

CONCLUSÃO

O estado da arte

A aproximação ao termo – *Escultura* – implica, no momento actual, a necessidade de se reflectir sobre princípios que ajudem a lidar com a indefinição conceptual que o século XX engendrou face, por exemplo, ao que se subentende hoje por artes plásticas ou, no domínio ainda mais abrangente, por artes visuais.

Se até ao século XIX era pacífico falar de escultura porque esta se resumia à estatuária, a partir das vanguardas do início século XX, particularmente, após a eclosão das práticas objectuais e daquilo que se designou por escultura abstracta, o âmbito conceptual alargou-se, abrindo lugar ao indeterminismo e à pulverização de concepções, de acordo com as diferentes perspectivas subjectivas dos diversos contextos de referência.

No actual momento, já não se trata de aceder, aqui e agora, a uma plataforma consensual, mais ou menos unívoca da realidade, como existiu, por exemplo, até finais do Século XIX, (em que a defesa da escultura obedecia à *praxis* nominativa e normativa da Academia) mas, de adequar a reflexão às inúmeras variáveis, derivadas dos acontecimentos entretanto ocorridos para, a partir daí, tentar inferir princípios invariáveis, que condigam com possibilidade de desenvolver uma reflexão crítica, metodologicamente séria.

No caso presente, o aspecto científico da questão impõe-se, por maioria de razão, uma vez que, a primeira preocupação ao encetar este trabalho foi a de tentar corresponder a uma abordagem didáctica que, futuramente, possa revelar-se pedagogicamente adequada ao ensino das Belas-Artes e de modo particular à escultura, podendo, paralelamente, interessar a quantos se movem no campo da arte.

Dificuldade metodológica

Tema e cronologia histórica

Se houvesse que traçar um eixo cronológico para esta dissertação dir-se-ia que, em termos históricos, ela se enquadrou, entre dois marcos temporais: 1940 e 1998

A primeira data, correspondente a Exposição do Mundo Português instalada junto ao Tejo, na zona Ocidental de Lisboa, associada ao corolário imagético do Antigo Regime encontra o seu contraponto no regime moderno, democrático e europeísta da Expo 98 realizada no final do século, a Oriente de Lisboa.

Quer a Exposição de Belém, quer a Exposição Universal, subordinada à temática dos oceanos, acabaram por constituir dois momentos, dos mais mediáticos da história recente de Portugal, contribuindo ambas, para a sedimentação da identidade imagética nacional.

Se, em termos históricos, a peça mais emblemática da escultura pública do “Estado Novo” o “Monumento aos Descobrimentos” em Belém, (passado ao pedra em 1958-60) acabou, significativamente, por assinalar o epílogo do *ciclo-atlântico* (o fim da expansão marítima e da diáspora do império) no outro extremo, na mesma linha do rio, o Oceanário e o programa de “arte pública” acabariam por corroborar, idêntico anseio de identidade lusíada, estabelecendo, nesse sítio, a marca paradoxal, do *ciclo-continental* de Portugal Europeu, hodierno.

Não obstante os marcos cronológicos, delimitadas pelos dois acontecimentos, a estrutura da tese não representa porém, uma digressão de carácter historicista.

A análise, fundada nos princípios estruturantes da escultura foi feita de avanços e recuos ao sabor da pertinência das questões, suscitadas pelas obras, estruturalmente alinhadas em temas e sequências de acordo com princípios morfológicos e semânticos, intertextualmente

cruzados, de acordo com as diferentes possibilidades metodológicas enunciadas no índice.

Num primeiro momento foi necessário identificar e definir os limites e as principais características dos ciclos espacio-temporais para, a partir daí, se poder enquadrar, convenientemente, as obras nos seus contextos de referência.

A inventariação e delimitação dos principais aspectos políticos, económicos e sociais actuantes em Portugal, durante o Século Vinte, ajudaram a estabelecer os parâmetros fundamentais do tempo mentalidade e cultura de cada época, de acordo com a sublimar camada ideológica que caracteriza cada momento histórico.

Grosso modo, puderam distinguir-se três grandes períodos na história do passado recente em Portugal:

- a) Monarquia e Primeira República**
- b) Estado Novo**
- c) Revolução de Abril de 1974 / Contemporaneidade** ou momento hodierno

Resumindo, as primeiras três décadas do Século Vinte que, correspondem ao momento politicamente conturbado do fim da Monarquia e a implantação da República foram, do ponto de vista artístico, preponderantemente, marcadas pelo Academismo oitocentista, com uma predominância estética fundada em torno do Romantismo e/ou do Naturalismo.

O longo período do Estado Novo que se inicia com a subida de Salazar ao poder, no principio da década de trinta e prossegue até aos meados da década de setenta aparece, em termos artísticos, conotado como a época de “época d’ouro” da escultura pública já que foi por essa altura que se edificou o maior programa iconológico nacional.

Esse momento, marcado pela nostalgia do império, particularmente focado na celebração da expansão marítima de há 500 anos, resulta de um reforço propagandístico do nacionalismo, empenhado na recuperação e sedimentação da identidade histórica nacional.

A profusão das obras de estatuária pública, monumental, como as que culminam, por exemplo, no colossal padrão da “Exposição do Mundo Português” em 1939-40, corresponde, em termos estéticos à um tempo de consolidação do classicismo, não raro matizado de interpretações endógenas regionais.

Com a implementação da democracia, após a “Revolução dos cravos” de 25 de Abril de 1974, Portugal fecha o ciclo do Império Atlântico, concedendo a independência às antigas Colónias (Províncias ultramarinas) e volta-se para a Europa - o “velho continente”. A instauração de uma nova ardem política económica e social coincide com a abertura do país ao exterior e corresponde também, ao aumento de fôlego da aventura modernista. A negatividade contestatária das vanguardas impõe-se gradualmente como norma; ao *monumento* sucede o *não-monumento*, ou o *anti-monumento*; a *monumentalidade* cede lugar à *a-monumentalidade*, a escultura perde escala, ocupa-se menos da praça pública, privilegiando as galerias e museus.

No crescendo da centralização política, após a adesão de Portugal à Comunidade Europeia, (1986) e da união económica e monetária, com o fim da guerra fria, da acentuação do capitalismo e da intensificação da hegemonia anglo-saxónica o momento hodierno é, sintomaticamente, governado pela globalização onde predomina uma estética pós-moderna regida pelas indústrias da cultura ligadas ao mercado internacional da arte.

A par das problemáticas relacionadas com a diversidade ideológica e do contexto artístico espacio-temporal houve ainda que estabelecer

referências metodológicas sobre os modos como, em termos operativos, a escultura durante Século Vinte foi abordada.

O que caracteriza a contemporaneidade é o facto de não haver apenas uma, mas várias esculturas, de acordo com os sistemas de referência que regem a criação artística. Do ponto de vista sistémico, houve pois, a necessidade de se estabelecerem critérios que enquadrassem as diferentes variáveis formais em núcleos coerentes que permitissem lidar com a amálgama da diversidade.

Esse enquadramento, metodológico, acabou, em termos gerais, por sintetizar-se na correspondência inter-relacional dos seguintes sistemas de pensamento:

- a) Sistema Clássico**
- b) Sistema Moderno**
- c) Sistema Contemporâneo (Pós-moderno)**

a que corresponderam outras tantas modalidades de representação:

- a) Representação e *Mimese***
- b) Apresentação / Construção / Abstracção**
- c) Apresentação**

Em resumo, o *Sistema Clássico* baseado na *Representação e Mimese*, constitui um paradigma de cariz humanista e antropocêntrico, difundido a partir da cultura clássica greco-latina, preservada pelo Academismo oitocentista. O modelo inequivocamente, associado à prática da estatuária, insere-se numa metodologia processual que começa no desenho de figura, passa pela modelação e pela moldagem até acabar na fundição ou na translação à pedra. Este sistema foi preponderante na escultura erudita em Portugal até meados do Século Vinte.

Na sequência das vanguardas artísticas das primeiras décadas do Século Vinte e do aparecimento de movimentos estéticos como o *cubismo* e/ou o *construtivismo russo*, a escultura tende para o objecto. O **Sistema Moderno** tendeu a substituir a *Representação* pela – *Presentação*, socorrendo-se particularmente da talha directa e da construção por *assemblage*, enriquecida com a introdução de novos materiais e tecnologias. Neste contexto a figura e a modelação, cederam lugar ao formalismo inorgânico do objecto.

Por último, no **Sistema Contemporâneo** ou Pós-moderno, desenvolvido em Portugal a partir da década de oitenta, acentua-se a influência da cultura anglo-saxónica. Neste quadro a escultura portuguesa continuou a assimilar, por via a divulgação cultural, influências da *Pop*, *Minimalismo*, *Conceptualismo* ou de outras práticas mais ou menos efémeras, como as artes performativas ou a *instalação* cujo recurso cenográfico “representa”, a partir da ausência de forma modelada ou construída, um sentido recôndito ou simbólico da denominação no quadro de referências do cultural ou do artístico, que acaba redundar na *apresentação* da ambiguidade das novas relações intertextuais da comunicação.

Neste quadro, o que a escultura ganha em diversidade ou em oportunidades de realização perde, enquanto corpo epistemológico, pela ausência de subordinação metodológica objectiva.

Dir-se-ia que, inversamente, ao maior alcance da retórica comunicacional hodierna, coexiste, paradoxalmente, uma tendência para a diminuição da forma e do escultural a favor da preocupação com a identidade e a apropriação de significantes ligadas ao território semântico da escultura.

Estratégia

Na sequência desta primeira parte em que se pretendeu estruturar a investigação, o segundo momento, coincidiu com o desenvolvimento dos recursos de pesquisa fundados essencialmente, em sistemas de “bases de dados” de autores (Escultores portugueses e estrangeiros indexados por ordem alfabética) de obras e de fontes, combinados com ficheiros de imagens, cujo potencial se revelou extremamente útil, pela facilidade dos recursos automáticos de busca, baseados em “links” que permitiram de modo rápido e expedito estabelecer uma multiplicidade de percursos e de cruzamento de informações, que de outro modo seria impraticável. Se houver que atribuir a algum mérito a esta investigação deve, em primeiro lugar, destacar-se o aspecto metodológico do sistema por cuja via foi, relativamente acessível, estabelecer conexões que permitiram, inventariar por exemplo, o conjunto de escultores que se debruçaram sobre determinado tema, (veja-se a propósito no primeiro capítulo o estudo iconológico alusivo à “imagem do Infante”).

Desenvolvimento

Num olhar retrospectivo, sobre o tema: *Escultura pública em Portugal, Monumentos, Heróis e Mitos (Séc. XX)*, tendo em conta o índice como principal eixo de referência, o plano da tese estruturou-se em três partes:

A primeira apresenta em três capítulos, a génese, as variantes morfológicas, as estruturas compositivas, os contextos e os significados subjacentes, à temática do **monumento**.

A segunda parte subordinada à **figura**, dá particular enfoque à representação do **rosto**, que tão bem exprime as mudanças relacionadas com a operacionalidade e o gosto e ajuda a reflectir sobre a escultura intimista e transumante típica da modernidade, em

contraponto com a monumentalidade fixa e colossal primitiva, ou do monumento público clássico.

O terceiro momento, dedicado aos **mitos**, refere-se no quinto capítulo, à dimensão subterrânea da **identidade imagética nacional**, às origens populares, animistas e panteístas, miscigenadas com a influência cristã, presente desde a fundação da nacionalidade, sincreticamente misturado com o neoplatonismo clássico, particularmente expresso pela via erudita da poética lusíada de Camões.

O primeiro capítulo dedicado à **monumentalidade vertical**, começa por se referir à génese e lugar do monumento e por estabelecer num recuo temporal amplo, um percurso que vai desde a pedra bruta ao monolitismo antropomórfico. Tratou-se, no fundo, de fazer o trajecto desde o proto-monumento, na sua versão mais despojada da apropriação lítica natural, até à forma mais elaborada do bétilo, que constitui o primeiro indício de representação figurativa associada ao monolitismo na escultura. A completar essa incursão sobre a génese ou, eventual origem do monumento, estabeleceu-se, de seguida, uma incursão pela contemporaneidade onde se verificou que, essas formas primitivas, estruturalmente simples, relacionadas à expressão de poder ou energia na escultura, encontram no monolitismo no Século Vinte uma linha de continuidade, complementar, simbolicamente, conotada com a metafísica da luz.

Na sequência desta aproximação, mais chegada à naturalidade informal, enveredou-se a seguir, por uma abordagem da monumentalidade, fundada numa antinomia estrutural constituída por duas unidades: **A** – ARA, CIPO, PADRÃO; **B** – TOTEM / POSTE / COLUNA.

O primeiro núcleo contempla três variantes: A primeira intimamente relacionada com a escultura em pedra e estruturalmente baseada no prisma recto ortogonal apresenta uma tripla digressão: "A estética do bloco", como emulação da estatuária clássica; o contraponto com a talha directa e a estética da modernidade; a passagem da figuração à

abstracção. A segunda variante demonstra as possibilidades metodológicas do estudo iconológico, suscitado a partir de um único tema (O infante D. Henrique). A última debruçando-se sobre as variantes morfológicas suscitadas pela referência geométrica ou estrutural ao pilar, (onde se apreciam as possibilidades compositivas do prisma recto ortogonal) tenta verificar a importância do carácter paradigmaticamente monumental, do "Zarquismo" ligado ao monolitismo figurativo dos padrões e à imagética das "Pátrias" colossais, do espírito nacionalista.

De modo complementar à primeira unidade, particularmente direccionada para o estudo da escultura do Estado Novo, o segundo subcapítulo (B – TOTEM / POSTE / COLUNA) estruturalmente inspirado na linha curva e nas faces redondas da coluna apresenta, uma tripla digressão em torno das virtualidades compositivas da figura geométrica cilíndrica na modernidade.

Um primeiro item, relacionado à questão do movimento e à verticalidade na escultura, aproveita para dar nota das aproximações morfológicas e imagéticas de diferentes autores, a propósito de um mesmo elemento temático suscitado a respeito, de um concurso publico para professor de escultura na FBAUL. O segundo e o terceiro pontos, mais focados sobre as poéticas autodidactas da modernidade, pretendem demonstrar a vitalidade arquetípica da estrutura da forma face às inúmeras recorrências em termos da escultura pública contemporânea. (o que se observou foi: não obstante o distanciamento critico da teorização das vanguardas a escultura da modernidade ou na contemporaneidade segue subliminarmente, por linhas estruturais comuns)

Em contraponto com a monumentalidade vertical, acima referida, a monumentalidade **jacente** constitui, por antinomia, outra tipologia constante na escultura.

Em alternativa e a complementar o ciclo ascendente e vertical da monumentalidade vertical associada ao prisma e ao cilindro (relacionados à imanência e à serenidade intemporal dos *koroi* e *korai*, cuja estrutura geométrica foi, na cultura mediterrânea, respectivamente, alusiva à representação do masculino ou da figura feminina na escultura) o ciclo descendente do monólito ou do bloco na horizontal, encontra-se visceralmente, conotado com a passividade e com a monumentalidade da morte na escultura.

O primeiro aspecto tratado de modo particular, no terceiro ponto do índice, dedicado ao "**pathos**", relaciona-se com o imaginário clássico da morte e representa uma mitologia, alternativa à imagética cristã ou, à ética laica predominante.

De modo a complementar, retrospectivamente, a génese da monumentalidade monolítica vertical na escultura, o primeiro ponto deste segundo capítulo, começa por se referir à importância da geometria ortogonal, relativamente à sua utilidade na representação espacial, ligada à cartografia do mundo e à mundividência geocêntrica ou heliocêntrica (repare-se por analogia, na relação entre a perca do centro - "o homem como medida de todas as coisas" – e a contínua progressão para excentricidade periférica do sujeito moderno, que mingua cada vez mais e se relativiza em contraste com a expansão do espaço-tempo que caracteriza o mundo hoje).

Um segundo aspecto, tem a ver com as poéticas artísticas da escultura contemporânea, particularmente atenta às problemáticas do **lugar**. Aqui se referiram, a partir de casos didacticamente úteis, alguns dos processos ("Land Art" / "EarthWork" / "Environment") e conceitos (Lugar / não-lugar - Sítio / Sem sítio – "in situ" / "non-site"/ "Site work" / "site-specific" / "homelessness" ou, "sitelessness") patentes na escultura contemporânea na sua relação com arte pública, onde se evidencia, por oposição à monumentalidade do monumento *fixo*, o contraponto com a *a-monumentalidade* típica da *transumância*.

A consumir a relação bilateral da monumentalidade vertical e horizontal (autónomas) o terceiro capítulo sintetiza a relação simbiótica dos princípios afins e complementares da escultura integrada na arquitectura, onde o corpo e a estrutura mínima da casa, traduzida pela figura sumária do arco, (formado pela conjugação dos pilares verticais com o lintel horizontal) estabelecem, a par da noção geométrica de perpendicularidade a tipologia de **monumentalidade ortogonal** na escultura.

Aqui, no primeiro ponto da estrutura ternária, ("Como um templo em marcha") estabelece-se uma equiparação morfológica e simbólica entre o corpo e o portal, no ciclo perpétuo da passagem da vida para a morte.

O segundo sub-capítulo ("A figura no umbral") assenta na relação de afinidade entre a estatuária ou, a representação do corpo e as estruturas arquitectónicas dos aros, pórticos e arcos colossais, mostrando como a escultura do Século Vinte caminhou da forma biomorfica, centrada na figura, para o formalismo da redução ortogonal, propiciada pelo incremento da tecnologia e dos novos materiais a favor da tendência iconoclástica da arte.

O terceiro item ("argola, aduela, janela - portas, passagens e cidades imaginárias") apresenta, um caso paradigmático na escultura portuguesa que faz a transição da estatuária para a arte pública, através de um percurso que passa da organicidade expressiva, para a monumentalidade ortogonal, sabendo em qualquer caso manter as relações de escala proporção absorvidas a partir da "escolástica" da sua formação clássica.

O quarto capítulo alusivo aos **Heróis** apresenta dois sub-capítulos:

O primeiro dedicado à imagem do rosto e ao seu tratamento formal enquanto tema tradicional da escultura, em que se tratam conceitos como a *imagem* e o *rosto*, a *iconolatria* e a *iconoclastia*, a *representação* e a *estereotipação*, a *naturalidade* e a *geometrização*, a

organicidade e a *ortogonalidade*, ou a *estereometria* e a *estrutura* como antinomias que opõe a tradição clássica da modelação à *construção*, ao "*objet trouvé*" ou a "*assemblage*" moderna, cujos processos estão na origem da mudança e da passagem do antropomorfismo à abstracção na escultura.

O segundo artigo remete para as transformações formais do rosto de acordo com os conceitos de *retrato*, *estereótipo* e *arquétipo* e para as tipologias morfológicas do retrato enquanto monumento público (estátua e busto) dando, por último, particular ênfase às questões relacionados com a emulação psicológica na representação e na auto-representação.

Este último aspecto, pouco abordado na escultura é, aqui, tratado de modo particular a partir da apresentação de um caso paradigmático em que auto-representação vai da norma tradicional à transfiguração, ("híbridos e narigudos") fomentada a partir de processos morfológicos de acentuação, redução e miscigenação. A terminar, o metamorfoseamento formal da imagem do rosto, apresentam-se outras hipóteses que vão do retrato à máscara, da noção de identidade à alteridade do eu/outro, à duplicidade de *Jano*, até a atingirem o corolário na emulação mítica materializada no "bestiário do rosto" onde, a face se mimetiza, (por força da pulsão sexual) com a figura de Zeus, do Minotauro, de Sátiro, Fauno ou Pã.

O quinto e último capítulo, relativo à "**Mitopoética lusíada**" trata a questão do imaginário mítico associado à identidade nacional.

Num primeiro momento põe-se em evidência o estrato subterrâneo das poéticas de autor relacionadas com imaginário cristão em paralelismo com mitos pagãos ("Desterrado", Hermes e Prometeu) Num segundo item acaba por se referir, de modo explícito, a estreita relação sincrética entre os mitos de artista e o épico dos Lusíadas pondo a nu as relações entre o animismo panteísta e neoplatonismo cristão (Adamastor e Orfeu). A complementar essa abordagem do

masculino, trata-se, na alínea seguinte, da referência explícita ao imaginário feminino nos *Lusíadas*, (equiparando Circe à “Ilha dos amores”, e esta ao “ jardim do Eden” ou ao “Cantico dos Cânticos”) que no épico surge como dádiva de consolação a premiar o abnegado esforço dos navegadores. O imaginário onírico e simbólico de “A ilha dos amores”, pontuado de belas ninfas e carnudos frutos, encontra o seu contraponto iconológico na imagem arquetípica da mulher e do fruto “Eva e Hespérides” que sintetizam em termos iconográficos os inúmeros nomes e faces do eterno feminino (Eva, Hespéride, Pomona, Flora, Primavera, Vénus, Graças, Musas e Ninfas).

Ressalvada aqui, a perenidade antropológica desse imaginário mítico ancestral aborda-se, por último, em “Equídeos e automóveis”, a relação de incongruência entre o imaginário clássico das estátuas e motivos equestres, particularmente prolíficos durante o Estado Novo e a representação do automóvel que, sendo um tema relativamente recente na escultura, é o que melhor espelha a passagem da figuração ao objecto ou, ao dispositivo, manifestando de maneira emblemática a transição da *iconolatria figurativa* à *iconostase icástica* na escultura contemporânea.

O paradoxo da modernidade: Prolixidade e redução

O advento da arte abstracta corresponde a um irreprimível desejo de simplificação e de liberdade formal que, por essa via, furta a escultura do juízo de verosimilhança, absolvendo-a da tirania da aparência com o 'real'.

Ao afastar-se do empirismo do senso comum, a forma abstracta cavou, na modernidade, um fosso de receptividade entre a obra e o público, passando a apelar a um maior índice de participação do espectador e a exigir-lhe cumplicidade intelectual e cooperação afectiva na relação.

Vivendo-se numa época de pós revolução industrial, (onde o cúmulo de informação mata a comunicação) em que a evidente complexidade das interacções sociais, a par do excesso de *voyeurismo* informativo, (que procede da imagem publicitária instrumentalizada pelo *marketing*) a escultura do século XX tem prosseguido, paradoxalmente, em direcção à extrema simplicidade e despojamento percorrendo, em sentido oposto, ao barroquismo figurativo da modelação, os caminho da ascese mecânica da construção.

Contra a esquizofrenia do ruído e da multiplicação massiva das imagens do corpo (território privilegiado da escultura) reproduzido e mediatizado pela fotografia, cinema e televisão, a escultura moderna e contemporânea repensa a o vórtice da reprodutibilidade da imagem, voltando-se para a introspecção e despojamento formal, empreendendo, numa espécie de recuo à origem, uma meditação em silêncio, sobre a sua própria condição de existência.

À medida que a escultura ganha a consciência gradual da sua identidade, face à ambiguidade polimorfa do território artístico, empreende, simultaneamente, um trajecto em que se repensa nos fundamentos essenciais da sua linguagem, regressando, por essa via, à geometria básica e aos fundamentos estruturantes da composição, implicitamente interligados à escala e proporção do corpo humano.

Contrariamente à escultura clássica, associada à representação icónica, procedente do imaginário meridional da cultura mediterrânica, Ocidental, que consubstancia um sentido simbólico que decorre da (i)materialidade figurada, a escultura moderna tende a abandonar a lógica do monumento e a pautar-se por um sentido literal de redução geométrica, formalista, onde sobressai, a influência setentrional, fruto da conjuntura gerada pela Revolução Industrial, pela ascensão do laicismo e conseqüente crise da religiosidade tradicional.

A ascese imagética ou a redução formal emergente, a propósito do regresso às formas arquetípicas da monumentalidade colossal, (monólito, bloco, cilindro, prisma) correspondem, por outro lado, à crise do monumento, instaurado pelo processo histórico dos sucessivos 'ismos' das vanguardas, formalmente influenciadas pelos formulários industriais e pela adopção dos novos materiais e tecnologias que, acabariam por se impor na escultura na era da cultura de massas (cada vez mais refém dos processos de reprodutibilidade tecnológica e da esfera de influência do poder privado).

A contaminação do industrial sobre o artístico, patente nas artes plásticas e na escultura, (procedente do *racionalismo analítico*, continuado na linha do *positivismo determinista* e do *estruturalismo*) encontra no construtivismo russo e no *minimalismo* anglo-saxónico a expressão formal da oposição entre o pensamento formalista e informalidade naturalista da figuração.

Esta tendência coincide, conjunturalmente, com a substituição da esfera pública, do Estado como principal mecenas e encomendador, nomeadamente, nos programas de arte pública, pela dinâmica do mercado privado dos eventos culturais temporários, especificamente, preparados para a animação cultural de galerias, colecionadores e museus.

Continuidade e mudança

O que sobrevive perene na escultura apesar dos cambiantes da aparente mudança?

Na sequência da modernidade, a perspectiva da História da Arte, vinculada às galerias e aos museus, legitimou conceitos como ruptura e vanguarda privilegiando a noção de novo ou, de novidade por oposição ao antigo ou, ao tradicional. Este pressuposto, auxiliado pela ideologia marxista, deixa subentender, implicitamente, a crença na noção de evolução ou de progresso na arte, levando a acreditar que o momento presente, se deve sobrepor, radicalmente, ao antigo, intimamente conotado com o conservadorismo instituído.

Isto porém, não é verdade, já que em arte não há evolução ou progresso!

A arte contemporânea não é melhor nem pior do que a antiga ou vice-versa; a mais recente ocorre, inevitavelmente, na sequência da já existente que lhe serve de fermento e referente, quer como modelo positivo a exaltar (emulação) quer como contrariedade a criticar (derrisão).

Perante o cenário redutor da visão historicista, linear, que acompanhou o Século Vinte, absorvido pela temporalidade cronométrica da efemeridade, dos sucessivos 'ismos', que estabeleceram a ilusão de mudança, abrupta e sucessiva, foi útil contrapor outra perspectiva alternativa, que tem a ver com a continuidade e a complementaridade dos ciclos e contra-ciclos, (diástole e sístole) dos fenómenos artísticos, circunscritos ao tempo mas, que ainda assim, procedem da mesma corrente subterrânea de modelos e relações referenciais da memória colectiva, culturalmente preservada e instituída.

Em contraponto com a quimérica fugacidade da mudança temporal a escultura tem mantido, ao longo dos séculos, uma funcionalidade hiper-estrutural perene, que tem sobrevivido nos meios, nos suportes e vocabulário singular.

Inequivocamente dependente da matéria, a escultura tem sabido preservar modelos e processos compositivos, adequando as ideias e princípios tecnológicos à sua morfologia representativa.

O lugar ao vivo:

A presença do novo na emulação do antigo

O ciclo inexorável do tempo fixa os seus sinais nas sucessivas camadas imagéticas das gerações; partem uns, nascem outros que retomam, por afinidade electiva ou, espírito de contradição, o legado deixado pelos seus pares na dimensão fantasmática do tempo sedimentado como cultura.

A arte é a de sempre, porque é do homem para o homem, assegurando ai a sua longevidade como necessidade antropológica de entendimento da dimensão física, conceptual e metafísica da realidade.

Embora contingente ao tempo, os princípios e as tipologias, pouco variam; os temas mantendo-se inalteráveis, na sua maioria, renovam-se episodicamente, aqui e ali, à medida que o contexto civilizacional se altera nomeadamente, em função do pensamento, da ciência e tecnologia que, de modo relativo, são responsáveis, pela alteração das mundividências e, de maneira global, pela mudança de cosmovisão.

Dir-se-ia, sumariamente, que mudam os nomes mas, permanecem as estruturas internas da consciência, associada aos suportes externos da morfologia e aos métodos operativos da escultura.

A escultura que, normalmente, se traduz como metáfora matéria da inquietação, perante a morte e o sofrimento (*pathos* e melancolia) e que paralelamente, congrega o desejo de aproximação ao inefável, maravilhoso, (alegria de viver) mais do que dar respostas, resulta essencialmente, como plenitude intemporal da forma face ao 'vazio' do espaço construído ou informe.

A natureza da arte, na qual, obviamente, se inclui a escultura, é nunca estar acabada.

O que a motiva é a inconformada "vontade de presença".

A escultura a que o artista confere corpo, a partir do seu ofício, decorre do desejo de tocar na forma o desconhecido, o recôndito, o imaginado, o nunca visto.

A descoberta do novo participa da percepção de que viver é estar presente e desperto diante das diversas possibilidades do ser face à circunstância de cada momento do espaço/tempo.

A oportunidade de estar no mundo, constitui uma experiência temporal, única, cujo percurso, à luz da lucidez de passar, desperta a coragem de caminhar pelo seu próprio pé, sem estar à sombra do qualquer tutela que lhe balize a experiência, ou lhe forneça um atestado de previsibilidade, legitimidade e garantia, de acordo com a convenção das normas de referência, já reconhecidas e consentidas pela *praxis* institucionalizada no *satus quo* habitual.

A cultura enquanto entidade fantasmática, acalentada pela evocação presente de entes desaparecidos, constitui, uma espécie de caleidoscópio que congrega, num mesmo instante, *in situ*, os vários interpretes presentes ou ausentes em corpo, mas vivos na memória do espaço/tempo.

A cultura identifica e reverência até, alguns artistas (mitificando-os inclusive) na medida em que correspondem, por conjugação de sinergias, ao espírito do tempo manifesto através deles. Porém, nem sempre o artista é compreendido, ou amado pelos seus contemporâneos. O aforismo da equiparação do artista a *deus ex artifex* da mundividência antropocêntrica do classicismo, difere do *deus ex maquina* do cartesianismo moderno e da *vanitas* progressista de *deus ex nihilo* do cepticismo contemporâneo.

O artista como Orfeu regressa ou vai adiante no tempo, percorrendo com a sua arte os trilhos inseguros de imaginários não experimentados.

Os percursos do artista condizem com a emanção da presença face ao magma da sua própria inquietação; na demanda caminha só, por sua conta e risco, o mais das vezes não dá passos literais, em percursos já experimentados, por trilhos já percorridos antes, lança um olhar lateral, por veredas sinuosas de caminhos a descobrir, interpelando aí os padrões mentais convencionados como realidade do mundo.