

**I**  
**MONUMENTALIDADE VERTICAL**

## **1- Verticalidade e monumentalidade na escultura**

### **a) Vertical**

Em termos antropológicos a noção de verticalidade procede da actividade da mente associada ao movimento bípede e à focalização perpendicular do olhar.

O primeiro factor que, de um modo intuitivo, concorreu para o desenvolvimento da organização espacial e para a afirmação da supremacia da verticalidade na escultura, tem a ver, com o modo como o corpo se referencia relativamente à terra e ao céu; unindo a linha de nível do chão, (que se expande a perder de vista até ao limite do horizonte visual) ao eixo vertical que o intercepta perpendicularmente dos pés à cabeça.

A percepção das duas direcções concorrentes (horizontal/vertical) estabelece o primeiro modelo empírico de organização espacial da visibilidade. Esta noção circunscreve, também, metaforicamente, os limites do ciclo de vida e morte, próprio dos organismos vivos.

A consciência dessa apreensão leva a evocar a importância da determinação dos eixos cardeais (Norte-Sul / Este-Oeste) pondo em evidência, a necessidade dos pontos fixos de referência, a partir dos quais é possível a estabelecer critérios de orientação espacial e determinar a posição singular de cada corpo relativamente à topografia geral do território.

O significado geral desta constatação concorre para reconhecimento de que o corpo é o principal agente da percepção espacial.

Essa condição específica permite, não só, aprofundar a ideia de que a organização das formas, subjacente à composição da escultura está, em grande medida, relacionada com as estruturas do corpo

(nomeadamente, relacionada aos cinco sentidos que são os primeiros interfaces entre o eu e o mundo).

Historicamente, o advento da verticalidade coincidiu com a sedentarização dos povos, com o aparecimento dos primeiros agregados populacionais que antecedem as cidades e que vieram a constituir o berço das civilizações.

O nascimento da civilização, resultante em boa medida, da complexa organização social da polis, constituiu o enquadramento fundamental para o aparecimento do monumento.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Com o desenvolvimento das sociedades históricas desenvolve-se a grande cidade, a metrópole. A metrópole é a sede da complexidade social. É aí que se fixa o aparelho centralizador, o palácio e o templo, a administração, a guarda, a polícia, é aí que se desenvolvem a especialização do trabalho, a estratificação das castas, das classes, é também aí que se desenvolvem o comércio, as trocas, o artesanato, [a arte], a indústria. Foi aí que surgiu e se difundiu a escrita.” MORIN, Edgar, *O Paradigma Perdido, A natureza humana*, Lisboa, Publicações, Europa- América, 1975, p.1 77

**b) Fixação ou mobilidade**  
(Sedentariiedade / errância)

"Aquilo que ilumina fica sempre na sombra. A consciência é qualquer coisa de global e indeciso. Não é isolável do conjunto das aptidões e das actividades superiores do espírito do *sapiens*." <sup>2</sup>

"O homem desenvolveu vagarosa e laboriosamente a sua consciência, num processo que levou um tempo infindável, até alcançar o estado civilizado (arbitrariamente datado de quando se inventou a escrita, mais ou menos no ano 4000 a.C.). E esta evolução está longe da sua conclusão pois grandes áreas da mente humana ainda estão mergulhadas em trevas. O que chamamos psique não pode, de modo algum, ser identificado com a nossa consciência e o seu conteúdo. [...] A psique é mais do que a consciência [...] a verdade é que fazemos inúmeras coisas sem saber por quê. Inclino-me a pensar que, geralmente, as coisas são feitas em primeiro lugar, e só depois de muito tempo é que alguém indaga *por quê*. [...] 'Actos' nunca foram inventados, foram feitos. Já os pensamentos são uma descoberta relativamente tardia do homem. Primeiro ele foi levado, por factores inconscientes, a agir; só muito tempo depois é que começou a reflectir sobre as causas que motivaram a sua acção " <sup>3</sup>

*Sedentariiedade e errância* são conceitos fundamentais que ajudam a estabelecer a clivagem entre os dois paradigmáticos modos de vida que marcam a etapa crucial da origem e desenvolvimento das civilizações.

O paradigma da errância refere-se ao modo de vida do paleolítico, às tribos nómadas de caçadores recolectores de onde emergiu o pré-histórico *sapiens* que deambulava pela sinuosidade do espaço, percorrendo planícies, montes e vales, ao sabor dos ciclos vitais da natureza.

---

<sup>2</sup> MORIN, op. cit., p. 131

<sup>3</sup> JUNG, Carl, G., "Chegando ao inconsciente" *in.*, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, pp. 23, 76,81

Este modo de vida anda, essencialmente, associado a um estágio de percepção não referencial, nem preferencial, de onde ainda não havia emergido quaisquer critério de hierarquização espacial.

A vivência do espaço é, aqui, multidireccional e indiferenciada; não se privilegiando uma direcção em detrimento de outra.

A grande marca preceptiva que se deduz da errância é, afinal, a noção de um espaço atípico ou multidireccional.<sup>4</sup>

Ao avaliarmos, por analogia, os povos que ainda hoje mantêm um modo de vida semelhante, verificamos que o traço mais característico da cultura nómada é a mobilidade estando, por sua vez, associado à predominância de “objectos” de cultura material e de uso simbólico de pequena escala.

A primeira manifestação de carácter verdadeiramente, monumental na escultura acontece no decurso do período Megalítico.

A utilização de elementos líticos de escala colossal, (megálitos) com carácter monumental, provavelmente associados a ritos de morte e ou de fertilidade, constituem, nem nosso entender, a primeira manifestação de uma monumentalidade pré-geométrica, “*brutalista*”.<sup>5</sup>

O uso da pedra mostrou-se fundamental tanto no campo utilitário e funcional, antecedendo a arquitectura e o design, como no domínio simbólico da escultura.

---

<sup>4</sup> “Uma das grandes mudanças desde a pré-história, na qual se dava igual valor a todas as direcções, foi o aparecimento da vertical como princípio organizador a que tudo devia de estar referido. Isto teve lugar no começo das civilizações arcaicas, com o nascimento da arquitectura. A pirâmide, o zigurate e os monólitos em forma de estela e obeliscos expressavam a vertical como um laço de união com o cosmos”. Sigfried GIEDION, ‘A Supremacia da vertical’ in., *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura, una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Aliança Editorial, 2004, pp. 411-464.

<sup>5</sup> Não nos referimos aqui ao *brutalismo* por oposição ao *vitalismo* que entre os anos 30 e 50 do século vinte caracterizaram a Arquitectura Moderna. Cf. por exemplo, RAFAEL ECHAIDE, *La Arquitectura es una realidad histórica*, Navarra, Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Navarra, 2002 [1976] p. 104. Utilizamos ‘*brutalista*’ no sentido do uso colossal da pedra bruta de cuja experiência haveriam, gradualmente, de emergir as noções básicas da consciência espacial que, milénios mais tarde, encontrariam expressão sistematizada na geometria.

O menir enquanto elemento monolítico singular estabelece uma referência concreta com a monumentalidade vertical na escultura.

Os cromeleques, por outro lado, constituídos por ajuntamentos líticos verticais (análogos ao *peristilo* ou ao espaço hipóstilo, frequentes nos templos da antiga Grécia e do Egípto antigo), tanto se podem associar à arquitectura como podem andar associados ao domínio compositivo da escultura (empilhamentos e alinhamentos).

As antas (misto de arquitectura e escultura) normalmente, constituídas por três elementos líticos verticais aos quais se sobrepõe um elemento horizontal como cobertura (a mamoa) podem ser consideradas como as primeiras construções em pedra.

Em contraponto com a incaracterística noção espacial da errância pré-histórica, a descoberta da agricultura e domesticação dos animais, no decurso do Neolítico, conduziu a um modo de vida sedentário e à fixação dos povos a um determinado território, o que conduziu a uma crescente necessidade de organização e hierarquização do espaço.

O que melhor distingue a sedentariedade, em termos de alteração da representação espacial, tem a ver com a gradual formação da *consciência do lugar*.

A *interiorização* dos fundamentos de referência espacial a par da utilização do sistema de coordenadas Norte / Sul – Este / Oeste, frente/trás – acima/abaixo determinaram, tanto, um sistema topológico, (que na cidade coincide com a Praça pública, ou com o centro cívico ou religioso) quanto um lugar simbólico correspondente ao *eixo do mundo* a que está, simultaneamente, subjacente um código de conduta e uma lógica de poder baseados na hierarquização social.

### c) Encruzilhada

(Génese e lugar do monumento  
Pedra bruta e monolitismo antropomórfico)

“ O poder poético do símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica”.<sup>6</sup>

Ao fixar-se a um ponto do espaço, a presença morfológica identificável como escultura, começa a manifestar uma vida própria.

A principal característica do monumento deriva do facto de se manter fixo ao espaço estabelecendo *in sito* uma singular dimensão simbólica com o *lugar*.

Uma vez edificado o monumento gera, com a sua presença, um centro de gravidade que carrega energeticamente o sítio, modificando a paisagem, as relações de interacção, de utilidade e de significação da comunidade com o sítio.

O primeiro lugar do monumento é a encruzilhada.

Formalmente ligada à intersecção de caminhos, a encruzilhada, tem uma importância simbólica universal. É o equivalente ao “*axis mundi*”, constituindo o verdadeiro centro do mundo para quem nela se situa.

Isto faz com que as encruzilhadas se tornem locais de paragem e de reflexão comumente associadas a lugares epifânicos, lugares de aparições e de revelações, lugares de passagem de um mundo para outro, de uma vida para outra, da vida para a morte que, não raro, se encontram assombrados por espíritos, geralmente terríficos, com quem o homem, em geral, está interessado em reconciliar-se.

---

<sup>6</sup> DURAND, Gilbert, “A vitória dos iconoclastas ou o inverso dos positivistas”, *in*, *A imaginação simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995, p. 33

Não é, pois, de estranhar que, ao longo do tempo, as várias culturas e tradições, tenham erguido nas encruzilhas, pedras, altares, capelas, obeliscos, inscrições, ou outras edificações comumente conotadas com a arquitectura ou a escultura.<sup>7</sup>

A este respeito, torna-se significativo lembrar que o elemento lítico vertical (*uma pedra grande*) constituiu o suporte das primeiras manifestações monumentais.

Tal facto pode, aliás, ser acompanhado a partir narrativa bíblica.

O livro do Génesis, do Antigo *Testamento*, descreve como Jacob erigiu o primeiro monumento a partir da pedra onde havia deitado a cabeça quando, na sequência do sonho (da escada que o ligou ao céu) recebeu a revelação do seu destino e do povo israelita.

“Serviu-se de uma das pedras do lugar como travesseiro e deitou-se. Teve um sonho: [...] No dia seguinte de manhã Jacob agarrou na pedra que lhe servira de travesseiro, e, depois de a erguer como um padrão, derramou óleo sobre ela. Chamou a este sítio Betel.”<sup>8</sup>

Mais adiante, outro livro do Antigo Testamento refere, explicitamente, como Josué ergueu um padrão, um monólito lítico vertical, a fim de preservar o testemunho simbólico da aliança estabelecida entre o seu povo e Javé:

“Naquele dia, Josué fez uma aliança com o povo e deu-lhe, em Siquém, leis e prescrições. Josué escreveu estas palavras no livro da lei de Deus e tomando uma grande pedra erigiu-a ali como monumento, debaixo do carvalho, que estava no santuário do senhor.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, pp. 283-286

<sup>8</sup> Génesis, XXVIII, 10-22 – “*Sonho de Jacob em Betel*”

<sup>9</sup> Josué, XXIV, 25-26; “*Renovação da Aliança*”. Segundo a tradição bíblica a pedra devido ao seu carácter imutável significa a sabedoria. Cristo é pedra angular que os construtores rejeitaram. Sl. 118; Mat. 21,42; Luc.20,18. Pedro é a Pedra (*Kephas*) sobre

Para além da consonância toponímica, que nos leva a associar o sítio *Betel* à localidade Belém, convém-nos, particularmente, observar o aspecto etimológico que nos remete para a palavra *Bétilo*.

O Bétilo ou Abadir, normalmente, constituído por um monólito vertical de pedra em cuja superfície se inscreve uma configuração mais ou menos esquemática de carácter antropomórfico é um vocábulo de origem semita que significa casa de Deus e se refere à presença de pedras sagradas, ou veneradas, enquanto manifestações da presença divina.<sup>10</sup>

O Bétilo cuja forma constitui uma referência primordial da cultura judaico-cristã e que, neste contexto, gostaríamos de salientar como uma das primeiras manifestações monumentais, parece-nos, do ponto de vista morfológico e estrutural, semelhante às Estátuas-menir da pré-história, aos Ídolos-estela ou as Estelas antropomórficas.<sup>11</sup>

Ainda recentemente na região granítica e montanhosa da Serra da Estrela foi, fortuitamente achada, por um habitante local, uma estátua menir antropomórfica, do terceiro milénio antes de Cristo. (Final do Período Calcólítico - Idade Bronze Inicial).<sup>12</sup>

---

ao qual se irá erigir a futura igreja. Mat.16,18. Sobre o simbolismo das pedras sagradas Vid. ELIADE, Mircea, "As pedras sagradas: Epifanias, sinais e formas" in, *Tratado da História das Religiões*, Lisboa, Asa, 1985, pp. 277-304; JAFFÉ, Aniela, "' Símbolos sagrados: a pedra e o animal' – O Simbolismo nas Artes Plásticas" in, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, pp. 232-239.

<sup>10</sup> Abadir na origem semítica ('ab addir') significava pai venerável' depois, pelo latim tardio passou a (abaddir) a designar a pedra sagrada que os antigos consideravam habitada pela divindade. A Mitologia greco-latina refere-se à pedra que Saturno engoliu julgando que devorava seu próprio filho Júpiter. Cf. CHEVALIER, op. cit. p. 120

<sup>11</sup> Veja-se, por exemplo, o Bétilo da Abelhoa em Reguengos de Monsaraz. " Os Bétilos não se devem confundir com menires e cromeleques". O reparo é apropriado, uma vez que é frequente a confusão. A mesma peça aparece, por exemplo, com a designação, Menir da Bulhoa. Vid. SANTO, Moisés Espírito, "Bétilos Lusitanos", in, *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa seguido de ensaio sobre toponímia antiga*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 201 e, respectivamente, *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 65; <http://fx4.ist.utl.pt/arquideia/Sitios/bulhoa.html>

<sup>12</sup> "Monólito antropomórfico" (o nome é nosso) – granito, 102x42x20cm, achado no Lugar da Tapada, Freguesia de Santana de Azinha, Concelho da Guarda. "Em Novembro de 2000, no decurso de uma visita à povoação da Demora pelo arqueólogo Marcos Osório da Silva, foi alertado por um residente da existência de uma 'pedra com letras'. No local verificou tratar-se de um cipo cravado no solo com decoração antropomórfica de características pré-históricas." Vid. Museu da Guarda, Matriz, Inventário e gestão de Coleções Museológicas Nº1464-D.

Esse elemento lítico vertical, de carácter itifálico, inciso sobre o granito claro da região, representa provavelmente, uma deidade.<sup>13</sup>

“Na pré-história não havia deuses. Quando se representavam figuras humanas estas eram símbolos da fertilidade. Esta pode ser a razão principal porque as figuras femininas são geralmente mostradas em estado de gravidez, com os peitos, as nádegas e o triângulo sexual exagerados. [...] As figuras masculinas – relativamente escassas – na pré-história eram, regra geral, itifálicas expressando também o desejo de fertilidade e procriação.”<sup>14</sup>

O termo deidade, utilizado acima por Sigfried Giedion, tem origem no latim tardio – *deitate* – e quer significar Divindade, Nume, Deus ou Deusa. No sentido figurativo aplica-se a pessoa ou coisa que se admira e venera.

Tal como refere o autor as deidades antecedem os deuses imortais que estão na origem da criação de um cosmos antropomórfico.

A utilização da forma humana constituiu uma mudança radical no modo de ver o mundo, correspondendo a uma acentuação da vertente transcendental que, determinou, o ulterior desenvolvimento do pensamento religioso.<sup>15</sup>

“O estabelecimento do Estado coincidiu com o estabelecimento de um panteão de deuses antropomórficos em que cada deidade possuía uma fisionomia claramente diferenciada, com uma missão particular a cumprir e, formava parte de uma família patriarcal com um chefe ditatorial à cabeça.”<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> “Entre os elementos iconográficos representados destaca-se, também, um símbolo fálico erecto, entre as mãos abertas, que define o sexo masculino da figura. O elemento é composto por duas pequenas covinhas, com a mesma técnica empregue na representação dos olhos, associadas a dois traços verticais curvilíneos. Esta gravação encontra-se ligeiramente gasta, devido a destruição propositada da representação. Parece que o tributo foi picado e apagado, em momento indeterminado.” Cf. Marcos O. da Silva, Museu da Guarda, Matriz, N<sup>o</sup>1464-D.

<sup>14</sup> GIEDION, *El presente eterno- La arquitectura*, p. 110

<sup>15</sup> Cf. idem

<sup>16</sup> GIEDION, op. cit., pp. 17, 109-151

Quer na perspectiva monoteísta quer como expressão politeísta, as manifestações monumentais andam associadas a representações de poder; tanto do poder espiritual, por via da função ritual, mágico religiosa, quanto do poder profano ou temporal por via da operacionalidade funcional dos mitos heróicos e do seu papel tutelar no imaginário social.

Por variáveis que te tenham sido as funções dos monumentos líticos verticais, ao longo dos milénios, torna-se fundamental salientar a continuidade da sua semelhança formal, o que reforça a possibilidade da uma origem perene comum, para os diversos monólitos.<sup>17</sup>

A sobrevivência dessas imagens de carácter *arquetípico* deixa transparecer o afloramento do inconsciente colectivo e revela, por outro lado, as *estruturas antropológicas do imaginário* cuja relação com a escultura é evidente uma vez que são as formas que o documentam ao incorporar a vertente de exteriorização simbólica própria do imaginário colectivo.<sup>18</sup>

A transição do monolitismo para o antropomorfismo deve ser entendido como uma profunda alteração do modo de vida e do

---

<sup>17</sup> A problemática da continuidade e da modificação, encetada por Sigfried Giedion relativamente à *constância e mudança nas civilizações arcaicas*, constitui um importante contributo científico pela pertinência da seguinte pergunta: - Afinal, o que é que tem mudado nas formas? Entre outras coisas o autor verificou a manutenção de uma continuidade que sobressai, por exemplo, da representação de objectos através da linha do seu contorno, um aspecto entre outros, que sobreviveu ao tempo e acabou por persistir até ao momento presente. Vid. GIEDION, Sigfried, "Constância e mudança nos modos de expressão", in, *El presente eterno: los comeienzos de la arquitectura, una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Aliança Editorial, 2004, 159, 161

<sup>18</sup> "Freud chamava 'resíduos arcaicos' a formas mentais cuja presença não encontrava explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando um herança do espírito humano". Vid. JUNG Carl, G., 'O arquétipo no simbolismo do sonho', "Chegando ao inconsciente" in., *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, p. 67. O que Freud designou por 'resíduos arcaicos' chamou Jung 'arquétipos' ou 'imagens primordiais' algo semelhante ao que Aby Warburg apelidaria de 'Imagens migrantes'. Vid. ainda, JUNG, Carl, G., *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*, Rio de Janeiro, Ed., Vozes, 2003. DURAND, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário – Introdução à Arquetipologia Geral*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

imaginário, com consequências substanciais nos modos de representação, equiparando-se a uma revolução que alterou, para todo o sempre, a cosmovisão do mundo.

A génese do monumento constitui, não só, o sinal da perenidade da escultura mas, também, a marca da sua permanente contradição, por indiciar o problema da ambivalência histórica da imagem; a validade antropomórfica ratificada pela função idólatra ou, pelo contrario, a sua abominação iconoclasta.

A este respeito escreve Gilbert Durand em “A vitória dos iconoclastas ou o inverso dos positivismos”:

“Como pode uma civilização que transborda de imagens, que inventou a fotografia, o cinema, os inúmeros meios de reprodução iconográfica, ser acusada de iconoclasmo? [...] Podemos justamente interrogamo-nos se estes três estados do progresso da consciência [Cartesianos e cientismo; conceptualismo aristotélico e ockhamismo; dogmatismo religioso e clericalismo] não são três etapas da obnubilação e sobretudo da alienação do espírito. Dogmatismo ‘teológico’, conceptualismo ‘metafísico’ com os seus prolongamentos ockhamistas e, finalmente, semiologia ‘positivista’ não são uma extensão progressiva do poder de mediação natural do símbolo. [...] Todo o saber nos dois últimos séculos resumir-se-á a um método de análise e de medidas matemáticas marcadas por uma preocupação de recenseamento e de observação do qual a ciência histórica encontrará a sua medida. [...] No século XX o artista procura desesperadamente ancorar a sua evocação para lá do deserto cientista da nossa pedagogia cultural.”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> DURAND, Gilbert, *A imaginação simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995, Vid. respectivamente, pp. 19, 35, 22, 23.

Na mesma linha de pensamento refere Jung: “Aquilo a que chamamos consciência civilizada não tem cessado de nos afastar dos nossos instintos básicos. Mas nem por isso os instintos desapareceram: apenas perderam contacto com a consciência sendo obrigados a afirmar-se de maneira indirecta [...] À medida que aumenta o conhecimento científico diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado do cosmos porque, não estando já envolvido a natureza, perdeu a ‘identificação emocional inconsciente’ com os fenómenos naturais. E os fenómenos naturais, por sua vez, perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. [...] A diminuição do contacto com a natureza foi eliminando ‘a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava’. JUNG Carl, G., ‘A alma do homem’, *in.*, *O homem e os seus*

A questão da iconolatria e da iconoclastia atravessará sub-repticiamente à escultura do século vinte, indelevelmente marcada pela hegemonia anglo-saxónica, que antagoniza a expressão tendencialmente figurativa e antropomórfica do cristianismo católico romano, potenciando, em contraponto, a expressão geométrica e racionalista do cristianismo protestante, vulgarmente exteriorizada numa tendência para a redução geométrica ou abstracção morfológica.

---

*símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, pp. 83, 95. “O nosso intelecto realizou tremendas proezas enquanto desmoronava a nossa morada espiritual. Estamos profundamente convencidos de que apesar dos mais modernos e potentes telescópios reflectores construídos nos Estados Unidos, não descobriremos nenhum empíreo nas mais longínquas nebulosas; sabemos também que o nosso olhar errará desesperadamente através do vazio mortal dos espaços incomensuráveis. As coisas não melhoram quando a física e a matemática nos revela o mundo do infinitamente pequeno. Finalmente desenterramos a sabedoria de todos os tempos e povos, descobrindo que tudo o que há de mais caro e precioso já foi dito na mais bela linguagem.” JUNG, Carl, G., *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*, Rio de Janeiro, Ed., Vozes, 2003, p. 26; “Não importa até onde o homem estenda os seus sentidos sempre haverá um limite à sua percepção consciente. [...] Nossa psique faz parte da natureza e o seu enigma é, igualmente, sem limites.” JUNG, Carl, G., “chegando ao inconsciente” *in.*, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, pp. 22, 24

## 2 – Monolitismo contemporâneo

“Os construtores demonstram a sua força (especialmente força moral: sua capacidade de enfrentar dificuldades) quando são capazes de levantar grandes massas de matéria a grande altura.”<sup>20</sup>

O uso da pedra na escultura é ancestral.

O seu simbolismo monumental, como vimos, parece estar associado a uma função mágica ou religiosa que convoca o espírito da divindade ou substitui o corpo do defunto ausente.

A pedra erguida quer tenha a forma do menir bretão, do linga indiano, do bétilo judaico, do pilone ou do obelisco egípcio, do koroí e koroí grego, do cipo ou do pedestal romano, constitui a mais primitiva manifestação simbólica da representação do poder ou energia.<sup>21</sup>

Para a escultura, elevar o material corresponde a fazê-lo parecer grandioso, isto é, significa conferir-lhe um aspecto monumental.

A tradição mais remota relaciona a pedra erguida à morfologia fálica comumente, associada aos ritos de fertilidade.

Por outro lado, a pedra erguida pode representar um papel análogo ao das grandes árvores sagradas.

Simbolicamente quer a pedra, quer a árvore, quer a água são fixadores do espírito; receptáculos do inefável sopro eterno (pneuma).

As pedras alçadas guardam, frequentemente, as almas dos defuntos antepassados.

“Semelhante a si mesma a pedra depois de os antepassados ancestrais mais remotos a terem erguido ou sobre ela terem gravado as suas mensagens, ela é eterna, ela é símbolo da vida estática, ao passo que a árvore, submetida aos ciclos de vida e morte, mas que possui o dom inaudito da perpétua regeneração é símbolo da vida dinâmica”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> ECHAIDE, *La Arquitectura*, p. 126

<sup>21</sup> A energia “é talvez o primeiro de todos os temas da arte”. Vid. CLARK, Kenneth, “Energia”, *in*, *O Nu*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1956, pp. 53, 188

<sup>22</sup> CHEVALIER, *Dicionário de Símbolos*, p. 511

A associação da pedra à memória dos antepassados ancestrais é, ainda, perceptível, na relação de consonância semântica que existe entre os termos monólito, *kolossós*, *sêma* e estela.

De acordo com Jean-Pierre Vernant

O " *kolossós*, *sêma*, estela, têm, [...] funções convergentes: traduzem, sob formas e a níveis diferentes, a inscrição paradoxal da ausência presença. No termo dos ritos funerários, com a sua entrada definitiva no domínio da morte, o corpo humano reveste a forma de uma realidade com duas faces, cada uma das quais remete para a outra e implica a sua contrapartida; uma face visível dura e permanente como pedra; uma face invisível, ubíqua inalcançável e fugidia".<sup>23</sup>

Para a escultura, a *pedra bruta* constitui, essencialmente, um material, já que a sua forma preexistente é passiva, ela pode, paradoxalmente, ao ser apropriada, assumir um carácter ambivalente, isto é, simbolicamente activo, sendo entendida não como "pedra bruta" mas como pedra talhada por Deus (e não pelo homem) representando, nesta acepção, a passagem da alma obscura à alma iluminada pelo conhecimento divino.

Outro uso simbólico da pedra bruta na escultura pode, também, ter a ver com a sua equiparação ao andrógino, no sentido em que a androginia constitui o estado da perfeição primordial.

Além do emprego monolítico, a pedra é, outras vezes, utilizada, como fragmento na escultura, constituindo, nestes casos, aglomerações ou empilhamentos.<sup>24</sup>

Nesta morfologia, as pedras amontoadas, adquirem o valor simbólico de alma colectiva. (Por exemplo, nos Andes peruanos e na Sibéria, é

---

<sup>23</sup> VERNANT, *Figuras, Ídolos, Máscaras*, Lisboa, Teorema, 1993, p. 24.

<sup>24</sup> Vid. Cap. II, – MONUMENTALIDADE JACENTE, 3 – Lugar, d) Empilhamentos e alinhamentos

costume os viajantes, juntarem uma pedra ao monte piramidal que se ergue à passagem por certos lugares.)<sup>25</sup>

Os monólitos do século vinte distinguem-se, desde logo, das primeiras edificações pelo contraste formal dos elementos líticos.

As primeiras intervenções foram feitas a partir de componentes naturais que jaziam à superfície enquanto que, as mais recentes resultam, normalmente, de apropriações de blocos aparelhados, industrialmente extraídos das profundezas da terra.

“Dualidade” (1973) de António Duarte ou “Lapis Cognitionis” (1987) Clara Menéres constituem exemplos recentes de obras monolíticas, estruturalmente idênticas, construídas a partir de blocos ortogonais de mármore.

“Máscara ou Dualidade” assemelha-se a um bétilo monumental de onde sobressai o motivo antropomórfico de uma máscara colossal.<sup>26</sup>

O monólito vertical assenta sobre dois blocos de pedra, mais pequenos, que cumprem uma dupla funcionalidade: por um lado, condizem com a finalidade estética de um plinto [elevando a forma do chão e colocando-a ao nível dos olhos] e, por outro, destinam-se a uma função prática relacionada com uma maior comodidade de transporte e montagem da peça. A solução encontrada, além de ser expedita, aponta para um processo imaginativo derivado da sua experiência do trabalho em pedra, de onde o escultor adota os recursos de estaleiro, com formas e procedimentos derivados dos

---

<sup>25</sup> *Dicionário de Símbolos* pp. 511-514. Para maior aprofundamento do assunto Vid. Mircea ELIADE, “As pedras Sagradas: epifanias, sinais e formas”, *in*, *Tratado da História das Religiões*, pp. 277-304 e respectiva bibliografia no final do capítulo.

<sup>26</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Máscara ou *Dualidade*” – bloco de mármore de Viana, 200x50x80, c/ base 205x80x68cm, 1973. Vid. “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 56; CACR, AD-ESC-O368

processos industriais, adaptados à mobilidade das cargas com recurso a pontes, empilhadores, ou monta-cargas.<sup>27</sup>

A obra de aspecto sumário, rude e *non finito*, assume uma aparência moderna e inconformista que resulta, essencialmente, da síntese expressiva adequada ao aproveitamento *standard* da dimensão do bloco.

A simplicidade é aparente (para o verdadeiro escultor nada é mais desejado nem mais difícil de alcançar que a extrema simplicidade) e esta nada tem a ver com o improvisado. O que poderia levar-nos a supor que se trata de um trabalho em *talha directa* sobre a pedra evidencia pelo contrário, aqui, como em toda a sua obra, uma sistemática fidelidade ao processo clássico da escultura, como aliás, o comprovam os estudos preparatórios que antes fez.<sup>28</sup>

Pelo processo de adaptação da forma ao bloco de mármore, “Máscara ou Dualidade” constitui um, entre muitos exemplos, de uma *estética do bloco* que caracteriza a obra do escultor que, culturalmente, se inscreve na tradição clássica.

O nome *Dualidade* é, formalmente, justificado pelo sulco que percorre longitudinalmente a parte superior da pedra.

A incisão simétrica bifurca a parte superior do bloco, provocando o efeito dos chavelhos que, frequentemente, aparecem na representação de figuras míticas como o Minotauro ou em algumas máscaras de expressão faunesca, satírica ou taurina.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> A solução é recorrente no autor havendo sido utilizado em “Prélio” (1947)

<sup>28</sup> Maqueta em gesso, 28x9x8cm; Estudo de pormenor da Máscara – gesso, 90x80,9cm. CACR, AD-ESC-143

<sup>29</sup> O Minotauro e a festa tauromáquica fascinaram alguns artistas do Século XX, nomeadamente Picasso que os usou como pretexto para a realização de uma imensa obra de desenho, pintura, escultura e cerâmica. Em Portugal, a obra do escultor Jorge

Idênticas proeminências aparecem, também, na iconologia de Astarte que, graficamente, se apresenta com o crescente lunar e o globo terrestre, em jeito de tiara, no alto da cabeça.<sup>30</sup>

A sugestão pode resultar de uma reminiscência formal, equiparada às duas protuberâncias (halos de luz) que Miguel Ângelo Buonarroti colocou no alto da cabeça de *Moisés*, mostrando o patriarca hebreu transfigurado, com os sinais da proximidade ao fogo divino.<sup>31</sup>

A tensão dos opostos constitui um dos motivos mais presente na obra Michelangelo, quer tenha resultado da inquietação do seu carácter ou tenha surgido por influência do espírito neoplatónico (Marsílio Ficino e Pico de Mirândola) a oposição complementar aparece inequivocamente retratada nas figuras maneiristas de “Noite e Dia” e de “Aurora e Crepúsculo” que Buonarroti esculpiu para o Túmulo dos Médicis em Florença (1524-1534).<sup>32</sup>

A dicotomia “*Noite e Dia*” foi, também, tratada por António Duarte e aparece, por exemplo, no conjunto decorativo que executou para a fachada do Hotel Ritz em Lisboa.<sup>33</sup>

A abordagem do tema, embora formalmente apresente um aspecto moderno, particularmente pelo efeito de estilização formal do corpo do

---

Vieira é prolífica em referências faunescas, satíricas e taurinas. Vid. Cap. IV – HERÓIS, 2 – Fácies e Mito, h) O Bestiário do rosto

<sup>30</sup> Deusa fenícia, senhora da terra da lua e da fecundidade equiparada a Afrodite na Grécia ou a Vénus em Roma. Vid. *Moisés Espírito SANTO*, op. cit., p. 207.

<sup>31</sup> MICHELANGELO (1475-1564) – “Moisés” – figura central do Túmulo do Papa Júlio II – Roma, S. Pietro in Vincoli, 1513-1516. A admiração pela obra do escultor florentino está patente, por exemplo, na reprodução fotográfica de Moisés encontrada entre os papéis de António Duarte. Vid. CACR, AD-ESC-43-4

<sup>32</sup> – “Aurora e Crepúsculo” – Túmulo de Lorenzo de Medici – Mármore, 630x420cm, Florença, Capela dos Médicis, 1524-1531. Vid. por exemplo, ARBOUR, Renée, Miguel Angelo, Lisboa, Verbo, 197, pp. 155, 158-159; NÉRET, Gilles, “MICHELANGELO”, Lisboa., Taschen, 2006, pp. 55,57. – “Noite e Dia” – Túmulo de Giuliano de Medici – Mármore, 630x420cm, Florença, Capela dos Médicis, 1526-1534. ARBOUR, op. cit., pp. 15, 152-153. NÉRET, op. cit., pp. 54,56

<sup>33</sup> Estudo em gesso, 110x100x26cm do relevo para a fachada do Hotel Ritz em Lisboa. Vid. CACR, AD-ESC-O168. Desenho – AD-0259

homem e da mulher que lhe servem de modelo, corresponde, no entanto, a uma representação que vem no seguimento da tradição clássica.

Os corpos masculino e o feminino, colocados respectivamente, na alternância entre a vertical e a horizontal parecem suspender-se da superfície parietal e ensaiar uma dança etérea <sup>34</sup> que é, afinal, uma outra maneira de exprimir o movimento de *moto perpétuo* que, o autor já havia representado em “Prélio”, em 1947 e que em 1881 acabaria por repetir na base do “Monumento a José Régio”. <sup>35</sup>

À semelhança de *Dualidade* (1973) de António Duarte *Lapis Cognitionis* (1987) de Clara Menéres constitui outro exemplo, de uma obra monolítica, construída a partir de um bloco de mármore ortogonal. <sup>36</sup>

Comparativamente à peça do escultor caldense a obra de Clara Menéres é de menor monumentalidade e, significativamente, mais próxima da escala humana.

O bloco prismático, de superfície rústica e regular, evidencia as marcas de ter sido manualmente afeiçoado a ponteiro. O picotado e o tracejado oblíquo da textura, lembram o processo de sombreado no

---

<sup>34</sup> Na aula de composição que o autor escreveu na sequência da prova do concurso para professor do 6º Grupo -Escultura na ESBAL, António Duarte refere-se às semelhanças compositivas entre implicitamente “Noite e Dia” e “Dança fantástica ou Sabat”. Vid. Cap. I – B, TOTEM / POSTE / COLUNA, B 1 – “Dança” – Verticalidade e movimento, c) “Sabat” – turbilhão, helicoidal.

<sup>35</sup> – “Prélio” – gesso [1º estudo] 35x57x9cm / mármore de Viana, assente sobre dois blocos de lioz, 180x280x70cm, 1947. GASTÃO, p. 55; “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 55; AD-ESC-0183;0224. – “Busto de José Régio” – gesso / bronze, s/ mármore Ruivina polido, 49x24x29cm, 1980, Vid. “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 76; CACR- AMAD/RET/II-20; AD-ESC-0191. – “Estudos e *Monumento a José Régio*” – 1980-81. Vid. CACR - AMAD/ MON/VI-31; AD-ESC-0098; 201, 202, 203.

<sup>36</sup> CLARA MENÉRES (1943) – “*Lapis Cognitionis*” – pedra Lioz de Pêro Pinheiro e lâmpada fluorescente, 170x55x35cm, 1987. Coleção CAMJAP-FCG (peça exibida no Porto, na Exposição “Da terra à luz”, Galeria Nasoni, 1987; “Clara Meneres – Da terra à luz ou da coincidentia oppositorum entre Nicolau de Cusa e Max Plank”, *Galeria Nasoni*, 1987, p. 18; “Clara Meneres”, in, *Arte Portuguesa*, Vista Point Verlag, p. 118; *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 151.

desenho, conferindo um ritmo e vigor à superfície que, a pedra lisa e uniforme, mecanicamente serrada, não possui. As marcas produzidas pela mão do canteiro aqueceram o material, humanizando-o em contraste com a expressão tecnologicamente fria da lâmpada fluorescente que o intercepta, longitudinalmente a meio.

A ideia da utilização da luz artificial, como material escultórico parece constituir uma citação crítica da obra de Dan Flavin que, em peças como “Monument for Vladimir Tatlin” (1964, 1966, 1969) utiliza exclusivamente luzes fluorescentes para homenagear um dos patriarcas do construtivismo russo.<sup>37</sup>

O uso exclusivo da luz retira à obra de Dan Flavin o carácter escultórico, acentuando ao invés, a vocação anti-monumental, e vertente formalista e objectual que, também, se encontra representada na obra pop do artista americano Jasper Johns<sup>38</sup> que contrastam com a obra de Clara Menéres onde, o uso da pedra exalta, pelo contrário, o carácter monumental da tradição escultórica.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> DAN FLAVIN (1933) – “Monument for Vladimir Tatlin” – 240 cm, lâmpadas fluorescentes, 1964/1966/1969. *Sculpture Since 1945*, p. 121; <http://collections.walkerart.org/item/object/562>

A utilização das lâmpadas fluorescentes na escultura contemporânea pode também ser encontrado em alguns trabalhos de CABRITA REIS, (1956) Veja-se por exemplo, o monólito pré-fabricado constituído pela armadura de cantoneiras em ferro zincado: – “Orfanato” – Ferro, madeira prensada, esmalte, lâmpadas fluorescentes, cabos eléctricos, pratos cerâmicos, 208 x 80 x 44 cm, Lisboa, 1995. <http://www.pedrocabritareis.com/home.html>.

<sup>38</sup> JASPER JOHNS (1930) – “*Flashlight 1, 3*” – 1958, são esculturas de pequeno formato que fazem parte de uma série de trabalhos compostos a partir de uma Lanterna de 2 elementos moldada e fundida – o pequeno electrodoméstico de luz portátil foi assim convertido em escultura sendo a luz aqui despojada do seu tradicional significado metafísico. As peças valem pela ironia formal e pela autonomia do objecto legitimada pela estética Pop. Vid. *Sculpture Since 1945*, pp. 98, 97

<sup>39</sup> A luz artificial começou a ser utilizada entre 1830 e 1850 quando se instalou o gás para alumiar as principais cidades da Europa e EUA. Cf. ECHAIDE, *La Arquitectura* p. 140. A utilização da luz natural com valor simbólico remonta às Catedrais góticas onde, graças à utilização do arco botante, se produziu um aumento da altura da nave central o que permitiu aliviar o peso das paredes e abrir janelas com vitrais por onde circulava a luz do sol.

O contacto entre a diáfana qualidade da luz e a maciça presença da pedra conferem ao monólito “Lapis do conhecimento” uma inusual estranheza.

O confronto entre o bloco de mármore e a luz néon / fluorescente é da ordem do sublime, induzindo a mente à vertigem temporal que leva a imaginação a suspender-se do imenso lapso de tempo que medeia entre a pedra bruta e a matéria iluminada.

O contraste é semelhante ao que se pode observar no filme de Stanley Kubrick, *2001 Odisseia no Espaço*, (1968) em que o megálito prismático, negro e liso, produto do mais refinado rigor industrial (faz uma viagem no tempo de cerca de 4 milhões de anos) começando por aparecer no mundo proto-tecnológico dos hominídeos pré-históricos.<sup>40</sup> O monólito com que o realizador inicia a ficção cinematográfica desde o despertar da consciência até à “revolução cibernética”, (personificada na autonomização do mega computador HAL) encerra, tal como “Lapis Cognitionis”, no seu interior, o poder metafórico do mistério da “Caixa de pandora”.

Nesta, como em outras peças da mesma série, a escultora ocupou-se sobretudo, das tensões formais e simbólicas entre pedra e a luz, e das suas possibilidades de exploração antinómicas: industrial / manual; ortogonal / sinuoso; liso / rugoso; luminoso / apagado; brilhante / opaco... cuja sequência de contrastes parece revelar na escultura uma matriz compositiva baseada no princípio da *“coincidentia oppositorum”*.

“Ad Lucem” é uma peça da mesma série, construída em mármore rosa polido, semelhante a um obelisco, que imite uma luz própria, avermelhada, a partir do seu interior, onde, formalmente a escultora tirou partido da falha da pedra (resultante da corrosão natural)

---

<sup>40</sup> STANLEY KUBRICK (1928-1999), “2001, Space Odyssey”, filme, 1968

inserindo, nas faces poligonais, ao centro, pequenas luzes vermelhas (semelhantes às lâmpadas que se utilizam nas árvores de Natal).<sup>41</sup>

“Candidus apex” é outra obra constituída por uma pirâmide rectangular de mármore polido, que assenta sobre um plinto de base cúbica em pedra bujardada.

O polígono tem o aspecto evanescente de algo que parece prestes a suspender-se e a levitar, desligando-se da linha iluminada de néon azulado que o retém à base.<sup>42</sup>

Estas imagens anicónicas da pirâmide e do obelisco constituem uma espécie de citação geométrica arquetípica relacionada com as mais antigas representações da luz.<sup>43</sup>

As formas piramidais em mármore polido, cujos vértices evocam a luz, associadas às bases cúbicas, que simbolizam a terra, são, aqui reforçadas, pela intertextualidade dos títulos em latim, que suscitam, do ponto de vista científico, filosófico e artístico, um conjunto de interrogações que as situa, em termos de imaginário, entre a mecânica quântica e a metafísica da luz.

Obras como “Dualidade”, “Noite e Dia” e “Prélio”, de António Duarte ou “Lapis Cognitionis”, “Candidus apex” e “Ad Lucem” de Clara Menéres,

---

<sup>41</sup> – “Ad Lucem” – mármore rosa de Estremoz e néon, 195x45x35, 1987. (“Da terra à luz...”) op. cit., p. 11. Curiosamente, o nome remete para a insígnia da Universidade de Lisboa, [Universitas Olisiponensis] que tem como divisa Ad Lucem.

<sup>42</sup> – “Candidus apex” – mármore branco de Vila Viçosa e árgon, 150x32x70, 1987. Op. cit., p. 18

<sup>43</sup> Desde o antigo Egipto que a forma do obelisco esta conotada com a representação da divindade solar. “As estátuas das deidades em forma humana não eram expostas nem sequer no Império Novo. Mesmo que diante dos pilones se colocassem estátuas colossais do soberano na posição de maior visibilidade, os deuses eram representados unicamente por símbolos: para os seculares postes sagrados, agora convertidos em mastaréus monumentais e em obelisco como sede do deus supremo.” GIEDION, *El presente eterno – la arquitectura*, p. 112. A ruptura religiosa, estética e a artística operada pelas vanguardas históricas no século vinte, deixou os seus vestígios em obras como o *Obelisco quebrado* de BARNETT NEWMAN (1905-1970) constituído por duas pirâmides, de diferentes dimensões, em aço pintado, que se encontram unidas pelos vértices a meia altura. (Houston, Chapelle Rothko, 1966) Vid. “La Chapelle Rothko” [1971], *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, p. 680

exprimem, o antagonismo cósmico que o Oriente sintetiza na “Roda do Tao”, representando-o na complementaridade dos princípios *Yin* e *Yang*, que são, em suma, os sinais da eterna alternâncias dos opostos, masculino/feminino, noite /dia, positivo / negativo... e que, encontram na cultura ocidental o seu equivalente, no princípio da alteridade da consciência ou, no conceito de *coincidentia oppositorum* que a escolástica medieval sistematizou. <sup>44</sup>

“O Monumento ao Caixeiro-Viajante” formado por dois monólitos de granito oblíquos (prismas rectangulares), apoiados nas arestas, erigidos sobre um cruzamento de caminhos que atravessa um espaço verde é uma outra obra de Clara Meneres que responde, por outro lado, a uma encomenda pública mas que, do ponto de vista estrutural, parece retomar “Lapis Cognitionis” e a série que originou em 1987.

A obra construída no princípio dos anos noventa resulta do aproveitamento de dois blocos de granito semelhantes,

---

<sup>44</sup> O título do catálogo da exposição “Da terra à luz ou da coincidentia oppositorum entre Nicolau de Cusa e Max Plank” que reuniu esta série de peças de Clara Menéres refere, explicitamente, Nicolau de Cusa (1401-1464) – teólogo cristão, humanista, que escreveu, nomeadamente, de *De Docta Ignorantia*, onde expôs as bases da sua teoria do conhecimento centrado na interdependência dos opostos, isto é, na *coincidentia oppositorum* e, nomeia, também, o nome do cientista Max Plank autor da teoria homónima baseada no estudo da radiação que um corpo negro emite. Este supôs que o átomo emitia radiação em ‘pacotes’, que denominou de *quantum*. Os dois pontos de vista acabam por constituir sistemas alternativos de representação da energia, adaptados ao seu tempo. Dir-se-ia que mudam as imagens mas prevalecem os princípios actuantes revestidos de outra aparência. Nas antigas civilizações agrárias, onde predominava a experiência empírica, típica do modo de vida rural, a energia era, por exemplo, graficamente representada pelo ícone de uma serpente. Nos nossos dias, socorrendo-nos de um conceito da física quântica – *A teoria ondulatória da luz* – a energia pode exprimir-se por cifras numéricas mas, continua a poder representar-se, esquematicamente, por uma linha ondulante. Por outro lado, há ainda que salientar nestas obras de Clara a implícita referência à “Opus Magnum” isto é, a grande obra alquímica da transmutação em que a ‘*matéria-prima*’ primordial, constituída pelos opostos em conflito, tende, ao longo do processo a depurar-se, evoluindo para um estado de libertação e perfeita harmonia, identificado como a redentora “*pedra filosofal*” ou “*lâpis philosophorum*” que a autora dá a ideia, de substituir por “*lapis cognitionis*” porventura, associando à “*decana arte*” à ciência contemporânea. Vid. ROOB, Alexander, *Alquimia e Misticismo*, Lisboa, Tashen, 2005, p. 37

critériosamente, emparelhados de modo a sugerir o movimento de marcha bípede.<sup>45</sup>

A pedra bruta de granito aparece aqui intervencionada, numa das arestas, com uma banda de tinta azul, o que parece corresponder a uma reminiscência do trabalho em pedra e néon da década anterior.

A utilização luz artificial sobre a pedra que constituiu o epicentro do projecto, das peças de interior, substituiu, na escultura exterior, a luz artificial pela luz natural, mais adequada a intervenção *in situ* e à função social, evocativa do monumento.

“O monumento ao caixeiro-viajante”, contrariamente às peças de *escultura transumante*, marcadas pelo atento espírito de investigação que caracterizam a obra de autora, parece ter aqui, momentaneamente, suspenso a densidade filosófica, a favor de uma optimização formal mais adequada à circunstância da encomenda.

---

<sup>45</sup> – “Monumento ao Caixeiro-Viajante” – granito, Guimarães, 1991. O Promotor e encomendador do monumento foram a Associação de viajantes e técnicos de vendas e a Câmara Municipal de Guimarães. Vid. “Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa”, p. 60

## A – ARA, CIPO, PADRÃO

[linhas direitas, faces planas, superfícies prismáticas] ■ ■ ♂

### A 1 – A “Estética do bloco”

#### a) “Opressão” e emulação

A figura do homem aprisionado no interior do bloco de pedra (refém da matéria) representa, para a tradição clássica, a própria metáfora da escultura.

A obra “Opressão” ou “Figura entalada” que António Duarte realizou no início da década de cinquenta, constitui uma referência, implícita, ao modo de fazer da escultura em pedra cuja poética retira o que está em excesso para revelar a figura humanizada “escondida” no bloco.

A peça, tal como o nome indica, “Opressão”, mostra uma figura masculina, angustiada, que o escultor modelou separadamente e, posteriormente, fez trasladar para um bloco de mármore, à semelhança de quem emerge em pé, de um sarcófago exposto na vertical.<sup>46</sup>

A pose da figura (com a mão direita junto ao peito, olhos voltados ao céu, punho esquerdo cerrado junto à perna) ao jeito de quem assume em silêncio, estoicamente, a dor que lhe vai no interior, embora não assuma a convencional postura patética, como foi, por exemplo, adoptada em “Um prisioneiro”, por Miguel Ângelo (mantendo o braço direito levantado, com o cotovelo à altura da cabeça, à maneira de quem se protege da fatalidade da ira divina) exprime, na forma e na postura, idêntica inquietação, podendo ser encarada como o alter-ego, psicológico do escultor.

---

<sup>46</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Opressão / Figura Entalada” – mármore de Maceira, 270x83x60cm, 1952. Vid. *Encontros com António Duarte*, p. 72; “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 58; AMAD: AD-ESC-0144;0225

Embora mais sintética na forma e no modelado, anatomicamente acentuado no escultor maneirista, a escultura revela o drama do indivíduo face à sua condição terrena; na luta contra a adversidade do mundo, para se libertar dos convencionalismos e da matéria informe (considerada vil para os neoplatônicos e cristãos).

Por inerência de ofício e de conteúdo, a sua obra, predominantemente em pedra, constitui uma espécie de emulação<sup>47</sup> do “Adão” de August Rodin, do “Desterrado” de Soares dos Reis, ou da série de escravos inacabados, que Miguel Ângelo Buonarroti esculpiu nas primeiras décadas do século XVI (1504 e 1530)<sup>48</sup>.

Em “Coluna”<sup>49</sup> que António Duarte realizou dois anos depois, cujo nome não condiz com figuração, mais sucinta, adoçada à forma prismática do bloco, a tensão metafísica aparece de maneira mais velada, associada ao princípio da “coincidentia oppositorum” dada pela referência romântica do par amoroso em pé (princípio masculino e feminino) representado, na mesma superfície, face a face, simbolicamente reunido através do vazio, em forma de coração (abaixo dos rostos) e dos corpos que se tocam.

---

<sup>47</sup> Do latim *aemulatio, onis*, acto ou efeito de emular; esforço contínuo para igualar alguém com alguma coisa; sentimento que leva o indivíduo a tentar igualar-se a ou superar outrem; competência, competição, disputa, concorrência no sentido moralmente sadio, sem sentimentos baixos ou violência.

<sup>48</sup> MIGUEL ÂNGELO BUONARROTI (1475-1564) – “O despertar do *Escravo*” – pedra, c. 1513-1520. Vid. WITTKOWER, *Escultura*, pp. 122, 123; – “Atlas” – pedra, alt., 277cm, Florença, Galleria dell’ Accademia, c. 1513-1520; Vid. “Michelangelo” (Gilles NÉRET), Paris, Taschen, 2006, pp. 52; WITTKOWER, op. cit., p. 12; – “Escravo Moribundo” – pedra, alt. 215cm, Paris, Museu do Louvre, 1513-15. Vid. *Sculpture from the Renaissance to the present day*, p. 626; NÉRET, op. cit., p. 52; – “Escravo Rebelde” – pedra, alt. 215cm, Paris, Museu do Louvre, 1514-16. Vid. Renée ARBOUR, *Miguel Ângelo*, Lisboa, Verbo, 197, p. 117; NÉRET, op. cit., p. 53; – “Um prisioneiro” – pedra, Florença, c.1530-33. Escravo inacabado, destinado ao túmulo de Júlio II Vid. ARBOUR, op. cit, p. 144; Embora tematicamente diversa mas morfologicamente idêntica e até precursora é – “S. Mateus” – pedra, 271cm, Academia de Florença, c.1504-08. Vid. Tom FLYNN, *The Body in Sculpture*, p. 73

<sup>49</sup> “Coluna” – gesso, maquete, 65x15x10cm / mármore Ruivina, 186x49x44cm, 1954. Vid. “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 57; AMAD: AD-ESC-0220

Outra escultura, morfologicamente idêntica, conotada com a mística cristã e que parece constituir a própria síntese metafórica da obra do autor é “Porta estreita” que representa um homem de perfil, emparedado num bloco vertical, solução compositiva que António Duarte repete, por três vezes e que parece resumir como ex-libris da sua carreira, significativamente assinalada na “Medalha comemorativa dos 50 anos de escultura 1929-1979” onde reproduz o mesmo motivo.<sup>50</sup>

A frequente recorrência ao bloco de pedra, vertical, continua a poder observar-se nas décadas seguintes, em obras como “*Stratus*”<sup>51</sup> (1969-73) que apresenta um homem dobrado, de olhos esbugalhados, de aspecto expressionista semelhante a “Homem defecando no poder”<sup>52</sup> (1967) [Figura de cócoras em cima de uma poltrona, em esforço, com os olhos a saírem-lhe das órbitas], transversalmente entalado sensivelmente a um terço da altura do monólito (menir) que apresenta as marcas da extracção, o que evidencia a sensibilidade moderna reelaborada a partir da interiorização do resquício da ruína, romântica, patente no fragmento “non finito” dos “escravos” pós renascentistas de Miguel Ângelo.

O nome “*Stratus*” contraditoriamente alusivo a nuvem, paradoxalmente, formada de matéria densa, a partir da estética do bloco, (alusiva à estátua que rebola ladeira abaixo e permanece ilesa) continua, apesar da ambiguidade do peso, a transmitir a aspiração de

---

<sup>50</sup> – “*Porta estreita*” – mármore de Viana, s/ bloco de granito verde-escuro da Azóia, 175x67x30cm, c. 1960. AMAD: AD-ESC-0310; – “*Porta estreita*” – mármore Ruivina, figura penteada a cinzel de dentes) c. 1960-69; – “*Porta estreita*” – mármore cinzento, 100x32x20cm, c. 1960-69; AD-ESC-0181; “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 80; *Encontros com António Duarte*, p. 73. AD-ESC-0247-248

<sup>51</sup> – “*Stratus*” – gesso [estudo] / mármore de trigaches s/ base de mármore rosa 215x60x60cm, 1969-73; Vid. “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 51; “Cronologia das esculturas de António Duarte”, pp. 28,34. AD-ESC-0221 – “*Voando*” – gesso, [estudo], 32,60x13 + base – 21x17x17,5cm, 1992 /mármore de Trigaches, 1993. AD-ESC-0348; 0360

<sup>52</sup> – “*Homem defecando no poder*” – Mármore de trigaches, 106x70x78cm, Caldas d Rainha, AMAD, 1967. Vid. “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 81; *Encontros com António Duarte*, p. 75; “Cronologia das esculturas de António Duarte”, p. 27

liberdade do escultor que, no final da vida, simbolicamente materializa na leveza – “Voando” (1993).<sup>53</sup>

Autor de uma avultada obra predominantemente em pedra (além da imensa encomenda pública a que soube corresponder com eficácia) António Duarte constitui um caso singular na escultura portuguesa do Século Vinte, por ter sido capaz de conciliar a tradição com a modernidade; processualmente fiel ao sistema clássico, a sua figuração simples e estruturalmente dependente do bloco, revela não só inteligência construtiva, mas vontade e ousadia porque, sobretudo, soube conciliar a cultura artística com a prática oficial livrando-se assim, da banal indiferenciação do quotidiano.

---

<sup>53</sup> Na sequência da representação do céu, na tradição cristã, frequente no Renascimento e Barroco, a temática da nuvem prestou-se a diversas interpretações (modelada, esculpida construída) ao longo do século Vinte. Em Rodin aparece na base do par amoroso Paolo e Francesca. [AUGUST RODIN (1840-1917) – “Paolo e Francesca sur les nuages”] – Vid. BRASIL, Jaime, *Rodin*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1944, p. 62] Em Bourdelle o tema apresenta-se como pretexto para a modelação do corpo de mulher sonhadora, obliquamente reclinada sobre uma base informal. [EMILLE-ANTOINE BOURDELLE (1881-1929) – “A nuvem” – bronze, 45cm, 1907]. Vid. “Bourdelle», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980, fig., 36.] Para René Bertholo, o tema presta-se à exploração cinética de sentido tautológico e objectual [RENÉ BERTHOLO (1935) – “Nuvem” – alumínio pintado com motor e programador, 1971]. Vid. CAMJAP-FCG, pp. 110-111. João Duarte, retomando os materiais e a metodologia clássica empresta ao tema a poesia da ingenuidade naif, onde o corpo da mulher em decúbito dorsal, com as pernas erguidas, quais colinas, rodeadas de nuvens onde pairam os sonhos mais utópicos, [JOÃO DUARTE (1952) – “Castelos no ar ou, Castelos nas nuvens” – mármore preto de vila viçosa, 50x85x65cm, Exposta na Galeria S. Justa, Lisboa, 1992] Vid. *Escultores contemporâneos em Portugal*, pp. 112-115. Para, ANTÓNIO MATOS (1954) a “Asa” [mármore líoz sobre Travertino, sd.] acaba por surgir como vestígio da queda, como fragmento jacente ou, ruína de Ícaro, após a queda.

## **b) "O beijo" e a "talha directa"**

Em 1909 o romeno Constantin Brancusi (exilado em Paris) esculpiu para a campa de um conterrâneo seu, no Cemitério de Montparnasse, "o beijo".<sup>54</sup>

A obra constituída por um elemento lítico vertical (colocado à cabeceira da sepultura) representa, na forma incisa, adoçada à superfície prismática do bloco, um casal sentado e abraçado face a face.

A figuração parece organizar-se segundo um princípio de proporcionalidade geométrica traduzido num esquema de dupla cruz na vertical.

Dois eixos ortogonais dividem o bloco ao meio no sentido longitudinal e novamente a meio no sentido transversal; a linha mediana, deixa perceber dois quadrados sobrepostos verticalmente sendo o espaço do quadrante superior, de novo, dividido transversalmente pelas linhas paralelas dos braços dos amantes.

O quadrado inferior, onde se situam os sulcos paralelos das pernas dos amantes, gera quatro quadrantes, enquanto o espaço superior, dividido a meio, origina quatro octantes.

O perfil, inicialmente traduzido num plano rectangular irregular, dividiu-se sucessivamente segundo o princípio da divisão proporcional do quadrado, o que demonstra a preocupação do escultor em revelar explicitamente a estrutura da escultura.

A geometria implícita patente na organização compositiva de toda a escultura contrasta, neste caso, com a geometria explícita da forma que transforma a obra num lugar de meditação geométrica. Atitude que caracterizará o percurso inovador do seu trabalho, marcado pela redução geométrica, de cariz abstratizante, formalmente construído em sentido oposto ao da mimesis na figuração clássica.

---

<sup>54</sup> CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) – "O beijo" – pedra, 89, 5 cm, Cemitério de Montparnasse, divisão nº 22, Sepultura de T. Rachevskaïa, 1909. Vid. "Brancusi ", Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 32; [http://www.insecula.com/oeuvre/photo\\_ME0000064537.html](http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000064537.html)

O que surpreende na obra não é a novidade do tema que, como veremos, não é moderno e surge na sequência da tradição clássica; o que neste caso é precursor, não é o tema mas o modo como o escultor metodologicamente aborda a forma, entalhando directamente a pedra, tirando o máximo partido da geometria básica do bloco.

O motivo representado glosa a “A Eterna Primavera”<sup>55</sup> e “O Beijo”<sup>56</sup> que Rodin realizou em finais do Século Dezanove.

Estas peças que, por si só, constituem referências emblemáticas da obra de Rodin, contribuindo para o inextinguível prestígio da sua aura de genialidade, tornaram-se num repto para Brancusi que explicitamente as cita mas formalmente as contraria, como maneira de, deliberadamente, se demarcar da influência da sua tutela.<sup>57</sup>

A partir do beijo, Brancusi marca o seu afastamento do caminho percorrido por Rodin porque, finalmente, percebera que ‘à sombra das grandes árvores não medram senão arbustos’ e que aquilo que o venerável mestre lhe tinha para ensinar (a modelação) a ele não lhe interessava preferindo antes dar-se com um canteiro, com quem melhor poderia aprender a técnica da “talha directa”.

Esta temática (à semelhança de mais outros dois ou três motivos) constituiriam para Brancusi um permanente “tour de force” que, ao longo da sua carreira, ciclicamente retomou, pondo aqui em prática o que preconizava Rodin, que confessava haver necessidade do escultor

---

<sup>55</sup> AUGUST RODIN (1840-1917) – “A Eterna Primavera” – [réplica em bronze? 65x69x39cm “ [entre 1898 e 1918 foram editados 231 exemplares em quatro dimensões diferentes”], 1884. Vid. “Escultura francesa”, Lisboa, Museu Gulbenkian, pp. 207-209; “August Rodin, esculturas e desenhos”, Lisboa, Taschen, 1997, pp. 66

<sup>56</sup> Inicialmente destinado a representar o episódio trágico de Paolo e Francesca na “*Porta do inferno*”, (inspirada na *Divina comédia* de Dante Alighieri) acabou por se tornar num símbolo do erotismo que, implicitamente, comemora a paixão entre o maduro escultor e a sua discípula Camille Claudel. –“ *Le Baiser*” – Mármore, 111x 184x118cm, Musée Rodin, [original, Tate Gallery] / [réplica em bronze, Paris, Jardin des Tuileries, terrasse Occidentale e Museu Gulbenkian entre outras réplicas] 1886. [http://www.insecula.com/oeuvre/photo\\_ME0000050613.html](http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000050613.html)

<sup>57</sup> A obra –“Prece” – modelada de acordo com o processo clássico marca formalmente, o afastamento da estética de Rodin.

voltar sucessivamente, à mesma obra, retomando-a noutra perspectiva, como possibilidade de testar, de forma quase sistemática, as inúmeras variáveis morfológicas e de alcançar, por essa via, a 'perfeição' formal.

A partir do "Beijo" pode acompanhar-se a tónica da obra de Brancusi cujo percurso se traduz em sucessivos retornos temáticos onde, a cada volta, propõe novas possibilidades de reinvenção formal, situando-se algures entre a redução icástica e a tradição icónica.

Entre 1907 e 1945 Brancusi regressou meia dúzia de vezes ao "beijo" realizando abordagens, com diferentes escalas e proporções do mesmo motivo em pedra.<sup>58</sup>

O apogeu da monumentalidade e da síntese alcançou-o em 1937 na "Porta do Beijo"<sup>59</sup> em "Tirgu Jiu"<sup>60</sup> onde o motivo do ósculo se reduziu à representação de um aro de círculo com um óvulo dividido longitudinalmente, a meio, no topo de cada face dos pilares prismáticos que suportam o portal.

Contrariamente à representação de carácter clássico a sua figuração é, deliberadamente, mais esquemática.

O seu trabalho não evidencia uma preocupação de verosimilhança naturalística assumindo, pelo contrário, uma espécie de reverência

---

<sup>58</sup> CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) – "O beijo – *le Baiser* – pedra, 28x26x21,5cm, Craiova, Muzeul de Arta, / Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1907-8. Vid. *Escultura*, p. 266; *Brancusi*, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 32; *L'Aventure de l'art au XX<sup>e</sup> Siecle*, p. 91 ; –"O beijo" – pedra, 1911. Vid. *A linguagem na Escultura*, 1999, p. 47; –"O beijo"– pedra, 36,5cm, Paris, Centre Georges Pompidou, 1925. Vid. *Brancusi*, op. cit., p. 35; –"O beijo"– pedra, 71,8cm, Paris, Centre Georges Pompidou, 1922-40. Vid. *Brancusi*, idem, p. 35; –"O beijo – pedra, 184,5x41x30,5cm, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1945. Ibidem, p. 34

<sup>59</sup>– "*Porta do beijo*" – pedra, travertino, 332cmx 5,27m, Roménia, Tirgu-Jiu, 1937-8. Vid. "Brancusi em Tirgu Jiu" in, TUCKER, op. cit., pp. 129-144; *Brancusi*, op. cit., pp. 31,33

<sup>60</sup> Memorial da 1ª guerra Mundial, [encomendando pelo escultor Militza Patrasco (1º Ministro que com sua mulher, também escultora se devotaram ao projecto) em colaboração com Liga Nacional Feminina de Gorj] constituído por um conjunto de peças que estabelecem um percurso no parque verde. CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) *TIRGU JIU*: "Coluna sem fim"; Porta do beijo; "Mesa do silêncio"; "Passeio dos assentos", Roménia, Tirgu-Jiu, 1937-8. Vid. "Brancusi construit dans sa Ville natale" [1938] in, *L'Aventure de l'art au XX<sup>e</sup> Siecle*, op. cit., p. 373 ; *Sculpture -1900-1945*, p. 174

pelos materiais e uma metodologia que privilegia a talha directa em que, aliás, se tornou precursor.

O seu trabalho em madeira, ou em pedra, remete-nos para a sua condição de exilado, na qual se surpreende uma nostálgica necessidade de retorno às origens que, psicologicamente o aproxima do pensamento primitivo e, formalmente, se traduz numa recuperação de imagens arcaicas tecnologicamente associadas a práticas tradicionais.

Ao concentrar-se em formas simples, estruturalmente derivadas de sólidos geométricos como o cilindro e o prisma, em que o escultor soube conciliar a singularidade ascética da forma com o respeito pela natureza do material (talha directa), Brancusi foi capaz de revolucionar a escultura do Século Vinte, limpando-a das excrescências barroquistas e conduzindo-a a um depuramento formal, sem precedentes, cujo paralelo aproxima mais a sua escultura da vitalidade formal da pré-história (neolítico) ou da sintética monumentalidade das primeiras civilizações agrárias, do que do legado naturalístico da civilização mediterrânica. (iconolatria / iconoclastia)

O poder ou a energia espiritual que resulta dessas formas puras teve, para a escultura do Século XX, uma importância semelhante à da revolução operada nos finais de Século XIX, por Paul Cézanne (1839-1906) quando se propôs estruturar a representação do mundo visível a partir da paisagem do Monte S. Victoire, reduzindo a representação aos princípios básicos da geometria ortogonal, abrindo assim caminho ao pós-impressionismo, à pintura e escultura moderna, uma vez que contribuiu, indirectamente, para que em 1916 surgisse o cubismo e, mais tarde, se continuassem a desenvolver um sem número de formalizações plásticas derivadas do abstraccionismo geométrico.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Por exemplo: PIET, MONDRIAN (1872-1944). A este respeito ver por exemplo: ROWELL, Margit, et al., *Brancusi*, Paris, Centre Geoges Pompidou, 1995

A recorrência icónica ao tema do “beijo”, directamente associada ao período erótico da obra de Rodin, encontra precedentes na escultura clássica em que o motivo sensual é, eufemisticamente, tratado a partir da citação erudita da cultura latina.

A representação de pares mitológicos como “Leda e o Cisne”, ou “Amor e Psique”, constituem pretextos literários para o tratamento escultórico do relacionamento amoroso.

A título de exemplo poderia evocar-se, o revivalismo neoclássico de Canova que representa o par amoroso “Eros e Psique” sob a forma de escultura jacente ou em pé. De referir aqui a reminiscência neoplatónica, dos amantes a partilharem entre si o mel da vida representado na iconologia simbólica da abelha que ambos acolhem entre as mãos.<sup>62</sup>

De realçar ainda a diferença de atitude que no contexto da arte clássica funciona como filtro literário das emoções e sentimentos humanos, o que contrasta formalmente, com a postura explícita do grupo dos amantes sentados de Rodin ou com esquematismo monolítico apresentado por Brancusi.

Pelos motivos expostos, a obra do escultor romeno constitui um marco na história da escultura ocidental, sendo referenciada como índice paradigmático que enuncia, metodologicamente, a passagem do sistema clássico (modelação e moldagem) ao sistema moderno marcado pelo “talhe directo”.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> ANTÓNIO CANOVA (1757-1822) – “Amor e Psique” ou, “Psique reanimada pelo beijo de Cupido” – estudo em terracotta, 16x29.5x13.5cm, Mármore, 155x168x101cm, Paris Museu do Louvre, 1787; – “Amor e Psique” [em pé] – Mármore, 148x68x65cm, 1797,800? Vid. [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=2925](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2925); [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=3021](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=3021); <http://www.museocanova.it/menu.php?name=canope&lang=it>

<sup>63</sup> “Brancusi levou o entalhe directo na direcção oposta [à reprodutibilidade que passa por vários intermediários, inclusive o formador]: sua mão é a última a tocar no objecto; ele é o escultor como finalizador”. O parêntese recto é nosso. Vid. “Brancusi: os elementos da escultura” in, TUCKER, *A linguagem na Escultura*, p. 58

A influência do “beijo” de Brancusi além de estar implicitamente presente nos escultores da modernidade encontra explicitamente eco no trabalho do escultor português Carlos Marques que retoma o tema nos anos oitenta reelaborando-o como eco, numa forma mais orgânica em jeito de citação pós-moderna.

A contrastar com o “ beijo” <sup>64</sup>de Carlos Marques” pode ainda, referir-se por idiossincrasia identitária da escultura portuguesa, a obra homónima de Canto da Maya realizada em 1934 que, não obstante ter vivido parte da sua vida em Paris [Aluno de Emille-Antoine Bourdelle (1881-1929)] se manteve fiel ao ideário clássico.

O grupo “*Baiser*” ou “Idílio” <sup>65</sup> do escultor açoriano representa um sátiro e uma ninfa sentados e abraçados, evidenciando uma proximidade à lírica simbolista de Joseph Bernard.<sup>66</sup>

A recriação da atmosfera panteísta, pagã, própria de um momento mítico, pré-clássico distancia-o da influência directa das obras homónimas de Rodin ou de Brancusi.

A sua obra tanto contrasta com a expressividade exaltada de Rodin, (cuja gestualidade recria o fulgor da pele ao imprimir na superfície do mármore a sensualidade carnal da paixão) inspirada na herança Renascentista como se afasta da estética de Brancusi que recua mais no tempo, possivelmente, inspirada no megalitismo pré-histórico de que adopta a expressão mais geométrica e monolítica, própria dos arquétipos primitivos.

---

<sup>64</sup> CARLOS MARQUES (1948) – “O beijo” – mármore, 1982. Vid. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 382-383

<sup>65</sup> CANTO DA MAYA, Ernesto (1890-1981) – “*Baiser ou, Idílio*” – Terracota patinada, 95x80x55cm, [versão pequena?] cerca de 1934. Vid. *Canto da Maya*, IPPC-FCG, 1990, pp. 42, 135. “A Versão mais pequena em terracota pintada com patine de bronze, foi enviada ao Salão dos Artistas Independentes, Paris, 1934. O grande grupo *Baiser* foi apresentado pela primeira vez na 2ª Exposição/ Feira Boulogne-Billancourt, no mesmo ano”, pp. 134-135

<sup>66</sup> JOSEPH BERNARD (1866-1931) – “*La tendresse*” – Estudo em gesso patinado, 35x19x18,5cm, 1906 / bronze 65,5x45x48cm, e mármore, 1910; – “*La jeunesse charme par l’amour*” – bronze, 62x41x36cm, 1928. Vid. *Joseph Bernard*, Museu Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 116 -117; ‘A obra de Joseph Bernard, influência discreta no modernismo escultórico português’, *in*, op. cit, p. 75

**c) O cubo e a “gárgula”**  
(Figuração /Abstracção)

Nas ruínas de Óstia, antiga cidade portuária nos arredores de Roma, (Séc. VI a.C.), <sup>67</sup> podem ver-se em cima de dois plintos, colocados sobre um murete, à distância do tramo de um portal, dois rostos frontais, esculpidos sobre as faces do cubo.

As imagens colocadoras ao nível do transeunte, à semelhança de capitéis, pertenceram ao frontão do antigo teatro.

As máscaras apresentam a boca escancarada e o cenho franzido em alusão ao drama e à tragédia helénica.

A imagem do lado esquerdo é particularmente expressiva, pela forma como parece bradar algo incógnito e inaudível.

A morfologia cúbica dessas carrancas remete-nos para as gárgulas que se encontram na Torre do Tombo, em Lisboa, particularmente, para as figuras grotescas d’ “O Bem e o Mal” e “ O Velho o Novo e a Morte” cuja semelhança é duplamente significativa, não apenas porque resgata a temática antiga e medieval mas, sobretudo, porque recupera a herança do processo primitivo da escultura – o talhe directo.<sup>68</sup>

Este aspecto é tanto mais interessante, porquanto ajuda a ilustrar o sincretismo eclético presente na escultura portuguesa contemporânea (a coabitação no espaço/tempo de determinadas imagens referenciais que instauram o imaginário da cultura ocidental).

O “bestiário” realizado entre 1988 e 1990, por José Aurélio, para o topo das fachadas Sul [principal] e Norte do edifício que alberga o principal arquivo histórico nacional, é constituído por:

---

<sup>67</sup> Vid. *Roma e Vaticano*, (Pier F. LISTRI) Roma, Edizioni Musei Vaticani, 1998, p. 144

<sup>68</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) –“Gárgulas” – pedra, Lisboa, Torre do Tombo, 1988-90. Vid. *José Aurélio, Gestos e sinais*, Leiria, Edições Magno / Fundação Mário Soares e Casa – Museu Centro Cultural João Soares, 2001, pp. 29, 32-33, Idem, ‘As Gárgulas da Torre do Tombo 1988-1990’ pp. 66-74; Ibidem, “A Forma e os Mitos”, (Fernando de AZEVEDO), pp. 61-63; *Escultura Portuguesa*, pp. 114-115; 200-203.

“Dois grupos de quatro gárgulas, os ‘Guardas da Escrita’ e os ‘Fatores da História’, ficando duas gárgulas de cada grupo em cada fachada, com os ‘Guardas’ aos cantos, virados para fora e os ‘Fatores’ ao centro virados para dentro.

O grupo dos quatro ‘Guardas da Escrita’ é constituído pelo ‘Guarda das pedras’ e pelo ‘Guarda dos Papiros’ na fachada posterior [Norte] e pelo ‘Guarda do Abecedário’ e pelo ‘Guarda das Ondas Hertzianas’ na fachada anterior [Sul]. O Grupo dos ‘Fatores da História’ é constituído por ‘O Bem e o Mal’ e “O Velho o Novo e a Morte” na fachada anterior e por ‘A Guerra e a Paz’ e por ‘A Tragédia e a Comédia’ na fachada posterior.”<sup>69</sup>

Qualquer das oito gárgulas, distribuídas aos cantos e ao centro das fachadas, cumpre um programa iconográfico de ornamentação, que se baseia na combinação da imagem antropomórfica com a forma geométrica do cubo. A solução compositiva tira partido do talhe directo, esculpindo o motivo grotesco, baseado na morfologia do rosto, a partir de cada uma das arestas dos monólitos de calcário.

Embora o ferro seja o material preferido do escultor, para executar estas gárgulas teve de adaptar-se ao material (pedra) e à respectiva função arquitectónica.

“Cada trabalho e cada ideia, cria a sua própria exigência no material [...] As ideias aparecem de acordo com situações pontuais. Adapto-me e adapto os materiais às ideias, e as ideias aos materiais [...] O Arsénio Cordeiro diz que eu sou descendente dos homens que edificaram a Atlântida, porque não teria sido capaz de fazer as gárgulas, se não fosse filho de uma civilização da pedra.”<sup>70</sup>

O recurso à estrutura cúbica, encontra o seu apogeu compositivo na monumental “Cruz de Cristo 3D” realizada para Brasília (1997) onde o escultor, trabalhando o seu material preferido (ferro), tira partido do vazio e do cheio e da axialidade fundamental do cubo para dar forma tridimensional à lendária cruz templária, que aparece desenhada em

---

<sup>69</sup> José Aurélio, *Gestos e Sinais*, p. 33

<sup>70</sup> Idem, pp. 29, 32

cada uma das seis faces, convergido para o centro do sólido, diagonalmente apoiado sobre dois dos vértices.<sup>71</sup>

Esta obra que se evidencia pela autonomia formal do elemento cúbico, remete ainda para outra hipótese compositiva baseada no cubo, enquanto módulo construtivo.

O "monumento ao "25 Anos de Abril" resulta do empilhamento de 15 cubos, que constroem um prisma recto, quadrangular, sendo cada face quadrada aproveitada para inscrever uma letra, de caixa alta, alusiva ao evento comemorativo. Edificado como um "mupi", a obra tende para o design gráfico de um padrão vertical onde se lêem impressas as palavras " Democracia " e " 25 de Abril" (1999).<sup>72</sup>

A redução morfológica à geometria do cubo por via do talha-directa pode ser apreciada em "*The Castle of Eye*" de Minoru Niizuma patente no Jardim de Belém, Lisboa, 1994.<sup>73</sup> A peça de carácter totémico, construída por cinco cubos de granito empilhados verticalmente (3 Peças femininas – vazadas – 2 masculinas fechadas) tira partido do sólido geométrico regular, acentuando a sua axialidade e a força centrípeta / centrífuga, ao esculpi-lo da periferia para o interior, em sucessivas molduras paralelas ao contorno, como de um écran se tratasse.

Esta obra faz parte de uma série de peças semelhantes, (duas das quais em mármore que se encontram na Fundação Gulbenkian, uma composta por quatro cubos ("*Castle of Eye III*") em frente ao Centro Arte Moderna e outra constituída por apenas um elemento ("*Castle of Eye I*") ao cimo do Anfiteatro, ao o ar livre, que o escultor realizou

---

<sup>71</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) – "Cruz de Cristo 3D – Aço soldado e pintado a vermelho, Brasília, Brasil, 400x400x400cm, 1997. Idem p. 104

<sup>72</sup> "25 Anos de Abril" – vidro, 750x50x50cm, Alcobaça, 1999. Ibidem, p. 103

<sup>73</sup> MINORU NIIZUMA (1930) – "*The Castle of Eye*" – granito, Lisboa, Rua Vieira Portuense, (Jardim de Belém) 1994. Vid. *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, pp. 214-215

entre 1986 e 1994 na sequência da sua passagem pelos estaleiros de pedra em Portugal.<sup>74</sup>

A título de curiosidade, refira-se a afinidade morfológica entre estas obras e o “Monumento ao prisioneiro político desconhecido” realizado no início dos anos cinquenta, por Max Bill<sup>75</sup> onde o cubo jacente, vazado, constitui uma moldura arquitectónica de efeito perspectivado concêntrico, semelhante a “uma boca de cena”, aberta ao movimento do espectador.

Outro autor cuja obra apresenta arranjos compositivos baseados na exploração da superfície prismática do bloco, que começou por desenvolver um percurso tendencialmente abstracto, que tanto tirou partido do talhe directo como da construção em ferro, acabando finalmente, por regressar à modelação e à figuração, (caminho do modernismo para o classicismo) é Alípio Pinto.

A peça que realizou em 1988, no âmbito do simpósio de escultura em pedra nas Caldas da Rainha, tira partido do bloco de granito erigido na vertical, jogando com a tensão dos contrastes dicotómicos entre a superfície plana e ortogonal do prisma, de textura rugosa (que apresenta as marcas da extracção) e a superfície curva e polida da esfera, afagada manualmente, “embutida” a um terço da altura do bloco.<sup>76</sup>

A obra de cunho geométrico recorda, pela coincidência compositiva, o monólito prismático “*Stratus*” (1969-73) que se encontra no jardim frontal à casa Museu António Duarte (pouco acima do local onde, aliás, decorreu o simpósio), como se Alípio Pinto quisesse emular a obra

---

<sup>74</sup> –“*Castle of Eye I*”– mármore, 100x100x120cm, Lisboa, Jardim da FCG, 1986. Vid. *Niizuma*, CAM-FCG, Lisboa, 1986,p, 18; *Castle of Eye III* – pedra, mármore, 100x100x120cm, Lisboa, Jardim da FCG, 1986. Vid. *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, pp. 170,171; *Niizuma*, Galeria Quadrum, Lisboa, sd. [1986]

<sup>75</sup> MAX BILL (1908) –“Monument to the Unknown Political Prisoner” – 1952-53. Vid. *Sculpture Since 1945*, p. 47

<sup>76</sup> ALÍPIO PINTO (1951) – “Escultura” – (monólito em granito), Caldas da Rainha, [2º Simpósio Internacional de Escultura em Pedra “no Atelier-Museu Municipal António Duarte / Caldas da Rainha] 1988

replicando, de modo abstracto, à solução figurativa apresentada por António Duarte.

Outra solução compositiva que contempla o aproveitamento do bloco pedra em forma de prisma recto vertical, pode ser observada na peça que realizou para a Figueira da Foz (sd) onde o autor aproveita o topo do bloco de pedra, como um plinto, para intervir no topo, criando por contraste com a textura das marcas irregulares, inerentes à extracção do bloco, formas regulares e lisas que dão forma a um percurso oblíquo, em escadaria, que atravessa um pórtico e une dois pontos marcados por superfícies ortogonais (edifícios). A diferença de escala e de superfícies possibilitam a monumentalização da escultura reconhecendo-se, facilmente, no bloco (plinto) o ilusionismo da montanha escarpada que alberga no alto um trecho de sublime paisagem arquitectónica.<sup>77</sup>

Mais redutora foi a solução que o autor desenvolveu para o monólito que edificou em Porto de Mós, “semelhante a uma coluna infinita” onde tira partido do módulo cúbico, para compor um padrão axadrezado, ascendente, formado pela alternância de recorte entre vazio e cheio ou de luz e sombra, dos cubos.<sup>78</sup>

A redução formal associada à geometria prismática pode ainda, ser assinalada noutras obras construídas por assemblage em ferro, (material predilecto do escultor).

A peça que ganhou o Prémio da Central de Cervejas é constituída por um prisma quadrangular em aço, apresentando a aresta trabalhada em profundidade, de fora para dentro, rumo ao eixo axial do sólido, realçando o efeito de um relevo cubista, (criado pela intercepção e assemblage de diferentes planos de laminado metálico).<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> – “Escultura” – (monólito em pedra) Figueira da Foz, sd

<sup>78</sup> – “Escultura” – pedra (semi-rijo) 500x50x50cm, Porto de Mós, sd

<sup>79</sup> – “Escultura” – aço, [1º prémio no concurso] Sociedade Central de Cervejas, 1982

A subtil referência à paisagem torna-se mais explícita na obra de "Homenagem a João Hogan", realizada por ocasião do "Primeiro Simpósio de Escultura em Ferro" na Amadora, 1991.<sup>80</sup>

Aqui o laminado de aço, assemblado em módulos de planos cúbicos irregulares, organiza-se num volume ao baixo, à semelhança das paisagens desabitadas do pintor. A escultura, exibida na "Bienal de ar livre" fora colocada a flutuar sobre o lago, como se de uma ilha rochosa se tratasse [à semelhança da "Ilha do silêncio" ou, "Ilha dos mortos" (1880) de Arnold Böcklin (1827-1901)] cercada pela planura horizontal da água que, aqui, tacitamente, cumpre o papel da moldura na pintura ('vazio' ou distância que separa a obra do ruído adjacente do mundo) e que isola a escultura do ruído urbano, conferindo-lhe o aspecto de uma paisagem liliputiana integrada no parque urbano.

A experiência da composição feita a partir de planos geométricos irregulares, de aspecto "cubista" serve-lhe de motivo para a sua mais ousada intervenção em ferro que preparou para Igreja da Bidoeira. A obra composta por três retábulos, (do sacrário, da pia baptismal e central que se abre longitudinalmente, ao jeito do elemento vertical da cruz onde depuseram Cristo crucificado) altar e candeeiros, inteiramente realizados em ferro, constitui uma intervenção pouco convencional em termos deste material num ambiente sacro.<sup>81</sup>

O ferro poeticamente utilizado indicia, porém, noutra peça, "Sem título" de 1992,<sup>82</sup> (onde transforma a estrutura regular do prisma rectangular vertical, um pouco acima do meio, num motivo vagamente

---

<sup>80</sup> – "Homenagem a João Hogan" – Ferro, "*1º Simpósio de Escultura em Ferro*" / Amadora / Bienal de ar livre da Amadora, 1991. Vid. Catálogo correspondente.

<sup>81</sup> "Tendo tido no seu longo trajecto uma presença de servilismo relativamente às funções meramente destrutivas e utilitárias, é nos meados deste século [XX] que se revela como um potencial expressivo autónomo. De vida breve, encarna por isso, a brevidade das passagens e revela-nos, um tempo existencial próprio, não reivindicando por isso um lugar físico no eterno." (23 Abril 1996, Prova de Agregação à FBAUL). Igreja da Bidoeira de cima – ferro

<sup>82</sup> – "Sem título" – Ferro, 1992. Vid. "33 Escultores", Caldas da Rainha, Galeria Municipal, Osíris, (Simpetra 92)

antropomórfico, semelhante a um rosto) um ponto de viragem na obra do escultor que renuncia ao modo abstracto e à construção para regressar à modelação figurativa e à temática religiosa.<sup>83</sup>

Curiosamente, atento ao espírito de tempo, o escultor que desenvolvia predominantemente uma obra abstracta viu-se, por força das circunstâncias, a por à prova os procedimentos clássicos da escultura, adquirido com os antigos mestres nos bancos de escola.

O seu percurso, que começou na abstracção e culminou na figuração, evidencia uma orientação diversa da de Barata Feyo, cujo caminho progrediu da figuração para a abstracção. Recorde-se, a este propósito, “Marco histórico”<sup>84</sup> que Barata Feyo realizou, em 1959, para o Claustro do Palácio da Justiça, em Évora, uma obra estruturalmente semelhante, baseada na forma prismática, ornamentada com motivos figurativos.

Uma outra perspectiva, de carácter modernista, que se situa nos antípodas da metodologia clássica e que, tanto contrasta com o processo da modelação como da transladação por pontos á pedra, (usados tanto por António Duarte como por Barata Feyo) é o monólito “Marco” de António Matos, constituído pela apropriação e empilhamento de fragmentos industriais de mármore, erigidos segundo o eixo vertical.<sup>85</sup>

Curiosamente, em contraponto com o percurso de Barata Feyo, que é um dos precursores da modernidade em Portugal, o seu trajecto, desenvolveu-se em sentido inverso, indo da abstracção para a

---

<sup>83</sup> - “Relevos da Igreja do Colégio Universitário” – cobre electrolítico, Lisboa, 1996-99. Vid. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 456-457

<sup>84</sup> BARATA FEYO (1899-1990) – “Marco histórico” – Gesso patinado, 120x24x24cm / Évora, Claustro do Palácio da Justiça, pedra, 1959. Vid. *“Mestre Barata Feyo – Exposição Retrospectiva”*, p. ; “Museu Barata Feyo Caldas da Rainha”, fig. 33

<sup>85</sup> ANTÓNIO MATOS (1954) – “Marco” – mármore de Estremoz e Mem Martins, 1990

figuração, regressando ao homem e à paisagem enquanto centros da mitopoética clássica.<sup>86</sup>

A propósito do trajecto não linear da obra dos escultores, pode ainda evocar-se um outro caso que aponta em sentido inverso. Álvaro França, influenciado por Barata Feyo de quem fora aluno no Porto, desenvolveu um percurso, predominantemente figurativo, apoiado pela modelação, sendo aqui e ali, intermitentemente pontuado por algumas intervenções de aspecto mais abstracto e geométrico. Um exemplo é “Pirite”,<sup>87</sup> que consiste numa construção cúbica, em aço pintado de vermelho, realizada em 1997, durante o simpósio de Paio Pires, e que representa, na sintética organização ortogonal, a imagem cristalográfica do mineral.

Uma das obras consideradas pioneiras do abstraccionismo em Portugal é “Mulher e árvore”<sup>88</sup> (1948) de Arlindo Rocha.

O título apesar de literário, contrasta com o serpenteado da linha curva, sinuosa, polida e desigual, em bronze, recortada no espaço, que se desenvolve na alternância entre o vazio e cheio e origina uma forma híbrida, biótica (composta pela sugestão de uma figura feminina reclinada, cuja parte superior ambigualmente se metamorfoseia em torso, rosto, ou copa de árvore) situada algures, entre orgânico e o mecânico.

O que nesta obra se torna sintomático da modernidade tem a ver, sobretudo, com a pequena escala ou com a recusa de representação

---

<sup>86</sup> Veja-se, por exemplo: – “Paisagem com ciprestes” – mármore travertino, 1995; – “Montes e vale” – mármore travertino, 40x60x40cm, 1996; – “Outeiros” – travertino, 40x60x40cm, 1996; – “Subida à Montanha” – travertino, 100x90x45cm, 1998; – “Escada de Jacob” – preto da china e ardósia, 1988; – “Caixa de Pandora” – mármore ruivina, buxo e terra, 75x150x150cm, 1990; – “Dafne / Árvore da vida” – travertino, 350x200x80cm, CREL A9, Norte-Sul, Lisboa, sd.

<sup>87</sup>ÁLVARO FRANÇA (1940) – “Pirite – ferro pintado a vermelho, 220x300x560cm [estudo, acrílico pintado, 10x1325cm], simpósio, Paio Pires 1997. Vid. “Álvaro França escultura”, Açores, Ponta Delgada, Câmara Municipal, 2003

<sup>88</sup>ARLINDO ROCHA (1921) – “Mulher e árvore” – bronze polido, 40x40x22cm, CAMJAP-FCG / Coleção de autor, 1948; Vid. “Os Anos 40 na Arte Portuguesa”, Vol. II, p. 94; A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX, p. 103; Escultores contemporâneos em Portugal, pp. 160-163

naturalística da realidade e, não tanto, com o material (bronze) ou com o processo (modelação / fundição) essencialmente clássico e tradicional.

O cunho organicista, que caracteriza esta peça, viria nas décadas seguintes a ser substituído por uma linguagem tendencialmente ortogonal, apoiada pelo processo de construção (assemblage) e pela utilização de novos materiais, nomeadamente o aço.

“Ciência”<sup>89</sup> que o escultor acabou de concretizar no final da década de cinquenta resulta, essencialmente, do jogo das possibilidades expressivas e formais do cubo, elevado ao nível do espectador por um plinto que resulta da haste vertical de uma “viga em I”, apoiada numa base em cruz. A forma reduzida a um sólido geométrico perde aqui a densidade maciça, característica do monólito em pedra, para se desenvolver como caixa ou pequena arquitectura, voltada para o espaço interior, que é estrategicamente modelado por luz e sombra, em função das diferentes aberturas ortogonais (quadrados e rectângulos) que o interceptam e iluminam à semelhança de portais.

Esta solução compositiva, redutoramente associada ao cubo encontra paralelo na escultura “Construção”<sup>90</sup> de Helder Batista, que em cima do lastro cúbico de uma base em pedra, coloca uma moldura quadrada (perímetro retirado a uma das faces do cubo) para ensaiar no espaço, um movimento ortogonal, em contraluz (a partir do vazio e do cheio) composto de módulos prismáticos, de tubos e perfis prefabricados em aço, que animam o enquadramento como um fragmento de paisagem urbana.

---

<sup>89</sup> –“Ciência” – metal branco estanhado, CAMJAP-FCG, 1956/60. Vid. *Escultura Portuguesa*, p. 69; *Arte Portuguesa nos Anos 50*, pp. 156,157; *Escultores contemporâneos em Portugal*, pp. 160-163

<sup>90</sup> HÉLDER BATISTA (1932) – “Construção” – pedra e ferro, Lisboa, CAMJAP-FCG, 1970. Vid. *Escultura Portuguesa*, p. 70

## A 2 – A imagem do Infante

### a) O “Navegador”, o Padrão e a Expo

A jusante, sobre a margem direita do Tejo, avista-se o Infante em pé, com uma caravela portuguesa na mão direita, à altura do peito e com um portulano, na outra, ao longo do corpo.

No ápice da nau, a figura do “navegador” precede o cortejo, da trintena de personagens reunidas a ‘bombordo’ e a ‘estibordo’ do Padrão dos Descobrimentos, que se prepara para zarpar de Lisboa, rumo à Costa Ocidental de África, descendo o Atlântico.

Quando se pensa no Infante a imagem que, primeiramente, ocorre é a de Belém quer por, formalmente, ter sido a que melhor se adaptou à escala colossal (herói de sete de metros de altura),<sup>91</sup> quer por constituir um notável exemplo de integração que reúne um conjunto de razões, estrategicamente, significativas: de ordem política, económica, social, iconográfica, geográfica e simbólica.

Imaginado numa noite de insónia, pelo Arquitecto Cottinelli Telmo,<sup>92</sup> o Padrão dos Descobrimentos é, certamente, a obra mais emblemática do Estado Novo na medida em que foi das que melhor soube corresponder aos anseios imagéticos do regime.

A forma que hoje se lhe reconhece foi-lhe dada pela mão do escultor Leopoldo de Almeida e pela equipa de escultores que com ele

---

<sup>91</sup> “Lá onde escoo o Tejo, os escultores / De entre a água erguerão altos heróis, / Poetas, santos, navegadores. [...] Esses heróis colossos de sete metros de altura dir-se-ia terem sangue e ossos, como ele os visionou [...] As suas trinta e três figuras talhadas na pedra rosal de Leiria, as duas filas de famosas personagens da História que o Infante conduz para os destinos triunfais da imortalidade. - Texto construído em torno do poema “O Desejado” de António Nobre, Vid. Luiz TEIXEIRA, “Os poetas não se enganam”, *Colóquio Artes*, Nº 7, Fev. 1960, pp. 28-31

<sup>92</sup> Vid. “O Padrão dos Descobrimentos” s.l., Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, s.d.; “O Padrão dos descobrimentos”, (Manuela SINEK), *Revista Municipal*, Lisboa, Ano XLVI, N.º 13, 1985;

colaboraram, primeiro em estafe, <sup>93</sup> para a Inauguração temporária do grande evento cenográfico que foi a Exposição do Mundo Português e, vinte anos mais tarde, na versão em cimento e pedra. <sup>94</sup>

A trasladação do gesso (1940) ao material definitivo (1958-1960) não poderia ter sido mais oportuna; aproveitando a comemoração do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, o regime encerrava o ciclo dos concursos públicos e salvava, assim, o Infante e o Padrão da inexorável ruína.

Amado por uns e vilipendiado por outros, o Padrão de Belém emana uma inequívoca aura do poder que marca, indelevelmente, o *genius loci* daquele lugar.

O monumento fecha o ciclo do império, erguendo-se como o sinal vigilante da memória da expansão marítima portuguesa, reactualizando-se, hoje, como signo da diáspora de Portugal pelo mundo; um cíclico êxodo que, ao longo do século vinte, continuou a assegurar a sua continuidade nas sucessivas vagas de emigração portuguesa pelos cinco continentes.

---

<sup>93</sup> “Conseguida a colaboração de Leopoldo de Almeida, os trabalhos desenvolveram-se com grande celeridade, em apenas três meses facto que, na altura, foi considerado milagre, mas que afinal se devia não só à precariedade dos materiais empregues (uma leve estrutura de ferro e cimento, com 50 metros de altura guarnecida com cerca de uma trintena de figuras de estafe), como à numerosa equipa de quarenta pessoas que na tarefa se empenharam, chefiadas por Diamantino Tojal, na parte arquitectónica, (cuja estrutura assentou em cálculos do Eng. Jaime Martins) e por João FRAGOSO na parte da escultura. Vid. “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, sl., sd, p. 17

<sup>94</sup> Como entretanto, Cottinelli Telmo faleceu, a obra acabou por ser concluída sob a responsabilidade do arquitecto Pardal Monteiro. – “Padrão dos Descobrimentos” – estafe, Exposição do Mundo Português 1940 / pedra rosal de Leiria, e betão armado, 54x20x46m, Lisboa, Doca de Belém 1958-1960 (Inauguração temporária em 1940, na Exposição do Mundo Português e definitiva a 9 de Agosto de 1960 – 5º Aniversário do Infante D. Henrique). “*Estudo para Padrão dos Descobrimentos*”, gesso, 275x230x140cm (Colecção herdeiros do escultor) Vid. “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol.s, I, II, pp. 60-61,118; 9, 29; “O *Atelier de Leopoldo de Almeida*”, pp. 8-10,23,36,42,49,58,93; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, pp. 208-209; *Estatuária de Lisboa*, pp. 14-15; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, pp. 118-152; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 70-79; “O Padrão dos descobrimentos”; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 84-93,94,95; *A Arte em Portugal no Século XX*, pp. 280-281.

<http://www.cm-lisboa.pt/cultura/DEC/Padrao/PDescFiguras.htm>

<http://www.apm.pt/gt/gthem/PedroNunes/Estatuas-Lisboa-Descobrimentos.htm>

A sua edificação no estuário Tejo, onde as águas do rio se misturam às do Atlântico, próximo da Torre de Belém e do Mosteiro dos Jerónimos, assegura um triângulo estratégico, recentemente, reiterado pela imagética “cavaquista” que edificou, na proximidade do Padrão, entre a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos, o Centro Cultural de Belém.

O CCB, construído em pedra lioz, semelhante aos monumentos vizinhos, torna-se, por três vezes, o palco temporário da Presidência Portuguesa da União Europeia.

A proximidade no espaço, a afinidade matérica e a correlação temporal são, significativamente, afins e confirmam a importância histórica daquele lugar.

No mundo globalizado e interactivo do Portugal hodierno ali convivem, pacificamente, as colecções de arte contemporânea, no CCB, com o espólio de arqueologia pré-histórica e a arte sacra quinhentista, nos Jerónimos, com o revivalismo classicista da escultura pública do Estado Novo nos jardins e no padrão.

A geometria íntima do lugar descreve um triângulo onde dois catetos, o passado Manuelino e a rememoração neo-renascentista do regime fascista, se reúnem à hipotenusa onde coabita o Portugal contemporâneo, democrático e europeísta.

## **b) Iconografia henriquina**

A iconografia do Infante é vasta. Surge como um dos heróis com maior representatividade na escultura nacional.

A profusão de exemplares deve-se, sobretudo, à implementação da 'política do espírito', apostada em revitalizar a história como estratégia de construção da identidade e reforço da auto-estima nacional.

Desde 1929 que o Estado Novo preparou sucessivos eventos, concursos e exposições,<sup>95</sup> cujo corolário haveria de coincidir nas *Festas do Duplo Centenário* e na Exposição do Mundo Português.<sup>96</sup>

Entre 1929 e 1940 houve, pelo menos, onze exposições, seis internacionais e cinco nacionais em que Portugal participou, e que, de algum modo, prepararam logística e iconologicamente a Expo do Mundo Português. A representação de figuras históricas, particularmente, associados à saga dos Descobrimentos, antecipava a tónica que haveria de ser dada à figura tutelar das descobertas marítimas.

No início dos anos trinta o escultor Francisco Franco realizou uma estátua do Infante em que o *fácies* e respectivos adereços (chapéu, manto e octante) traduzem, de maneira fidedigna, o hipotético retrato de D. Henrique, retirado, como veremos, da fonte iconográfica mais recorrente.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Vid. *Exposições Estado Novo – 1939-1940; Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 208-240.

<sup>96</sup> A 28 de Março de 1938, a Presidência do Conselho fazia divulgar, na imprensa, um texto de treze parágrafos, escrito por Salazar, onde este estabelecia os princípios do que viriam a ser as *Comemorações do Duplo Centenário* – o oitavo centenário da fundação de Portugal; o terceiro da recuperação da independência. Vid. António Lopes RIBEIRO, *A Exposição do Mundo Português*, Filme – 35 mm, p/b, 62'; Idem, – *As Festas do Duplo Centenário* (da Fundação e Independência de Portugal), Lisboa, 1941

<sup>97</sup> FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “*Infante D. Henrique*” – gesso, 300 cm, Lisboa, Museu Militar, 1931. Maqueta em bronze, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha. Vid. *Francisco Franco e o 'Zarquismo'*, p. 23; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 295

A figura em pé, exibida na Exposição Colonial de Paris, em 1931 e, na Exposição de Arte Colonial de Nápoles, em 1934,<sup>98</sup> foi modelada em tamanho acima do natural e é de feição mais verista e menos estereotipada do que a de Leopoldo.

A clareza estrutural e a simplicidade formal dão, à figura, o carácter monumental inaugurado em Zarco (1928-34).

A irrepreensível representação do Infante evidencia, também, a facilidade e o vigor com que Francisco Franco aborda o retrato o que, de alguma maneira, faz pressagiar o convite recebido, três anos depois, para realizar os retratos de Salazar em busto e em corpo inteiro, de beca ou togado.<sup>99</sup>

Para o Pavilhão de Portugal, na Exposição Internacional de Paris, em 1937, Canto da Maya satisfazia o compromisso público de modelar outra figura do Infante em pé, um baixo-relevo monumental ladeado por outras duas figuras maiores dos Descobrimentos: o primeiro circum-navegador português, Fernão de Magalhães e, o vice-rei da Índia, Afonso de Albuquerque.<sup>100</sup>

A caracterização iconográfica desta figura de D. Henrique, exceptuando a aba, ou a gola acrescentada na parte superior do manto, à semelhança de um corselete, de um capote, ou de um hábito franciscano é, no geral, idêntica à estátua modelada por Francisco Franco.

---

<sup>98</sup> *Francisco Franco e o 'Zarquismo'*, p. 23

<sup>99</sup> – “António Oliveira Salazar” – Retrato de corpo inteiro em traje académico, encomendado para a zona descoberta do Palácio Foz, Lisboa, 1934. Além de constar na Exposição de 1940, a peça foi exposta no Pavilhão de Portugal, Exposição de Paris – 1937; Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional de Exposição de Nova / S. Francisco, 1939. Vid. *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, pp. 101,154-155; “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol. I, II, pp. 23; 55; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 151-158, 238. O artigo de SAIAL conta a história e apresenta imagens dos vários retratos de Salazar.

<sup>100</sup> CANTO DA MAYA (1890-1981) – “Afonso de Albuquerque; Infante D. Henrique; Fernão de Magalhães” – Relevos monumentos em gesso, (cerca de duas vezes o tamanho natural), Exposição Internacional de Paris Pavilhão de Portugal, 1937. Vid. *Canto da Maya*, IPPC-FCG, pp. 45-48-49; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 212

A mão direita junto ao peito e a esquerda pendente ao longo do corpo antecipam, por outro lado, uma atitude análoga à que Leopoldo viria a escolher para o seu Infante no padrão.

Atitude idêntica pode encontrar-se na figura da maquete que Soares Branco realizou, em 1955, por ocasião do concurso para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres.<sup>101</sup>

A imagem, de aspecto monumental, mimetiza o movimento de andar da peça que Leopoldo havia realizado, em 39, para o Padrão, adoptando, apenas, uma diferente postura de mãos (juntas, a abrir um portulano junto ao peito).

Em 1939, na véspera da *Exposição do Mundo Português*, mostraram-se na *Exposição Internacional de Nova York e S. Francisco*, na 'Sala do Descobrimento do Atlântico', Pavilhão de Portugal, mais duas obras alusivas ao Infante: um relevo de Roque Gameiro, aproveitado na sequência do projecto para Sagres de 1935, (a que voltaremos) e um painel de Jorge Barradas.

O painel em cerâmica policromada, "*Alegoria à vida do Infante e ao seu papel na 'Escola de Sagres'*",<sup>102</sup> apresenta o Infante ao centro da composição, em pé, debaixo de um arco ogival, com o globo terrestre na mão direita (esfera armilar encimada pela cruz de Cristo).

A figura, em traje semelhante, reaparece, em menor escala, no canto superior esquerdo, com a carta e compasso junto ao corpo. Além dos adereços, canonicamente, associados à iconografia do herói, o motivo prolonga-se abaixo e, lateralmente, em mais três episódios alusivos à vida do "*Navegador*" evocando-o como estudioso, pedagogo e guerreiro.

---

<sup>101</sup> SOARES BRANCO (1925) – "Estudo para Monumento ao Infante D Henrique em Sagres" – gesso, Infante: 55x28x17cm; Grupos: 30x51x15/30,5x51x17cm (fé) c. 1955

<sup>102</sup> *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, p. 92

A fechar este ciclo da representação iconográfica do Infante, em pé, refiram-se, ainda, mais duas obras entre as inúmeras que, em 1960, vieram a ser edificadas um pouco por todo o país, na sequência do Quinto Centenário da Morte do Infante (1460-1960).

Defronte à igreja de S. João Baptista<sup>103</sup> sobranceira ao Convento de Cristo, em Tomar, foi implantada uma estátua do Infante, em bronze, da autoria de Henrique Moreira (discípulo de Teixeira Lopes).<sup>104</sup>

A figura em pé, com o traje habitual e o característico chapéu, fita o horizonte em atitude pensativa.

O motivo da edificação da estátua, naquele lugar, tem a ver com a relação de proximidade da Igreja ao monumento emblemático da Ordem de Cristo, da qual o Infante foi Governador, conforme inscrição na base. A obra evoca, aqui, o berço das descobertas e relembra aos transeuntes onde foram lançados os primeiros fundamentos da Expansão.

Em Viseu, pela mesma ocasião, Martins Correia erigiu, por motivo idêntico e razões toponímicas, em praça do mesmo nome, outra estátua do Infante D. Henrique em pé.<sup>105</sup>

Esta peça, em bronze, é invulgar pelo facto de assentar num plinto baixo e, particularmente, pelo modo como integra os elementos iconográficos nos braços dobrados ortogonalmente: a mão direita erguida na vertical segura, ao nível da cabeça, o globo encimado pela cruz de Cristo; o antebraço esquerdo, na horizontal, segura na

---

<sup>103</sup> Igreja nova construída entre finais de Século XV e 1510 por D. Manuel em substituição da antiga igreja de S. João, de fundação Templária.

<sup>104</sup> HENRIQUE MOREIRA (1890-1979) – “*Infante D. Henrique*” – bronze, 250 cm, Tomar, 1960. Vid. “O Rosto do Infante”, p. 163

<sup>105</sup> MARTINS CORREIA (1910-1999) – “*Infante D. Henrique*” (1394-1460) – bronze, 300cm, Viseu, Praça Infante D. Henrique, 1960. Vid. *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 305; “O Rosto do Infante”, p. 176. Lamentavelmente a obra foi entretanto, arbitrariamente, deslocizada.

extremidade uma espada em insólita posição (mão agarrada à bainha, com o punho para baixo, na diagonal). Um manto de pregas direitas, uma longa capa (inusual) e o habitual chapéu, coroam a peça.

Um pouco por todo o país, de Faro a Vila Nova de Famalicão, em alguma praça ou jardim, de corpo-inteiro, meio-corpo ou em busto, se pode assinalar a iconografia do Infante em Pé.<sup>106</sup>

### c) O Infante sentado

Na sequência do Quinto Centenário da Morte do Infante e da edificação do Padrão, Leopoldo erigiu, em Lagos, outra estátua do Navegador: uma figura em bronze, pouco acima do tamanho natural, apresenta o navegador sentado com o octante e o mapa de marear sobre os joelhos.<sup>107</sup>

A estrutura compositiva da estátua deve-se a um desenho realizado em 1934, com que Leopoldo venceu o Concurso para Professor de Desenho na ESBAL.<sup>108</sup> O traçado subordinado ao tema o “Infante de

---

<sup>106</sup> Gago COUTINHO, “Monumento ao Infante D. Henrique”, Lisboa, Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, Nº 1 e 2 da 69ª série – Jan. Fev. 1951 (discurso a propósito da inauguração do pequeno monumento ao Infante em Faro, 31 de Jul. 1949). Em Vila Nova de Famalicão, existe um busto a meio-corpo, de Autor anónimo, mandada erigir pela Câmara Municipal em 10-06-1960.

<sup>107</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “ Infante D. Henrique” – gesso patinado, 155 x 80 x 92 cm, Lisboa, Museu da Cidade / Museu da Marinha; bronze, Lagos, 1967. Embora a inscrição na base remeta para uma hipotética inauguração em 1960, a data atribuída ao gesso dá a ideia da obra ter sido realizada sete anos depois. Ver, “O Atelier de Leopoldo de Almeida, pp.. 24, 70-71; *Estatuária de Lisboa*, p. 296

<sup>108</sup> “O Infante de sagres” – 1934. Vid. “O Atelier de Leopoldo de Almeida”, p. 18. A pose contemplativa, evoca, de algum modo a pintura de JOSÉ MALHOA, “O Sonho do Infante”, Lisboa, Museu Militar, parede da sala do Infante, 1905, em que o Infante aparece sentado em cima de um rochedo, mão na testa, mar ao fundo, dando livre curso ao devaneio da sua imaginação. Ao fundo o mar e acima o céu onde em *sfumato*, aparecem silhuetas esbatidas que recriam algumas histórias e acontecimentos. O tema do Infante junto ao mar (Sagres) sonhando a expansão tal como o apresenta Malhoa ou Leopoldo encontra outras réplicas ao longo do século XX por exemplo SEVERO PORTELA, “Alegoria da ‘Escola de Sagres’”, óleo sobre tela, Lisboa, Museu da Marinha, 1979. Leopoldo deixou dezenas de desenhos preparatórios alusivos aos monumentos que realizou do Infante. Veja-se, no espólio ainda por inventariar no CACR – Caldas da

Sagres” representa D. Henrique, a três quartos de perfil, sentado sobre a muralha de uma fortaleza sobranceira ao mar. O desenho contrasta com o de Francisco Franco (que também concorreu) <sup>109</sup> que apresenta a figura de D. Henrique como um monge, sem o característico chapéu, a rezar, de joelhos, no interior de um ermitério voltado ao mar.

A escultura de Leopoldo (inspirada no desenho), colocada em cima de um plinto cúbico, na praça pública, junto à baía de Lagos, surge, também aqui, a desfrutar de uma visão sobre a marina.

Os ingredientes cenográficos do lugar são semelhantes aos elementos imaginários do desenho e ao sítio concreto escolhido para a edificação do Padrão em Lisboa, incluindo o chão de calçada portuguesa, que recupera os motivos traçados por Cristino da Silva para o pavimento do Padrão dos Descobrimentos em Belém. <sup>110</sup>

Como facilmente se depreende, a escolha não foi inocente nem casual; tomaram-se decisões políticas tendo por base aspectos geográficos, administrativos, sociais e simbólicos.

A função da obra parece ambígua: além de surgir como forma óbvia de marcação simbólica do território deixa, também, a ideia de se propor,

---

Rainha, por exemplo: Estudos prévios do Padrão: LA-0220 a LA-0247; Estudos do Infante sentado e em pé: LA-0168; 0225; 0229; 0235; 0236; 0321; 0423. Estudos da Medalha alusiva à inauguração do Padrão: LA-0395 e LA-0396. De salientar ainda o desenho LA-0468, que parece fazer parte do estudo para um friso dedicado à Dinastia de Avis onde, a par da sequencia dos nomes dos Infantes, aparece, no canto inferior direito, uma imagem de D. Henrique a rezar em pé. Este desenho, à semelhança do anteriormente citado, constitui o exemplo de um estudo prévio que acabaria por se converter em escultura. “Infante *D. Henrique*” (em pé) – 62 x 20 x 16 cm, gesso patinado, Lisboa, Museu da Cidade, Op. cit., p. 71.

<sup>109</sup> FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “Infante D. Henrique orando” – Desenho sobre papel, 152x152cm, Lisboa, FBAUL, 1934.

<sup>110</sup> CRISTINO da SILVA – “Projecto do arranjo urbanístico adjacente ao Padrão dos Descobrimentos” – Lisboa, 1958-60. Vid. “O Padrão dos Descobrimentos” Lisboa, Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa do plano de obras da Praça do Império, s.d.

sobretudo, compensar o poder administrativo local, nomeadamente, perante a defraudada expectativa de não haver assistido à construção do famigerado memorial ao Infante em Sagres.

A ter que se decidir entre Sagres, Lagos ou Lisboa, primeiro Lisboa, depois Lagos e finalmente Sagres (primeiro o ministro, depois o autarca e por último a população).

Nesta perspectiva, a construção do Infante no padrão, em Lisboa, constituía uma maneira sub-reptícia de reafirmar a hierarquia do poder central.

Dadas as circunstâncias, a estátua do Infante em Lagos ficou aquém da de Lisboa: embora formalmente correcta, não tem escala, nem euritmia ou a imperativa urgência de acção que caracterizam a primeira.

Na versão de Lagos o Infante apresenta-se com o ar auto complacente, de quem descansa sobre a obra realizada. A peça não constitui uma imagem de força ou energia como a do padrão, podendo ser encarada como mais uma, entre as inúmeras versões da iconografia do Infante sentado.

A réplica miniaturizada da versão de Lagos, do mesmo autor, editada na brancura da porcelana, ganha em definição, apesar da escala, à obra de bronze, que perde com efeito de paralaxe do plinto e com a mimetização da verdura da paisagem.<sup>111</sup>

À medida que o poder local conseguiu alcançar maior autonomia administrativa, distanciando-se do centro, gerou-se um outro contrapeso político.

---

<sup>111</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “Estatueta do *Infante D. Henrique*” – Porcelana “biscuit”, Fábrica *Vista Alegre*, 42 cm, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1957. Vid. “O Rosto do Infante”, p. 8

No princípio dos anos 70 foi erigida, em Lagos, na praça Gil Eanes, a poucos quarteirões da peça que vimos de Leopoldo, uma outra escultura que, de forma algo premonitória, deixou antever a derrocada do antigo regime, antecipando a alternativa imagética adoptada pelo modernismo.

Em pé, com ar imberbe, de luvas, com o imenso capacete a seus pés, à semelhança do Beato D. Nuno *Álvares Pereira de Barata Foyo*,<sup>112</sup> o “D. Sebastião”, de João Cutileiro, é um famigerado ‘cavaleiro de triste figura’, apeado do cavalo e perdido na praça pública.<sup>113</sup>

A obra homónima – “*Alegoria ao “último cavaleiro”* ou “D Sebastião e o Rei Mouro em Alcácer Quibir” – que António Duarte realizou, em 1940, para a Exposição do Mundo Português, em Lisboa, apresenta dois cavaleiros montados em dois corcéis, cavalgando lado a lado.<sup>114</sup>

Construída na precária materialidade do gesso como fragmento frontal de um motivo equestre, colocado sobre um alto plinto prismático contra um fundo parietal resplendoroso, de ritmos oblíquos, lineares, o conjunto do relevo constituiu uma cenografia temporária que evoca, de forma desdramatizada, o trágico desaparecimento do jovem rei.

---

<sup>112</sup> A solução formal do capacete medieval disposto aos pés da figura funciona como artifício iconográfico que fornece indícios sobre o tempo e sobre a identidade da personagem. Ver., BARATA FEYO (1899-1990) – “*Beato D. Nuno Álvares Pereira*” – gesso patinado, 99 x 34 x 21 cm, Museu B F, Caldas da Rainha, / Bronze, Porto, Col. Part. 1953

<sup>113</sup> JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Monumento a *D. Sebastião*” – mármore, Lagos, Praça Gil Eanes, 1973. Vid. *Escultura Portuguesa*, pp. 258-259; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 158; “*O D. Sebastião de João Cutileiro*”, *Colóquio Artes*, N.º 14, Out., 1973, pp. 41-44.

Para o monumento o escultor desenvolveu vários estudos preparatórios “Maqueta de D. Sebastião I” – mármore, 46x15x15cm, 1972; “Maqueta de D. Sebastião II” – mármore, 46x16x12cm, 1972; – “Maqueta de D. Sebastião III” – mármore, 40x10x12cm, 1972; – “D. Sebastião IV: – “uma visão histórica” – mármore, 50x17x14cm, 1973. Vid. “João Cutileiro, Exposição Antológica”, FCG, fig.s., 47, 48, 49, 58.

<sup>114</sup> Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Sala da Fé e do Sacrifício dos Portugueses em Marrocos. ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “D Sebastião e o Rei Mouro em Alcácer Quibir; Alegoria ao “último cavaleiro” – Lisboa, Exposição do Mundo Português, Pavilhão dos Portugueses no Mundo, 1940. Vid. CACR, (Centro de Artes Caldas da Rainha) [AMAD/EXP/XIV-2]; *Exposições do Estado Novo – 1939-1940*, p. 178; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 182-184

O título – “*Alegoria ao “último cavaleiro”*” – auxiliado pela estética do fragmento a que não foi alheio um certo espírito romântico, aliás, auxiliado pela nostalgia do fatídico fim – o último – o derradeiro – esconjura na memória o sentido lírico da ruína arqueológica e confronta-nos com a irreversibilidade do tempo.

O sobre-título – “D Sebastião e o Rei Mouro em Alcácer Quibir ” é, historicamente, mais empenhado e mais condizente com o contexto político da exibição.

Não se tratava aqui de evocar a singela e sentimental recordação do fatídico rei-menino (como poderia aparentar o primeiro título), mas, mais uma vez, de reafirmar a ideia da expansão marítima como manifestação geopolítica de salvaguarda da integridade territorial. Quanto mais distantes permanecessem os potenciais invasores de Sagres, mais segura estaria a fronteira do extremo Sul de Portugal com o Atlântico.

Ao apresentar-se como “*assemblage*”, na tosca informalidade da pedra desbastada por meios mecânicos, em talhe directo, o “D. Sebastião” de João Cutileiro distancia-se, formal e ideologicamente, da imagem apolínea do herói clássico, já pouco tendo a ver com a encomiástica retórica dos heróis ou com a metodologia e ideário clássico da escultura.

A credulidade histórica e o orgulho nacional, veiculados pela escultura clássica, haviam sido, aqui, substituídos pela ironia, pela dúvida, pela irreverência e subjectividade associados às ‘flores do mal’<sup>115</sup>, que tingem o espírito da escultura moderna, no século vinte, em Portugal.

---

<sup>115</sup> Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992

#### d) Ícone e paradigma

Em 1915, na sequência da prova do concurso público para professor da ESBAL, Simões de Almeida-Sobrinho e Costa Mota-Tio realizaram, a pedido do júri, duas estátuas alusivas ao Infante.

Treze anos mais tarde,<sup>116</sup> aproveitando a conjuntura de se querer homenagear publicamente a figura do Infante, em Sagres, Simões de Almeida viu uma oportunidade de dar à estátua com que vencera o concurso, uma maior visibilidade e vida mais perene.

Não obstante a 'pressão' da imprensa e os contactos efectuados, a verdade é que não conseguiu persuadir o poder político a financiar a execução definitiva da obra.

Fracassada a tentativa de se erguer a estátua em Sagres, surgiu a alternativa de embarcar a obra, trasladada à pedra, num transatlântico rumo aos Açores, acabando por ir parar a Vila Franca do Campo, local onde actualmente permanece.<sup>117</sup>

Cinco anos mais tarde, a ideia de construir um monumento ao Infante na ponta S. Vicente voltava a ressurgir.

Entre 1933 e 1957, o Estado Português promovia três concursos públicos<sup>118</sup> onde participaram os mais insignes arquitectos e escultores da época.

---

<sup>116</sup> O DN, dia 18 de Fevereiro de 1928, publicava a fotografia de uma estátua do Infante, da autoria de Simões de Almeida Sobrinho com a intenção de a mandar erigir em Sagres, sobre "Um rochedo altíssimo, em frente da ponta de S. Vicente". Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 84-85

<sup>117</sup> SIMÕES de ALMEIDA – Sobrinho (1880-1950) – "Infante D. Henrique" – pedra, Açores, S. Miguel – Vila Franca do Campo, 1915. Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 84-88

<sup>118</sup> 1933-1935, 1836-1938 e 1955-1957 Vid. *A Arte em Portugal no Século XX*, pp. 271, 281; a propósito dos vários concursos ver, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 84-96 e 272-276, Anexo 2 e 3, "Comissão" e "Concurso para a construção do Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres", 27 Dez. 1933; 'Concursos para o Monumento ao Infante em Sagres' in, "Os artistas do Estado Novo e a visão do Infante", Nuno ROSMANINHO, in, "O Rosto do Infante" pp. 150-160

Porém, apesar dos inúmeros projectos, a verdade é que os concursos foram sendo sucessivamente anulados e nunca se chegou a construir qualquer memorial ao Infante em Sagres.

No contexto da adiada saga, a obra de Simões de Almeida -Sobrinho suscita um interesse acrescido quer pelo facto de, cronologicamente, ter sido a primeira a lançar a problemática do Infante em Sagres quer por, formalmente, constituir um incontornável paradigma iconográfico, cujo exemplo, à semelhança do Zarco de Francisco Franco, haveria de ser tomado como referência da representação do Infante (a figura do Infante de Simões de Almeida haveria de reflectir, ao longo do tempo, o modelo canónico da iconografia do Infante sentado, implícito, como se verá, na maioria das posteriores interpretações realizadas pelos diferentes escultores).

Simões de Almeida sobrinho representou o Infante de manto, sentado e pensativo (apoiando o rosto sobre a mão direita), com o enorme e característico chapéu que, sucessivamente, caracterizará as futuras representações do herói.

O recurso ao chapéu, frequentemente utilizado, parece inserir-se num plano iconográfico precursor que ajuda a identificar a personagem. Estratégia idêntica é usada, nomeadamente, na caracterização do Poeta Fernando Pessoa (1888-1935) em que as sucessivas representações alusivas ao escritor, reactualizam um paradigmático chapéu que Almada Negreiros pintou, em 1954, para o Café Irmãos Unidos em Lisboa.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> ALMADA NEGREIROS (1893-1970), “Retrato de Fernando Pessoa no Café Irmãos Unidos” – óleo s/ tela, 200x200cm, Lisboa, Col. Museu da Cidade, 1954. Vid. *Arte Portuguesa nos Anos 50*, pp. 102, 103.

### e) Redundância e excepção

As excepções confirmam a regra.

Os *Infantes de Costa Mota-Tio* e de Roque Gameiro constituem interpretações singulares e alternativas do modelo predominante.

A *peça de Costa Mota – Tio*<sup>120</sup> realizada em simultâneo à de Simões de Almeida, no contexto do concurso público da ESBAL, ressaltando a semelhança da escala, da postura sentada e dos usuais atributos iconográficos (as cartas náuticas e o globo terrestre), apresenta algumas diferenças substanciais: o Infante de Costa Mota encontra-se sem chapéu e numa indumentária *sui generis*. A obra distingue-se da do seu par, principalmente, pelo facto de Costa Mota se ter representado a si mesmo, isto é, de ter modelado o Infante à semelhança do seu *Bernardim Ribeiro*, realizado na década anterior (1907). Tal como na figura do *poeta e prosador bucólico (autor do romance pastoral Menina e moça)*, o Infante aparece, aqui, em traje renascentista, sentado, num ambiente bucólico, com ar de fidalgo pensativo.

Verifica-se que o Infante de Costa Mota-Tio está mais refém da influência do naturalismo oitocentista do que o de Simões de Almeida – Sobrinho que, apesar da verosimilhança natural, logrou alcançar uma presença mais clássica e monumental.

Por outro lado, sem o sofisma do carismático chapéu, o Infante de Costa Mota, perdeu a aura e a grandiosidade, des-heroicizou-se, transformando-se na figura bem modelada mas inominada do homem comum.

---

<sup>120</sup> COSTA MOTA, António Augusto da (Tio) (1862-1930) – “Infante D. Henrique” – gesso, 145 x 90 x 88 cm, FBAUL, 1915. Vid. “Memórias em Gesso”, pp. 18 – 19; Idem – “Bernardim Ribeiro (1500-1552)” – Lisboa, Museu do Chiado, 1907. Vid. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, p. 255; *Estatuária de Lisboa*, p. 325

A segunda excepção é o Infante de Rui Roque Gameiro que surgiu, em 1935, na sequência do projecto “Dilatando a fé e o Império” para Sagres.<sup>121</sup>

A figura do Infante representada na frontalidade narrativa de um relevo monumental, pouco se diferencia da estatuária *ronde-bosse*. Distingue-se das imagens habituais, particularmente, por trajar um insólito chapéu ao jeito de um barrete frísio e por assumir uma inusual pose (de joelhos, com as mãos em prece sobre a espada obliqua, encostada ao manto, entre o ombro esquerdo e o joelho direito).

A atitude devota da figura ajoelhada encontra paralelo no desenho de Franco (1934), no desenho e na pequena figura em pé de Leopoldo (já referidas), na figura piedosa de Álvaro de Brée (1955) e no arquétipo iconográfico que adiante se verá.

A atmosfera geral, reforçada pelo título, empresta à figura o perfil de um santo-guerreiro de espírito muito semelhante, aliás, à reverenciada imagem do Santo Condestável.

Além das excepções e das redundâncias apontadas (a apresentação de duas imagens do Infante na mesma exposição - o relevo de Roque Gameiro e o alegórico painel cerâmico de Jorge Barradas) haverá, ainda, a considerar, em termos iconográficos, a cambiante das variantes de série.

---

<sup>121</sup> Projecto realizado em parceria com os arquitectos irmãos Rebelo de Andrade, no âmbito do Concurso para o Monumento ao Infante em Sagres, cuja maquete apresentava um colossal monólito piramidal, cujo vértice se transformava numa Cruz de Cristo voltada ao Sul, tendo na base os relevos alusivos à giesta das Descobertas. RUI ROQUE GAMEIRO (1907-1935) – “*Infante D. Henrique*” – Relevo em gesso, Lisboa Museu da Marinha, 1935. Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 88 – 90. A peça foi exibida no Pavilhão de Portugal durante a Exposição Internacional de Nova York / S. Francisco, 1939, Vid. *Exposições do Estado Novo – 1939-1940*, p. 91,

## f) Norma, variantes e repetições

O Infante *que Costa Mota-Sobrinho* executou, em 1929, para a Exposição Ibero Americana de Sevilha,<sup>122</sup> parece rejeitar a figura tutelar do tio, repudiando a sua singular visão da personagem parecendo, antes, adoptar a versão rival, 'bem sucedida', de Simões de Almeida-Sobrinho.

Na versão de *Costa Mota-Sobrinho* o Infante permanece sentado e coberto pelo inumerável chapéu. O exagero da aba, cava a sombra no rosto e no torso da figura, o que retira tensão à estátua, amolecendo-a no condizente drapejado do manto constituindo, deste modo, uma antítese da energia e da monumentalidade na escultura.

Do mesmo tipo, embora um pouco mais hirta, é a estátua que Cabral Antunes modelou, instalada no *Portugal dos Pequeninos* em 1940<sup>123</sup>.

A obra, alegoricamente, rodeada de água mas, inexplicavelmente, protegida por grades de ferro, apresenta o Infante sentado, com as mãos nos joelhos, em idêntica postura e artifício das anteriores, com o manto e chapéu a destacar-se contra o fundo claro da parede onde se inscreve o alegórico planisfério.

Do mesmo género, embora de porte mais hierático e monumental, é o Infante o que se encontra no Museu da Marinha, realizado por Álvaro de Brée em 1960.<sup>124</sup> Pena é que a peça tenha sido fundida em bronze, em vez de trasladada à pedra, onde a cor escura e os reflexos metálicos retiram contraste e mérito à obra que, em termos compositivos, é bem conseguida, apresentando-se monumental na forma coesa do bloco.

---

<sup>122</sup> COSTA MOTA – Sobrinho (1877-1956) – “Infante *D. Henrique*” – 1928. Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 84-85

<sup>123</sup> CABRAL ANTUNES (1916-1886) – “Infante *D. Henrique*” – Pedra, Coimbra, Portugal dos pequeninos, 1940. Vid. “Estátuas de Coimbra» (Mário Nunes) Coimbra, Edição GAAC – Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, 2005, p. p. 190

<sup>124</sup> ÁLVARO de BRÉE (1903-1962) – “Infante *D. Henrique*” – bronze dourado, Lisboa, Museu da Marinha, 1960. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 297

De qualquer modo, a peça resulta melhor do que a imagem piedosa do Infante a rezar, realizada em 1955, na sequência da maqueta para o concurso ao monumento em Sagres.<sup>125</sup>

A fechar o ciclo da representação da figura do Infante sentado é tempo de recordar o paradigma iconográfico que, em 1915, serviu de modelo à estátua de Simões de Almeida-Sobrinho (obra de cunho naturalístico com um toque renascentista) e que foi, sucessivamente, adoptado durante o século vinte, constituindo o modelo estereotípico da maioria das figuras representadas pelos diferentes autores.

A imagem do Infante trajando um manto negro, com o enorme 'chapeirão preto burgúndio' (ajoelhado e a rezar), foi apropriada do Painel do Arcebispo do Político de S. Vicente, obra do século XV, atribuída a Nuno Gonçalves (1425-1491), exposta no Museu de Arte Antiga em Lisboa.<sup>126</sup>

A escultura de Simões de Almeida-Sobrinho demarca-se das anteriores representações por ter utilizado outro modelo icónico. Contrasta, por exemplo, com as figuras modeladas por seu tio (Simões de Almeida-

---

<sup>125</sup> – “Infante D Henrique” – gesso, Alt. 182cm, Lisboa, Museu da Marinha, 1955

<sup>126</sup> NUNO GONÇALVES (c.1450-c.1471) – “Político de S. Vicente” – pintura sobre madeira, (6 painéis) 206,4x128,0cm, Museu de Arte Antiga, Lisboa. Vid. [http://paineis.org/PAINEL\\_Infante.htm](http://paineis.org/PAINEL_Infante.htm). A propósito do hipotético retrato do Infante D. Henrique acrescenta-se: “Durante gerações temos sido levados a acreditar que D. Henrique é a figura ajoelhada, usando o famoso chapeirão preto burgúndio, tão grande como a roda de uma carroça, que aparece num dos seis painéis pertencentes ao retábulo conhecido por *Veneração de S. Vicente*. Esta pintura foi encontrada em Lisboa, em 1882, e é atribuída a um artista do século XV, Nuno Gonçalves (1425-1491). Desde então tem sido reproduzida, vezes sem conta, como o verdadeiro retrato do Infante. Estudos efectuados por historiadores de arte moderna demonstraram que esta obra não pode ter sido pintada no seu tempo. Também observaram que não corresponde nem à descrição, por Zurara, do seu aspecto físico, nem à efígie no seu túmulo na Batalha. Alguns especialistas concluíram que a figura não pretendia, de todo, ser a do Infante. O problema é demasiado complexo para ser examinado aqui, mas parece plausível que o famoso e suposto retrato de D. Henrique tenha nascido como o de uma outra pessoa.” RUSSEL, Peter, *Henrique o Navegador*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, p. 19. Vid. também, nota 6, imagens 18,19 e respectivas legendas.

Tio) que se inspirou na estátua do Infante que se encontra no Portal Sul dos Jerónimos em Lisboa.<sup>127</sup>

As duas peças, cujos gessos se podem observar na Sociedade de Geografia de Lisboa (estátuas frontais adocadas à parede), apresentam o Infante em pé, com bigode, de cabeça descoberta, trajando uma armadura medieval revestida por uma túnica com as insígnias da dinastia de Avis.

A semelhança com a figura dos Jerónimos não é absoluta pelo facto de apresentarem maior escala e um fâcies mais naturalista (ao invés das longas barbas), além de serem acompanhadas de outros adereços iconográficos.

O “Infante D Henrique” que se encontra na Sala Algarve, inclui o globo terrestre (esfera armilar) em cima de um plinto, à altura da mão direita, enquanto a mão esquerda, segura uma espada.<sup>128</sup>

O “D Henrique” que se pode observar no átrio de entrada (junto à escadaria, do lado direito) inverte a posição da esfera armilar, em cima de um plinto, à altura da mão esquerda, enquanto a mão direita, segura um compasso.<sup>129</sup>

Em jeito de síntese, podemos concluir que as variantes compositivas referenciadas – a figura do Infante em pé, de joelhos ou sentado – constituem, salvo raras excepções, repetições da imagem normativa do Infante, retirada do Políptico de S. Vicente.

A imagem do Painel do Arcebispo, predominante na vigência do Estado Novo, contrasta com o modelo preponderante na escultura oitocentista, inspirado na figura dos Jerónimos.

Este referente iconográfico é, facilmente, reconhecido, por exemplo, nas representações iconográficas de Simões de Almeida-Tio ou na

---

<sup>127</sup> Oficina de JOÃO de CASTILHO – “*Infante D. Henrique*” – pedra, tamanho natural, Portal Sul dos Jerónimos, Lisboa, 1517-19. Vid. “O Rosto do Infante” p. 34

<sup>128</sup> SIMÕES de ALMEIDA – Tio (1844-1926) – “Infante D Henrique” – gesso, 300cm, Lisboa, Sociedade de Geografia, (Sala Algarve) 1882

<sup>129</sup> – “D Henrique” – gesso, 300cm, Sociedade de Geografia Lisboa, (à entrada (escadaria) lado direito), 1885.

figura do Infante em pé que coroa o monumento alusivo às comemorações do Quinto Centenário do Nascimento do Infante, edificado por Tomás Costa, em 1894, em praça homónima no Porto.<sup>130</sup>

Um outro hipotético retrato do Infante que, curiosamente, nunca deixou transparecer qualquer impacto na escultura do século vinte, integra a escultura jacente que se encontra no túmulo do Infante no Mosteiro da Batalha.<sup>131</sup>

Mais importante que a verosimilhança relativamente à verdadeira face do Infante, é a ideia de que a sua evocação na escultura tem, fundamentalmente, a ver com o modo como a forma pode exaltar a vida do herói, representando-o como modelo de energia dinâmica, numa acção empreendedora.

### **g) Sagres / Lagos / Lisboa**

Sagres situa-se no termo geográfico de Portugal a Sul.

Ao longo dos séculos tem funcionado como enclave dos povos e das culturas que desceram o Mediterrâneo ou subiram o Atlântico.

A excepcional localização geográfica confere-lhe a condição de atalaia, bastião militar, reforçado por uma fortaleza que vigia a orla marítima e protege a integridade territorial de quem se aproxima por Sul, ou, de Oeste, pelo Atlântico.

A preferência por Lisboa ou Lagos, em detrimento de Sagres, para a edificação dos mais representativos monumentos alusivos ao Infante,

---

<sup>130</sup> TOMÁS COSTA (1861-1932) – “Infante D Henrique” – Porto, (Fig. em bronze. Alt., 310cm incluindo o soco 14cm) Porto, Praça do Infante D. Henrique, 1894. Vid. TEIXEIRA, José, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*, (texto policopiado) Tese de Mestrado em Ciências da Arte, Lisboa, FBAUL, 2003, pp. 100-102; “O Rosto do Infante” p. 86

<sup>131</sup> - “Jacente do Túmulo do Infante D. Henrique” – pedra, 200cm, Batalha, Mosteiro Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador, 1434-39. “O Rosto do Infante” p. 30. Acerca da iconografia do Infante Vid. REIS-SANTOS, Luís, *Iconografia Henriquina*, Porto, 1960.

deve-se, como já se referiu, a razões de ordem política e administrativa em que o território o poder e o símbolo foram, deliberadamente, aliados ao ideário de identidade e soberania defendidos pelo Estado Novo.

A escolha de Sagres como local de edificação monumental tem a ver com a representação do imaginário ao lugar, nomeadamente, associado à lenda de “promontório sagrado”<sup>132</sup> e à história da “*Escola de Sagres*” onde, supostamente, se formou o escol de navegadores e se adquiriram as necessárias competências para, inicialmente, se zarpar à costa de África e, mais tarde, se globalizar a expansão marítima.

Não é absolutamente consensual que, alguma vez, ali tenha existido qualquer estrutura didáctica e pedagógica de apoio à navegação.

Embora a proximidade de África pudesse constituir um incentivo geo-estratégico, em termos práticos, as condições geográficas não permitem a salvaguarda e manutenção de uma armada, uma vez que o porto de abrigo é exíguo: resume-se a uma pequena enseada a Nordeste do Cabo S. Vicente e outra, um pouco maior, a Sueste da ponta de Sagres.

Neste sentido justifica-se que a opção por Lisboa tenha prevalecido, por parecer a mais natural.

Dir-se-ia que o Tejo, em Lisboa, tem boas condições geográficas e fornece garantias políticas com tanto potencial estético como o desértico<sup>133</sup> e alcantilado promontório *Cabo S. Vicente* em *Sagres*.

---

<sup>132</sup> Amílcar GUERRA, ‘O promontório sagrado’ *in.*, “*Religiões da Lusitânia*”, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 2002, pp. 43-44; LEITE DE VASCONCELOS, *Religiões da Lusitânia*, II, Lisboa, 1905

<sup>133</sup> Na altura pouca gente habitava a agreste região de Sagres. O crescimento exponencialmente da população sucedeu após o 25 de Abril, com o fenómeno do turismo, por via da abertura ao exterior.

## h) Paisagem, forma e imaginário

A costa portuguesa banhada pelo Atlântico está, permanentemente, exposta à fúria natural dos elementos que faz com que apresente um aspecto, simultaneamente, magnífico e austero, duma grandiosidade que se pode, justamente, considerar da ordem do sublime. [Kant]

Perante o alcantilado das falésias, com os rochedos inóspitos, corroídos pelos ventos, diante da imensidão do oceano, a importância do homem relativiza-se.

Quando confrontado com a desmesura do lugar, o espectador acaba por se remeter à sua condição fugaz, levando-o, paradoxalmente, também, a aperceber-se de outra ordem de grandeza espacio-temporal.

- Que importância tem a vida do homem quando comparada à dimensão dos milénios de história geológica ou, aos milhões de anos-luz de distância entre as estrelas?

Para o escultor as rochas podem conter propriedades encantatórias na medida em que a sugestiva sombra, ou o perfil de um contorno, pode desafiar a fantasia e exercitar a imaginação.

À semelhança das manchas que o tempo imprime nas paredes e que prenderam os olhos e a imaginação a Leonardo da Vinci ou, da imprevisível informalidade das nuvens que tanto fascinaram Goethe, o inusitado e sinuoso recorte das Rochas é, também, propício à alimentar o devaneio poético <sup>134</sup> da imaginação do escultor, pense-se, por exemplo, em Henry Moore ou em Barata Feyo.

---

<sup>134</sup> A respeito da imaginação criadora e do instante poético associado à noção de tempo ao *tempo vertical* (a-temporal, subjectivo, metafísico) por oposição ao *tempo horizontal* (cronológico, prosaico ou astronómico) veja-se, BACHELLARD, Gaston, “ instante poético e instante metafísico”, *in.*, *O Direito de Sonhar*, Difel, Lisboa, 1985, pp. 183-189

Barata Feyo, filho de um General a cumprir serviço militar no Ultramar, nasceu no virar do século dezanove (1899), em Moçâmedes, Angola, regressando dois anos mais tarde a Portugal.

Com essa idade certamente, pouco se recorda da imensidão do espaço africano. Porém, é de salientar que algumas das suas melhores composições revelam preocupações, afinidades e traços que têm a ver com a espacialidade e lírica da paisagem.

O Escultor chegou à síntese planimétrica que caracteriza a sua escultura, por via de sucessivos nivelamentos, através do processo de desconstrução e miscigenação da anatomia do corpo com o espaço envolvente e com a paisagem, não à maneira conceptual de Umberto Boccioni ou, ao jeito do cubismo que tudo nivela e fragmenta (de modo mais ou menos aleatório), mas de forma idêntica à de Cézanne que converteu a informalidade orgânica da paisagem, na geometria planimétrica da representação.

O Infante que Barata Feyo modelou, na sequência do último concurso público, nos anos cinquenta (1955-57), para Sagres,<sup>135</sup> dá continuidade à inovadora solução formal que o autor empregou no "*Almeida Garrett*", que aparece *sentado* defronte à Câmara Municipal do Porto <sup>136</sup> (1954), bem diferente, por sinal, do homónimo, que está,

---

<sup>135</sup> BARATA FEYO, (1899-1990) em parceria com o Arquitecto JOÃO ANDRESEN – "Infante D. Henrique" – Projecto do Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, gesso – 1955 – bronze, Brasil, Brasília, 1957-8.

Vid. *A Arte em Portugal no Século XX* (1911-1961), pp. 271-452; "*Barata Feyo*", (SELLÉS PAES) Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, sd, pp. 18-19; PERNES, Fernando, "Exposições – BARATA FEYO", *Colóquio Artes*, Nº27, Fevereiro 1964, pp. 66-67; «*Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha*», Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 2004, (estudo, gesso patinado, 97x64x64cm, 1955 - fig. 29) p. 111 (Projecto "Mar Novo")

<sup>136</sup> Em termos metodológicos e compositivos é interessante comparar a obra definitiva com o estudo prévio do nu masculino sentado [bronze, 56x22x19cm], com o estudo de torso com panejamento geometrizado ambos expostos no museu do autor nas Caldas da Rainha. BARATA FEYO (1899-1990) – "*Almeida Garrett* (1779-1854)" – bronze, Porto, Praça General Humberto Delgado, (frente à Câmara Municipal) 1954. Vid. "A Estatuária" in, "Os Anos 40 na Arte Portuguesa" – Vol., I, pp. 118,124-127; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 157; «Estatuária do Porto», FERREIRA, R. Laborde, VIEIRA, V. M. Lopes), *sl.*, Ed. dos autores, 1987, p. 39; "Olhares de Pedra –

em pé, na Avenida da Liberdade, em Lisboa, inaugurado no início da década de cinquenta, onde, as 'figuras de capote', em pé, rivalizam com as de outros dois literatos da autoria de Leopoldo de Almeida.<sup>137</sup>

O Infante, modelado para Sagres, está sentado e identifica-se, à semelhança de outros, pelo largo chapeirão e pelo globo com a cruz colocado sobre o joelho esquerdo. Além das extremidades – o rosto, braço e mãos, perna e pés – onde a forma anatómica é antropomorficamente reconhecível, o resto do corpo, pelo contrário, parece mimetizar-se na paisagem natural, transformando o corpo do Infante num volume híbrido e informal, equiparado à morfologia de um rochedo.

A peça, premiada no último concurso público para Sagres, nunca haveria, afinal, de ser edificada porque, entretanto, o governo decidiu comemorar o Quinto Centenário da Morte do Infante, com a construção definitiva do Padrão dos Descobrimentos.

Para amenizar o desaire, encomendaram a Barata Feyo uma ampliação parcial da estátua, a fim de ser exposta no Pavilhão Português da Feira de Bruxelas, em 1958, acabando (como paliativo) por ser transferida

---

Estátuas Portuguesas”, p. 258; «*O Porto e a sua Estatuária*», (Alexandrino BROCHADO,) Porto, Livraria Telos Ed., 1998, pp. 20, 22, 23; “Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva», Edição da Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 1991, p. 53; “Barata Feyo”, (SELLÉS PÃES) p. 23; “Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha», pp. 14 (estudos fig.s 12, 13,14) 111

<sup>137</sup> BARATA FEYO (1899-1990) “*Almeida Garrett (1779-1854)*” – maquete em gesso, 92x40x28cm / pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1946-1950. Vid. «Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva», Edição da Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 1991, p. 58; “A Estatuária” in, “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol., I, pp. 118,125-127; «Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas», p. 49; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 86-87; *Estatuária de Lisboa*, p. 72; “Barata Feyo”, (SELLÉS PÃES), p. 22; «Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha», pp. 13 (estudo Fig. 11) 109. A par da figura de Garrett, Barata Feyo inaugurou também, uma estátua de “Alexandre Herculano (1810-1877)” com idêntica tipologia. Vid. «Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas»,., 48; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 86-87; «Estatuária de Lisboa, p. 81. Os dois escritores encontram-se frontalmente com outros dois: “António Feliciano de Castilho (1800-1875)” e “Oliveira Martins (1845-1894)” pedra, h 288 cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1950 de LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) Vid. «Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas”, pp. 50,55; *Lisboa de Pedra e bronze*, p. 86-87; «Estatuária de Lisboa», pp. 57, 98.

para a Embaixada de Portugal em Brasília, onde se encontra actualmente.

Não obstante a escala, a peça de Barata Feyo peca por ter abdicado da inteireza sugestiva do corpo inteiro. O corte a meio-corpo e a sua colocação em cima de um plinto prismático, reduziu-lhe o efeito a um fragmento colossal, equiparando-o à possibilidade formal de um pequeno busto.

O efeito de monumentalidade, conseguido no conjunto inter relacional do corpo com a paisagem, presente na maqueta, perdeu, aqui, verosimilhança e equilíbrio, acabando num artefacto pouco sugestivo e convencional.

A obra que parecia evocar a geometria stratigráfica das falésias acabou, lamentavelmente, banal.

Não obstante o desfecho, é de salientar o rasgo criativo e a investigação formal de Barata Feyo, que soube transformar a naturalidade orgânica do corpo, na geometria cúbica da paisagem, monumentalizando a forma como cartografia simbólica da natureza humanizada.

O processo haveria de deixar rasto na escultura portuguesa do século vinte, voltando a frutificar, por exemplo, na estátua do poeta "Afonso Lopes Vieira" da autoria de Joaquim Correia,<sup>138</sup> onde a geometria íntima da figura se combina com morfologia geo-antropomórfica do lugar.

---

<sup>138</sup> O que parece uma figura sentada a debruçar-se, metamorfoseia-se na forma do rochedo. Muito bem integrada no local, a peça aparece imersa em si e na vegetação do jardim; tudo parece ensimesmar-se como o contemplativo poeta cujo efeito de suspensão se repercute no efeito ilusionista da paisagem com o romanesco castelo na colina oposta. JOAQUIM CORREIA (1920) – "Afonso Lopes Vieira" – bronze, Leiria, 1978. Vid. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 160; "Joaquim Correia – escultura», Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991, p. 64; " A escultura de Joaquim Correia" Lisboa, Verbo, 1982, p. 34

## **i) De novo Sagres**

(geografia, nostalgia e mito)

Trinta e quatro anos volvidos sobre a edificação definitiva do Padrão dos Descobrimentos em Belém e, cerca de oito décadas depois da primeira tentativa de evocar o Infante no Cabo de S. Vicente, Simões de Almeida Sobrinho (1915) volta a ressurgir a ideia de monumentalizar o Infante em Sagres.

A peça, da autoria de José Aurélio,<sup>139</sup> embora se distancie da épica laudatória do antigo regime conduz, no entanto, ao reaparecimento da imagem do Infante como figura ou símbolo nacional, no quadro da nova condição histórico-política de Portugal democrático europeísta.

Embora, formalmente, a imagem pouco se diferencie da iconografia habitual (com o usual chapeirão e o globo terrestre sobre os joelhos), o projecto do monumento, no seu conjunto, integra, porém, uma perspectiva pouco usual traduzida numa presença mais simples mas, iconologicamente mais densa que o cânone habitual.

A novidade resulta de propor um Infante Intimista, quase “invisível”, sentado na obscuridade, num percurso recôndito, que desce do interior da terra para o mar, numa evocação saturnal.

Mas, ouçamos o que os intervenientes disseram a este respeito.

Esclarece Vasco Graça Moura, figura tutelar do projecto:

“Sagres, como sabem, foi objecto de enormes polémicas e de vários projectos. O grande problema em Sagres era sempre o de conseguir manter o promontório tal e qual, sem colocar sinais sobre ele que distorcessem, alterassem, degradassem, desfigurassem a relação da História com a

---

<sup>139</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Infante D. Henrique” – pedra de calcário, (projecto para Sagres), 57x40x40cm, 1994. Vid. *José Aurélio, Gestos e sinais*, p. 18

natureza e o mar, enfim, tudo aquilo que pode também chegar à memória por essa via.

O projecto que José Aurélio me apresentou uma vez, na Comissão dos Descobrimentos, era completamente, cavado na rocha, uma descida e depois um corredor que ia até ao mar, era um monumento completamente interior, sem nenhuma ostensividade. Era arte pública mas enterrada, subterrânea [...]"

Replica o escultor:

"O Vasco está a esquecer-se de uma coisa importante; é que ela [arte pública] se integrava também numa situação pré-existente. Havia um algar que me sugeriu a solução, na qual seria construída uma escada até determinada profundidade. A seguir seria aberto um túnel, deixando a figura do Infante talhada na própria rocha.

Esta é para mim a ideia mais bonita do projecto, o Infante ser a própria rocha. Era tudo muito simples, as paredes ficavam todas em tosco e umas lajes seriam gravadas com a história dos Descobrimentos à volta do Infante, que ficaria ali sentado, olhando o mar sem fim." <sup>140</sup>

A galeria subterrânea, onde o Infante se recolhe, exalta no romanesco idílio das formas naturais, associadas à mística do lugar, o imaginário mítico de lendárias narrativas sobre o mar.

Em Sagres a geografia e a nostalgia parecem aliar-se à urdidura das forças que, obscuramente, ajudam a tecer o mito nacional.

A frequente recorrência a Sagres como lugar excepcional de edificação do memorial ao navegador, explica-se por três motivos: de natureza histórico-política, geográfica e simbólica.

O primeiro aponta para a coesão da hierarquia administrativa de acordo com a centralidade do poder político, o segundo deriva da condição geopolítica (fronteira sul de Portugal) em sintonia com a função estratégica do lugar e o terceiro, mais subliminar, concorre para a manutenção do fundo mítico, mágico ou simbólico do lugar.

Ressalvando os dois primeiros aspectos, é de salientar que a extraordinária condição telúrica de Sagres concorre para o sentimento

---

<sup>140</sup> 'Uma conversa na quinta da preta', *in*, José Aurélio, op. cit., p. 16

de sublimidade da paisagem, de cuja grandiosidade emerge a questão do fundo mítico natural, associado ao “*genius locci*” e à clivagem clássica entre o aprazível “*locus amoenus*” e o desconfortável “*locus horrendus*”.<sup>141</sup>

A imagem de ‘lugar ameno’ associado ao descanso e à contemplação, que aparece como cenário idealizado na poesia bucólica (onde, normalmente, acontece a *cuíta* amorosa) e que resume, no Renascimento, a ideia judaico cristã do paraíso terrestre<sup>142</sup> encontra-se, também, entre os arquétipos do imaginário nacional.

Em síntese, o que o monumento aos descobrimentos representa e a figura do Infante, em particular, personaliza é, no fundo, uma ancestral aspiração de partir, traço singular do carácter luso, que o poema de João Ruíz “Senhora partem tão tristes”<sup>143</sup> circunscreve e o ensaísta Eduardo Lourenço identifica e retoma n’o *Labirinto da saudade*, a propósito da sua “Psicanálise Mítica do Destino Português”.<sup>144</sup>

A propalada “idade de oiro da nação” associada à lembrança do lendário brilho do império, do contexto em que o monumento de Lisboa se ergueu, corresponde, também, ao cíclico despertar do sonho

---

<sup>141</sup> A respeito das tipologias: “*Locus amoenus*”, “*Locus horridus*”; “*Hortus conclusus*”, “*Giardino segreto*” Vid. JAVIER MADERUELO, *El Paisaje, génesis de um concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005, pp. 173-197.

<sup>142</sup> Idem, pp. 174, 175

<sup>143</sup> “Senhora partem tão tristes / meus olhos por vós, meu bem / que nunca tão tristes vistes / outros nenhuns por ninguém. / Tão tristes, tão saudosos, / tão doentes da partida, / tão cansados, tão chorosos, / da morte mais desejosos / cem mil vezes que da vida. / Partem tão tristes os tristes/ tão fora de esperar bem, / que nunca tão tristes vistes, / outros nenhuns por ninguém ” – João Ruíz Castel’Branco.

<sup>144</sup> Eduardo LOURENÇO, “Psicanálise Mítica do Destino Português”, in, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, D. Quixote, 1992, pp. 17-64.

mítico da nação, <sup>145</sup> cujo nostálgico esplendor imperial se evoca no melancólico sentimento do fado português. <sup>146</sup>

Em Sagres, as condições mitopoéticas convocam o imaginário mítico nacional. Aqui, as cavernas abertas pelo mar podem equiparar-se à lendária gruta em que Camões, temporariamente, descansou.

As furnas, galerias íntimas, normalmente húmidas e sombrias, abertas pela percussão das marés de encontro à costa, são sítios por onde o mar respira e reverbera com a temerosa sonoridade dos trovões.

A acreditar na crença clássica ou panteísta, essas buracas cavadas pelo mar, constituem a residência de Neptuno, do seu séquito de ninfas e tritões e de outros seres ou entidades míticas, mágicas e sobrenaturais.

Essas galerias, ocupadas pelos entes imaginários, facilmente nos remetem para o cenário simbólico da “ilha dos Amores” nos *Lusíadas* de Camões (Canto IX) ou, para o episódio equivalente de Circe e Ulisses cantado na Odisseia por Homero.

A força simbólica da paisagem tem raízes profundas no imaginário Mediterrânico.

Não raro é a própria geografia que inspira uma monumentalidade associada ao “genius locci”.

Um bom exemplo é a “Gruta de Tibério” em Sperlonga (Séc. I a.C.) em que o imperador, aproveitando uma galeria natural, transforma o local num templo, com uma enorme piscina circular, destinada à ictomania

---

<sup>145</sup> “Não se percebeu nada do espírito do antigo regime e do seu êxito histórico quando não se vê até que ponto ele foi a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa de dele como de pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuta realidade presente.” Eduardo, Lourenço, op. cit., p. 28

<sup>146</sup> Em certa medida a saudade, por ser equiparada ao “mito do eterno retorno” ciclicamente reciclado e reactualizado, nomeadamente, através da visão mítica que oscila entre o miserabilismo sebastianista e a megalomania messiânica do 5º império.

e que serve, fundamentalmente, para evocar o imperial alter-ego, inspirado na Odisseia.<sup>147</sup>

Aqui, o natural e o construído coabitam sem ruído, ajustam-se e correspondem-se, num voto de íntegra harmonia.

O inferior e o superior, o interior e o exterior, o seco e o húmido, o encoberto e o descoberto e outras antinomias, contrapõem-se e reforçam-se, mutuamente, contribuindo para a imagem de sabedoria e força que emana do monumento.

Nesta perspectiva, no Mediterrâneo ou no Atlântico, em Sagres, o Infante D. Henrique poderia equiparar-se ao argonauta Jasão que, com os seus temerários companheiros, antes dele, se fez ao mundo na demanda do velo de oiro.<sup>148</sup>

## **j) O Infante perplexo**

Quando se atravessa o recinto ajardinado do Atelier-Museu António Duarte, nas Caldas da Rainha, vêem-se perfilados sobre a direita, quatro das mais insignes personagens históricas: bustos a meio-corpo, onde o escultor assume, deliberadamente, a heresia historicista de representar com o seu fâcias, *D. Afonso Henriques*, o primeiro rei, fundador da nacionalidade; *D. Dinis*, o sábio monarca e trovador (eleito como paradigma de governação por Oliveira Martins); *Camões*, o maior poeta luso e *D. Henrique* o descobridor de novos mundos.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Henri STIERLIN, *O império Romano*, Lisboa, Taschen, 2002, pp. 69-71

<sup>148</sup> Argonautas são, na mitologia grega, os tripulantes da nau *Argo*, chefiados por Jasão, que segundo a lenda, viajaram até à Cólquida (actual Geórgia, a Sul das montanhas do Cáucaso) em busca do Velo de Oiro (ou Velocino de ouro - a lã do carneiro alado Crisómalo) presente dos deuses que estava pendurado num carvalho sagrado e atraía a prosperidade a quem o possuísse.

<sup>149</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “D. Afonso Henriques” – mármore de Lioz, 100x60x35cm, AMAD, 1991; – “D. Dinis” – mármore Viana claro, 100x52x55cm, AMAD, 1991; – “Camões” – mármore de Trigaches, 105x60x55cm, 1991; – “Infante D. Henrique”

O que, imediatamente, emerge destas obras é a ousadia da auto-representação e o seu provocador sentido crítico.

Nos anos noventa a escultura portuguesa viveu numa conjuntura deprimida. Em contraste com a “época d’ouro” do Estado Novo, o regime democrático gerou um abrandamento da encomenda pública, influenciando o aparecimento de novos mercados (coleccionadores privados, galerias, museus, etc.) e atitudes na escultura. Isto conduziu, nomeadamente, ao aparecimento de um trabalho de menor escala, de cariz doméstico e intimista, muitas vezes marcado por um espírito de maior liberdade e autonomia onde, não raro, também se a agudiza a crítica social.

Nestas peças, como noutras (“Homem defecando no Poder”),<sup>150</sup> dir-se-ia que António Duarte dá livre curso à tradição jocosa do espírito caldense, presente na tradição cerâmica local, onde o Zé-povinho de Rafael Bordalo Pinheiro sobressai à dianteira do cortejo.

Estas figuras travestidas de António Duarte parecem corresponder, na versão escultórica, ao picaresco exemplar cerâmico de Bordalo Pinheiro.

O cabeça de série deste conjunto é um auto-retrato, em gesso, de 1991,<sup>151</sup> em que o escultor aparece a fazer um gesto obsceno, na

---

– mármore de Ruivina, 100x68x48cm, AMAD, 1991. Ver, AMAD: AD-ESC-O432; AD-ESC-O430; AD-ESC-O431. Ver: Cap. IV, HERÓIS, e) Auto-representação

<sup>150</sup> Sátira aos homens de colarinho branco que também gemem. O escultor apresenta uma figura de cócoras em cima de uma poltrona, com os olhos a saírem-lhe das órbitas, em sinal do violento esforço. A Cadeira, como se sabe, é um ancestral ícone do poder que remete para ao trono. ANTÓNIO DUARTE – “Homem defecando no poder” – Mármore de trigaches, 106x70x78cm, Caldas d Rainha, AMAD, 1967. Vid. “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 81; *Encontros com António Duarte*, p. 75; “Cronologia das esculturas de António Duarte” p. 27. Pela actualidade, contraste processual e matérico (duro / mole; talha em pedra / construção em lona) é interessante comparar a obra com a peça homónima de CLAES OLDENBURG (1929) – “Sanitário fantasma” – lona pintada e forrada com paina, 1966. Vid. *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 272

<sup>151</sup> Auto-retrato [busto a ½ corpo c/ gesto obsceno] – gesso, 70x40x35, AMAD, 1991. Vid. AMAD- AD-ESC-O367

sequência de uma outra auto-representação, de corpo inteiro, modelada em 1984, que dá pelo sugestivo nome de “Pré-manguito”.<sup>152</sup>

A importância retórica do gesto é evidente nas peças, tal como resulta no “Zé-povinho” de Bordalo.

O Gesto que, na escultura clássica, prima pela elevada contenção, é aqui substituído pela sua antítese, numa mímica quase burlesca.

Este torso das Caldas apresenta o Infante de braços cruzados, parado, com ar perplexo ou aborrecido.

Cruzar os braços, constitui um gesto pouco elegante e resulta na antítese da representação da força ou energia na escultura.<sup>153</sup>

O contraste de representar o Infante numa atitude de desalento, pouco observável na escultura, torna-se, por si só, num sintoma provocatório.

O resultado final tem a ver com a dessacralização do mito que despoja a imagem da serena grandiosidade que, normalmente, caracteriza o arquétipo referencial do herói.

Dir-se-ia que o vigoroso Infante, do Estado Novo, se entediara, perdera a vitalidade e o ânimo, transformando-se, no final de Século, numa imagem banal<sup>154</sup> e anti-heróica.

De realçar que o busto do Infante é muito diverso, por sinal, da encomiástica personagem, estereotipadamente, apresentada por António Duarte em 1938 e 1955, na sequência dos Concursos para o Monumento ao Infante, em Sagres, sob a vigência do Estado Novo.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> ANTÓNIO DUARTE – “Pré-manguito” – gesso, estudo, 1983 / gesso, modelo, 1984. Vid. “Cronologia das esculturas de António Duarte”, pp. 41, 43. AD-ESC-O357; 0358

<sup>153</sup> CLARK, Kenneth, “Energia” in, *O Nu*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1956, pp. 153-187

<sup>154</sup> Acerca da importância, psicanalítica, antropológica e sociológica do banal Vid. SAMI-ALI, *O Banal*, Lisboa, Dinalivro, 2002

<sup>155</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) em parceria com o Arquitecto RAUL LINO – “Infante D. Henrique” [maqueta para Monumento em Sagres - 4º Lugar], 1938; ANTÓNIO DUARTE + Arq. FILIPE NOBRE FIGUEIREDO – “Infante D. Henrique” – [maqueta para Monumento em Sagres], 1955. Veja-se ainda “Infante D. Henrique” – gesso / Bronze (múltiplo de 7), 1990. Vid. “Cronologia das esculturas de António Duarte”, pp. 2, 19 [AMAD/TNR/XIII-1] [AMAD/TNR/XIII-2]

### **k) O Souvenir kitsch**

A Auto-representação do Infante de António Duarte constitui, no termo do Século Vinte, um inequívoco sinal do fim de ciclo da imagem do Infante, da alteração dos pressupostos referenciais da história e da identidade nacional.

As comemorações do Quinto Centenário do Nascimento (1894) e Quinto Centenário da Morte do Infante (1960) propiciaram, durante mais de um século, uma excelente oportunidade para a edificação de inúmeras obras de escultura pública.

A par da escultura “séria”, o ardor celebrativo dos referidos eventos contribuiu, também, por simpatia, para a difusão massiva do mau gosto, mercê da produção industrial de *bibelots* marcados com a efígie do Infante.

O que em 1894 sucedeu ao rosto do herói “navegador”, transformando-o no principal motivo decorativo de uma parafernália de objectos como bandeiras, medalhas, moedas, selos, estampas, bolos, bolachas, pratos, potes, copos, garfos, colheres, sabonetes, cabos de bengala e guarda-chuva, alfinetes de gravata e de mantos, lenços, carteiras, cinzeiros, broches de senhora, etc.<sup>156</sup> faz parte de um fenómeno recorrente do pós revolução industrial que, paralelamente, aos exemplos típicos da cultura erudita fornece, a baixo preço, réplicas reles dos modelos de cultura prestigiada pelo gosto “oficial”.

Com relativa facilidade se descobre, actualmente, nas montras dos bazares ou, nas prateleiras das inumeráveis “lojas dos trezentos”, a réplica, vazada em plástico, disforme e miniaturizada, sem escala nem proporção, do Padrão dos Descobrimentos, *made in China*.

---

<sup>156</sup> As Comemorações do Quinto Centenário do Nascimento do Infante, em 1894, levaram à reprodução da imagem do Infante numa miríade de objectos. Cf. Pedro DIAS, ‘Os Souvenirs do Infante’ *in*, “O Rosto do Infante”, pp. 193

O artefacto, alheio a critérios estéticos, produzido em condições eticamente reprováveis, é oriundo da antiga rota das especiarias.

Se há quinhentos anos atrás, o Ocidente procurou o Oriente, actualmente é o inverso (“quando Maomé não sobe à montanha, desce a montanha a Maomé”) a Europa recebe agora, aos milhares, esses e outros requintes da interpretação kitsch.

O padrão, à semelhança de outros representativos símbolos nacionais, que são, hoje, massivamente reproduzidos e adulterados a Oriente, foram, acriticamente, adoptados e consumidos a Ocidente.

Actualmente, o poderoso fenómeno da tecnologia e das indústrias da cultura influenciam, determinadamente, a fisionomia e a identidade da cultura.

Recorde-se, a título de exemplo, o papel que teve o poderoso fôlego das indústrias de reprodução no acontecimento social das “bandeiras nacionais”, heraldicamente incorrectas mas, ainda assim, errática e mediaticamente erguidas, em fervorosa apoteose de histeria colectiva, por ocasião do Euro 2004.

Esses e outros artefactos, brinquedos, ícones ou souvenirs, fabricados e exportados aos biliões suscitam, hoje, a questão de se saber em que medida estes e outros sucedâneos pseudo artísticos (produtos da industria do bibelot), contribuem (pela inflação imagética e pela contaminação do original) para a degenerescência das referências da identidade cultural portuguesa.

O padrão, um dos maiores *ex-libris* do imaginário português, ao ser assim reproduzido, miniaturizado, adulterado e massificadamente vendido, perdeu a identidade e a aura.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> “A definição de *aura* como ‘manifestação única de uma lonjura, por mais próxima quer esteja’ mais não representa do que uma formulação do valor de culto na obra de arte, em categorias de percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto da proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se ‘longe por mais próxima que esteja’. A proximidade propiciada pela sua matéria não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação.” Walter BENJAMIN, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, (pp. 71-110) *in*, Sobre Arte Técnica, Linguagem e política, Lisboa, Relógio d’ Água, 1992, nota 1, p. 82. “Destruída a distância que protege as

A saída da escultura da praça pública, a perda de escala e de monumentalidade, o pequeno-formato, frequentemente, associados ao decorativismo tende a substituir-se pelo objecto, adoptando a figura híbrida da "identidade descartável, imagem *standard* da era globalizada.

A imagem do Infante sendo, repetidamente, substituída pela imagem da imagem de outra imagem, contribui para a entropia caleidoscópica do presente.

Dir-se-ia que essas imagens fantasmáticas, sucedâneas do original erigido junto ao Tejo, em Belém, transportam metáforas subliminares que nos devem questionar:

Fechou-se definitivamente, o ciclo do Infante?

Portugal está hoje, cada vez mais voltado para o continente globalizado, distanciado do imaginário clássico, mediterrânico e alheado da saga Atlântica, pode inquirir: – Que outras imagens virão substituir as antigas, erigidas pela escultura no espaço público, face à permanente mudança e necessidade de (re) construção da identidade cultural nacional?

---

imagens e os objecto de culto, estes oferecem-se sem pudor à concupiscência alheia." Vid. António Guerreiro, "Walter Benjamin e o tempo do declínio" Revista *Expresso*, 29 Set., 1990, p. 60.

### A 3 – Padrões – morfologia e variações

#### a) Do padrão ao Sul do equador

Sobre o lado nascente do Padrão dos Descobrimentos em Lisboa, logo ao início da oblíqua amurada da nau de pedra, podem ver-se as figuras de três navegadores empenhados em levantar um padrão.

Por ordem ascendente da direita para a esquerda, Leopoldo de Almeida, representou, respectivamente, o navegador “António Abreu”, (capitão-de-mar de Malaca) “Diogo Cão”, (o descobridor de Angola) e “Bartolomeu Dias”, (o primeiro português que dobrou a Cabo da Boa Esperança).<sup>158</sup>

O esquema compositivo assenta num triângulo rectângulo, cuja hipotenusa converge com o início do cortejo, passando por António Abreu e Diogo Cão, até tocar no cateto perpendicular à rampa personalizado na figura de Bartolomeu Dias.

O tratamento do episódio, com as figuras em *ronde bosse*, adoçadas à barca, evoca pela narratividade, a solução clássica empregue na decoração de arcos de triunfo ou nas colunas monumentais como a de Trajano, (a que voltaremos) com a diferença de que aqui a escala das personagens é mais monumental.

No mesmo ano em que se erigia o Padrão para a Exposição do Mundo Português em Belém, Álvaro de Brée modelou para Exposição Internacional de S. Francisco e de Nova Iorque, (1939) a figura de um outro navegador ao lado de um padrão.

O espécime iconograficamente semelhante, com um esquema compositivo baseado no triângulo isósceles, representa “João Rodrigues Cabrilho” com a espada na vertical, apoiada no chão, sobre o lado direito que avança (em contraposto), encostado a um padrão,

---

<sup>158</sup> Figuras 28, 29, 30 do prospecto de informação turística do monumento em Belém. Vid. “Padrão dos Descobrimentos”, in., *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, pp. 118-152 que apresenta uma breve biografia das personagens representadas.

cujo capitel apresenta o escudo heráldico da coroa portuguesa encimado pela cruz de Cristo.<sup>159</sup>

Muito diversa na escala e no tratamento é a peça homónima que João Fragoso modelou do Descobridor da Califórnia, para S. Diego, por iniciativa do então Presidente da República General Ramalho Eanes.<sup>160</sup>

A figura de “Cabrilho”, em bronze, aparenta uma expressão ausente e melancólica, formalmente marcado por um vigoroso tratamento expressionista, onde se reconhecem as marcas dos instrumentos de trabalho, a par da sólida geometria estrutural.

A fechar o ciclo iconográfico de Cabrilho, em contraste com o cunho monumental, há ainda que referir a abordagem, de menor escala, com carácter intimista, que Martins Correia realizou para o Palácio de Belém em 1978.

Trata-se de um busto invulgar, caracterizado por uma grande síntese, em que a cor e o corte introduzidos na peça, identificam a *maneira* do autor e diferenciam esta peça da usual abordagem clássica.

A cabeça envolvida por um chapéu de orelhas surge adoçada a um prisma, ao alto e apoiada numa base prismática, ao baixo, onde sobressai, o nome Cabrilho escrito em letras de caixa alta, a vermelho, “mordendo”, em semicírculo, o topo do plinto.<sup>161</sup>

Não parecendo satisfeito com solução encontrada o escultor molda um outro exemplar, (Museu na Golegã) onde radicaliza a solução, caracterizada por uma síntese mais minimalista, em que a cabeça da figura aparece cortada em cima, eliminando parte do chapéu e em baixo é aparada junto ao queixo, suprimindo o fuste do pescoço. A

---

<sup>159</sup> ÁLVARO de BRÉE (1903-1962) – “João Rodrigues Cabrilho” (1449-1543) – pedra, Point Loma, S. Diego, Califórnia, EUA, 1939. Vid. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 98-99 (maqueta) p. 101; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 82, 83, 216-217; *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 27; *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, pp. 154-55; <http://www.answers.com/topic/juan-rodriguez-cabrillo>

<sup>160</sup> JOÃO FRAGOSO (1913-2000) – “Cabrilho” – bronze em S. Diego, Califórnia, USA. Vid. “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, sl., sd, p. 40

<sup>161</sup> MARTINS CORREIA, Joaquim (1910-1999) – “João Rodrigues Cabrilho” (1449-1543) – busto pintado, Lisboa, Palácio de Belém, 1978, Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 275

figura fica assim, reduzida a um prisma quadrangular que repousa instável, sobre a aresta, num plinto prismático idêntico ao anterior.<sup>162</sup>

Regressando a tipologia compositiva da figura em pé junto a um padrão é ainda de referir a escultura de Euclides Vaz, evocativa de “Jorge Álvares” (o Primeiro navegador Português que aportou à China em 1513, ido de Malaca, que conseguiu construir uma pequena feitoria e erigir um padrão de pedra na ilha Lintin, no rio das pérolas, entre Macau e Hong Kong).<sup>163</sup>

A estrutura compositiva, inscrita num triângulo isóscele, e o modelo de padrão utilizado nesta obra, são semelhantes aos da peça “João Rodrigues Cabrilho” realizada catorze anos antes por Álvaro de Brée.

A diferença mais assinalável reconhece-se na retórica do gesto, que inúmeras vezes aparece a marcar a obra de Euclides Vaz. A pose adoptada para “Jorge Álvares” em 1953 foi, sucessivamente, retomada em “Mulher com Cavalo-marinho”, 1958,<sup>164</sup> “A dança” e “Mulher segurando o menino” de 1964,<sup>165</sup> e em “Alegoria às Artes de Teatro e música” em 1970.<sup>166</sup>

Nos Homens o braço direito erguido surge como gesto varonil, em jeito de saudação romana, assumindo, as personagens uma postura normalmente, hierática. Nas representações femininas a mímica é mais erótica e dançante evidenciando um ritmo em “*línea serpentinata*” (em S).

---

<sup>162</sup> Vid. MMC, Golegã

<sup>163</sup> EUCLIDES VAZ (1916-1991) – “Jorge Álvares (Séc. XVI) – Gesso, Museu da Marinha, Lisboa, 1953

<sup>164</sup> Idem – “Mulher com Cavalo-marinho” – Lisboa, Parque Eduardo VII, 1958. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 129; *Estatuária de Lisboa*, p. 239; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 143

<sup>165</sup> – “A Dança” – gesso, 270x 80x90cm, Lisboa, (Prova do Concurso de Agregação à FBAUL) 1964. Vid. “Memórias em Gesso”, p. 25. Ver: B 1 – ‘Dança’ – Verticalidade e movimento

– “Mulher Segurando o Menino” – bronze, Lisboa, (CML – Dep. de Urbanismo) Jardim do Campo Grande, 1964. Vid, *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 199

<sup>166</sup> – “Alegoria às Artes de Teatro e Música” – gesso, 280x 125x75cm, Lisboa, (Prova do Concurso de Agregação à FBAUL, 1970 / Bronze, Jardim Público em Mirandela. Vid. FBAUL – Acervo de escultura.

Quer o padrão representado por Leopoldo de Almeida, no alçado nascente do “Monumento aos Descobrimentos”, quer o contemporâneo integrado em “Cabrilho” por Álvaro de Brée quer o de Euclides Vaz dedicado a “Jorge Álvares” utilizam o mesmo modelo iconográfico.

O paradigma utilizado nestas representações (que é explicitamente evidenciado no monumento em Belém) foi o “Padrão dito de Santo Agostinho” erigido por Diogo Cão em Agosto de 1483 ao Sul de Benguela em Angola.

Dos quatro padrões <sup>167</sup> que este navegador fez erigir na costa Ocidental africana, (actualmente Angola e Namíbia) entre 1483 e 1486, embora heraldicamente semelhantes, (coroados pela pelas armas reais portuguesas e encimados pela cruz de Cristo) “o padrão de Santo Agostinho” foi o que serviu de referência, a estas e outras representações, vindo a constituir o estereótipo, por excelência, de qualquer padrão.

Entre outros motivos talvez, por ser estruturalmente o mais equilibrado este foi, também, posteriormente utilizado por António Duarte, em 1969, que o melhorou, engrossando-lhe o fuste e suprimindo-lhe a Cruz de Cristo, para lembrar a “Passagem de Vasco da Gama por Mossel Bay”, na África do Sul.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Padrões de Diogo Cão: Maio? De 1483 – “Padrão dito de S. Jorge” – Angola, Ponta do Padrão (lat. 6° 6' S) Margem sul da foz do rio Zaire; Agosto de 1483 – “Padrão dito de Santo Agostinho” – Angola, Sul de Benguela, antigo Cabo de Santo Agostinho actual Cabo de Santa Maria, (lat. 13° 27' 15”); Janeiro de 1486 – “Padrão dito do Cabo Negro” – Angola, no cabo do mesmo nome a Sul e Moçâmedes (lat. 15° 40' 30”); (?) 1486 – “Padrão do Cabo Padrão” – Namíbia, “Cape Cross”, (lat. 22° 47' 47”). O que resta dos três primeiros pertence ao acervo museológico da Sociedade de Geografia de Lisboa o último encontra-se no Museu histórico Alemão, em Berlim. Vid. “Os Padrões dos Descobrimentos” / Os Padrões de Diogo Cão (1483-1486)”, in, (António Manuel TRIGUEIROS) *Tesouros da Sociedade de Geografia de Lisboa*, pp. 154-165; *Os Descobrimentos Portugueses*, pp. 41, 47-55

<sup>168</sup> – “Padrão comemorativo da passagem de Vasco da Gama por Mossel Bay” – monólito em mármore branco de Estremoz, 235x60x40cm, África do Sul, Mossel Bay, 1969

Vid. *Diário de Notícias*, 12 Dez 1969, p. 69 e documentação alusiva AMAD – “Cronologia das esculturas de António Duarte” p. 28

A interpretação de 1969 baseou-se, certamente, na réplica que o escultor realizou em 1958 para o Museu da Marinha em Lisboa.<sup>169</sup>

O contacto com o padrão de Diogo Cão deve ter sensibilizado António Duarte, cuja obra em pedra está intimamente associada uma estética do bloco servindo-lhe de motivo inspiração para outras peças, nomeadamente, para o “Monumento comemorativo da passagem de Vasco da Gama pela Baía de Santa Helena” constituído por três monólitos em mármore cinzento claro de trigaches.

Os dois elementos maiores formam uma “porta aberta” ladeados pela Cruz de Cristo, pela esfera armilar (D. Manuel I) e o Escudo Nacional. O monólito mais pequeno, depois de ultrapassados os dois “blocos padrões”, leva a inscrição de “95 palavras em Afrikaans” e “ 99 palavras em inglês” com legendas alusivas ao evento.<sup>170</sup>

À semelhança deste monumento, o escultor evoca ainda, o navegador do Índico, com outros padrões, em Lisboa e na ilha de Santiago em Cabo Verde na sequência das comemorações do “V Centenário do Nascimento de Vasco da Gama “. <sup>171</sup>

Durante, pelo menos, três décadas, António Duarte recorreu, à morfologia e temática dos padrões.

---

<sup>169</sup> No Museu da Marinha está exposta uma réplica em Poliéster. Porém, a carta que o director do museu lhe dirigiu agradece um gesso patinado. Vid. Carta de agradecimento do director do Museu da Marinha, 10 de Maio de 1958, AMAD-VAR/XXI-11] )

<sup>170</sup> – “Maqueta e Monumento comemorativo da passagem de Vasco da Gama pela Baía de Santa Helena” – gesso / mármore cinzento-claro de trigaches, A = 120x75x72; B= 305x072x50cm; C= 305x072x50cm, África do Sul, Baía de Santa Helena, 1969. Vid. António Duarte, ‘Memória descritiva’, in, “Vasco da Gama 1469-1524”, Lisboa, Comissão Executiva do V Centenário do Nascimento de Vasco da Gama, Presidência do Conselho, sd., pp. 9-10; “Cronologia das esculturas de António Duarte”, pp. 28-29 [AMAD/MON/VI-18-19]

<sup>171</sup> – “Monumento (Padrão) comemorativo do V Centenário do Nascimento de Vasco da Gama” – Lisboa, Junto à Ermida do Restelo, em Belém, Cais de Alcântara, 1969. – “Monumento (Padrão) comemorativo do V Centenário do Nascimento de Vasco da Gama” – Cabo Verde, Ilha de Santiago, 1969. Vid. “Cronologia das esculturas de António Duarte” p. 28 [AMAD/MON/VI-20]. A par da figura do Infante D. Henrique, a iconografia de Vasco da Gama também é vasta, aparecendo como um dos heróis mais reverenciados tanto na escultura como na pintura ao longo do século vinte. As inúmeras representações merecem, por si só, um estudo mais aprofundado, traduzindo a importância do cíclico despertar de alguns mitos nacionais. Vid. por exemplo: “DN “Descobrimientos – A era Vasco da Gama” – (AAVV), Lisboa, Edição especial do *Diário de Notícias*, Comissariado de Portugal para a Exposição Universal de Sevilha, 1992.

A par dos monumentos verticais de 1969 (já mencionados) cabe, a propósito, recordar os padrões realizados em 1939 para o interior da Exposição do Mundo Português a referida “Alegoria ao “último cavaleiro”<sup>172</sup> e, para o exterior, um padrão “Aos portugueses que lutaram...”<sup>173</sup> a que se pode juntar o projecto do “Padrão comemorativo da viagem do Presidente da República, Marechal António Óscar de Fragoso Carmona às províncias ultramarinas 1938-39” de 1951<sup>174</sup> e a “Interpretação dos Padrões dos Descobrimentos”, para o Canadá em 1971<sup>175</sup>.

O corolário dos padrões realizados por António Duarte haveria, justamente, de ter lugar com a pública homenagem ao Navegador que primeiro os erguera.

O monumento edificado em Luanda (1948-52) apresenta Diogo Cão de atalaia, apontando o rumo; em pé, o marinheiro edificador dos padrões, perscruta o horizonte, enquanto estende o braço com a carta náutica na mão direita, acompanhado de outro companheiro sentado no chão, que levanta o braço esquerdo em jeito de saudar “terra à vista”.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Ver: A imagem do Infante, c) O infante sentado

<sup>173</sup> A legenda continua a circundar a base do padrão, porém a imagem não permite a leitura integral nem existe, além da fotografia, documentação é complementar. Padrão cilíndrico, em gesso, sobre o qual foi justaposto, em cada uma das quatro faces uma espada com o punho voltado para cima e com o gume na vertical a apontar para baixo. A horizontal do resguardo da espada, coincide de modo ambivalente, com os braços da cruz e/ou, com a delimitação formal da zona do fuste da do capitel. Vid. AMAD, fotografia da maqueta.

<sup>174</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) + Arq. FILIPE NOBRE FIGUEIREDO – “Padrão comemorativo da viagem do Presidente da República, Marechal António Óscar de Fragoso Carmona (1869-1951) às províncias ultramarinas 1938-39” – gesso, 1951. 1º Prémio do Concurso aberto pelo do Ministério do Ultramar para um padrão em granito cinzento, 800x30cm, tendo na face lateral, a efígie em bronze do evocado. O projecto pressupunha a execução de protótipo a partir do qual se deveriam fazer vinte múltiplos (réplicas) a edificarem, no cruzamento de “duas artérias de certa importância” nas principais localidades visitadas pelo Presidente. (Não realizado no material definitivo) Cf. António Duarte, “Memória Descritiva 1 de Out. 1951”, [AMAD/TNR/XIII-9]. Vid. *Diário de Notícias*, 3 Out. 1952, 1ª página; “Cronologia das esculturas de António Duarte” p. 14.

<sup>175</sup> – (Padrão) da “Interpretação dos Padrões dos Descobrimentos” – mármore, Canadá, Montreal, [encomenda da TAP] 1971. [AMAD/MON/VI-24]

<sup>176</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) + Arq. FILIPE NOBRE FIGUEIREDO – “Monumento a Diogo Cão” – grupo em gesso [maqueta] AMAD, Caldas da Rainha / Bronze, Luanda, Museu da Fortaleza 1948-52. Vid. “A Estatuária” in, “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” –

A escultura em bronze termina numa base rectangular, rematada por um plinto de pedra da mesma dimensão. O conjunto, por sua vez, assenta num pedestal mais alto que evoca a quilha de um navio, ostentando, na proa, as armas e o nome do navegador, enquanto à retaguarda, integra, lateralmente, os quatro padrões edificadas durante as suas duas viagens (1483 -1486).

Estruturalmente, o próprio monumento a Diogo Cão parece sugerir um padrão; o grupo em bronze, emerge como um capitel, ou cabeça do padrão, apoiado sobre um fuste compósito a que se reuniram os quatro marcos de pedra que, resumem a sua histórica missão.

A figura de Diogo Cão é pouco evocada, tão cedo exaltado como silenciado por D. João II, importunado pela desfeita de tão cedo ter acreditado numa passagem a Sueste do Atlântico para o Índico.

Afinal, muitas milhas mais abaixo do cabo padrão se situava a almejada passagem, descoberta, dois anos mais tarde, por Bartolomeu Dias.

Herói periférico da cultura nacional, Diogo Cão é hoje pouco lembrado, subsistindo como alguém insuficientemente universalizável para ser reverencialmente lembrado aquém da conjuntura do ultramar português.

A escolha de Luanda, como lugar de edificação do principal monumento a Diogo Cão além de evocar, 500 anos antes, a sua chegada aquele lugar, serviu do ponto de vista geopolítico para assinalar na capital da Província <sup>177</sup> a extensão administrativa da sede do Império em Lisboa.

---

Vol., I, p. 121; *Encontros com António Duarte*, p. 54 (cabeça / fragmento); "Cronologia das esculturas de António Duarte" p. 13 [AMAD/MON/V-4,5] GES INV. Nº 096 / 2º caderno

<sup>177</sup> A designação "Províncias africanas" ou, " "Províncias ultramarinas" faz parte da nomenclatura da organização administrativa do Estado Novo. Os termos além de veicularem uma implícita apropriação territorial, por legitimação administrativa, constituem também, a expressão de um manifesto paternalismo político que, em todo o caso, evidencia alguma efusão de afectividade, de flexibilidade e abertura ao exterior, à figura de um outro, que é diferente do nós. Não é isto sinal de tolerância e anseio de universalidade? Uma nação pequenina como Portugal só pode aspirar, ao ideal de justiça, de igualdade, de paz e de fraternidade entre os povos. Primeiro porque quem

No momento em que o Ocidente agudizava a crítica dos impérios (conduzindo à autodeterminação dos povos autóctones) é natural que o Estado Novo quisesse justificar a tutela do território assegurando a herança do passado histórico comum aos dois povos mas, que a partir de 1974, após a Revolução de Abril pouco resistiu, não indo aquém da língua de Camões.

Em Lisboa a figura deste navegador é evocado no átrio de entrada do Museu da Marinha, ao lado de meia dúzia de outros pioneiros da expansão marítima portuguesa.

A figura modelada por Álvaro de Brée, em 1948,<sup>178</sup> mostra Diogo Cão numa quietude monolítica, aquiescente e pensativo; com o octante na mão direita junto ao peito e a espada em repouso vertical, sobre o lado esquerdo, a figura olha em frente e mantém-se firme, em pé, como quem espera segunda alternativa.

Do monumento erguido em Angola, além de constar em algumas fotografias, no álbum de memórias do escultor, pouco se sabe, do actual estado de conservação e paradeiro da estátua.

A resistir ao esquecimento existe, nas Caldas da Rainha, defronte ao Atelier Museu do escultor, a réplica em bronze, do busto recortado do da estátua do navegador.<sup>179</sup>

Erigido sobre um bloco de mármore Viana, o fragmento do homem fita, no espaço e no tempo, o horizonte vazio, em que se redescobre no ponto certo, do lugar ao Sul do Equador.

---

pouco tem, pouco pode perder e, em segundo lugar, porque a experiência da sua identidade multicentenária pode aumentar-lhe o índice de previsibilidade, levando-o a encarar, os reveses do destino, com a sereno vislumbre da transitoriedade dos ciclos hegemónicos.

<sup>178</sup> ÁLVARO de BRÉE (1903-1962) – “*Diogo Cão*” – Gesso / Bronze, Lisboa, Museu da Marinha, 1948. Vid. *Escultura Portuguesa*, p. 245; *Estatuária de Lisboa*, p. 279

<sup>179</sup> AMAD – “Cabeça / máscara da estátua de Diogo Cão” – granito, bronze, [réplica III], 1952. Vid. “Cronologia das esculturas de António Duarte” p. 15

## **b) Morfologia, revivalismo, e funções**

Em termos estruturais, o padrão traduz-se na geometria do prisma recto quadrangular, morfologicamente adaptado ao regime simbólico da coluna.

De escala um pouco acima do humano, equiparasse-lhe, como presença simbólica, coroada por um capitel ou “cabeça de padrão” no qual leva inscrito o registo de um compromisso com o lugar.

Erigido o padrão, assumem-se os sinais e as marcas que ele encerra, como testemunho do tempo e do motivo porque fora edificado.

Dir-se-ia os padrões erigidos pelos portugueses além-mar, podem ser equiparados a toscas réplicas dos pelourinhos, (lajes verticais ilustrados com as armas e regalias da carta de foral) que durante o período feudal marcaram o centro cívico, administrativo e judicial da do poder local.

Por outro lado, a forma medieva do padrão, é investida de uma função simbólica semelhante à dos marcos territoriais que reivindicam a posse da terra assinalando o extremo, o limite, ou a fronteira de um território apropriado.

O “extremo” constituído por um conjunto de pedras empilhadas na vertical constitui, ainda hoje, particularmente o nordeste de Portugal, uma forma expedita, embora singela, de marcação da pequena propriedade rural. Cada “extremo” salvaguarda no sítio, o acto administrativo e o comprometimento particular da gestão e posse do lugar.

O seu papel no ordenamento do espaço remete para o marco miliário romano, cuja sinalética é ainda hoje usada na marcação kilométrica nas principais vias de comunicação (estradas).

Os “*marcos geodésicos*”, estrategicamente colocados nas cotas mais altas, (pontos de atalaia) e que servem de sinalização cartográfica, permitindo a correspondência entre o ponto representado na carta e o

sítio concreto no terreno, constituindo, outro exemplo da aplicação científica do atributo morfológico ligado à funcionalidade do padrão.

Os padrões erguem-se como exemplos de monumentalidade vertical, associados ao monolitismo e megalitismo na escultura ou arquitectura em pedra, normalmente, ligados a locais de culto ou à arte funerária marcada por pilares, colunas, obeliscos, aras, *cipus*, estelas funerárias, etc.<sup>180</sup>

O interesse estético e o renascimento morfológico do padrão devem-se ao revivalismo histórico do Estado Novo, cujo regime, isolado da Europa e do Mundo, adiando o presente, se comprazia na adulação da giesta marítima quinhentista.

O revivalismo histórico por ser seguido, a partir, por exemplo, de algumas intervenções arquitectónicas de carácter efémera cujo arranjo cenográfico que recria peristilos, ao jeito da citação de uma monumentalidade clássica.

Tal é o caso da tribuna presidencial erigida por Paulino Montês em 1936, no Parque Eduardo VII, em Lisboa, a propósito da “Exposição do ano X da Revolução Nacional”, em que vários padrões (com 18 metros de altura), construídos em gesso e estafe, formavam uma dupla colunata, sobrelevada por um entablamento, revestida de uma patine que imitava o mármore.<sup>181</sup>

Idêntico exemplo cenográfico, de arquitectura efémera, com um traçado que espelha a monumentalidade clássica, verifica-se em 1940, nos “Pavilhões da Secção Colonial” da “Exposição do Mundo Português” em Belém.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Em termos etimológicos, o padrão parece constituir uma derivação do termo de pedrão, aumentativo de pedra grande. O padrão erigido pelos portugueses nas terras por eles descobertas constitui, nesta medida, uma derivação do proto-monumento, monólito, evocativo de um grande feito; marco, estaca, baliza, que está na origem da monumentalidade vertical na escultura. Por extensão, pode ainda significar, princípio, norma, regra, modelo, exemplo, cânone, protótipo, arquétipo, (ex: metro padrão) configuração ou repetição modular (ex: padrão decorativo) etc.

<sup>181</sup> Arquitecto PAULINO MONTÊS – “Tribuna de Honra para as comemorações do ano X da Revolução Nacional”, Parque Eduardo VII, Lisboa, 1936. Vid. *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, p. 21

<sup>182</sup> Vid. *Quinze Anos de Obras Públicas (1932-1947)*, p.

### c) O pilar e a nau

Padrão é o termo usualmente utilizado para designar o Monumento aos Descobrimentos em Belém.

A planta de base rectangular, propõe essencialmente, quatro vistas: os perfis Norte-Sul, Sul-Norte e os alçados Nascente-Poente e o seu inverso, o que significa, uma estrutura externa, ortogonal (em cruz) derivada do prisma recto.

Em abstracto, quem venha de Norte, no sentido do Mosteiro dos Jerónimos em direcção à margem direita do Tejo descobre, na perpendicular, um rectângulo vertical no qual se inscreve, centrada, a ambígua silhueta de uma espada ou, o contorno de uma cruz latina que, encontra réplica, na continuidade perspéctica, da imagem colossal do “Cristo Rei”, ao fundo, junto à “Ponte 25 de Abril” na margem Sul.<sup>183</sup>

Do lado contrário, correspondente ao Perfil Sul Norte, menos observado do que a vista da entrada, (porque só pode ser visto a partir do rio) pode ver-se no perfil do rectângulo ao alto, a cerca de um terço da altura, a figura do infante suspenso da quilha de pedra sobre as águas.

Os Alçados Nascente e Poente, com maior largura, são iconograficamente, mais eloquentes, apresentando de cada lado dezasseis personagens.

A redundância do número par é justificada pela simetria compositiva do conjunto, que une as diagonais laterais ao vértice do triângulo isósceles marcado pelo ponto onde se ergue o “ Navegador”.

O número trinta e três que resulta da união da “estoica peregrinação” dos dois catetos ( $16+16=32$ ) juntando-se ao vértice ( $32+1=33$ ) e

---

<sup>183</sup> Obra de escala ciclópica iniciada por Francisco Franco que, entretanto faleceu e concluída por Leopoldo de Almeida em parceria com o Arquitecto, António Lino – “Cristo Rei” – fundição em cimento armado, Monumento = 110,60m (Pedestal, 82m ; Imagem 28x28m; Cabeça, alt. 4,05m) Almada, 1934-1959. Vid. *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, pp. 102-104; <http://www.cristo-rei.com/> (apresenta a história e caracterização do monumento com boas imagens, nomeadamente, o desenho do alçado e fotografias alusivas aos vários momentos da construção).

unindo-se à base pela invisibilidade que atravessa o centro de gravidade da obra, coincidente com a porta, por onde a multidão acede ao interior.

Sem querer forçar algum significado “cabalístico” que em termos pitagóricos ou para o cristianismo é tido em conta, importa, no entanto, reter a afinidade estrutural do encontro entre a geometria hierática e heráldica do padrão e a morfologia dinâmica do rectângulo. A partir dos quais se desenha o perfil da nau, marcada ao centro pela proeminência do mastro central que é um miradouro para quem lá se encontre e que constitui o ponto mais proeminente para quem se aproxima.

A tudo isto se junta, subliminarmente, o contrapeso do lastro submerso que o monumento equilibra, possibilitando à multidão de veraneantes incógnitos que o visitam, vindos da ré, um simulacro de partida franqueado pelo acesso ao seu interior.

Levando em conta o momento celebrativo que o monumento evoca, a solução compositiva resultante da miscigenação morfológica e simbólica entre a verticalidade do pilar e o abaulado da barca, embora complexa no seu significado resulta simples e eficaz em termos de integração topológica escultórica e arquitectónica.

O que estruturalmente caracteriza qualquer padrão é o facto de ser essencialmente governado pela linha vertical, o que em termos perceptivos se traduz num fluxo de energia ascendente.

Contrariamente à planta quadrada ou circular que é simetricamente estável ou estática, (com todos os pontos, mais ou menos, equidistantes do centro), a planta e o perfil rectangular, como a do Padrão de Belém, caracteriza-se por um maior dinamismo, imprimindo um duplo movimento vertical-ascendente em direcção ao céu e longitudinal-convergente em direcção ao mar.

O misto de grandiosidade e amplitude do movimento ascensional encontra réplica na organização estrutural do “Monumento ao esforço

colonizador português, “ projectado para a Primeira Exposição Colonial *Portuguesa*, em 1934, actualmente implantado Praça do Império, no Porto.<sup>184</sup>

Este padrão apresenta no perfil simétrico do módulo paralelepipedico, o exemplo de uma estrutura repetida e padronizada de elementos rectangulares, que se unem a um ponto mais alto, central, numa sugestão ascensional; como um hangar, que imprime ao conjunto ortogonal, a energia de um foguetão.

Em baixo, circundando os elementos verticais, encontram-se idênticos paralelepipedos rectangulares, que formam a base, para meia dúzia de figuras masculinas e femininas, estereotipadas e unidas lado a lado, ao redor do monólito construído, ao cimo do qual sobressai, o escudo nacional.

Ressalvando a importância e a complexidade da escala colossal relativamente ao hieratismo das figuras e ao traçado mais elementar do padrão que está no Porto, a geometria compositiva é precursora do Padrão de Belém.

No perfil do alçado Sul-Norte vê-se o infante em Lisboa, no topo do pilar central do padrão da Praça do Império no Porto, avista-se o escudo nacional, ambos os símbolos equivalentes da partilha de uma história em comum.

---

<sup>184</sup> PONCE DE CASTRO, e SOUSA CALDAS (1894-1965) –“Monumento ao esforço colonizador português” – granito, Porto, Praça do Império, 1934. Vid. *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, p. 18; *Estatuária do Porto*, p. 20; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 155; *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 26, 28; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp.219-221

#### d) Variantes e derivações

Em 1959 Barata Feyo realizou para o Claustro do Palácio da Justiça, em Évora, um pilar em pedra, designado por “Marco histórico”.<sup>185</sup>

A peça ergue-se como um padrão que transformou o prisma recto quadrangular num tronco expansivo de pirâmide invertida, no qual foram inscritos alguns episódios de uma narrativa histórica medieval.<sup>186</sup>

Morfologicamente a obra pode ser considerada como uma variante estilística e estética, derivada da morfologia do padrão, situação que encontra paralelo em algumas das suas figuras hieráticas e monolíticas ou na redução geométrica que caracteriza a obra do escultor.<sup>187</sup>

Outra peça que pela organização vertical dos elementos ortogonais evoca, estruturalmente, um padrão é o “Monumento a Teixeira Gomes” erguido em vésperas da Revolução em 1974, ao sul na cidade algarvia de Portimão.<sup>188</sup>

O monumento é composto por três elementos líticos idênticos, embora o que está na base, parcialmente submerso no espelho de água, dê a ilusão de mais pequeno.

Os prismas rectangulares verticais, talhados em blocos de lioz, surgem empilhados na vertical, aparentemente descentrados mas, alinhados pela continuidade das arestas, (a face esquerda do polígono central

---

<sup>185</sup> BARATA FEYO (1899-1990) – “Marco histórico” – maquete gesso patinado, 120x24x24cm / pedra, Évora, claustro do Palácio da Justiça, 1959. Vid. “Mestre Barata Feyo – Exposição Retrospectiva”, p. 44; “*Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha*”, fig. 33 (Maqueta); *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo*, (António Manuel NUNES) Coimbra, 2003, p. 363

<sup>186</sup> Em 1945, Barata Feyo publica o livro: *A escultura de Alcobaça*, Ed. Ática, o que, por si só, evidencia o interesse, o conhecimento e a influência que o período medieval exerceu na obra do escultor.

<sup>187</sup> Ver: A 1 – A “Estética do bloco”, c) O cubo e a gárgula; A 2 – A imagem do Infante, h) Paisagem, forma e imaginário; A 3 – e) “Zarco” e o monolitismo figurativo

<sup>188</sup> FERNANDO CONDUTO (1936) – “Monumento a Teixeira Gomes” – pedra lioz, Portimão, 1974, Vid. *Conduto*, p. 132

alinha pela aresta direita do módulo superior, enquanto a aresta direita deste elemento alinha pela esquerda ao inferior.

A leitura da obra integra o cheio da pedra com o vazio do espaço; O perímetro das pedras alarga-se ao contorno da medida mais distante, delimitado virtualmente, o volume numa moldura prismática ortogonal. O elemento central incorpora, um retrato em baixo-relevo, modelado em luz e sombra, a partir da incisão na pedra de traços longitudinais, extensivos à superfície dos três elementos, mas que no meio, delimitam o contorno da efígie do retratado.

O processo é produzido por abrasão a partir da fotografia, a preto e branco, de alta definição, que interpreta assim, luz-sombra imagem daquele presidente da república; o plano superior da pedra polida pode ler-se como luz, enquanto a depressão cavada na pedra reproduz a sombra.

Idêntico método é usado pelo escultor em 1988 na medalha em bronze do “Centenário de *Abel Manta*”<sup>189</sup> em que o retrato do pintor é dado por sulcos transversais numa oval ao centro do Reverso (ficando o Anverso simetricamente ocupado por uma paleta com a respectiva legenda)

Como “não há duas sem três”, em 1997 o sistema foi retomado no busto em bronze da figura da “República”<sup>190</sup> que se encontra na sala da Assembleia Municipal, Paços do Concelho, em Lisboa.

Outro exemplo da utilização diversa da estrutura morfológica do pilar, desta vez associado a uma ordem religiosa, é o “Padrão comemorativo do oitavo centenário da Abadia de Cister” realizado por José Aurélio e erigido defronte ao Mosteiro de Alcobaça.<sup>191</sup>

O marco constituído por quatro pilares, de diferentes alturas, colocados em crescendo e unidos ortogonalmente entre si, apresenta

---

<sup>189</sup> – “Centenário de *Abel Manta*” – medalha em bronze, 60mm, 1988. Idem, p. 219

<sup>190</sup> – “República” – bronze, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1997. Ibidem, p. 186

<sup>191</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Padrão do oitavo centenário da Abadia de Cister” – pedra, 600x135x115cm, 1978. Vid. *José Aurélio, Gestos e Sinais*, p. 14

os topos arredondados e convergentes ao centro, o que gera um ritmo em espiral ascendente, assinalando, no seu curso, a comemoração do tempo; oito séculos de longevidade de um património religioso, histórico, artístico e cultural.

Outro caso formalmente, menos rebuscado, do mesmo autor, é o padrão comemorativo dos “25 Anos de Abril” constituído por quinze elementos cúbicos de pedra “vidraço” empilhados na vertical.<sup>192</sup>

A peça realizada em 1999 forma um prisma recto, de base quadrangular, cujas faces foram aproveitadas para inscrever em letras, de caixa alta na vertical, o seguinte texto: numa das faces, “democracia ” noutra, “25 de Abril”.

Esta obra constitui um exemplo da utilização da estrutura morfológica do padrão associado a uma estética de carácter gráfico que ilustra uma prática da escultura influenciada pelo design.

A obra é tautológica e iconoclasta, lembra uma data sem acrescentar sugestibilidade icónica à forma.

Uma solução escultórica ainda mais redutora, embora formalmente mais ousada, é a “ Cruz de Cristo 3D” feita a partir da desconstrução do módulo cúbico e da reinterpretação estrutural do motivo.<sup>193</sup>

A insígnia da Ordem de Cristo, construída em aço, pintado a vermelho, projectada para assentar no solo de Brasília, traduz na axialidade do signo, o carácter monumental da geometria simbólica que, há quinhentos anos, era hasteada nas velas das caravelas, celebrando implicitamente, a sabedoria da rebaptizada congregação templária que, no seu tempo, havia impulsionado o projecto marítimo da expansão portuguesa.

O recurso a estrutura geométrica do pilar é muito variada e vulgarizada.

---

<sup>192</sup> – “25 Anos de Abril” – vidro, 750x50x50cm, Alcobaça, 1999. Vid. *José Aurélio, Gestos e Sinais*, p. 103

<sup>193</sup> – “Cruz de Cristo 3D” – Aço soldado e pintado a vermelho, Brasília, 400x400x400cm, 1997, *Idem*, p. 104

A simplicidade do esquema ortogonal traduz uma reminiscência arquetípica em termos antropológicos e formais recorrente.

Um exemplo, não assinado, que manifesta a continuidade da forma e a possibilidade da reinvenção do padrão, após o 25 de Abril, pode observar-se junto à marina, em Lagos.

O “Padrão, comemorativo do dia de Portugal de Camões e das Comunidades Portuguesas” erigido a 10 de Junho de 1996, continua a inspirar-se nos padrões dos descobrimentos, adequando os principais motivos heráldicos da coroa portuguesa, a uma versão mais republicana em que o capitel se reduz à estilização circular das cinco quinas.

O tema aparece repetido nas quatro faces do cubo e parece inspirar-se no “Escudo dos Centenários”<sup>194</sup>.

O fuste prismático em que assenta é constituído por segmentos ondulados cujo esquematismo geométrico sintetiza o pictograma da água.

Os elementos repetidos na vertical reutilizam o padrão da calçada portuguesa, achado ali perto, no chão, junto ao infante de Leopoldo de Almeida (obra já abordada).

O motivo do fuste deriva, afinal, do desenho criado, meio século antes, por Cristino da Silva para o pavimento do Padrão dos Descobrimentos em Belém.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> A solução formal adoptada é idêntica a que se verifica no “Escudo dos Centenários”, Lisboa, Avenida da Índia, 1940. Fica a dúvida se é acaso ou citação intencional. Vid. *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, p. 120

<sup>195</sup> CRISTINO da SILVA – “Projecto do arranjo urbanístico adjacente ao Padrão dos Descobrimentos” – Lisboa, 1958-60. Destaque-se o pavimento com uma gigantesca Rosa-dos-ventos, (com 50 metros de diâmetro, oferecida pela África do Sul, executada em mármore de vários tipos, contendo um planisfério de 14 metros, pontuado por naus e caravelas embutidas que marcam as principais rotas dos descobrimentos portugueses, tendo ao centro do mosaico central um livro adornado de motivos vegetalistas) rodeada de calçada portuguesa a preto e branco com motivos ondulatórios cuja estilização evoca as ondas do mar. Vid. “O Padrão dos Descobrimentos» s.l., Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa do plano de obras da Praça do Império, s.d.

### e) “Zarco” e o monolitismo figurativo

O “Zarquismo” pode ser entendido como um acontecimento que culminou no efeito de alastramento da influência de um modelo estereotípico de carácter monolítico, épico e monumental, instaurado na escultura portuguesa, a partir da exibição da estátua de “*João Gonçalves Zarco*”<sup>196</sup> que Francisco Franco modelou para o Funchal.

O jornalista e crítico de arte, a quem se deve a divulgação do termo, descreve o momento inicial do “Zarquismo”, nestes termos:<sup>197</sup>

“Fez, de facto escândalo a representação de Zarco na Avenida da liberdade em 1928, sob a ditadura recém-instalada, para a qual Salazar começava a fazer contas, as de todos e as dele, numa Lisboa, onde prosseguiam com alguma morosidade e, parece, sem excessivo empenhamento, os trabalhos de edificação dos monumentos ao Marquês de Pombal, de Francisco Santos, e aos Heróis da Guerra Peninsular, dos irmãos Oliveira Ferreira.”

A seguir o mesmo autor comenta, enfatizando o que ele próprio o escrevera a 22 de Outubro de 1928:

“O Diário *de Lisboa*, [...] avisava que a estátua ia ‘servir para ensinamento do público e para que não aumentassem as esculturas ‘vieux-style’ que em Portugal abundavam’ [...] Aquele Zarco parecia um bloco, despojado, desanodetizado, tenso, quase agressivo, estava a uma distância abissal, da agitação literária e superpovoada do monumento dos irmãos Oliveira Ferreira e da emblemática sobrecarregada da estátua pombalina de Francisco Santos.”

Como se percebe, a escultura exposta, no final dos anos vinte, em Lisboa, rompia com o lírico intimismo oitocentista e inaugurava um

---

<sup>196</sup> FRANCISCO FRANCO (1885- 1955) mais o Arquitecto CRISTINO DA SILVA – “João Gonçalves Zarco” – Gesso, Museu Malhoa, Caldas da Rainha; bronze – Funchal, 1928-1934. Vid. ‘Francisco Franco e o *Zarquismo*’, in., *A Arte em Portugal no Século XX*, pp. 32 (estátua exposta em gesso) 63, (estátua no fundidor), 104, 105, 106 (estátua *in situ*); *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 76, 77, 78-82; *Francisco Franco*, Estampa 8; *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 121; “O Grande Monumento a Zarco”, *Revista Ilzenha*, N.º 3 Jul.-Dec., 1988; “A Junta Geral e o Zarco do Sr. Franco”, *O Jornal*, 1 Dec. 1928

<sup>197</sup> *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, p. 31

novo ciclo imagético, favorável ao aparecimento do “nacional-historicismo”<sup>198</sup> cujo programa, se revelaria profícuo, muito para além da política cultural do regime salazarista.

Isto levanta a questão, de se saber em que medida, em termos imagéticos e formais, esta peça contribuiu para a sedimentação de uma estética do regime e que implicações trouxe à escultura portuguesa da segunda metade do século vinte.

No seguimento da aclamada estátua de Francisco Franco, no final dos anos vinte, (1928) a figura de “Gonçalves Zarco” volta a surgir, na viragem da década seguinte, (1939) desta vez, por via do programa iconográfico escolhido para integrar o Padrão dos Descobrimentos em Lisboa.

A estátua do descobridor e cartógrafo das ilhas de Porto Santo e Madeira, modelado pelo escultor por Leopoldo de Almeida, apresenta-se de pé, equilibrada no declive, segurando entre as mãos uma espada análoga à de Franco, enquanto, de perfil, encara o horizonte que se expande no seguimento da linha do seu ombro esquerdo.

A importância simbólica da imagem é aqui, realçada pela posição relativa que ocupa ao cima do cortejo do lado poente, surgindo em terceiro lugar, precedido pelo prosternado “Infante “Santo” e pelo “Navegador” que encabeça o fluxo de personagens vindas de ambos os lados<sup>199</sup>.

Cinco anos depois do apogeu evocativo da “Exposição do Mundo Português”, a Comissão Administrativa das Obras da Praça do Império encomendou ao escultor Canto da Maya as estátuas de alguns

---

<sup>198</sup> O Nacional-Historicismo, *idem*, pp. 41-46

“Os anos 40 serão os de consolidação do discurso historicista do regime, do que definimos como nacional-historicismo. A estatuária de Franco é a visualização desse discurso.” *Op. cit.* p. 34

<sup>199</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “Zarco” – Figura nº 15 do prospecto turístico do Monumento.

navegadores, entre os quais um novo “Gonçalves Zarco”, destinado aos jardins da Torre de Belém.

Em 1948, as figuras já em tamanho definitivo, figuraram na exposição de “15 anos de Obras públicas”, acabando, finalmente, por ir parar ao átrio de entrada do Museu da Marinha em Belém, lugar onde, actualmente, se encontram.<sup>200</sup>

Das estátuas encomendadas a Canto da Maya a de “Gonçalves Zarco” é a que se revela mais aplicação, deixando pressentir o fantasma do paradigma iconológico de Franco.

Não obstante, alguma semelhança no traçado e posição das espadas, ao centro, os lados esquerdo e direito das duas estátuas acentuam posturas e temperamentos diversos.

Enquanto a figura do Funchal mantém, no lado direito, a mão na anca, o Zarco do escultor de Ponta Delgada, levanta o braço direito e poussa a mão no peito entre as contas de um rosário, (em jeito de quem ora ou, jura obediência e fidelidade, a alguém, a alguma causa ou, quem sabe, a si próprio) no mesmo seguimento, enquanto o lado esquerdo da estátua do madeirense exhibe, na mão, uma bolsa pendente, a estátua do açoriano volta, simbolicamente, a palma da mão para a frente, no gesto improvável que quem nada esconde.

Embora, qualquer das obras derive de um compromisso compositivo associado à estatuária em pedra, ou ao que em escultura se pode designar por estética do bloco, a obra de Canto da Maya revela-se mais intimista não só pela menor escala mas, sobretudo, pela coreografia simbólica dos gestos que desenha, sendo menos naturalista e monumental que a de Francisco Franco, traduz, no porte

---

<sup>200</sup> CANTO DA MAYA (1890-1981) Vid. *Canto da Maya*, pp. 53, 184, 185 (Maquetas). – “Nuno Tristão” – (Descobridor do Cabo Branco) Gesso / Bronze, Lisboa, Museu da Marinha, 1945-47. Idem, pp. 184-185; *Estatuária de Lisboa*, p. 337; – “Gil Eanes” – Gesso, Lisboa, Museu da Marinha, 1945-47. Vid. *Canto da Maya*, pp. 184-185. (A propósito desta obra ver – “Retrato do amolador de facas” – que serviu para dar rosto á estátua); – “Gonçalves Zarco” – (Descobridor da ilha de Porto Santo) Gesso, Bronze, Lisboa, Museu da Marinha, 1945-47. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 340; *Canto da Maya*, pp. 53; – “Corte Real” – gesso, Bronze, 1945-1947. Idem, p. 53

mais hierático, uma ambivalência formal mais medieva que, obviamente, contrasta com a apologética classicista de Franco.

A luz e sombra emanada pelo Zarco dos anos trinta, além das consequências indirectas que trouxe à escultura portuguesa (como veremos) teve um impacto directo na obra de Franco.

Em primeiro lugar porque o sucesso alcançado se traduziu em complexas encomendas públicas, apostadas em restaurar o heróico panteão dos heróis nacionais, o que servindo os interesses do Estado Novo, constituiu, por outro lado, também, um incentivo inestimável para a escultura, uma vez que deu ao escultor a oportunidade de desenvolver o seu modelo imagético e testar algumas soluções formais até à exaustão.

No seguimento da epopeia cultural acalentada pela “Exposição do Mundo Português” o estado passou a alargar o seu espírito de influência ao resto do país, nomeadamente, a algumas cidades capitais de distrito.

A seguir a Lisboa, Coimbra, destaca-se como antigo bastião, estratégico da cultura portuguesa.<sup>201</sup>

Além do prestígio histórico que se lhe reconhece, sobretudo, por ter albergado a primeira universidade, Coimbra é lembrada também, por ter sido o palco de lendárias histórias e intrigas palacianas. Recorde-se nomeadamente, D. Dinis, o sábio Rei “Lavrador” e a sua suave esposa, a “Rainha Santa” com o seu o “milagre da rosas” (panegírico perfume da inefável cristandade) ou, ainda, por contraste, o fatídico amor de Pedro e Inês.

---

<sup>201</sup> Entre 1930 e 1960 a preponderância da ocupação geográfica da estatuária portuguesa centra-se primeiro em Lisboa de seguida em Coimbra e em terceiro lugar no Porto. Por outro lado, os assuntos ou esquemas temáticos, mais tratados privilegiam, em primeiro lugar, os Descobrimientos ou a expansão marítima portuguesa, em segundo a formação de Portugal e, em terceiro lugar, outros aspectos de natureza histórica e política. Cf. *Francisco Franco e o 'Zarquismo'*, pp. 107-109

O imaginário romanesco associado à excelente implantação geográfica da cidade, politicamente conotada com o centro do país, com o coração da cidade universitária situado num planalto de onde se vislumbra uma de magnífica vista panorâmica de onde se pode observar, ao fundo e, ao redor, o Mondego a serpentear, constituíram motivos suficientes para que, no início dos anos quarenta, o regime transformasse aquele lugar no alvo privilegiado de um projecto de redefinição urbanística e simbólica.<sup>202</sup>

Em 1943, para a praça ao cimo da escadaria, que franqueia a Universidade, encomendaram a Francisco Franco uma representação de “D. Dinis”.<sup>203</sup>

A obra de quatro metros altura, em pedra, emerge como um monólito vertical contíguo ao plinto, desfrutando, na sua compleição heráldica, de uma vista privilegiada, sobranceira sobre a zona mais baixa da cidade.

No fim da década, (1948-1950) para outro pátio da Universidade, que se situa próximo da Alcáçova e da Biblioteca Joanina, pediram a Francisco Franco a interpretação escultórica de “D. João III”.<sup>204</sup>

A obra realizada em pedra lioz deu a oportunidade de revelar uma das melhores esculturas de Franco, situando-a como das mais conseguidas intervenções públicas do escultor.

O monarca magistralmente caracterizado e monumentalmente modelado constitui, um excelente exemplo de integração urbanística, além de, uma bem sucedida solução compositiva em termos escultóricos e arquitectónicos.

---

<sup>202</sup> Sobre as vicissitudes e programa detalhado do projecto Vid. Nuno, ROSMANINHO, *O poder da Arte – O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra 2006

<sup>203</sup> FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “D. Dinis” (1261-1325) – Pedra (granito de Sintra?), 400 cm, Coimbra, Cidade Universitária, 1943-1950? Vid. “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol., I, pp. 118-119,127; *Estatuária Urbana Conimbricense*, pp. 82-83; *Estátuas de Coimbra*, pp. 105-106,119; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 238; *Francisco Franco*, Estampa 24; *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, pp. 112-113

<sup>204</sup> – “D. João III” – Pedra lioz, Coimbra, Pátio da Universidade, próximo da Alcáçova e Biblioteca Joanina, 1948-1950. Vid. *Estátuas de Coimbra*, pp. 117-120; *Estatuária Urbana Conimbricense*, pp. 84-85; *Francisco Franco*, Estampa 25; *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, pp. 114-115;

Inserido no prisma ortogonal, a figura do rei emerge afirmativa, corroborada pela aparente simplicidade monumental.

O plinto e a obra, na maioria dos casos, desgarrados, convergem aqui, numa harmonia singular.

A orientação da estátua, de onde parte o olhar, é coincidente com a aresta do losango prismático que lhe serve de base, conferindo apoio e resguardo panorâmico ao corpo enquanto a mão repousa sobre o lado esquerdo.

A figura avoluma-se no plinto, o suficiente para dar a sugestão de se avistar na torre ou na varanda de um castelo, sem que a distância ou o volume comprometam a ilusão de quem parece reinar sobre os devaneios do tempo naquele lugar.

A sugestão é tão forte e deve ter agradado tanto a Franco que tentou adoptar porém, sem êxito, a mesma solução compositiva, da figura apoiada a um murete, à estátua de “D. João I ”. <sup>205</sup>

O “D. João III” de Franco constitui o apogeu de uma estrutura imagética e construtiva associada à morfologia do padrão perfeitamente adaptada ao bloco e à escultura em pedra.

A ancestral estrutura monolítica da escultura ganhou aqui, com o sólido classicismo da imagem.

Outra obra realizada no mesmo ano (1950) pelo mesmo autor, porém, em bronze, que constitui um exemplo idêntico, é o retrato de corpo inteiro, de “D. Miguel Bispo de Lamego”.<sup>206</sup>

Ressalvando o barroquismo, do elaborado arabesco gravado nas vestes, esta obra surge, também, como um imenso monólito cónico, defronte à catedral.

---

<sup>205</sup> – “D. João I” – destinada a uma praça em Lisboa (nunca se implantou). Vid. *Francisco Franco*, Estampa 25

<sup>206</sup> – “D. Miguel de Portugal – Bispo de Lamego” – bronze, Lamego, 1950. Vid. “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol., I, II, pp. 118-127; p. 55 [estudo em bronze, alt. 86cm, Caldas da Rainha, Museu José Malhoa]; *Francisco Franco*, Estampa 29; *Francisco Franco e o Zarquismo*, pp. 116-117

A influência do Zarco traduz-se, sinteticamente, numa tendência formal abrangente, no que, há falta de melhor conceito, designamos por monolitismo figurativo, onde, a composição, associada à monumentalidade vertical na escultura, tende a condensar-se ao redor da geometria concentrada no bloco.

A reminiscência de Zarco e a adopção compositiva do esquema monolítico do padrão, assinalados em Franco constituem, por outro lado, uma referência formal explicitamente assimilada pelas gerações mais jovens de escultores, nomeadamente, Canto da Maya, Leopoldo de Almeida, Barata Feyo, António Duarte ou, João Fragoso.<sup>207</sup>

Ao comparar-se, no mesmo período, entre 1929 e 1950, o trajecto de "Zarco" a "D. João III", que coincide com a maturidade e apogeu da obra de Francisco Franco com o percurso do "Primeiro Cânone" a "Bartolomeu Dias", a passar pela "A Raça" e "Império" coincidente com o despontar e afirmação da carreira de Barata Feyo podemos verificar afinidades estruturais não obstante, as dissemelhanças expressivas entre as obras.

Entre o "Primeiro Cânone"<sup>208</sup> que Barata Feyo assinada como o despontar da sua Carreira escultórica, (onde a textura e modelado exagerado deixem, antever a aspiração modernista do escultor) até "Bartolomeu Dias", obra de uma monumentalidade zarquista, apadrinhada pelo regime, o escultor, manter-se-ia fiel aos projectos de características monolíticas e colossais.

---

<sup>207</sup> FRANCISCO FRANCO (1885 -1955); CANTO DA MAYA (1890 -1981); LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898 -1975); BARATA FEYO (1899-1990); ANTÓNIO DUARTE (1912-1998); JOÃO FRAGOSO (1913-2000)

<sup>208</sup> BARATA FEYO (1899-1990) – "Primeiro cânone" – gesso, Lisboa, SNBA, 1929. Vid. "Museu Barata Feyo – Caldas da Rainha", p. 106

A meia distancia, entre os pontos extremos, desse percurso convirá, referir duas obras intermédias: “A Raça”<sup>209</sup> e o “Império”<sup>210</sup> encomendadas para figurar, respectivamente, na Exposição Internacional de S. Francisco e Nova York em 1939 e na Exposição do Mundo Português, Sala Portugal, em 1940

No espírito e na forma, as duas obras manifestam-se como réplicas idênticas.

Formalmente são ambas figuras aladas, cobertas de pesadas vestes, de espada na mão direita e globo terrestre rematado pela cruz na esquerda.

O espírito que nelas transparece é o da representação da figura alada do anjo, como forma espiritualizada e alegórica da identidade portuguesa.

A singularidade que as torna morfologicamente significativas tem a ver com o facto de constituírem um exemplo consumado do monolitismo antropomórfico em que o estático hieratismo do volume da figura se equipara à sólida geometria do padrão, cujo ressurgimento morfológico condiz com revivalismo comemorativo.

O culminar do Zarquismo como expressão do Monolitismo figurativo acontece em –“Bartolomeu Dias”<sup>211</sup> – modelado por Barata Feyo para a Cidade do Cabo, África do Sul, em 1952

---

<sup>209</sup> –“A Raça” – Lisboa, Exposição Internacional de Exposição de Nova / S. Francisco, 1939. Vid. *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, p. 99

<sup>210</sup> –“Império” – Lisboa, Exposição do Mundo Português, Sala Portugal, 1939 -1940. Idem, pp. 181-183; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 238,239; “Tratava-se de uma figura alada, de ‘vontade’ modernista, mas prejudicada por grande frieza e apilastramento do corpo”, p. 238

<sup>211</sup> –“Bartolomeu Dias” – bronze, África do Sul, (Capetown) Cidade do Cabo, 1952. Vid. “Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva”, p. 43; “A Estatuária” in, “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol., I, p. 121; *Barata Feyo*, pp. 24-25; *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 268; *Colóquio Artes*, Nº 27, Fev., 1964, pp. 66-67; *Canto da Maya*, fig. 28, (maqueta, gesso patinado 258x35x33cm, 1951)

Entre as esculturas dedicadas a figuras históricas, e particularmente a navegadores, esta contar-se-á, porventura, entre as suas melhores obras.

Emergindo no alto do plinto, como de um gigantesco padrão a figura surge como um menir em movimento, rompendo a previsível da geometria da base em contraste, com estatismo heráldico as alegóricas figurações anteriores.

O percurso que vai da "Raça" e "Império" a "Bartolomeu Dias" constitui um excelente exemplo da interiorização do modelo paradigmático ("Zarco") e das possibilidades de reinterpretação formal na escultura.

Obedecendo ao impulso de uma linguagem própria, despojada mas intensa, na busca de um "modelo novo" o trajecto formal da sua obra leva-nos a perceber na escultura, uma ruptura gradual com a *mimese* clássica.

Não obstante a fidelidade metodológica à modelação, as suas formas tendem a transgredir a "boa forma" académica, enveredando numa pesquisa que o levará a situar-se na génese da modernidade da escultura portuguesa.

A simplicidade morfológica, despojada, equiparada a um menir, a par do dinamismo do recorte e da agitação da superfície, apresentado em "Bartolomeu Dias" viria a abrir caminho no decurso da década de cinquenta ao "Garrett" e ao "Infante D. Henrique" constituindo aqui, o prenúncio do processo de síntese geométrica e do interesse de Barata Feyo pela forma ambígua; dividido, entre a naturalidade do corpo e o antropomorfismo da Paisagem.<sup>212</sup>

Tal como argutamente refere João Fragoso, " Os pormenores, as mãos e as faces, são acidentes inscritos na composição." [o que interessa é] Olhar o todo!... Como um bloco."<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Vid. A imagem do Infante

<sup>213</sup> Cf. João FRAGOSO, *in*, "Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva", p. 19. O escultor remata: "Das Caldas dependerá o estudo da escultura portuguesa de duas gerações de escultores: de Simões de Almeida a Francisco Franco; de Leopoldo de

## f) Figuras da Pátria – (Nacionalismo e monumentalidade colossal)

O *colosso* está para a escultura do mesmo modo que o épico está para a literatura; enquanto na escultura é a escala e a forma exacerbada que predominam, na literatura são os factos heróicos ligados aos sentimentos grandiosos, da epopeia narrativa, que vigoram.

O herói épico distancia-se do herói histórico, na medida em que alcança maior universalidade; pelo modo como integra os medos, os anseios e expectativas da espécie e os converte na síntese simbólica do imaginário colectivo.

A narrativa épica distingue-se da narrativa histórica na medida em que origina um mito-poema cuja eficácia se traduz na estratégia iniciática de uma aproximação ao real intemporal (consubstanciado no salto epistemológico da epifania) nisto contrasta com a história que, por outro lado, se agarra à factualidade (causa-efeito) em prol da ciência e da cultura.

Enquanto a história se interessa pela continuidade temporal o épico rompe essa estrutura expondo-se à intemporalidade do símbolo, erigido pela arte.

A diferença de abordagem entre uma e outra perspectiva são, também esteticamente diversas; enquanto a história se aproxima do belo e o assimila a sua condição de fonte documental, o épico na arte, tende a exprimir o sublime, o incondicional gratuito.

Por outro lado, o carácter escultórico e o aspecto filológico, do *colossos* contrasta com o *kolossos* na medida em que o primeiro termo diz respeito à escala, proporção e monumentalidade na escultura enquanto o segundo se refere ao monolitismo e ao antropomorfismo monumental associado à função mágica de duplo; presentificação

---

Almeida a Barata Feyo e António Duarte."O próprio autor que só por modéstia não se incluiu. Assinala, com razão, a importância do acervo museológico de escultura nas Caldas da Rainha, importantíssimo para o estudo da escultura do Século XX, tanto quanto foi, no século XIX, a "Escola de Gaia" preconizada por António Arroyo,

fantasmática de um outro; o ausente-presente da forma esculpida, exorcizado na sombra do antepassado morto.

Em termos genéricos, a monumentalidade colossal, no século vinte apresenta, em Portugal, três momentos, a que correspondem outras tantas tipologias formais, intimamente dependentes dos ciclos políticos económicos e culturais.

O primeiro momento refere-se ao período politicamente marcado pela queda da monarquia e implantação da primeira república. Período que, em termos cronológicos, vai do princípio do século a 1928.

O segundo período tem a ver com a implantação do Estado Novo, (coincidente com Zarco) marcado pela subida de Salazar ao poder, momento cultural que se irá arrastar desde 1928 a 1974, cujo programa aparece potenciado por uma estratégia historicista, transatlântica, coincidente com a imagem de Portugal imperialista

O terceiro momento acontece com a implantação do regime democrático após a Revolução de Abril em 1974, reforçado em 1986, pela adesão à comunidade europeia, período que coincide com o período de recessão pós imperial marcado pela globalização e pela hegemonia anglo-saxónica.

O primeiro momento constitui, grosso modo, um prolongamento do naturalismo oitocentista aparecendo ainda, emocionalmente marcado pelo lirismo melancólico dos vencidos da vida.

A escultura pública deste período feita à semelhança da oitocentista exprime no género colossal o modelo heróico usando como artifícios a representação alegórica a par da apresentação do herói numa dimensão maior que o modelo vivo; elementos escultóricos colocados sobre um altaneiro plinto, distanciados do homem comum.

A título de exemplo podemos mencionar o monumento aos “Heróis da guerra peninsular”,<sup>214</sup> edificado em 1909 no Porto em que um Leão

---

<sup>214</sup> António ALVES de SOUSA (1884-1922), SOUSA CALDAS (1894-1965) e HENRIQUE MOREIRA (1890 -1979) em parceria com o Arquitecto MARQUES da SILVA – “ Heróis

vence a águia no topo de uma coluna colocada em cima de um alto Plinto de base quadrangular ou, o monumento dedicado a “Afonso de Albuquerque” edificado entre 1896-1902 <sup>215</sup> em Lisboa onde a figura do vice-rei da Índia aparece no topo da coluna, colocada sobre o alto plinto. De salientar que ambas as soluções compositivas parecem inspirar-se em “D. Pedro IV” <sup>216</sup> implantado no final do século anterior, na Praça do Rossio em Lisboa.

Outro exemplo que ilustra, em pleno século vinte, a colocação da figura do herói sobre um plinto alto, quer seja sob a forma de coluna, pirâmide, ou pilone, é o Monumento ao “Marquês de Pombal” <sup>217</sup> erigido em 1934 na praça homónima em Lisboa.

A contrastar com os altos plintos oitocentistas, como os casos acima mencionados, assiste-se, a partir de Zarco, à tendência para acentuar a autonomização do motivo escultórico relativamente à preponderância arquitectónica do plinto.

A tipologia escultórica a partir da qual melhor se pode acompanhar essa tendência é na sucessão de representações da Pátria colossal.

O primeiro exemplo pode seguir-se a partir do “Memorial aos Mortos da Grande Guerra” <sup>218</sup> que Roque Gameiro, modelou em 1928 (no mesmo ano de Zarco) para Abrantes, onde a figura feminina, metáfora da pátria, se agiganta na escala colossal para proteger os seus

---

da Guerra Peninsular” – granito e bronze, Porto, 1909. Vid. *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 45,48-49; *Estatuária do Porto*, pp. 16,19; A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX, p. 150

<sup>215</sup> COSTA MOTA – Tio (1862-1930) – “Afonso de Albuquerque” (1445/62-1515) – Lisboa, Praça Afonso de Albuquerque, 1896-1902. Vid. *Escultura Portuguesa*, pp. 234-237; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, pp. 204-205

<sup>216</sup> ELIE ROBERT e GABRIEL DAVIOUD – “D. Pedro IV” (1798-1832) – Lisboa, Largo do Rossio, 1870 (1886?) Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 60-65

<sup>217</sup> FRANCISCO dos SANTOS (1878-1930), ADÃO BERMUDEZ e ANTÓNIO DO COUTO – “Marquês de Pombal” – Lisboa, Praça Marques de Pombal, 1934. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 10-17

<sup>218</sup> RUY (RUI?) ROQUE GAMEIRO (1907-1935) – “Monumento aos mortos da Grande Guerra” – fundição em cimento armado, Abrantes, Praça da República 1928-1940. Vid. *Escultura Portuguesa*, pp. 240-241; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 31-33

infantes, amparando com o braço direito a perturbadora figura de um soldado, de rosto anónimo, coberto pela máscara de gás.

O monumento concluído em 1930, embora só tenha sido implantado em 1940,<sup>219</sup> prima pela irreverência da forma incisiva e rude e sobretudo, pelo material utilizado.

No mesmo género, embora de uma monumentalidade mais hierática, o mesmo autor realizou ainda, no início da década de trinta, para Lourenço Marques, antiga capital de Moçambique, outra peça alusiva ao conflito da primeira guerra mundial.

Este “ Monumento aos mortos da Grande Guerra”<sup>220</sup> também, fundido em cimento armado, é de feição mais monolítica que o anterior, exibindo os motivos heráldicos nacionais nomeadamente, o escudo português, suportado na mão direita, mostrando abaixo dele uma serpente, hidra ou dragão, de goelas escancaradas, simbolicamente conotada com o carácter monstruoso da guerra.

Embora, em termos metodológicos, a escultura, de Roque Gameiro, utilize os recursos próprios do sistema clássico (modelação e moldagem) o seu pioneirismo deixou entretanto, antever alguma centelha de modernidade, esperando-se a confirmação formal noutras obras, entretanto impossibilitadas, devido ao seu precoce desaparecimento.

Voltando ao memorial de Abrantes e ao facto ter sido considerado o primeiro monumento público a ser moldado em cimento armado, a obra foi assinalada como um marco ímpar na escultura pública portuguesa, abstraindo-se, dela um dos primeiros sintomas da modernidade.

A utilização do cimento em detrimento do bronze tem a ver com factores, morfológicos, estéticos e económicos.

Em primeiro lugar a forma deve ser pensada em função do material e da tecnologia empregue. Por exemplo, enquanto a pedra privilegia

---

<sup>219</sup> *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 275

<sup>220</sup> – “Monumento aos Mortos Grande Guerra” – Lourenço Marques, 1931-34. Idem, pp. 273, 275. Prémio do concurso em 1931 exposto na Av. da Liberdade em Lisboa em 1934

formas mais hieráticas, adoçadas ao bloco, que o cimento em termos morfológicos e estruturais mimetiza, o bronze, pelo contrário, permite, maior expansividade ou amplitude de movimento.

O segundo aspecto anda a associado à perenidade, à “nobreza”, ou efemeridade do material, o que levanta, em termos estéticos, a questão dos modos como cada sistema encara o tempo. Enquanto o pensamento clássico privilegia na escultura a intemporalidade, a modernidade, por contraste, percepção-na contingência da sua temporalidade.

O terceiro aspecto tem a ver com o factor custo da matéria-prima bronze, incomparavelmente mais oneroso que o cimento, a que se junta, o encarecimento devido à baixa oferta de empresas especializadas, a que se soma, frequentemente, o desaire da fraca qualidade das fundições.

Pelos aspectos enumeradas não admira, pois, que o cimento tenha vindo a partir do final da década de trinta, a merecer uma crescente atenção por parte de alguns escultores encarando-o, nomeadamente como material adequado à escultura colossal.

A este respeito refira-se a “Estátua do homem ajoelhado a despejar um cântaro no Sifão de Sacavém” realizada por Maximiano Alves em 1938 (entretanto desaparecido) e que constitui um exemplo de escala ciclópica de escultura pública de índole decorativa.<sup>221</sup>

A autonomia do tema e o cunho monolítico das figuras da Pátria de Roque Gameiro contrastam, por exemplo, com a perspectiva

---

<sup>221</sup> MAXIMIANO ALVES (1888-1954) –“Estátua do homem ajoelhado a despejar um cântaro no Sifão de Sacavém” – fundição em cimento, Lisboa, Sacavém, 1938. A obra demorou cerca de 2 anos a ser modelada em gesso e um ano a moldada em cimento. “Essa estátua de linhas singelas gigantescas representa um homem, que de joelho em terra esvazia um enorme cântaro de água. Tem sete metros de altura, mas de pé teria quinze. Essas dimensões fazem dela a maior de todo o Portugal, e talvez mesmo da Península pois se nos afigura não haver em Espanha outra que igual altura alcance. (A do Marquês de Pombal, que está na Rotunda, e é a maior do país, tem só nove metros) Enfim, esta de Maximiliano [sic] Alves é tão volumosa que dentro da cabeça, na sua moldagem em gesso, pode um homem normal andar à vontade, pois tem para isso o espaço de uma saleta com dois metros de altura. No bojo do cântaro, grande como um vagão, dançavam dois ou três pares sem engulhos de encontrões [...] “Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 203, 204-206; idem, *DN*, 13 de Abril, 1938, p. 7,

oitocentista do “Monumento aos Mortos da Grande Guerra – 1914-1918” realizada dois anos antes, (1926-28) por Teixeira Lopes, em França, *La Couture*, onde, a voluntariosa e naturalística figura da Pátria Guerreira, se ergue, de espada em riste, sobre as ruínas de uma antiga igreja gótica.

A obra, provavelmente influenciada por “Le Génie de la Patrie” de Rude, evoca, ainda, outra “Pátria Vitoriosa” erigida, no princípio do século (1900-1908), no frontão do Museu de Artilharia em Lisboa onde, a materna e colossal figura da Pátria realizada por Teixeira Lopes, emerge de uma representação naturalista que contrasta, não só com o exegese sintética das figuras da pátria de Roque Gameiro bem como com o modelo classicista das pátrias representadas nos frontões da Câmara Municipal de Lisboa e na Assembleia da República, em Lisboa, erigidas respectivamente, por Camels e Simões de Almeida-Sobrinho.<sup>222</sup>

A passagem da monumentalização dos plintos para os heróis à monumentalidade na escultura inaugurada em Zarco, a partir do qual o Estado-Novo elaborou o novo programa imagético, com o suporte de Franco e de outros escultores, entre os quais Leopoldo de Almeida, atingiu o apogeu entre 1940 e 1960 no Padrão dos Descobrimentos, monumento que é um misto de arquitectura e escultura colossal.<sup>223</sup>

A par do paradigmático monumento, de Belém que celebra na escultura pública dos anos quarenta o grandioso literário da narrativa épica de «os Lusíadas”, referência impar da identidade nacional, associada ao revivalismo histórico e ao maravilhoso imaginário renascentista, Leopoldo de Almeida teve ainda, a oportunidade de

---

<sup>222</sup> Vid. José TEIXEIRA, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*, Tese de Mestrado em Ciências da Arte, Lisboa, FBAUL, 2003, pp. 118-124

<sup>223</sup> A “Ordem Colossal”, refere-se em Arquitectura, a “qualquer ordem cujas colunas (por vezes pilastras) atingem um ou mais andares. Cf. “Ordens de Arquitectura” *in*, (Edward, LUCIE-SMITH), *Dicionário de termos de Arte*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990, p, 142

desenvolver, no âmbito de um programa estético mais autónomo, as potencialidades formais da monumentalidade colossal na escultura.

Entre a expressão colossal sob o signo feminino, devem destacar-se, as monumentais figuras das classicistas, da “Pátria ou República”, da “Soberania” e da “Justiça” modeladas pelo escultor, entre 1932 e 1960.

Com o fim da Monarquia em 1910, houve necessidade de proceder à legitimação do poder instituído, erigindo-se, neste sentido, um pouco por todo o país, bustos e monumentos alusivos à instauração da República.

O “Monumento a “António José de Almeida”<sup>224</sup> realizado por Leopoldo de Almeida na década e trinta, apresenta um retrato monumental de corpo inteiro, do revolucionário que foi Presidente da República entre 1919 e 1923 e que, conseguiu, excepcionalmente, cumprir o seu mandato até ao fim, não obstante, o ter exercido no conturbado período político que decorreu entre 1910 e 1926.<sup>225</sup>

A par do irrepreensível retrato de corpo inteiro, da figura homenageada, em bronze, (tema em que Leopoldo se destaca dos seus contemporâneos quer pela qualidade quer pela prolixidade da representações)<sup>226</sup> o que imediatamente, sobressai no monumento é a gigantesca figura feminina, com quinze metros de altura, coroada com o estereotipado barrete frísio da revolução francesa.

---

<sup>224</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) em parceria com o Arquitecto PARDAL MONTEIRO – “António José de Almeida (1866-1929)” – pedra lioz e bronze, 15m, Lisboa, Avenida António José de Almeida, 1933-1937? A Primeira pedra foi lançada a 31 Dezembro de 1932). Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 128-135; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 154; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 116,117; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 183; *Estatuária de Lisboa*, p. 32

<sup>225</sup> O perfil moral do retratado é formalmente apresentado a partir da legenda inscrita sob o soco, no lado posterior do monumento: “Tenho uma bandeira entregue à minha defesa não tombará no solo por cansaço ou descuido das minhas mãos – 4.12.906 / O momento da luta passou. Que os vencedores se conduzam magnanimamente fazendo-nos esquecer que houve vencidos – 16.10.910 / Perante a integridade e a independência da pátria nada há que prevaleça além da obrigação de morrer servindo-a. 7.4.921”

<sup>226</sup> Exemplos de outros retratos de corpo inteiro do mesmo autor Ver: Cap. IV – HERÓIS – 2, Fácies e Mito, c) Retrato e monumento público

A imagem desta pátria imensa, construída em pedra lioz, com o escudo nacional aos pés parece-se, estruturalmente, com a gigantesca figura do “Monumento a Bismark” realizado por Hugo Lederer no princípio do século (1901-06) em Hamburgo.<sup>227</sup>

Apesar destes e outros exemplos, inteligíveis no contexto de uma certa moda, inscrita no espírito do tempo, a performatividade do génio português ficou aquém da monumentalidade colossal de Pjetursson, Einer Jonsson, ou Arno Breker que, nos anos quarenta, souberam corresponder às necessidades megalómanas do nacional-socialismo nazi.

A monumentalidade da escala e da proporção colossal do monumento distinguem-no, inequivocamente, da solução apresentada a concurso por Diogo de Macedo, onde a alegórica figura de uma pátria nua, agarrada a uma bandeira, evidenciava ainda, o gosto pela expressividade oitocentista de Bourdelle<sup>228</sup>.

Pelo contraste do porte diminuto pode, ainda, referir-se um busto, pouco sugestivo, realizado por Martins Correia em 1883 para o Palácio nacional de S. Bento.<sup>229</sup>

Outra monumental, figura feminina, com a altura de nove metros, que parece inspirar-se na imagem anterior é a estátua da “Soberania”<sup>230</sup> idealizada por Cottinelli Telmo e encomendada a Leopoldo de Almeida

---

<sup>227</sup> HUGO LEDERER (1871-1940) – “Monumento a Bismark” – Alemanha, Hamburgo, Helolander Allee, 1901-06. Vid. “The rise of German, nationalism” (Penelope CURTIS), *in.*, *Sculpture -1900-1945*, pp. 56, 57, 58

<sup>228</sup> DIOGO DE MACEDO (1889-1959) – “Projecto para o Monumento a António José de Almeida” (não realizado). Vid. *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 121

<sup>229</sup> MARTINS CORREIA (1910-1999) – “Busto de António José de Almeida (1866-1929) – bronze, Lisboa, átrio do Palácio de S. Bento, Assembleia da República, 1983. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 263.

<sup>230</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898 – 1975) – “Soberania” – modelo em gesso, 196x63x77cm, Lisboa, Museu da Cidade / Estafe, alt. 900cm, Exposição do Mundo Português, Pavilhão dos Portugueses no Mundo, 1939-40. Vid. “Os Anos 40 na Arte Portuguesa” – Vol., I, II, pp. 56, 118; 30; *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 267; *Exposições Estado Novo – 1939-1940*, p. 173; “O Atelier de Leopoldo de Almeida”, pp. 27, 122-123

para figurar à entrada do “Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, por ocasião da “Exposição do Mundo Português” em 1940.

A hierática figura feminina, metáfora da pátria, apresenta o fâcies carregado e um ar andrógino segurando sobre o lado direito, à altura da cintura, uma esfera armilar encimada pela cruz de Cristo enquanto apoia o braço esquerdo sobre uma coluna rodeada por uma filacteria onde, aparecem escritos, em espiral helicoidal, os nomes dos cinco continentes: Europa, África, Ásia, América, Oceânia; lugares por onde Portugal se dispersou na sua diáspora.

Antes de finalizar este périplo pelas figuras da pátria convém ainda, mencionar a figura “Justiça”<sup>231</sup> que Leopoldo modelou para o Palácio da Justiça na cidade do Porto em 1961.

A imagem, com menor escala do que as estátuas anteriormente, tratadas, apresenta-se menos colossal, quando comparada aos quinze metros da estátua do “Monumento a “António José de Almeida” ou, aos nove da “Soberania” acabando, ainda assim, perfeitamente, monumental, nos seus razoáveis cinco metros, justamente adaptados, à volumetria do edifício e à funcionalidade simbólica que se exigia.

A figura feminina, sempre a mesma, adota aqui, os atributos iconográficos da jurisprudência (espada na vertical, simetricamente equilibrada na mão direita e a balança preparada na mão esquerda) integrando-se bem no enquadramento; O baixo relevo em granito, de Euclides Vaz,<sup>232</sup> que lhe serve de fundo, acentua a ilusão de escala de onde a figura feminina emerge hierática e monumental, fazendo apelo ao estereótipo universal, comumente inteligível como a equidade da pátria – colectiva, forte e maternal.

---

<sup>231</sup> LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898 – 1975) – “Justiça” – bronze, 5m, Porto, Palácio da Justiça, 1961. Vid. *O Porto e a sua Estatuária*, p. 8; *Estatuária do Porto*, p. 78; António Manuel NUNES, *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo*, Coimbra, 2003, capa.

<sup>232</sup> Além de Leopoldo de Almeida e Euclides Vaz, Barata Foyo também foi convidado a intervir na fachada do Palácio da Justiça do Porto, com cinco estátuas alegóricas subordinadas ao tema *Fontes do Direito*: “Doutrina”; “Direito natural”; “Lei”; “Costume” ou, “tradição jurídica” e “Jurisprudência”. Os estudos em gesso podem observar-se no Museu do escultor nas Caldas da Rainha.

## **B – TOTEM / POSTE / COLUNA**

[Linhas curvas, faces redondas, superfícies cilíndricas] • ■ ♀

### **B 1 – “Dança” – Verticalidade e movimento na escultura**

#### **a) - “Pas de deux”**

No dia 18 de Novembro de 1964 o *Diário de Lisboa*, referindo-se ao Convento de S. Francisco, onde actualmente se encontra a FBAUL, escrevia:

“Numa das salas [...] em frente de um pátio ajardinado, com luz e céu e paredes velhas cheias de força e nobreza, encontram-se abertas desde esta tarde, todas as provas dos concorrentes às cadeiras de Pintura e de Escultura. Trata-se das provas do modelo vivo, dos esboços de uma pintura ou escultura, com tema dado, e da estátua em gesso, ou quadro, que é a prova final do concorrente.”<sup>233</sup>

A notícia, com o elucidativo cabeçalho – “Foram expostas ao público as provas do concurso para Professores de Pintura e Escultura da Escola de Belas-Artes” – publicava, nas páginas centrais, duas fotografias que davam uma panorâmica das obras apresentadas. Contrariamente, à imprensa pós 74, sempre tão relutante em documentar este tipo de eventos, desta vez, esteve mais atenta, quer pela extensão do texto alusivo, quer pelo destaque dado às imagens, nomeadamente à escultura.

Ao referido concurso público, para preenchimento de duas vagas de professores do 6º Grupo – Escultura candidataram-se os escultores: Joaquim Correia, que ficou em primeiro lugar; João Fragoso; Soares Branco; Jorge Vieira; Euclides Vaz, António Paiva; Hélder Batista; António Duarte, que foi segundo classificado e Fernando Fernandes que, entretanto, desistiu.

---

<sup>233</sup> *Diário de Lisboa*, 18, Nov., 1964, pp. central e 14

As provas decorreram entre os dias 23 de Julho e 13 de Novembro de 1964. Começaram com a escultura de modelo vivo, realizada em doze sessões de 4 horas [23 Julho a de 5 Agosto (10H00-13H00)] Seguiu-se, o Esboceto de Composição em Escultura [6 de Agosto], a partir do tema tirado à sorte – a “Dança” – igual para todos os concorrentes, realizado numa sessão de 8 horas. O desenvolvimento da Composição prolongou-se, depois, por 60 sessões de oito horas [7 Agosto a 17 de Outubro] e as provas encerraram com a Lição e com a Discussão da Composição dos vários candidatos (22 de Outubro a 13 de Novembro).<sup>234</sup>

A propósito da peça a que o júri atribuiu o primeiro lugar...

Na tarde amena do dia 29 De Julho de 2007, coincidindo com o 87º aniversário do escultor Joaquim Correia, sentamo-nos, à soalheira, no jardim do seu Atelier / Residência, em Paço de Arcos, ao redor de uma mesa de pedra, a conversar.<sup>235</sup>

*Esta peça que aqui vemos é a dança.*<sup>236</sup> *Pela maneira como trata o tema parece inspirar-se na dança clássica; É como se fosse um “pas de deux”, composto de uma figura feminina, elevada na horizontal, sobre os ombros da figura masculina mas, tem por trás um suporte helicoidal, em forma de linha ‘serpentinata’...*

Sim. É como se fosse uma fita muito larga... [começa a desenhar no papel interpretando a imagem fotográfica da maquete impressa no catálogo, enquanto descreve as formas e a estrutura da composição]. A figura feminina anda por trás do pescoço do homem (que está em pé) apoiada

---

<sup>234</sup> Vid., Calendário das provas, do Concurso para provimento de dois lugares de professor do 6º grupo, o Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1964 e restante documentação alusiva. AMAD: AD-ESC-0087

<sup>235</sup> Trecho de entrevista. Vid., ANEXOS: “A propósito da ‘Dança’” – José Teixeira (JT) conversa com Joaquim Correia (JC) Paço de Arcos, Atelier / Residência, 29 Jul. 2007]

<sup>236</sup> JOAQUIM CORREIA (1920) – “A dança” – bronze, maquete, 65x20x22cm, Lisboa, (Prova de Agregação ESBAL) / ampliação em gesso, Museu Joaquim Correia, Marinha Grande, 1964. Vid., “Joaquim Correia”, Câmara Municipal de Oeiras, Galeria, Verney, 1997, p. 25;

entre os ombros e os braços dele; Os braços amparam o corpo da mulher e formam, com as mãos, uma espécie de arco. Abaixo, as pernas abertas, ensaiam um movimento [contraposto]. A partir do calcanhar do pé direito, há uma fita grossa, muito larga, bastante espessa, quase da largura do peito, que sobe e depois dobra [sensivelmente a 2/3 da altura]. Isto no fundo, é uma peça que vem suportar...

*Portanto, utilizou a fita como recurso estilístico e estrutural simultaneamente?*

Primeiro para lhe dar um equilíbrio, senão, a figura ficava-me sem explicação. Além disso, em esquema, a figura fica mais ou menos assim... [desenha]. Fica um losango.

*O que lhe confere mais dinamismo e leveza.*

E, formalmente, permite criar espaços vazios (entre as pernas).

*Recorda-se da altura quando saiu o tema?*

O que se passou no concurso foi o seguinte: Nós tínhamos duas provas: uma 'académia', em que representávamos um modelo nu, como era tradição na Escola e uma prova cujo tema era sorteado pelo júri.

*Essa prova era igual para todos os concorrentes.*

*Com que dimensão era representando o modelo; Cerca de metro de vinte?*

Tinha mais de metro e vinte, no mínimo metro e oitenta; entre metro e oitenta a três metros. Essa peça tenho-o aqui no atelier, nunca a mostrei, nem fotografei.<sup>237</sup>

Fazíamos assim: apresentávamo-nos para a prova e eles levavam-nos para uns gabinetes que há lá pelo corredor fora e, lá dentro, tínhamos um envelope, barro, um cavalete, um ferro, uma bacia... ficávamos absolutamente enclausurados (não fosse algum copiar do outro) [risos]. Levávamos de comer, está claro. Depois de fazer a maquete, quando batêssemos à porta, saíamos e já não podíamos voltar.

Nós não sabíamos, nenhum de nós sabia o que tinha saído ao outro. O envelope abria-se só dentro do gabinete. Quanto a mim quando o abri vi que o tema era a dança. Só depois

---

<sup>237</sup> O escultor referia-se certamente ao grande motivo – a dança. A avaliar pela altura da mesa e pelo tamanho dos nossos corpos a seu lado, a figura era, em termos antropométricos, representada numa escala inferior ao modelo natural.

vim a saber que a todos tinha saído a dança. Nenhum de nós tinha conhecimento do que cada um estava fazendo. Bom, fiz dois ou três desenhos, que estão no museu, [Marinha Grande], dois dos quais são, praticamente os finais.

*Funcionaram, portanto, como uma espécie de estudo prévio para a escultura?*

Eram uma coisa muito esquemática. Sentavam-nos lá dentro e tínhamos que fazer uma maquete com cerca de setenta ou oitenta centímetros que depois desenvolvíamos em grande escala.

*Naquele momento pensou em alguma coisa ou algum compositor em particular?*

Bem, eu sou muito melómano...

*Outro dia já me tinha falado em Verdi e na paixão que tinha pela Opera.*

Até já tinha feito uns desenhos de uma bailarina – a Ivanova, fi-la a dançar em palco. Há um desenho (que está no Museu) que realizei da "bailarina" nas capas do catálogo do bailado. Como via e vejo muito bailado, naturalmente, que há umas imagens que ficam; uma ideia de ritmos, de composição. As pessoas que gostam sabem que aquilo não é feito ao acaso.

*Há no desenho uma geometria do espaço?*

Tem de ser mesmo assim senão, não era possível repetir a dança a cada espectáculo. Portanto, encontrei ali o motivo da composição, a partir de um certo ritmo, cheguei ao desenho que me permitiu explorar a ideia.

*Pensou em alguma coisa em particular, em algum tema, ou na dança em sentido lato e abstracto?*

Pensei numa coisa puramente geométrica. Pensei exactamente, naquelas danças que vivem da marcação de um ritmo.

*E porque é que pôs o feminino sobre o masculino. Aquilo faz quase uma cruz. É uma intercepção?*

O que eu quero é dar a ideia do movimento, da passagem. Regra geral é o masculino que ampara. (há um nome técnico que não me recorda). A bailarina movimenta-se sempre com o apoio do homem e, portanto, socorrendo-me dessa figura feminina no espaço, em que homem é sempre uma espécie de eixo no movimento do bailado, é que eu compus o motivo.

Ressalvando os aspectos literários e a recorrência cultural do tema, inspirado num “pas de deux” da dança clássica, em termos morfológicos a escultura apresenta, no modelado nervoso mas, delicado, uma composição que obedece a critérios de ritmo, geometria e harmonia, para produzir um dinamismo ascendente em forma de *línea serpentinata*.

A inspiração clássica do processo e do motivo não impede, no entanto, o metamorfoseamento dos corpos numa forma ambígua, que quase sugere uma paisagem natural, em que o recorte anatómico se funde com a silhueta, lembrando um trecho arbóreo inspirado em Dafne.

A *mimesis* representativa não é aqui sintomática da cópia servil do corpo. Embora utilizando-o como referente, a escultura visa a liberdade poética, estruturada pela geometria e nisto se assemelha à música, não obstante as diferenças de *medium*.

À semelhança de Joaquim Correia, também João Fragoso se inspirou no ballet clássico para tratar o tema da dança, apresentando um “pas de deux”, composto por duas figuras nuas, com as mãos enlaçadas, a coreografar um movimento de ascensão vertical; o elemento masculino de pernas afastadas e corpo tenso (lembra pela postura e acentuação dos músculos, à flor da pele, a “A Coragem da Vida” de Canto da Maya)<sup>238</sup> apoia, por trás, a figura feminina, que se eleva do chão.

---

<sup>238</sup> CANTO DA MAYA, (1890-1981) –“ A coragem da vida” – Gesso, 1916. Vid., *Canto da Maya*, IPPC-FCG, p. 33

Depois de exibida na ESBAL, a peça acabou no atelier do escultor, onde foi submetida a novas transformações que só remotamente, deixam reconhecer a escultura original que constituiu o primeiro plano da imagem publicada pelo *Diário de Lisboa* no dia 18 de Novembro de 1964.

Quem sabe se motivado pelo desaire do concurso, ou movido pelo carácter insatisfeito, o escultor aparou o grupo pelo pescoço, rente ao queixo, e a acima dos joelhos, metamorfoseando a escultura num “Duplo torso unido pelas mãos”.<sup>239</sup>

A operação de duplo corte (como quem, em termos escultóricos, cumpre o desejo informal de regresso à tensão original do bloco) fez a obra despojar-se da sua função, afastando-se não só, do significado e propósito originais, mas também, a fez abstrair-se e encontrar-se como pura escultura. No processo de abstratização, ao distanciar-se do efeito de ilustração temática (dança), os corpos perderam a sua inteireza, transformando-se num fragmento ou objecto orgânico, o produzido por amputação; a forma dos corpos passou a pretexto formal, assente sobre uma estrutura convencional na escultura – o plinto.

A geometria planimétrica do cubo encimado pelo “duplo torso unido pelas mãos” estabelece, só por si, um propósito formal suficiente, capaz de constituir uma verdadeira metáfora da escultura – relação formal produzida pela tensão matéria de volumes, texturas e linhas contrastantes, em cima de um pedestal.

A reflexão formal, em torno da obra, atinge o apogeu com a passagem de “duplo torso unido pelas mãos” a “torso jacente unido pelas mãos”<sup>240</sup> em que o escultor, utilizando os mesmos elementos, encontra uma nova possibilidade morfológica, distinta da anterior,

---

<sup>239</sup> JOÃO FRAGOSO (1913-2000) – “Dança” (Torsos masculino e feminino, em pé de mãos dadas) – gesso pintado, 162X94X55, Museu João Fragoso, Casa das Artes, Caldas da Rainha, 1964

<sup>240</sup> O título é nosso não corresponde aos nomes atribuídos à peça. – “Dança” (Torsos masculino e feminino, deitados de mãos dadas) – gesso pintado, 162X94X55, 1964. Vid., “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 161

estruturalmente marcada pela passagem da monumentalidade vertical à monumentalidade jacente.

A relação entre o plinto (linha direita e geometricamente previsível) e a forma (linha sinuosa e caprichosa inspirada no mundo natural) exprime um termo de contraste equivalente ao que na obra de Brancusi corresponde a uma espécie de enunciado epistemológico (sobre a retórica da integração do plinto na escultura); preocupação que encontra paralelo, no “duplo torso deitado” de João Fragoso, que enuncia a formulação experimental desse conceito abstracto na escultura.

A utilização do par clássico como principal referente para tratar o tema da dança, serviu também de motivo de inspiração a Soares Branco e Jorge Vieira, se bem que o último constitua, formalmente, um caso sui generis (como veremos).

O grupo de Soares Branco marcado por um modelado informal, a tender para o clássico, (onde se reconhece a influência de Leopoldo de Almeida)<sup>241</sup> é constituído por duas figuras esguias com os braços, levantados (o direito do homem e o esquerdo da mulher), movendo-se ao jeito de quem dança flamenco. O ritmo simétrico e o paralelismo do movimento embora exaltem o unísono da concentrada cumplicidade do par, resulta, por outro lado, numa coincidência algo perturbadora em termos da organização compositiva da escultura.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Leopoldo de Almeida foi seu professor, compadre e amigo. Foi nomeadamente, o responsável pela sua ida para a escultura. “O que me levou para a escultura foi uma febre tifóide. O que acontece é que eu ainda não tinha feito exames e apanhei uma febre tifóide em Estremoz. Na altura aquilo era muito grave, um tipo ficava três ou quatro meses de cama e então deram-me plasticina e eu fiz uma data de bonecos. Quando acabei a convalescença tinha um tabuleiro cheio de bonecos em plasticina. Eu morava no quinto andar no Pedro Álvares Cabral e o Leopoldo de Almeida morava num terceiro andar no mesmo prédio e, então, um tio meu que conhecia o Leopoldo de Almeida, pediu-lhe para ver os meus bonecos. Eu peguei no tabuleiro depois do jantar e fui levar ao Leopoldo, daí é que a coisa começou.” Vid. ANEXOS: “A propósito da ‘Dança’” – José Teixeira (JT) conversa com Soares Branco (SB), Lisboa, Atelier dos Coruchéus, 29 de Julho de 2007

<sup>242</sup> SOARES BRANCO, Domingos (1925) – “Dança” – maquete e ampliação, gesso, reservas do Museu Soares Branco, Mafra, 1964

A propósito da circunstância desta obra, encontrámo-nos, no dia 29 de Julho de 2007, com o escultor Soares Branco no Atelier N.º 1 do Palácio dos Coruchéus, em Lisboa, com quem conversamos.<sup>243</sup>

*Recorda-se do concurso para professor de escultura em 1964 – Em que consistiram as provas?*

Houve um tema geral, comum a todos, a “dança” e, depois, todos nós tivemos que modelar alguma coisa sobre a dança. Todos fizeram uns dançarinos e eu também fiz. (Essa prova, a maquete e o original em gesso, [ampliação] estão, actualmente, na arrecadação do Museu em Mafra).

*Em que se baseou para modelar “a dança”?*

Na dança clássica e numa bailarina que eu conhecia, que era muito bonita e que posou para mim. Posou, posteriormente, para fazer a ampliação.

*Como se chamava a bailarina?*

Já não me lembra. Era muito bonita e um bom modelo. E o bailarino inventei.

*Pela descrição, remete para a coreografia de um “Pas de Deux”?*

Era onde todos, mais ou menos, se inspiravam.

A verdade é que, também Jorge Vieira, reconhecido pelos seus pares, como um caso à parte, também, se inspirou num par de bailarinos.<sup>244</sup>

O seu “pas de deux”, embora de inspiração antropomórfica, constitui uma excepção no tratamento formal; a mimesis e o processo clássico foram aqui rejeitados em prol de uma atitude mais moderna e radical, que visava reduzir o corpo a uma abstracção morfológica, cuja síntese se poderá situar próxima do signo semiótico.

A peça de Jorge Vieira, construída directamente em gesso a partir de uma estrutura metálica (em rede de galinheiro) revela uma

---

<sup>243</sup> Vid. ANEXOS: Entrevista citada.

<sup>244</sup> Idem, entrevistas supracitadas.

preocupação formal próxima do organicismo vitalista do escultor britânico Henry Moore (1898-1986) aproximando-se, também, particularmente, da morfologia biomórfica do escultor americano de David Hare.<sup>245</sup>

O grupo, entretanto destruído,<sup>246</sup> era constituído por duas figurações antropomórficas, alinhadas na vertical. Uma forma maior, apoiada na ponta do pé esquerdo, com a perna inversa levantada e dobrada à altura do joelho, erguia os dois braços em arco de meia-lua crescente. A figura, provavelmente, feminina, exala ambiguidade nos olhos que se confundem com mamas. A forma prossegue na vertical, replicada atrás e mais acima numa fisiologia, provavelmente masculina, que eleva como braços outro arco em geometria coreográfica idêntica.

Paralelamente à opção de abordar o tema com um grupo de bailarinos, os demais concorrentes, à exceção de António Duarte (que adiante trataremos com o devido destaque) optaram por representar uma figura única. Euclides Vaz, Hélder Batista e António Paiva, usaram como referente a bailarina a solo, fazendo parte, por assim dizer, do segundo núcleo iconológico, que abordaremos em seguida.

---

<sup>245</sup> Vid. DAVID HARE (1917) – “Les mangeurs” – 1952. *La Sculpture de ce siècle*, p. 198

<sup>246</sup> Após exposição pública na ESBAL as obras seguiram destinos diversos dispersando-se por vários lugares: A de Jorge Vieira acabou gradualmente, desmantelada, nos Claustros do Convento de S. Francisco; O gesso de Euclides Vaz de Euclides sobreviveu e continua na FBAUL. A dança de António Duarte e a de João Fragoso, foram parar aos seus museus nas Caldas da Rainha. A ampliação em gesso da peça de Joaquim Correia, esta quebrada, no Museu da Marinha Grande; A maquete e a obra de Soares Branco, encontram-se em Mafra e as peças de António Paiva e Hélder Batista, passadas a bronze, viajaram até Mirandela, onde desfrutaram da vista do jardim, paralelo ao rio. A propósito da peça de JORGE VIEIRA (1921-1999) vid., fotografia publicada pelo *Diário de Lisboa*, 18 Nov., 1964, p. central. Terceira imagem a contar da esquerda para a direita.

## b) Figuras singulares

Euclides representou a “dança”<sup>247</sup> num corpo feminino nu, modelado em tom naturalístico, coroado por um rosto jovem, emoldurado por um cabelo curto, à “garçon”, unido ao corpo por um pescoço hierático.

Em termos gerais, o que sobressai da obra é a busca da harmonia clássica, presente na elegância do movimento, sinteticamente acentuado na geometrização da pose em contraposto.<sup>248</sup>

Ao primeiro olhar, a escultura move-se aparentando-se com um corpo de Diana nua, a dançar no bosque. O movimento da figura é sugerido pela perpendicularidade da rotação dos pés em relação à base irregular, cuja sinuosidade recorda a naturalidade chão e nos remete para um artifício semelhante ao plinto do “Desterrado”, de Soares dos Reis – bloco de geometria cilíndrica, transformado no naturalístico trecho de um cenário marítimo à beira mar.<sup>249</sup>

No topo da figura sobressai o gesto que pontua, de forma peculiar, a sua obra. O gesto torna-se numa *maneira*, numa espécie de saudação, desde que aparece em “Jorge Álvares”<sup>250</sup> modelado em 1953, reaparecendo em “Mulher com cavalo-marinho”<sup>251</sup> de 1958, e na “Dança” ou “Mulher segurando o menino”, ambas de 1964, permanecendo no tempo até “Alegoria às artes do teatro e música” realizado em 1970. A última escultura curiosamente realizada, a partir

---

<sup>247</sup> EUCLIDES VAZ (1916-1991) – “A dança” – gesso, 270x 80x90cm, Lisboa, (Prova de Agregação ESBAL) 1964 Vid., “Memórias em Gesso”, p. 25

<sup>248</sup> A pose helénica revela na opinião do jornalista, o favoritismo formal que claramente, destaca a obra entre as outras peças concorrentes. “As provas de escultura dão-nos uma série de obras realmente notáveis, desde aquela bailarina clássica, de modelação perfeita, helénica, executada por Euclides Vaz, mais parecendo que o escultor se deteve com delícia meses e meses, no tema, do que ter sido forçado a concebê-la e executá-la em escassos dias” *Diário de Lisboa*, 18 Nov., 1964, pp. central e 14

<sup>249</sup> O sucesso formal do “Desterrado” resulta, em termos monumentais, da sugestão que consegue dar de “figura sobre a falésia” que, à posteriori, ganha outra dimensão e sentido por via do episódio trágico que o vitimou.

<sup>250</sup> Ver: A 3 – Padrões – morfologia e variações, a) Do Padrão ao Sul do equador

<sup>251</sup> EUCLIDES VAZ (1916-1991) – “Mulher com cavalo-marinho” – Lisboa, Parque Eduardo VII, 1958. Vid., *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 129; *Estatuária de Lisboa*, p. 239; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 143

do tema saído à sorte (Teatro), na sequência de um outro Concurso Público para professor da ESBAL (dez anos depois).<sup>252</sup> Nesta o homem com a lira e a mulher com as máscaras numa das mãos, erguem alternadamente, os outros braços num gesto de saudação.<sup>253</sup>

A par da “dança” a figura de “Mulher segurando o menino”,<sup>254</sup> actualmente em bronze, defronte ao Departamento de Urbanismo, da Câmara Municipal de Lisboa, no Campo Grande, ambas de 1964, recuperam o gesto e repetem a pose da anca.

A graça ritmada do gesto, acentuado pelo sensual movimento das ancas, apresenta duas versões do movimento do mesmo corpo feminino.

Ambas as peças se referem ao mesmo modelo, retratando-o em dois momentos distintos: o instante da “dança” marcado pelo ascendente sensual, e o segundo momento referente ao júbilo da maternidade consumada.

O jogo de ancas, presente nas duas peças, constitui um desafio em termos de representação do movimento anatómico, marcado pela articulação assimétrica da cintura pélvica que produz um ritmo em “S”, acentuando o “contraposto” em forma de *línea serpentinata*. A pose que tanto fascinou Euclides Vaz, pode ser apreciada em obras de outros escultores, nomeadamente, na “Salomé”<sup>255</sup> de Francisco Santos, em que o corpo da mulher, deitado lateralmente, oferece em primeiro plano, ao espectador, um momento de “voyeurismo” sensual. Outro exemplo é a figura feminina em bronze, “Arabesco”,<sup>256</sup> deitada

---

<sup>252</sup> Concurso em que Soares Branco também participou com uma peça em cobre executada em assemblage directa por meio de soldadura a oxi-acetileno. Vid., ANEXOS: Entrevista.

<sup>253</sup> EUCLIDES VAZ (1916-1991) “Alegoria às artes do teatro e música”

<sup>254</sup> – “Mulher segurando o menino” – bronze, Lisboa, (CML - Departamento de Urbanismo) Jardim do Campo Grande, 1964. Vid., *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 199

<sup>255</sup> FRANCISCO dos SANTOS (1878-1930) – “Salomé – mármore, Lisboa, 1913. Vid., *Quinze Anos de Obras Públicas (1932-1947)*, p.

<sup>256</sup> DORITA CASTEL BRANCO (1936) – “Arabesco” – bronze, Lisboa, (Jardim do Palácio dos Coruchéus) sd. Vid., *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 199

em decúbito dorsal, da escultora Dorita Castel Branco, que se encontra no jardim do Palácio dos Coruchéus, em Lisboa. Outro ainda, é a “Eva”,<sup>257</sup> em pé, que Tomás Costa modelou nos finais do século XIX em Paris (1891).

Como já referimos, à semelhança de Euclides Vaz, António Paiva e Hélder Batista usaram também uma bailarina a solo, para representar a “dança”.<sup>258</sup>

A bailarina de António Paiva prepara-se para assumir a pose do “cisne”, erguendo os braços, momentos antes de se postar “em pontas”.

O torso nu de cintura bem marcada e mamas grandes, contrasta com a graciosidade coreográfica do gesto, descrita pelos membros inferiores e superiores, mais equilibrados, e com a cabeça pequena de feição mais estereotipada.<sup>259</sup>

Com expressão idêntica, embora mais depurada, também inserida numa base circular, é a bailarina modelada por Hélder Batista, que o futuro juntou lado a lado no mesmo local.<sup>260</sup>

O movimento ágil e amplo da figura contrasta com o nivelamento quase abstracto da modelação do corpo nu, num maneirismo que sugere alguma influência da escultura italiana, nomeadamente de Marino Marini.<sup>261</sup>

A peça evoca, por contraste de atitude e afinidade de modelado, a figura hierática do jovem em pé, de braços cruzados que aguarda

---

<sup>257</sup> TOMÁS COSTA (1861-1932) – “Eva “ – gesso, Lisboa, Museu do Chiado, mármore 200x 33cm, Paris, 1891. Vid., *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, pp. 146,147

<sup>258</sup> ANTÓNIO PAIVA (1926-1987) – “ Dança” – bronze, jardim junto ao rio, em Mirandela, 1964

<sup>259</sup> “Bailarina de torso notável, pecando apenas, como salientou o arguente [...] pelos braços e cabeça, com que o escultor Paiva os apresentou, em condições físicas quase impossíveis.” *Diário de Lisboa*, 18 Nov., 1964, p. 14

<sup>260</sup> HÉLDER BATISTA (1932) – “ Dança” – bronze, jardim público, junto ao rio, em Mirandela, 1964

<sup>261</sup> MARINO MARINI (1901) – “Danseuse” – bronze, 150cm, 1952-3. Vid., *Marino Marini-Sculptures & dessins*, Lisboa, Museu do Chiado, 1995, p. 109

alheado, sereno e firme no Estádio Universitário Lisboa. “O atleta”<sup>262</sup> parece a figura de nu clássico, um Korai idealizado pela reminiscência grega. Pela simplicidade e contenção formal da figura adocçada ao bloco, a obra insere-se na modernidade rejeitando retórica literária da estatuária oitocentista.

Qualquer uma das duas obras constitui um prenúncio do percurso preponderantemente abstracto do escultor, que encontra no “Pina Manique”,<sup>263</sup> o meio-termo entre o muro e a figuração. Muro que irá marcar a poética de cariz arquitectónico, presente em boa parte da sua escultura pública, como por exemplo n’ “O pórtico e a pomba”,<sup>264</sup> Seixal, 1993; no “Monumento ao Resistente Antifascista do Alentejo”,<sup>265</sup> 1996; ou, no “Muro pilão”<sup>266</sup>, Oeiras, 2006.

---

<sup>262</sup> – “O atleta “ – bronze, Lisboa, Estádio Universitário, sd. Vid., *Estatuária de Lisboa*, p. 159

<sup>263</sup> – “Pina Manique (1733-1805)” – bronze, Lisboa, Rua dos Jerónimos, 1990. Vid., *Olhares de Pedra*, p. 175, *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 216.

<sup>264</sup> – “Monumento à paz (O pórtico e a pomba) ” – betão, pintado, Seixal, 1993. Vid., *Formas de Liberdade, o 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, p. 90

<sup>265</sup> – “Monumento ao resistente antifascista do Alentejo – betão, Évora, Montemor-o-Novo, 1996. Idem, p. 80. A propósito da obra escrevia Rocha de Sousa na brochura alusiva à inauguração: “ Os habitantes esta terra (...) venceram o obstáculo do muro – símbolo de antigas opressões – porque o pintaram da cor da sua arquitectura e porque lhe abriram uma porta em forma de rosto para não mais se crucificarem no labirinto da clandestinidade”. A máscara que sobressai deste muro aberto parece-se ao rosto estereotipado da bailarina.

<sup>266</sup> A este respeito Vid., José Teixeira, ‘Muro site-specific’, in “Hélder Batista – ‘Muro Pilão’”, Laboratório de estudos Farmacêuticos, Fabrica da Pólvora, Oeiras, 2006

**c) “Sabat” – (turbilhão, helicoidal)**

Contrariamente aos outros candidatos que representaram a dança a partir de um par de bailarinos ou, da bailarina a solo (anteriormente vistas), a peça de António Duarte, “Dança fantástica ou Sabat”, constitui uma verdadeira exceção, desde logo, pelo exagero quase barroquista de apresentar uma profusão de figuras de ambos os sexos, estrategicamente organizadas na vertical.<sup>267</sup>

O ritmo, ascendente/descendente, das figuras empilhadas, instaura na composição da obra, um movimento em turbilhão helicoidal que recorda o “Rapto das sabinas”, do escultor maneirista Giovanni Bologna,<sup>268</sup> onde a disposição alternada de três figuras, duas masculinas e uma feminina; um homem de joelhos, de frente, sobre a base, suporta outro homem em pé e de costas, encimado por uma mulher, a três-quartos de frente. As figuras preenchem internamente o campo visual do espectador, não se sabendo onde começa ou acaba a escultura. Contrariamente à predominância da perspectiva frontal, empregue em figuras adoçadas à arquitectura, em que se reconhece perfeitamente a parte da frente e a de trás da escultura, tal como, por exemplo, acontece em Bernini que estudava as obras em função do lugar, tendo em vista as potencialidades do efeito cenográfico, a partir de um ponto de vista ideal. Estas peças, pelo contrário, caracterizam-se pela autonomia e por ocuparem inteiramente o espaço, evitando ângulos mortos ou, vistas menos bem sucedidas. O número de vistas da escultura, a preencher integralmente o espaço a 360°, como no “Rapto das Sabinas” de Giovanni Bologna, ou na “Dança fantástica de António Duarte” e que obrigam o espectador a andar ao seu redor, determinam boa parte, da prática ou da reflexão dos escultores sobre

---

<sup>267</sup> ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Dança fantástica ou sabat” – maquete e ampliação em no AMAD, Caldas da Rainha, 1964

– “Dança fantástica ou sabat” – maquete e ampliação, AMAD, Caldas da Rainha, 1964

<sup>268</sup> GIOVANNI BOLOGNA (1529-1608) – “Rapto das sabinas” – mármore, 410 cm, Florença, Loggia dei Lanzi, 1581-83

a escultura; tendencialmente frontal e monolítica no Modernismo do século vinte, reduzindo-se a uma única vista, como em Medardo Rosso, ela atinge porém, o paroxismo espacial em peças como as anteriormente citadas.<sup>269</sup>

Apesar da raiz clássica da cultura e do procedimento escultórico, António Duarte revela que, em termos de composição,<sup>270</sup> as suas figuras da “dança” são deliberadamente “pesadas e atarracadas”, porque obedecem ao impulso de um “naturalismo expressionista”, constituindo “elementos de um bestiário imaginário” que o escultor, conscientemente, utilizou para contrariar “conceitos academizantes” sem, no entanto, se pretender identificar com as criações de vanguarda de tendência não-figurativa ou neo-figurativa.

Há cerca da sua “integração estética”, o autor refere o seguinte:<sup>271</sup>

“O nosso trabalho pode ser considerado como uma concepção de arte fantástica” num “espaço apocalíptico”. [...] “No grupo as figuras dão-se as mãos mas sofrem sós, ligadas pelos umbigos das mãos, pela sua própria condição cumprem um destino juntas e dançam um destino tornado apocalíptico”. [...] “purgatório intemporal; será este meu trabalho uma projecção inconsciente do medo? Como o grito de Munch ou o espaço pelas figuras errantes de Giacometti.”

O duplo título “Dança fantástica ou, Sabat”, constitui um pretexto, suficientemente amplo e ambíguo capaz de albergar a recorrência semita – “Sabat”<sup>272</sup> – onde o autor exprime a sua cultura literária, e

---

<sup>269</sup> Boa parte da História da Escultura se escreve a partir da tomada de consciência deste aspecto. Vid., Número de vistas da escultura, Cap. III nota 30, in, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*; Cf., WITTKOWER, *Escultura*, que apresenta uma reflexão teórica a esse respeito.

<sup>270</sup> Vid., documentação respectiva arquivada no AMAD – AD-ESC-0087. Calendário (horário) das provas; 1º suplemento do esquema da discussão da Composição; 2º Suplemento do esquema da discussão da Composição; 3º suplemento do esquema da discussão da Composição; Esquema da discussão da Composição; Discussão da Composição [8 de Novembro de 1964]

<sup>271</sup> Idem, ponto 6,

<sup>272</sup> *Sabat* é um termo oriundo do hebraico *shabbath* e do francês *sabbat*. Na origem, de acordo com a legislação mosaica, significava descanso religioso, consagrado a Deus, que os judeus deviam fazer ao Sábado. Ao termo está, também, associado um significado pejorativo, relacionado com as orgias da Idade Média; À superstição medieval acreditava que o conciliábulo de bruxos e bruxas se reunia à meia-noite, de sábado, sob

artística,<sup>273</sup> e soa também, a um convite de libertação formal, no âmbito do que designa por “arte fantástica”, para “soltar” as formas da sua imaginação sem constrangimentos académicos.

Os antecedes compositivos, como o próprio escultor reconhece, na “Integração do trabalho na obra do autor”<sup>274</sup> filiam-se em “Duas figuras no espaço”, de 1945 e em “o Dia e a Noite”, de 1958.<sup>275</sup>

Em nosso entender, acrescentaríamos que a preocupação pela leveza do movimento espacial, na sua obra é enunciado em “Prélio”, de 1947 e em – “Vitória ou Figura alada”,<sup>276</sup> atingindo o culminar da liberdade em “Voando”,<sup>277</sup> de 1993.

O seu trabalho em pedra, frequentemente dependente de monólitos prismáticos, associados a uma estética do bloco, facilmente se relaciona com a obra do escultor romeno Constantin Brancusi.

A peça “Voando” apresenta esculpido, num bloco horizontal, um homem e uma mulher de braços abertos, a planar no ar. O motivo assenta num prisma vertical, que repousa sobre outro bloco maior, deitado. A obra insere-se numa poética do voo que persegue a ideia, paradoxal, de representar a ausência de peso na escultura. A temática constitui um dos maiores desafios para qualquer escultor que, pelo artifício da forma, tem de contornar a densidade da matéria e iludir a

---

a presidência do Diabo. O termo *Sabat* deu por via latina e grega [do lat. *Sabbatum*; gr. *sabbatikós*] origem às palavras sábado, sabático e sabatina. Sabático é uma palavra recorrente na vida académica, referindo-se ao período em que actividade regular (docente) é interrompida, a favor de um trabalho de investigação.

<sup>273</sup> O tema “Sabat” é, com alguma frequência, abordado durante o século vinte, particularmente entre os pintores. Recorde-se por exemplo: ANTÓNIO PEDRO (1909-1966) – “Sabat – Dança de roda” – pintura, 1936. Obra composta por quatro bustos femininos, vistos em escorço, de cima para baixo, juntos numa composição abstracta de contorno circular. Vid., *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 432; ou, o biomorfismo abstracto de: JOÃO ABEL MANTA () – “Sabat” – pintura, Museu Armindo Teixeira Lopes, Mirandela, 1971-2

<sup>274</sup> *Ibidem*, ponto 8

<sup>275</sup> Fachada do Hotel Ritz em Lisboa. Ver: 2- Monolitismo contemporâneo

<sup>276</sup> – “Figura alada” (Vitória) – estudo em gesso, 69x28x46cm / Granito rosa, 103x80x220cm, AMAD-Caldas da Rainha. Vid., “António Duarte Atelier Museu Municipal”, p. 54; AMAD- AD-ESC-0223; imagens, AD-ESC40-A,B,C; *Encontros com António Duarte*, p. 65

<sup>277</sup> – “Voando” – estudo em gesso, 32x60x13cm / mármore de Trigaches, AMAD-Caldas da Rainha, 1992-93. Vid., AMAD- AD-ESC-0348; 0360

força da gravidade da qual depende toda a escultura. O melhor exemplo dessa aspiração está patente na obra de Constantin Brancusi, nomeadamente em “Maiastra” (pássaro maravilhoso no espaço) assunto a que o autor romeno regressou repetidamente (em várias versões) entre 1929 e 1940.<sup>278</sup>

De acordo com Mircea Eliade, a sua escultura, quer tenha sido construída em madeira, pedra, ou bronze, sempre visou superar a matéria de que era feita, traduzindo no conjunto uma metáfora da imaterialidade e leveza, próximas do simbolismo do “voo mágico” ou da ascensão.<sup>279</sup>

“É significativo que Brancusi tenha ficado obcecado toda a vida pelo que chamava a ‘essência do voo’. Mas é extraordinário que tenha conseguido exprimir o arrebatamento ascensional utilizando o próprio arquétipo do ‘peso’ a ‘matéria’ por excelência a pedra. Poderíamos quase dizer que operou uma transmutação da ‘matéria’, mais precisamente, que efectuou uma *coincidētia oppositorum*, pois no mesmo objecto coincidem a ‘matéria’ e o ‘voo’, o peso e a sua negação”.<sup>280</sup>

O empilhamento vertical com “Movimento em espiral sem fim” (helicoidal/ascensional) presente no tema da “dança”, de António Duarte,<sup>281</sup> embora de cariz figurativo, é ritmicamente semelhante ao desenvolvimento modular da “Coluna infinita” de Brancusi; em ambas, a alternância ascensional dos módulos verticais resultam, em termos de composição, em formas geometricamente estruturadas de modo totémico.

---

<sup>278</sup> CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) “Maiastra”; *L’oiseau dans l’espace* – Exp. Solomon R. Guggenheim Museum New York, 1926. Vid., *La Sculpture de ce siècle*, p. 10. Outro exemplo é: –“Coluna sem fim / infinita –“ aço e cobre, 29,35m, Roménia, Tirgu-Jiu, 1937-8. Vid., “Brancusi em Tîrgu Jiu” in, TUCKER, *A linguagem na Escultura*, pp. 129-144; “ Brancusi : la passion des formes ” in, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, p. 537

<sup>279</sup> Vid., ELIADE, Mircea, “Brancusi e as mitologias” [1967] in, *A provação do labirinto*, (diálogos com Claude-Henri Rocquet) Lisboa, Dom Quixote, 1987, pp. 143-150

<sup>280</sup> Idem pp. 149-150

<sup>281</sup> António Duarte, AMAD – AD-ESC-0087, ponto 4, “espaço envolvente”

## **B 2 – Verticalidade e totemismo**

### **a) Figura e fragmento – (modelação)**

A Escultura de António Duarte, embora modelada e essencialmente figurativa, evidencia um tratamento do corpo cingido à estrutura anatómica interna. A superfície da sua figuração (diversa do naturalismo oitocentista) é mais esquemática, não se prestando a mimetizar a pele do modelo, mas a reproduzir um contorno antropomórfico verosímil.

A representação não pretende ser uma cópia fiel da natureza; não se identifica com um clone hiperrealista, antes se preocupa em interpretar, (por redução, nivelamento ou acentuação) as estruturas básicas da figura, fornecendo uma síntese morfológica aprazível.

A diferença entre a tendência eminentemente figurativa da escultura portuguesa (particularmente influenciada por via mediterrânica) é diversa da iconoclastia protestante, cuja influência emergente, tende a reduzir a figura a um modelo geométrico e abstracto, acentuadamente programável. (Robótica - Desenho 3D)

A par do racionalismo frequentemente asséptico, no século vinte, os escultores misturaram várias influências, oriundas de outros continentes (que reflectem outras culturas, arcaicas ou primitivas, nomeadamente, das Cíclades, da escultura Africana [máscaras] da América do Sul ou Austrália), contribuindo para a produção de imagens mais sintéticas e esquemáticas do corpo humano.

A passagem da naturalidade à representação organicista do corpo pode ser acompanhada a partir das formas vitalistas de Henry Moore, onde a naturalidade dá lugar ao fragmento geometrizado.

A obra, "Upright motive nº 2" que Henry Moore realizou na década de cinquenta,<sup>282</sup> constitui uma redução do todo à parte, transformando o corpo, num motivo totémico. A escultura modelada a partir de uma tira de rosto, que se estende do queixo (largura) até ao alto da cabeça (cumprimento) resulta num fragmento vertical baseado na estrutura da cabeça cuja representação, alongada, em forma de totem, repousa sobre a base de três elementos cúbicos, contrastantes.

A Redução do motivo antropomórfico à figuração de síntese geométrica, por via de um nivelamento formal, em parte influenciado pelo construtivismo russo, pode verificar-se, a título de exemplo, em "Figure"<sup>283</sup> do escultor Lituano, Jacques Lipchitz. A imagem de expressão totémica construída a partir de uma base cilíndrica, com módulos de recorte simétrico, regular, representa um motivo esquemático, antropomórfico, marcado por um sintético nivelamento formal, baseado na geometrização.

A figura em forma de "Peão de xadrez" torneado de Joannis Avramidis, (Rússia) "Large figure"<sup>284</sup> constitui outra variação formal de uma figuração antropomórfica, erecta, sobre uma base cilíndrica, modelada a partir de sucessivos elementos modulares justapostos, paralelamente na vertical.

Uma imagem da redundância totémica, baseada no módulo de revolução circular, pode ser exemplificada a partir da peça "Figure with raised arms"<sup>285</sup> de Fritz Wotruba, (Áustria) que representa uma figura em pé com os braços levantados, inteiramente modelada a partir de elementos Cilíndricos.

---

<sup>282</sup> HENRY MOORE (1898-1986) – "Upright motive nº2" – bronze, 321cm, 1955-6. Vid., *Henry Moore- my ideas, inspiration, and life as na artist*, p. 200

<sup>283</sup> JACQUES LIPCHITZ (1891-1973) – "Figure " – bronze, 217cm, New York, Museum of Modern Art, 1926-30. Vid., *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 189; *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 77

<sup>284</sup> JOANNIS AVRAMIDIS (1922) – "Large figure" – bronze, 196cm, 1958. Idem, p. 203

<sup>285</sup> FRITZ WOTRUBA (1907) – "Figure with raised arms" – bronze, 179,5cm, 1956-7. Vid., *Escultura*, p. 274; *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 202

Na mesma linha, estruturalmente idênticas, embora de formulação mais singela e intimista, são também as “Pequenas cariátides”,<sup>286</sup> figuras longilíneas de aspecto grego, que o escultor Soares Branco modelou tirando partido da superfície cilíndrica das manilhas de esgoto, frescas, da Cerâmica Lusitana.

Outra hipótese, morfologicamente idêntica, em que a figuração (incisa, moldada e escavada) se reduz ao esquema da superfície cilíndrica, pode observar-se em “Totens”<sup>287</sup> de Max Ernst; obra de configuração simbólica, mágica ou primitiva, que o pintor e escultor surrealista realizou em 1973.

O paralelo entre a verosimilhança da representação do corpo e a sua estereotipação formal apresenta, na escultura portuguesa, um tempo diverso do historicismo internacional.

Por condicionalismos geográficos e políticos, a cultura portuguesa tem manifestado um retardamento temporal, relativamente à assimilação dos paradigmas históricos emergentes do mundo ocidental. (Com os quais, mantêm, desde a sua fundação, um compromisso ditado por confluências geográficas e afinidades históricas.)

À entrada do Museu Municipal Martins Correia, (MMMC) na Golegã, em cima de um plinto cilíndrico, à altura de um homem, pode ver-se, adoçado ao perfil do diâmetro, uma “Coluna totémica” constituída por um conjunto de três cabeças empilhadas na vertical.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> O nome é nosso – “Sem título” – grés, 78x20x10cm, Museu Soares Branco, Mafra, 1966. Vid., “Soares Branco”, Galeria Verney, p. 22. “Estas coisas de barro, que aqui vês, foram feitas na Cerâmica Lusitana (hoje sede da CGD) a partir de manilhas de esgoto, quando ainda estavam frescas. Depois de modeladas e de as mandar cozer ficam uma maravilha” Vid., ANEXOS: Entrevista

<sup>287</sup> MAX ERNST (1891-1976) – “Totem” – pedra, 48x9x9cm, 1973; – “Totem” – bronze, 57,7x14, 4x13, 3cm, 1973. Vid., “Max Ernst – Sculptures”, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 2000, pp. 76,77

<sup>288</sup> MARTINS CORREIA (1910-1999) – “Coluna totémica” (o título é nosso) – bronze policromado, MMC, Golegã, sd. O Acervo da obra do escultor presente no Museu da Golegã além de estar exibido de forma caótica é de difícil acesso em termos de

O princípio básico desta solução formal pode inferir-se a partir do “Busto de casal engalanado”<sup>289</sup> duplo “retrato” de um homem e uma mulher (de ar cerimonioso tocado de exotismo mourisco) unidos ao cimo do alto plinto cilíndrico. Embora, em termos metodológicos e temáticos, a obra remeta para convencionalidade clássica do busto, do ponto de vista formal, constitui uma variante moderna (bem sucedida) de um motivo antigo, o que revela as inúmeras possibilidades do escultor inovar, mesmo quando não deixa de se enquadrar na tradição. O plinto alto e esguio confere, a par do fresco modelado e da superfície colorida, uma monumentalidade pouco usual na escultura, miscigenada com a gestualidade dos cambiantes cromáticos da pintura.

Regressando à “Coluna totémica”, embora o esquema repetição modular, em termos figurativos possa ser mais redutor do que a “Dança fantástica” de António Duarte, obedece, no entanto, ao mesmo princípio compositivo de sobreposição icónica em torno de um eixo vertical; a organização espacial de “Sabat” com os corpos empilhados, representados por inteiro, encontram paralelo nesta peça de Martins Correia, onde a figuração, reduzida à morfologia dos rostos, ganha forma a partir do processo do empilhamento.

A síntese desse processo compositivo, em modo ternário, parece sistematizar-se em o “Ribatejano”,<sup>290</sup> em que o busto (de bronze policromo, de modelado fresco e aparentemente naif) aparece integrado entre dois discos cilíndricos, de morfologia semelhante. A base e o topo circulares associados aos limites do perfil da coluna, como bordos de uma clepsidra, intermediados por um fragmento

---

documentação. Era salutar, em termos de investigação, que a sua obra estivesse Inventariada e que, pelo menos, as fichas técnicas estivessem disponíveis.

<sup>289</sup> – “Busto de casal engalanado” – (o título é nosso) Bronze policromado, MMC, Golegã,

<sup>290</sup> – “Ribatejano” – bronze policromado, 163x53x22cm, Col. Particular, s/d. Vid., “Homenagem a Martins Correia”, Oeiras, Galeria Verney, p. 41

antropomórfico ao centro, constitui um esquema modular idêntico ao que se observa na " Coluna infinita" de Brancusi, cuja progressão, caso o escultor assim o desejasse, poderia prolongar-se por sucessivos módulos, indefinidamente.

"Aramis" <sup>291</sup> é outra peça de bronze policromo, que pode ilustrar a aplicação do mesmo princípio compositivo, subjacente ao módulo ternário.

Sobre dois troncos de cilindro que, implicitamente, delimitam os limites geométricos do perfil da coluna e fisicamente constituem a base da peça, surge, ao centro, uma figura feminina, de braços erguidos (primeiro elemento) de onde emerge uma forma vermelha, semelhante a uma vela, ou a um esquemático coração, com a enigmática sigla 'ARAMIS' impressa (segundo elemento), levando no topo, do mesmo alinhamento vertical, uma figura masculina de braços atrás das costas (terceiro elemento).

A peça "a-natália-e-a-juventude-ao-sabor-dum-novo-ritmo"<sup>292</sup> dedicada à poetisa e deputada Natália Correia (a par da ironia literária, marcada por alguma brejeirice mundana) revela, estruturalmente falando, solução compositiva idêntica à observada nas peças anteriores.

Sobre uma base, constituída por meia calote esférica, com um espigão ao centro (erecto como um mamilo), emerge o busto de uma menina, sobrevoado por um rosto sonhador de mulher.

Com o invulgar fragmento, Martins Correia, consegue, numa síntese poética magistral, equiparar-se à arte da poetisa dando-nos "em três penadas" o seu retrato emocionante. A escultura, formada por três elementos policromos, justapostos na vertical, traduz-se num

---

<sup>291</sup> – "Aramis" – bronze policromado, 92x22x22cm, Col. Particular, s/d. Vid., "Homenagem a Martins Correia», Oeiras, Galeria – Verney, 2000, p. 25

<sup>292</sup> – Homenagem a Natália Correia ou, "a-natália-e-a-juventude-ao-sabor-dum-novo-ritmo" – Cabeças em bronze policromado, s/ plinto de madeira, 86x40x25cm, Golegã, M M C, sd. Vid., "Homenagem a Martins Correia", Galeria Verney, p. 13

equivalente iconográfico do texto apresentado pela sucessão de palavras na frase, aqui, triplamente substantivada, em três instantes da vida da escritora.

A escultura de Martins Correia acerca-se, pela forma do recorte (fragmento), associado ao cromatismo (pintura) de uma atitude moderna e original (autobiográfica), constituindo um caso *sui generis* no panorama internacional.

A sua obra sincrética e paradoxal mantém, a par do desassombro formal, elementos pitorescos e regionais, absorvidos por via da cultura oitocentista tradicional, onde se nota, por exemplo, a influência da cerâmica das Caldas e, muito em particular, da obra de Rafael Bordado Pinheiro.

## **b) Antítese e complementaridade**

(modelação/talha-directa; geometria/organicidade)

Em síntese, a passagem da figuração à abstracção traduzida pelo percurso da dança, dinâmica e helicoidal, de António Duarte, até às cambiantes mais estáticas e redutoras, da forma totémica, acaba por constituir uma metáfora das inumeráveis possibilidades do assunto (forma e tema), dentro do sistema compositivo na escultura.

Além da escultura essencialmente modelada, atrás referida, o tema de estrutura totémica tira, também, partido de outros meios e materiais, nomeadamente, da madeira e da pedra por desbaste directo.

A obra "Corpo e árvore II", <sup>293</sup> de Alberto Carneiro, (1987-89) constitui um exemplo da talha directa sobre madeira. A obra formada por um fuste alto vertical informal, de tola, sulcada à goiva, apresenta em cima dois elementos arredondados, abstractos e irregulares. A forma singela, com recorte de árvore assemelha-se, estruturalmente, ao busto alcandorado, num plinto alto, de Martins Correia.

A renúncia à figuração, presente na peça, que se ergue como um sinal informal estranho, encontra paralelo na obra "Post" <sup>294</sup> de Antony Gormley, que coloca uma figura, em ambiente natural, aproveitando o alto tronco de uma velha árvore. O tronco é aqui, simultaneamente, plinto natural e transforma-se, ele próprio, pela inusitada estranheza, no principal elemento da escultura. Comparativamente, a peça do escultor português ao transformar a matéria, pretende, metaforicamente, representar o original – a ideia de uma árvore natural.

---

<sup>293</sup> ALBERTO CARNEIRO (1937) – "Corpo e árvore II" – madeira de tola, 237x83x 62cm, (Almada, Colecção Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea) 1987-89. Vid., *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 108

<sup>294</sup> ANTONY GORMLEY (1950) – "Post" – ferro fundido, 197x53x36cm, 1993. Vid., <http://www.antonygormley.com/>

Em ambos, enquanto forma literal e, metaforicamente, está presente a árvore.

O poste, antes do totem, reproduz a essência da verticalidade natural como signo da verticalidade ancestral, aspecto que Alberto Carneiro aproveita na instalação “Uma floresta para os teus sonhos”<sup>295</sup> onde, literalmente, usa postes cilíndricos de madeira de pinho, (tratados industrialmente, para compor um trilho sinuoso e labiríntico, equivalente a um bosque mágico, primordial, em que a escala, o intervalo e a diferente dimensão entre os troncos, são usados para criar uma ilusão de distância e grandiosidade, que desafiam a imaginação do espectador, colocando-o face à memória da paisagem, perante a relação do corpo com o espaço natural) para referir e, metaforicamente, sublinhar a importância da estrutura cilíndrica como referência fundamental da escultura.

O Poste, singelo espeto vertical em madeira, que nas primeiras civilizações assinalava o centro – o umbigo do mundo – e ao longo do tempo se tem mantido como marcador simbólico do território, continua a demonstrar a sua eficácia estruturante no domínio da escultura do século vinte.

O talhe directo em madeira (adoptado pelo modernismo) apresenta variantes, mais ou menos informais, que vão desde a expressividade exaltada do gesto, onde se destaca a textura superficial, com as marcas impressas inerentes ao próprio processo do fazer, como em “Corpo e árvore II”, de Alberto Carneiro, ou “Le Passage”<sup>296</sup> de

---

<sup>295</sup> ALBERTO CARNEIRO (1937) Instalação: – “Uma floresta para os teus sonhos ” – troncos de pinho, altura máxima 210 cm, 1970. Vid., CAMJAP-FCG, p. 128

<sup>296</sup> ÉTIENNE-MARTIN (1913-2006) – Le Passage” – Madeira, 1969. Vid., “Les Demeures D’Étienne-Martin” [1982] in, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, p. 779

Étienne-Martin, ou "Totem" <sup>297</sup> de William Turnbull, até às superfícies ecléticamente mais limpas e silenciosas, agarradas ao perfil geométrico, como no caso de "Landmark" <sup>298</sup> de Jean Arp.

O meio-termo entre a talha directa em madeira e pedra, entremeado pela modelação, pode destacar-se nas obras "O membro de Marte" <sup>299</sup> e "Concha"<sup>300</sup> de Clara Menéres, a primeira um monólito em pedra negra (Mem Martins) de perfil fálico, assente num trono de madeira, conotado com a metafísica da luz e a segunda, uma forma orgânica, em flor, alusiva ao genital feminino, assente sobre um plinto negro, prismático.

Da mesma altura e de idêntica formulação plástica é, ainda, a obra em mármore e madeira "O fim da saudade e do amor" <sup>301</sup> de Amaral da Cunha. Esta sugere um monólito com aspecto antropomórfico, constituído por uma "cabeça" em mármore, cuja estrutura remete para a forma de um barril apoiado numa base de madeira que funciona, simultaneamente, como plinto e como tronco da figura onde o interior ausente serve para assinalar, no portal, o lugar formado pelos ombros e braços da figura.

---

<sup>297</sup> WILLIAM TURNBULL (1922) – "Totem" – bronze, 1956. Vid. *La Sculpture de ce siècle*, p. 150

<sup>298</sup> JEAN HANS ARP (1886-1966) – "Landmark" – Estatueta de Madeira torneada e esculpida, 60x25x36cm, 1938. Vid., *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 53

<sup>299</sup> CLARA MENÉRES (1943) – "O membro de Marte" – mármore, madeira, ferro e tubos de néon, 140x50x50cm, 1991. "Clara Meneres", in, *Arte Portuguesa*, Osnabruck, p. 118. A representação do genital masculino aparece de forma mais explícita duas décadas antes em – "Relicário" – resina sintética e madeira lacada, 28X18X18cm, 1969, representado num objecto translúcido, guardado dentro de uma redoma lacada a preto (espécie de sacrário onde a ambivalência do carácter votivo e aspecto sexualmente provocatório esta implícito) Vid., *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p. 54

<sup>300</sup> – "Concha" – (cerâmica?), 1977. Vid., *Colóquio Artes*, Nº, 34, Out., 1977, p. 41

<sup>301</sup> AMARAL da CUNHA (1954) – "O fim da saudade e do amor" – mármore e madeira, 136x36x80cm, 1990-91. Vid., *Escultores contemporâneos em Portugal*, p. 65

### c) Objecto – (recontextualização e assemblage)

Na década de sessenta, na passagem da “fase mar” para a “fase minimal”, João Fragoso construiu com burgaus apanhados na praia, desbastados numa das faces, com um chanfro em “V”, “chumbados” a uma estrutura de ferro orientada na vertical, a peça “Totem das nascentes do Zêzere”.<sup>302</sup>

Esta obra, à semelhança de “Imagem de mil anos passados que percorremos”,<sup>303</sup> “Estranhamente sigilosos”, “Secreta e Rígida medida”,<sup>304</sup> “Sonho de um dia inumerável”<sup>305</sup> ou “Absorto no lúcido sonho”, integra-se numa série, em que o escultor tirou partido de seixos rolados.<sup>306</sup>

O assunto (“totem”) a par da *assemblage* (da pedra) ao ferro, parecem coincidir, do ponto de vista temático e processual, com a obra do escultor americano David Smith que, na década de 50-60, na sequência de Júlio González, desenvolveu a partir da soldadura em aço, uma longa série de esculturas subordinadas à temática do Totem.<sup>307</sup>

---

<sup>302</sup> JOÃO FRAGOSO (1913-2000) – “Totem das nascentes do Zêzere” – assemblage de pedra e ferro, 1960. Vid., “João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, p. 116

<sup>303</sup> – “Imagem de mil anos passados que percorremos” – assemblage de três seixos aglomerados a um ferro em T, expostos na vertical. Idem, p. 110.

<sup>304</sup> Formalmente idênticos são, ainda: “Estranhamente sigilosos” – assemblage de três seixos em grés, aglomerados a um ferro em T, expostos na vertical; idem – “Secreta e rígida medida” – assemblage de basalto e granito 1966. Vid., João Fragoso, o mar e a arte “minimal”, fig., 63

<sup>305</sup> – “Sonho de um dia inumerável” / “Absorto no lúcido sonho” – (A peça aparece com as duas designações) assemblage de pedra e ferro, 6 seixos rolados, montados numa estrutura de ferro vertical sobre um plinto que evoca uma ruína clássica; um fragmento de mármore branco que ainda mantém vestígios de um friso clássico. Vid., “João Fragoso, o mar e a arte “minimal”, fig., 62; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 107.

<sup>306</sup> Ver: Cap., II, MONUMENTALIDADE JACENTE – 3, Lugar, d) Empilhamentos e alinhamentos

<sup>307</sup> DAVID SMITH (1906-1965) – “Tanktotem I” – aço, 228,6x76,2cm, EUA, Art Institut Of Chicago, 1952. Vid., “Tanktotem: imagens soldadas”, in, Rosalind KRAUSS, Os Caminhos da Escultura Moderna, pp. 177-240 (178) a autora, situa, formalmente, a obra entre a figura humana e signo abstracto.

Ressalvando os aspectos antropológicos, que têm a ver com os modos como culturalmente o imaginário lembra os antepassados (quer através da figura do animal simbólico relativo ao clã, cujas representações apresentam um carácter mais abstracto e simbólico entre os “povos primitivos”, quer como retratos do antecessor, mais comum ente as populações de influência mediterrânica, particularmente entre os romanos, cujas representações assinalam um maior verismo naturalista), o esquema compositivo subjacente ao totem tem, fundamentalmente, a ver com o modo como a organização modular assenta sobre o eixo vertical.

A par da imagem anicónica, residual e esquemática de elementos circulares expostos na vertical (em que o escultor traduz os gestos elementares de acumular, justapor e equilibrar), o “Totem das ilhas Berlengas”<sup>308</sup> é outra peça em que João Fragoso assume o mesmo motivo, dando-lhe, desta vez, um cariz mais antropomórfico.

A cabeça, assinalada pela objectualidade de uma roda metálica, com oito raios, colocada em cima de um plinto, evoca o criticismo dos “*ready made*” de Duchamp. O bloco de madeira, retirado do cavername de uma embarcação, usado como base, além de ambigualmente sugerir o corpo de alguém postado em pé, serve, também, para reproduzir outra vertente compositiva da escultura que remete para o “minimalismo” (pela ascese figurativa) e “*arte povera*” (pela poética despojada e recicladora).

O monólito prismático em madeira, destroço atirado à praia pelas marés, que lhe serve de base, constitui uma reflexão, de poética ironia, sobre as variantes dos modos compositivos da escultura.

A construção feita a partir da interiorização abstracta dos princípios da escultura clássica – forma e estrutura – a primeira retoricamente

---

<sup>308</sup> – “Totem das ilhas Berlengas” – assemblage de madeira e ferro, c. 1960. “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 114

exaltada na tradicional intenção figurativa, assente sobre a segunda, correspondente ao plinto, convencionalmente ausente, tal como a moldura na pintura, realça uma atitude de pesquisa formal, moderna.

O antropomorfismo totémico de recorte mais figurativo, atinge o apogeu na peça “Sonho nas Berlengas”<sup>309</sup>, em que dois elementos de madeira simétricos, em meia-lua, aproveitados de uma embarcação, fornecem a sugestão para uma figura de braços erguidos, apoiada sobre a base de um ancoradouro.

A par da explícita evocação totémica, a recolha de objectos marinhos fornecem, nesta fase, a oportunidade ao escultor para outras re-contextualizações e *assemblages*, frequentemente, marcadas pelo desassombro e ironia que caracterizam o modernismo em contraponto com a sua formação clássica. Uma alusão implícita à célebre “Vitória de Samotrácia” (Paris, Museu do Louvre) aparece, por exemplo, em “Vitória”<sup>310</sup> ou em “Vitória irrevogável”<sup>311</sup> onde o heroísmo d’ “O velho e o mar” se cruza, ambigualmente, com a referência à peça ímpar do “museu imaginário” da escultura Ocidental. Aqui, a figura alada e endeusada é invocada, na analogia da forma da ave, pela organização compósita das matérias preexistentes (madeira e ferro) trazidas pelo mar; a vitória alada transforma-se assim, em ave mitológica que se eleva a partir da forma do leme de um navio destruído.

---

<sup>309</sup> – “Sonho nas Berlengas” – madeira e ferro (assemblage de rebotalho náutico), 1960

<sup>310</sup> – “Vitória” – assemblage de madeira e ferro. Apropriação do fragmento de uma embarcação de madeira (cuja forma evoca uma ave) e sua apresentação monumentalizada sobre um plinto. Esta peça (que na base integra uma prensa ambigualmente situada entre o funcional e o estético) revela bem a modernidade de Fragoso que como escultor tira partido das coisas usuais do mundo, para delas revelar o inusitado encanto da descoberta e o mistério que transportam. Subtraindo as coisas à prosaica funcionalidade, salva-se como formas, da extinção inexorável do tempo.

Vid. “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 76

<sup>311</sup> -“Vitória irrevogável” – assemblage de madeira e ferro, alt., 240 cm, sd. Idem, fig., 50; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 117

### **B 3 – Coluna – mito e paradigma**

#### **a) “Coluna sem fim “**

A utilização da coluna com carácter monumental, escultórico e arquitectónico, remonta à antiga Grécia.

Para recordar dois casos, refiram-se as representações das arcaicas figuras femininas vestidas –“Korai”– esquematicamente e, simbolicamente, desenhadas e esculpidas em torno de um cilindro em pedra<sup>312</sup>; e as figuras das “cariátides” onde se pode abstrair a relação de compromisso entre o elemento escultórico (deusa de braços erguidos, a suportar o peso do “céu”) e a estrutura arquitectónica (coluna) que une o chão ao tecto; a base ao entablamento.

De elemento híbrido, figurativo e estrutural, entre os gregos, a coluna alcançou um papel monumental e autónomo entre os romanos.

A “Coluna de Trajano”<sup>313</sup> constituída por um gigantesco monólito cilíndrico, que apresenta uma narrativa helicoidal, de baixos-relevos em pedra, comemorativos da vitória do imperador sobre o Dácios (98-117aD), constitui um bom exemplo da emancipação monumental da coluna na praça pública.

Semelhante ao obelisco egípcio, pela singularidade da imponente vertical, desde que surgiu, a coluna, nunca mais deixou de ser um motivo estrutural e simbolicamente recorrente.

---

<sup>312</sup> Cf., WITTKOWER, Rudolf, *Escultura*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 16

<sup>313</sup> – “Coluna de Trajano” – pedra, 40 m, com banda helicoidal de 23 voltas ao longo da coluna, que comemora a vitória do imperador Trajano sobre o Dácios, inicialmente tinha no cimo, a estátua do imperador mas, o papa Cisto V em 1587, mandou-a substituiu pela actual de S. Pedro, 98-117aD. Vid., “Roma e Vaticano”, (Pier Francesco LISTRI) Roma, Edizioni Musei Vaticani, 1998, p. 21; MATT, Leonard Von, *La Sculpture a Rome*, Paris, Librairie Arthème Fayard, sd, fig.s 34, 35

Uma das diversas apropriações, reflexo do revivalismo oitocentista, é a “Coluna de Vendôme”<sup>314</sup>, erigida entre 1806-1810, na praça pública do mesmo nome, em Paris, como hino à memória das vitórias da França napoleónica imperial.

A coluna em bronze, com o fuste trabalhado à semelhança da de Trajano constitui aqui, o plinto retórico, que eleva a altura impar a figura do imperador Bonaparte.

A estátua de Napoleão influencia o aparecimento de uma réplica, mais modesta, em Lisboa, curiosamente, por via de escultores franceses que ganharam o concurso para a edificação da estátua “D. Pedro IV”, implantada no final do século dezanove, na Praça do Rossio.<sup>315</sup>

Em contraste com o modelo neoclássico, a escultura moderna, particularmente por via do escultor Constantin Brancusi, enuncia um corte radical na poética do monumento estruturalmente dependente da coluna.

A “Coluna sem fim”<sup>316</sup>, composta por módulos regulares (troncos de pirâmides quadrangulares, embebidas pelos vértices), em ritmo de “zig-zag” (cuja regular geometria, morfologicamente, alterna entre contracção e expansão), constitui um apogeu da autonomia monumental da coluna na escultura, não pela forma abstracta que é de natureza quase objectual mas, particularmente, pela ausência de plinto, pela escala e pela repetição modular: minimal, repetitiva, quase musical; como silêncio que se projecta no espaço sideral para onde,

---

<sup>314</sup> A peça desenhada por Denon, Gondouin e Lepère com relevos helicoidais modelados por Bergeret foi fundida com o bronze, a partir dos 1250 canhões capturados ao inimigo na batalha de Austerlitz. Assumidamente neo-clássica a obra remete, quer estrutural, quer simbolicamente para “Coluna de Trajano” em Roma. – “Coluna de Vendôme” – bronze, Paris, 1906-10 [1862-63]; Vid., *The Body in Sculpture*, p. 112;

<sup>315</sup> ELIE ROBERT e GABRIEL DAVIOUD – “D. Pedro IV (1798-1832)” – Lisboa, Largo do Rossio, 1870 (1886?) Vid., *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 60-65. A propósito da coluna como plinto oitocentista ver: A 3 – Padrões – morfologia e variações, f) Figuras da Pátria

<sup>316</sup> CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) – “Coluna sem fim / infinita” – aço e cobre, 29,35m., 1938. Vid., “Brancusi em Tîrgu Jiu” in, *A linguagem na Escultura*, pp. 129-144; “Brancusi : la passion des formes” in, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle* pp. 537-539)

indefinidamente, se enleva como “axis mundi” de andamento simples, largo – breve – largo (2-1-2).

Edificada em “Tirgu Jiu”, terra natal do escultor, a “Coluna sem fim” constitui, simultaneamente, o epílogo monumental da obra de Brancusi e o final do percurso pedonal do parque urbano, pontuado pela “Porta do beijo”, “Mesa do silêncio” e “Passeio dos assentos” que assinalam uma espécie de percurso iniciático que se dirige para a coluna, cuja verticalidade se ergue acima do casario e culmina contra o vazio do espaço infinito.<sup>317</sup> A obra, em si mesmo, além de metaforicamente se revelar como uma meditação sobre o destino humano (pontuado por vários estágios que culminam inevitavelmente na morte – no corte do derradeiro elemento da “coluna sem fim”) constitui, sobretudo do ponto de vista teórico e formal, uma referência de inestimável valor para a escultura; a par do conceito de unidade espacial e simbólica, induzido pela coerência da ocupação do espaço público, o modo presentativo, associado ao talhe directo, traduz-se numa referência paradigmática recorrente na escultura do século vinte.

A solução compositiva utilizada, modular e repetitiva, encontra eco na contemporaneidade, por exemplo, na obra “Mind body column”, constituída pela série de figuras paralelas em pé (módulos orgânicos postadas na vertical) que, sucessivamente, se encaixam uns sobre os outros (empilhados pelos pés em cima da cabeça) que o escultor inglês, Antony Gormley, edificou no final do século em Osaka, no Japão.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> TIRGU JIU: Memorial da 1ª guerra Mundial, encomendado pelo escultor Militza Patrasco (1º Ministro que com sua mulher, também escultora se devotaram ao projecto, em colaboração com Liga Nacional Feminina de Gorj) constituído por: “Coluna sem fim”; Porta do beijo; “Mesa do silêncio”; Passeio dos assentos, Roménia, Tirgu-Jiu, 1937-8. Vid., “Brancusi construit dans sa Ville natale” [1938] in, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, 1995, p. 373 ; *Sculpture -1900-1945*, p. 174

<sup>318</sup> ANTONY GORMLEY (1950) – “Mind body column” – ferro fundido, Osaka, 2000. Vid., <http://www.antonygormley.com/>

Na mesma sequência (e para finalizar este ciclo de obras de carácter colossal, inspiradas na coluna) importa, pelo contraste da linguagem “Pop”, mencionar “Batcolumn”, um gigantesco monólito em malha metálica, transparente com a forma de um bastão de *baseball* que o escultor americano, Claes Oldenburg, construiu na cidade de Chicago.<sup>319</sup>

### **b) Ideia e variações de série**

A par da ancestralidade monumental e da potencialidade colossal de algumas expressões, a coluna constituiu, também, para algumas vanguardas do século vinte, nomeadamente para a Bauhaus e para o Construtivismo russo, um motivo de reflexão formal, associado ao aprofundamento dos fundamentos estruturais da linguagem plástica.

A “Coluna”<sup>320</sup> que Naum Gabo construiu na década de vinte, a partir de laminados industriais e que é constituída por uma sucessão de linhas direitas e curvas e de planos opacos e transparentes que se interceptam, no limite de três círculos concêntricos que lhe servem de base, transforma-se em pretexto estético, em modelo científico que resulta, em última análise, da possibilidade de olhar para a interioridade da forma – coluna – e de ser capaz de estruturalmente a abstrair, enquanto ideia, a partir da sua desconstrução no espaço ortogonal.

---

<sup>319</sup>A maioria das suas esculturas públicas constituem réplicas ampliadas de objectos do quotidiano veja-se por exemplo a colher de pedreiro que se encontra nos jardins de Serralves no Porto. CLAES OLDENBURG (1929) – “*Batcolumn*” – Chicago, Illinois, 1977. Vid., *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, p. 272 ; “Urban Encounters”, p. 15. *Baseball*: jogo muito apreciado na comunidade anglo-saxónica, praticado entre duas equipas, cada uma com nove jogadores; a vitória é alcançada através do maior número de voltas completas em torno do campo, efectuadas pelo jogador que, com o bastão, rebate a bola arremessada pelo adversário.

<sup>320</sup>NAUM GABO (1890-1977) – “Coluna” – acrílico (plástico), madeira, metal, 105,3x73,6x73,6cm, Grã-bretanha, Col. Part. 1923 (réplica 1937). Vid., *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 74; *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 99; ‘Construtivisme’, in, *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, pp. 65-82 (71); “La colonne de Gabo” in, *L'Aventure de l'art au XX<sup>e</sup> Siecle*, p. 316

A forma do círculo, esquematicamente alusiva ao plinto, embora suficiente no campo da composição bidimensional do desenho ou da pintura é, no entanto, insuficiente no caso da escultura. A visão tridimensional da escultura necessita, além do comprimento e largura (que no caso do círculo se anulam porque são ambas equidistantes do centro) de um terceiro elemento que é constituído pela altura, à qual em termos perceptivos também se associa a noção de profundidade do espaço. Este terceiro elemento converte o artifício bidimensional da geometria plana na materialidade concreta do *cilindro*; sólido geométrico cujas superfícies são das mais utilizadas na organização formal do espaço compositivo da escultura.

A “engenharia da forma”, característica de Gabo, leva a que a sua obra se situe entre o potencial estético e a possibilidade científica, em resultado do impulso formal, sistemático, que acabou por coincidir numa visão estereométrica da forma correspondendo, aliás, à curiosidade e inquietação manifesta pelo autor que, a dada altura, esclarece:

“Não encontrei na ciência, qualquer resposta em termos gráficos capaz de satisfazer a minha visão do espaço”.<sup>321</sup>

A “coluna”, transformada de pretexto compositivo em meditação morfológica acaba, paralelamente, por expressar, através da síntese formal, o próprio vocabulário da forma.

A “coluna”, à semelhança de outras obras do projecto construtivista de Gabo, acabou por constituir uma referência incontornável para a escultura do século vinte, na medida em que passou a manifestar a consciência que o escultor tem da autonomia dos elementos estruturantes da linguagem plástica (ponto, linha, plano, volume, forma, luz, cor). Estes aspectos reflectem, por si só, uma energia específica que os torna independentes de quaisquer associações relativas ao aspecto exterior do mundo.

---

<sup>321</sup> “Naum Gabo”, Lisboa, FCG, Jan. – Fev., 1972, p. 2

Esta autonomização dos sinais abstractos, directamente ligados às emoções humanas, é muito importante porque, como observou Clara Menéres, “liberta a arte de uma linguagem exclusivamente antropomórfica e concede aos elementos mais simples de que está composta, a mesma força e capacidade de expressão, anteriormente apenas atribuídos a códigos mais descritivos ou a sistemas icónicos”.<sup>322</sup> Em comparação à obra de GABO, que é paradigmática, porquanto se lhe reconhece da importância da “revolução” estética operada a partir dos novos materiais e tecnologias, a obra homónima do seu irmão, Antoine Pevsner, embora igualmente conotada com o “Construtivismo”, mostra-se formalmente menos monumental e menos sistemática em termos conceptuais.

A peça “Columm”<sup>323</sup> realizada duas décadas depois da de Gabo apresenta-se como uma morfologia mais orgânica, marcada pelo devaneio linear; como se o título fosse um mero pretexto e quisesse apenas obedecer ao improvisado da modelação da superfície a partir do arame de latão, de secção cilíndrica, paralelamente justaposto e soldado.

Em Portugal, os dividendos da aventura modernista, nomeadamente a influência da utilização de novos materiais e tecnologias associados ao talhe directo e à “assemblage”, começaram a aparecer cerca de quatro décadas depois.

---

<sup>322</sup> MENERES, Clara, “Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo 38/I, Fascículo 2/3, Braga, Abril / Set., 1982, Terceira parte: p. 359

<sup>323</sup> ANTOINE PEVSNER (1884-1962) – “Columm” – arame de latão soldado, 141,5x40x40cm, 1952. Vid., *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 113

Nesta sequência e na mesma linha da autonomização da “coluna” de Gabo (1923), José Aurélio construiu, em 1967, com recurso a laminados industriais soldados, uma primeira coluna de feição aeroespacial.<sup>324</sup>

Este trabalho de construção directa em aço, a par da referência implícita à modernidade, reflecte uma afinidade do escultor com o material que acabará por dar corpo à maior parte da sua obra, conforme o próprio reconhece:

“O ferro é um material com o qual tenho uma afinidade estranhíssima, que não sei de onde vem. Há coisas comigo que trazem esse mistério. Comecei a trabalhar em ferro em 1958. Era um material novo para mim que me dava um grande desafio. Nesse tempo havia escultores que já trabalhavam o ferro, como González, Lardera, Galgalo, Calder e Jorge Vieira, com quem trabalhei e que já tinha começado a fazer escultura nessa altura. Durante muitos anos fiz tentativas mas o aço era mais forte do que eu. A partir de certa altura comecei a perceber que era ele o meu material preferido, apesar de ser difícil na construção e na manutenção, ou talvez por isso mesmo.”<sup>325</sup>

Em 1997 (na sequência de uma parceria com a força aérea, da qual resultou o monumento aerodinâmico, alusivo aos “Pioneiros da aviação”<sup>326</sup>, produzido com pás de helicóptero) o escultor aproveitou o material aeronáutico e espacial, como matéria-prima, para construir uma série de colunas.

A coluna “Aerótica”, com cerca de cinco metros, construída em alumínio, aço e dural, remete para a cumplicidade das energias presentes na realização do projecto, ironicamente marcado pela ambiguidade da homofonia linguística (erótica e aeronáutica). Além do que o nome evoca, em termos morfológicos, a obra aponta, pela escala e pelo estriado dos frisos longitudinais, para a monumentalidade da coluna dórica.

---

<sup>324</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Coluna” – aço, 275x30x30cm, 1967. Vid., *José Aurélio, Gestos e sinais*, p. 81

<sup>325</sup> *Idem*, p. 29

<sup>326</sup> – “Pioneiros da aviação” – aço corten e outros, 1500x3300x4000cm, Lisboa, Alfragide, 1997. *Idem*, pp. 108-109

A “Salomónica”, morfologicamente semelhante ao tramo de uma cruzaria ogival, lembra pelo movimento helicoidal as colunas em bronze dourado do baldaquino, de Bernini,<sup>327</sup> da Basílica de S. Pedro, no Vaticano (1624-1633). Remete, também, pelo nome, para a magnificente sapiência do rei judaico, evocado simbolicamente como primeiro pilar da construção do templo que, afinal, marca o tempo da civilização judaico-cristã ocidental.

A coluna “Totémica”, semelhante à torre de um tabuleiro de xadrez ou idêntica aos padrões que Portugal “semeou” além-mar, constitui, como o nome indica, um marco formal (estrutural) e subliminar (simbólico) da escultura.

A designada “Orgânica”, elevando-se na assimetria imprevista e progressiva, ergue-se como por analogia informal ao corpo.

O culminar deste ciclo de colunas, construídas a partir do refugo do material aeronáutico *assemblado*, encontra-se em “Gerador de intermitências” que, pela estrutura modular ascendente, parece retomar e enfatizar a “Coluna sem fim” de Brancusi.<sup>328</sup>

Em termos compositivos, a par das variações da série, a obra do autor reflecte também uma outra possibilidade do uso da coluna, não só como elemento temático de estrutura morfologicamente autónoma mas, igualmente, como motivo convencional, dinamicamente activo; como plinto inserido num contexto poeticamente diverso.

A “fruteira”<sup>329</sup> que realizou entre 1986 e 1995 e que resulta num ajuntamento (colecção) de vários materiais, (*objectes trouvés*) converte

---

<sup>327</sup> GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680) Vid. Andrea ZANELA, *Bernini*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1993, p. 65

<sup>328</sup> JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Aerótica” – alumínio, dural e aço, 480x150cm, 1997; – “Salomónica” – aço inox, 320x60x60cm, 1997; – “Totémica” – Alumínio e aço inox, 370x78cm, 1997; – “Orgânica” – Alumínio, dural e aço inox, 360x170x70cm, 1997; – “Gerador de intermitências” – Alumínio, aço e outros, 430x95cm, 1997. Vid. “José Aurélio, ‘Phoenixes’”; *José Aurélio, Gestos e sinais*, p. 136

<sup>329</sup> – “Fruteira” – ferro e materiais diversos, 220x100x90cm, 1986-1995. Vid. “José Aurélio, ouro, prata, marfim e outras especiarias”, CGD, *Culturgest*, 1995, p. 7; *José Aurélio, Gestos e sinais*, p. 134

por ironia, do título, um dos motivos clássicos da pintura – “natureza morta” – transformando-o, em escultura por meio da *assemblage*.

O mérito da peça deriva, em boa parte da dificuldade em transformar uma amálgama numa coisa simples e inteligível. A dificuldade da peça teve a ver com a necessidade de superar a complexidade caótica dos materiais heterogêneos encontrados, e de os integrar, de forma coerente, num conjunto comum, que fizesse sentido. O recurso ao tema “fruteira”, apoiado numa estrutura compositiva sumária, baseada na coluna, permitiu expor o motivo a uma altura adequada aos olhos do espectador, (plinto vertical). O fuste no cimo do qual dispôs o pecúlio de uma década de achados ganha, desta maneira, o sentido de um capitel pseudonaturalístico e justifica, o título da obra – “Fruteira”. O título singelo, comezinho ou trivial, não deixa de ser historicamente emblemático e muito oportuno para justificar a ousada informalidade de formas e texturas do arranjo exótico, aliás, barroquista, que subsiste no limiar de um caos, onde o excesso se organiza coerentemente, num exercício tridimensional bem sucedido.

O que parece simples e linear como “ovo de Colombo, demorou, afinal, mais de dez anos a realizar. Além de ter sido necessário tempo para juntar os elementos foi, igualmente, fundamental o tempo para interiorizar e maturar o projecto, que parece enganosamente realizado de uma penada.

Para acompanhar o desenvolvimento da obra, é necessário ter em conta uma outra peça, realizada um ano antes.

A peça do mesmo nome, “Fruteira”<sup>330</sup> realizada com recuso à modelação e a materiais mais tradicionais na escultura, (pedra e bronze) dá a ideia de ter fornecido o mote para a conclusão formal da escultura.

A solução encontrada, hibridamente miscigenada mas, eficazmente escultórica, passa ainda, por um momento intermédio, em ferro, com o

---

<sup>330</sup> – “Fruteira” – pedra e bronze dourado, 176x36x20cm, 1985. Vid. “José Aurélio, ouro, prata, marfim e outras especiarias”, p. 7; *José Aurélio, Gestos e sinais*, p. 134

sugestivo título “Natureza metálica”<sup>331</sup> que representa, afinal, um arranjo floral.

### c) Coluna – arte pública

No seguimento das colunas colossais erigidas na praça pública, desde o império romano e para além das “colunas sem fim” e das poéticas de autor, anteriormente abordadas, a última década do Século Vinte, em Portugal, revela algumas intervenções, que retomam, na pós-modernidade, o motivo – coluna – reactualizando-o como valor formal hodierno.

Um dos exemplos da utilização da coluna como motivo escultórico, pode ser apreciado na “Escultura ”<sup>332</sup> que se encontra do jardim da sede da Caixa Geral de Depósitos, junto ao Campo Pequeno em Lisboa onde, em cima de um monólito cilíndrico de betão (que rima com a estrutura arquitectónica envolvente), o escultor Fernando Conduto colocou um elemento metálico, “que mimetiza o espaço adjacente onde, aparecem algumas unidades arbóreas”.<sup>333</sup>

Na mesma sequência da utilização da coluna como motivo compositivo, o mesmo autor idealiza, em 1993, para a Praça Ferreira do Amaral, em Macau, uma “Colunata em ferro metalizado a bronze” onde estabelece um percurso dois frisos paralelos, pontuado por de

---

<sup>331</sup> – “Natureza metálica” – ferro e materiais diversos, 315x47x52cm, 1993. Idem, pp. 149, 183

<sup>332</sup> FERNANDO CONDUTO (1936) – “Escultura” – aço corten e betão, Lisboa, Jardim da Caixa Geral de Depósitos, 1990; Vid. “Conduto”, Lisboa, sn., p. 197

<sup>333</sup> Cf. Diálogo com Fernando Conduto, Praia Grande 26 Out. 2006. Outra réplica de uma copa artificial é “Folhas de Outono” que pode ser vista junto ao ‘mupi’ da Estação da CP em Roma / Areeiro. Um outro exemplo, estruturalmente semelhante, é a “Coluna com delta” / “Escultura de ferro metalizado e pintado” – 1995. Constituída por um fuste em betão encimado por um motivo triangular, que o escultor realizou cinco anos depois, para Tribunal em Loulé. (O nome é nosso.) – Vid. *Conduto*, op., cit., p. 202.

colunas, que parecem recriar um peristilo, inspirado na arquitectura clássica.<sup>334</sup>

A solução encontrada fundamenta-se num exercício de cambiantes modulares, (característica estrutural do seu trabalho) onde o escultor testa algumas das variantes da forma cilíndrica, alternando as possibilidades morfológicas dos elementos que tanto aparecem a conferir lastro à base, como a ornamentar o fuste ou a coroar o capitel.

Quem circule de automóvel pela auto-estrada (A1), no sentido Lisboa-Porto e entre na área de serviço Pombal, encontra, logo à entrada, num cruzamento de caminhos, próximo do posto de abastecimento de combustíveis, sobre o lado esquerdo, meio cilindro de betão, de escala semelhante a um silo industrial, com duas árvores implantadas no seu interior.

O viajante, mais curioso, que se aproxime da insólita construção, descobrirá por detrás das coníferas, suspensa da calote côncava do muro de betão que acompanha o arco de círculo até ao outro extremo, abruptamente cortado, rente ao perfil da parede descobre um trecho de escadas a subir, em caracol.

A cenografia da construção leva o espectador a situar-se entre mundos: o fragmento ora o remete para a arqueologia industrial, ora o parece convocar para o imaginário romanesco da ruína acompanhada de ciprestes, como que a evocar a memória de lugares perdidos, na paisagem mediterrânica.

A edificação é um memorial dedicado à "Terra".<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> -"Colunata em ferro metalizado a bronze" – Macau, Praça Ferreira do Amaral, 1993. Vid. *Conduto*, Lisboa, Ed. do autor, Dez 2000, p. 210-213

<sup>335</sup> CABRITA REIS (1956) – "Terra" – betão, área de serviço de pombal sentido, Lisboa-Porto, 1993. Vid. "Arte nas auto-estradas", in, Revista *Galeria de Arte*, N.º 2, pp. 26-28. cerca de três anos antes (entre 1990-91) o autor trabalhou em outras obras e *instalações*, preponderantemente cilíndricas, formal e simbolicamente análogas, mas de feição mais intimista e minimalista, associadas a memórias de lugares, a fragmentos de infra-estruturas urbanas, ou arquitecturas arcaicas, como poços achados na deambulação da paisagem) que, ajudaram a preparar esta intervenção pública, por

Implantada em “terra de ninguém”, num lugar de passagem, dado ao regime aleatório do fluxo automobilístico, a peça apela, paradoxalmente, para o silêncio e circunspeção.

Equiparado a um monumento tumular, suspensa de um hiato entre dois momentos, a escultura parece estar em antítese com o transeunte – Ir ou ficar?

Como uma citação pós-moderna, a forma permanece estática, no mesmo local, em contraste com os passantes anónimos que revelam, pelo contrário, um êxodo apressado que relativiza a velocidade do tempo e, simultaneamente, aproxima quem está ou separa quem vá de viagem.

Uma outra obra, mais prosaica, associada ao tráfego rodoviário e que faz uso da coluna associada a um lugar, é a “Rotunda das colunas”, em Coimbra, que apresenta uma colunata (ao centro a ocupar 30 dos 60 metros) constituída por 20 colunas, em cerâmica, feitas a partir de quatro elementos modulares que se combinam em diferentes

---

exemplo: – “Fonte” – “Nascente de águas; causa; origem) – madeira, gesso, 80x110x69cm, 1990”; – “Sem título” – (“Um poço com dois degraus. Vi-o à distância, da beira da estrada. Tornou-se uma imagem omnipresente”) madeira, gesso, 130x114x64cm, 1990; – “Ut Cognoscant te” – (“*Ut Cognoscant te* é uma locução latina que quer dizer algo mais ou menos parecido com ‘deixa que te conheçam’”) – gesso, madeira, e tubo de cobre, 94x78x78cm, 1990; – “Sem título” – “Uma coisa não é a mesma coisa quando a mudamos de sítio. [...]”, madeira, gesso, 58,5x103x69,5cm, 1990 – “Sem título” – “Num silo, as colheitas. Que ciclicamente regressam [Duplo de “*Ut Cognoscant te*”] Numa estação elevatória, a água permanentemente levantada do fundo da terra. Em ambos os casos, uma forma matricial, quase um arquétipo totémico, um troco de árvore que transporta na sua seiva a terra e a água. Um retrato”. Gesso, madeira, e tubo de cobre, 185x58x58cm, 1990. Instalações: “Alexandria” gesso, madeira, 85X1400X1100cm, instalação no Convento de S. Francisco, Beja, Jul. 1990; - “A Cidade levantada” – instalação em torno de um poço / cisterna preexistente, 1991. “Uma possibilidade seria construir poços e canais, um sistema interligado, uma metáfora de qualquer arquitectura de irrigação, tudo, impossivelmente (falsamente?) existindo e, caso também falsamente nascendo de um poço central já morto e sem esperança da última água [...]” – gesso, 1991. Vid.”Pedro Cabrita Reis”, Lisboa, CAMJAP-FCG, 1992, respectivamente, pp. 50, 51, XXI; 68-69, XXX; 70, 71, XXXI; 72, 73, XXXII; 78-79, XXXV; 42, 43, 147, XVII;136, 137, LXIV <http://www.pedrocabritareis.com/home.html>

orientações, querendo simbolizar os vinte séculos de História da cidade.<sup>336</sup>

No seguimento da arte pública e na linha da pós-modernidade, podem ainda considerar-se algumas intervenções temporárias, site-specific, como a cenográfica instalação de Daniel Buren “Les Colonnes”<sup>337</sup> realizada em 1986, para o Palais-Royal, em Paris.

A intervenção museológica temporária de 260 colunas em mármore dos Pirinéus, com diferentes alturas, colocadas num espaço de 3000 metros quadrados, provocou, simultaneamente, familiaridade e estranheza; familiaridade face ao motivo escolhido, marcado pela sobriedade austera da coluna dórica (que nos dá a sensação de intimidade clássica); estranheza porque contrasta com o faustoso brilho de ruína recém-afixada (cilindros brancos listados com bandas negras) naquele património arquitectónico, culturalmente reverenciado.

O peso e a nobreza associados ao material clássico contradizem, paradoxalmente, a brevidade, da obra instaurada.

Ainda em pedra mármore, embora de feição mais tosca e artesanal, é o monumento a “José Fontana”<sup>338</sup> de João Cutileiro, implantado na Praça do mesmo nome em Lisboa (1990), onde o escultor tira partido de desperdícios industriais (elementos cilíndricos produzidos pelo corte de brocas cranianas), para construir um monólito de perfis cilíndricos, adoçados, onde inscreve em talha directa, a ponteiro e com máquina, com disco de rebarbar, a efígie do evocado.

---

<sup>336</sup> Projecto da escola da ARCA/EUAC. Designer NINNO CARUSO em colaboração com alunos e docentes. - “Rotunda das colunas” – Cerâmica, Coimbra, Rotunda junto da Fucoli, 2002. Vid. “Estátuas de Coimbra” (Mário Nunes) Coimbra, Edição GAAC – Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, 2005, pp. 151-152

<sup>337</sup> DANIEL BUREN (1938) – “ Les Colonnes” – Paris, Palais-Royal, 1986. Vid. “Le scandale des Colonnes de Buren”, *in.*, *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*, pp. 814

<sup>338</sup> JOÃO CUTILEIRO (1937) – “José Fontana (1901-1948)” –mármore, Lisboa, Jardim Henrique Lopes Mendonça, (Praça José Fontana) 1990. Vid. *Olhares de Pedra*, p. 192