na sua singularidade, hic et nunc*. Dito de um outro modo, o fundamento de *uma (experiência) estética*

10 É claro que, segundo os pressupostos teóricos da “artealização” de Alain Roger, em rigor esta livre espontaneidade autónoma na apreciação estética de uma paisagem nunca tem verdadeiramente lugar, uma vez que ela é “sempre-já” antecipadamente, no mais profundo de nós mesmos (nem que seja inconscientemente), mediada e modelada pelo poder da arte, qual rede simbólica global que enforma e predetermina tanto a nossa percepção como o horizonte de novas possibilidades estéticas. Mas, até que ponto, não estamos perante um exercício autocrático (e mesmo solipsista) desse poder criativo da arte ao nível de uma pedagogia da percepção? É que ao eliminarmos na nossa experiência estética a abertura (espontânea) à manifestação (livre) da alteridade (que é, neste caso, a paisagem) como suscitadora de pensamentos e sentimentos estamos, consequentemente, a eliminar o referente com o qual podemos entrar numa (livre) “tensão (artística) criadora”, correndo-se assim o risco de essa experiência resultar – porquanto unilateral – parcial e empobrecida. Para uma desconstrução da teoria da “artealização” cf.: Jacques Dewitte, “L’artialisation et son autre. Réflexions critiques sur la théorie du paysage d’Alain Roger”, *Critique*, Paris, 613-614 (juin-juillet 1998), pp. 348-366.

Arte e Natureza na Fundamentação de uma Estética da Paisagem

da paisagem deveria talvez ser procurado ao nível da modalidade – e segue-se agora a (sua) já aludida decisiva *especificidade* – da *sua vivência presencial*.

Antes de mais, porque pode desde logo nos isentar de dois potenciais *handicaps*: aquele do relativismo histórico (da “artealização”), em que – apesar do enorme poder conceptual criativo da arte – a paisagem enquanto categoria estética tende a apresentar-se-nos, no fundo, apenas como uma mera descrição do que ela foi *aqui e além* segundo diversos estilos (história do gosto); e, aquele do apriorismo absoluto (do naturalismo), em que a paisagem – não obstante todas as transformações e flutuações que a sua experiência estética foi de facto sofrendo ao longo do tempo – continua a aparecer-nos, enquanto categoria estética, estática e rigidamente sob a égide do que a natureza teria sido *outrora*.

Além disso, se atentarmos bem, esta modalidade vivencial é provavelmente aquela que melhor nos permite – desde que a encaremos com o espírito livremente (en)levado – uma experiência estética da paisagem abstraída,¹¹ pelo menos até certo ponto, de toda a – quando erroneamente considerada – onerosa carga histórica legada pelos conceitos de “arte” e “natureza”. Com efeito, na medida em que *é* ou pode sempre *vir a ser*, de um modo geral, potencialmente *re-vivida* – isto é, de uma forma *re-novada*, repetida (na diferença) no tempo – , a experiência estética da paisagem como vivência presencial concreta não é tão propensa a uma cristalização conceptual da sua forma, podendo por isso ser, *de cada vez*, a expressão autêntica da actualidade das condições em que ocorre. Esta “actualidade dinâmica” da paisagem, ao nível da experiência da sua vivência presencial, manifesta-se segundo duas distintas modalidades da *temporalidade*: desde logo, numa acepção geral, porque, enquanto realidade “problematicamente” natural, a renovada vivência presencial da paisagem permite-nos ter um realismo consciente acerca das marcas que a acção humana lhe vai imprimindo (tempo humano); mas, por outro lado (sobretudo), na medida em que (ainda) sentimos *o pulsar vital do natural* imanente à paisagem, a sua experiência estética presencialmente vivida é sempre – ainda que pareça, de todas as vezes, de forma similar a mesma – *única e singular*, isto é, uma vez que a experiência é, de cada vez, somente a do pulsar vital do natural *desse lugar*

11 Entendamos aqui por “abstracção” não uma tentativa alienante de nos abstrairmos (por separação e eliminação) de uma dimensão do real, mas antes, muito pelo contrário, como uma espécie de “decantação” – dessa referida carga conceptual – que, justamente, nos permita aceder de uma forma mais livre e autêntica à experiência dessa realidade estética que é a paisagem.



(espaço) *nesse momento* (tempo) – e como em rigor nunca podemos antecipar as sensações e os sentimentos que aí iremos experienciar –, ela é, tal como sucede com as nossas impressões digitais, similar a outras mas rigorosamente distinta. Existe assim, em razão deste ritmo próprio do pulsar vital do natural, uma *temporalidade que é própria e imanente à paisagem*.¹²

Mas, na medida em que proporciona *um encontro directo, concreto e em situação* entre “sujeito” (homem) e “objecto” (paisagem), outro aspecto que se revela deveras relevante na (*especificidade* da) experiência estética da paisagem nesta sua modalidade de uma *vivência presencial* é a *peculiar relação* que aí se estabelece entre ambos. A relevância desta peculiaridade evidencia-se, sobremaneira, quando a comparamos, por exemplo, com a relação que se estabelece entre “sujeito” e “objecto” aquando da experiência estética de uma obra de arte num museu. Com efeito, quando apreciamos uma obra de arte – em que habitualmente nos posicionamos, sempre a uma certa distância, em frente dela –, o tipo de “relação” que vemos aí configurar-se entre “sujeito” e “objecto” é, sobretudo, aquele de uma captação perceptiva – em que, muitas vezes, o olhar (conceptual) prevalece sobre todos os outros sentidos – do segundo pelo primeiro, num claro movimento de interiorização centrípeta. Distinta é, todavia, a relação que se estabelece entre “sujeito” e “objecto” no âmbito da experiência estética de uma paisagem ao nível da sua vivência presencial: isto porque, antes de mais, nela o “sujeito” (homem) *se encontra (envolvido por e) no “objecto”* (paisagem) e não, simplesmente, em frente dele; o que tende a tornar, por conseguinte, a experiência estética mais completa, visto que, neste encontro presencial, ao se verificar – num movimento centrífugo – uma autêntica participação descentrada do homem (“sujeito”) *na paisagem* (“objecto”), não só é *todo o seu ser* (corpo e espírito, isto é, pensamento, sensibilidade e sensações físicas de todos os sentidos) que é posto em jogo como, também, se dá aí como que, *na imanência*, um *simbiótico “com-partilhar” do e com o pulsar vital do natural*

12 Para uma pregnante abordagem, sob vários aspectos, da questão da temporalidade na experiência estética da paisagem, cf.: Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Ed. Novecento, 1971, pp. 65-81 (“Le immagini del tempo”) e 83-148 (“Il tempo della natura e la sua immagine”).

Arte e Natureza na Fundamentação de uma Estética da Paisagem

que emana desse lugar.¹³ A este “com-partilhado” (entre homem e paisagem) *sentimento vital de unidade* no âmbito da experiência estética de uma paisagem (sempre) presencialmente vivida, como consistindo numa espécie de *indistiguível partilha* entre os *aspectos físicos e naturais* (“ambiência”) dessa paisagem e o *concomitante* sentimento que é suscitado em nós, digamos, de *carácter espiritual* (“estado de ânimo”), dará Simmel, na sua “Philosophie der Landschaft”, a designação de *Stimmung*.¹⁴

Contudo, digamos que é ao nível *ontológico* que a consideração da modalidade da vivência presencial da paisagem – como fundamento mais apropriado para pensar e tentar compreender a (especificidade da) sua experiência estética – parece evidenciar o seu maior alcance. Com efeito, apesar de a paisagem enquanto unidade estética percebida – cuja destacada existência só foi possível, como já referimos, com o advento do “espírito moderno” – ser manifestamente distinta dessa unidade global que é a natureza, tal porém não obsta a que possamos realçar esse (desejavelmente) indelével *elo de ligação* que existe entre ambas, visto que é evidente que aquela (mesmo quando “problematicamente” natural) depende efectivamente desta – e de uma forma *vital!* – para se constituir *no seu ser*. Depreende-se daqui, portanto, que esse elo de ligação é simultaneamente “orgânico-vital” e ontológico. Ora segundo as teorias organicistas modernas, em que a natureza é concebida como um *todo orgânico* e no qual as partes e o todo se constituem precisamente nesse todo, tudo é simultaneamente (mas não indistintamente!) partes e todo; tal significa por conseguinte – e em conformidade com a lógica inerente aos organismos – que a paisagem enquanto “parte” está assim numa determinada *inter-relação vivificante* com esse “todo”

13 Eis como R. Assunto – que foi provavelmente quem, até hoje, melhor soube pensar a experiência estética da paisagem ao nível desta modalidade da sua vivência presencial – nos descreve, de uma forma simultaneamente bela e proficiente, essa vibrante *simbiose* “físico-espiritual” (*no* homem) no âmbito da experiência estética presencialmente vivida da paisagem: «Na emoção estética da paisagem, enquanto a paisagem é natureza *na qual* vivemos, esta unidade é unidade indiferenciada do prazer *físico* com o qual o vivente, enquanto é natureza, vive a natureza-ambiente na qual se encontra, e da contemplação com a qual o vivente, enquanto é pensamento, goza da natureza na qual está e juntamente goza de si próprio que *vive esta natureza*. Regozija-se, do próprio viver a natureza em si e na natureza; vive juntamente a paisagem e a si na paisagem; vive a paisagem, e vive-se a si enquanto vivendo a paisagem como uma condição *física* do próprio ser vivo. Isto, que podemos chamar unidade indiferenciada do prazer vital e da alegria pensante e pensativa [...]». R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, p. 173.

14 Para uma hipótese de leitura da (vitalista) concepção simmeliana de uma filosofia estética da paisagem e, particularmente, da sua noção de *Stimmung*, cf.: Paulo Frazão Roberto, “A harmoniosa pregnância vital da paisagem natural em Georg Simmel”, *Philosophica*, Lisboa, 29 (2007), pp. 65-85.



que é a natureza, embora sem nunca com ela se confundir. Por outro lado (mas correlacionado), se concebêssemos este modelo organicista no seu íntimo enlace com uma certa ontologia, em que a natureza, na sua dimensão “cós mica”, se nos apresentaria como ser global no qual “estão-aí”, segundo as suas diferentes modalidades existenciais, os vários entes (nós, as paisagens), poderíamos aqui aplicar – livre mas não abusivamente – a concepção heideggeriana da *diferença ontológica*, a qual não significa de modo algum uma separação, mas antes uma *inter-relação na diferença entre ser e ente*. Assim, apesar de se constituírem como duas unidades efectivamente distintas, torna-se no entanto legítimo conceber – na diferença, mas não obstante sem contradição – a paisagem nesta sua *imane nte inter-ligação “onto-orgânico-vital”* com a natureza. E, neste sentido, conforme nos propõe R. Assunto através da sua concepção de uma “meta-espacialidade” da paisagem, não há portanto separação entre paisagem e natureza, mas antes uma vital e ontológica *continuidade espacial na diferença*, em que aquela enquanto *finitude aberta* acolhe a “infinitude” – isto é, a natureza enquanto vaga do ser global da vida – nos seus limites (abertos).¹⁵ Digamos que a paisagem, na sua dimensão de unidade limitada (mas aberta), se constituiria assim como *o ser vital do* (desse) *lugar*.

Ora, dada a nossa condição de *entes vivos*, também nós – aquando da vivência presencial da paisagem – experienciamos a *presença envolvente* desse imane nte ser vital do lugar que é, por sua vez, imane nte, na diferença (“onto-orgânico-vital”), à *toti-envolvente* – isto é, quer em relação à paisagem quer em relação a nós – potência do ser global da vida que emana da natureza.¹⁶ É o *vínculo ontológico e vital* desta *dupla envolvência* – ainda que “indirecta” em relação à natureza – que nos permite e nos proporciona *uma experiência estética cuja vivência presencial flui, pari passu, na imanência do próprio fluxo de vida* (o pulsar vital do natural) *que emana desse ser vital do lugar* (paisagem) e aí se di-

15 Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, pp. 19-37 (“Metaspazialità del paesaggio”).

16 Ou seja, se quisermos formular o problema noutros (mesmos) termos, apesar de todo o processo de aculturação que tem vindo de facto a transformar a “natureza” humana, é na experiência estética presencialmente vivida da paisagem onde (ainda) o ser humano sente que é um ser (vivo) *da* natureza (não-humana). Neste aspecto, a especificidade desta experiência comprova-se e salienta-se mais uma vez quando estabelecemos uma comparação com a apreciação estética de uma obra de arte: assim, enquanto as obras de arte fazem parte do mundo das nossas criações, esse pulsar vital do natural que experienciamos na paisagem é, na sua mais rigorosa generalidade, o mesmo que serve também de fundamento à nossa própria vida.

Arte e Natureza na Fundamentação de uma Estética da Paisagem

funde.¹⁷ Estamos pois, neste sentido, perante aquilo que se poderia considerar *uma experiência estética plena* que põe em jogo *todo o nosso ser* – isto é, a nossa dupla condição (mas também qualidade) de *seres vivos naturais e entes pensantes* –, na medida em que experienciamos *na paisagem* quer um *prazer vital dos sentidos* enquanto vivemos as *sensações físicas* desse lugar como seres vivos naturais, quer também, simultaneamente, *um com-prazimento de índole espiritual* quando nos *pensamos esteticamente* a ter essas sensações e esses sentimentos aí vividos. Em suma, uma experiência estética onde pode portanto ter lugar, simultaneamente, uma intensa percepção sensorial e um profundo pensamento.

Assim sendo, se (ainda) quiséssemos (continuar a) colocar o problema em termos da sua origem – da (experiência) estética da paisagem –, digamos que ela se situaria no âmbito da *singularidade da vivência concreta desse encontro presencial* que ocorre entre “sujeito” e “objecto”, isto é, de certa maneira, entre o homem (artística e culturalmente enformado) e a natureza (na sua dimensão paisagística). Então, em vez da recorrente indagação unilateral dualista (arte ou natureza?), poderíamos talvez *reformular a questão* nos seguintes termos: quais as condições da experiência estética da paisagem? Ou antes: *em que condições essa experiência poderá ser mais autêntica ou genuína?* Pelas razões que foram sendo aduzidas, seria por conseguinte no âmbito da *vivência presencial desse encontro* que encontraríamos o ponto de partida mais *apropriado* de indagação e de pesquisa tendo em vista uma *compreensão dinâmica e integral* daquilo que é ou possa ser a experiência estética de uma paisagem, não só porque mais incisivamente proficuo para percebermos a *complexidade* dessa *singular interacção relacional* que nela tem lugar entre “sujeito” e “objecto”, mas também porquanto simultaneamente conducente a uma *perspectiva esteticamente mais alargada* dessa mesma experiência (ao nível ontológico, da sensibilidade e da multi-sensorialidade).

17 É em razão deste vínculo com a natureza que se explica por que motivo Simmel considera que a paisagem – enquanto “moderna” realidade que se destacou daquela – se constitui numa (intermitente) excepção em relação à “tragédia do espírito” que grassa na generalidade da cultura, na medida em que na sua experiência estética presencialmente vivida não se manifesta uma tão “trágica” separação dualista entre o homem e o princípio da vida em geral (cf. *infra* nota 6).



4. Breve excuroso

Numa contemporaneidade que continua claramente dominada pelas “filosofias da arte” relativamente às “estéticas do natural” (consideradas antiquadas) e em que, conseqüentemente, predomina o paradigma da figura do artista (e das suas criações) em detrimento da esfera daquilo que é – considerado como – da ordem do meramente “dado” (mormente o natural), não estará a experiência estética da paisagem (neste caso, na especificidade da modalidade da sua vivência presencial), no actual panorama estético, votada ao papel de uma inócua contracorrente relegada para um lugar penumbroso? Com efeito, que eventuais contributos ilativos poderá ela (ainda) trazer ou, pelo menos, que (outras) possíveis perspectivas poderá abrir ou suscitar? Não existem certamente respostas fáceis nem óbvias para estas questões; e, como se depreenderá, dada a complexidade do problema – à qual se aliam as “limitações espaciais” inerentes a este estudo – não se poderão senão tecer aqui algumas breves considerações hipotéticas a este respeito e (sempre) num tom declaradamente excursivo.

Um dos aspectos em que a experiência estética (presencialmente vivida) da paisagem pode servir de referência – como *contraponto* – para a arte contemporânea é, desde logo, aquele relativo à necessidade de nela se operar um processo geral de *descentramento*. Com efeito, apesar de cada vez mais abalada, ainda é bastante frequente essa imagem centrípeta da criação artística como tendo apenas origem (*ab ovo*) na genialidade do artista. Trata-se, porém, como aliás tem sido abundantemente demonstrado, de uma concepção falseada do processo da criatividade artística, na medida em que esta suscita sempre (ainda que por vezes apenas inconscientemente) um referente exterior com o qual possa entrar em tensão criadora. Neste sentido, a tenaz persistência daquela imagem nada mais seria, no fundo, do que o sintoma diagnosticado de um narcisismo cultural da arte (ocidental) – tendo subjacente uma metafísica subjectivista e antropocêntrica – que continua a circunscrever os interesses estéticos do ser humano unicamente à esfera das suas próprias criações.

Mas mesmo nas “filosofias da arte” que mostram efectivamente abertura em relação a um referente exterior em geral (como parte integrante e constitutiva do próprio processo criativo), constata-se que a sua sensibilidade tende habitualmente a restringir-se apenas e sobretudo às realidades (urbanas) de índole cultural e social – quando não apenas aos fenómenos artísticos – , alheando-se

Arte e Natureza na Fundamentação de uma Estética da Paisagem

por completo do mundo natural. Ora, se há aspecto em que a *especificidade* da experiência estética da paisagem evidencia toda a sua pertinência e alcance é, justamente, aquele da necessidade – para que essa mesma experiência seja plena e integral – de um *alargamento da sensibilidade estética*. Com efeito, embora a definição de estética como ciência da sensibilidade continue ainda a ser acessória relativamente à sua qualificação como filosofia das artes, o facto é que esta ao alijar do seu domínio de reflexão a sensibilidade (ao) natural está, conseqüentemente, a deixar inexplorada uma parte integrante do campo da estética (isto é, mormente a sensorialidade), resultando por isso mesmo a sua perspectiva esteticamente mais empobrecida e incompleta.

Contudo, o aspecto provavelmente mais relevante da experiência estética da paisagem, principalmente em razão desta *sua especificidade* enquanto *pre-sencialmente vivida*, consistiria sobretudo em ser o indicador de uma *nova sensibilidade estética do (e no) homem*, a qual se manifestaria mormente ao nível da sua relação com o natural. Esta nova sensibilidade – que configura uma atitude inteiramente diferente daquelas, por exemplo, que a arte pictórica (percepção representativa) ou o persistente romantismo (contemplação projectiva do sujeito) têm para com a (dimensão do natural na) paisagem – estaria no fundo inscrita no cerne da própria vivência estética da paisagem tal como a procurámos até aqui descrever: uma experiência que põe em jogo todo o nosso ser, é certo, mas em que é sobretudo privilegiada a (sua) *vivência sensível*, ou seja, é principalmente através da *mediação de todo o nosso corpo* (sensorial, sensitivo, perceptivo, mas também pensante) que experienciamos esse pulsar vital do natural imanente à paisagem.¹⁸ Neste sentido, o homem, enquanto sujeito estético, identificar-se-ia com (todo) o seu corpo, permitindo-lhe deste modo aceder a uma experiência estética cujo alcance está e vai para além da mera dimensão da representação perceptiva ou da (passiva) contemplação, isto é, uma experiência na qual *o corpo* é a manifestação de *uma concreta vivência sensível integral* (sensorialidade, sensibilidade, sentimento, mas também pensamento) do “objecto natural” (paisagem), situando-se assim com esta postura inclusive para lá (dos limites) do próprio formalismo estético kantiano.

18 É o caminhante quem deveras experimenta com maior intensidade e pregnância esta relação do corpo (*em movimento*) com o pulsar vital do natural da e na paisagem. Para uma bela e proficiente leitura da experiência estética da paisagem do caminhante – não no sentido das *rêveries* (Rousseau) nem naquele da figura do *Wanderer* (Goethe), mas antes numa acepção nietzschiana – , cf.: Mathieu Kessler, *Le paysage et son ombre*, Paris, PUF, 1999.

Em suma, sem de modo algum se pretender, por um lado, que o natural seja a arte (isso iria aliás contra toda a sua etimologia e história) ou que esta deixe de fazer o que faz actualmente, nem, tão-pouco, por outro, que se omitam as efectivas diferenças existentes entre ambas através de uma qualquer dialéctica, trata-se antes tão-só de tentar vislumbrar em que medida uma reflexão sobre os referidos aspectos inerentes à experiência estética (presencialmente vivida) de uma paisagem poderá, eventualmente, vir a contribuir como índice para que a própria (filosofia da) arte *alargue os seus horizontes a um outro tipo de sensibilidade estética*. Numa palavra, trata-se de *mostrar sensibilidade a outras formas de sensibilidade*.

Como é óbvio, estamos perante um campo programático – sem qualquer balizamento prévio – que se encontra por explorar. Mas, no interior de uma arte contemporânea que se (auto)proclama totalmente livre de preconceitos e sempre tão aberta a todas as (novas e diferentes) formas de experimentação e de experiência estéticas, por que não fazer da nossa vida, enquanto vivência presencial de uma paisagem, uma obra de arte?

É claro que, uma vez feito o balanço final, acabámos certamente por ficar mais próximos – é inevitável! – de uma das duas tendências de que tentámos aqui evitar, a todo custo, tomar partido como sendo “a mais” fundamental (e original) na constituição de uma (experiência) estética da paisagem. Mas, na impossibilidade quer de um posicionamento total e rigorosamente equidistante quer de um começo neutral absoluto, o que importa sobretudo é que, pelo menos, a nossa pesquisa tenha procurado escapar a uma perspectiva tão previamente “viciada” por esse *parti pris* unilateral dualista (arte *ou* natureza?).

Em última análise, digamos que o principal móbil deste posicionamento perante a paisagem consistiu, tanto quanto essa aspiração possa ser alguma vez inteiramente realizável, na tentativa de *uma imanente compreensão estética da paisagem na unidade da complexa experiência do seu ser e*, na qual, arte e natureza não estivessem (pelo menos) tão – necessária e radicalmente – separadas. Trata-se, muito provavelmente, de uma aspiração aporética; porém, como sucede com todas as *aporias poderosas*, tal não deve ter sobre nós um efeito de tolhimento mas deve antes continuar a estimular-nos a *repensar* o problema...

The first part of the report deals with the general conditions of the country, and the second part with the details of the various districts. The first part is divided into two sections, the first of which deals with the general conditions of the country, and the second with the details of the various districts. The second part is divided into three sections, the first of which deals with the details of the various districts, the second with the details of the various districts, and the third with the details of the various districts.

The first part of the report deals with the general conditions of the country, and the second part with the details of the various districts. The first part is divided into two sections, the first of which deals with the general conditions of the country, and the second with the details of the various districts. The second part is divided into three sections, the first of which deals with the details of the various districts, the second with the details of the various districts, and the third with the details of the various districts.

∫ *por Rui
Oliveira Lopes*¹ **A IDEIA DE NATUREZA NA
ARTE CHINESA - DA PINTURA DE PAISAGEM
À ARQUITECTURA DE JARDIM**

Resumo

Na arte chinesa, mais do que em qualquer outra cultura artística, a natureza constitui o eixo primordial à volta do qual as expressões artísticas resultaram numa vasta diversificação estilística e técnica. Esta relação nata da cultura chinesa com a natureza, desde as culturas do neolítico à contemporaneidade, permitiram o desenvolvimento de uma consciência estética e artística suportada em elaborados ensaios de teoria artística que procuraremos analisar ao longo do nosso estudo sobre a importância da natureza na arte chinesa. À luz dos textos teóricos de artistas e outros eruditos analisaremos o mito da montanha enquanto *axis mundi*, a forma como a cultura chinesa estabelece a definição de espaço sagrado e espaço profano e o modo como se reflecte nas expressões artísticas, nomeadamente na pintura e na arte funerária, mas também na arquitectura de jardins e na criação de paisagens miniaturizadas.

Abstract

In Chinese art, more than in any other artistic culture, nature is the primordial axis around which artistic expressions result in a wide stylistic and technical diversification. This natural-born relation between Chinese culture and nature, from Neolithic cultures to contemporaneity, has enabled the development of an aesthetical and artistic conscience supported in elaborate essays of artistic theory which we will attempt to analyze throughout our research on the importance of nature in Chinese art.

In light of artists and scholars' theoretical texts we will analyze the myth of the mountain as *axis mundi*, the way by which Chinese culture established the definition of sacred and profane space and how it reflects on the artistic expressions, namely in painting and funerary art, but also in garden architecture and in the creation of miniaturized landscapes.

1 Investigador associado da Secção de Investigação e de Estudos em Ciências da Arte e do Património - Francisco de Holanda.

Mais do que em qualquer outra tradição artística, é na arte chinesa que a natureza tem uma importância predominante, reflectindo-se na produção artística desde os rituais funerários na génese da cultura chinesa até às vanguardas da China contemporânea.

A própria cultura chinesa desenvolve-se através desta ligação permanente à natureza, numa constante reflexão sobre a condição humana e do posicionamento do Homem no Cosmos. Nos rituais durante as dinastias Shang e Zhou prestavam-se homenagens aos espíritos ancestrais, a *Shang Di*, uma divindade suprema e a uma classe de divindades naturais constituídas pelas montanhas, rios, terra, os ventos e outros elementos naturais. As montanhas e a própria natureza em geral estavam associadas a uma energia vital (*qi*) e a um poder sagrado ao qual os homens prestavam culto através de rituais e oferendas de comida e bebida, por forma a apaziguar os espíritos ancestrais. A ideia de natureza sagrada e de culto da natureza está relacionada com a origem de muitas das plantas medicinais e cristais alquímicos e também com a ideia de que as grutas e cavidades das montanhas serem consideradas portais para outras dimensões, onde os espíritos ancestrais vivem em harmonia.

De certa forma, o Taoísmo desde os séc. VI e V antes da nossa Era, baseia-se numa ideia de sagrado intrínseca à natureza, como força mística criadora das energias do universo, origem de todas as coisas. O *Tao* é a via natural das coisas, o processo espontâneo que se manifesta a partir das transformações permanentes do Universo. Esta é a estrutura base da cultura chinesa, sobretudo a partir da unificação imperial da Dinastia Han, em 221 BCE.

Os princípios estéticos da arte chinesa estruturam-se em torno da contemplação deste processo espontâneo da natureza, da qual o Homem faz parte, considerando que a própria criação artística é o caminho (*Tao*) para a contemplação, reflexão e entendimento dos ciclos da ordem e do caos primordial. A representação do mundo natural e da natureza como tema principal é transversal na produção artística chinesa nas mais diversas tipologias, desde os objectos funerários, passando pela pintura de paisagem em rolo e em leque, pelas peças em jade, laca e porcelana e ainda pela arquitectura de jardins e de paisagens em miniatura.

A paisagem natural chinesa é dominada por montanhas que se erguem sucessivamente ao longo do horizonte, criando encostas acentuadas de difi-



cil acesso, mas de visibilidade privilegiada para a contemplação da natureza. As características da paisagem montanhosa conjuga-se com os outros elementos naturais, o céu, o ar e a água que o imaginário do Homem converte em propriedades místicas. Os recortes das encostas e as grutas que se abrem nas montanhas, de difícil acesso e pela sua proximidade ao céu tornam-se portais para um Universo celestial, onde habitam os “imortais”, figuras lendárias como o Velho Mestre, o Mestre Celeste e os Espíritos das Montanhas. As *dongtian* (grutas) nas montanhas são de certo modo o espaço onde a energia (*qi*) se liberta e onde se criam todas as coisas. Esta matriz original, pela acção cíclica e espontânea do *Tao*, liberta a sua energia e os ventos leves e transparentes sobem para formar o Céu enquanto os ventos pesados e escuros descem para se transformarem na terra².

Com a hegemonia Zhou sobre o período Shang, assistimos a uma continuidade das tradições artísticas, nomeadamente da fundição de bronzes rituais e do aperfeiçoamento destas técnicas. Apesar de a Dinastia Zhou emergir da ruptura política e militar com o governo de Shang Zhou, muitas das tradições culturais foram preservadas, nomeadamente o culto de *Shang Di* e de *Tian* (Culto dos Céus). A emergência de um governo que pretendia revelar uma consolidação política e militar coesa está claramente relacionada com o surgimento das primeiras peças de escultura em bronze meramente decorativa e sobretudo ilustrativa do poder e riqueza do Estado. De entre estes objectos são particularmente comuns o tigre, por um lado como símbolo de coragem e por outro com o poder de expulsar os maus espíritos e influências. Os espelhos passam também a ser um objectos relativamente comuns nos túmulos chineses da Dinastia Zhou e até mesmo posteriormente durante o Período Primavera Outono e o Período dos Estados Guerreiros.

Um espelho em bronze, que actualmente se conserva no Museu Nacional de História Chinesa, datado do Período dos Estados Guerreiros (475 - 221 BCE) é decorado com seis motivos na forma do caracter chinês para montanha sobre um fundo com padrão de nuvens, uma forma convencional de representar o conceito metafísico de *qi*. Enquanto que o caracter de montanha é característico deste tipo de objectos e de uma zona específica nas proximidades

2 Schipper, Kristofer. “O taoísmo”. IN: Delumeau, Jean (dir.). *As grandes religiões do mundo*. Lisboa: Editorial Presença, 3ª ed., 2002, p. 511.

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins

de Xinjiang, o padrão curvilíneo que representa as nuvens são também pintados em lacas e bordados nos têxteis do mesmo período³.

A colocação dos espelhos nos túmulos é bastante comum a partir da Dinastia Zhou de acordo com a ideia de que o espelho é o reflexo do conhecimento e da verdadeira essência da alma, tal como afirmaria no mundo ocidental medieval, séculos mais tarde, St. Vincent de Beauvais. Na *Crónica de Zuo*, o texto de carácter histórico mais antigo da China, existe uma passagem de 658 BCE que fala de um homem ao qual “o Céu o roubou do seu espelho”⁴. A representação simbólica da montanha numa das faces do espelho, como espaço idílico e ancestral e, na outra face, o próprio espelho que reflecte o universo de todas as coisas, trata-se de uma representação simbólica de um portal para a imortalidade.

No túmulo da princesa Yangxin, irmã do imperador da Dinastia Han, Wu Di, que reinou entre 140 - 87 BCE, entre vários objectos em bronze foi colocado um queimador de incenso em prata dourada que actualmente se conserva no Museu Histórico de Shangxi (Fig. 1). Elaborado em forma de montanha sobre um pedestal com a forma de bambu tem algumas aberturas para permitir a saída de fumo do incenso, formando nuvens que se movem lentamente pelas encostas da montanha. A montanha é um espaço imaginário, paradisíaco para onde se dirige a alma da princesa após a sua morte, juntando-se aos imortais. O fumo é a força vital, a energia cósmica (*qi*) que, juntamente com a montanha, representa a acção cíclica do *Tao*. Este tipo de objectos surge durante o período dos Estados Guerreiros, tornando-se bastante popular no decorrer da Dinastia Han do Ocidente tanto em bronze como também em terracota e, mais tarde, em pedra natural. Normalmente estes incensários são compostos por uma parte inferior decorada a ouro representando a água do mar do Oriente e no topo uma estrutura de três a nove níveis representando a montanha. No túmulo de Liu



Fig. 1 - Queimador de incenso. Prata Dourada. 137 BCE. Museu Histórico de Shangxi.

3 AA. VV. *National Treasures. Gems of China's Cultural Relics*. Hong Kong: Hong Kong Museum of Art, 1997, pp. 128 - 129.

4 Sullivan, Michael. *The Arts of China*. London: Cardinal, 1973, p. 63.

Sheng, irmão mais velho do mesmo imperador Wu Di, entre os cerca de 2.700 objectos encontrados em 1968 encontrava-se um queimador de incenso em forma de montanha onde, entre as encostas recortadas se encontram algumas árvores, animais e os “imortais”. Esta seria, eventualmente, uma representação simbólica da mítica montanha taoista de P’eng-Lai, a ilha dos imortais no Mar do Oriente, onde Qin Shi Huang, fundador da Dinastia Qin, enviou alguns exploradores à procura do elixir da vida eterna.

Poderíamos pensar que esta relação entre os objectos funerários e os elementos da natureza, como a montanha, as nuvens, as árvores, as aves e toda a sua movimentação constante seria apenas uma relação meramente espiritual, mais próxima de uma motivação religiosa do que propriamente estética ou artística. Contudo as inscrições que encontramos em alguns destes objectos permitem-nos pensar que eram criteriosamente encomendados, catalogados e coleccionados, como é o caso do incensário encontrado no túmulo da Princesa Yangxin que sabemos ter sido executado em 137 BCE, o seu peso, a data em que foi trazido para o palácio (136 BCE) e o seu número de registo⁵.

Tanto na perspectiva taoista como confucionista é possível admitir que, de alguma forma, a arte chinesa até à emergência da Dinastia Sui (581 - 618) era predominantemente moral e didáctica. A heterogeneidade cultural e artística que caracteriza o período das Seis Dinastias (265 - 581) permitiu um enriquecimento cultural que resulta na emergência de novas formas artísticas e de uma maturidade estética. Tsung Ping (375 - 443) foi um pintor que ficou célebre por escrever o mais antigo texto teórico conhecido sobre paisagem chinesa, *Hua shan-shui hsu* (*Uma introdução à pintura de paisagem*). No seu ensaio dá ênfase a uma nova apreciação da arte que consiste na representação individualizada das composições naturais⁶. Ping refere-se à pintura de paisagem como o género (*lei*)⁷ da pintura da maior importância porque reúne, por um lado um registo da existência material e, por outro, conduz ao reino dos espíritos

5 Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 33.

6 Bush, Susan. “Tsung Ping’s Essay on Painting Landscape and the ‘Landscape Buddhism’ of Mount Lu,” in *Theories of the Arts in China*, ed. Susan Bush e Christian Murck., Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 132.

7 Henderson, Sara Madeleine. *Natural history connects medical concepts and painting theories in China*. Thesis submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in The School of Art, 2007, p. 50.

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins

ancestrais⁸. Afirma ainda que a verosimilhança da pintura conseguida através do domínio da cor e do posicionamento das formas são essenciais para que esta correspondência na pintura desperte as mesmas sensações que a paisagem natural. A importância que Ping dá a esta correspondência tem que ver com o facto de o pintor ter escrito o seu ensaio nos últimos dez anos da sua vida, quando já estava impossibilitado de ver as paisagens com os seus próprios olhos.

O ensaio de Tsung Ping deixou um legado significativo nos artistas e eruditos que o seguiram, reflectindo sobre as suas ideias. Em 530, Hsiao T'ung, no prefácio da sua antologia *Wen-hsüan* afirma que a sua obra sobre poesia é meramente estética. Hsieh Ho, um pintor e crítico do início do séc. VI, em *Ku hua p'in lu* (*Registo dos pintores dos tempos antigos*) estabeleceu os *Seis Princípios* (*Liu Fa*) através dos quais as pinturas e os pintores deveriam ser analisados: "Ressonância Espiritual"; "Uso do Pincel"; "Correspondência com o objecto"; "Aplicação da Cor"; "Posicionamento dos Elementos"; "Transmissão pela Cópia". O primeiro destes princípios estéticos, *Qi yun sheng tung* é precisamente a energia vital de que são dotadas todas as coisas, exalada pelas montanhas e pela bruma que as envolve. O artista deve imbuir-se desta energia cósmica no momento de inspiração, tornando-se apenas num veículo da expressão natural que ganha forma através do pincel. As características físicas da Montanha Huangshan, na província de Anhui, despertaram o interesse dos poetas e pintores desde o grande poeta Tang, Li Po (701 - 762) aos pintores da Escola de Pintura de Anhui¹⁰. A elevada altitude da montanha não permite aos pinheiros um crescimento vertical, forçados a vergar pelos ventos fortes, onde muitas vezes crescem ramos apenas de um lado. As encostas rochosas rasgam por entre a bruma, com formações sinuosas. No Inverno o nevoeiro é mais denso, enquanto que na primavera é quente, fazendo cair pelas encostas longas quedas de água.

As formas da natureza e as cores do mundo natural são as manifestações

8 Sullivan, Michael. *The Arts of China*. London: Cardinal, 1973, p. 97.

9 Sullivan, Michael. *The Arts of China*. London: Cardinal, 1973, pp. 92-97.

10 A Escola de pintura Anhui surge na região durante o séc. XVII, sob a designação de *Huangshan-pai*, tendo como grandes mestres Hongren e Xiao Yuncong, Mei Qing e Zheng Min, que dedicaram grande parte da sua obra à representação dos picos, e dos pinheiros que crescem nas encostas do Huangshan. Durante o séc. XX, sob a tradição da cópia da cultura chinesa muitos dos pintores continuam a representar o Huangshan nas suas mais diversas perspectivas, numa composição que continua a possibilitar aos artistas contemporâneos uma simbiose entre a abstracção e a representação natural. Cf. Cahill, James (ed.). *Shadows of Mt. Huang: Chinese painting and printing of the Anhui School*. Berkeley: University Art Museum, 1981.



vivas da energia cósmica e ao representar a natureza o artista expressa a sua consciência sobre a ação cósmica.

Num período conturbado de consequentes sucessões dinásticas, com a invasão de tribos bárbaras a China ficou dividida em duas partes, controlada por reis bárbaros no norte e com a fuga da aristocracia e da corte para o sul. Perante o insucesso da ordem social e política confuciana as pessoas encontravam esperança tanto na religião popular taoista como no próprio Budismo. Muitos dos eruditos da corte imperial, após abandonarem os seus cargos na administração, procuram isolar-se na solitude sagrada das montanhas e na perspectiva taoista sobre a natureza, dedicando-se à pintura, à caligrafia e à poesia. Tao Yuanming (365 - 427) um célebre poeta que teve uma carreira política sem precedentes decidiu abandonar o seu cargo político aos quarenta anos para seguir a sua vontade interior, dedicando-se à agricultura. Num dos seus poemas, com o título *Sobre o regresso ao meu jardim e campo* manifesta uma ligação estreita entre a poesia e a natureza idêntica à que Tsung Ping manifestou sobre a pintura de paisagem. *“Desde jovem nunca coube no molde comum, / Amando instintivamente os montes e montanhas. / Por engano caí numa rede obscura / E estive afastado de casa durante trinta anos. / Um pássaro numa gaiola anseia pela sua floresta nativa; / Um peixe numa lagoa recorda o seu velho lago da montanha. / Agora devo limpar o espírito para a extremidade do sul selvagem / E, ao dedicar-me à vida simples, regressar ao jardim e aos campos”*¹¹.

Tanto os pintores como os poetas, que também muitas vezes eram pintores, encontram na natureza uma tranquilidade, um equilíbrio e uma energia que apenas as montanhas, as quedas de água, as árvores, os pássaros e os peixes podem proporcionar. Apenas a poesia e a pintura numa consagração da natureza conseguem reproduzir a beleza do *Tao*. Su Shi (1036 - 1101), um famoso poeta, calígrafo e pintor da Dinastia Song afirma, referindo-se aos tempos antigos, que os pintores não eram homens comuns; as suas excelentes percepções da realidade eram produzidas da mesma forma que a poesia¹². Por este motivo existe uma relação intrínseca entre a pintura e a poesia, visível muitas vezes através de registos poéticos que acompanham a pintura.

11 Cit. a partir de Ebrey, Patricia Buckley. *The Cambridge Illustrated History of China*. London: Cambridge University Press, 10th ed., 2008, p. 101.

12 Bush, Susan. *The chinese literati on painting: Su Shih (1037 - 1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555-1636)*. Harvard: Yenching Studies, nº 27, 1971, p. 30.

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins

No seguimento da apologia de Hsiao T'ung aos *Seis Princípios* da pintura de paisagem assistimos, a partir da reunificação da China sob a Dinastia Sui (581 - 618) à emergência de uma pintura de género que ainda no séc. XX encontra uma herança fundamental. Ao longo dos séculos a pintura de paisagem atingiu níveis de maturidade estética e filosófica que se tornou imperceptível aos olhos dos missionários jesuítas do séc. XVI, nomeadamente de Matteo Ricci que considerava os chineses, apesar de bastante desenvolvidos em muitas coisas, eram muito primitivos nas artes, que “por desconhecerem a pintura a óleo e o uso da perspectiva as suas obras parecem mais mortas que vivas”¹³. É efectivamente um padre jesuíta português, Álvaro Semedo, que verdadeiramente entende que, apesar de a pintura chinesa não conhecer as regras da perspectiva, é na representação das árvores, das flores, dos pássaros e das coisas da natureza que a pintura chinesa ganha vida¹⁴.

Por outro lado, associada a uma perspectiva estética, filosófica e até metafísica da pintura de paisagem surgem uma vasta tipologia de temas / géneros no contexto da representação do mundo natural. A representação de bambu, de flores, de pássaros, de paisagens em determinadas estações do ano colocam a pintura de natureza na principal expressão artística da China durante séculos.

Os pintores chineses, tal como afirmou o poeta Su Shi, não eram homens comuns porque a pintura de paisagem é muito mais do que uma mera representação de uma paisagem, da mesma forma que os grandes poetas vão muito além da imagem. A pintura de paisagem, do mesmo modo que a poesia, tem de conseguir transportar para um outro universo sensorial, muito próximo da ideia de sublime na Europa do séc. XVIII¹⁵.

Ao contrário do que poderíamos pensar a pintura de paisagem é um processo contínuo que não procura registar uma composição com um determinado tipo de luz, numa altura específica do tempo ou de uma posição particular. Trata-se sobretudo de um trabalho ponderado, meticulosamente criado no interior do seu estúdio. Existem muito poucos esboços que possam documentar

13 GUADALUPI, Gianni (ed.). *China. Arts and daily life as seen by Father Matteo Ricci and other Jesuit missionaries*. Milão e Paris: Franco Maria Ricci, 1984, pp. 34 - 35.

14 *Relação da Grande Monarquia da China*, escrita pelo Jesuíta Álvaro Semedo com tradução italiana de 1643.

15 Cf. Burke, Edmond. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757; Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, 1764; Schiller, Friederich. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, 1793.



o processo de criação artística uma vez que apenas importava a obra final. É esta que reúne a verdadeira inspiração do artista. De facto, dos poucos esboços que restam são sobretudo estudos de pintura inspirados em pintura de paisagem de mestres antigos, ou até mesmo de cópias das suas obras. No seguimento do princípio da transmissão pela cópia, durante a Dinastia Song e Ming é bastante comum pintores consagrados executarem pintura declaradamente ao estilo de outro artista, tal como Huang Kung-wang (1269-1354) pinta ao estilo de Juran (907 - 960) e Wen Zhengming (1470 - 1559) ao estilo de Huang Gong-wang¹⁶.

A obra dos pintores do período das Seis Dinastias perdeu-se no tempo, restando-nos apenas os registos dos seus textos e alguns exemplos gravados em pedra, de que é exemplo a laje tumular de um sarcófago da Dinastia Wei do Norte, que se conserva no The Nelson-Atkins Museum of Art. A gravação sobre pedra é certamente uma cópia de um modelo de rolo de mão ou até mesmo de uma pintura mural. Apesar do tema principal ser a representação da obediência dos homens, através de várias figuras, a paisagem predomina em toda a composição, não só pela fluidez dos ramos das árvores ao vento como também pela diversidade das espécies arbóreas e pelas nuvens que ocultam parcialmente as montanhas no horizonte.

A prosperidade da Dinastia Tang proporcionou à criação de duas escolas de pintura de paisagem. Li Ssu-hsun e o seu filho Li Chao-Tao, pintores da corte desenvolveram uma pintura onde juntaram uma policromia com base em minerais. Mais tarde ficou conhecida pela Escola do Norte, constituída por pintores da corte eruditos e profissionais. O poeta e pintor Wang Wei que executou uma pintura monocromática através da técnica de aplicação de tinta por camadas (*p'o-mo*) e que ficou conhecida por Escola do Sul¹⁷. A aplicação de tinta por camadas é uma técnica que consiste na aplicação sobreposta de diferentes gradações de tinta diluída que confere à composição o sentido de profundidade e de espaço que os mestres de pintura do período das Seis Dinastias nunca conseguiram atingir. Wang Wei enquanto teórico escreveu vários tratados que lhe são atribuídos, o *Tratado da Paisagem* (Chan-chouei louen) e *Pintar a montanha e a água: uma descrição poética* (Houa chan-chouei) e o *Segredo do estudo*

16 Sullivan Michael. *Symbols of Eternity. The art of landscaping painting in China*. Stanford: Stanford University Press, 1979, pp. 2-3.

17 Sullivan, Michael. *The Arts of China*. London: Cardinal, 1973, p. 136.

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins

da pintura (Hua-hsüeh pi-chüeh)¹⁸. Nesta última obra discorre sobre o modo como “num metro quadrado de seda o pintor é capaz de *transcrever* um panorama de cem mil *li*, onde o Este, o Oeste, o Norte e o Sul surgem perante o olhar enquanto a Primavera, o Verão, o Outono e o Inverno nascem do pincel”¹⁹. *Li* é uma medida tradicional de aproximadamente quinhentos metros. Por outro lado, durante o séc XII, num momento de confluência entre a ética confuciana e a metafísica budista, surgem novos ensinamentos onde *Li*, “princípio”, é o eixo teórico do que no Ocidente ficou conhecido por Neo-Confucionismo²⁰. Tudo tem o seu *Li*, o *Li* do vento e da tempestade, o *Li* das rochas e dos bambus. *Li* é concretamente a significação intrínseca da natureza reflectida nas suas formas orgânicas que, no contexto da afirmação de Wang Wei, poderá ter, a partir da Dinastia Liao, este duplo significado de medida e de representação da verdadeira natureza que se encontra muito além do mero registo visual.

O pintor deve ainda, em primeiro lugar estabelecer as margens das águas, evitar que as montanhas pareçam flutuar e definir o ponto onde os caminhos se dividem no horizonte. A forma meticulosa da concepção do espaço na composição da paisagem, na abertura de um corredor definido por um rio ou por um caminho conferem à pintura uma noção de profundidade. Por outro lado, através da aplicação da tinta diluída em diferentes tonalidades cria uma bruma que coloca as montanhas num espaço distante.

Este tipo de técnicas na construção dos espaços e profundidades da paisagem também se encontram na pintura da Escola do Norte, nomeadamente na *Viagem durante a Primavera*, atribuída a Zhan Ziqian. Este facto revela efectivamente que a divisão entre a Escola do Norte e a Escola do Sul são uma criação de um grupo de eruditos amadores da Dinastia Ming tardia, que se identificavam com o sentido espontâneo, livre, descontraído e amador da obra de Wang Wei, em contraposição à pintura de corte.

O período áureo da Dinastia Tang, com grandes mestres como Wang Wei, trouxe novas técnicas de pintura da paisagem ao nível do espaço e da profundidade. No entanto trouxe ainda, no domínio da técnica do pincel as linhas direitas da caligrafia através de pinceladas meticulosas que atribuem uma textura

18 *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*. Vandier-Nicolas, Nicole (introdução e tradução do chinês). Paris: Éditions Klincksieck, 1981, pp. 68-70.

19 *Idem*, ibidem, pp. 68-69.

20 Chan, Wing-tsit. *A Source Book in Chinese Philosophy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963.



Fig. 2 - Mosteiro budista na montanha, Li Cheng. Nelson-Atkins Museum of Art.

da própria paisagem. É ainda importante referir que a pintura de paisagem Tang estendeu a sua influência até ao Japão que viria a usar as mesmas técnicas de pintura, nomeadamente ao nível da policromia.

Jing Hao (c. 870 - c. 935) e Li Cheng foram dois artistas proeminentes que marcaram o período das Cinco Dinastias e dos Dez Reinos que antecedeu a génese da Dinastia Song. Jing Hao ficou célebre pelo seu tratado *Bifaji (Notas sobre a arte do pincel)*, no qual, ao estilo do diálogo platónico, aprende os segredos da pintura de paisagem com um velho sábio taoista que conheceu nas montanhas. Jing Hao elabora uma teoria em torno do domínio do pincel considerando que a tinta permite distinguir as partes altas das partes baixas pela gradação da tinta, atribuindo efeitos de relevo.

Li Cheng foi o clássico pintor amador, seguidor das ideias de Confúcio que pintava para poder admirar as suas próprias obras, expostas no seu restaurante. *Mosteiro budista na montanha* é uma das grandes obras deste período atribuída a Li Cheng (Fig. 2). Nesta pintura, Li Cheng coloca em evidência a imponência do mundo natural num contexto contemplativo face à insignificância dos homens e da presença do homem no sopé da montanha. A pincelada rápida nas árvores denota um clima austero que após uma chuva intensa se formaram vigorosas quedas de água que descem pela encosta da montanha.

É precisamente em torno da pintura de Li Cheng que irá surgir um grupo de grandes pintores de paisagem da Dinastia Song (960 - 1279), entre os quais Guo Xi (1001 - 1090).

Durante a Dinastia Song afirma-se uma nova perspectiva sobre a pintura de paisagem, dando origem a uma vasta tipologia de pinturas, tanto ao nível dos su-

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins

portes e materiais, como ao nível dos géneros. A pintura de bambu sobre folhas de álbuns criteriosamente coleccionados, bem como a pintura de ramos de árvores de frutos como pessegueiros e cerejeiras, onde algumas espécies de pássaros pousam levemente, muitas vezes ilustram os leques da corte imperial. A pintura de bambu representava o carácter dos verdadeiros homens que, perante as adversidades do universo, verga mas não parte. A técnica de pintura de bambu tornou-se na mais prestigiosa forma de arte da caligrafia, onde cada folha é executada de uma única pincelada. A partir do séc. XII surge referida nos tratados de pintura como uma tipologia autónoma da arte chinesa²¹.

Este género de pintura era bastante comum nos tradicionais leques chineses de forma circular. O gosto por este tipo de pintura levou muitos coleccionadores de leques da Dinastia Song, Ming e Qing a desmontar os leques das suas estruturas e a compilar em álbuns. A pintura de pássaros em ramos de pessegueiro procura representar o ritmo e equilíbrio da composição, através do binómio macho / fêmea, o posicionamento dos pássaros (um voltado para cima e o outro voltado para baixo), a bifurcação do ramo, a cor negra e branca dos pássaros e o peso dos pássaros como contraponto à leveza dos ramos que dançam ao vento. Existe ainda impressa na pintura a imprevisibilidade poética do momento seguinte.

Por outro lado, como vimos anteriormente nos textos de Su Shi, há um interesse profundo nas obras dos grandes mestres dos tempos antigos, não só no que se refere à pintura, mas também dos bronzes rituais e dos jades das Dinastias Shang e Zhou. O imperador Huizong (1082 - 1135) foi uma das mais cultas figuras da Dinastia Song. Conhecido pelo seu talento como pintor e calígrafo reuniu uma vasta colecção que registou mais de 6.000 pinturas e 900 peças em bronze, entre outros objectos, num total de mais de 9.000 objectos²². Huizong desenvolveu inclusivamente novos estilos de pintura de pássaros e de flores, dando muitas vezes orientação aos pintores de corte.

Guo Xi era um *literati* da corte imperial que desenvolveu as técnicas da pincelada de Li Cheng e que se tornou numa referência para as gerações seguintes, nomeadamente durante a Dinastia Ming. *O Início da Primavera* actualmente

21 Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 71.

22 Ebrey, Patricia Buckley. *Op. cit.*, p. 149. Idem, *Accumulating Culture: The Collections of Emperor Huizong*. Seattle: University of Washington Press, 2008.



no National Palace Museum em Taipé revela um sentido de composição monumental, onde as montanhas junto ao horizonte se confundem com nuvens, como se flutuassem no céu. Mais próximas, as formações rochosas são representadas com uma pincelada mais forte, mais visível através de uma aplicação da tinta mais densa. É este binómio da luz e da cor, da intensidade das pinceladas que define a profundidade, o espaço e uma ideia de perspectiva. É esta técnica hábil que, de uma forma simbólica cria dois universos distintos na composição, separando o espaço puro, inviolável e sagrado da montanha habitado pelos imortais do mundo do homem, corrupto e negro. Representa ainda os princípios taoistas do equilíbrio do *Yin* e do *Yang* no efeito dramático daquilo que, à luz de uma cultura ocidental, chamaríamos *chiaroscuro*.

Numa das suas mais notáveis obras de arte que chegaram ao nosso tempo e que se conserva no Metropolitan Museum de Nova York, Guo Xi apresenta uma nova noção de espaço em profundidade na pintura através de uma técnica das três distâncias. Em *Árvores velhas em distância nivelada* (Fig. 3) a colocação de estruturas na paisagem em diferentes níveis, que se adaptam à escala e refletindo também uma alteração de luz mais escura para mais clara à medida que o nosso olhar atinge as montanhas no horizonte, revelando os efeitos visuais da atmosfera. Como em toda a grande pintura de paisagem chinesa esta obra não é apenas o registo de uma paisagem é sobretudo a representação de um “princípio”, neste caso, da dualidade metafísica do Universo permanente no pensamento taoista e confucionista. Na pintura poderemos ver dois barcos de pescadores junto a um banco que emerge do rio com duas árvores e ao fundo, à medida que percorremos a pintura da direita para a esquerda, duas aves que voam para as montanhas, dois viajantes que se misturam na neblina e por fim, dois anciãos que atravessam a ponte em direcção a um templo que se esconde na vegetação densa.

A importância desta obra foi reconhecida ao longo do tempo através dos registos escritos e dos selos que constam no rolo. O selo maior da pintura, pertencente ao imperador do séc. XVIII Qianlong que foi prepositadamente colocada à esquerda do selo do imperador da Dinastia Song, Huizong. De facto, Qianlong, ao incluir na sua colecção esta obra máxima da pintura de paisagem chinesa está, não só a prestar culto a um dos grandes mestres da pintura, mas ao mesmo tempo está a colocar-se ao lado de um imperador enquanto mecenas e *connoisseur*.

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins



Fig. 3 - Árvores velhas em distância nivelada. Guo Xi. Metropolitan Museum of Art

Durante o séc. XIV, Zhao Mengfu, famoso pintor, calígrafo e erudito da Dinastia Yuan ficou conhecido pela inclusão dos cavalos na sua pintura de paisagem, maioritariamente policroma. É na pintura de Zhao Mengfu que os mestres europeus ao serviço da corte imperial da Dinastia Qing se iriam inspirar, com particular destaque para a obra de Wang Zhicheng (Jean Denis Attiret) e Lang Shining (Giuseppe Castiglione). Sabemos pelo poema que consta na pintura de Guo Xi que Zhao Mengfu foi um dos seus proprietários e que certamente se inspirou nela para executar *Dois pinheiros em distância nivelada*²³. A concepção do espaço remete-nos imediatamente para a obra de Guo Xi, no entanto Zhao Mengfu inverte o posicionamento das distâncias. Porém, ao contrário do mestre Song, Zhao Mengfu rejeita as diferentes tonalidades da tinta no registo da atmosfera conseguidas através da diluição da tinta, concentrando-se no pincel e atribuindo à pincelada toda a expressividade e emoções que a paisagem desperta no observador. Trata-se, poderíamos afirmar, de uma pintura caligráfica onde poderemos perceber a intensidade de cada pincelada. O pintor, na margem da própria pintura afirma que a paisagem deve ser entendida como um padrão de pinceladas, onde o registo da paisagem é apenas o meio através do qual existe uma expressão caligráfica. Zhao Mengfu, nos seus textos usa predominantemente a palavra escrever no lugar de pintar. Escreveu numa das suas pinturas que mais do que restaurar o estilo da pintura antiga era no espírito da pintura antiga que a arte do seu tempo iria encontrar o seu bri-

²³ A sua colecção de pintura incluía não só obras de Guo Xi, mas também de Wang Wei, Li Cheng, Li Sixun e Wu Tao-tzu. Cf. Sullivan Michael. *Symbols of Eternity. The art of landscaping painting in China*. Stanford: Stanford University Press, 1979, p. 96.



lho²⁴. Ele próprio reconhece que à primeira vista a sua pintura poderá parecer simples e sem cuidado, mas que os verdadeiros eruditos aperceber-se-ão de que a sua pintura está muito próxima dos velhos modelos, imbuída deste *espírito da antiguidade*.

A sucessão do período imperial dos Khan, com a fundação da Dinastia Ming trás uma nova perspectiva sobre a arte na China caracterizada pela formação das grandes colecções privadas e também pela abertura ao mundo quer na ligação ao Japão quer à Europa, após a chegada de Jorge Álvares em 1513 e ao estabelecimento das primeiras feitorias em Cantão.



Fig. 4 - Uma elegante reunião no Jardim de Alperce. Xie Huan. Metropolitan Museum of Art

Em *Uma elegante reunião no Jardim de Alperce* (Fig. 4) Xie Huan, pintor activo entre 1426 e 1452, representa Yang Rong, um dos grandes secretários do imperador Xuanzong, no seu jardim, juntamente com oito secretários do Estado a apreciar poesia, a ver pintura e a jogar xadrez. Esta pintura representa na plenitude o gosto da corte imperial Ming, sendo notável nas expressões faciais das figuras uma total harmonia com o meio envolvente. Os jardins são espaços de representação da natureza e, poderíamos dizer, que a pintura de Xie Huan é uma pintura dentro da pintura, uma vez que recria uma paisagem arquitetada à imagem do mundo natural. É uma representação de um espaço natural que originalmente foi construído à imagem das sensações e das emoções que a verdadeira natureza suscita nos homens. Da mesma forma como o jardim é um espaço cultivado, de crescimento e desenvolvimento das espécies naturais, das plantas, flores, árvores de fruto, aves e outros animais que habitam na natureza,

24 Recorde-se que Zhao Mengfu, um príncipe descendente da Dinastia Song vive momentos conturbados sob uma Dinastia estrangeira liderada por Kubilai Khan.

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins

Yang Rong e os outros secretários cultivam o saber, desenvolvem o seu conhecimento sobre as coisas do mundo e as ideias impressas nas obras literárias e pictóricas dos artistas que representam a energia vital. Os jardins são espaços que expressam ideais artísticos e conceitos que emergem da relação íntima com a natureza como reflexo de uma libertação e humildade taoista perante a imponência da natureza.

A construção de jardins foi particularmente popular em Suzhou onde existiram mais de 250 jardins particulares alguns dos quais remetem à Dinastia Song. Alguns desses jardins são mantidos actualmente e considerados património mundial pela UNESCO. O *Jardim de Liu*, foi construído em 1593 para comemorar o 21 aniversário do imperador Wan Li. De acordo com Yuan Hongdao (1568 - 1610), no seu *Registo de Jardins*, o *Jardim do Oriente* tinha estruturas de vários andares e uma série de imponentes pedras da autoria do grande mestre Zhou Bingzhong, fazendo recordar uma longa pintura de rolo.

Um dos mais importantes jardins da China é o *Jardim de Wangshi*, construído durante a Dinastia Song representando a capacidade de síntese e simbiose entre a arte, natureza, arquitectura na criação de uma única obra-prima da metafísica. A fusão entre a natureza dos jardins e as estruturas arquitectónicas tem implícita uma vasta significação simbólica que serve de introspecção e meditação do proprietário. Muito mais do que a representação do universo da tradição artística chinesa a arquitectura de jardins coloca o homem na significação intrínseca da natureza, sentindo pela proximidade constante as energias vitais do cosmos. O jardim transporta para um mundo diferente, muito idêntico ao mundo das montanhas remotas onde habitam os espíritos ancestrais. Em alguns jardins poderemos encontrar estes portais, circulares que representam simbolicamente o Universo Celeste. Existem corredores que foram criados com o intuito de observação da paisagem como se estivéssemos a percorrer uma pintura de rolo e que permitem a observação do *Li* através de diferentes perspectivas ao longo do caminho. As pedras têm uma grande importância na arquitectura dos jardins pelo seu toque áspero e natural em contraposição à pedra das estruturas arquitectónicas polida pelo homem, dividindo o mundo natural do mundo criado pelo homem. Por outro lado, as pedras eram colocadas em locais específicos, envoltas em vegetação como se fossem montanhas, formando muitas vezes pequenos lagos onde se colocavam peixes. As pedras



deviam ter três características fundamentais: a forma, textura e as perfurações que estimulam a imaginação. Normalmente trabalhadas por um artista estas pedras deveriam parecer sempre naturais, como as montanhas das paisagens chinesas. O interesse pelas rochas remete para a Dinastia Song, em particular para a obra do imperador Huizong que compilou o *Hua-shih wang* (*Rede de Flores e Rochas*) que visava fornecer a sua capital com os melhores exemplos. Porém, durante a Dinastia Song as rochas ainda não têm a mesma importância que viria a ter durante a Dinastia Ming, tal como sublinha Wan Shizhen ao referir que o *Registo dos Jardins de Louyang*, de Lei Gefei não faz qualquer referência às rochas²⁵. É provável que as rochas tenham ganho o seu espaço nos jardins dos templos, como invocação do Paraíso do Ocidente.

O bambu é uma das plantas mais comuns nos jardins chineses tanto pelo som que as folhas produzem ao vento, mas também pelo significado que comporta. Durante o Inverno rigoroso, mesmo debaixo da neve, o bambu mantém-se verde e, perante os ventos fortes, dobra-se sem partir. Mas também era comum existirem árvores de fruto, nomeadamente pêsegos e alperces que remetem à Rainha Mãe do Ocidente e a Shoulao, Deus da Longevidade. A Rainha Mãe do Ocidente tinha no seu jardim no Monte Kunlun, o pomar dos pêsegos da imortalidade que servia aos seus convidados que se tornavam imortais.

Ao longo do século XVI, quando se afirmou a tendência estética na construção de jardins, foram publicadas várias gazetas que caracterizavam os jardins considerando as suas diferentes estruturas, tal como pavilhões, lagoas, rochas e plantas. A magnificência de um jardim reside na diferente tipologia, raridade e tamanho das suas árvores²⁶.

Através da obra de Wen Zhengming (1470 - 1559) poderemos ter uma ideia do *layout* dos jardins da Dinastia Ming em Suzhou. Célebre pela sua capacidade de relação entre a pintura, a poesia e a caligrafia, conhecida como as “três perfeições” combinava a sua pintura com a poesia que compunha enquanto visitava os jardins. O *Jardim do político sem sucesso* (*Zhuozheng Yuan*), construído pelo censor Wan Xianchen foi consecutivamente pintado por Wen Zhengming em 1535, existindo trinta e uma perspectivas do jardim, acompanhadas por um poema e uma nota descritiva. Desaseis anos depois Wen Zhengming pintou

25 Clunas, Craig. *Fruitful sites. Garden culture in Ming Dynasty China*. London: Reaktion Books, 1996, p. 73.

26 *Idem, Ibidem*, p. 72.

A Ideia de Natureza na Arte Chinesa Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins

um novo álbum mas com apenas oito vistas sobre as estruturas arquitectónicas com rochas e bambus.

A arquitectura de jardins é, acima de tudo, uma recriação do espaço natural; uma espontânea convivência da natureza com o espaço urbano; um equilíbrio natural do caos e da ordem que serve de reflexão à posição do Homem no Cosmos. Esta ideia de recriação do mundo natural encontra ainda, na cultura chinesa, um reflexo portátil e mais próximo do Homem através da criação de *penjing* (Fig. 5). *Penjing* significa literalmente “cenário em recipiente” e constitui uma recriação elaborada e miniaturizada de uma paisagem através de uma combinação de espécies arbóreas anãs, rochas que simulam montanhas e por vezes até cursos de água junto dos quais se encontram pequenas figuras de eremitas a meditar. A referência mais antiga ao *penjing* situa-se durante a Dinastia Tang, tendo sido descoberto em 1972 uma pintura mural no corredor que conduz ao túmulo do Príncipe Zhang Huai, no mausoléu de Qianling, construído em 684 e aumentado no ano de 706 da nossa Era. Nesta pintura mural são representadas duas figuras femininas carregando nas mãos um *penjing* com rochas e árvores de fruto miniaturizadas. O interesse pelas paisagens miniaturizadas foi crescendo a par da pintura de paisagem e igualmente da arquitectura de jardins, surgindo, mais tarde durante a Dinastia Qing (1644 - 1911), os primeiros tratados e manuais com um refinamento das qualidades estéticas e dos princípios filosóficos associados ao *penjing* com uma importância ao nível da poesia, da pintura da caligrafia e da arquitectura de jardins.

Quando reflectimos sobre a importância da natureza na cultura chinesa e na forma como é representada na arte é inevitável considerar que a natureza constitui



Fig. 5 - *Penjing*. Jardim de Liu, Suzhou



o eixo sobre o qual toda a existência conflui. A existência de todas as coisas depende da energia vital que a natureza transpira e perante a qual artistas, poetas e filósofos ao longo tempo se expressaram enquanto veículos da constante movimentação do cosmos. A herança de uma sensibilidade estética sem precedentes construiu-se através de um legado teórico e artístico que percorre transversalmente as diferentes formas e técnicas artísticas em torno da arte da paisagem e da natureza na China.

Bibliografia

AA. VV. *National Treasures . Gems of China's Cultural Relics*. Hong Kong: Hong Kong Museum of Art, 1997.

Bush, Susan. *The chinese literati on painting: Su Shih (1037 - 1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555-1636)*. Harvard: Yenching Studies, nº 27, 1971.

Bush, Susan. "Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu," in *Theories of the Arts in China*, ed. Susan Bush e Christian Murck., Princeton: Princeton University Press, 1983.

Cahill, James (ed.). *Shadows of Mt. Huang : Chinese painting and printing of the Anhui School*. Berkeley: University Art Museum, 1981.

Chan, Wing-tsit. *A Source Book in Chinese Philosophy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963.

Clunas, Craig. *Fruitful sites. Garden culture in Ming Dynasty China*. London: Reaktion Books, 1996.

Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Ebrey, Patricia Buckley. *The Cambridge Illustrated History of China*. London: Cambridge University Press, 10th ed., 2008.

Ebrey, Patricia Buckley. *Accumulating Culture: The Collections of Emperor Huizong*. Seattle: University of Washington Press, 2008.

Guadalupi, Gianni (ed.). *China. Arts and daily life as seen by Father Matteo Ricci and other Jesuit missionaries*. Milão e Paris: Franco Maria Ricci, 1984.

Henderson, Sara Madeleine. *Natural history connects medical concepts and painting theories in China*. Thesis submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agri-

**A Ideia de Natureza na Arte Chinesa
Da Pintura de Paisagem à Arquitectura de Jardins**

cultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in The School of Art, 2007.

Relação da Grande Monarquia da China, escrita pelo Jesuíta Álvaro Semedo com tradução italiana de 1643.

Schipper, Kristofer. "O taoísmo". *IN: Delumeau, Jean (dir.). As grandes religiões do mundo*. Lisboa: Editorial Presença, 3ª ed., 2002.

Sullivan, Michael. *The Arts of China*. London: Cardinal, 1973.

Sullivan Michael. *Symbols of Eternity. The art of landscaping painting in China*. Stanford: Stanford University Press, 1979.

Vandier-Nicolas, Nicole (introdução e tradução do chinês). *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*. Paris: Éditions Klincksieck, 1981

∫ *por Sasana S.
Martins* **NATURES OF PORTUGAL:
AUTHENTICITY AND IDENTITY IN
PHOTOGRAPHIC REPRESENTATIONS**

Resumo:

A relação entre *natureza*, fotografia e representações nacionais não surge como uma evidência nem de forma inequívoca. Por outro lado, se a associação entre um sentido essencialista de *natureza* e a noção de *identidade* parece mais fácil de estabelecer, ela não é, porém, menos problemática. Neste artigo aborda-se a complexa relação entre estes conceitos através da análise visual de algumas representações de Portugal patentes em livros fotográficos de viagem. Partindo dos vários significados possíveis do termo *natureza*, pretende-se ainda explorar a noção de *autenticidade* como categoria central e articuladora das práticas relacionadas com a fotografia, o turismo e as representações nacionais.

Palavras-chave: Natureza, identidade, autenticidade, turismo, fotografia, representação nacional, Portugal

Abstract:

The relationship between *nature*, photography and national representations is neither evident nor unequivocal. On the other hand, the association between an essentialist sense of *nature* and the notion of *identity* seems easier to establish but is perhaps no less misleading. This article addresses the complex interplay between these concepts by focusing on photographic travel books and on the particular case of Portugal representations. Departing from the several possible meanings of the concept of *nature*, I intend here to establish a further connection with the notion of *authenticity*, an equally fundamental concept for the practices of photography, tourism and national representations.

Keywords: nature, identity, authenticity, tourism, photography, national representation, Portugal

1 Lieven Gevaert Research Centre for Photography, K.U.Leuven

To speak of *nature* in the context of photographic representations of Portugal is not something very evident, for the notion of *nature* immediately implies a plurality of readings and connotations. In simple terms, it can refer to what is natural, such as a scenery or a landscape, to what exists without any form of human intervention, to a certain human condition previous to civilization or, at another level, it can also be understood in an essential way, as the inherent character or basic constitution of a person or thing.

If one focuses more concretely on this last meaning, and understands the term as the constitutive and innate characteristics of someone or something, then, to speak of the *nature of a country* or of its *people*, as I intend to do, will bring us very close to the concept of identity. Generally speaking, we could say that, like humans, all nations are alike in abstract terms, but then comprise particularities that define their own identity; some characteristics outline a wider *nature of countries*, while others define the *nature of a specific country* or a national identity, to be more precise. At this point however, if the essentialist meaning of *nature* and the notion of *identity* can be approximated on a first level, their coincidence is not totally complete and raises fine but decisive questions that shall be addressed further on in this article. My purpose here will be precisely to analyse the different understandings of *nature* when related to national identities, by focusing on the concrete case of Portugal. This analysis will be chiefly based on photographic representations to be found in photographic travel books from the 1950s and 1960s which, although produced both in Portuguese and international contexts, were meant to circulate abroad, giving shape to a certain international image of the country. The choice for the study of these objects – photographic travel books – relies mostly on the fact that different but central dimensions come together in them. Therefore, departing from the several possible meanings of *nature*, I intend to establish here a connection with the notion of *authenticity*, as an equally fundamental concept for the practices of photography, tourism and national representations.

I. Nature, identity, otherness

Starting with the understanding of the category of *nature* as 'essential qualities of something or someone', what emerges from this meaning is also



its opposition to any constructive character. To say that someone is of good or evil nature, generally alludes to intrinsic features of that person which are independent of any level of educational or cultural developments. It corresponds to an original and pure stage, still uncorrupted and previous to the inevitable forthcoming of life. Obviously enough, somebody's identity is based on the convergence of all these aspects: of those which are originally constitutive features and of the acquired ones. In this specific example, someone's good or bad *nature* does not entirely equal someone's *identity*, but the two terms are not utterly unrelated for this essential *nature* can nevertheless be considered as a kind of ultimate identity unit. When applied to entities like countries, the term *nature* is normally used in relation to its people (the *nature of a people*) and it designates, similarly, also the original and lasting qualities that constitute what can be designated as the essence of that people, as their collective spirit. In this case, the notions of *nature* and *identity* seem to converge and to play the same distinctive role.

On its own, the concept of *identity* (of an individual or of collectives) normally points out to characteristics which, in a common basis, make them different from each other. Identity emphasises the specificity of a subject in relation to its difference. *It is on the basis of their particular sets of properties*, states Chris Lorenz (Lorenz 2008: 92), *that we can identify them as individuals or collectives within specific sets and thus distinguish them. Identity and difference, sameness and otherness, are therefore reciprocally related; without identity there is no difference, and without difference there is no identity. For example, the notion of a personal identity or a Self presupposes the notion of a non-Self or an Other.* Lorenz so concludes in the words of Crowell: *Therefore there can be no Other in any absolute sense, because the concepts of Self and Other are conceptually related* (Crowell 1998: quoted in Lorenz 2008). When applied to countries and to national identities, the correlation between the Self and the Other is very evident. To exemplify, I would like to mention that in 1957, a photographic travel book on Portugal published in Paris opens with the following words: *Le Portugal est pour un Français un pays difficile à atteindre, sinon à comprendre, car pour y parvenir il faut d'abord franchir cet écran, clair ou sombre suivant l'idée qu'on veut s'en faire, qu'est l'Espagne. Pour un Anglais ce n'est pas pareil* (Villier 1957: 5). These words make very explicit how the Self of Portugal will be differently

**Natures of Portugal:
Authenticity and Identity in Photographic Representations**

understood in function of the Other (France or England) that tries to understand it. The nation, as carrier of an identity, defines a territory of belonging, but it can never do so without necessarily defining also a territory of exclusion. This dynamics of belonging and exclusion is permanently evoked by the writer of the book, who commonly refers to the Portuguese reality only in terms of comparison to the French one. Not only does he try to draw the Portuguese identity by confronting it to its other (his own, the French), but I would even suggest that he sometimes operates in the opposite direction: in more exaggerated passages, it even seems that this book on Portugal is actually about a definition of France by presenting, reversibly, its Portuguese Other.

This notion of national identity, based on the importance of the specificities of a country in relation to its others, explains the relevance usually given in national discourses to aspects such as history, customs or traditions, which are perceived as distinctive features. The appropriation of these elements as structural components of a national identity, however, lies also on the existence of a certain notion of national essence, something particular to a country and its people, that exists beyond temporal changes, and that is determinant for the course of history and for the establishment of certain cultural peculiarities in a given national territory. This presupposition, although soundly questioned in its essentialist genesis by authors such as Eric Hobsbawm or Anne-Marie Thiesse (Hobsbawm 1983, Thiesse 1999) who represent the constructivist side of the debate, is soundly grounded in several variants of the nation discourse. But despite all different approaches to the subject of national identity, and taking Portugal as an example, it is plain to understand how the particularities of a country are frequently considered and/or employed as concrete manifestations of an abstract *national nature* that, for this reason, could never be different or take place anywhere else. No matter how critical one may be of this essentialist conception of national identity, some traditions, habits or features of Portugal seem to be widely perceived as genuinely Portuguese, as constituting and giving shape to what is distinctive and authentically Portuguese, materializing thus a certain immaterial but authentic and original *Portuguese nature*. The question remains however: are they really?

II. Photography, tourism, travel books

As previously stated, I propose here to explore precisely the intertwinement of the notions of authenticity and national representation, through the investigation of some photographic images of Portugal extracted from travel books, examining also their centrality in terms of photographic practices, tourism networks and national representations. By doing so, I ultimately intend to make the interplay between these three domains more visible.

At this point, it is interesting to remember how the development of photography was bound together with the consolidation of tourism practices. To give a small but significant example, if the invention of photography is conventionally located in 1839, it should be noted that the first large-scale train excursion was organized by Thomas Cook in Leicester, only two years later, in 1841 (Crawshaw 1997, Simmons 1973-4). And if photographic images have seen their situation suffering some changes through the years, they have however remained closely and prominently related to almost all kinds of travel practices, including the touristic one. Additionally, and retaining this ubiquitous and powerful connection in mind, photographs become even more attractive objects to study as they are comprehended as *agents*, or in other words, as objects who can initiate something or originate a certain effect in their vicinity (see Gell 1998, Latour 2005). In this sense, photographic travel books operate significantly in the anticipatory condition of tourism travel, for they participate in the process of ingeniously inventing and advertising a unique experience associated with a place, so that it can be desired and eventually exchanged.

But photography and tourism seem to share other features that furthermore reinforce the bond between the two. Firstly, if visual-related records have long ago assumed great primacy in travel contexts, photography is indeed the medium that better answers the specific demands of touristic practices. Taking the chance of putting it in a simplistic way, the massive and reproducible character of photographic images shall correspond and integrate, better than any other images, the equally massive (and to a certain extent, also 'reproducible') dimension of the touristic travel. The approximation between photography and tourism goes nevertheless beyond their almost simultaneous appearance or their massive quality. Common practices of photography and tourism are defined by opposition to the normal, working life and can be articulated around

Natures of Portugal: Authenticity and Identity in Photographic Representations

a the same idea of *exceptionality*. Among several other characteristics listed by John Urry as specific to the touristic travel (Urry 1990), he identified the rupture with the regular rhythms of everyday life. Likewise, as Pierre Bourdieu noted in his analysis of the social uses of photography, we photograph weddings and all sorts of family rituals not only because they re-affirm the unity of the family group but also because they are extra-ordinary ceremonies (like the vacation tourist travel) that people photograph for they escape all quotidian routine (Bourdieu 1965/2003: 62). In people's minds it is very well established that some scenes are just too banal to be recorded and do not deserve to be photographed. Even if this tendency has been contradicted by modern and contemporary art photographers, who increasingly include in their work images of the 'everyday' and of 'non-places', it keeps its validity as one observes average people's photographic practices, that are nowadays still majorly reserved for vacation periods and for special family or group rituals.

The connection between photography and tourism is not however limited to images made *by* tourists but includes also the ones made *for* tourists. It is in this last category one can place the examples of photographic travel books. Firstly, one can situate travel books in a long tradition of travel accounts which also made use of visual mediations, but it is also rather evident that photography is the preferred visual medium (among possibilities such as painting or drawing) to be included in these guides. Faced up with this reality, what is it that people actually expect from travel books that photography seems to help reinforcing and fulfilling?

A fundamental difference can be identified in the fact that previously, and still in the beginning of the photographic era, visually illustrated travel books were mostly intended for people who were not supposed to perform that travel. They would function as a means by which distant or inaccessible territories would become visible and imaginable in those representations. However, as we consider the role of travel books in touristic times, something more is at stake than this simple mediation task. More than merely bringing to presence an unknown reality, these objects are charged with anticipation and with the possibility of a future travel to the place in question. In terms of production, these books are conceived for potential travellers, whose desire to visit that destination can be produced and/or awakened by these very same books. The fact that



touristic travel was (and still is) an increasingly accessible reality, allows us to face the readers of travel books as agents who carry a large probability of confirming the veracity and reliability of the offered data. However, even the readers who do not intend to visit the destination about which they read expect the information provided by the books to be instructive, exact and trustworthy, in the same fashion that it is expected from History or Geography manuals. Accordingly, the use of photographic images in travel books should also carry the same function, by which they are primarily read, at least on a first level, as something believable. Photographs, empowered by their persistent myth of transparency and faithful depiction, are there to convincingly accomplish the basic task of showing how a country and its people are like. They are invested with a documentary authority that is better characterized in the very etymological sense of the word *document*. The latin term *documentum*, derives from *docere* (to show, to teach), but its meaning has evolved in the direction of proof or evidence². In the same way, these photographs hold a similar function of being at the same time educational (through pictures we can visually learn some features of a country) and proofs (these are the pictures of the country and its people 'as they really are'). As in the discipline of History, which is based on this understanding of the document as evidence, and where the historian is supposed to make an impartial reading of the document without adding any kind of information that would necessarily lead to a distorted view of facts, also in these photographs, we find the same liaison that brings the document together with the notion of truth. Photographic records in travel books sustain and corroborate the written word in the same way the historical discourse is based and validated by the almost unsuspecting power of documents.

In the complex word-and-image relationship outlined in photographic books, what is at stake is not the illustrative role of images towards the text or, inversely, the descriptive position of the text before the pictures. What matters the most is to observe how the legitimation of the photographs and the text is operated in reciprocal terms, by having the written word (and consequently all sorts of discourses) being sustained by the documentary and proof-like character of the photograph, and the image being legitimated and validated by the gravity of the written word. At this point, it is perhaps interesting to recall

2 See "Online Etymology Dictionary," ed. <http://www.etymonline.com/index.php> (2001).

**Natures of Portugal:
Authenticity and Identity in Photographic Representations**

Foucault in his book *The Order of Things* (Foucault 1966/2008), where he mentions the example of Aldrovandi (1522-1605), a naturalist who, in his task of writing the animal's *history*, found useless and impossible to choose between the profession of naturalist and compiler for he had to collect in the same form of knowledge, all that has been *seen, heard and recounted*. In an extrapolation that we may apply to photographic travel books, if regarded like objects of knowledge about a specific place, then this *knowledge consists in relating one form of language to another form of language; in restoring the great, unbroken plain of words; in making everything speak* (Foucault 1966/2008: 44).

Much of the power and reach of travel books can be located thus in this mutually reinforced dynamics between photography (especially in their document-value) and the written word. But along with this use and understanding of photographs, which contributes to an apparent discourse of veracity in which the readers are compelled to believe, comes also the notion of *authenticity*. I would like to explore this concept more thoroughly because it also seems to be a central one for both photography and tourism and it could be ultimately regarded as a converging point that supports the strong and long-lasting connection existing between the two.

III. Authenticity between photography and tourism

The reading of photographs as credible objects, in the light of a document-value, also implies, together with the sense of belief, a presupposed *authenticity*. Taking travel books as an example, we expect the pictures we find in them to be authentic, in the sense that we expect the contents of these pictures to correspond to facts, to correspond to real views, real monuments, real people or real costumes of a given place. We normally trust that, for example, in a travel book on Portugal, an image where we can identify a Portuguese fisherman (so recurrent in these books and in the construction of a Portuguese iconography) was actually taken in Portugal before that fisherman, and it is not in reality showing an Italian fisherman in the coast of Naples or an farmer acting out like a fisherman. We tend to believe that the image is authentic and is not misleading us. However, if we did not know, maybe almost nothing would have changed if he was in fact a 'fake' Portuguese fisherman: we would have



looked at his face, his clothes, his work or his boat in the same way in which we look at a 'real' Portuguese fisherman. In other words, we probably would have perceived him in an authentic way, for the image is integrated in a bigger communication device (a travel book on Portugal) which, by following a number of codes and conventions and by an authority that does not exclusively lie on the pictures, would make us look at it in that light. The reader is inspired to find the authenticity in travel book pictures in the same way that the tourist, in the actual travel, seems to be also driven by a pursuit of authentic experiences, which would be platforms of access to the true nature of a people or a country.

Several authors have already discussed this notion of authenticity, which was firstly crystallized by Dean MacCannell (MacCannell 1976/1999). For this author, the tourist is always motivated by a desire to see life as it is, but in the end, this desire for an authentic experience is condemned to failure for the very simple presence of the tourist. He starts with a distinction made by Goffman (Goffman 1959 quoted in MacCannell 1999) between a *front region*, the meeting place of hosts and guests or customers and service persons, and a *back region*, the place where members of the home team retire between performances to relax and to prepare (MacCannell 1976/1999: 92). From this distinction he elaborates his argument, pointing out the fact that guided tours and other activities made for tourists have followed the tendency of exposing them to situations they normally should not have access to. In a visit to a bank, to a newspaper or to all kinds of living museums, the touristic experience takes place in a *space for outsiders who are permitted to view details of the inner operation of a commercial, domestic, industrial or public institution* which embodies what he names *staged authenticity* (MacCannell 1976/1999: 98-99). If one could be able to really move from the *front* to the *back region*, at that point, one would no longer be a tourist. It is because of the centrality of such a concept in tourist experiences, that all tourism, in its quest for authenticity, is rendered to be inauthentic. And it is also because of this never achieved goal that he seems to explain why the term 'tourist' has such a negative connotation, and is *increasingly used as a derisive label for someone who seems content with his obviously inauthentic experiences* (MacCannell 1976/1999: 94). The superficiality of knowledge commonly associated with the practice of tourism makes it be regarded, especially among intellectuals, as something morally inferior.

Natures of Portugal: Authenticity and Identity in Photographic Representations

In fact, this moral judgement of the role of the tourist has gone far beyond the intellectuals' scope of action. Almost everybody condemns the superficiality of tourists and, strangely enough, the tourist is always an exterior character who, in our speech, we never personify. At a time when people are travelling more than ever, when tourism has become a massive activity and when everyone is a tourist, people commonly complain about the number of tourists in Paris or in Venice and keep stating that in a particular trip, they totally avoided touristic places or activities (as if they were not tourists themselves). As we give a more careful thought to the fact that most people feel diminished when they are called tourists, it might be precisely because authenticity remains as a core element of tourism experiences (and of life in general). The frequent denial of the 'tourist role' by tourists themselves, implies a general acknowledgement that tourism normally provides nothing more than inauthentic experiences; but it implies equally that people are still driven for the same old authenticity quest, for they still want to surmount the inauthentic level and move beyond, towards a more real one.

At this point, I believe the photograph by Agnès Varda (Fig. 1) perfectly embodies MacCannell's considerations about authenticity and tourism, as it shall be explained later. It is a picture from a photographic travel book (Villier 1957) that opens the chapter entitled *Os Pescadores*³ ('The Fishermen'). The social group of the fishermen has a very special relevance for they were one of the strong pillars of the Portuguese iconography, such as produced and promulgated by the propaganda organs of Salazar's dictatorial regime⁴. They would epitomize a certain Portuguese nature, as carriers of inherent and collective characteristics responsible for a certain Portuguese maritime destiny. In most pictures of travel books of the same years, fishermen are depicted as replicants of



Fig. 1 - 'Os Pescadores' in Villier, *Portugal*, 1957 (photograph by Agnès Varda)

3 In Portuguese in the original text.

4 This reference does reinforce the recurrence of fishermen in Estado Novo's iconographic strategies but it does not deny the presence of fishermen in other national discourses, previous or subsequent to this political period.



Fig. 2 - 'Pêcheurs de Nazaré' in Bottineau, *Le Portugal*, 1956 (photograph by Yân)



Fig. 3 - 'Nazaré. Vissers bij het nettenboeten' in Job, *Portugal. Land van kruisridders en zeevaarders*, 1962 (photograph by Jakob Job)

the practices and rhythms that ruled for ages their ancestor's lives (Fig. 2). Their iconographic strength is sustained not only by the picturesque dimension the pictures usually hold, but also by this sense of permanence and constancy. Fishermen were visually appropriated as a national fiction: they articulate a connection with the glorious past of the Age of the Discoveries at the same time that they symbolize and are the living proof of the Portuguese adventure in the sea. They personify the evidence of a maritime fate, of an Atlantic nostalgia for they are presented as part of a great historical genealogy, as direct heirs of the famous sailors of the past. They are an actualization (and perpetuation) of Portugal's greatest national epopee and are supposed to incarnate concrete manifestations of this essential and almost unattainable Portuguese nature.

On another significance level, the notion of *nature* can also refer to a certain human condition previous to civilization. Civilization can thus be understood as an exteriority that would corrupt a pure and original nature. In this particular case, most images of Portugal, and especially of fishermen, appear to reflect a past mythical time, of immemorial traditions and customs (Fig. 3). Such as an individual, whose intimate nature is previous to all adjustments of culture and education, in the same way this national nature appears more evidently if we could go back to this stage, previous to the advances of industrialization and modernity. Therefore traditions play a fundamental role in the nationalist discourse – by their connection to a distant past, they are read as practices that bring us closer to a national nature, in the sense that they bring us closer to the early, unaffected, pure and almost original point, where these long remaining features, the authentic ones, would have been more manifest.

**Natures of Portugal:
Authenticity and Identity in Photographic Representations**

The association between authenticity and *originality*, even if in a slightly different manner, is also strongly present in terms of touristic practices. Common touristic travels correspond generally to the consequence of an anticipation promoted by pictures and other mediations. Let's take a simple but revealing example: everybody who travels to Paris knows how the Eiffel Tower looks like. But nevertheless, one of the fundamental moments of a trip to Paris still consists in going beyond this knowledge based on reproductions and in confirming it by means of a visual encounter with the Eiffel Tower, but this time with the original, the authentic one. Taking these considerations into account, let us finally return and pay a closer look to the previously mentioned photograph taken by Agnès Varda (Fig. 1).

The picture, whose title is simultaneously the title of the chapter ('The Fishermen'), shows no fishermen. Significantly, it rather shows a smiling little boy with a mask covering half of his face. Judging by his outfit, he could perfectly be a member of a fishing-based family. However, the attraction pole of this image does not lie in any element pointing to fishing or to the universe of fishermen; it lies precisely in this very simple, hand-made but striking mask. A mask possibly underlining the forged masquerade that stands behind common representations of fishermen and, I would add, of national representations in general. If this reading is to be done in these terms, it might be interesting to mention the girl who, in second rank, looks reluctantly at the first plane, where the boy and the photographer met for the image production. Going back to MacCannell and Goffman, the central figure of the boy can be read as the *front region* while the girl would symbolize the *back region*. However, the boy in the *front region* seems to confirm also the notion of *staged authenticity*, whose staging dimension the mask metaphorically helps to confirm. All these considerations are of course only reading proposals, but they nonetheless address many of the issues about the construction of national imageries and fictions, if one focus on the dynamics established in the photograph, between a non-conventional but masked figure in the foreground and a second unmasked figure that seems to denounce, from the backstage, the fabricated image and its non-identification with it.



IV. Towards an authority of authenticity

The concept of *authenticity* such as forged in MacCannellian terms is not, however, always pacific. Among some of its detractors, Edward Bruner named authors like Umberto Eco or Jean Baudrillard, who defended that the reproduction, the copy, and eventually the absolute fake are sometimes more vivid and better than originals. But what Bruner criticizes as well in MacCannell's *authenticity* is that it retains the same *essentialist vocabulary of origins and reproductions* (Bruner 1994: 398). More important than the use of this vocabulary is that, as Kjell Olsen perfectly observed, the category of the authentic seems to be essentially ascribed to *objects, other times, and places, as it was an essential feature of these and not an idea in contemporary Western culture* (Olsen 2002: 161). In this sense, the 1950s' photographic travel books on Portugal seem committed, at first, to the MacCannellian notion of authenticity (Fig. 4), for the pictures show a rustic, pastoral and traditional society, which is presented as the complete opposite of the modern world (maybe its original) and it is precisely in this *differentiation* aspect that they can additionally be considered as an *attraction* – for according to this author, *differentiations* (of the modern world) are (tourist) *attractions* (MacCannell 1976/1999: 13, 51-56).

However, in the light of this account, authenticity remains a quality finally attributed to places and to countries themselves. Yet, authenticity can still hold a central function in the tourist experience, but it would be more useful for our study to regard it no longer in an essentialist approach, as something that belongs to the objects, but rather in a constructivist one. Let us pay attention to the work Edward M. Bruner developed around the New Salem Historic Site, in an article that



Figure 4 'Vendage' in Marjay, Porto, 1958 (photograph by Tavares da Fonseca, Archives of the Institute of Port Wine)

**Natures of Portugal:
Authenticity and Identity in Photographic Representations**

clearly illustrates in what this constructivist dimension of authenticity consists (Bruner 1994). First of all, New Salem is a reconstructed village and an outdoor museum in Illinois where Abraham Lincoln lived between 1831 and 1837, in the same period he started his political career. Apparently, it came out as an interesting case study as the literature about the site refers to it as an "authentic reproduction", a term that places it in a rather indeterminate state between original and copy. In his investigation of the term, Bruner interviewed the museum staff in order to better grasp in which way these people used it and he concluded that, when applied to New Salem, the concept of authenticity bears different meanings. The answers demonstrate that it can stand for 1) a place that is credible and convincing; 2) a place that is a complete and immaculate simulation; 3) an original, as opposed to a copy and to any sort of reproduction (and therefore no reproduction can be authentic); 4) something authorized, certified, or legally valid (there is only one New Salem which was officially reconstructed and approved by the state).

What emerges from the last meaning of authenticity is exactly what interests me here: in Bruner's words, it is the fact that *the issue of authenticity merges with the notion of authority* (Bruner 1994: 400). Authenticity thus becomes a matter of power, in the sense that more important than assuring whether a place or an object in general is authentic, it appears that the question should rather be: who has the power to authenticate what and in which way can that authentication process be accomplished. At a further level, we are questioning about the authority by which one version of history will be more accepted than others and will prevail as the real and authentic one. Or, putting it differently, about the authority by which particular features are selected and certified as part of an authentic national spirit.

The case of New Salem, particularly in this association of authenticity and authority, is particularly revealing and enlightening for the analysis of photographic images of Portugal present in travel books. Returning to the effortless example of the fisherman (that we believe to be Portuguese but that could be 'harmlessly' Italian), what comes forward is also the fact that travel books are invested with the authority and with the power to publish a certain view on a place, that shall be read as truthful and authentic. Unsurprisingly, this authority is not encapsulated in the books themselves, it is related with different



agents/actors that collaborate in the book's production, commission, distribution, promotion or consumption. The view(s) on a country as it is proposed by a travel book(s) is also relational. They follow other previous representations, they can be located as being closer or further from governmental and official imagery of a country, assuming a more or less defined ideological or political position; they can be sponsored by particular companies or institutions and that will accentuate the influence of economical forces on these books, or they can try to react against these more evident constraints according to the authority of the author, a supposedly independent traveller who suggests an uncontaminated view of the country, based on the paradox of an objective account that is solely provided by his or her point of view. Whatever the case might be, the main question is still about the authority that validates a vision of a people, of a country or of its history in detriment of others, and about promoting an image through a type of representations that people are willing to accept.

The use of photographs in travel books reinforces the construction of a certain image at the same time that it aims at concealing the authority that validates and certifies it. The putative universal language of photography, its indexical quality that makes pictures be frequently understood as certifiers of a past but existing reality, their technical ontology by which the image is automatically created without human interference, the long tradition of the documentary use of photography in the press that draws attention to its evidence-value, they all contribute to the anonymous character of the power agents that make that book exist. They render them to a field of invisibility which is also the source of their strength.

On his considerations on the *medium*, MacCannell observed that in their role of accomplices in the construction of the cultural experience, the media have a moral structure that makes them always take the stance of being natural and disinterested. ... *the medium must appear to be disinterested if it is to be influential, so that any influence that flows from the model can appear to be both spontaneous and based on genuine feelings* (MacCannell 1976/1999: 24). In travel books, similarly, photography (the medium) must appear neutral and unbiased if it wants to succeed in its communicative function. It was for this reason that documentary-style photography achieved such a stable place in travel books. The documentary convention, in its discreteness of form and composition and especially in its alleged objectivity, is also the perfect means to render the 'true'

**Natures of Portugal:
Authenticity and Identity in Photographic Representations**

characteristics of a country and its people visible. Although the whole notion of national identity is controversial enough, it is my intention to come close to the idea of Anne-Marie Thiesse who says that the concept of the nation does not coincide with the figure of the state or with the geographical limits of the country, for the nation is mainly a principle, a fiction, a narrative. However, she continues, if *la nation naît d'un postulat et d'une invention, [...] elle ne vit que par l'adhésion collective à cette fiction* (Thiesse 1999: 14). Accepting that the nation is fundamentally an invention, this invention is something that has to be taught and widely promulgated in order to become a profound and interiorised national feeling. Pictures in travel books undoubtedly participate in the consolidation of this national fiction (see Martins 2008).

The documentary convention of these pictures reaffirms the existence of some groups, practices or characteristics, which are perceived as natural and genuine, and are therefore useful pillars for the construction of a particular national identity. Many authors have already pointed out this non-coincidence between the concepts of the state and nation. But however non-coincident, they establish a peculiar relationship in the sense that usually, it is the constructed nation and the invented tradition that gives the state its legitimacy. Judith Butler, during her reflection on nation and statelessness, accurately reminds us that *Given the complexity and heterogeneity of modes of national belonging, the nation-state can only reiterate its own basis for legitimation by literally producing the nation that serves as the basis for its legitimation* (Butler 2007: 31). The state has a strong interest in maintaining the nation as the source of its legitimacy and, obviously, it has special interest in a particular shape of the nation under which it stands. Its role as authenticator of the aspects that define this national nature is, for this reason, easily understood. But once again, all the processes of identity-building should be promoted as natural ones in order to be collectively and successfully apprehended.

In the attempt to make the constructed dimension of a national identity more noticeable, I would like to finally conclude with a pregnant image concerning the particular case of Portugal. In the last pages of the same photographic travel book I have already mentioned (Villier 1957), there is a closing section devoted to tourism which opens with a particularly interesting photograph (Fig. 5).

This picture (taken by Chris Marker, who was also the photo-editor of the



Fig. 5 - Image from Villier, *Portugal*, 1957 (photograph by Chris Marker)

book and the director of the whole *Petite Planète* series from 1954 to 1958), to put it simply, depicts a Portuguese woman selling magazines, papers and books in a newsstand on the street. Remarkably enough in the picture, almost all the press we see is international and attests also the popularity of picture magazines during those years (among *Le Figaro*, *Le Monde* or *Daily American*, we can have the glance of picture magazines like *Picture Post*, *Life*, *Look* or *Paris Match*). In the midst of this great and cosmopolitan offer of international publications, the lack of titles in Portuguese is striking and revealing of how information was not normally accessible to common inhabitants. These newspapers were to be read by foreigners or by people who had enough instruction to access texts in foreign languages – as the picture largely exemplifies, the fact that a newsstand is so foreign-oriented is very revealing of the inequality characterizing the Portuguese population. Moreover, and returning to Marker's photograph, it is also very startling to notice how the Portuguese seller is completely surrounded and obfuscated by the international titles of the press. The publications are spread almost through the entire surface of the picture, leaving only a little square, in the centre, where this figure is perceptible. However, we can hardly discern her presence for she is almost invisible.

The photograph is strongly emblematic because, once again, the image is a stage for this dynamics between the public and reserved areas of national representation: the real Portuguese seller that we can not clearly distinguish due to the excess of external information of the glossy publications. In a similar way, maybe it is also hard to distinguish the real contours of Portugal and of a mythical Portuguese nature behind and despite

**Natures of Portugal:
Authenticity and Identity in Photographic Representations**

all their circulating images. What comes forward in this photograph is mainly a representational problem – a representational problem that ineluctably underlies all attempts of making a *Portuguese nature* visible, present and, most importantly, believable.

Acknowledgements

The author acknowledges the helpful supervision of Jan Baetens and the financial support from FCT, Portugal.

References

- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1965/2003.
- Bruner, Edward M. "Abraham Lincoln as Authentic Reproduction: a Critique of Postmodernism." *American Anthropologist* 96, no. 2 (1994): 397-415.
- Butler, Judith and Spivak, Gayatri. *Who sings the nation-state? language, politics, belonging*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2007.
- Crawshaw, Carol and Urry, John. "Tourism and the photographic eye." In *Touring cultures. Transformations of travel and theory* edited by C. Rojek and J. Urry. London and New York: Routledge, 1997.
- Crowell, Steven Galt. "There Is No Other: Notes on the Logical Place of a Concept." *Paid-euma: Mitteilung zur Kulturkunde*, no. 44 (1998): 13-29.
- Foucault, Michel. *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*. London and New York: Routledge, 1966/2008.
- Gell, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday, 1959.
- Hobsbawm, Eric and Ranger, Terence, ed. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-network-theory*. Oxford and



New York: Oxford University Press, 2005.

Lorenz, Chris. "Representations of Identity: Ethnicity, Race, Class, Gender and Religion. An Introduction to Conceptual History." In *The Contested Nation. Ethnicity, Class, Religion and Gender in National Histories*, edited by Stefan Berger and Chris Lorenz, 24-59. Basingstoke: Palgrave Macmillan and European Science Foundation, 2008.

MacCannell, Dean. *The tourist. A new theory of the leisure class*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976/1999.

Martins, Susana S. "Between present and past: photographic Portugal of the 1950s." *Image [e] Narrative [e-journal]*, no. 23 (2008).

Olsen, Kjell. "Authenticity as a concept in tourism research. The social organization of the experience of authenticity." *Tourist Studies* 2, no. 2 (2002): 159-82.

"Online Etymology Dictionary." edited by <http://www.etymonline.com/index.php>, 2001.

Simmons, Jack. "Thomas Cook of Leicester." *Transactions* 49 (1973-4): 18-32.

Thiesse, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle, Points Histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

Urry, John. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publications, 1990.

Villier, Franz. *Portugal, Petite Planète*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

The first part of the report deals with the general conditions of the country, and the second part with the details of the various districts. The first part is divided into two sections, the first of which deals with the general conditions of the country, and the second with the details of the various districts. The second part is divided into three sections, the first of which deals with the details of the various districts, the second with the details of the various districts, and the third with the details of the various districts.

The first part of the report deals with the general conditions of the country, and the second part with the details of the various districts. The first part is divided into two sections, the first of which deals with the general conditions of the country, and the second with the details of the various districts. The second part is divided into three sections, the first of which deals with the details of the various districts, the second with the details of the various districts, and the third with the details of the various districts.

The first part of the report deals with the general conditions of the country, and the second part with the details of the various districts. The first part is divided into two sections, the first of which deals with the general conditions of the country, and the second with the details of the various districts. The second part is divided into three sections, the first of which deals with the details of the various districts, the second with the details of the various districts, and the third with the details of the various districts.

*por Victoria
Pérez Herreros* **PASEO ETIMOLÓGICO-LITERARIO
DE LA MANO DE PHYSIS**

Resumen

A través de un paseo somero de la mano de varias disciplinas, esta comunicación recorre las diversas acepciones de physis y naturaleza puestas en relación con las áreas de la Filosofía del Lenguaje y la Literatura.

Se parte, por tanto, de una veloz fotografía de la etimología de ambas voces para echar un vistazo posterior a las principales conclusiones semánticas en el vasto ámbito de la Filosofía, con el objetivo de caminar hacia las áreas en las que se centra el trabajo.

De este modo el paseo alcanza el corazón del laberinto en el que el material ya expuesto se conecta con conceptos de la Lingüística y la Literatura. Ya en esta fase son seleccionados fragmentos e ideas que incitan a la reflexión sobre la presencia de lo natural en el hecho lingüístico y en la pulsión creadora literaria.

La presente comunicación no pretende ser más que un tímido esbozo acerca de la etimología de las voces *physis* y *naturaleza* y la presencia de sus interpretaciones en una modesta –diría que casi arbitraria- selección de textos de origen hispánico. Pero me resulta al mismo tiempo pobre y pretencioso pretender centrarme exclusivamente en un recorrido frívolo etimológico que tan solo delataría un cierto conocimiento académico de un diccionario Corominas.

Tomémoslo entonces como punto de partida para un paseo sin meta que nos acerque a la comprensión del hecho lingüístico y literario como hechos relacionados con la naturaleza humana.

No son, por lo tanto, estrictamente científicas mis pretensiones, sino más bien de afecto filológico, aunque trataré de no caer en un sentimentalismo improductivo.

Que el arte es memoria y el olvido no existe es algo que seguro ya pronunció alguien antes que yo. Y que el lenguaje es el almacén del recuerdo es una evidencia innegable. Decía Borges en su poema "El Golem":

*Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa está la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo.*

Y esa es una concepción original de identificación entre el elemento físico, lo natural, la idea que genera y su nombre, que es precisamente el fenómeno al que me dedicaré en las siguientes páginas.

Pareciera que el arte, la literatura, la palabra, fuera el espejo en el que reflejarnos, puede que simplemente para no sentirnos tan solos, para identificarnos con la naturaleza, entendida como esencia y principio y conjunto de lo verdadero a través de sus nombres.

*Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa está la rosa*



*y todo el Nilo en la palabra Nilo.*¹

Pero retomemos el punto inicial de esta disertación, el paseo etimológico del término *physis*.

Nos dicen los diccionarios etimológicos que *physis* se corresponde semánticamente con 'naturaleza' y que deriva del griego *phýō*, 'yo naco, broto, crezco'. Me interesa en este punto, aunque muy discutida, la idea del origen verbal, por tanto motor y dinámico, del concepto de *naturaleza*, aunque derive en sustantivo, enunciativo y por ende estático o en adjetivo, descriptivo pero igualmente carente del carácter dinámico del verbo. Por otro lado parece interesante que el vocablo originario haga referencia al origen pero también a la evolución, nacer, brotar, crecer. En este sentido nos recuerda a la concepción aristotélica de *naturaleza* como 'principio y causa del movimiento y del reposo intrínsecos a cada ser', pudiendo referirse así a una multiplicidad, desde una perspectiva estática, sustantiva, o como principio originario y en consecuencia, dinámico.

No puedo, no obstante, pasar a otro punto sin comentar brevemente la peculiar perspectiva aristotélica del estudio lexicográfico, y cómo el célebre filósofo llega a la conclusión anteriormente descrita. Aristóteles reconocía que toda palabra tiene varios significados, todos ellos relacionados entre sí, y de entre los cuales uno es el más profundo y verdadero, convirtiéndose el resto de acepciones en aproximaciones con mayor o menor grado de acierto hacia dicha descripción. De este modo, cuando el pensador se propone el análisis semántico de *physis*, lo hace atravesando siete significados hasta alcanzar el que más le satisface. Así, estos siete grados semánticos se resumen en:

1. Origen de nacimiento.
2. Aquello de lo cual las cosas nacen.
3. Causa de movimiento o cambio.
4. Materia primitiva de la que se componen las cosas.
5. Esencia o forma de las cosas naturales.
6. Esencia o forma, en general.

1 BORGES, J. L.: "Arte poética"

Aristóteles concluye entendiendo *physis* como esencia de cosas que tienen una causa de movimiento en sí mismas.

Por otro lado, con respecto a la voz *naturaleza*, los documentos etimológicos nos remiten directamente al verbo *nascor*, 'nacer' y que en castellano es datada en 1140. Ya en la etimología latina encontramos variedad de acepciones del término *natura*, *-ae* como 'esencia, sustancia, estado natural y constitutivo de una cosa, configuración, índole, carácter, genio, temperamento (...) mundo físico, mundo sensible'. Originariamente se aproxima a 'lo que verdaderamente es', a la experiencia del ser como presencia, para pasar después a englobar el 'conjunto de cosas posibles (*rerum universitas*), incluido el hombre'. No voy a profundizar en estas y otras acepciones que entran más en terreno filosófico que en el lingüístico o literario, que son los que me ocupan, aunque me era inevitable mencionar esta plurivalencia semántica de uno de los vocablos más complejos, ambiguos y densos de significado.

Pasando ya a la observación de la naturaleza del hecho lingüístico, no deja de sorprender la inherencia del juego con el sonido que desde los primeros soplos de vida experimenta el ser humano. El niño se recrea en su capacidad creativa elaborando unidades complejas -signos lingüísticos- a partir de una sílaba, de un sonido, por asociación de ideas... o reconstruye palabras jugando a eliminar sin pudor todos los sonidos vocálicos menos uno, empleando su natural capacidad lingüística, quién sabe si obedeciendo al mismo impulso que conducía al escultor a desenterrar la escultura en la piedra, él que sabe que la piedra no ha sido siempre piedra, como si en la memoria genética del pequeño habitara potencialmente la sabiduría toda del lenguaje y sus materializaciones comunicativas y literarias posteriores.

Resulta interesante que en las primeras escuelas de estudios lingüísticos, a mediados del s. XIX, se prohibiera expresamente la investigación del origen de las lenguas naturales, centrándose durante décadas en análisis descriptivos, estructuralistas, funcionalistas, formalistas, distribucionalistas, generativistas... pero en todo caso estudios que analizan la lengua siempre desde una perspectiva sincrónica.

Encontramos, sin embargo, años después, la concepción de Wittgenstein



del lenguaje como impedimento para alcanzar el “lenguaje ideal” en el que la estructura de esta capacidad y su sistema corresponde a la realidad, es decir, en el que lenguaje y mundo comparten la forma, de donde se colige que el estudio del lenguaje se edifica necesariamente en un conocimiento del mundo, recordando aquella idea borgiana de que no se conoce lo que no puede nombrarse. Se concluye de esta idea que no tiene sentido lo que no puede apalabrarse o lo que es lo mismo, que no puede pensarse lo que no puede designarse. Esto tendría mucho sentido según los experimentos que realizaron psicólogos americanos en los años 70, tratando de enseñar la lengua humana a chimpancés y demostrando que la adquisición de un sistema lingüístico se basa en combinaciones genéticas extraordinariamente abstractas que se apoya sobre ciertas estructuras del córtex y que se desarrolla siempre y cuando el niño se encuentre en un medio favorable en el que se lo estimule para favorecer dicho desarrollo.

Volviendo a Wittgenstein y a sus reflexiones acerca del vínculo entre lenguaje y mundo circundante, encontramos en su obra que en un primer momento de marcado carácter solipsista, los argumentos del pensador austríaco siguen los siguientes pasos:

1. Los límites del lenguaje son los límites del mundo.
2. El lenguaje es mi lenguaje.
3. Mi lenguaje limita mi mundo.
4. El mundo es mi mundo.

Su concepción del significado, en este caso, es puramente referencial, frente a la perspectiva pragmática que adopta en su segunda fase filosófica, en la que defiende que las palabras se definen por su uso y que dichos usos se configuran en lo que denomina juegos del lenguaje.

Tomando entonces aquella identificación entre lenguaje y mundo, podríamos recordar *El paraíso perdido* de Milton, que ya en el siglo XVII cuenta que en el Paraíso cada palabra clave tiene dos significados, uno antes de la caída y otro posterior. Para ser más específicos, antes de la caída el lenguaje era el objeto mismo. Paul Auster recrea este mismo argumento en *La ciudad de cristal*, novela en la que el personaje de Peter Stillman es muy consciente de que <<la

posesión de la lengua da poder sobre el otro>>. Dice Auster analizando el poema de Milton, que:

La única tarea de Adán en el Edén había sido inventar el lenguaje, ponerle nombre a cada criatura y a cada cosa. En aquel estado de inocencia, su lengua había ido derecha al corazón del mundo. Sus palabras no habían sido simplemente añadidas a las cosas que veía, sino que revelaba su esencia, literalmente les daban vida. Una cosa y su nombre eran intercambiables. Después de la caída, esto ya no era cierto. (...) La historia del Edén, por lo tanto, no sólo narra la caída del hombre, sino la caída del lenguaje.

Recordando aquellas definiciones aristotélicas de *physis*, si la materia de la cosa y su esencia coincidieran, así como trataron de explicar los Jonios, esto estaría en relación con esta identificación entre la cosa, su nombre y la idea mental a la que se asocia, lo que simplificaría considerablemente la hermenéutica de la metalingüística.

Con respecto a la naturaleza del hecho literario y a su relación con la naturaleza, resulta recurrente referirme al tópico del *locus amoenus* que seguramente será mejor y más profundamente tratado en otros escenarios, aunque consideraba necesario al menos citarlo, ya que el espacio físico natural acompaña democráticamente a la literatura de cualquier tiempo y contexto.

También el célebre mexicano Alfonso Reyes, en un intento de descripción del mundo, lo hace ya a través de referencias literarias en las que la fuerza de la natura se extiende hasta el ámbito de las artes. Cita, por ejemplo, la novela pastoril *Dafnis y Cloe* de Longo, que allá por el siglo III ya tomaba conciencia de la importancia del entorno natural en el proceso creativo de la construcción del pensamiento literario.

Pero parece más interesante contrastar la evolución del concepto de *naturaleza* a lo largo de la Historia de la Poética y constatar cómo el fantasma de la naturaleza aristotélica insiste en asomar desde los textos, de forma a veces desnuda, a veces encubierta.

Aristóteles en su *Poética* elaboraba lo que serían los inicios de la Teoría del Lenguaje Literario desarrollando la idea de *mimesis* a partir de lo natural. *Mimesis* consistiría en ficcionar a partir de la naturaleza de lo real, o como apunta Manuel Ballesterero <<lo poético consigue estatuto de fantasma, que emerge de lo real, al que se refiere y apunta y en el que encuentra su perfil>>. El hecho



literario surge entonces de dos factores que Aristóteles considera inherentes a la naturaleza humana: la imitación y el agrado de aprender a través de lo imitado. Así, refiriéndose por ejemplo a la métrica, reconoce que es la propia naturaleza la que dicta el ritmo lógico en la conversación: <<la misma naturaleza dictó el metro propio, porque de todos los metros el yambo es el más obvio en las pláticas (...) y la naturaleza misma ayuda a discernir lo conveniente>>.

El propio Cervantes en su Prólogo al *Quijote* se burla de su <<propia condición de inventor>> exponiendo con resignación: <<No he podido yo contravenir al orden de la naturaleza>>.

Así, la idea de que el arte no ha podido apoderarse de la noción de fin sino tomándola de la naturaleza pervive con mejor o peor suerte en todo proceso creativo posterior, pese a los intentos de fuga manieristas que alimentan el cisma entre las ciencias de la naturaleza y las del espíritu.

Por otro lado, resulta muy interesante el giro que en las últimas décadas está dando el mundo de la teoría de la naturaleza literaria, obcecada durante siglos en el análisis de los autores y de sus propósitos, recursos y perspectivas y olvidando el activo papel del lector, que es quien en realidad recrea en su imaginario esa naturaleza ficcional que se le ofrece.

Unamuno expone este protagonismo del receptor en la recreación del texto literario en su novela *Niebla*, cuando en plena discusión entre los protagonistas, el consejero Víctor declara <<El alma de un personaje de drama, de novela o de *novola* no tiene más interior que el que le da (...) el lector>>. Al mismo tiempo, desacredita por completo al personaje protagonista, Augusto, cuando describe el encuentro entre éste y su creador, incluyéndose el escritor a sí mismo, o al menos su representación literaria.

En este punto me asalta la visión pessotiana del poeta, ya no como inventor, según la perspectiva cervantina, sino como fingidor y por tanto imitador y de este modo Pessoa declara:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

E os que lêem o que escreve,

*Na dor lida sentem bem,
 Não as duas que ele teve,
 Mas só a que eles não têm.
 E assim nas calhas de roda
 Gira, a entreter a razão,
 Esse comboio de corda
 Que se chama coração.*

Me gustaría destacar el papel imitador del lector que en la segunda estrofa constata el poeta y recordar su hermosa visión del tema que hoy nos ocupa. Decía Pessoa en cualquiera de sus jardines imaginarios: <<no sé qué es naturaleza, la canto>>. Y cómo no recordar a su Alberto Caeiro y la presencia de la naturaleza que justifica su existencia y que contempla como la diferencia entre el alma y Dios cuando dice <<só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza>>.

Alonso López Pinciano en el siglo XVI declara en su *Philosophia Antiga Poética* (1596) que <<la poesía es imitación, y aun ha de ser hecha con lenguaje y plática, porque yo veo que ay muchas especies de imitación, y que el lenguaje es el que a la poesía diferencia de las demás>>. Distingue Pinciano entre la imitación natural, la del niño que imita lo que ve y oye, y la imitación artística, de la que “está lleno el mundo”. Así, <<si la imitación, pues, es un fenómeno general en la naturaleza, la literatura encuentra su razón de ser en la misma actividad humana natural. De este modo, en cuanto a imitación literaria, o <<se imita a la naturaleza o se imita a otro escritor>>. Dice Pinciano que << el autor que remeda a la naturaleza es como retratador y el que remeda al que remedó a la naturaleza es simple pintor>>. Luzán, por su parte, entiende poesía como <<imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular>>.

Por último y para concluir esta breve exposición de ideas, no dejemos en los márgenes de este espacio la estrecha relación que naturaleza y literatura han manifestado desde los primeros intentos del hombre por explicar el mundo circundante. En todas las mitologías primigenias las deidades o entes surgen a imitación y representación de elementos de lo natural: animales, plantas, espacios físicos y fenómenos climáticos se convierten en metáforas que consuelan, aterran, contemplan, juzgan o simplemente explican y acompañan al ser humano en su evolución.



Llegados a este punto topamos con un concepto que derrocha ambigüedad desde toda perspectiva, el mito. En el mito, lo narrado no precisa verosimilitud, va más allá. Pretende dar explicación a la causa de las cosas y el receptor, que necesita tal explicación, la acepta como verdadera, elevando el pacto ficcional a su máxima potencia. Retomando las ideas aristotélicas, si el mito pervive es justamente por su carácter mimético, ya que la narración mítica aparece siempre humanizada y en esto coinciden todas las teogonías. Por mencionar alguno de estos personajes mitológicos que aluden al lenguaje y concilian lo físico y lo espiritual, citaré a:

- Hermes, elocuente orador y ofrendado con las lenguas de los animales que le eran sacrificados, capaz de atravesar oscuras fronteras a través del lenguaje.
- Thot en el Antiguo Egipto, que con cabeza de Ibis representa el lenguaje y la Luna.
- El yoruba Eleggua, que ubicado en el monte o la sabana, en sus diversas adaptaciones desde Nigeria hasta el continente americano, abre o cierra caminos a través del lenguaje.
- Los chinos Cangjie y Fuxi, creadores respectivamente de la escritura y del alfabeto, así como los sumerios Nabu y Nidaba y hasta la Kabbalah judía que aúna realidad espiritual y física y para cuyos adeptos el lenguaje es creador.

Retomando el inicio de esta disertación recordando las primeras líneas de las Sagradas Escrituras, que afirman: <<Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios>> y que según los cabalistas el nombre de Dios está formado por todas las letras del alfabeto y que es a partir del alfabeto como crea el universo.

<<La literatura fija el mito>>, afirma Mircea Eliade, y esa es la idea que nos trae el término *poeta* como 'hacedor', como medio a través del cual ya no crear, sino evocar los mitos, a través de la invocación a las Musas, hijas precisamente de Mnemosyne, la memoria, imitando lo acontecido o lo soñado.

Dice Unamuno a través de uno de sus personajes que lo más libertador del arte es que le hace a uno olvidar que existe, sobre todo cuando uno no se

entiende, añado yo.

La profunda brecha entre naturaleza como ciencia y arte como actividad de lo subjetivo abierta en el s. XVIII mantiene hoy sus consecuencias, las vanguardias fueron exponente de esa dicotomía, pero en ese proceso circular y constante que es la evolución de la naturaleza creativa del ser humano nos alcanza Heráclito con su cabal contradicción, para recordarnos que somos producto natural en tanto dinámicos, y que de nosotros, imitación de lo natural se desprende.

Al mismo tiempo, obedeciendo también al devenir que defendiera Parménides, somos aspiración de repetición y la creación artística queda en el espacio inhabitable entre lo original y lo repetido, como entre el sueño y la vigilia. En menos palabras, la patria de los poetas sigue siendo el Parnaso, montaña que auténticamente se alza a 2.457 metros sobre Delfos y poco importa si como entendía Platón la creación artística tiene su raíz en una inspirada locura, fenómeno también muy natural al ser humano. Como describe Italo Calvino en sus motivos para leer a los clásicos, cada lectura de un clásico es en realidad una relectura que al mismo tiempo conlleva la emoción y el descubrimiento de la primera lectura, con lo que la inspirada enajenación del creador alcanzaría de igual y natural modo al lector.

Tanto la lengua como la literatura son fenómenos que parecen obedecer a la voluntad de aprehensión de lo externo, y de comprensión de lo interno, la captación de lo natural a partir del proceso de recepción, interpretación e identificación de lo perceptible. Acaso el verso, como el brote de arbusto que asoma en el horizonte compartan la belleza de lo efímero y la inocencia de surgir de un motor original sin importarles ni su fin ni su trascendencia.

Bibliografía

ARISTÓTELES: *Metafísica. Libro V*, Austral, Madrid, 1943

_____ : *Poética*, Alianza, Madrid

AUSTER, P.: *La ciudad de cristal*, Anagrama, Barcelona, 2002

BALLESTERO, M.: *Crítica y marginales. Compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barcelona, Seix Barral, 1974



- BORGES, J. L.: *Obras completas*, Círculo de Lectores
- CERVANTES, M.: *Don Quijote de la Mancha*, Cátedra
- COLLI, G.: *La nasita della filosofia*, Adelphi, Milano, 1975
- COLLINGWOOD, R. G.: *Ciência e Filosofia*, Presença, Lisboa, 1978
- COROMINAS, J.: *Diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, Gredos, Madrid, 1961
- DI GIROLAMO, C.: *Teoría crítica de la literatura*, Crítica, Barcelona, 2001
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José : *Teoría de la Literatura*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002
- ECO, U.: *Signo*, Labor, Barcelona, 1994
- ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 2000
- _____ : *Diccionario de las religiones*, Paidós, Barcelona, 1994
- MALMBERG, B.: *La lengua y el hombre*, Istmo, Madrid, 1974
- MARCHESE, A. & FORRADELLAS, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1994
- PÉREZ HERREROS, V.: "El mito de Ulises en la poética de Borges", Universidad de La Rioja, 1996
- REYES, A.: *Prosa y poesía*, Cátedra, Madrid, 1977
- SEGURA MUNGUÍA, S.: *Diccionario etimológico latino-español*, Anaya, Madrid, 1985
- SCHOPENHAUER, A.: *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1991

