

A IMAGEM DO INFANTE

José Teixeira

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.

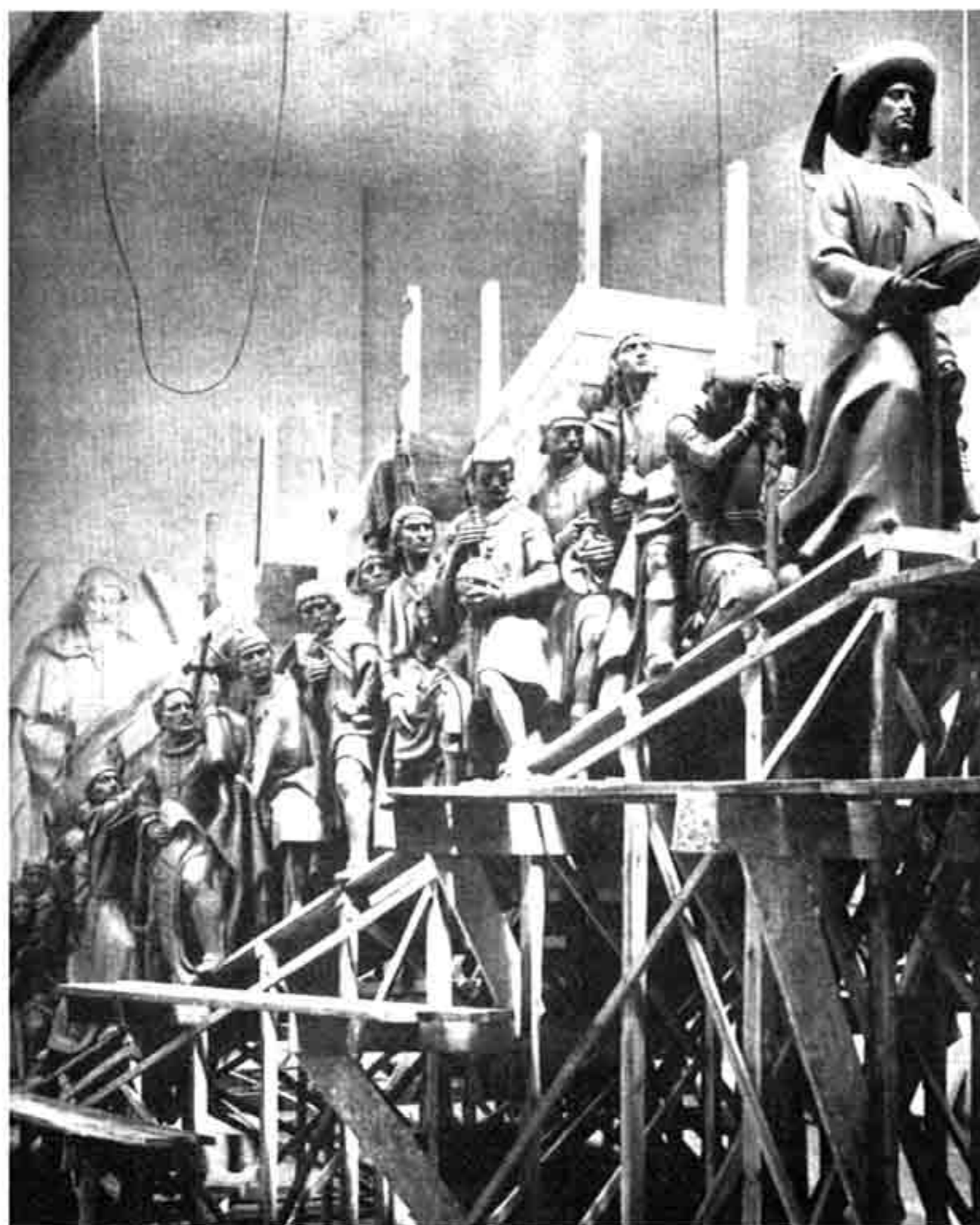
No ápice da nau, a figura do “navegador” precede o cortejo, da trintena de personagens reunidas a ‘bombordo’ e a ‘estibordo’ do Padrão dos Descobrimentos, que se prepara para zarpar de Lisboa, rumo à Costa Ocidental de África, descendo o Atlântico.

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),¹ 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,² 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.

¹ “ Lá onde escoia 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 Historia que o Infante conduz para os destinos triunfais da imortalidade. - Texto construído em torno do poema “O Desejado” de António Nobre, Vid., TEIXEIRA, Luiz, “Os poetas não se enganam”, *Colóquio Artes*, Nº 7, Fev. 1960, pp., 28-31

² 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», (SINEK, Manuela), *Revista Municipal*, Lisboa, Ano XLVI, N.º 13, 1985;



[Fig. 1] – LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) “Infante D. Henrique” e “Padrão dos Descobrimentos”, Lisboa, Atelier / Estaleiro de Belém, 1939

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 colaboraram, primeiro em estafe,³ 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.⁴

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.

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.

arquitecto Pardal Monteiro. – “Padrão dos Descobrimentos” – estafe, Exposição do Mundo Português 1940 / pedra rosál de Leiria, e betão armado, h 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.II”, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp., 9, 29; “Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I”, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp., 60-61; “O Atelier de Leopoldo de Almeida”, (LEITE, Ana Cristina, et. al.) Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Museu da Cidade, 1998, pp., 8-10,23,36,42,49,58,93; “Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa”, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pp., 208-209; “Estatuária de Lisboa”, (FERREIRA, Laborde, VIEIRA, Lopes,) Lisboa, Ed. dos autores, 1985, pp., 14-15; “Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas”, Lisboa, Global Noticias, 2004, pp., 118-152; SALEMA, Isabel, LEIRIA de LIMA, Luís, «Lisboa de Pedra e bronze», Lisboa, Difel, 1990, pp., 70-79; SINEK, «O Padrão dos descobrimentos»; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, (Joaquim SAIAL) sl, Bertrand, 1991, pp., 84-93,94,95; “A Estatuária” in, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I», p., 118; FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1991, p., 280-281.

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

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

³ “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. “ João Fragoso, Atelier – Museu”, Caldas da Rainha, sl., sd, p., 17, [Cf., Laborde FERREIRA, “As estátuas de Lisboa”, Bertrand, 1991]

⁴ Como, entretanto, Cottinelli Telmo faleceu, a obra acabou por ser concluída sob a responsabilidade do

⁵ Vid., ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições Estado Novo 1939 – 1940*, Lisboa, Livros Horizonte, sd; “Grandes Exposições” in, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, (Joaquim SAIAL) sl, Bertrand, 1991, pp., 208 – 240.

⁶ 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 “RIBEIRO, António Lopes, *A Exposição do Mundo Português*, Filme – 35 mm, p/b, 62’, 1941; RIBEIRO, António Lopes, Filme – *As Festas do Duplo Centenário* (da Fundação e Independência de Portugal), (35 mm, p/b) Lisboa, 1941

⁷ FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “*Infante D. Henrique*” – gesso, 300 cm, Lisboa, Museu Militar, 1931. Maqueta em bronze, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha. Vid., PORTELA, Artur, *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, sd, p., 23; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p., 295

⁸ *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, p., 23

⁹ – “António Oliveira Salazar” – Retrato de corpo inteiro togado, 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., ACCIAIUOLI, op., cit., pp., 101, 154-155; «Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I e

Desde 1929 que o Estado Novo preparou sucessivos eventos, concursos e exposições,⁵ cujo corolário haveria de coincidir nas *Festas do Duplo Centenário* e na Exposição do Mundo Português.⁶

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.⁷

A figura em pé, exibida na Exposição Colonial de Paris, em 1931 e, na Exposição de Arte Colonial de Nápoles, em 1934,⁸ 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 presagiar o convite recebido, três anos depois, para realizar os retratos de Salazar em busto e em corpo inteiro, de beca ou togado.⁹

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.¹⁰

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.

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 maqueta que Soares Branco realizou, em 1955, por ocasião do concurso para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres.¹¹

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).

II», respectivamente, 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

¹⁰ CANTO DA MAYA, Ernesto (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», Lisboa, Instituto Português do Património Cultural / Fundação Calouste Gulbenkian, 1990,

pp., 45-48-49; “Grandes Exposições” in, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 212 (208 – 240)

¹¹ SOARES BRANCO (1925) – “Estudo para Monumento ao Infante D Henrique em Sagres” – Gesso, Infante: 55 x 28 x 17 cm; Grupos: 30 x 51 x 15 / 30,5 x 51 x 17 (fé) 1955?

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'"*,¹² 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.

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 Baptista¹³ sobranceira ao Convento de Cristo, em Tomar, foi implantada uma estátua do Infante, em bronze, da autoria de Henrique Moreira (discípulo de Teixeira Lopes).¹⁴

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, Joaquim Correia erigiu, por motivo idêntico e razões toponímicas, em praça do mesmo nome, outra estátua do Infante D. Henrique em pé.¹⁵

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 extremidade uma espada em insólita posição (mão agarrada à



[Fig. 2] – HENRIQUE de Araújo MOREIRA (1890-1979) – "Infante D. Henrique" – bronze, 250 cm, Tomar, 1960 (fotografia de José Teixeira)

¹² ACCIAIUOLI, op., cit., p., 92

¹³ Igreja nova construída entre finais de século XV e 1510 por D. Manuel em substituição da antiga igreja de S. João, de fundação Templária.

¹⁴ HENRIQUE de Araújo MOREIRA (1890-1979) – "Infante D. Henrique" – bronze, 250 cm, Tomar, 1960 vid., «O Rosto do Infante» – 6º centenário do Nascimento do Infante – Convento de Cristo, Tomar / Pavilhão das Indústrias, Viseu, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, p., 163

¹⁵ MARTINS CORREIA, Joaquim (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. Esta peça foi estupidamente deslocada pela Câmara de Viseu, desvirtuando a proposta do escultor e desrespeitando a escultura.

¹⁶ COUTINHO, Gago, "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.

¹⁷ 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

¹⁸ "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



[Fig. 3] – LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – "Infante D. Henrique" – Bronze, Lagos, 1967 (fotografia de José Teixeira)

o navegador sentado com o octante e o mapa de marear sobre os joelhos.¹⁷

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.¹⁸ O traçado subordinado ao tema o "Infante de 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)¹⁹ 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,

preparatórios alusivos aos monumentos que realizou do Infante. Veja-se, no espólio ainda por inventariar no CACR – Caldas da 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 sequência 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

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.¹⁶

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

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.

¹⁹ FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – "Infante D. Henrique orando" – Desenho sobre papel, 152x152cm, Lisboa, FBAUL, 1934.



[Fig. 4] – LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “O Infante de Sagres” – Desenho sobre papel, Lisboa, ESBAL, 1934 – FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “Infante D. Henrique orando” – Desenho sobre papel, 152x152cm, Lisboa, ESBAL, 1934.

incluindo o chão de calçada portuguesa, que recupera os motivos traçados por Cristino da Silva para o pavimento do Padrão dos Descobrimentos em Belém.²⁰

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, 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 eurritmia 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.²¹

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

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.

²⁰ 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.

²¹ 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

²² 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

²³ JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Monumento a D. Sebastião” – mármore, Lagos, Praça Gil Eanes, 1973. Vid., *Escultura Portuguesa*, (ANDRADE, Sérgio Guimarães de,) Lisboa, CCT Correios de Portugal, 1997, pp., 258-259; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, (Raquel Henriques da SILVA, Lúcia Almeida MATOS) Porto, Universidade do Porto, 1998, p., 158; “O D. Sebastião de João Cutileiro,” (José Augusto FRANÇA), *Colóquio Artes*, N.º 14, Out., 1973, pp., 41-44. Para o monumento o escultor desenvolveu vários estudos preparatórios. JOÃO CUTILEIRO (1937) – 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», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, fig.s., 47, 48, 49, 58.

²⁴ 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];

Em pé, com ar imberbe, de luvas, com o imenso capacete a seus pés, à semelhança do Beato D. Nuno Álvares Pereira de Barata Feyo,²² o “D. Sebastião”, de **João Cutileiro**, é um famigerado ‘cavaleiro de triste figura’, apeado do cavalo e perdido na praça pública.²³

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.²⁴

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.

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 reimenino (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’²⁵, que tingem o espírito da escultura moderna, no século vinte, em Portugal.

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,²⁶ 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.

ACCIAIUOLI, op., cit., p., 178; SIAL op., cit., 182 – 184

²⁵ Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992

²⁷ 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

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.²⁷

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 públicos²⁸ onde participaram os mais insígnis arquitectos e escultores da época.

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.²⁹

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*³⁰ 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



[Fig. 5] – SIMÕES de ALMEIDA -Sobrinho (1880-1950) – “Infante D. Henrique” – pedra, Açores, S. Miguel – Vila Franca do Campo, 1915.

²⁷ 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

²⁸ 1933-1935, 1836-1938 e 1955-1957 Vid., FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX* (1911-1961), pp., 271, 281; a propósito dos vários concursos ver, SAIAL Joaquim, *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”, ROSMANINHO, Nuno, in, «O Rosto do Infante» pp., 150-160

²⁹ 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» (GONÇALVES, Rui Mário) Beja, Câmara Municipal, 1992, p., 102, 103.

³⁰ COSTA MOTA, António Augusto da (Tio) (1862-1930) – “Infante D. Henrique” – gesso, 145 x 90 x 88 cm, FBAUL, 1915. Vid., «Memórias em Gesso», Exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1996, pp., 18 – 19; Idem – “Bernardim Ribeiro (1500-1552)” – Lisboa, Museu do Chiado, 1907. Vid., AAVV, *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2005, p., 255; «Estatuária de Lisboa», p., 325

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.

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.³¹

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 oblíqua, 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.

f) Norma, variantes e repetições

O Infante que **Costa Mota-Sobrinho** executou, em 1929, para a Exposição Ibero Americana de Sevilha,³² 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.



[Fig. 6] – COSTA MOTA -Tio (1862-1930) – “Infante D. Henrique” – gesso, 145 x 90 x 88 cm, FBAUL, 1915.

³¹ Projecto realizado em parceria com os arquitectos irmãos Rebelo de Andrade, no âmbito do Concurso para o Monumento ao Infante em Sagres, cuja maqueta 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., ACCIAIUOLI, op., cit., p., 91.

³² COSTA MOTA – Sobrinho (1877-1956) – “Infante D. Henrique” – 1928. Vid., *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp., 84-85.

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 1940.³³

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 1960.³⁴ Pena é que a peça tenha sido fundida em bronze, em vez de transladada 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.

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.³⁵

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 Políptico de S. Vicente, obra do século XV, atribuída a Nuno Gonçalves (1425-1491), exposta no Museu de Arte Antiga em Lisboa.³⁶

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-Tio**) que se inspirou na estátua do Infante que se encontra no Portal Sul dos Jerónimos em Lisboa.³⁷

As duas peças, cujos gessos se podem observar na Sociedade de Geografia de Lisboa (estátuas frontais adoçadas 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.³⁸

³⁶ NUNO GONÇALVES (c.1450-c.1471) – “Políptico de S. Vicente” – pintura sobre madeira, (6 painéis) 206,4x128,0cm, Museu de Arte Antiga, Lisboa. Vid., 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.

³⁷ 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

³⁸ SIMÕES de ALMEIDA – Tio (1844-1926) – “Infante D Henrique” – gesso, 300cm, Lisboa, Sociedade de Geografia, (Sala Algarve) 1882

³³ 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. 190

³⁴ ÁLVARO de BRÉE (1903-1962) – “Infante D. Henrique” – bronze dourado, Lisboa, Museu da Marinha, 1960.

Vid., «Estatuária de Lisboa”, p., 297

³⁵ – “Infante D Henrique” – gesso, Alt. 182cm, Lisboa, Museu da Marinha, 1955

39 – “D Henrique” – gesso, 300 cm, Sociedade de Geografia Lisboa, (à entrada (escadaria) lado direito), 1885.

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.³⁹

Em jeito de síntese, podemos concluir que as variantes compositivas referenciadas – a figura do Infante em pé, de joelhos ou sentado – constituem, salvo raras exceções, 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 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.⁴⁰

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.⁴¹

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, 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”⁴² 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.

40 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

41 - “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. Àcerca da iconografia do Infante vid., REIS-SANTOS, Luís, *Iconografia Henriquina*, Porto, 1960.

42 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



[Fig. 7] – Enseada a NE do Cabo de S. Vicente, 2007
(fotografia de José Teixeira)

Dir-se-ia que o Tejo, em Lisboa, tem boas condições geográficas e fornece garantias políticas com tanto potencial estético como o desértico⁴³ e alcantilado promontório *Cabo S. Vicente* em *Sagres*.

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 espaço-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 poético⁴⁴ da imaginação do escultor, pense-se, por exemplo, em Henry Moore ou em Barata Feyo.

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 preo-

⁴³ 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.

⁴⁴ 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, BACHELARD, Gaston, " instante poético e instante metafísico", in., *O Direito de Sonhar*, Difel, Lisboa, 1985, pp., 183-189

⁴⁵ 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")

⁴⁶ 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 – 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 PAES) p., 23; "Museu Barata Feyo – Caldas



[Fig. 8] – BARATA FEYO (1899-1990) – "Infante D. Henrique" – Projecto do Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, gesso – 1955 – bronze, Brasil, Brasília, 1957-8.

Sagres,⁴⁵ dá continuidade à inovadora solução formal que o autor empregou no "Almeida Garrett", que aparece *sentado* defronte à Câmara Municipal do Porto⁴⁶ (1954), bem diferente, por sinal, do homónimo, que está, 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.⁴⁷

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.

da Rainha», pp., 14 (estudos figs. 12, 13,14) 111

⁴⁷ 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 PAES), 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»,

cupações, 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

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.

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 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 estratigráfica 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**,⁴⁸ onde a geometria íntima da figura se combina com morfologia geo-antropomórfica do lugar.

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**,⁴⁹ 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 natureza e o mar, enfim, tudo aquilo que pode também chegar à memória por essa via.

⁴⁸ 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

⁴⁹ JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Infante D. Henrique” – pedra de calcário, (projecto para Sagres), 57x40x40cm, 1994. Vid., “José Aurélio, Gestos e Sinais”, Leiria, Edições Magno / Fundação Mário Soares e Casa – Museu Centro Cultural João Soares, 2001, p., 18

⁵⁰ 'Uma conversa na quinta da preta', in, "José Aurélio", op., cit., p., 16

⁵¹ 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.

⁵² Idem, pp., 174, 175

⁵³ "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 Ruiz Castel' Branco.

⁵⁴ LOURENÇO, Eduardo, "Psicanálise Mítica do Destino Português". In, *O labirinto da Saudade*, Lisboa, D. Quixote, 1992, pp., 17-64.

⁵⁵ «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

⁵⁶ Em certa medida a saudade, por ser equiparada ao "mito do eterno retorno" ciclicamente reciclado e reatualizado, nomeadamente, através da visão mítica que oscila entre o miserabilismo sebastianista e a megalomania messiânica do 5º império.

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 integra 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."*⁵⁰

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 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".⁵¹

A imagem de 'lugar ameno' associado ao descanso e à contemplação, que aparece como cenário idealizado na poesia bucólica (onde, normalmente, acontece a *cuitta* amorosa) e que resume, no Renascimento, a ideia judaico cristã do paraíso terrestre⁵² 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 Ruiz "Senhora partem tão tristes"⁵³ circunscreve e o ensaísta Eduardo Lourenço identifica e retoma n' *o labirinto da saudade*, a propósito da sua "Psicanálise Mítica do Destino Português".⁵⁴

A propalada "idade de ouro 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 mítico da nação,⁵⁵ cujo nostálgico esplendor imperial se evoca no melancólico sentimento do fado português.⁵⁶

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.



[Fig. 9] – Furna – Cabo de S. Vicente (fotografias de José Teixeira)

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 e que serve, fundamentalmente, para evocar o imperial alter-ego, inspirado na Odisseia.⁵⁷

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.⁵⁸

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

⁵⁷ STIERLIN, Henri, *O império Romano*, Lisboa, Taschen, 2002, pp., 69-71

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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” – mármore de Ruivina, 100x68x48cm, AMAD, 1991. Ver, AMAD (Atelier Museu António Duarte, Caldas da Rainha): AD-ESC-0432; AD-ESC-0430; AD-ESC-0431.

⁶⁰ Sátira aos homens de colarinho branco que também gemem. O escultor apresenta uma figura de côcoras 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; GASTÃO, Marques, *Encontros com António Duarte*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, p., 75; “Cronologia das esculturas de António Duarte” (Rita M. E. SÁEZ), Texto policopiado, Atelier-Museu António Duarte, 2004, p., 27. Pela actualidade, contraste proces-sual 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., KRAUSS, Rosalind E., *Os Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1998, p., 272



[Fig. 10] – ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “Pré-manguito” – gesso, 1983-84
– “Auto-retrato” – gesso, 70x40x35, AMAD, 1991
– “Infante D. Henrique” – mármore de Ruivina, 100x 68x48cm, AMAD, 1991

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.⁵⁹

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”),⁶⁰ 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 1991,⁶¹ em que o escultor aparece a fazer um gesto obscuro, na sequência de uma outra auto-representação, de corpo inteiro, modelada em 1984, que dá pelo sugestivo nome de “Pré-manguito”.⁶²

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

estudo, 1983 / gesso, modelo, 1984. Vid., “Cronologia das esculturas de

António Duarte” (Rita M. E. SÁEZ), Texto policopiado, Atelier-Museu António Duarte,

2004, pp., 41, 43. AMAD-AD-ESC-0357; 0358

⁶¹ ANTÓNIO DUARTE – “Pré-manguito” – gesso,

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.⁶³

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 banal⁶⁴ 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.⁶⁵

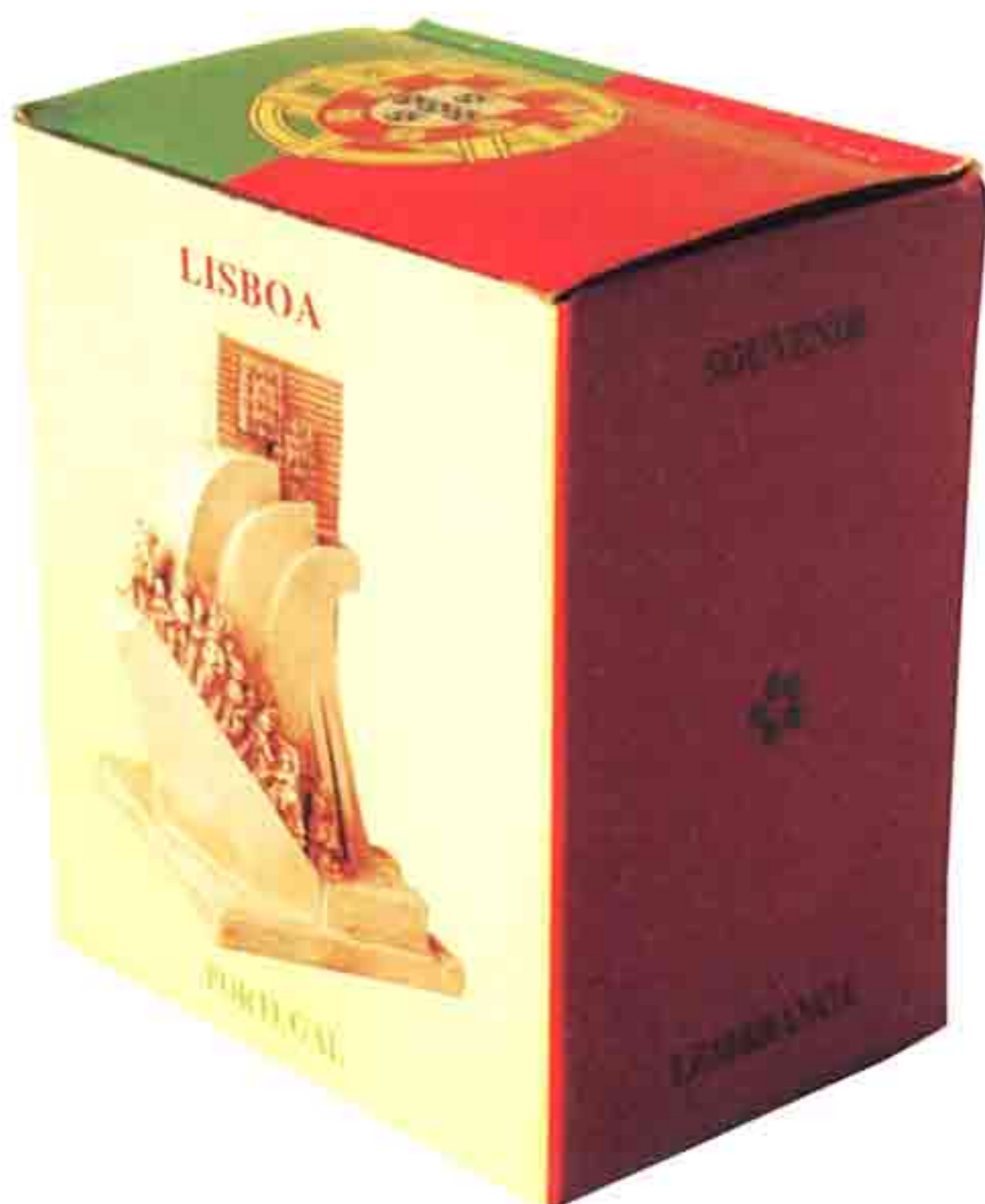
k) O Souvenir kitsch

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 efigie 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.⁶⁶ 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”.



[Fig. 11] – Caixa do souvenir Padrão (fotografia de José Teixeira)

⁶³ CLARK, Kenneth, “Energia” in, *O Nu*, Lisboa, (Trad. Ernesto de Sousa) Ed. Ulisseia, 1956, pp., 153-187

⁶⁴ Acerca da importância, psicanalítica, antropológica e sociológica do banal ver: SAMI-ALI, *O Banal*, Lisboa, Dinalivro, 2002

⁶⁵ ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) em parceria com o Arquitecto RAUL LINO – “Infante D. Henrique” [maqueta para Monumento em Sagres - 4º Lugar], 1938; ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) + Arq. FILIPE NOBRE FIGUEIREDO – “Infante D. Henrique” – [maqueta para Monumento em Sagres], 1955. Veja-se ainda um – “Infante D. Henrique” – gesso / Bronze (múltiplo de 7), 1990. Vid., “Cronologia das esculturas de António Duarte” (Rita M. E. SÁEZ), Texto policopiado, Atelier-Museu António Duarte, 2004, pp., 2, 19 [AMAD/TNR/XIII-1] [AMAD/TNR/XIII-2]

⁶⁶ As Comemorações do Quinto Centenário do Nascimento do Infante, em 1894, levaram à reprodução da imagem do Infante numa miríade de objectos. Cf., DIAS, Pedro, ‘Os ‘Souvenirs’ do Infante’ in “O Rosto do Infante”, pp., 193

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*.

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, determinantemente, 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.⁶⁷

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, distanciando 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?

⁶⁷ “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.” BENJAMIN, Walter, “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 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.