

Ciências da Arte
Actas das Conferências – 2

As Artes Visuais e as outras Artes
Arte e Abstracção



Grupo de Ciências e Teorias da Arte



Faculdade de Belas-Artes
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Ciências da Arte

Actas das Conferências – 2

As Artes Visuais e as outras Artes
Arte e Abstracção

ÍNDICE

7. Prefácio

Teoria e História da Arte Abstracta

11. Fernando Paulo Rosa Dias

Arte Abstracta: autonomia e relação da «gnoseologia inferior»

41. Hugo Ferrão

«CTOR», Entidade Pós-Pensamento

51. João Peneda

O Sujeito e o Real. O abstraccionismo e a questão da Natureza

63. José Quaresma

Suspensão do mundo natural e emaranhamento em Monet e Pollock

81. Catarina Patrício

A Abjeção e o Informe em Francis Bacon

87. Luís Jorge Gonçalves

O Abstracto na Pré-história. Uma visão global

99. Eduardo Duarte

Elementos Abstractos na Idade Média em Portugal

111. Cristina Tavares

Os mal-amados da abstracção em Portugal. Reflexões sobre a modernidade

119. Margarida Calado

O Abstraccionismo na historiografia da arte Portuguesa

A Abstracção nas outras Artes

131. José Teixeira

O rosto e a abstracção na escultura do séc. XX

Organização e coordenação:

Grupo de Ciências e Teorias da Arte
da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
Cristina Azevedo Tavares
Fernando Paulo Rosa Dias

Edição:

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Capa:

Sara Rodrigues, Joana Durões, Nelson Vassalo e João Simões
(alunos de Design de Comunicação da FBAUL)

Composição e paginação:

David Rijo, João Pereira, Cátia Neto, Francisca Torres e Joana Miranda
(alunos de Design de Comunicação da FBAUL)

Impressão:

Textype

ISBN 978-989-95394-9-5

Depósito legal:

281 988/08

Tiragem:

500 exemplares

Lisboa, Outubro de 2008

149. Bárbara Coutinho

Da Forma Abstracta ao Design Conceptual

173. Luís Santiago Baptista

A Abstracção na Arquitectura Contemporânea e as Estratégias de Investigação da Alteridade: Frank Gehry e Peter Eisenman

195. Paulo Viveiros

Vanguarda 20: uma aventura da percepção

205. Inês Gil

O Cinema Experimental e Abstracto: Brakhage, Warhol, Jack Smith e Bill Morrison

213. Laureano Carreira

A necessidade da abstracção no dramaturgo e no actor

223. António Cadima Mendonça

Abstraccionismo e duas formas de abstracção na dança

241. António Ferreira

A Música e os seus objectos: abstracto/concreto na electroacústica e outras...

PREFÁCIO

Os textos que se seguem correspondem às *Actas do Segundo Ciclo de Conferências* organizadas pelo 15º Grupo de *Ciências da Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa* e realizadas em Maio de 2007. Tal como tinha acontecido com o primeiro livro de actas, considerou-se que este, relativo à 2ª edição do Ciclo, teria edição adequada no início da seguinte. Deste modo a continuidade seria articulada e salvaguarda, permitindo subsistir em formato de livro, ainda indispensável enquanto suporte de memória e saber, os esforços de investigação que sustentaram e animaram as conferências. Sublinhe-se que de novo, nos confrontamos com um documento raro de divulgação científica e com abordagens inéditas no campo das artes.

Manteve-se o mesmo espírito global de efectuar cruzamentos e diálogos entre as artes visuais e as outras artes, desta vez com uma orientação ou mote específico que deu título ao ciclo: «Arte e Abstracção». Por um lado, houve um esforço de conjugar uma tradição da «abstracção» no pensamento ocidental ao seu significado peculiar e significativo nas artes visuais do século XX. Por outro, confrontou-se essa importância nas artes visuais com outras artes relacionadas ou ligadas a outros *mediums*, como a música, o teatro, a literatura, o cinema o design ou a dança. Esta ordem de interesses e abordagens serviu-nos de guia na organização e sequência dos vários textos. Tal como na edição do nosso primeiro livro de actas, tentou-se respeitar a marca individual de cada texto na sua integração num projecto global, privilegiando autonomias de modos de exposição ou de normalizações no interior de uma unidade geral, considerando que as diferenças, dos vários ramos artísticos, de instituições ou mesmo de actividades culturais, animam e valorizam a composição global.

A continuidade do projecto justifica a sua relevância na vida académica da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Ela manteve o mesmo espírito de movimentar diálogos tanto internos como externos à Instituição, seja relativamente a uma produção e colaboração entre vários agentes, profissionais de várias instituições e áreas, como a uma recepção que se pretende tanto para alunos, docentes e funcionários, desta e de outras Faculdades, como para um público interessado mais alargado. Deste modo, está presente laboração conjunta, harmoniza-se com todo um processo de crescimento de componentes de investigação no seio da Faculdade de Belas Artes, de mestrados e doutoramentos, entre outros.

Para o êxito de uma actividade deste género, torna-se necessária a colaboração de várias personalidades e organismos a que passamos a agradecer. Primeiro, claro, a disponibilidade e amabilidade de todos os conferencistas, com o seu investimento na investigação e na sua partilha. O conjunto das 17 actas aqui publicadas é constituído por 6 docentes do *Grupo de Ciências da Arte de*

Faculdade de Belas Artes, 3 docentes de outros Grupos da mesma Faculdade e ainda a assinalável presença de 8 convidados de outras instituições e áreas artísticas.

Seguimos com um agradecimento ao Professor Doutor Sampaio da Nóvoa que, nas funções de Reitor da Universidade de Lisboa, esteve pessoalmente presente a abrir este ciclo de conferências, mostrando o seu apreço pela iniciativa e reflectindo sobre orientações e deveres das Instituições Universitárias.

Mas também de vários funcionários cujo apoio e ânimo neste projecto facilitou o seu sucesso, Sobretudo os esforços coniventes da Dra. Ana Paula Carreira, Secretária da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, e da Dra. Isabel Nunes do serviço de Relações Públicas da mesma Faculdade.

Também agradecemos de novo a grupos de alunos da licenciatura de design de comunicação desta Faculdade, num processo de colaboração que reiteramos exemplar e necessário entre os diferentes agentes desta instituição. Primeiro à Sara Rodrigues, Joana Durães, Nelson Vassalo e João Simões, que, na continuidade do projecto do ano anterior, conceberam o grafismo da capa desta edição. Agradecemos ainda ao David Rijo e João Pereira, por todo o esforço que tiveram em conceber a paginação interna desta edição, depois finalizada com a ajuda esmerada da Cátia Neto, da Joana Miranda e da Francisca Torres, que também conceberam o panfleto-programa do Ciclo de conferências do presente ano com o título «Arte e Eros». Sem a disponibilidade manifestada por este conjunto de estudantes, seja no que concerne a este livro de actas, seja a concepção gráfica do programa relativo à edição do corrente ano, a prossecução do projecto dos ciclos de conferências não teria tido o mesmo desenlace.

Num tempo de comiserações e de falta de verbas financeiras, registre-se o contributo de vários sectores da nossa instituição e do *El Corte Inglés* que tornaram possível esta edição.

Os organizadores

Abril-Setembro 2008

Teoria e História da
Arte Abstracta

ARTE ABSTRACTA: AUTONOMIA E RETALIAÇÃO DA «GNOSEOLOGIA INFERIOR»¹

Fernando Paulo Rosa Dias

Assistente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

«(...) não se pode apresentar o absoluto. Mas podemos apresentar que existe absoluto. (...) É nesta exigência de alusão indireta, quase inapreensível, ao invisível no visível, que nasce (...) a corrente da pintura "abstracta"»

Jean-François Lyotard, «Representação, Apresentação, Não Apresentável», in *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*

Na tradição filosófica podemos considerar a abstracção como um exercício que se distingue ao mundo concreto oferecido ao sensível e à percepção. A abstracção nasce de uma operação de *separação* do concreto², opondo-se como *construção* que se separa da realidade sensível e que procura uma *universalidade* conceitual liberta das particularidades do mundo natural. Ela é um exercício de generalização e relacionamento do pensamento por *separação* da especificidade individual ao dado sensível. A própria escrita, por diferença com a oralidade, pode ser considerada como um modo de abstracção, levando à separação do sujeito com os lugares. Se na oralidade as narrativas se ligavam a lugares concretos, com a escrita o *espaço* e o *tempo* tomam-se entidades abstractas, desligam-se as «histórias ancestrais» dos «locais particulares» e perde-se toda «uma experiência sensorial directa da terra»³. A abstracção concebe assim um mundo que não só elabora um conhecimento cuja referência ao real assenta na *separação*, como esse mundo se manifesta polido e sem as texturas do real. Por exemplo, o teorema de Pitágoras encontra uma universalidade abstracta que não é redutível como característica de um triângulo rectângulo real, como encontra uma perfeição (conceptual) perante a qual qualquer manifestação sensível (visual) seria corrupção. A abstracção seria assim, por natureza, inferida numa dimensão meta-sensível, liberta da resistência da matéria e dos corpos. Estru-

1 Para este texto, tal como na nossa conferência, desenvolvemos questões-que tivemos uma primeira oportunidade de abordar. Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, "Reflexões em torno da Arte Abstracta: A radicalidade da gnoseologia inferior", in *art/a - Arquitectura e Arte*, Lisboa, nº42, Fevereiro 2007, pp.82-84. Também desenvolvemos algumas questões relativamente à nossa prestação na conferência que achámos necessárias para melhor esclarecimento da nossa posição sobre as relações entre a «abstracção» da tradição metafísica e a «arte abstracta».

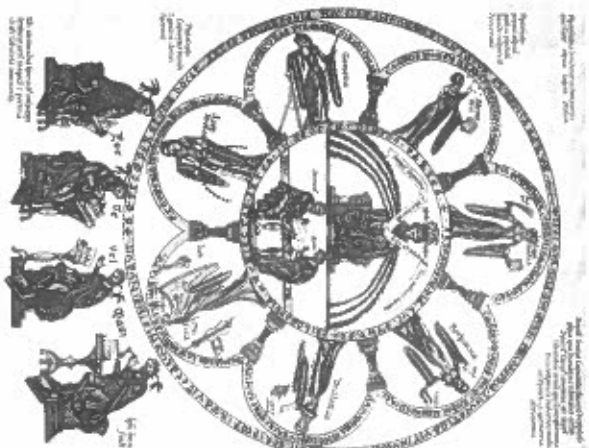
2 Cf. Etienne e Anne Souriau, «Abstract/Abstraction», in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p.8-11. Nas suas razões etimológicas a noção de abstracção significa «tirar de» ou «extrair», implicando a *separação* de um elemento ou qualidade de uma representação ou de uma noção, que assim chama a atenção para si relativamente a uma totalidade dada. Cf. Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'Abstraction. Essai sur le problème actuel de la Peinture*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955, p.40.

3 David Abram, *A Magia do Sensível*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 189.

turalmente formulava uma segregação entre as universalidades de um mundo abstracto e mental, e as contingências de um mundo fenoménico e sensível.

A tradição filosófica ocidental, sobretudo numa orientação *platonica*, hierarquizou esta segregação, fazendo das noções abstractas auto-suficientes não só prevalentes como fundadoras do mundo sensível concreto. Este encontrava a sua verdade ao se definir em relação ao abstracto a partir do qual se estabelecia uma hierarquia dos saberes culturais: de um lado o domínio da *ratio* ou da *cogitatio*, das actividades *intellectuais e racionais sem estarem sujeitas ao corpo*; do outro o *faciendi*, o *factibile* ou a *Res artificialia*, das actividades comprometidas com a matéria, a fadiga e o trabalho manual, ligadas ao mundo sensível, à matéria e ao corpo, portanto, ao esforço físico. *À eloquência e a autoridade de um obedecia e respondia o esforço e fadiga do outro*. Esta herança estruturou-se na cultura romana tardia e na medieval através do desprezo pela condição de qualquer homem que trabalhasse com as mãos, e dignificou o saber conceptual e abstracto relativamente ao que se ligava à matéria e ao devir, portanto que se estendesse no espaço e no tempo. De um lado a dignidade das sete *artes liberaes*, do outro as *artes mecánicas*⁴. Na Idade Média, o objecto artístico incorporou essa culpa de pertencer ao mundo sensível, podendo, contudo, a sua imagem mediar para uma abstracção simbólica supra-sensível. Mas cumprir esta mediação era também separar-se de si como matéria e corpo, para encontrar uma *figura* assente numa dialéctica entre um ver ultrapassado pela sua não visibilidade de um *Corpo Divino* e um ler ultrapassado pela não legibilidade do *Verbo Divino*⁵. Um poder da *figuralidade* que faz apelo ao sensível e visível exactamente para os perder e ultrapassar numa dimensão espiritual e meta-sensível. Foi nesta tensão que se desejou e recebeu a *imagem* na cultura medieval, entre a manifestação de uma *figura* espiritual e abstracta e a *mimesis* de uma *figuração* relativa ao mundo terreno e sensível⁶. Manifestava-se tanto uma *culpa* como um *perigo* no objecto artístico, visto pode resistir e desviar-se do acto de *separação para a abstracção: culpa* porque, enquanto objecto, é corpo do mundo sensível; *perigo* porque, enquanto imagem, pode *figurar* uma

mimesis do mundo natural sensível e não o significado espiritual (e abstracto). Daí a contradição de uma arte que «nasce quando a razão se interessa por algo a fazer, e é tanto mais uma arte quanto mais tem por fazer; mas sucede que quanto mais uma arte realiza a própria essência, quanto mais ela faz, menos nobre é, tornando-se arte menor»⁷. Por isso, o triunfo iconófilo do cristianismo foi ambíguo, oscilando num «compromisso instável» que a qualquer momento se podia reverter no seu contrário⁸. A criação e o desenvolvimento de uma iconografia cristã não deixou nunca durante a Idade Média de se afectar com este perigo, procurando elaborar uma arte que superasse a contradição de evocar o sagrado sem nunca o substituir. A sua compreensão de noções como «figura»⁹ ou «mimesis»¹⁰ efectuou-se em função de um poder da abstracção.



Luminura do Horrus delictarium (c.1180) da abadessa Herrad von Landsberg. No círculo central a filosofia coroada, com Sócrates e Platão na metade inferior. No anel envolvente as sete artes liberaes: de cima, e no sentido dos ponteiros do relógio: gramática, retórica, dialéctica, música, aritmética, geometria, astronomia

4 Para síntese, cf. Germain Bazin, «Artes Mecánicas e Artes Liberais», in *Historia da Historia da Arte*, S. Paulo: Martins Fontes, 1989, pp.3-9.

5 Inspiramó-nos na noção de «figura» que Didi-Huberman observou na Idade Média. Georges Didi-Huberman, «Exégèse et visibilité dans l'art chrétien», in: *Encyclopaedia Universalis - Symposium*, Paris, E.U., 1990, pp.609-610 (tradução portuguesa in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edições Cosmos, n.º20, 1994, pp.159-177).

6 «Se contressemos para elas [as belezas corpóreas] com o desejo de agarrá-las, como se fossem reais, faríamos como aquele que deseja capturar o reflexo da sua própria beleza sobre as águas: é isso, parece-me, o que dá a entender a lenda daquele que, por se ter inclinado sobre as profundezas da água, desapareceu dos olhos. O mesmo acontecerá com o que se apega às belezas corpóreas e não renuncia a elas: não é o seu corpo, mas a sua alma que cairá nos abismos obscuros e desoladores para o espírito, como um cego habitando Hades, ele será, já neste mundo, uma sombra entre as sombras». Plotino, *Enéadas I*, cit. Erwin Panofsky, *Ideia: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo: Martins Fontes, 1994, pp.199-200.

7 E. Gilson, *Peinture et réalité*, 1958, segundo Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.129.

8 Cf. Alain Besançon, *L'Image interdite*, Paris: Éditions Gallimard, 1994, p.14. O autor sublinha os grandes ciclos de iconoclasmo: o platónico; o bíblico («O interdito da Torah»), com a sua noção de «idolatria»; a ambiguidade da Idade Média cristã; o protestante, iniciador do ciclo moderno do iconoclasmo; e, mais recente e mais laico, o simbolista e o da arte abstracta.

9 Sobre as variantes da noção de «figura» na Idade Média, cf.: Erich Auerbach, *Figura*, Alençon: Éditions Belin, 1993; Georges Didi-Huberman, *Op.cit.*, p.615.

10 Sobre as variantes da noção de *mimesis* na Idade Média ou *imitatio*, cf. Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, 1997, pp.61-74.

O poder da abstracção na Idade Média: o domínio das artes liberais sobre as artes mecânicas

«O meu reino não é deste mundo»
resposta de Jesus a Pilatos no quarto Evangelho

«(...) pois a matéria não admite ser completamente enformada pela
Ideia»

Plotino: *Enéadas* I, 6, 2. séc. III, cit. in Erwin Panofsky, *Ideia: A
Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 169

«As formas visíveis são figurações da beleza invisível»
John Scotus Erigena, séc. IX, cit. in Władysław Tatarkiewicz, *His-
tória da estética. II. La estética medieval*, Madrid: Ediciones Akal,
1989, p. 101

Se considerarmos que a Idade Média concebeu uma *separação* acentuada entre o mundo sensível e visível e outro transcendental e invisível, em que o valor do primeiro se definia-se na sua remissão ao segundo¹¹, então poderemos avançar que a divisão forte entre as artes *liberais* e as *meccânicas*, marca da sistematização das artes na Idade Média, revela o predomínio e autoridade de uma epistemologia dominada pela abstracção: «O grau ou nível específico de abstracção constituía o critério essencial dos esquemas medievais de classificação do conhecimento, em que os conceitos e entidades mais abstractos estavam associados aos pináculos do estudo disciplinar, a metafísica e a teologia»¹². Como resultado, e uma das marcas culturais da Idade Média, constatamos que, na separação entre as artes *liberais* e as *meccânicas*, são as primeiras que apresentam o estatuto de conhecimento e aquelas que decidem as questões do conteúdo e da verdade, enquanto as questões formais da segunda são de ordem prática e técnica¹³. Daí que tenham sido as primeiras a produzir um vasto esforço medieval de sistematização, num processo já anunciado em Aristóteles no âmbito das ciências e continuando com as classificações de Quintiliano, como depois, entre a era romana e os inícios da Idade Média, com Galeno, Beda ou Cícero¹⁴, para se estabelecerem finalmente através dos esforços de Martianus Capella, Boécio, Cassiodore e, mais tarde, Gerbert d'Aurillac, São Vítor ou ainda São Tomás¹⁵.

Apesar de um modo não totalmente homogêneo¹⁶, o saber medieval teve necessidade de se sistematizar e organizar, acabando por se definir numa ordem própria: de um lado o *Trivium*, de âmbito mais literário e tendo como base a *Filosofia* (embora esta possa assumir-se como totalidade das artes *liberais*) englobando a *Gramática*, a *Retórica* e a *Dialéctica*; do outro o *Quadrivium* ou *Quadrivium*, de âmbito mais científico e tendo como base a *Matemática*, com a *Aritmética*, a *Geometria*, a *Música* e a *Astronomia*.

Mas, se a Idade Média definiu uma separação entre artes superiores e artes inferiores, só as primeiras, porque fundadoras de um verdadeiro saber, mereceriam a sua própria ordenação e sistematização. Às outras, artes manuais e do esforço, a hierarquia definia-se num jogo social de estatutos, consoante as suas necessidades práticas ou religiosas. Se as artes visuais, e apontamos para as que hoje chamaríamos plásticas, adquiriram um ambíguo estatuto, era exactamente porque a relação entre o espaço espiritual e o sagrado requiría uma mediação social. Contudo, na constituição do mais alto saber medieval, elas estavam excluídas. Por exemplo, para Boécio a habilidade, sendo marca das artes (*ars*) passaria a responder às artes teóricas, sendo a habilidade mecânica que não considerava *ars* (o que retirava deste âmbito a arquitectura, a pintura e a escultura) referida como *artificium*¹⁷.

O que na ordem tarδο-romana definira hierarquias sociais e «teologicamente neutras»¹⁸, entre o cidadão livre e senhor, que se dedicava a actividades espirituais e intelectuais, e o escravo, remetido a exercícios e esforços manuais, na ordem medieval estabelecia uma hierarquia os saberes. Daí que se entre os romanos o que interessava era definir quem exercia uma ou outra actividade, na Idade Média a questão era a própria sistematização desse saber. Assim, a partir da separação romana entre artes liberais e artes servis, a Idade Média efectuou a separação entre artes intelectuais-liberais (superiores) e artes manuais-mecânicas (inferiores). Uma insistem na dimensão cognitiva; as outras na produtiva. A hierarquia é evidente. Se as artes manuais transformam a matéria do mundo,

11 Cf. *Ibidem*, p. 61.

12 B. B. Price, *Introdução ao Pensamento Medieval*, Porto, Lisboa: Edições Asa, 1996, p. 241.

13 Cf. Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Visor, 1987, p. 52.

14 Cícero esteve muito presente nos programas pedagógicos medievais, sobretudo no âmbito da retórica, tendo marcado sobretudo o *currículum* do *trivium*. Cf. B. B. Price, *Op.cit.*, pp. 92, 312-319.

15 Após os primeiros esforços de Galeno (*Peri Technes*), de Beda (*De Métrica Arte*) ou de Cícero (*De Inventione I*), sublinhe-se Martianus Capella que, nos finais do século V, deu origem à noção de «artes liberais» em *De nuptiis Philologiae et Mercurii (Bodas de Mercúrio e da Filosofia)*: nos livros III a V dominavam as três matérias que não definem o *trivium* e nos livros VI a IX as quatro ciências do *quadrivium*.

No século VI, Boécio (Anicius Manlius Severinus Boetius ou Boethius ou Boethius) (c. 470-525) fazia nascer o termo *quadrivium* (in *Institutione arithmetique*, I, 1, 7) inspirado-se nas Categorias de Aristóteles. No mesmo século Cassiodore (Magnus Aurelius Cassiodorus Senator) (c. 485-c. 580) fornece a estrutura e desenvolvia o *trivium* no segundo livro de *Institutiones (De Institutione divinarum Hierarum)* a sua obra mais célebre, além dos quatro livros relativos às artes liberais que constituíam o *quadrivium* (aritmética, astronomia, geometria e música). Refira-se ainda o monge Birtferth que, por volta do ano 1000, elabora o *comput*, ciência complexa que se apoiava em duas disciplinas do *trivium* e outras duas do *quadrivium*. Cf. Umberto Eco, *Op.cit.*, pp. 124-126, 128-130; B. B. Price, *Op.cit.*, pp. 86-96, 100-105, 247-253; Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid: Ediciones Akal, 1989, pp. 120-121.

16 Cf. B. B. Price, *Op.cit.*, p. 93.

17 «O bien el *artificium* será una habilidad práctica, manual, artesanal, mientras que el *ars* será la habilidad teórica». Władysław Tatarkiewicz, *Op.cit.*, p. 85.

18 B. B. Price, *Op.cit.*, p. 86.

a definição dos objectivos e fins dessa mudança, o seu dever e moral, é decidido na dimensão intelectual. Esta última contém os instrumentos de avaliação sobre o que as artes manuais têm que cumprir. O *aristex theoreticus* regia o *aristex practicus*, ou seja, o teólogo-filósofo orientava o pintor-escultor. O referido esforço medieval em definir os campos do saber intelectual, parcamente efectuada para o manual, define por si só a importância que uma revelava perante a outra.

Tal segregação hierárquica medieval entre a abstracção e o sensível ajuda a entender a lógica da tradição medieval. Ausente de densidade teórica ela é um compêndio, uma compilação de prescrições técnicas sobre o modo mais adequado do *fazer*, demitindo-se de teorização do *belo* ou da *arte*. Esta ficava reservada para o exercício das artes liberais. Dai que os maiores exemplos que chegaram à contemporaneidade, casos do tratado enciclopédico do padre Teófilo (século XII) ou do *Guia da Pintura* do monge Diógenes de Fournia do Monte Athos (século XIII)¹⁹, sejam mais compilações do que obras de autor, revelando o relativo descaramento a que eram remetidas as actividades das artes mecânicas.

O «Renascimento» medieval do século XII²⁰ iniciou as mudanças que iriam alterar os anteriores paradigmas e preparar o Renascimento humanista do século XV, que redefinia outro lugar e estatuto da arte por subtracção cultural do poder da abstracção e por assimilação de uma dimensão teórica e conceptual no seio da arte. Por isso, nesse Renascimento do Século XII já se inscreviam várias mutações culturais que preparavam o declínio da Idade Média²¹ e do seu tradicional *poder da abstracção*.

O sentido do despojamento e da indigência material de S. Bernardo (1091-1153), de S. Domingos (c. 1170-1221) ou de S. Francisco de Assis (1182-1226), pregava o espírito da *imitação de Cristo*, da visão do *filho de Deus* e da sua vida terrena. Estas respectivas ordens religiosas, apesar de também desconfiadas relativamente à imagem, transportavam um novo espírito que iria influenciar a imagética medieval e preparar o seu próprio caso: se estas ordens não forneceram a nova iconografia, estabelecera decerto o espírito para o seu desenvolvimento. Preparando o fim da escolástica e o declínio da Idade Média, anunciavam o Renascimento. Para S. Francisco de Assis «a regra e a vida dos frades menores consiste em observar os Santos Evangelhos de Nosso Senhor Jesus Cristo» e S. Domingos quis-se um «homem evangélico»²². A iconografia sagrada começava também a mudar e a austeridade do tradicional *Cristo Pantocrator* (o Cristo entronizado entre o *alfa* e o *omega*, grande juiz em Magestade

e aureolado pela *mandorla*, moldura em amêndoa que simboliza o esplendor Divino) iria, aos poucos, ser substituída pela humanidade do *Jesus dos Evangelhos*. Se o *Cristo Pantocrator* justificava o esplendor e monumentalidade do monaquismo consagrado no românico, o *Cristo dos Evangelhos* justificava as ordens mendicantes, cuja pobreza se justificava na *imitação de Cristo*. As primeiras igrejas verdadeiramente góticas revelam já essa mudança. No Cristo entronado pela mandorla simbólica de soberano celestial introduzem-se cores tendentes para o Cristo humilde e despojado. O Cristo Soberano e Juiz Supremo, sem perder estas qualidades gloriosas, vê-se rodeado dos instrumentos da Paixão e expões as suas chagas²³. O gesto do Cristo gótico já não julga nem sanciona; apenas indica, avisa, seguro de si, como um mestre que ensina: já não o *Cristo-Juiz* mas o *Cristo-Doutor*; já não julga mas abençoa. O Cristo sai da irrealdade das visões místicas sem tempo e sem espaço, sem peso e sem espessura, e começa a instalar-se no terrestre, a incorporar-se na matéria. Tal como a escolástica começava a reflectir sobre a Criação e a «perguntar-se como Deus fez o homem», também a arte procurava instalar as imagens sobrenaturais no mundo concreto: «Enraiza-as no mundo. Encarna-as»²⁴. O Cristo gótico não é ainda o emotivo Jesus, sofredor e vítima da Paixão, mas o *Pantocrator* e Juiz severo humaniza-se; revela um rosto tipológico mas humanizado; um rosto como o de Adão. Ainda com a sua fé centrada em Deus, o gótico inicia uma outra viragem para o homem. Se o *Cristo Pantocrator* era a epifania de um poder sobrenatural e abstracto, o que se preparava, o *Cristo da Paixão*, era terreno e histórico, abrindo espaço para uma representação naturalista.

Os antecedentes teológicos desta modificação revelam-se nas primeiras manifestações da filosofia escolástica. S. Anselmo (1033-1109), para o qual a expiação do pecado humano apenas podia ser efectuada por uma recompensa à altura de Deus²⁵, afirmava consequentemente que «só o próprio Deus poderia satisfazer a dívida mas, uma vez que era o homem que devia, uma oferta justa

23 «Em Chartres, as esculturas de depois de 1204 não mostram já o Cristo do retorno como um soberano glorioso, mas na humildade dum homem despojado. Expõe as suas chagas, e os instrumentos da Paixão - sinais do Filho do homem, segundo o Evangelho de Mateus - rodiam-no: a lança, a coroa de espinhos e a madeira da cruz. Contudo, não são carraços que os levam, nem o próprio Cristo, mas anjos, e estes apresentam-nos reliquias: estas criaturas de luz não ousam tocá-las com as mãos; um pano sagrado protege-as. Porque o teólogo que concebeu esta cena não se propunha figurar a dor física do Salvador e menos ainda o decaimento do seu corpo supliciado. A cruz, para ele, não era um patíbulo, continuava a ser um sinal de glória, e as chagas de Cristo não davam testemunho dos seus tormentos. 'Elas proclamam a sua força', diz S. Tomás de Aquino, "ele triunfou da morte"». *Ibidem*, p. 160.

24 Cf. *Ibidem*, pp. 95-96.

25 «(...) Adão e Eva tinham desobedecido a Deus. Ao fazerem-no, criaram entre eles próprios e Deus um estado de ofensa que deu origem à expulsão do paraíso. Este estado de ofensa foi transmitido aos seus descendentes (...). Esstavam em dívida para com Deus, mas não havia nada com que pagar, uma vez que a humanidade não tinha o suficiente para compensar a ofensa e não existia nada para oferecer que estivesse à medida da vontade de Deus». John Bossy, *A Cristandade no Ocidente (1400-1700)*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 18.

19 Cf. Lionello Venturi, *História da Crítica de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1984, pp. 66-68.

20 Cf. Christopher Brooke, *O Renascimento do século XII*, Lisboa, editorial Verbo, 1972.

21 Cf. Johan Huizinga, *O declínio da Idade Média*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1985.

22 Georges Duby, *O Tempo das Catedrais, a arte e a sociedade (980-1420)*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 158.

só poderia ser feita por alguém que fosse simultaneamente Deus e homem»²⁶. descobria-se assim o Cristo que, como Deus-homem, «tem a possibilidade de morrer e que só» nessa «morte responde às exigências da expiação»²⁷. Depois Pedro Abelardo (1079-1142) definia um inovador conceito de redenção que se ligava ao de um «Jesus humano companheiro e exemplo do homem», antecipando as manifestações iconográficas das primeiras imagens de um Cristo feito homem e sofredor²⁸. O próprio S. Bernardo (1091-1153), conhecido pela sua austeridade iconoclasta, afirmava que a filosofia consistia somente em conhecer «Jesus, e Jesus crucificado», para daí «conhecer o amor de Deus pelos homens» que «é o que melhor pode conduzir os homens ao amor de Deus»²⁹.

O gótico dava início a uma iconografia centrada na vida de Cristo e nas narrações dos Evangelhos, centrando-se em dois momentos preponderantes: o nascimento e a morte de Jesus Cristo, dando-se relevância ao tema Marial. O problema da encarnação, de um Deus feito homem, do espírito feito carne, tem a sua cerne logo na Mãe de Deus: «Nela, a humanidade une-se a Deus. Ela é o lugar preciso das núpcias misteriosas entre a alma e o seu Criador»³⁰. A iconografia do Cristo soberano junta-se a da Virgem a ser por este coroada: «Vivendo já entre os tronos e os domínios, a Mãe de deus dá a garantia da ressurreição»³⁰. Ao mesmo tempo, S. Francisco de Assis (1182-1226) começava a construir os primeiros presépios: à iconografia da vida de Cristo ligava-se a da Virgem. Naturalidade (nascimento) e Paixão (morte) de Jesus tornavam-se os ciclos cruciais que misturavam os finais da Idade Média e os inícios do Renascimento. Ambos requisitavam uma estética popular e *mimética*.

No âmbito do pensamento teológico cristão, S. Tomás de Aquino (1225-1274) reconciliava o cristianismo ocidental com o realismo *aristotélico*, suplantando a ameaça filosófica que este representava. Segundo São Tomás não há conhecimento sobrenatural sem evidência natural. A filosofia *tomista* fala de Deus simplesmente porque fala naturalmente das coisas naturais. Destas se parte, na ordem do conhecer, para o princípio da ordem do ser: das coisas sensíveis, como realidades finitas, pode-se elevar à contemplação do infinito de que as mesmas participam³¹. Deus afirma-se no que as coisas dizem pelo próprio facto de existirem antes do seu enunciado; Deus *está* nas coisas porque as contém³²: «Deus deleita-se com todas as coisas, porque a cada uma delas concede a sua essência»³³. Com São Tomás encerrava-se praticamente o gótico clássico e as

ligações que apresentava à cultura românica. O século XIV iria procurar uma outra síntese, entre este realismo e os novos misticismos pietistas de abertura laica emergentes: «O século XIII dirigiu-se à inteligência, o século XIV à sensibilidade. O século XIII ordenou e construiu, o século XIV discutiu verdades da religião e esforçou-se por encontrar um compromisso entre o misticismo de Boaventura e o realismo de Aristóteles, entre S. Francisco de Assis e Jacobo de Voragine»³⁴. Se o século XIII foi sobretudo intelectual e encontrou nas grandes sínteses (as *Summae* históricas, filosóficas, literárias e artísticas) ordenadoras do conhecimento, a sua grande unidade cultural que espelhou nas fachadas das grandes catedrais, o século XIV sustentou-se num misticismo pietista e de dor que encontrou a sua melhor expressão na imagem naturalista.

Importante, nesta linha de ideias, foi também a contribuição filosófico-teológica de Guilherme de Ockam (antes 1300-1349/1350), para quem os conceitos eram sinais sem realidade, abstractos e inúteis seja para compreender o mundo ou para alcançar Deus: «O homem só aí pode chegar por dois caminhos estritamente separados: ou por um acto de fé, por uma adesão profunda da alma a verdades indemonstráveis, como o são a existência de deus ou a imortalidade da alma, ou pela dedução lógica, mas somente aplicada ao que, no mundo criado, é susceptível de observação directa»³⁵. Abria-se assim uma «via moderna» que abalava todo o sentido escolástico da explicação divina, afirmando a irracionalidade do dogma, a sua desintelectualização e, na linha franciscana de São Boaventura, uma via intuitiva e mística como únicos meios para chegar ao divino. Já não a *razão*, mas o *amor* como meio de fé. Mas é também a intuição do singular e a ruína das possibilidades de um belo metafísico que se possa contemplar com uma dada ordem num mundo de significados perfeitamente definidos³⁶ – e, como tal, é o prelúdio do próprio declínio da Idade Média e do poder de abstracção que a definira.

Os fins da idade média procuraram uma nova imagem que aliase a contemplação do universo sensível e a exaltação mística como suportes de uma nova iconografia religiosa e de acesso ao sagrado. Depois da fé românica, atravessada de visões e mistérios, e do gótico que aliara a fé à razão, o gótico final convergia para uma piedade dolorosa e mística. Esta nova mentalidade, cultural e religiosa, adaptada ao desenvolvimento do poder laico e temporal, já não se satisfazia com as anteriores imagens teofánicas do Cristo *Pantocrator*, de poderosa e eterna força simbólica e abstracta. O misticismo esforçava-se por reconstituir pela imaginação como testemunha dos relatos Evangelistas. Foi nas imagens encenadas da Paixão ou da Natividade de Cristo que o homem do final

26 *Ibidem*, p. 18.

27 Edouard Jeanneau, *A Filosofia Medieval*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 43.

28 Cf. Christopher Brooke, *Op. cit.*, pp. 42-43.

29 Pierre Ducassé, *As Grandes Correntes da Filosofia*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1963, p. 50.

30 Georges Duby, *Op. cit.*, p. 293.

31 *Ibidem*, p. 22.

32 Cf. *Ibidem*, pp. 42-43.

33 S. Tomás, *Cit.* in Hamold Hauser, *História Social da Arte e da Cultura. Vol. 2: A Idade Média*, Lisboa,

Estamne Editora, 1989, p. 170.

34 Marcel Aubert, *O Gótico*, Lisboa, Editorial Verbo, 1983, p. 15.

35 Georges Duby, *Op. cit.*, p. 208.

36 Cf. Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 121.

A Era Moderna e a valorização das Belas Artes sob o paradigma da *mimesis*

«O sensível sai da abstracção da pura generalidade e incorpora-se, com a suprema profundidade do "isto", aqui e agora, no sensível, e procura a glória da sua mais elevada manifestação antropomórfica».

Dino Formaggio, *Arte*, p.36.

«(...) , pois o tratar da pintura é a coisa mais digníssima deste mundo, e o tirar ao natural aquilo que só Deus fez por tão investigável sabedoria como Ele sabe»

Francisco de Holanda, *Do Tirar Polo Natural*

A partir do século XII, o tema da *Paixão* tomou cada vez mais maior participação na liturgia, na arte e na sensibilidade, substituindo as imagens de um simbólico Cristo divino e triunfante *Pantocrator* por um humanizado Cristo sofredor. De grande Senhor feudal (*Dominus*), e num processo que se desenvolveu até ao século XVI, Cristo tornava-se no grande sofredor que se sacrificava pela humanidade, imagem de humildade e sofrimento: «(...) Cristo é cada vez mais, o Cristo que sofre, o Cristo da Paixão»³⁷. A sua realzeza passa a ser a do Cristo coroado de espinhos (*Ecce Homo*) que carrega a cruz até ao Calvário. Ao Cristo vencedor, rei e Imperador, o final da Idade Média foi substituindo um Cristo feito homem, de uma humanidade quotidiana, humilde e dolorosa. O filho de Deus separava-se do Pai e o Verbo fazia-se Carne! A Cruz dos últimos tempos medievals deixava de ser apenas de *Glória* para ser, cada vez mais, uma *Cruz de piedade*³⁸ - um crucifixo. Já não apenas símbolo de triunfo, mas também de sofrimento. A produção realista da imagem do Cristo da Paixão libertava a iconografia dos ditames da teologia mais abstracta e exigia-lhe uma apetência realista. A qualidade e popularidade da imagem passavam pela capacidade de invocar a presença histórica. Tal valorizou um saber fazer próprio dos produtores de imagens permitindo os primeiros nomes famosos de mestres pintores como Giotto (1266-1336)⁴⁰.

Se a capacidade de representar esse realismo da *Paixão de Cristo*, já não era decidido pelos evangelhos, mas pela prática e exercício artísticos, então estes adquiriam um primeiro patamar de especificidade qualitativa e, só depois, lhes era exigida adaptação teológica. O que o Renascimento acrescentou com peso foi um espaço de especulação teórica no seio dessa produção: «O carácter fundamental da nova figura da consciência artística que se constitui, sobretudo, nos primórdios do Renascimento italiano, consiste, justamente, nesta unidade de executar e de reflectir cientificamente sobre a execução e na própria execução»⁴¹.

37 Georges Duby, *Op.cit.*, p.237.

38 Jacques le Goff, *A Civilização do Ocidente Medieval*, Lisboa, editorial Estampa, 1984, p.198.

39 Cf. Marcel Aubert, *Op.cit.*, pp.170-171.

40 Giotto seria apresentado como «grande mestre da arte da pintura» e «mestre das sete artes liberais», cf. Jacques Heers, *A Idade Média, uma impostura*, Porto: Edições Asa, 1994, p.67.

41 Dino Formaggio, *Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1985 (1973), p.41.

Não por acaso, ao mesmo tempo que, ao longo dos séculos XIV e XV, «os resultados dos excessos da abstracção teológica e filosófica começavam a revelar a sua debilidade», as anteriores práticas mecânicas das artes visuais começam a adquirir outra dignidade sócio-cultural, no sentido em que seriam «as artes e as ciências menos abstractas que iriam exercer maior fascínio junto dos sucessores imediatos dos intelectuais medievals»⁴². Nos finais da Idade Média, o estigma das artes ligadas à existência do mundo sensível começava a atenuar-se, ao mesmo tempo que se solidificavam as estruturas corporativas das actividades manuais. Tal não se implicava apenas na recuperação do pensamento aristotélico, mas na própria *imitação de Cristo e dos primeiros cristãos*: afinal, Jesus era carpinteiro, Paulo era fabricante de tendas e Pedro um pescador⁴³. O Renascimento empolgava este processo de dignificação das artes mecânico-visuais e do artista ao acrescentar um espaço especulativo e inventivo ao produtivo e técnico. O artista renascentista ultrapassava o *atelier* e afirmava-se como intelectual e sábio.

A tratadística renascentista assumia-se como paradigma humanista, sendo uma obra de reflexão teórica, que absorvia instrumentos conceptuais das artes liberais. Se o *Libro dell'arte* (c.1400) de Cennino Cennini (c.1360-c.1440), a fechar o século XIV, se regia por aspectos técnicos relativos a uma prática, já seriam diferentes os escritos sobre arte (*Commentarij*) de Ghiberti (1378-1455), o tratado sobre perspectiva (*De perspectiva pingendi*) de Piero della Francesca (c.1415/1420-1492), os três tratados (*De statua; Elementa picturae; De pictura; De re aedificatoria*) de Alberti (1402-1472) ou os vários tratados do pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528), todos eles revelando uma maior articulação entre a teoria e a prática, entre a experiência do fazer e a do pensar. Outros tratados, como o tratado de proporções (*De divina proportione*) do matemático Luca Pacioli (c.1445-depois 1509), cuja edição incluiria desenhos de Leonardo

42 Cf. B. B. Price, *Op.cit.* 1996, pp.270-271.

43 Cf. *Ibidem*, pp.248-249.

Da Vinci, ou o de escultura (*De sculptura*) do filólogo Pomponio Gáurico (1482-1530), estendiam o interesse pela reflexão dos tratados artísticos renascentistas a campos humanistas das artes liberais⁴⁴. *A perspectiva* e a *proporção* seriam os mais importantes instrumentos conceptuais da valorização desses campos das artes mecânicas (pintura, escultura) como ciências e artes liberais⁴⁵. *Fazer uma pintura* já não era apenas um trabalho oficial e uma *pintura*, sendo resultado desse trabalho, já não era mera serva de um dogma, mas uma construção com regras e saberes próprios. A própria reflexão sobre o «belo», já não era exclusivamente metafísica e propriedade da teologia-filosofia, para solicitar os modos e regras de execução artística para a produção sensível dessa beleza — pelo que se implicava de modo relevante na tratadística.

Nas *Vite*, Vasari afirmava que a pintura era «um plano coberto de campos de cor»⁴⁶, frase próxima do sentido da famosa frase do pintor Nabi, Maurice Denis, em finais do século XIX e na véspera da abstracção: «Um quadro antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota, é uma superfície plana recoberta de cores associadas segundo uma certa ordem»⁴⁷. Mas, em Vasari, esta consciência da materialidade do objecto artístico, mais do que antecipação da sua autonomia perante a representação, contrabalançava antes um processo mais decisivo e abrangente que a geração de Vasari já consagrava: a de o objecto artístico ser mais do que isso. Esta constatação deve por isso ter sentido e direcção inversa à da frase de Maurice Denis. Neste era essa materialidade significante que se antecipava à representação. Em Vasari era a consagração do processo cultural do Renascimento, da arte como manifestação do belo e da ideia e como actividade «liberal». Era o elogio laico ao artista como cidadão ilustre e liberal⁴⁸ que atravessava e fundamentava as *Vite*. Mas o que também estava em causa é que as artes visuais não eram apenas materialidade e actividade manual, mas também espiritual. Um *novo sistema de representação*,

assente no equilíbrio entre o real e o ideal, assumia as coordenadas desse novo estatuto.

No Renascimento, o desenho tornava-se a mediação entre a *ideia interior* e a representação exterior. O escultor Lorenzo Ghiberti observara que a escultura e a pintura, quando valorizadas pela «teoria do desenho», não eram só acto e matéria, mas também teoria e raciocínio⁴⁹. Leonardo da Vinci, numa frase famosa, afirmou que o «desenho é coisa mental», considerando daí que «as obras que o olho ordena à mão são infinitas»⁵⁰. Zuccarri falaria em «desenho interior» que chegaria a referir-se como «um signo de semelhança divina», como «o segundo Sol do Cosmos» e a «segunda natureza criadora»⁵¹. As «artes do desenho», que seriam a pintura, a escultura e a arquitectura⁵², emergiam com outro estatuto que procurava ultrapassar o próprio complexo medieval e apresentavam-se para a Era Moderna como as «Belas Artes». O desenho permitia uma dimensão projectual, que se antecipava na representação antes da prova do real e uma perfeição que ultrapassava o real. Se as Artes visuais eram valorizadas porque imitavam a realidade exterior, eram valorizadas ainda mais porque triunfavam sobre a natureza ao aperfeiçoá-la.

O desenho, mediador da ideia (abstracção) no mundo sensível, e a incorporação da geometria e da óptica pela perspectiva na representação, cruciais na estratégia da tratadística renascentista, foram os elementos decisivos na valorização das três artes visuais fundadoras das Academias de *Belas Artes*. Estas já não eram as artes mecânicas da Idade Média e adquiriram outro estatuto, mas não estava resolvida a dimensão abstracta. No seio das Artes Visuais fundava-se outra clivagem, uma segregação hierárquica que iria separar a *Arte* (Belas Artes) e o *Artesanato*. Se as primeiras formaram as Academias, as segundas mantiveram-se numa dimensão, quanto muito, corporativa. Se o termo «artes liberais» caía em desuso no século XIX passando a dominar as Belas Artes⁵³, neste século estabelecia-se a hierarquia entre as «artes maiores» e as «artes menores» que teóricos como William Morris ou Alois Riegl, por vias diferentes e nos finais dessa centúria, se esforçariam por anular — e, como isso, valorizavam uma tradição decorativa não representativa. E, com este esforço, estaremos historicamente à beira da questão da arte abstracta.

49 Cf. Lionello Venturi, *Op.cit.*, 81.

50 Leonardo da Vinci, *Traitato*, cit. Erwin Panofsky, *Op.cit.*, p.202.

51 Zuccarri, *Idea*, II, cit. Erwin Panofsky, *Op.cit.*, p.86.

52 «Dado que o desenho, pai das nossas três artes... extrai de uma multiplicidade de coisas um julgamento universal análogo a uma forma, ou melhor, a uma ideia das coisas da natureza. (...) E como esse conhecimento forma no espírito esta realidade que, ao ser expressa pela mão, chama-se desenho, podemos concluir daí que o próprio desenho não é mais que a expressão e a manifestação evidentes do conceito que está no nosso espírito e que os outros imaginaram e o produziram no seu, graças à ideia». Giorgio Vasari, *Vite dei pittori, scultori e architetti*, cit. Erwin Panofsky, *Op.cit.*, pp.60-61, 204.

53 Cf. Etienne e Anne Souriau, «Abstrait/Abstraction», in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p.168.

44 Para síntese da tratadística renascentista, cf. Władysław Tarankiewicz, *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid: Ediciones Akal, 1991, pp.70-79.

45 Cf. *Ibidem*, pp.72-76.

46 Giorgio Vasari, *Vite dei pittori, scultori e architetti*, cit. In *Dizionario di Estetica* (direcção de Gianni Carota e Paolo D'Angelo), Lisboa: Edições 70, 1999, p.17.

47 Maurice Denis (com o pseudónimo de Pierre Louis), «Définition du Néo-Traditionnisme», in *Art et Critique*, Agosto 1890; cit. in Lionello Venturi, *Op.cit.*, p.241.

48 Numa tradição que já vinha de Dante, Boccaccio e Petarca, mas que se iria artiscar na especificidade artística a partir do século XV. Foram os exemplos de Filippo Villani que escreve no início do século um livro sobre as origens de Florença e dos seus mais ilustres cidadãos, com destaque para os pintores e escultores; de Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497) a quem se atribui a primeira monografia de um artista, neste caso de Brunelleschi; trabalhos semelhantes foram executados por Mercantonio Michel para Venezia e Pietro Summonte para Nápoles; registe-se ainda o segundo livro dos *Commentari* de Ghiberti, dedicado aos melhores pintores e escultores italianos entre os séculos XIV-XV. Para síntese cf. Germain Bazin, *Op.cit.*, p.11-24. Para desenvolvimentos de uma dimensão política deste elogio e as suas implicações na génese da noção virtuosa de «Renascentismo» e da pejorativa de «Idade Média», cf. Jacques Heers, *Op.cit.*

Curiosamente, foi no tempo barroco e das Academias que as artes decorativas não figurativas se tornavam *artes menores* não recebendo o estatuto de abstratas, nem sequer uma dignidade da arte que estava destinada a uma pintura de história, centrada nas acções humanas e de fortes justificações literárias. Neste sentido, a abstracção enquanto *alegoria*, com sentido mais literário, apresenta analogias com a pintura, no sentido em que estas apresentavam iconografias densas. Pode-se considerar que a alegoria era um modo de abstracção da pintura figurativa barroca e académica. Contudo, esta não estava marcada por um sentido moderno não-representativo, mas exactamente desenvolvia uma conceptualização a partir de uma representação que se opunha a uma abstracção formal desvalorizada como decorativa. Através da *ideia interior*⁵⁴, marcante no Renascimento e no Maneirismo, e da *alegoria*, no Barroco, uma dimensão abstracta residira no mundo das artes visuais dominado por um sistema *mimético* de representação.

A «Estética» e a autonomia da gnoseologia inferior

«O fim da estética é a perfeição do conhecimento sensível como tal, portanto, da beleza. Ela deve evitar a imperfeição do conhecimento sensível como tal, portanto, da fealdade»,
Baumgarten, in *Estética Teórica*, parágrafo 14

«O que é de facto a abstracção, senão uma perda?»
A. G. Baumgarten, *Estética Teórica*, parágrafo 260

Propomos outra linha de reflexão que pode ser efectuada recuando para a génese da «estética». Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) fundou a «estética» apresentando-a como uma «ciência do conhecimento sensível ou gnoseologia inferior», uma ciência do belo que se separava das outras partes da filosofia como uma «irmã mais nova da lógica»: *aesthetica est scientia cognitionis sensitivæ*⁵⁵. Esta *faculdade cognitiva inferior*, sendo sensível e marcada por representações não distintas, separa-se da *faculdade cognitiva superior* da razão e da lógica. Embora sendo inferior, a autonomia da estética atenuava-a de um tradicional estado de submissão à razão. Ao ser autónoma ela é também necessária para o saber, ou seja, a gnoseologia inferior é tão humana como a superior, não lhe é redutível nem pode ser por ela ultrapassada porque lhe é autónoma (no sentido em que, embora a razão seja superior à estética, não a pode substituir). Tal como a *gnoseologia superior*, a estética é também co-nhecimento, mas ligado às propriedades sensíveis das coisas, ao seu mergulho

nesse *mundo extensivo* (a «coisa extensiva» ou *res extensa*) de que falara René Descartes (1596-1650)⁵⁶.

Segundo Baumgarten, a estética refere-se a representações *extensivamente mais claras* que se apresentam à sensibilidade como uma totalidade de relações⁵⁷, articulando uma clareza extensiva das representações individuais ligadas a uma diversidade sensível, através de um certo *grau de perfeição*. Esta *perfeição* é um fim em si, numa autonomia ligada ao sensível, relativo a regras próprias de articulação da multiplicidade sensível. A analogia com a razão (*analogon rationis*) permite uma similaridade à razão no âmbito do sensitivo e do intuitivo, momento em que o mundo sensível se parece querer libertar da inferioridade relativamente ao mundo inteligível. Era essa *analogia com a razão (analogon rationis)* que permitia fundamentar um conhecimento específico no âmbito sensitivo e intuitivo. Por outro lado, a estética provocava a auto-reflexividade e autonomia da arte, fornecendo elementos para esta supor libertar-se da tradicional inferioridade relativamente ao mundo inteligível.

Sendo um conhecimento claro e consciente (portanto, não obscuro e irracional) ele contém, no entanto, um fundo confuso e intuitivo, não distinto como o discurso filosófico lógico e conceptual: «Precisamente porque os objectos estéticos são manifestações sensíveis e não representações racionais, o conhecimento lógico-formal atribui-lhes obscuridade»⁵⁸. A autonomia perante a razão lógica, permite devolver à relação sensível a possibilidade de ordem e perfeição próprias, uma possibilidade de clareza própria sem ingerência da razão. Como uma das faces do projecto iluminista, a estética tratava de iluminar e ordenar um campo próprio do sensível e do mundo extensivo. Neste sentido, a sua autonomia é também uma protecção perante um juízo racional de herança cartesiana. Apesar de ser *gnoseologia inferior* ela recuperava um estatuto que em subserviência a puro espaço racional não teria, apresentando-se assim também como um esforço de ligação entre heranças racionalistas (por via iluminista) e empiristas. No fundo, tratava-se de levar o iluminismo à extensão individual do mundo sensível, através de outra gnoseologia autónoma relativamente ao domínio da universalidade conceptual.

Contudo, algo mais está já dito em Baumgarten: as próprias perfeições estéticas são irredutíveis na sua imanência ao mundo extensivo e sensível, sendo a sua perfeição não uma universalidade distinta, mas resultado das relações internas a essa extensão sensível ou uma totalidade de relações oferecidas à

56 Cf.: «Cada substância tem o seu atributo principal: o da alma é o pensamento, e o do corpo é a extensão».

57 «Não é o peso, nem a dureza, nem a dor, etc., que constitui a natureza do corpo, mas só a extensão»; ou: «A substância corporal não pode ser concebida claramente sem a sua extensão». René Descartes, *Princípios da Filosofia (Principiorum Philosophiae)*, Lisboa: Edições 70, 1997, pp.46, 60-63.

58 Cf. Javier Arnaudo, "Ilustración y enciclopedismo", in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen I, Madrid: Visor, 2000 (2ª edição), p.69.

54 Esta noção encontra maior expressão em Dürer, Lomazzo e Zuccari. Cf. Erwin Panofsky, *Op.cit.*, pp.84-88, 95-98, 118-124.

55 Cf. A. G. Baumgarten, *Esthétique*, Paris: Éditions l'Herne, 1988, p.121, 127.

percepção sensível. Ou seja, a perfeição estética não se reduz à sua conceptualização. A questão é que ela refere-se a representações *extensivamente mais claras* (superando a confusão e irracionalidade), representações essas que se apresentam à sensibilidade como uma totalidade de relações⁵⁹, ou seja, a estética articula uma claridade extensiva das representações individuais ligadas a uma diversidade sensível.

Na *gnoseologia inferior*, a sensação apresenta-se como *cognição* e como *imaginação*, ambas articuladas para permitir a sua emancipação como força produtiva. Por um lado é conhecimento (cognição) de «representações não distintas». Tendo autonomia do conhecimento da *gnoseologia superior* revela também por analogia (*analogon rationis*) com esta (a analogia estabelece uma relação salvaguardando a autonomia) uma possibilidade de *perfeição*. É a *imaginação* que possibilita observar a perfeição fazendo ligação (por analogia) com a lógica. Esta perfeição é um fim em si, numa autonomia ligada ao mundo extensivo e sensível, relativo a regras próprias articuladas na sua multiplicidade. Aperfeiçoando o *confuso que não deve ser confuso*⁶⁰, ela torna-se a base do *prazer estético*. Enquanto intuição ela encontra a totalidade no individual⁶¹. É essa *analogon rationis* que permite uma similaridade à razão no âmbito do sensível e do intuitivo, momento em que o mundo sensível (a estética) se parece libertar da inferioridade relativamente ao mundo inteligível.

Apesar da natureza inferior do conhecimento sensível, que não apresenta certezas inquestionáveis e necessárias como no conhecimento lógico, ele apresenta o seu próprio grau de perfeição que é a beleza. Sendo também um dos modos de acesso à *verdade*, não se demonstra pela lógica tendo, contudo, regras próprias discernidas por analogia com a razão, sendo conhecimento vivo do objecto. A arte capta a «unidade perfeita» da beleza do objecto. A estética não se reduz a uma mera técnica para efeitos de um belo superior e separado, mas concepção e significação do belo. O belo, forma-se verdade enquanto *perfeição* manifesta no sensível, pelo que a estética *baumgartiana* implica uma identidade entre beleza, perfeição e forma sensível. A *verdade estético-lógica* referida por Baumgarten, sendo subjectiva e ligada ao sensível, e apenas uma verdade lógica e moral em «sentido alargado», justifica-se por acerto com um *certo grau de perfeição*, por diferenciação com a verdade metafísica, objectiva e lógica no sentido abstracto⁶². Dai que, se a «verdade estético-lógica» se liga à perfeição material da verdade, ela recupera essa ligação à matéria que a abstracção perdia⁶³.

59 Cf. *Ibidem*, p.69.

60 Cf. Elio Franzini, *A Estética do século XVIII*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999 pp. 158-161.

61 Cf. Javert Arnaldo, *Op.cit.*, p.68.

62 Cf. A. G. Baumgarten, *Op.cit.*, secção XXXIV, pp. 197-204.

63 «de pense pour ma part qu'il est déjà possible aux philosophes de voir avec la plus grande clarté que la

Tal autonomia da *gnoseologia inferior* encontra dignidade exactamente enquanto finalidade da estética, quando lhe é permitida essa perfeição que é a *beleza*. Ela tem regras próprias que não são meramente técnicas nem são reduzíveis à correcção racional de conceitos lógicos, visto serem inerentes a uma coerência interna do sensível (o *consensus phaenomenon*), a uma unidade e conformidade das partes do extensivo sensorial que fundamenta a beleza. Trata-se de uma *unidade na variedade*, de uma *ordem no extensivo* ou uma *coesão do confuso*, onde se torna possível ao sensível apresentar a referida analogia com a razão (*analogon rationis*). Oposta à *claridade intensiva* da ciência que é um entendimento formal e distinto, portanto, que generaliza porque está aberto da extensão sensível, a estética é uma ciência (*ars*) e um saber (*logos*) próprios ao mundo em extensão (*res extensa*), uma «epistemologia da sensibilidade»⁶⁴.

A função da estética como teoria deve ser estabelecer o que é a beleza, vista como perfeição do mundo sensível. Embora sendo por natureza contingente, a beleza, quando perfeita, torna-se universal e partilhada. Ou seja, é na perfeição que lhe é permitida a consensualidade. A beleza resulta do acordo dos elementos sendo sempre resultado da multiplicidade a que a sua exposição sensível e extensiva obriga. A estética herda esse confronto de um conceito universal num objecto individual, uma determinação absoluta no particular. A estética não pode fazer abstracção do particular sensível e extensível, pelo que o objecto belo é «não conceptual», comunicando sem conceito (aspecto que anuncia Kant), apresentando uma «legalidade própria», uma unidade na diversidade que pode ser comunicável, sempre assente numa «subjectividade sensível»⁶⁵. Em resumo, a riqueza e variedade do belo não pode ser legitimado pela razão exactamente porque depende do mundo extensivo e sensível. Portanto, não se decide por separação (abstracção) do mundo sensível, mas por necessário vínculo a uma manifestação sensível.

Marca do Iluminismo alemão (*Aufklärung*) a Estética nasceu quando no pensamento filosófico germinava a crise da metafísica, levando à perda de unidade e universalidade, e às autonomias disciplinares e científicas seguintes. Preparava-se um desenvolvimento (consagrado com Kant) em que o belo deixava de dever o seu julgamento à *verdade* ou ao *bem*, ou pondo as coisas de outro modo, estilizava-se a *Kalocagatia* platónica, em que o belo (*kalo*) se vinculava a um bem moral e a uma finalidade conveniente⁶⁶, para se determinar um lugar próprio de julgamento do belo (perfeição) de um campo sensível.

connaissance et la vérité logique doivent payer par une importance perte de perfection matérielle tout se qui leur confère une exceptionnelle perfection formelle. Qu'est-ce en effet que l'abstraction, sinon une perte ?». *Ibidem*, p.201 (parágrafo 560)

64 Jean-Yves Pranchère, «L'invention de l'esthétique», in A. G. Baumgarten, *Op.cit.*, p.10.

65 Cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du Goût à l'Âge Démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p.109.

66 Cf. Raymond Bayer, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p.43-45.

Contudo, o complexo originário da *gnoseologia inferior* acentuava-se com a estética idealista de Hegel, para quem a *forma* seria aparência sensível que continha um conteúdo que era a *ideia*. Por um lado Hegel separa a *forma* da *ideia*, numa tensão sobre o modo como a *forma* pode conter a *ideia*. Neste esforço, Hegel utiliza muito os termos *abstracção* (relativo à forma) e *separação*⁶⁷. Esta separação deixaria marcas decisivas no simbolismo e não é difícil aceitar que na génese da arte abstracta houve continuidades do idealismo e do simbolismo, onde já se manifestava uma nostalgia da forma perante a ambição da ideia; aceitando-se a tese de que os fundadores da abstracção foram continuadores do simbolismo⁶⁸.

Procuramos, com esta explanação, defender que a arte abstracta emerge de uma luta de libertar a arte do seu complexo de origem, de pertença ao mundo extensivo (sensível), luta contra si que culminaria na conquista de uma noção própria de *abstracção* vinculada às artes visuais (e já não à filosofia e à epistemologia), ou seja, a elaboração de uma *arte abstracta*. Ela concebeu-se na alçada de uma autoridade assente na sua autonomia e valorização como resposta à inferioridade gnoseológica a que antes estivera remediada. Como estratégia destruiu o anterior e secular sistema de representação que ajudara a construir o seu estatuto e autonomia, mas que ainda se subjugava a uma ordem metafísica⁶⁹. Por isso mesmo, o seu esforço só podia ser radical, assente em rupturas com essa tradição, tornando-a marca extremada das vanguardas. A ideia de uma abstracção não radical é fraca para a própria ideia de arte abstracta. Ela consagra a autonomia dos elementos artísticos em articulação com as rupturas das vanguardas culturais, conjugando-se com essa redução ao significativo, com o material na sua dimensão mais sensível⁷⁰ ou a uma depuração extrema, o que, juntamente com o corte com a realidade representada, foi um dos aspectos mais marcantes da questão da arte abstracta⁷¹.

Consideramos assim que a contribuição da estética para a autonomia da arte, circunscrevendo-lhe um espaço de próprio de auto-reflexão e determinação, porque manteve atávicos complexos de inferioridade perante a razão e perante o próprio esforço de se depurar; acabou por alimentar a radicalidade do processo da arte abstracta, ampliada pela sua decisiva contribuição para o fim do anterior

67 Sobre tudo na parte da sua *Estética*: «La beauté extérieure de la forme abstraite et de l'unité abstraite de la matière sensible», in Hegel, *Esthétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1997

68 Cf. Alain Besançon, *Op.cit.*, p.19.

69 Tivemos oportunidade de trabalhar esta questão nos primeiros capítulos na nossa tese de doutoramento, com o título geral de *A Nova Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)*, da qual aguardamos respectivas provas.

70 Cf. Fabrice Midal, *Petit traité de la modernité dans l'art*, Paris: Pocket, département d'Univers Poche, 2007, pp.104-115. Foi devido a esta questão que alguns artistas plásticos rejeitaram a expressão «arte abstracta», preferindo «arte concreta», tais como Theo Van Doesburg em Manifesto de 1930 ou Kandinsky nos seus últimos escritos. Cf. Georges Roque, *Qui'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris: Editions Gallimard, 2003, pp.130-134.

71 Cf. Georges Roque, *Op.cit.*, pp.121-122.

sistema de representação e desejo de elaboração de um novo. Ironicamente, a abstracção que sempre se fundamentara por separação do dado sensível, no âmbito das artes plásticas passava a «querer dizer construído a partir de formas sensíveis e por uma espécie de depuração destas»⁷².

A «arte abstracta» como retaliação da *gnoseologia inferior*

O processo de caminho para a arte abstracta, desde finais século XIX e depois prolongando-se nas primeiras décadas do século seguinte, relacionava-se com o fim de um sistema de representação *mimético*. As artes visuais não podiam separar o seu objecto de arte do mundo sensível, mas podiam libertar-se do mundo exterior referencial enquanto motivo representado. Nos finais do século XIX, o termo «abstracção» era utilizado entre pintores não condizendo tanto com a não-figuração, mas mais com a não referencialidade. Nos diálogos entre Van Gogh e Gauguin, pintar sem modelo seria *abstracção*. Num sentido de *separação da realidade*, encontramos aí uma constelação semântica que se associava ao sonho, à pintura de memória (*sem modelo-referente*), ou mesmo à doença e loucura⁷³. O que entendemos nesta nova genealogia semântica de abstracção é que ela nascia ligada ao fim de uma pintura vinculada a uma tradição do «pintar pelo natural»⁷⁴, portanto, a uma demissão de *re-apresentação* de um mundo pré-existente. Cedo, esta noção de abstracção vinculada às artes plásticas, era associada à obra hermética ou que *não se consegue fazer entender*. Numa inspiração hegeliana, em que a obra de arte seria a materialização da ideia, a ausência ou incapacidade dessa materialização no sensível tornaria a obra incompreensível⁷⁵ e, daí, *abstracta*.

Na segunda metade do século XIX, e no âmbito da estilização que marcaria a *Arte Nova*, determinados estudos sobre motivos decorativos trabalharam um interesse por elementos visuais não representativos, das quais se destacaram as publicações *Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones, com cem ilustrações de Christopher Dresser atentas aos padrões mouriscos e japoneses, *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details* (1868) de Charles Lock Eastlake, que estilizava motivos vegetalistas, ou o elogio da linha pura em *Line and Form* (1900) de Walter Crane. Em França destacaram-se Charles Blanc com *Grammaire des Arts du dessin* (1867) e *Grammaire des Arts Décoratifs* (1881) ou Bourgoïn com *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1881)⁷⁶.

72 Cf. Alain Bonfand, *A Arte Abstracta*, São Paulo: Papirus Editora, 1996, p.15.

73 Cf. Georges Roque, *Op.cit.*, p.37 (32-44).

74 Pensamos na expressão de Francisco de Holanda que faz título de um dos seus diálogos. Francisco de Holanda, *Do Tratar Polo Natural*, Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p.13.

75 Cf. Georges Roque, *Op.cit.*, p.46-49.

76 Cf. *Ibidem*, pp.352-355. Estas gramáticas revelaram-se muito produtivas no âmbito do *design* e, sobretudo, das artes gráficas, campo onde têm sido mais estudadas. Apointamos assim para o estudo de Enric Santé, *El*

No espaço cultural alemão e austríaco surgiram contribuições importantes num âmbito mais teórico sobre a arte não figurativa. Destes destacam-se os herdeiros dos teóricos da «pura visibilidade» do século XIX, Alois Riel (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945), defensores das artes decorativas ou de uma *arte sem nomes*⁷⁷. Registe-se ainda Wilhelm Worringer (1881-1965), que foi dos primeiros a trabalhar especificamente o conceito de abstracção no âmbito da teoria da arte, alguns anos antes da emergência da noção na produção das artes visuais e na história da arte⁷⁸. Mais tarde, a *Psicologia da Forma*, atenta à percepção visual, encontrava aí uma estrutura e uma linguagem próprias, de que se salientaria para a teoria da arte o contributo de Rudolf Arnheim (1904-2007)⁷⁹.

As «Belas Artes» adquiriram dignidade e estatuto sempre ensombradas pelo complexo de serem mundo concreto. No âmbito das artes visuais, a arte abstracta surgiu nesse contexto como um paradoxo, porque não podia executar o acto de *separação* (de abstrair) da sua realidade concreta, tendo que se fazer, e foi esse o seu sentido, por *separação* do referente, pelo que «foi necessário referir pictoricamente o referente para tornar possível a sua negação total»⁸⁰. A *não-figuração* aniquilava apenas a famosa imitação de segundo grau de que fala Plató (a *imagem-pintura* como cópia de uma *realidade-referente* que por sua vez é cópia das *Ideias-arquétipos*⁸¹), mas não o facto de o objecto artístico se oferecer sempre como extensão do mundo sensível e de ser particular.

A arte abstracta consagrava a *arte pela arte* na plena autonomia do signifiicante. O significado dobrava-se sobre o próprio significante para se justificar nele, colocando de fora o referente para valorizar uma «presença originária»⁸². Tal é perceptível nas duas orientações fortes da história da arte abstracta: uma na auto-suficiência e autonomia da expressão pura ou do gesto, que poderíamos considerar uma *abstracção impura*, porque o gesto e matéria são índices ou resíduos do mundo, de corpos e matérias, ou seja, de existências concretas; outra do significante puro, assente na forma ou estrutura, numa tendência geométrica

77 *Desenho gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid 1989.

78 Para simese de Wölfflin e de Riegl e as suas ligações à «pura visibilidade», cf. Germain Bazin, *Op.cit.*, pp.127-148.

79 Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1953, p.19-27. Contudo, consideramos que nesta polaridade estão a base das suas principais orientações da história da arte abstracta: a *Abstraktion* na base da abstracção geométrica e a *Eingebung* na base do expressionismo abstracto. Cf. Fernando Rosa Dias, «Introdução ao Expressionismo», in *As Artes Visuais e as Outras Artes. As Primeiras Vanguardas – Actas das Conferências «Ciências das Artes»*, nº1, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2007, pp.11-28

80 Nas Escolas de Belas Artes ficou famosa a obra de Rudolf Arnheim, *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Pioneira Editora, 1986.

81 José Gil, *Imagem-Nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*, Lisboa: Relógio d'Água, 1996, p.137.

82 Cf. France Farago, «La critique de l'imitation», in *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris: Éditions Gallimard, 1997, pp.223-234.

83 Cf. France Farago, *A Arte*, Porto: Porto Editora, 2002, pp.7-9.

que consideramos, em oposição, uma *abstracção pura*, procurando reduzir a gestualidade e anular a expressão do gesto, para processar uma depuração por racionalização. Em ambas é compreensível avaliar a associação histórico-cultural ao processo e radicalização das vanguardas. Foi algo surpreendente o modo urgente como se desenrolaram os principais projectos abstractos nos anos 10 do século XX. Em pouco tempo Kandinsky chegou ao caos primordial da sua *primeira aguarela abstracta*. Mais repentinamente Malevich chegou ao eclipse do *Quadrado Negro*. Num processo mais lento de definição de uma estrutura liberta da natureza, numa abstracção de segundo grau ou para além da *mimesis*, Mondrian reflectia sobre um sistema pictórico sem representação e sem natureza. Em todos eles (aos quais poderíamos juntar os planos ascendentes de Frantisek Kupka, as janelas e discos órficos de Robert Delaunay ou as pinturas *rationistas* de Mikhail Larionov) um fundo espiritual pejado de esoterismo e de religiosidade simbolista⁸³ animava e justificava os projectos. Em todos eles a tendência para «desaprender o visível para apreender um novo invisível»⁸⁴.

«O som puro aparece em primeiro plano e a alma chega a vibrar de uma maneira abstracta, mais complicada e mais «irrescendente». Eu chamo a percepção da «alma oculta» de todas as coisas que observamos à vista desarmada, ao microscópio ou pelo telescópio, a «visão interior»

«Cada forma tem um conteúdo (som interior). Não há forma alguma, como de resto nada existe no mundo que nada nos diga»

Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, Munique, 1912

«A ressonância é portanto a alma da forma, que só ganha vida através dela e age do interior para o exterior. A forma é a Expressão exterior do conteúdo interior»

«O Mundo está repleto de ressonâncias. Ele constitui um cosmos de seres que exercem uma acção espiritual. A matéria morta é espírito vivo»

Wassily Kandinsky, in «Sobre o problema da forma», in *Der Blaue Reiter*, 1912, reed. in *Gramática da Criação*

«(...): a forma é a expressão material do conteúdo abstracto»

Wassily Kandinsky, in «A pintura como Arte Pura», in *Der Sturm*, 1913, reed. in *Gramática da Criação*

Emergindo duma tendência espiritual, a pintura abstracta de Wassily Kandinsky fala de uma arte nascente da «vibração da alma» que cria o «elemento interior», uma «finalidade espiritual» que é o seu conteúdo e que se exprime na matéria exterior⁸⁵. Percutando ressonâncias nos elementos pictóricos puros, Kandinsky procurou nestes o sentido de um contacto mais intenso com o mundo. Por isso, seu projecto de abstracção não foi recusa da natureza, mas a procura de uma relação mais penetrante com esta, num «misticismo místico»⁸⁶

83 Cf. *Ibidem*, pp.194-196.

84 José Gil, *Op.cit.*, p.137.

85 Cf. Wassily Kandinsky, in «A Pintura como Arte Pura», in *Der Sturm*, 1913, reed. in *Gramática da Criação*, Lisboa: Edições 70, pp.47-52.

86 Cf. France Farago, *Op.cit.*, pp.200-201.

decidido para além da mera *mimesis*, pesquisando «sob a pele da natureza, a sua essência, o seu “conteúdo”»⁸⁷, e na aquisição de uma faculdade «de ver antolhos para além das aparências»⁸⁸. A abstracção surgia assim desse contacto mais intenso com o mundo, para lá da epiderme das aparências, para exprimir as suas leis cósmicas: «O tempo há-de demonstrar que a arte “abstracção” não impossibilita a ligação com a Natureza mas que, pelo contrário, é maior e mais intensa do que nunca o foi noutros tempos. (...) A pintura abstracção abandona a “epiderme” da Natureza, mas não as suas leis, ou, permitam-me a expressão, as suas leis cósmicas»⁸⁹.

Começando por explorar uma virtualidade absoluta do signo visual emergente, em que nada é e tudo pode ser, Kandinsky encontrava-se perante uma estrutura primária da operação estética, em que a partir do caos das formas emergiam os elementos visuais com dinâmicas e ressonâncias próprias. A forma e a cor possuem uma natureza interior que actua de modo singular num campo visual que se revela um lugar autónomo de forças e acontecimentos. Têm ressonâncias psíquicas misteriosas como a natureza. Por isso, uma cor (tal como o timbre de um som) pode transmitir sensações e emoções num estado puro que nada deve a referências da realidade que lhe é exterior. Para Kandinsky tratava-se encontrar essa «raiz profunda das leis da composição» que «é idêntica tanto para a arte como para a natureza»⁹⁰.

Tratava-se também de encontrar na imagem visual a mesma pulsão vital não representativa que a música tinha, justificado no cumplice encontro entre a «pintura sem tema» de Kandinsky e a «música pura» do compositor austríaco Arnold Schönberg no seio da *Der Blaue Reiter*. O «modelo de auto-finalidade»⁹¹ da música inspirava Kandinsky para uma diversidade de relações entre a música e a pintura que lhe permitiu a constelação semântica mais eficaz para fazer accionar os sentidos e justificações da sua pintura abstracta⁹². É também neste ponto que melhor se manifesta a dimensão expressionista da sua abs-

tracção ao encontro de reflexos da estética de Schopenhauer e Nietzsche, que viram na música, respectivamente, uma expressão directa da *Wantade* ou uma *dimensão dionisiaca*⁹³.

A pintura de Kandinsky desejava-se como actividade exercida sobre a percepção, em que o quadro, enquanto superfície enquadrada, é um campo visual e perceptivo autónomo, carregado de tensões e animações próprias, e já não espaço representado e ilusório. Tal espacialidade autónoma da pintura era descoberto pelas linhas, formas ou cores lançadas no suporte como acontecimentos justificados por uma necessidade espiritual. As fases abstractas de Kandinsky sempre pesquisaram esse sentido *vitalista* e *semiótico* dos elementos visuais. Nas garatujas dos primeiros anos de abstracção (1910-1914), emergentes de uma improvisação que uma «necessidade interior» justificava, sublinhava-se a vitalidade das inscrições que se manifestavam como acontecimentos visuais que decidiam a composição. Na fase mais geométrica, coincidente com a docência na Bauhaus (anos 20), e após passagem pela Rússia (1914-1921) onde assistiu ao sucesso do *suprematismo* de Malevich e aos primeiros anos do construtivismo, Kandinsky trabalhou polígonos geométricos como seres animicos com vida própria. A fase final do exílio francês desenvolvia essa geometria a uma organicidade sónica de formas biomórficas. Não se tratou nunca de encontrar uma *forma pura*, mas um *fazer* puro que descobria as formas na génese de uma *vida própria* e as dispunha como uma espécie de *signo primordial*.

«A superfície quadrada marca o começo do Suprematismo, de um novo realismo colorido como criação abstracta»

Kasimir Malevich, «Considerações, 1914-1919», in *Kästlerbekehrnisse*, s.d. (c.1924), cit. Walter Hess, *Documentos para a compreensão da Arte Moderna*

«Transfigurei-me no zero das formas e fui para além do zero em direcção à criação, isto é, em direcção ao suprematismo, em direcção ao novo realismo pictórico, em direcção à criação não figurativa»

Kasimir Malevich, cit. France Farago, *Arte*

Kasimir Malevich (1878-1935) iniciou a abstracção por um exaltado e nihilista processo de ocultação. A associação «alógica» entre elementos no quadro, inspirada na poesia *zaoum* dos poetas futuristas russos, não adicionava sentidos das imagens reconhecíveis, antes subtraía a sua semântica, descredenciando os seus processos de funcionamento racionais. O quadro tornava-se afirmação do espaço e não do objecto. Em 1914 explorou vários polígonos monocromáticos como vazios opacos dessa carga semântica que se intrumetiam no interior do jogo de sobreposições, numa profunda subtracção semântica que actuava com o seu poder ocultador. Em 1913 colaborava na ópera *Vitória sobre o Sol*, com

44.

92. Encontrado este espaço próprio da pintura, vista como campo perceptivo próprio, o desafio tomava-se também o de encontrar uma linguagem de acesso, uma semiologia da pintura: da vida interior das formas e das cores. A teoria foi outro contributo do pintor, necessário à sua própria actividade pictórica, sendo marcantes os livros *Do Espiritual na Arte* (1913) ou *Ponto, linha e Plano* (1926).

93. Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, «Introdução ao Expressionismo», in *As Artes Visuais e as Outras Artes: As Primeiras Vanguardas (Actas das Conferências «Ciências das Artes»*, n.º1, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2007, pp.25-26.

música de Mikhail Matiouchine e libreto de Alexei Kroutchenykh. Os cenários levavam-no a uma eleição cromática do branco, do preto e do vermelho, em esquemas cenográficos que anunciavam o *suprematismo*.

Em 1915, Malevich apresentava em São Petersburgo o *Quadrado Preto sobre fundo Branco*, na derradeira exposição do futurismo russo («0.10»), onde Tatlin apresentava os seus *contra-relevos* e Malevich o suprematismo pictórico. Apresentada no espaço expositivo na posição dos ícones ortodoxos russos, o *Quadrado Negro* era, por um lado, a última obra (por encobrimento total) do anterior sistema de representação, como uma ocultação extrema derivada das subtracções e eclipses «alógicas»; por outro, era também a primeira obra do *Suprematismo*. A função do *Quadrado Negro* era de eclipse total de um sistema de representação com a sua ligação a uma natureza exterior iluminada pelo Sol — em que a «luz da noite», a luz interior e humana passava a iluminar um «novo realismo». A forma opaca, compacta e completa do quadrado (como seriam ainda o círculo e a cruz, utilizados logo de seguida), afirmava a plenitude e repouso perfeito de uma forma mínima. Numa espécie de *époché formal*, sem necessidade de nada devido ao desejo de purificação, em que qualquer adição seria diminuição⁹⁴, em que qualquer significado seria irrisório perante a impossibilidade de dizer a *realidade suprema da pintura pura*, a plenitude proposta pelo *Suprematismo* só de podia determinar pela negativa, pela impossibilidade de afirmá-la através da mediação de qualquer signo. Neste limiar da forma, ideia e percepção fundiam-se. Já não havia decorativismo possível, mas a possibilidade que se abria virtualmente perante o nihilismo total da forma. Contra a cultura como mera transferência de valores, tudo começava de novo num *fim-limite* sem retorno, lembrando com a vertigem do seu «grau zero das formas» e abismo do «nada» a «dúvida negadora» de Decartes⁹⁵.

Na primeira versão do quadro (c.1913-1914; nova versão em 1923) são visíveis as rachas do estalar da superfície pictórica devido à tensão e diferente secagem entre a camada negra e a cor que existiu debaixo, cor cuja contribuição para essa pintura foi tornar-se coberta e invisível. Daí o negro estender-se até um limite de cobertura quase total do campo visual, prestes a preencher toda superfície e a tornar-se monocromo. No limite não coberto, o branco (que no *Suprematismo* passava a ser o novo fundo infinito, substituindo os limitados fundos azuis) revela-se quase incapaz de se afirmar como fundo, para se aparentar a uma moldura. O que seria fundo revela apenas uma margem que permite a afirmação do quadrado negro e a sua não coincidência com o campo visual, mas também revela a autoridade e poder de eclipse desse quadrado negro. Deste modo, a abstracção surgia algo repentinamente em Malevich através

do processo de ocultação do quadrado negro, para logo se afirmar a questão *Suprematista*. No *Suprematismo dinâmico* que se seguiria, a composição expandia-se no acordo rítmico de polígonos de cores vivas, animados sobre fundos neutros, e na total ausência de objectos referenciáveis.

Em 1917 pintaria *Quadrado Branco sobre fundo Branco* (1918), ícone nu e sem caixilho, no limiar mínimo da oposição: um quadrado num espaço quadrado, numa oposição entre o branco e o branco, portanto, uma *oposição entre o mesmo e o mesmo*. A forma primeira do suprematismo, o quadrado, *encosta-se ao limite* do branco-infinito, no limiar da vertigem da sua desaparição, do limiar da forma antes do abismo do monocromo. Um quadro-limite em que a forma aparece e escapa ao mesmo tempo. Anular a pintura tornava-se meio de a transcender e o suprematismo estava pronto para renovar o mundo. Neste *nada-revelado* Malevich recusava todo e qualquer signo, numa abstracção absoluta e limite para lá da realidade. O nihilismo da linguagem «transmental» e «alógica» chegara ao ponto zero das suas subtracções, aos pólos limiares de uma absorção da última figura ou do último ícone — da transparência total, ou da síntese aditiva da luz no quadrado branco, movimento contrário da opacidade total da síntese subtractiva do quadrado negro. Em ambos estes polos absorventes, o limiar-limite da forma e da cor *encontrava um princípio que se procurava no fim-limite*. No oposto ao *Quadrado Negro*, o *Quadrado Branco* significava o próprio limiar do *Suprematismo*: «No vasto espaço de repouso cósmico atingi o mundo branco da ausência dos objectos que é a manifestação do nada revelado»⁹⁶.

«(...) o simbolismo, ao situar a ideia acima da natureza (...), preparava a arte moderna» Theo van Doesburg, 1917, cit. Charo Crego Castaño, *El Espejo del Orden. El Arte y la Estética del Grupo Holandés «De Stijl»*

«Sendo a desnaturalização um dos pontos essenciais do progresso humano, ela é, portanto, da maior importância na arte neoplástica. O poder da pintura neoplástica reside no facto de ter demonstrado plasticamente a necessidade da desnaturalização. Ela desnaturalizou tanto os elementos constitutivos como a sua composição. E por esta razão que ela é a verdadeira pintura abstracta. Desnaturalizar é abstrair. Por meio da abstracção atinge-se a expressão pura abstracta. Desnaturalizar é aprofundar»

Piet Mondrian, cit. France Farago, *Arte*

Mais demorado e meditado foi o projecto abstracto de Piet Mondrian (1872-1944). Antes de desenvolver o seu projecto abstracto, uma prévia fase simbolista culminava no tríplico *Evolução* (1911) que apresentava três hieráticos nus femininos representando três estados da ascensão espiritual: uma herança simbolista, mas que servia de metáfora ao desenvolvimento do projecto abstracto que de imediato se seguiria. Depois assumiam-se duas heranças no processo demorado de concepção de um sistema (mais do que quadro) abstracto: a *Faune* na abstracção da cor e a *Cubista* na abstracção da forma, que eram apenas o

94 Cf. France Farago, *Op.cit.*, pp.231-232.

95 José Gil, *Op.cit.*, p.140.

96 Kasimir Malevich, cit. in Dora Vallier, *Arte Abstracta*, Lisboa: Edições 70, p.123.

início de um processo quase ascético de depuração.

Na série *Árvore* (1911-14) cada pintura era um degrau de superação das experiências anteriores extraindo da coisa pintada a sua essência por simplicidade sintética. Esta culminava na série dos *Mais e dos Menos* (c. 1917-1920) dominada pela linha recta, rigor estrutural de redução a horizontais (feminino) e verticais (masculino), determinando um ângulo recto (cruz). Daqui desenvolvia uma rigorosa ortogonalidade que fechava planos rectangulares. Este fechamento em extensão (de superfície) dos planos colocava um novo (e seguinte) problema: a cor? De início Mondrian pintou com cores veladas e translúcidas que não afectassem a depuração estrutural, uma leveza cromática de modo a que conteúdo e forma se encaixassem na desejada imobilidade estrutural e essencial.

Na série *Composição* chegou à restrição das cores puras primárias: vermelho, azul e amarelo que dialogavam com três cores neutras (branco, preto e cinza claro). A cor tornava-se sistema, recusando qualquer mistura. A cor apresentava-se o mais possível pura e espiritual, antes de ser cor do mundo e da vida. O seu contraste visual depurava-se num processo conceptual que as aprendia por depuração cromática. O que funcionava era um *contraste de quantidades* da cor no plano e não um contraste *entre* as cores. A composição recusava a *figura* (não existia segregação da figura sobre um plano de fundo), apenas restando extensões de linhas ortogonais e de planos de cor, num desejo de *harmonia formal*. Numa austeridade máxima e lógica recusava-se o instinto e o devir da natureza, num encontro (numa ordem superior) do *Bem/Belo/Verdade*. Enquanto o acaso da natureza era o *trágico* e a desordem, a pintura era meio para um *equilíbrio superior*, cuja ordem e abstracção seria a *figura ao trágico*.

Num duplo processo de desnaturalização, de retirada da aparência do objecto e do temperamento do artista⁹⁷, ambos acidentais e contingentes, o quadro processava-se por depuração, por retirada do que fosse representação e expressão anímica e vitalista, até um mínimo lógico que teoricamente fornecia a seriedade da justificação, até um *resto* que se encontrava depois de expurgada a natureza empírica (o trágico) e onde esta se silenciava. Depurada de natureza e de subjectividade, o quadro é um terceiro elemento cuja mediação se efectua por encontrar uma estrutura mínima e exacta onde o espírito e a vida se unem num plano superior, como na *Ideia Absoluta* de Hegel⁹⁸. Daí Mondrian ter necessitado de quase dez anos para uma travessia dialéctica de depuração e exactidão, em que cada avanço só se efectuava quando encontrava justificação, até chegar a um sistema que se recusava a corromper pelas variações da natureza

e do sujeito. Nesse sistema, a que seria fiel durante mais de vinte anos, tudo se decide num acto de harmonia e equilíbrio de relações puras (composição) que gere e decide a pintura numa estabilidade superior e austera. O mínimo da pintura, a sua estrutura, não só coincide com o seu sistema, como também gere em proximidade a sua harmonia. O seu rigoroso sistema seria uma marca pessoal que duraria mais de duas décadas para só sofrer alterações nas telas finais influenciadas pela grande metrópole norte-americana e pelo Jazz: *New York City* ou *Boogie-Woogie* (depois de 1942), pinturas que aceleraram o ritmo interno da estrutura e que se expressavam de modo mais dinâmico relativamente ao anterior rigor intelectual.

Mondrian e Kandinsky realizaram uma abstracção derivada da natureza: o primeiro depurava até lhe restar um mínimo estrutural e essencial, onde o espiritual dominava o vitalismo natural e trágico; o segundo desagregando e esquivando as aparências para activar um fundo vitalista e trágico. Malevich fez eclipse, apagando a natureza, em corte e anulação ou separação radical. No suprematismo já não há natureza. Kandinsky explorou a forma emergente e vitalista. Mondrian a estrutura última e essencial, já sem forma e sem vitalidade natural. Malevich explorou a forma última (quadrado negro e branco) e prestes a desaparecer no seu limite. Kandinsky considerava que *não há nada que nada diga*, pelo que em cada elemento significante a pintura diz sempre algo *como* a natureza. Malevich pretendia esse «nada» nihilista para encontrar um mundo pictórico onde já não funcionam as leis da natureza. Mondrian quis conquistar esse mínimo de funcionamento da pintura que coincide com a estrutura e que em cada momento se diz a si próprio como sistema.

As quatro décadas seguintes seriam ainda heróicas na história da pintura abstracta. Nos 20 e 30, em que seria possível incluir Mondrian, o Kandinsky da fase *Bauhaus* e depois o *Cercle Carré*, o significante, já posto a nu, procurou uma linguagem e código próprio de dimensão universal. No segundo pós-Guerra, o informalismo oporia uma dimensão individual, afirmando a existência e a acção assente na contingência radical, definido uma abstracção intuitiva e vitalista. Herdeira de Kandinsky e do automatismo psíquico do surrealismo, esta via procurou revelar as purezas do inconsciente, numa expressão imediata e livre em que, desconfiada da razão e da civilização, revelava a crise da cultura ocidental. Uma era um fenómeno de sociedade, a outra uma angústia individual e subjectiva. Se a primeira mostrou o que a cultura ocidental do pós-Guerra quis ser, propondo-se como saída utópica do seu estado presente, a segunda mostrou o seu profundo desespero e mal-estar de espírito: «De um lado, a arte como projecto, do outro, a arte como destino. A primeira censura-se-lhe o ser abstracta, utópica; à segunda, o facto de se render sem combate. Depois tornar-se-à palpável que as correntes construtivistas que, com o seu projectismo a todo o transe, se propunham configurar “historicamente” o futuro da sociedade,

97 Cf. France Farago, *Op.cit.*, p.204.

98 É possível avaliar em Mondrian marcações do simbolismo, da teosofia, do neoplatonismo e do idealismo hegeliano, sobretudo nos primeiros anos de génese do neoplasticismo. Cf. Charo Crego Castaño, *El Espejo del Orden. El arte y la estética del Grupo Holandés «De Stijl»*, Madrid: Akal Ediciones, 1997, pp.26-28, 99-110.

careciam de relação histórica com a sociedade real; e que as correntes opostas, anti-racionais, revelavam com extrema clareza a situação histórica de facto, por mais contraditória que pudesse parecer em relação à suposta coerência da história. Mas que o projecto era verdadeiramente utopia e que o destino era história só hoje podemos afirmá-lo»⁹⁹.

Mas é na plenitude da sua presença que a arte abstracta encontra o seu avesso, essa intransponibilidade em que se descobre agarrada ao mundo sensível. Tal ficou patente em manifestações *informalistas* europeias, sobretudo de orientações matéricas. É o caso de Tapiés que afirmou o *ser-ai* da matéria táctil e fenomenológica. Com este princípio, a matéria é muro e barreira afirmando-se como *coisa* com a sua opacidade e mistério, obrigando a ver e a assumir a sua realidade, o seu «realismo integral» como «gran-zero» da abstracção¹⁰⁰. Se a arte ocidental, desde finais da Idade Média, apresentou um sistema de representação com considerável unidade, assente na caixa da perspectiva renascentista, em que o quadro se abria como uma janela, portanto com uma abertura da parede que nos oferece um espaço de ilusão, pode-se dizer que em Tapiés, e sobretudo na sua produção entre os de 1952 e 1954, o quadro apresentava-se «como parede ou muro» em toda a sua opacidade física e intransponível ao olhar, confrontando-nos com a sua superfície rugosa e rude, com as suas marcas e texturas reais, impedindo qualquer *trompe l'œil*. Não há outra luz senão aquela que define a materialidade granular e áspera dessas superfícies. É apenas a superfície, enquanto pele plástica, que é *activada*¹⁰¹. O real matérico expressa-se sem nos confrontar com a sua inacessibilidade de «coisa em si», na linha *kantiana*, como algo irredutível à nossa teorização¹⁰². Se Tapiés fazia do excesso de real um modo de superação do banal e da quotidianidade, um meio de alerta de autenticidade do real, fazia-o porque colocava o observador perante uma espécie de *époque involutária* uma suspensão de juízos tomados irrelevantes e inadequados perante a realidade integral. O seu poder de *apresentação* fazia com que uma pintura sem *representação* resistisse à noção de abstracção para impor a sua assomada de realidade.

O neo-dadaísmo e a redescoberta de Marcel Duchamp (1887-1968) coincide, não por acaso, com o fim de um determinado papel histórico da arte abstracta. As artes plásticas problematizaram a abstracção de dois modos: a mais comum por afastamento da figuração *mimética*, numa autonomia e auto-significação dos significantes. Esta não libertava o objecto artístico de pertencer, como ma-

terial significante, ao mundo sensível. A segunda procurou anular essa presença física alimentando uma dimensão conceptual: foi a arte *não-reintiana* de Duchamp e os seus derivados conceptualismos. A primeira funcionava no espaço consagrado e autonomizado da arte, procurando assumir o estatuto de arte, ambicionando a forma (ou estrutura) pura e última (Mondrian, Malevich); a segunda questionava esse espaço, disputando o próprio estatuto da arte e fazendo reavivar a tese do *fim da arte* de Hegel. O objecto é realidade, para agir como conceito. Já não se trata de a partir da obra se justificar um conceito, mas de um conceito (no limite, o da própria «arte») justificar o *objecto artístico como realidade e a arte como conceito*¹⁰³.

A *anestesia estética* de Marcel Duchamp é a letargia da dimensão sensível, posta de fora ou entre parêntesis, uma *abstracção outra*, por conceptualização que emerge da inutilidade da aparência. A inutilidade do famoso urinol (*A Fonte*, 1917) não é só relativa à funcionalidade do objecto, mas também à indiferença estética das suas formas. A impureza funcional do urinol, de recepção de dejectos líquidos, contrasta com a pureza mental de uma fonte já liberta do acordo sensível das formas. Já não é o objecto concreto que decide *se é fonte nem se é arte*. É essa a radicalidade de *A Fonte*, a de que o objecto já não tem qualquer culpa, porque não é *téckne* (do grego, *saber fazer*) nem *opus* (do latim, *obra*). Ou seja, o *objecto é proposto* para algo para o qual nunca foi feito pelo que não se lhe pode imputar nenhuma culpa. A expressão «bela forma» (*formosus*, do latim) não só revela a sua tautologia como se curto-circuita com Duchamp.

A entrada da década de 60, que era também o tempo da redescoberta de Marcel Duchamp como figura mítica da arte do século XX, as novas figuras, em que, de modo abrangente, poderemos incluir a *Pop Art* norte-americana e inglesa, a *figuração narrativa* francesa ou ainda manifestações neo-dadaístas e o *nouveau-réalisme* francês, demitiam a abstracção do seu protagonismo vanguardista. Ser moderno deixava de *ter que ser abstracto*, e como que a abstracção chegava a um fim histórico (que era também do seu maior papel nas artes plásticas) que a tornava desnecessária. Sobre tudo, perdiam pertinência as querelas entre *abstracção/figuração* ou *forma/conteúdo*. Contudo, apesar deste fim culturalmente avaliado nos finais dos anos 50, a abstracção continuou a sua história numa sobrevivência que a situava para além do seu corolário histórico. Num primeiro momento, ela assumiu essa dimensão póstuma, noutra assumiu a citação da sua própria história, ou seja, produzir arte abstracta já não era chegar a um *nada primordial*, porque ela já tinha uma memória, um rasto alargado de referências que situavam cada projecto.

99 Giulio Carlo Argan, cit. in *Renato de Fusco, História da Arte Contemporânea*, Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.147.

100 Dora Vallier, *Op.cit.*, p.221.

101 Cf. Valentano Bozali, *Arte del siglo XX en España Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid: Espasa Calpe, 1995, pp.304-305.

102 Cf. Mario Perriola, *El Arte y su Sombra*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2002 (Torino: Giulio Einaudi Editore, 2000), pp.19-26.

Jean-François Lyotard, «O Sublime e a Vanguarda», in *O Humano. Considerações sobre o Tempo*

103 Cf. Hans Belting, *L'Histoire de l'Art est-elle Finie?*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p.85.

«CITOR», ENTIDADE PÓS-PENSAMENTO

Hugo Ferrão

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

O conceito de «citor» insere-se numa problemática mais ampla, tratada na Tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura, intitulada: «Pintura como Hipertexto do Visível – Instalação do Techno-Imaginário do Citor» onde abordámos a crescente imersão tecnológica imposta a toda a humanidade como inevitável, necessária e desejável, para a qual têm dado grande contributo as tecnologias da informação e comunicação em estreita relação com os dispositivos tecnológicos de matriz digital, protagonizando a contaminação imagética que tem como *axis mundi* o computador e sua relação com todas as actividades humanas.

Estamos cada vez mais familiarizados com o enorme e profundo impacto da crescente imersão tecnológica. Progressivamente deixámo-nos de interrogações quanto à «universalidade» das «manifestações techno» e a sua invasora monotonia circular.

O «citor» pode ser considerado como uma entidade emergente da cibercultura entendida como dimensão «imaginotécnica», em que a raiz *ciber* é indissociável da artificialidade do «pensamento cibernético» que possui a particularidade de construir modelos em qualquer domínio do conhecimento, indiferentemente das categorias pré-estabelecidas, o que provoca a «invasão» e interligação de áreas aparentemente afastadas das múltiplas constelações disciplinares que fazem parte do conhecimento humano. A noção de cibercultura articula-se com a ideia de pós-modernidade (Jean-François Lyotard) como «límite», ou «problema» que veicula e anuncia a «vampirização» dos conteúdos, a destruição da autoria, a interrogação sobre a originalidade, outras atitudes investigativas, novas perspectivas geralmente destruturantes e inquietadoras das ordens instituídas, gerando cascatas de micro-narrativas de tal maneira individualizadas que podem surgir como mundos fechados à significação. Deu-se a ruína da função tradicional da narrativa de transmissão e produção de conhecimento.

Elaborámos ao longo da investigação um contexto de «caverna platónica virtual» para expressar a alegoria da cibercultura, que segundo Pierre Lévy:

«(...)a cibercultura exprime a ascensão de um novo universal, diferente das formas culturais que a precederam na medida em que ele se constrói sobre a indeterminação de um qualquer sentido global.» (oura maneira de dizer cibernética....)

Na cibercultura engendra-se a imagem do corpo tecnicizado, pois a existência real tornou-se insuportável. O desejo de tecnologia visa a procura da individualização tecnológica e da construção da própria techno-imagem, porque

no mundo real é-se um «produto» descrito por números de série de cartões que são marcadores de instituições.

Quando falamos do «Corpo Amplificado/Terceira Mão/Braco Virtual» de Stelarc que, na década de 80 e 90 teve papel de relevo na espectacularidade das suas instalações e performances, confrontamo-nos com um corpo dito obsoleto e com a necessidade de criar híbridos biotecnológicos que passam a habitar o imaginário das gerações que nascem com os «computadores dentro de si».

A génese da cibercultura é uma consequência directa da Guerra Fria e do papel cúmplice das Universidades (na década de 60) e dos programas das agências e departamentos de defesa dos Estados Unidos que tiveram papel determinante na crescente militarização da sociedade. A arquitectura dos mundos virtuais e das redes passaram a encarnar os «não lugares» virtuais desde os finais da década de 70, assumindo maior relevância nos anos 80, fazendo a convergência de toda e qualquer tecnologia digital de forma a ganharem a configuração do ciberespaço.

O ciberespaço (William Gibson), é um mundo habitado por corpos imateriais digitais constituídos por «células» com o formato matricial de hipertexto que pode simular e aproximar-se da plasticidade de um sistema inteligente que se readapta permanentemente em função dos elementos que lhe são fornecidos.

As visões primordiais do ciberespaço (Michael Benedickt - *Cyberspace: Some Proposals* - 1991), estavam contaminadas pela ficção científica cyberpunk, não sabendo bem onde termina a ficção e começa a ciência, no entanto «consentimos» em viver num «estado écrã» altamente vigilante, eficaz e letal, cuja naturalização nos confunde com os «homens sem qualidades» (Mario Perniola) permitindo alimentar a velocidade de sermos co-autores/co-editores em quase todas as áreas, bastando para tal, ter acesso a *hardware* e *software* de topo, quando na realidade já somos dispensados de qualquer participação individual na perspectiva de contributo intelectual ou colectivo, na poderosa ciberindústria do pensamento, sendo projectados na «linkagem» dos conteúdos (*copy/paste*) e progressivamente implodidos nos biliões de células de hipertextos. O imaginário passou a ser interpretado como ficheiro digital, transformando a vida num «jogo interactivo», onde se aceita passivamente techno-travestir a existência, tal como na fotografia digital da autoria de Paulo Mendes, intitulada: «L'art de vivre (portait)/Ken c'est moi, Barbie c'est moi, Action man c'est moi» 1997/98, onde se reforça e ressalta a multiplicidade de máscaras que o autor pode fantasiar ao infinito.

Ver uma imagem deixou de ser uma acto de fruição, ou de contemplação em que a descoberta do ser provocava interrogação existencial num tempo dilatado feito de humanidade. Tornou-se num exercício de isolamento tecnológico em que se está permanentemente exposto à «radiação» das techno-imagens negocia-

doras de estratégias intuitivas mais favoráveis, potenciadoras da orientação no sistema.

As máquinas estão cada vez mais preparadas para receber o homem em mundos virtuais construídos à imagem nostálgica do homem, isto é patente nos sistemas de Realidade Virtual que transporta o utilizador para dentro de mundos digitais que mimetizam a realidade. A realidade virtual representa um território extraordinário de estetização do mundo digital, ao alcance de toda a humanidade, cuja palavra-chave é «interactividade» e permite ao utilizador sem qualidades, sem competências específicas, converter-se em «operador», assumindo a aparente universalidade do acto criador.

O «citor» encarna a tese da instauração do «teco-imaginário», não como unidade autoral individualizada, mas já como agregado que prima pelo perfeccionismo tecnicista da visualidade dos mundos virtuais, totalmente gerados por máquinas-computadores.

Propomos recentrar e teorizar sobre as hipóteses da «Instauração do Tecno-Imaginário do Citor», revelando que a «materialização» dos hipertextos é concretizada na convergência de todas as plataformas tecnológicas de matriz digital construindo entidades hiper-reais, que estão a passar do estado virtual para o de realidade concreta.

Temos consciência de que esta investigação é um acto mitológico, interpretado como último momento teoricamente possível de explicação humana (Gilbert Durand). Uma espécie de «arqueologia do imaginário humano», na qual se podem reconhecer estratégias intelectuais e estruturas de pensamento que contrariam o discurso triunfalista da ciência e da oficialidade dos «choques tecnológicos», choques esses só possíveis em culturas ahistoricas, em que o «esquecimento de si» é uma constante colectiva e individual.

É neste contexto que apresentamos o conceito de «citor» como unidade composta por um «mecanismo natural finalizado», não intervençionado ou melhorado, obedecendo a criação deste conceito à instauração de forma híbrida da noção de cibernética que preconiza a comunicação entre humanos e máquinas (Norbert Wiener), centrada na estratégia intelectual da citação, mimetizada pelo conexismo informático (Roy Ascott) e assumindo a ideia de autor (Michel Foucault), como identidade humana possuidora de um quadro semântico único e específico feito de vivência.

Tecemos um conjunto de considerandos à volta da ideia de «citor», dizendo que este privilégio o entrelaçamento conexista com a informação digitalizada existente nas redes informáticas. Este entrelaçamento pode caracterizar-se por marés intempesitvas de continentes de imagens interactivas, percepcionadas pelos «olhos de scanner» que simultaneamente vigiam e são vigiados, podendo aceder ilegalmente a cidades virtuais criptadas por poderes tradicionais, «pira-

tiar» software e informações preciosas, «sentir» no corpo «sensações digitais», confessar-se a «*avatars*», ser iniciado em cateiras desaparelhadas por programas tecno-espirituais, visitar e construir mundos virtuais, arranjar identidades, participar em batallas que nunca se deram, «tecno-morrer» várias vezes ao dia, ser actor em filmes e jogar milhares de horas de videojogos, mudar de corpo, sexo e rosto, enamorar-se por um protótipo de realidade virtual, ser operado em Tomar por um «cirurgia-robô» que estava em Oslo, ser editor de revistas, produtor discográfico, tecno-artista, e possuir em cd-rom e dvd mais documentação do que a maioria das bibliotecas públicas e privadas do século XX.

Podemos ser imersantes (Char Davies) na fruição e reconstrução virtual do planalto de Gizé, bem como do Templo da Esfinge, tocar o *rending* e escolher o tratamento inicial das superfícies, observar e passear por entre as estátuas (10) do faraó Kefren que existiam dentro do templo, engenhosamente refeitas em 3-D, vivenciar digitalmente um mundo virtual que se expande e contrai em tempo-real.

Uma das características do «citor» radica no autor como princípio agregador de um discurso, e partilha da visão de Michel Foucault que interpreta o papel do autor «como princípio de agrupamento do discurso», ou «unidade e origem de significações», em que interferem as vivências e a sua história no sentido da «inserção no real».

O próprio corpo do «citor» faz parte da «carne da cibernética» em que a noção de ser vivo é: «*um mecanismo natural finalizado*». Adivinha-se, através da ficção científica, a emergência de outras máquinas hiper-reais, mais humanas do que os humanos. Organismos biotecnológicos que podem despertar nos humanos a humanidade perdida. Os actuais *interfaces* já são mediadores discretos, operam subtilmente passagens, poderíamos dizer que os «sentidos digitais» assemelham-se aos «interfaces humanos».

Para o «citor» o corpo é representado como dispositivo-equipamento que funciona como transmissor e receptor, em que a informação é despida de qualquer ruído ou subjectividade. Este novo estatuto indiferenciado – categoria dos «mecanismos-organismos naturais finalizados» - considera o homem como uma possibilidade de «arquitectura», uma variante combinatória extremamente complexa, mas que é passível de réplica.

Num futuro próximo as corporações «Bio.Com», possuirão um domínio biotecnológico, ancorado, inicialmente em «alcatelas de cientistas», mas que futuramente poderão replicar qualquer mecanismo natural finalizado sem o «ruído» da interferência humana.

O «citor» deixou de acreditar «na imposição de a tudo se impor a necessidade de saber» (consumo de bens simbólicos imateriais, uma das características da pós-modernidade...), o «citor» passou a ter outro tipo de relacionamento

com o saber, entendido como uma realidade fora de si e à qual apenas se pode aceder segundo determinados tecno-protocolos. O volume e a densidade da «mercadoria virtual», são indicadores que permitem avaliar da necessidade de ser apropriada, acessível, divulgada, piratada ou adquirida. O fascínio pela citação, como se tudo já tivesse sido dito, amplia-lhe a capacidade de conectar blocos de informação, na estranheza e surpresa da hibridiz compositiva, tornando-se um «montador» de sentido, servindo-se de estratégias de significação próximas da linguagem cinematográfica, «remontando» tecno-imagens em micro-narrativas (ideia de vídeo *clip*), para informar e comunicar com receptores anónimos à escala global.

Consideramos que o imaginário do «citor» deixou de expressar a sua individualidade, já não o habita, perdeu-se no mundo privado das *me generations* (gerações eu-ego), as suas referências espaciais e temporais fazem parte de ficheiros contendo imagens digitalizadas que se entrelaçam com realidades reais e virtuais com a dimensão de *gigabytes*, estando os monólogos humanos directamente relacionados com o tempo em que se está presente-ausente do terminal.

Esboçamos uma atmosfera de pós-pensamento, plena de hibridiz biotecnológica, em que o «citor» elabora simulacros das suas ideias na ubiquidade das imagens virtuais, que já são os principais pontos de ancoragem do imaginário humano, que se converte em mundos 3-D ou 2-D. A familiaridade com as imagens que representam o espaço tridimensional e a própria noção temporal destas alterou-se profundamente, pois estas transformaram-se em hipertextos do visível, reforçando as qualidades dinâmicas de informação e comunicação, sempre em movimento, copiável, transferível e combinável, acentuando o fosso entre manualidade e tecnicidade da produção das tecno-imagens.

Com o «citor» generalizou-se o sincretismo indiscriminado e a ideia de Ciberdélia em que o «citor» privilegia o primado do sentir emocional da instantaneidade, sobre a razão discursiva, as respostas aos estímulos hipereais, que se apresentam como paisagem infocomunicativa (informação e comunicação), interactiva e contextualizada (cibercultura-ciberespaço), irrompendo em meras adaptações circunstanciais, vivenciadas *frame a frame*.

O «citor» vive a velocidade do *continuum* circular da produção, reprodução e combinação de hipertextos, anulando a capacidade de concentração necessária à própria leitura dos textos, pelo que o recurso à visualidade, como forma de comunicação (ideografia dinâmica - Pierre Lévy) e interacção totalitária de contextos ciberculturais, exigindo o mínimo de esforço, torna-se condição para a existência de comunicação e contribui muito para a anulação da centralidade dos actos simbólicos humanos que é caracterizada pela subjectividade e diversidade cultural das relações do homem com o mundo exauridos no gigantismo perfec-

cionista da composição de palavras chave que dão entrada nas bases de dados.

A apropriação imagética da *New Age*, por parte do «citor» reveste-se da maior importância, pois este utiliza na noção de emergência da sociedade da informação e da comunicação, à escala global como se se tratasse de uma era (*Information Age* – Era da Informação), considerando como paradigma dessa dimensão a futura materialização da informação (coisificação), enquanto nova realidade, congregada com a expansão ao infinito da virtualização da existência humana através da elaboração de supra estruturas tecnológicas, capazes de desenvolverem «canais semânticos», espécie de enredos programáticos que dificultarão, cada vez mais o discernimento entre a realidade material da natureza e o conhecimento «empírico» dos hiperespaços, funcionando como expansões e contracções «corporais» da informação e, por último, a aceitação da desmaterialização e dispensa da fisicalidade da carne do corpo humano, considerada como a última fronteira.

Qualquer actividade exercida pelo «citor» tem conotação «tecnológica», sem a qual todo o seu universo difuso se desliga e desvanece, tornando-se determinante que o seu sistema nervoso humano esteja inter-conectado e expandido pelas redes globais, estabelecendo como momento fundador ou ponto de viragem civilizacional (Sociedade da Informação e Comunicação) os anos 90, quando a Internet (1997) se tornou uma realidade e se implementou à escala planetária, anunciando uma outra *New Age*, esta eminentemente tecnológica. Mário Perniola faz uma leitura corrosiva sobre esta ideia de *New Age* e reforça a interpretação de Umberto Eco que a considera uma «desgenerescência» do neoplatonismo e das suas linhagens de iniciados, adulterando a própria noção de sagrado. Perniola acentua a perigosidade das miscelâneas e refuta peremptoriamente as cascatas analógicas que reduzem, na sua simplificação máxima, à indiferenciação que qualquer coisa se torna igual a qualquer outra e tem sempre algo próximo e semelhante a outra.

O «citor» encontra na fusão biotecnológica nova possibilidade intermédia para a construção de «teorias universais» unificadoras, com techno-memórias sem esquecimento, e assiste deslumbrado ao techno-imaginário no sentido de uma recordação ténue de algo que presencia sem nunca ter experienciado, recuperando nos jogos de palavras, já sem sentido, a miragem da «tecnologia-evolução» e do «tecnoprogresso» das ciberceracias.

O «citor» admite três pilares de sustentação para o pós-pensamento:

- o primeiro constituído pelas comunidades pós-humanas, interpretadas como unidades biotecnológicas, tendencialmente libertas do ciclo da vida e da morte;
- o segundo é a total invisibilidade da economia laboratorial asocial;
- por último, a acentuação da produção de bens cibernéticos, sem inter-

ferência humana, cujo crescimento é directamente proporcional à progressiva aceitação da desmaterialização do corpo.

Configurámos também o paradigma *High Tech* – *Low Life* (dissidência e desobediência) frisando que instauração do techno-imaginário do «citor» necessita de ser contextualizada e ancorada numa mitologia tecnológica, que actua como vírus, programado por corporações, laboratórios e mesmo governos que garantem a sua disseminação draconiana em constante inovação tecnológica.

Contextualizámos, como já havíamos dito, o «citor» como um produto derivado do totalitarismo tecnológico do fim do século XX, da cientificação e do constante estrangulamento virtual e biotecnológico a que foi votada a existência dos seres humanos. As pessoas passaram a ser vislumbradas como «entidades provisórias» cujo carácter transitório é atomizado e vaporizado no terror da antevisão apocalíptica previsível, nas dissidências tão angustiadas e simultaneamente tão lúcidas, como é o caso do terrorista filósofo «Unabomber», pseudónimo de Theodore Kaczynski.

A cibercultura faz emergir novos paradigmas como a guerra virtual (Integrated Warfighter System) que passou a integrar os videojogos que podem estar online para serem amplamente testados e possuem uma qualidade visiva hiper-real, onde hipoteticamente vislumbramos cartazes anunciando a caça a homens como Eric Rudolph ou Bin Laden, considerados inimigos das democracias ocidentais, ironia e banalização da militarização da sociedade, bem patente na pintura intitulada «Blang» (1962) de Roy Lichtenstein.

O «citor» potencia a ideia de que a cibercultura está marcada pela insubordinação das tribos electrónicas perante o poder legislador, ordenador e contador do ciberespaço, contudo a negação do estatuto de «não pessoa» a que foram votados largos sectores da sociedade, fez com que esses excluídos (com as mais diferentes formações, incluindo a universitária) de todos os sectores, exerciassem a «sabotagem em directo» por parte de «colectivos insubmissos» que apelam à maior consciência individual. Uma rebelião cultural em rede, à imagem do projecto «Tomango» (eu roubo) nascido nas redes (Internet), que cria sites em que apresenta um manifesto como «10 sugestões para um estilo de vida Eu Roubo: porque a felicidade não se pode comprar.»

O «citor» percebeu que a aquisição do maior número de competências, toda à flexibilidade e formação ao longo da vida (*high tech*), não significavam ter melhor vida (*low life*), permite-lhe sim ficar numa qualquer bolsa de excedentes enquanto se efectivavam deslocalizações para parte incerta, com a certeza de mão-de-obra escassa, a coberto da hipócrita competitividade e da desadequação tecnológica.

Deixou de ser importante aquilo que se conhece. Pergunta-se quão rápido és? Qual a densidade da informação infiltrada? E se é ou não interessante. A volati-

lização dos conteúdos está associada à velocidade (Paul Virilio) e esquecimento que convergem na implosão da instantaneidade do tempo real.

O «homem sem qualidades» está ausente do pensamento, porque não pode perder (imaginário) aquilo que já não possui, mesmo que não tenha consciência disso. A retórica letal do discurso político das demotecnocracias utiliza o indicador imperativo do «choque tecnológico», da «mobilidade», da «globalização», das «competências» da «concorrência», mas sabe que a monitorização dos projectos e a maximização dos seus impactos são constantemente reequacionados na perspectiva economicista que apenas processa cálculos em função de objectivos previamente definidos por poderes difusos, anónimos, parasitários que em nada têm contribuído para a qualidade de vida dos biliões de excluídos a que a humanidade foi votada (democracia, trabalho escravo, nomadização e guetos).

Para concluir, fomos capazes de elaborar e colocar três asserções através do «citor»:

- a primeira proposição considera que a instauração do techno-imaginário do «citor» anuncia ruptura epistémica, solvência do imaginário e das próprias tecnologias intelectuais humanas, com forte visibilidade na desertificação do discurso humano, tendo como contraponto a hidra das manifestações techno-discursivas que se alimenta e mimetiza de todas as práticas humanas interagindo num colectivo anónimo como processo global aberto e em contínuo;

- a segunda proposição considera o «citor» como descriptor do desaparecimento do autor como criador individual de narrativas, o que significa ser capaz de se dizer metodologicamente, acentuando a rarefacção das práticas discursivas que passam a pertencer ao mundo das manifestações techno em que as significações deixam de impregnar e instaurar imageticamente o mundo, passando este a ser produzido por motores exploratórios de hiper-realidades capazes de coisificar, não metaforicamente, mas materializando a pós-humanidade;

- a terceira proposição coloca o «citor» como mediador não privilegiado (mecanismo natural finalizado) com a nostalgia de uma história de vida enquanto espécie, mas cujo relacionamento com a natureza se encontra cada vez mais dependente de *interfaces* de dispositivos tecnológicos tão sofisticados que podem manipular a própria composição genética do organismo humano (nanotecnologias), criando mutações apenas sonhadas pelos deuses.

O «citor», anuncia a antevisão de uma nova entidade biotecnológica configurada pelas cibercracias.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio - A Comunidade que Vem. Lisboa, Editorial Presença, Col. Hipóteses Actuais, n.º 1, 1993.

BENEDIKT, Michael (vários) - Cyberspace: First Steps. MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1992

COTTON, Bob & OLIVER, Richard - Understanding Hypermedia, from Multimedia to Virtual Reality., London, Phaidon Press, 1993.

DERY, Mark - Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century, (Velocidad de Escape, La Cibercultura en el Final del Siglo) Ediciones Siruela, S. A. Madrid, 1998

DRUCKREY, Timothy, Edited by - Electronic Culture Technology and Visual Representation, New York, Aperture Foundation Publishes, 1996

FERRÃO, Hugo - Ciberespaço, como Matéria do Sonho, Tribos e Territórios Virtuais, Lisboa, Universidade Aberta, 1994, Dissertação de Mestrado em Comunicação Educacional Multimedia.

FOUCAULT, Michel - *O pensamento do exterior*. Trad. de Miguel Pereira. [S. l.]: Fim de Século, 2002. 54 p. ISBN: 972-754-177-1.

FOUCAULT, Michel - *O que é um autor?* Trad. de António Fernando Cascais. 4ª ed. Lisboa: Vega, 1997. 160 p. (Passagens. 6). ISBN: 972-699-303-2.

GIANNETTI, Claudia Sob a direcção de - Arts Telemática, Telecomunicações, Internet e Ciberespaço, Lisboa, Relógio D'Água Editores e Claudia Giannetti, Col., Mediações, 1998

GIBSON, William - Neuronante, Gradiva, Col. Contacto, n.º 4, Lisboa, 1988

GOODMAN, Cynthia - Digital Visions, Computers and Art, Harry N. Abrams, INC, Publishers, New York, 1987.

HEIDEGGER, Martin - Língua de Tradição e Língua Técnica, Veja, Col. Passagens, Lisboa, 1995.

JACOBSON, Linda - Cyberarts, Exploring Art & Technology, Miller Freeman Inc. San Francisco, 1995.

JENKS, Chris - Visual Culture, Routledge, London, 1995

KERCKHOVE, Derrick de - A Pele da Cultura, Relógio D'Água, Col. Comunicação e Cultura, n.º 1, Lisboa, 1997

LÉVY, Pierre - Cibercultura, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 138, 2000. Ideografia Dinâmica, Para uma Imaginação Artificial, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 63, 1997.

LOADER, Brian D. - A Política do Ciberespaço, Política, Tecnologia e Reestruturação Global, Lisboa, Inst. Piaget, Col. Economia e Política, n.º 53, 1999.

NELSON, Theodor - Computer Lib, Dream Machines, Washington, Tempus Books of Microsoft Press, 1987.

ORVELL, Miles - After Machine, Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries, University Press of Mississippi, Jackson, 1995

POPPER, Frank - L'Art à L'Âge Électronique., Paris, Éditions Hazan, 1993.

- SAGAL, Paul T. - *Mente, Homem e Máquina*, Gradiva, Col. Filosofia Aberta, n.º 3, Lisboa, 1996
- SALOMON, Jean-Jacques - *Sobreviver à Ciência, Uma Certa Ideia do Futuro*, Inst. Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, n.º 160, 2001.
- STONE, Allucquère Rosanne - *The War of Desire and Technology, at the Close of the Mechanical Age*, The MIT Press, London, 1996.
- VATTIMO, Gianni - *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio D'Água, Col. Antropos, n.º 21, 1992. *Acreditar em Acreditar*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.
- WALLIS, Brian (vários) - *Art After Modernism, Rethinking Representation*, David R. Godine Publisher, Lincoln, Massachusetts, 1996

O SUEITO E O REAL O ABSTRACIONISMO E A QUESTÃO DA NATUREZA

João Peneda

Professor Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
Psicoterapeuta

“Não podemos vencer a Natureza, pois o homem é Natureza.”
Malevich

Resumo

Este texto é uma aproximação ao problema da Natureza na primeira geração de artistas abstractos. Ao revisitar os momentos iniciais do abstraccionismo de Kandinsky e de Malevich, o nosso objectivo é mostrar que o afastamento dos objectos reais e o consequente acentuar do dispositivo pictórico de representação não realizaram um corte com a Natureza. Em oposição à perspectiva materialista (século XIX) sobre o mundo natural, os primeiros pintores abstractos desvendaram a “Natureza interna (innere Natur)” (Kandinsky)¹ e a “Realidade” última: nas palavras de Malevich, “a excitação sem causa do Universo”.²

Uma das chaves decisivas para o entendimento das origens da abstracção nas artes plásticas é a transformação que sofreu a **noção de Natureza na segunda metade do século XIX**. As investigações de Charles Darwin confrontaram-nos com uma concepção até aí inédita da vida e do homem. Em consequência, assistimos a um conjunto de efeitos e reacções a esta versão desencantada do mundo natural. Na viragem para o século XX, o avanço imparável da técnica e da ciência positivista absorve, quase sem deixar resto, o conhecimento da vida e da realidade humana. Ironicamente, são muitos os que não se revêem neste discurso totalizador, manifestando sintomas de um mal-estar difuso.

É importante começar por interrogar o que permitiu este novo olhar sobre a Natureza, dando origem à chamada modernidade. Hölderlin terá captado este momento crucial na história do Ocidente³ ao retomar a velha querela dos antigos e dos modernos. O poeta alemão assinala o “retraimento dos Deuses” e a instauração de um tempo em que foi quebrada, pela primeira vez na história do homem, a relação com o sagrado. O “destino” moderno convidaria a criar algo de novo, para além dos alicerces do passado.⁴ Por sua vez, Nietzsche, através

1 Cf. ÜGK, p. 54(49); p. 48(43). Entre parêntesis aparece a página da edição portuguesa; as passagens citadas foram por nós traduzidas do original em alemão.

2 CS, p. 148.

3 Cf. MIDAL, Fabrice, *Petit traité de la modernité dans l'art*, Paris, Pocket, 2007.

4 “Lorsque le père a détourné son visage des hommes, les fleuves ne sont plus que des réserves d'énergie à exploiter et contrôler, les animaux des machines dont la gestion doit permettre l'utilisation la plus efficace, les oiseaux ne peuvent plus nous aider, les êtres humains sont du matériel qui doit être régulièrement «recyclé» pour faire marcher la machine du nihilisme total. Faire face à ce retrait du

do enunciado “Deus está morto (Gott ist tot)”⁵, celebra um tempo em que os velhos pontos de referência estão caducos, em particular o Deus da moral e da teologia enquanto “fundamento supra-sensível” (Heidegger) dessa ordem. Para responder ao inevitável nihilismo, restaria ao homem (sobre-humano) reinventar os valores. Os ecos da “morte de Deus”⁶ far-se-ão sentir também no campo das artes, não apenas através do desaparecimento de tuietas e cânones, mas sobretudo no que respeita ao correlato da actividade artística: a Natureza.

A publicação da *Origem das Espécies* (1859) de Darwin mostrou empiricamente que todos os seres vivos são regidos por um princípio fundamental: “a luta pela existência (struggle for existence)”.⁷ O biólogo inglês sublinha ainda que entende esta luta num sentido alargado de sobrevivência do indivíduo e da sua espécie.⁸ Assim, para além do modo como a Natureza se manifesta, através da sua exuberância, diversidade e beleza, a lei que a governa seria o combate permanente pela adaptação às adversidades da vida.⁹ Eis a face até então desconhecida das versões idílicas do mundo natural.

Não existe contudo um responsável único por uma mudança tão drástica de perspectiva. Darwin foi precedido e muito influenciado por **Thomas Hobbes** (1588-1679). No Leviatã (1651), afirma-se que o contrato social, através das “restrições civilizacionais”, é o que permite evitar que o homem se encontre numa perpétua “guerra de todos contra todos.”¹⁰ Segundo Hobbes, este é o “estado da natureza (state of nature)” que pode vislumbrar-se durante períodos de anarquia e guerra civil.¹¹ O filósofo alega assim que “o Homem é, por natureza, associial, destruidor e voraz.” Só o espárrilho social manteria sob controlo a nossa natureza ignóbil.

Com as teses do naturalista britânico, poderíamos ser levados a pensar que o nosso vínculo com a Natureza sairia mais reforçado pelo facto do homem ter

⁵ *divin sans, pour autant, nier la dimension du sacré, voilà le défi de tout artiste moderne.* Ibidem, p. 37-8.

⁶ *Die fröhliche Wissenschaft*, Livro III, secção 108.

⁷ Por seu lado, Malevitch, num texto de 1922, dirá que “Deus não foi destronado.” Em 1923, o pintor russo responde a um crítico (Issakov) nestes termos: “se removemos Deus do céu, ele cairá sobre a terra”. MS, p. 99.

⁸ Cf. Capítulo III.

⁹ A partir das teses de Malthus (1766-1834), que defendiam que a população humana cresce em progressão geométrica enquanto os meios de subsistência crescem somente em progressão aritmética, Darwin afirmará que a “luta pela existência” é uma consequência do número excessivo de indivíduos para os escassos recursos disponíveis.

¹⁰ Na verdade, foi Herbert Spencer quem introduziu a expressão “sobrevivência do mais apto (survival of the fittest)”.

¹¹ A expressão latina *bellum omnium contra omnes* que aparece em *De Cive* (capítulo I, 12) será adoptada por Marx (*Sobre a questão judaica* de 1843) e Nietzsche (*Acerca da verdade e da mentira no sentido existencial* de 1873).

¹² Nas palavras de Hobbes, o “estado da natureza” resume-se a um “continual fear, and danger of violent death; and the life of man, solitary, poor, nasty, brutish, and short.” *Leviatã*, cap. XIII.

evoluído (dos simios superiores) como os restantes seres vivos.¹² O problema é que a sociedade vitoriana não apreciou de todo a ideia de que a lei natural se resumia a uma luta desenfreada pela sobrevivência e adaptação ao meio. As novas ideias científicas não afectaram apenas o narcisismo do homem – a ideia de que seríamos seres à parte com uma dignidade superior, elas feriram de morte a nossa concepção da Natureza. Esta deixou de ser a velha mãe que zelava pelas necessidades de todos os seres e impunha uma justiça distributiva segundo os méritos de cada um. Quebrado o sentido teleológico, o Ocidente foi confrontado com a ideia de que a **Natureza seria amor**, o palco de uma luta feroz, sem piedade, pela sobrevivência.

As consequências não se fizeram esperar. A suspeita recaiu sobre as boas intenções da sociedade em que viviam: se a vida promove apenas a ousadia do mais capaz, a civilização estaria baseada nos mesmos princípios. No plano social, vamos assistir a um combate generalizado pelos direitos do indivíduo e de certos grupos.¹³ Cada um estará doravante por sua conta e risco (morte de Deus). Só através da luta seria possível alterar as condições desfavoráveis. Em suma, no **final do século XIX**, o homem começa a não se sentir parte da natureza, ele desligou-se a tal ponto que a considera uma adversária que deveria ser explorada e dominada pelo engenho humano.

Nas artes, na segunda metade do século XIX, o **movimento simbolista** insere-se numa reacção de fundo ao mundo moderno, técnico e profano, que deseraizou populações rurais quase por inteiro. No entendimento do poeta Gustave Kahn, produziu-se uma secagem da “fonte dos sonhos”. Por isso, a arte deste período não deixou de resistir, nostalgicamente, ao desabar de um mundo repleto de sentido, convocando, para o efeito, todo um conjunto de temas metafísicos e herméticos.

O recurso ao símbolo indica bem que se trata de evocar uma realidade distante ou mesmo ausente; mais um sintoma da retirada do Divino, do sagrado e do mito. O intenso desconforto com o devir da civilização Ocidental gerou tanto uma adesão às bandeiras do progresso, como uma incursão escapista no mundo fantástico, visionário e utópico. Assistimos por isso ao recrudescimento de **práticas esotéricas e ocultas**.¹⁴ A vanguarda abstracta também respondeu a este impasse,¹⁵ ao deixar de se referir prioritariamente ao visível e ao pesquisar

¹² Freud comparou as teses de Darwin a um golpe no narcisismo humano. O abismo que este julgava existir entre si e todos os outros seres vivos desapareceu subitamente.

¹³ Paul Klee escreveu que a modernidade seria “um alívio da individualidade.” KLEE, Paul, *Escritos sobre arte*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 14.

¹⁴ É o caso da alquimia, da cabala, da magia, da mediuinidade, da telepatia, da doutrina Rosa-Cruz, espírita (Kardec), teosófica (Blavatsky), antroposófica (Steiner) e da quarta via (Gurdjieff). A primeira geração de artistas abstractos foi muito influenciada por estas doutrinas.

¹⁵ Algumas obras de Kandinsky, Mondrian e Kupka são ilustrações das doutrinas teosóficas. O quadro *Dama em Moscovo* (1912) de Kandinsky traduz bem a conexão entre o mundo físico e as outras dimensões mais subis através das “formas-pensamento”.

as “leis ocultas da Natureza (geheime Naturgesetze)” (Goethe).

Abstracção

O termo *abstracção*¹⁶ deriva de *abstractio*, a que Boécio¹⁷ recorreu para traduzir o grego *afairesis* que significava separar, mas também subtrair, retirar. Abstrair é o processo de destacar de um todo um aspecto do seu conteúdo; uma operação da mente que consiste em considerar à parte um elemento de uma totalidade fenoménica.¹⁸ Ora, a arte, enquanto actividade representativa, também se constitui a partir de um processo de abstracção.¹⁹ A obra plástica não nos devolve a Natureza, mas procura representá-la recorrendo a determinados elementos (visíveis) como a forma, a linha, o traço (contorno), a textura e a cor (mancha). Por esta via, e em sentido geral, toda a arte seria abstracta, porque é uma representação da vida.²⁰

No domínio estético, o termo *abstracção* tem servido para designar a representação menos precisa da forma ou do objecto, a estilização, geometrização, a distorção figurativa e o recurso a uma linguagem plástica autónoma.²¹ Abstracção em arte significa assim o modo de representar sem a preocupação com a verosimilhança. O processo de abstracção inclui um arco que vai da representação simplificada da realidade até à *representação* não objectiva. Na história da arte, distinguimos ainda a tendência constante de recorrer a formas não-figurativas do advento da abstracção na pintura entre 1910 e 1915. Aliás, até esta data, o uso dos termos *abstracto* e *abstracção* em arte compreende sentidos tão diversos que é praticamente impossível chegar a uma noção unificada.²² A excepção é o termo russo (*bespredmetnost*) para abstracção nas artes, dado que designa explicitamente a não-figuração.²³

¹⁶ Na nossa língua, abstracção designa também o elemento obtido através desta operação.

¹⁷ Filósofo romano Anício Manlio Torquato Severino Boécio (480-524/5).

¹⁸ O filósofo John Locke defendeu que a capacidade para abstrair distingue os seres humanos dos restantes seres vivos. Hoje sabemos que alguns animais (simios) dispõem igualmente da capacidade para compreender relações abstractas.

¹⁹ Gauguin a Van Gogh: «de suis tout à fait d'accord avec vous sur le peu d'importance que l'exactitude apporte en art – L'art est une abstraction, malheureusement on devient de plus en plus incompris.» GAUGUIN, Paul, *Correspondance de Paul Gauguin, documents témoignages. I, 1873-1888*, Paris, Fondation Singer-Pollignac, 1984, p. 200.

²⁰ Nas palavras de Mondrian: “Já disse que «arte não é Natureza». E agora acrescento: «Natureza não é arte», e não deve sê-lo. A Natureza não se converte em arte a não ser pelo homem. Para o efeito, o espírito humano não tem mais que transformar ou reformar plasticamente o que a Natureza faz sentir à nossa natureza humana.” RNRA, p. 46.

²¹ Georges Roque define arte abstracta num sentido abrangente: “ART ABSTRACT: terme générique qui désigne toutes les formes d'art, sans exclusive, qui ont été considérées comme «art abstrait» à un moment historique donné, y compris, par exemple, certaines œuvres cubistes.” *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Gallimard, 2003, p. 28.

²² Numa tabela organizada cronologicamente, Georges Roque descreveu as vicissitudes e as valências das diversas accepções dos termos: abstracção, abstracto e arte abstracta. *Ibidem*, pp. 280ss.

²³ Segundo Marcadé, o termo *bespredmetnost* “est moins vague que le mot «abstraction», car il indique que

Kandinsky

Na abertura de *Sobre o espiritual na arte* (1912), Kandinsky começa por expressa o mal-estar gerado pelo pensamento materialista,²⁴ na sua ambição de fazer ruir por completo os antigos redutos do enigmático, inibindo “a alma que desperta (die erwachende Seele)”. O pintor denuncia o facto de “não ter passado ainda o enorme **pesadelo das concepções materialistas** que transformaram a vida do Universo num jogo malicioso e sem propósito.”²⁵ Kandinsky protesta: “existem olhos capazes de ver o que «ainda não foi explicado» pela ciência actual. Estes homens interrogam-se: «Chegará a ciência a resolver estes enigmas, através do caminho que há tanto tempo segue? E se aí chegar, será que podemos confiar na sua resposta?»”²⁶ Pela via da pintura, que considerava um officio “espiritual”, o pintor russo substituiu a razão pela intuição como guia para desvendá-la, para além da realidade (Realität) aparente, “o mundo real («reale» Welt).”²⁷

Sobre o **advento da abstracção na pintura**, Kandinsky acabará por fazer referência a alguns episódios emblemáticos (míticos) da sua vida. Em *Retrospectiva* (1913), relata uma experiência inusitada que teve lugar em Moscovo, na Exposição dos Impressionistas Franceses em 1895. Foi com grande perplexidade que, ao contemplar a obra de Monet *As Medas de Jeno*, verificou que estava em presença de um quadro quase sem objecto (Gegenstand).²⁸ Porém, o episódio mais conhecido é a descoberta por parte de Kandinsky de “um quadro de uma beleza extraordinária (unbeschreiblich)” no seu atelier.²⁹ Ao aproximar-se desse quadro enigmático, de conteúdo incompreensível (inhaltlich unverständlich), onde via apenas formas e cores, verificou que se tratava de um quadro pintado por si que tinha sido colocado de lado, encostado à parede.³⁰ Kandinsky afirma que o incidente permitiu descobrir que o objecto (Gegenstand) prejudicava (schadet) os seus quadros.

¹ «Je n'ai vu ne représenté pas les objets du monde sensible, ne figure aucune chose telle que nous la percevons dans la réalité perçue par nos sens, mais à une existence artistique autonome, ne fait apparaître en elle que ses propres éléments (surfaces, couleurs, pour la peinture) *en tant que tels*.» Cf. MS, p. 35.

²⁴ “Graças ao materialismo do século XIX, habituámo-nos muito, infelizmente, a confundir o exterior com o interior das coisas e a não sentir (erleben) o conteúdo por detrás da forma.” EKK, p. 190(58).

²⁵ ÜGK, p. 22 (22).

²⁶ ÜGK, p. 38 (36).

²⁷ Cf. EKK, p. 225.

²⁸ “Substancialmente, observei pela primeira vez uma pintura. O catálogo indicava que era uma meda de feno. Mas eu não era capaz de a reconhecer (Erkennen). [...] Achava também que o pintor não tinha o direito de pintar de maneira tão imprecisa (undeutlich). Sentia vagamente que faltava o objecto neste quadro (der Gegenstand in diesem Bild fehlt). [...] A pintura passou a ter um poder e um esplendor fabulosos. Mas, inconscientemente, o objecto como elemento indispensável do quadro foi também desacreditado (der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert).” R, p. 15.

²⁹ R, p. 21.

³⁰ “Ich wußte jetzt genau, daß der Gegenstand meinen Bildern schadet.” R, p. 21.

No conhecido **ensaio de 1912**,³¹ constatamos que o pintor não defende ainda a arte não-objectiva e mantém-se mesmo distante do que viria a ser a arte abstracta, recendo que uma tal ousadia viesse a redundar na produção de ornamentos gratuitos.³² Existe uma passagem na obra que dissipa todas as dúvidas relativamente ao não assumir da arte abstracta por parte do pintor russo antes 1912.³³ Até à terceira edição é dito o seguinte: “O artista hoje não pode contentar-se com formas exclusivamente abstractas.”³⁴ Na quarta edição alemã de 1914, que não chegou a ser publicada, a frase é alterada e muda de sentido para accentuar que “só um pequeno número de artistas pode contentar-se com formas exclusivamente abstractas”. Em suma, na obra de 1912, Kandinsky não dá ainda o passo para “o abstracto puro (das rein Abstrakte)”, para uma arte não-objectiva; só em 1913 aparecerão os primeiros quadros abstractos.³⁵ Como sucedeu com o Suprematismo de Malevitch,³⁶ Kandinsky faz recuar a data do advento da abstracção em pintura para 1911,³⁷ declarando que a primeira obra abstracta teria sido uma aguarela de 1910.³⁸

Kandinsky refere-se ao “último período do desenvolvimento da pintura pós-impressionista” como um “recuo mais ou menos consciente, mas sempre metódico, da ressonância objectiva”, da referência a uma realidade externa. Por sua vez, o **abstraccionismo** coincide com a “eliminação completa desta ressonância, o que permite aos elementos pictóricos o desenvolvimento sem entraves (ou seja, de uma maneira clara e pura) das suas repercussões interiores.”³⁹ Deste modo, o pintor russo terá sido quem abandonou a “arte da visão óptica” e criou

31 Escrita em 1909, a obra, depois de revista, foi publicada em Dezembro de 1911 com a data de 1912.

32 “Se começássemos, já hoje, a destruir completamente o vínculo (Band) que nos liga à Natureza, a orientarmos com violência em direcção à libertação, e nos contentássemos exclusivamente com a combinação de cores puras e formas independentes, criaríamos obras que seriam ornamentos geométricos e que, dito de um modo grosseiro, pareceriam semelhantes a uma gravata ou um tapete.” ÜGK, p. 100(115).

33 “On peut donc conclure, sans grand risque de se tromper, que pour Kandinsky, en 1912, l’expression «art abstrait» signifie une peinture dans laquelle les éléments abstraits prennent le dessus sur la représentation de l’objet, qui n’est pas complètement éliminée pour autant.” ROQUE, Georges, *Qu’est-ce que l’art abstrait?*, Paris, Gallimard, 2003, p. 114.

34 “Mit ausschließl. rein abstrakten Formen kann der Künstler heute nicht auskommen.” ÜGK, p. 71(67).

35 A tradução portuguesa da D. Quixote segue a versão alterada.

36 Antes de Kandinsky se impor como pintor abstracto, outros artistas realizaram experiências nessa direcção: Hilma af Klint, Arthur Dove, Picabia, Kupka, Balla, Delaunay, Adolf Hölzel.

37 Embora o famoso *Quadro negro* tenha sido exposto em Dezembro de 1915 na galeria Tretyakov, na capital russa, Malevitch dirá que o “Suprematismo apareceu em Moscovo em 1913”, referindo-se ao seu trabalho de cenógrafo e aderescista na ópera *Vlória sobre o sol*, apresentada a público em Dezembro desse ano. Cf. “Arte não-objectiva e Suprematismo” (1919).

38 “Ich erlaube mir dabei zu erwähnen, daß ich mein erstes abstraktes Bild 1911 malte”. EKK, p. 183; FP p. 54.

39 Numa entrevista de 1937, à pergunta de Karl Nietendorf sobre a data do primeiro quadro abstracto (“Datum des ersten abstrakten Bildes?”), Kandinsky responderá: “1911, also vor 26 Jahren. Abstraktes Aquarell bereits 1910.” EKK, p. 212. Hoje considera-se que a chamada *Primeira Aguarela Abstracta* seria, na verdade, um estudo para a obra *Composição VII* de 1913.

39 FP, p. 18.

uma “arte da contemplação” (Paul Klee).⁴⁰

Kandinsky procurou ainda demarcar a sua criação plástica do sentido geral que tinha a expressão “arte abstracta”⁴¹ na época. Para o efeito, serão utilizadas expressões como “abstracção pura”, “arte pura” ou “arte abstracta pura”. Para dissipar mal-entendidos, aceitando contudo o direito de cidadania da expressão arte abstracta,⁴² Kandinsky chegou mesmo a propor a substituição pelos termos: “absoluto (absolut)”, “arte concreta (Konkrete Kunst)”⁴³ e, por fim, “arte real (reale Kunst)”⁴⁴. Na sua opinião, “a melhor designação seria «arte real», porque esta arte justapõe ao mundo exterior um novo mundo da arte (Kunstwelt), de natureza espiritual.”⁴⁵

Apesar de alguns teóricos da época valorizarem o ornamento (Riegl e Worringer),⁴⁶ Kandinsky⁴⁷ entende a abstracção em pintura como um meio para expressar a “necessidade interior (innere Notwendigkeit)”.⁴⁸ Não se trata aqui do interior psicológico do artista, mas sim de um interior ontológico. Para Kandinsky, a missão da arte é revelar o âmago da vida para além da aparência. O pintor alegou mesmo que a arte abstracta teria um vínculo mais profundo com a “essência” da Natureza: “Com o tempo, demonstrar-se-á sem margem para dúvidas que a arte «abstracta» não exclui a ligação com a Natureza, mas que, pelo contrário, esta ligação é mais forte e intensa do que alguma vez foi nos últimos tempos.”⁴⁹ Em sintonia com o que chamou “viragem espiritual (geistige Wendung)”,⁵⁰ não lhe interessa o modo como a Natureza se manifesta,⁵¹ mas sim a epifania da sua vibração mais profunda.⁵²

No ensaio de 1912, Kandinsky ilustra o que entende por “vida espiritual (geistiges Leben)” através de um triângulo em processo de ascensão; na base,

40 Cf. KLEE, Paul, *Escritos sobre arte*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 49.

41 “Não nos agrada nada a expressão «arte abstracta (Abstrakte Kunst)»”. Cf. EKK, p. 182; FP p. 53.

42 “A velha designação arte abstracta (abstrakte Kunst) já ganhou direito de cidadania.” Cf. “Abstrakte Malerei” in EKK, p. 182; FP, p. 53.

43 Trata-se de um texto de 1938 com o título “abstrakt oder konkret?”, escrito para o catálogo *Tenoonstelling abstrakte Kunst* do Museu Stedelijk de Amsterdão. Cf. EKK, p. 225.

44 Mondrian também se referiu à “nova realização criadora” como “arte concreta” e como “arte real”, “pintura abstracta-real”.

45 Cf. EKK, p. 182; FP p. 53.

46 Em *Abstraktion und Einfühlung* de 1907, Wilhelm Worringer apresentou a abstracção geométrica e ornamental como alternativa artística à relação “emfática” com a Natureza, à representação das formas naturais. Abstracção significa aqui um processo de libertação das contingências em busca do absoluto “reino da necessidade”, cujo resultado seria o apaziguamento.

47 Neste ponto, as referências teóricas de Kandinsky são Moritz, Vicher e Fechner.

48 ÜGK, p. 48(43).

49 “Daß die «abstrakte» Kunst nicht die Verbindung mit der Natur ausschließt, sondern daß im Gegenteil diese Verbindung größer und intensiver ist als je in jüngster Zeit.” EKK, pp. 151-2; FP p. 40.

50 ÜGK, p. 54(49).

51 Kandinsky demarca-se de uma arte “materialista”, “desprovida de alma (enseel)”, que se esgota no objectivo mimético.

52 Paul Klee dirá que “a arte não reproduz o visível, torna visível.” KLEE, Paul, *Escritos sobre arte*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 38.



Sem Título (Primeira Aguaré)
Abstracção, 1910 (1913), lápis, aguarela e tinta sobre papel,
49,6 x 64,8 cm, Paris, Centre Georges Pompidou

encontra-se a perspectiva mais densa e mais limitada sobre a vida, no topo, alguns artistas visionários, mas incompreendidos pelo seu tempo. O **abstraccionismo inicial** está portanto ligado a um genuíno propósito de criar um homem novo e uma nova sociedade.⁵³ Tal como Kandinsky, que advogava a elevação espiritual do homem através da arte,⁵⁴ também Mondrian atribui à criação artística um papel propedéutico na instauração da humanidade do futuro.⁵⁵ O pintor holandês dirá que a arte esgotará o seu propósito “à medida que a própria vida ganhar em equilíbrio”, isto é, quando a beleza se tornar finalmente “real”.⁵⁶

Malevitch

Malevitch apresenta o Suprematismo como “a pura arte de pintar”, “a prova da construção de formas a partir de nada”.⁵⁷ Chamou-lhe a “criação absoluta”, comparando-a à capacidade Divina de produzir uma “outra forma de existência” *ex nihilo*.⁵⁸ N^o 4 *Última exposição Futurista* de 1915, o artista coloca o *Quadrado negro* no lugar do ícone nas casas tradicionais russas, local da presença de Deus, para onde todos se voltavam em veneração.⁵⁹

53 “A visão plástica pura deve edificar uma nova sociedade, do mesmo modo que, em arte, edificou uma neoplasticidade. Será uma sociedade fundada na dualidade equivalente do material e do espiritual, uma sociedade constituída por relações equilibradas.” RNRA, p. 49.

54 Acentuando este propósito ético e metafísico, Mondrian demarca-se das intenções dos futuristas: “Sem dúvida é muito natural que se manifeste no homem moderno alguma oposição a todo o velho que nos rodeia, sobretudo porque nos rodeia. Foi o que expressaram muito claramente os futuristas. Porém, a dificuldade reside em fazer algo melhor; e mesmo que sejamos incapazes de o fazer, varrer o velho não nos faz avançar muito.” RNRA, p. 67.

55 Não deixa de ser irónico que a arte abstracta tenha sido acolhida tantas vezes no avesso do seu propósito inicial, isto é, como um formalismo frio e granito, desprovido de qualquer relação profunda com a Natureza e com o homem.

56 “Vira o tempo em que podemos prescindir de todas as artes, tal como as conhecemos hoje; então, a beleza, chegada à sua maturidade, ter-se-á convertido num real tangível. Nada perderá com isso a humanidade.” RNRA, p. 90.

57 AT, p. 178-9.

58 “A arte naturalista é uma ideia de primitivos, a aspiração de restituir o visível, mas não a criação de uma forma nova.” CS, p. 54. Greenberg comenta a ambição da vanguarda como imitação não da criação, mas sim do Criador: “It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at ‘abstract’ or ‘nonobjective’ art – and poetry, too. The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid.” “Avant-Garde and Kisch” in AT, p. 541.

59 No lugar do triângulo, como símbolo arquetípico da irradiação Divina, o *Quadrado negro*, torna-se, nas palavras de Malevitch, “um ícone despido e sem moldura (como o meu bolso), o ícone do nosso tempo” MS, p. 46.



Sala «Suprematismo» de Kazimir Malevich na Exposição «0,10» (São Petersburgo, Dezembro 1915)

Na história da arte, pela primeira vez, através deste acto radical, fundador e simbólico, operou-se um corte com a tradição figurativa e icónica. Afastando-se em absoluto do referente (objecto), a obra chega a confundir-se com a forma do suporte.⁶⁰ No lugar da revelação sagrada, surge um quadro que não nada mostra: um buraco negro que confronta o sujeito com a ausência de imagem. Este quadro não suspende apenas o mundo e aquilo que o transcede, o *Quadrado negro* é um ponto zero, na medida em que anuncia um novo começo para arte.⁶¹ Não é portanto uma obra iconoclasta ou até nihilista, mas sim um marcador para o advento de uma nova linguagem plástica, o Suprematismo.

Levando até às últimas consequências o processo de desconstrução pictórica, dos impressionistas aos futuristas, o *Quadrado negro* produziu na pintura uma abstracção radical, uma verdadeira *tabula rasa*, um “**eclipse total**” da forma,⁶² da perspectiva, da narratividade, da cor e da luz, consumando a *Vitória sobre o sol*,⁶³ sobre a visibilidade. Aliás, o “alogismo”⁶⁴ dos quadros que precederam o advento do Suprematismo produzira já um “**eclipse parcial**”⁶⁵ dos elementos da representação pictórica. Começa aqui o processo de auto-referenciação da pintura (meta-pintura) através da ascese geométrica da linguagem suprematista. Malevitch militou a favor do abandono do tema e dos objectos em pintura, libertando-a do peso da terra (gravidade),⁶⁶ do “circulo do horizonte”.⁶⁷ Através do espaço suprematista, colocou a composição pictórica literalmente em órbita. Todavia, a radicalidade do projecto suprematista, o carácter conceptual

60 A própria sala de exposição é uma obra suprematista (instalação). As obras são expostas sem moldura, entre o quadro e o objecto. Malevitch inaugura um conceito expositivo inédito, ao introduzir uma profunda simplicidade, da responsabilidade do próprio artista, entre a organização do espaço e a leitura das obras.

61 Malevitch abre as portas à linguagem conceptual da arte no século XX. Em 1919, ele próprio decide abandonar a pintura para se dedicar à escrita (reflexão).

62 Nas suas palavras: “eu transfigurei-me no zero das formas.” MS, p. 43.

63 Opera apresentada ao público em Dezembro de 1913, no teatro Luna-Park de São Petersburgo.

64 Em 1913, Krouchtchenykh cria a palavra *Zoism* que significa trans-mental, para designar uma prática poética que visa reabilitar os sons primordiais que precedem toda a significação, alegadamente comuns a todas as línguas. Esta poesia russa e polaca, que tanto influenciou Malevitch, acentua o registo antepredicativo (fónico) com o propósito de estatuir um língua “transracional”, transversal a todos os homens.

65 É o caso, por exemplo, dos seguintes quadros: *Área e Vórtice* (1912-13), *Um Inglês em Moscovo* (1914), *Soldado da primeira divisão* (1914) e *Composição com Monalisa* (1915-16).

66 Em 1916, Malevitch dirá que “a Terra esta abandonada como uma casa que as termitas roeram de lado a lado”. A arte reflecte já a perspectiva de cima da aviação.

67 AT, p. 173.

das obras, não será acompanhado pela concretização pictórica. Renunciando à Natureza como referente, Malevitch não deixará de mostrar nos seus quadros vestígios de humanidade através da presença visível dos traços do pincel, das imprecisões e irregularidades dos contornos, das pequenas deficiências do material.⁶⁸

À primeira vista, o destino da arte de vanguarda parece estar associado a uma separação definitiva com a Natureza. Dirá Malevitch: “o artista pode ser um criador apenas quando as formas na sua pintura não tiverem nada em comum com a Natureza.”⁶⁹ Não foi contudo o pintor russo que consumou o corte com a Natureza, pelo menos num sentido em que a associamos a tudo aquilo que está para além da intervenção do homem. Paradoxalmente, nos seus textos, Malevitch deixou claro que terá sido a velha figuração que operou o corte com a Natureza. O “abismo que os separa cada vez mais” é a consequência da “cultura insensata do homem, cultura das perfeições do mundo figurativo. A Natureza tornou-se para ele um mistério”.⁷⁰ O propósito será então resgatar a Natureza do confinamento à forma e ao objecto.⁷¹ Segundo Malevitch, a verdadeira realidade “não pode ser representada, nem é cognoscível.”⁷² O próprio Deus está a jursante da realidade última que coincide com o Nada: “Se alguém tiver o conhecimento do absoluto, terá o conhecimento do zero.”⁷³ Deste modo, o carácter inobjectivo do *Quadrado negro* será fiel à Natureza no seu sentido mais real, pois evoca o inefável Nada.

Conclusão

A arte do século XIX preparou o caminho para a abstracção ao problematizar a representação mimética da realidade. O resultado foi a valorização progressiva do próprio dispositivo pictórico em detrimento do referente (tema e objecto). Consumou-se o corte com a “tirania da aparência”, ao ponto do conteúdo da obra se tornar puramente plástico. A representação das coisas cedeu o seu lugar à preocupação com a expressão das “relações puras” (Mondrian).⁷⁴ Se a relação da arte com a Natureza não se fará pela imitação das suas formas, resta a apro-

ximação ao seu poder criativo, através da “criação absoluta”,⁷⁵ da “criação de uma forma nova” (Malevitch),⁷⁶ em suma, “arte do novo”.⁷⁷ Assim, os primeiros abstraccionistas (Kandinsky, Malevitch e Mondrian), longe de operarem um corte com a Natureza, reforçaram os laços com o interlocutor primordial da criação artística, propondo mesmo uma identificação profunda com a sua capacidade de criar formas originais.

BIBLIOGRAFIA

- DARWIN, Charles, *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life* (*A Origem das Espécies*, Porto, Lello & Irmão)
- GIL, José, *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Lisboa, Relógio D'Água, 1996.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul, (Ed.), *Art in theory (1900-2000). An anthology of changing ideas*, Blackwell, 2003. (AT)
- HENDERSON, Linda, “Mysticism and Occultism in Modern Art” in *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (Spring, 1987), pp. 5-8.
- KANDINSKY, Wassily, *Écrits Complètes. La Forme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- KANDINSKY, Wassily, *Essays über Kunst und Künstler*, Berna, Benteli, 1963. (EKK)
- KANDINSKY, Wassily, *O futuro da pintura*, Lisboa, Edições 70, 1999. (FP)
- KANDINSKY, Wassily, *Rückblick*, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1955. (R)
- KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli, 1952. (ÜGK)
- (*Do Espiritual na Arte*), Lisboa, Dom Quixote, 1991)
- MALEVITCH, Kasimir, *Le miroir suprématisse: tous les articles parus en russe de 1913 a 1928, avec des documents sur le Suprématisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977. (MS)
- MALEVITCH, Kasimir, *De Cézanne au Suprématisme: tous les traites parus de 1915 à 1922*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974. (CS)
- MONDRIAN, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973. (RNRA)
- RINGBOM, Sixten, “Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29, (1966), pp. 386-418.
- ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Gallimard, 2003.
- SELZ, Peter “The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting” in *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 2, (Jun, 1957), pp. 127-136.

68 O *Quadrângulo* não é um quadrado perfeito, a altura é ligeiramente inferior à largura.

69 AT, p. 175.

70 CS, p. 150.

71 Dirá que “não há nada de tal na Natureza que possamos dis-criminar, dis-cernir, dis-tinguir; não há nela uma unidade que possamos tomar como um todo.” Na Natureza “não há nem pode haver objecto, e é por isso que qualquer tentativa de os alcançar é insensata.” CS, p. 150.

72 CS, p. 154. “A Natureza está dissimulada no infinito e nas suas numerosas facetas, ela não se desvela nos objectos; nas suas manifestações, ela não tem língua nem forma, ela é infinita e não a podemos abarcar.” CS, p. 151-2.

73 Cf MS, p. 96.

74 Nas palavras de Mondrian: “o Neoplasticismo não quer justamente representar nada individualmente determinado. Se queremos chegar a sentir e contemplar o universal isoladamente, é necessário fazer desaparecer toda a particularidade individual.” RNRA, p. 29.

SUSPENSÃO DO MUNDO NATURAL E EMARANHAMENTO EM MONET E POLLOCK

José Quaresma

Assistente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Os três momentos que compõem este artigo tratam da possibilidade de tornar correlacionáveis alguns conceitos da fenomenologia husserliana, designadamente a questão da suspensão da “atitude ingênua” perante a realidade circunjacente; a ocorrência de um acto de emaranhamento de “segundo grau” para com os objectos visados pela nossa vida intencional; algumas afinidades entre o fluxo, a textura dos sedimentos e a expressão plástica da temporalidade em Monet e em Pollock, três características das respectivas produções que, a nosso ver, se inscrevem no acto - voluntário ou involuntário - de curto-circuitar o horizonte natural que irrompe continuamente perante nós. Para que esta correlação resulte inteligível, decidimos lançar a partir de Husserl, mas também contra Husserl, uma breve axiomática que dê conta do desdobramento da noção de “emaranhamento” em dois graus distintos, tarefa após a qual o enfoque recairá no último período da actividade pictórica de Monet, e no desenvolvimento da *Action Painting* por Pollock.

A relação que nos traz ligados às inumeráveis camadas de coisas que compõem a realidade envolvente, é algo que, à luz de diversas maneiras de entender a fenomenologia (Husserl, Ponty, outros), está dado de antemão e experimentamos de modo ante-predicativo, isto é, independentemente da preocupação de as transformar em tema estético, científico, ético ou outro qualquer. Contudo, como é sabido, dizer independente não é sinónimo de arelacional ou auto-suficiente; uma relação com a multitude fenomenológica da vida é independente por poder ocorrer sem a pressão da simbolização estética, teórica ou outra, ou seja, enquanto referente de “primeiro grau” como afirma Carlos João Correia na obra *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*¹; todavia, esse “primeiro grau” pode emergir como tema para uma tarefa simbolizante – no sentido lato de simbolização humana – e desencadear um curto-circuito que abra caminho a actos intencionais voluntários ou involuntários conducentes à promoção de um referente de “segundo grau”, ou seja, uma realidade reconfigurada pela experiência, pela necessidade e pela mediação empreendidas pelo homem. É justamente esta reconfiguração que mais adiante iremos observar em Monet e Pollock.

1. Husserl e a suspensão da “atitude natural”

A fenomenologia transcendental enquanto acto neo-cartesiano de autocons-

¹Carlos João Correia, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Lisboa, FCG/FCT, 1999, pp.34-35.

intuição da subjectividade, sobrevirá de maneira sistemática e paulatina² a derivação para uma fenomenologia que, continuando “transcendental”, alargará consideravelmente o espaço da autoconstituição egológica a um horizonte de possibilidades ante-narrativas que podemos descorinar na nossa ligação à torrenemente fenoménica da vida: o “mundo da vida”³.

De facto, a imbricação ante-predicativa ao mundo já se constituía como um aí prévio para a redução fenomenológica da segunda parte das *Investigações Lógicas*, obra de 1900-01, tendo-se complexificado até à redacção da *Krisis*, que corresponde ao último período da reflexão de Husserl. O aprofundamento a que nos referimos vai ser fundamental para o desenvolvimento neste autor da noção de *mundo da vida*, e está plenamente manifesto na sucessão de interrogações que nos oferece Roger Legros: “Como é que esta ruptura que vem interromper uma atitude que Husserl apelidava «natural» se poderia produzir se, no seio do próprio mundo de todos os dias, nós não nos encontrássemos já confrontados com o estranhamento? Se a atitude «natural» já de si não estivesse secretamente atravessada por uma interrogação? Se as evidências comuns do mundo «natural» não estivessem já envolvidas numa obscuridade inatingível? Se o estranho não nos tolhesse já no mundo familiar [*Heimwelt*]?”⁴ O estranhamento a partir da familiaridade dos nossos elos com o mundo de todos os dias, constitui um dos temas a privilegiar na articulação a estabelecer entre Husserl, e a abstracção em Monet e Pollock.

2 “[...] Em vez de «fases», que sempre deixam supor uma transformação de um conteúdo numa nova forma e um balanço sobre as semelhanças e diferenças entre o ponto de partida e o ponto de chegada, em vez de «fases», neste sentido metamórfico, julgamos que há momentos sucessivos de *aprofundamento* e de *radicalização* de um único pensamento fundamental [...] De facto, Husserl sempre apresentou as suas obras principais como *reformulações* da Fenomenologia. Foi assim para as *Logische Untersuchungen*, se as pusemos em relação com o seu «psicologismo» anterior, foi também assim para *Ideen*, relativamente a *Logische Untersuchungen*, para *Formale und Transzendentale Logik*, relativamente às duas primeiras, e, finalmente, para *Die Krisis*.” Pedro M. S. Alves, «Fenomenologia: a metafísica do método», in *Método e métodos do pensamento filosófico*, (Coord. Diogo Ferrer), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 161.

3 “A filosofia da Lebenswelt começa a ganhar forma principalmente com a elaboração da grande questão posta a partir das *Investigações Lógicas*: o que se entende por verdade. A verdade não pode, evidentemente, definir-se aqui pela adequação do pensamento e do seu objecto, pois semelhante definição implicaria que o filósofo que define contemple, por um lado, todo o pensamento e, por outro lado, todo o objecto na sua relação de exterioridade total. [...] A verdade só pode definir-se como experiência vivida da verdade: é a evidência. Este vivido não é, porém, um sentimento, pois é evidente que o sentimento não garante nada contra o erro. A evidência é o modo originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a *propria coisa* de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é *preenchida*.” Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, Presses Universitaires de France, (1954) tr. port. Arnaldo Rodrigues, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, s.d., pp. 39-40.

4 “Comment cette rupture, qui vient interrompre une attitude que Husserl appelait «naturelle», pourrait-elle se produire si, au sein même du monde de tous les jours, nous n'étions déjà confrontés à l'étrange? Si l'attitude «naturelle» elle-même n'était pas déjà secrètement troublée par une interrogation? Si les évidences communes du monde «naturel» n'étaient pas déjà enveloppées d'une insaisissable obscurité? Si l'étrange ne venait nous guetter jusque dans notre monde familier [Heimwelt]?” Roger Legros, «Du monde naturel au monde de la vie», in *Karros*, N°27, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 237.

Para que esse acto de vislumbre e descrição do vislumbado ganhe forma e se deixe explicitar, exige-se uma suspensão da afinidade natural com o mundo para que se torne possível a demarcação dos dados fenoménicos que vêm ao sujeito da experiência e as modalidades subjectivas que são próprias à consciência doadora de sentido aos mesmos.

Parámos da *époque* enquanto categoria radical e dinâmica que reorienta toda a nossa consciência da prestação subjectiva para com o mundo que continuamente constituímos na nossa esfera de pertença. A suspensão da relação intuitiva, mas ingénua com a presença ostensiva do mundo – atitude que deriva de uma suspeita radical em relação a esta presença, mas também para com as modalidades de apreensão investidas pelo sujeito nessa presença – não oblitera a necessidade de um regresso vigilante ao mesmo para desfazer a ingenuidade e a imediatividade da respectiva relação, fazendo-se acompanhar posteriormente de actos de redução, primeiro eidética ou das essências, e depois transcendental, que funcionam como hermenéutica ontológica e egológica, respectivamente. “Um primeiro rudimento da ideia da redução encontramos-lo já no verão de 1905, nas chamadas *Folhas de Seefeld* (Indicação: A VII, 25); no entanto, a diferença relativamente às *Cinco Lições* é muito grande. Em 1905, pode falar-se sobretudo de um primeiro tactear fitubeante, ao passo que, nas *Cinco Lições*, a ideia já está expressa em toda a sua significação, e já se diviso o nexa com o essencial problema da constituição.”⁵

Procede-se a uma espécie de assalto à “atitude natural” que nos traz imersos na torrente da vida, para que desta forma seja possível discernir e descrever o que são as coisas mesmas na sua concretude apreendida, e a actividade da vida da consciência enquanto prestação subjectiva ou investimento intencional nas mesmas. Contudo, e como já foi afirmado, tendo sempre presente que a suspensão da torrente da vida não a anula nem diminui, mas pelo contrário, outorga-lhe-á a *posteriori* a persistente espessura e inevitabilidade, mas doravante de um modo que já não é dóxico, ingénuo e alienante.

Veja-se em primeiro lugar a formulação de algumas teses fenomenológicas em Husserl, sem as quais não será possível a recepção adequada da correlação que pretendemos propor.

1.1. Fenomenologia transcendental e autoconstituição subjectiva

Gostaria de introduzir de imediato uma ressalva: o termo «filosofia transcendental» tornou-se usual depois de Kant e serve igualmente de título geral para as filosofias universais cujos conceitos se orientam doravante a partir do tipo de conceitos kantianos. No que me diz respeito, emprego o termo «transcendental»

5 Excerto da introdução de Walter Biemel (editor) à obra de Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*, tr. port. Artur Morão, *Ideia de Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 13.

num sentido extremamente largo para designar o motivo original [...] que dá o seu sentido, depois de Descartes, a todas as filosofias modernas e que em todas elas procura, por assim dizer, encontrar-se a si mesmo, a adquirir a forma autêntica requerida pela tarefa que lhe é própria e à obtenção do seu desenvolvimento sistemático. Este motivo é o da questão que se volta para a última fonte de todas as formações de conhecimento, é a auto-mediação do sujeito cognoscente sobre si mesmo e sobre a sua vida de conhecimento [...]. Esta fonte tem por designação «Eu-mesmo», com toda a minha vida de conhecimento real e potencial, e finalmente, falando em termos absolutos, com a minha vida concreta.⁶

Husserl retoma as implicações filosóficas da subjectividade transcendental kantiana, tornando-a extensiva à vida da consciência e aos actos intencionais, e justamente pelo facto de a consciência ser originária na fenomenalização das coisas em nós - e na doação de sentido às mesmas -, implica também a atitude transcendental na vida concreta, aprendida numa evidência primeira que em nada se assemelha à vida do eu empírico proporcionada pela “atitude natural”. Por outro lado, retoma a tramitação filosófica radical que conduz ao *cogito* cartesiano, absolutizando-a enquanto fonte imprescindível da autoconsciência, dando um novo impulso a um estilo de pensamento tido como rigoroso e fundacional. Segundo a própria expressão de Husserl a propósito da adequação, sob restrições, do discurso cartesiano das *Meditationes*, “[...] a transposição crítica destas *Meditações* determinou a formação da fenomenologia transcendental. – A exigência cartesiana dum ciência universal absoluta.”⁷

Fazendo todas as ciências depender do respectivo método de auto-certificação filosófica, alargando o domínio da dúvida metódica, justamente o procedimento que conduziu Descartes à assunção da evidência de que não podemos duvidar da nossa existência enquanto *res cogitans*, da existência do mundo enquanto *res extensa*, e da existência de Deus, sem deduzir dessa sucessão radical de dúvidas

6 “Ich möchte hier gleich bemerken: das Wort ‘Transzendentalphilosophie’ ist seit Kant gebräuchlich geworden, und dies auch als allgemeiner Titel für universale Philosophien, deren Begriffe man dann am Typus der Kantischen orientiert. Ich selbst gebrauchte das Wort ‘Transzendental’ in einem weitesten Sinne für das – von uns oben ausführlich erörterte – originale Motiv, das durch Descartes in allen neuzeitlichen Philosophen das sinngebende ist und in ihnen allen sozusagen zu sich selbst kommen, die echte und reine Aufgabengestalt und systematische Auswirkung gewinnen will. Es ist das Motiv des Rückfragens nach der letzten Quelle aller Erkenntnisbildungen, des Sichbesinnens des Erkennenden auf sich selbst, und sein erkennendes Leben, in welchem alle ihm geltenden wissenschaftlichen Gebilde zweckmäßig geschehen, als Erwerbe aufbewahrt und frei verfügbar geworden sind und werden. Radikal sich auswirkend, ist es das Motiv einer rein aus dieser Quelle begründeten, also letztbegründeten Universalphilosophie. Diese Quelle hat den Titel Ich – selbst mit meinem gesamten wirklichen und vermöglichen Erkenntnisleben, schliesslich meinem konkreten Leben überhaupt.” Husserl, *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, Husserliana VI, ed. Walter Biemel, Hara, Martinus Nijhoff, 1954, pp. 100-101.

7 “[...] La transposition critique de ces *Méditations* a déterminé la formation de la phénoménologie transcendante. – L’exigence cartésienne d’une science universelle absolue.” Husserl, *Cartésianische Meditationen und Parisser Vorträge*, tr. fr. Marc de Launay, *Méditations cartésiennes et les conférences de Paris*, Paris, Puf, 2004, p. 209.

a realidade de que existe um “eu” insubstituível nessa tarefa de duvidar.

Ambos os pensadores propõem a abstenção da posição que habitualmente pauta a ligação ao real e a criação de elos sujeito-objeto que exijam uma teoria do conhecimento capaz de garantir uma base primeira e absolutamente certa de toda a verdade, no fundo, uma origem apodíctica para a constituição do eu e do mundo. Problematicando a existência concreta deste e a possibilidade de estarmos perante uma ilusão perfeita, alienante e contrária à reflexão sobre a autenticidade do mesmo, operar-se-á a partir de uma dúvida radical sobre o que é conhecido, até que não exista mais solo para a necessidade radical de duvidar: a evidência de que a dúvida radical e sistemática parte sempre das minhas condições subjectivas de indagação. Logo, a partir desta auto-atestação posso certificar-me como pólo egológico da actividade dubitativa e pensar a partir da certeza de que este pólo se caracteriza como conjunto de facultades e potencialidades sistemáticas de apreensão e constituição da realidade.

Daqui surgirá no discurso de Descartes a possibilidade da filosofia, a possibilidade de um método para a mesma e para todas as ciências, a teoria do conhecimento em geral, a necessidade da epistemologia radicar na existência de princípios inatos do *ego*. No que diz respeito a Husserl, todas as possibilidades supra-mencionadas radicarão na produtividade ininterrupta da consciência que atribui sentido aos conteúdos de todos os actos intencionais, sendo a todo o instante originária dos “perfis” com que os objectos se apresentam na vida da consciência.

A fenomenologia será assim para Husserl, uma ciência da fecundidade da vida intencional, e só por intermédio do exemplo cartesiano, repondo-o com as adequações necessárias, poderá a filosofia subtrair-se aos excessos positivistas em que se encontra na passagem do séc. XIX para o séc. XX.

Após o surgimento de diversos projectos de fundação radical da subjectividade e de autodiferenciação do “eu”, este autor inscreve de novo na reflexão filosófica a tarefa da autoconstituição do sujeito por intermédio da fenomenologia transcendental, uma tomada de posição literalmente apoiada numa centralidade egológica que visa os fenómenos a partir da “vida da consciência”, por oposição aos conteúdos fenoménicos aprendidos.⁸

À luz da orientação transcendental de Husserl (no sentido em que faz depen-

8 “Mas, a partir do segundo tomo das Investigações Lógicas, desenha-se um salto que nos vai fazer entrar na filosofia propriamente dita. A problemática da relação, isto é, o conjunto dos problemas suscitados pela relação do pensamento ao seu objecto, uma vez aprofundada, deixa emergir a questão que constitui o seu núcleo: a subjectividade. E provavelmente aqui que se faz sentir a influência de Brentano sobre Husserl (que fora seu aluno). A observação-chave da psicologia brentaniana era que a consciência é sempre consciência de alguma coisa, ou seja, que a consciência é intencionalidade. Transpondo este tema para o nível da eidética, isso significa que todo objecto em geral, o próprio eidos, coisa, conceito, etc., é objecto para uma consciência, de tal modo que importa descrever neste momento o modo como eu conheço o objecto e como o objecto é para mim.” Lyotard, *La Phénoménologie*, op. cit., p. 21.

der todas as tomadas de posição sobre as coisas daquela instância que não pode deixar de se auto-intuir em primeiro lugar, justamente o “eu” da auto-evidência que se destaca de outros “eus” e de todos os objectos aos quais se opõe, segundo uma lógica de desimbricação de um sujeito com “consciência de” qualquer coisa e um objecto submetido à pressão da intencionalidade), é possível visar as “coisas mesmas”, anulando a dicotomia kantiana de fenómeno e “coisa em si”, e uma vez visado-as, captarmos na nossa fecundidade instauradora, nunca geradora das coisas, ao mesmo tempo que progredimos na diferenciação do que pertence à esfera da subjectividade e o que é próprio dos fenómenos.

Este visar já pertence à dinâmica da suspensão da “atitude natural”, ao acto de colocação entre parênteses (*époché*) da crença subjectiva no mundo em geral, seja no fluxo quotidiano, seja na espontaneidade da adesão cultural, social ou outra, permitindo suspender a intencionalidade de todos os nossos actos e reconhecer na apreensão do mundo, o que pertence à esfera egológica e o que esta apreende externamente, a partir das suas estruturas e tipificações.

As descrições com vista à indagação da autenticidade da constituição intencional dos objectos enquanto representações que brotaram há instantes da “atitude natural” - o “estar-aí” do mundo enquanto existente para mim e enquanto dado imediato da minha “crença perceptiva” -, perfazem o segundo momento da “redução fenomenológica”. Porém, o “resíduo da redução”, esse “eu puro” que se capta a si mesmo como *evidência apodictica*⁹ sofrerá também os efeitos da *redução* de modo a que apareça à consciência como persistência e identidade. “É essa a verdadeira significação do pôr entre parênteses: refere o olhar da consciência sobre si mesma, transforma a direcção desse olhar e levanta, ao suspender o mundo, o véu que ocultava ao Eu a sua própria verdade.”¹⁰

Vejam os em que termos nos é apresentada a consciência enquanto facilidade de auto-diferenciação e auto-evidenciação. Para Husserl, os “movimentos da consciência” que se dão numa determinada experiência não se regulam unicamente pela “actualidade” dos dados desta e recorram-se sempre na extensão dada pela “possibilidade” de “vívidos inactuais” - horizonte de indeterminação onde se inscrevem todas as possibilidades de um fenómeno, ainda que não ex-

perimentadas num determinado momento do fluxo temporal¹¹, surgindo a vivência actual em articulação e contraste com as vivências inactuais futuras e passadas que pertencem às estruturas da intencionalidade.

Tão essencial como a actualidade da vida é igualmente a potencialidade, e esta potencialidade não é uma possibilidade vazia. (...) uma percepção externa ou uma recordação, etc. traz em si mesma e com a possibilidade de ser desvelada, uma potencialidade que lhe é imanente de vivências possíveis referidas ao mesmo objecto intencional e a realizar pelo eu. (...) Tudo isto são estruturas intencionais e dominadas pelas leis da síntese. Posso inquirir toda a vivência intencional, ou seja, posso penetrar no seu horizonte, explicá-lo e, por um lado, desvelo assim potencialidades da minha vida, por outro, clarifico sob uma perspectiva objectal o sentido visado.¹²

Parafraseando uma passagem do §19 das *Mediações Cartesianas*, tudo o que me aparece como “visado” pela minha vida intencional, só o é como inscrição num horizonte de possibilidades contra as quais se recorta, e o “eu posso” deste horizonte pode progredir (o “eu posso” pode modificar-se por variação imaginativa e derivar para dimensões não actualizadas, realizando-as na vida da consciência) na explicitação do novos resultados intencionais alargando a *síntese da intencionalidade* (não só a do *vívido actual*, mas também o horizonte para com o qual este actual se faz actual). Vejam os um exemplo simples do próprio Husserl sobre este *horizonte intencional* no §19 das *Mediações Cartesianas*. Estou perante um cubo do qual não capto todos os lados, porém os seus lados *agora invisíveis* para mim, acompanham a representação que faço do objecto-cubo, pois posso antecipá-los a partir de determinadas modificações da minha consciência perceptiva.

Leia-se a propósito da constituição contínua e fluída das coisas, o comentário de Lyotard ao problema da sucessão de adumbrações (*Abschattungen*):

“A coisa natural, por exemplo, aquela árvore acolia, é-me dada num e por um fluxo incessante de esboços, de silhuetas (*Abschattungen*). [...] A coisa é como um mesmo que me é dado através de incessantes modificações: O que faz com que seja coisa para mim (isto é, em si para mim) é precisamente a inadequação necessária da minha apreensão desta coisa. A ideia de inadequação é equívoca: enquanto a coisa se desenha através das silhuetas sucessivas, só unilateralmente tenho acesso à coisa, por uma das suas faces; mas são-me dadas as demais faces da coisa, não em pessoa, mas sugeridas pela face dada sensorialmente. Por outras palavras, a coisa, tal como me é dada pela percepção, está sempre aberta a horizontes de indeterminação, indica de antemão uma variedade de percepções, cujas faces, passando continuamente de uma a outra, se fundem na unidade de uma percepção. É por isso que ja-

9 “A existência do mundo sendo evidente não é apodictica e essa evidência não é o traço fundamental da redução fenomenológica. Retornar as próprias coisas só é possível mediante a evidência apodictica do *eu puro* que se abstém da evidência do mundo como real e existente. “Assim sendo, não basta pôr fora de vivência todas as ciências que nos são previamente dadas, tratá-las como preconceitos, temos também de subtrair à vivência ingenua o solo universal delas, o da experiência do mundo. (...) Se me elevar acima de toda esta vida e me abster de toda a realização de qualquer crença no ser, a qual supõe justamente o mundo como existente, se dirigir exclusivamente o meu olhar para esta própria vida enquanto consciência do mundo, então ganho-me a mim como o ego puro com a corrente pura das minhas cogitações.” Husserl, *Pariser Vorlesungen*, tr. port., António Fidalgo e Artur Morão, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, s.d., pp.13,15.

10 Jean-François Lyotard, *A fenomenologia*, op. cit., p.29.

11 “Por outro lado, distingue o Eu actual, no qual há consciência explícita do objecto, e o Eu inactual, no qual a consciência do exemplo, o acto de apreensão atenta encontra-se sempre rodeado por uma área de vívidos inactuais, o *fluxo do vívido jamais pode ser constituído por puras actualidades*. Todas as vivências, actuais ou inactuais, são igualmente intencionais. Importa, então, não confundir intencionalidade e atenção. Há intencionalidade desatenta, implícita.” Jean-François Lyotard, *A fenomenologia*, p.33.

12 Edmund Husserl, *Pariser Vorlesungen*, op. cit., pp. 27,28. Ver ainda a este propósito § 19 de *Mediações Cartesianas* (*Cartesianische Meditationen*).

*mais a coisa me pode ser dada como um absoluto, pois encerra uma imperfeição indefinida concernente à essência inextinguível da correlação entre coisa e percepção de coisa. No decurso da percepção, são reiocados os sucessivos esboços, e pode um novo perfil vir corrigir o perfil precedente, sem haver qualquer contração, uma vez que o fluxo de todas estas silhuetas se funde na unidade de uma percepção. Assim, acontece que a coisa emerge através de retóques sem fim.*¹³

Não se trata de uma consciência que “digerer” aprioristicamente, mas sim de uma consciência que “trompe” e corrige continuamente a realidade intencionalmente visada, uma consciência que nada é se não for consciência de alguma coisa, se não tiver permanentemente um correlato, externo ou interno. A consciência constitui o mundo e opera nele, mas sem o mesmo não tem objecto intencional para o qual possa existir na sua diversidade modal.

Mas uma consciência da qual dimana a todo o instante a possibilidade alargada de reconfiguração do respectivo fluxo, na medida em que a realidade apreendida se dá constantemente sob a forma de adombrações (*Abschattungen*) que se sobrepoem, interrompem ou interanulam, é justamente uma actividade simultânea de emaranhamento na realidade circunjacente, e de superação incessante da atitude natural, pois, a “correção” de um determinado perfil do que é apreendido em um determinado instante, tende a tornar-se de novo “dóxico”, “ingênuo” e “natural”, necessitando de nova interpelação suspensiva, isto é de uma nova *époque*. Aquilo que estamos a afirmar do ponto de vista fenomenológico e estético é igualmente válido para a execução de um trabalho de índole artística, nos casos que nos ocupam, a prática abstracta do último período pictórico de Monet, e a abstracção inerente à Action Painting de Pollock. Também estes dois autores no seu acto concreto de pintar, previamente motivados pela intencionalidade estética e fenomenológica, se ocupam da recomposição cromática, rítmica, luminica e gráfica dos fluxos que decidem tematizar, ora emaranhando-se intuitiva e ingenuamente na realidade interna ou externa que ocupa os respectivos ânimos (emaranhamento e referente de primeiro grau), ora emaranhando-se deliberadamente na tramitação pictórica (emaranhamento e referente de segundo grau), em um estado simultâneo de abandono e vigília para com as surpresas que actividade artística sempre reserva, ultrapassando os momentos em que somos vítimas da “crença” no mundo natural.

2. Emaranhamento, abstracção e simbolização

A distância entre os dois graus de realidade a que nos estamos a referir, colocando de um lado o “emaranhamento intencional ingênuo”, e do outro, o “emaranhamento intencional voluntário”,¹⁴ não os separa polar e abissalmente,

¹³ Lyotard, *A fenomenologia*, op. cit. p. 26.

¹⁴ Na esteira de Husserl, consideramos que todos os actos subjectivos, voluntários ou involuntários, fazem parte da nossa vida intencional, na medida em que a relação ingênuo e ante-predicativa, assim como a

mas outrossim, constitui-se como uma distância relacional, de reciprocidade e inter-influência que se manifesta materialmente na reconfiguração do mundo que a pintura nos oferece.

O conceito de abstracção implica sempre a distância entre a imersão natural nos fenómenos e a subtracção subjectiva em relação aos mesmos, isto é, a possibilidade de nos destacarmos do que está pré-dado intuitivamente para podermos operar no plano da simbolização humana. Ora, simbolizar a realidade, abrigado na atitude indagadora da mesma, já é abstracção do fluxo no qual nos achamos inevitavelmente imersos a todo o instante, e tão inevitável como viver nesta quase-indistincção entre *homo aestheticus* e objecto de apreensão, é a condição de a poder sobrevoar abstracta e simbolicamente. Essa abstracção que sobrevoa o objecto visado, mas que se enraiza no solo da realidade de primeiro grau, e a comunicabilidade da abstracção por via artística, já estão contidas nas potencialidades inerentes ao acto de simbolizar.

Impõe-se, neste momento, a apresentação do que entendemos por simbolização, de modo a podermos prosseguir com um horizonte mínimo de equivalência, posto que nos deparamos habitualmente com uma multiplicidade de sentidos atribuíveis à noção de símbolo.

Não acrescentamos muito ao discurso sobre os símbolos quando colocamos a exigência preliminar de descrever um contexto para fixar a acepção que é usada e para caracterizar a função simbólica em funcionamento. Parece sempre óbvio que o tratamento de um problema, qualquer problema, exige um trabalho de contextualização. Sucede que no campo dos sistemas simbólicos esta exigência representa muito mais do que uma processualidade meramente introdutória, pois, sem uma apresentação prévia da acepção que se pretende usar, referir o conceito de “símbolo” pode implicar entendimentos muito dispares daquilo que se pretende tratar. A nosso ver, o principal motivo pelo qual se verifica esta disparidade, deriva do nosso convívio com múltiplas interpretações e usos da função simbólica, facto que pode conduzir um conjunto de intérpretes a orientar-se para horizontes de compreensão totalmente divergentes.

Sobre esta questão, são vários os autores a referir que o campo dos sistemas simbólicos pode originar muitas dificuldades de compreensão e discussão, caso a contextualização não seja oferecida. A esta exigência é muitas vezes acrescentada uma outra, relacionada com a dificuldade em delimitar o domínio do simbólico.

“Epistemologicamente, não há nenhum domínio do conhecimento mais difícil de delimitar, pois o processo de simbolização intervém a múltiplos níveis da experiência, desde o jogo complexo das nossas percepções até aos mais elevados graus de elaboração e de

relação projectual e instituinte de um mundo simbolizado, exige sempre que visemos algo no horizonte da nossa experiência, e esse visar pode tomar uma forma sensível, intuitiva, racional ou sistematizante dos objectos que recaem no devir da “vida da experiência.”

A expressão “múltiplos níveis da experiência” atesta bem a diversidade de usos que fazemos da função simbólica nas “representações do mundo” que realizamos. Sejam estas representações artísticas, filosóficas, estéticas, religiosas, ou outras. Aos cuidados já referidos, isto é, à definição da função simbólica em jogo e à contextualização da mesma, podemos juntar um outro, de carácter operativo, que nos permita discernir afinidades e diferenças entre o simbólico, o alegórico, o sígnico, o embleático, o icónico, e outros: “Sempre reinou uma extrema confusão na utilização dos termos relativos ao imaginário. [...] «imagem», «signo», «alegoria», «símbolo», «emblema», [...] «ícone», «ídolo», etc., são utilizados indiferentemente pela maior parte dos autores.¹⁶

Antes da apresentação da perspectiva que pretendemos adoptar para a noção de símbolo, leiamos aquilo que afirma René Allieu sobre a etimologia grega da palavra “símbolo”, mais precisamente do verbo “simbolizar”.

“O primeiro sentido grego é topológico. É o de Símbola, que encontramos em Pausânias (VIII, 54). Designa a «assembleia das águas», o lugar onde elas se reúnem, se precipitam, e «correm». Este sentido verbal de *symballein*, essencialmente dinâmico, é utilizado com o mesmo significado desde Homero. [...] O sentido concreto, natural e dinâmico do verbo é bastante claro. Evoca um movimento que «junta», que «reúne» elementos anteriormente separados uns dos outros e designa os seus resultados.”¹⁷

Se nos fixarmos nos três momentos indicados – os momentos da reunião, da pré-reunião (justamente porque há reunião) e da precipitação pós-reunião –, somos levados a considerar que estes correspondem a três operações que estão sempre presentes na construção de um símbolo. Senão vejamos. (1) No que concerne ao acontecimento “reunião” daquilo que anteriormente estava separado, no campo do símbolo assistimos invariavelmente à agregação criativa de elementos até então desagregados mas que constituem o “material” fenomenológico da experiência anterior à constituição dos símbolos. (2) A «assembleia das águas» reúne linhas de água que se misturam e revolvem passando a constituir uma força natural de outra ordem e propiciadora de novos fenómenos. Esta reunião corresponde nos símbolos à agregação criativa dos elementos anteriormente isolados, transformados agora segundo determinadas formas de associação e confronto. Este momento só é possível na medida em que o «hómem simbólico» tem o poder de se subtrair à corrente fenomenológica quotidiana, suspendendo-a, nunca a abandonando, de maneira a representar simbolicamente a relação de primeiro grau que mantém com esses elementos. (3) As águas precipitam-se e correm noutras direcções, com novas propriedades, resultan-

15 René Allieu. *La Science des Symboles*. (1976), tr. port. Isabel Braga. *A Ciência dos símbolos*, Edições 70, s.d., p. 7.

16 Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*. (1964), tr. port. Carlos Aboim de Brito. *A imaginação simbólica*, Edições 70, 1993, p. 7.

17 René Allieu, op. cit., p. 29.

tes do acontecimento tumultuoso da mistura ocorrida. Também os símbolos constituídos, devido à criatividade inerente ao acto de juntar e confrontar os “materiais” em jogo, e ainda às condutas¹⁸ humanas de significação e intencionalidade, vão ser empregues como “lentes” que ampliam a nossa experiência da realidade. Ficamos, assim, como que guardados aquando da precipitação para novas tarefas que impliquem a nossa relação com os outros, as nossas trocas com o mundo, e ainda a permanente reflexão intra-subjectiva.

Após estas analogias, podemos a título de síntese afirmar que em qualquer acto de simbolização (artística ou outras) da realidade estão invariavelmente presentes as seguintes operações:

1. Experiência efectiva de um determinado fenómeno da realidade (contemplação da natureza, domínio da arte, experiência ética colectiva, exploração tecno-científica da natureza, e outros) e subtração criativa em relação ao mesmo.

2. Uso de uma determinada(s) linguagem(ns) e constituição de um novo sentido (uma significação de segundo grau que se enraíza na significação de primeiro grau, mas transformando-a radicalmente).

3. Uso dos símbolos constituídos em novos contextos na medida em que a sua força expressiva e comunicacional não se esgota no contexto em que são produzidos.

Apresentada esta síntese das operações implicadas num acto de simbolização, torna-se agora conveniente restringir o âmbito em que pretendemos trabalhar a noção de símbolo, de acordo com os contextos da estética e da arte. Uma das definições mais gerais que podemos encontrar de símbolo é-nos fornecida por Nelson Goodman, a qual indica que um símbolo é tudo aquilo que pode estar no lugar de qualquer referente, isto é, que o pode substituir ou representar, sob as mais diversas formas, ou seja, executando diversas formas de referência. No entanto, e de acordo com a nossa necessidade de restringir o âmbito de aplicação dos sistemas simbólicos aos domínios da estética e da arte, vamos considerar como símbolos aquelas concreções de sentido que se apresentam sempre abertas a novas hipóteses hermenêuticas devido à sua riqueza enquanto construções criativas sobre a realidade. Por exemplo: se na linguagem comum chamamos “pés da mesa” aos suportes verticais de um objecto que nos permite tomar uma refeição, estudar, ou executar outras tarefas, o símbolo constituído nesta linguagem corrente não nos convoca a elaborar novas hipóteses hermenêuticas sobre a metáfora dos “pés” do objecto. Mas, se formos confrontados com “A montanha Mágica” de Thomas Mann, as pirâmides do Egipto ou a “Guernica” de Pablo Picasso, tudo se altera, pois, estes símbolos, ao contrário

18 As expressões “conduta de narração” e “conduta de intenção” são empregues por René Allieu na obra anteriormente citada, p.55.

da construção simbólica “pés da mesa”, detêm uma força expressiva e um poder de evocação que nos convidam permanentemente a elaborar novas significações para os mesmos.

A definição provisória que se segue apresenta-se, assim, moldada em função dos símbolos tidos como os mais actantes nos domínios da arte e da literatura, duradouramente actantes, sendo que isto não vale por dizer que um determinado conjunto de símbolos da humanidade seja mais válido do que outros (a questão da validade é sempre susceptível de discussão, de troca inter-subjectiva, e até de alargamento após esta troca).

Definição provisória.¹⁹

Um símbolo (ou um conjunto de símbolos feito sistema) é uma forma de referência duplice em que encontramos material decifrável e não decifrável em simultâneo. É uma forma de pensamento indirecção em que descritivamos sempre uma união criativa e tensional entre o plano dos simbolizantes (o plano sensível, concreto, no qual inscrevemos as marcas materiais do discurso e através do qual chegamos à significação de segundo grau) e o plano ou os planos que são evocados pelos simbolizantes concretos, ou seja, os simbolizados. A união é permanentemente tensional por dois motivos. Em primeiro lugar porque nunca nos fixamos num ou noutro dos planos em jogo, oscilando em favor das forças centripetas e centrifugas que os simbolizantes possuem. Em segundo lugar porque esta oscilação tensional permite a descoberta de novas significações que, sem retirar força significativa das já existentes, podem divergir destas mas sem abandonar o mesmo plano de simbolizantes.

Sempre que um símbolo perde estas características, perde também a sua força de expressão e de evocação tornando-se alegoria, emblema, sinal, ícone, ou outro signo qualquer.

3. O último período da prática impressionista de Monet

Antes de nos debruçarmos sobre a “abstracção” em Monet, façamos uma breve incursão pelo fenómeno impressionista, movimento que a nosso ver sempre careceu de um debate mais profícuo, solto de estigmas de gosto modernista ou contemporâneo, pois, a nosso ver, a termos de assinalar uma charneira a partir da qual a concepção da pintura de alterou radicalmente, no sentido de se tornar não retiniana e pulverizante em relação ao mundo percebido. O Impressionismo constituiu-se, pois, como um movimento que por ausência manifesta de discussão, surge a alguns olhares como fãtuu, burguês e delicado-ccc, e a outros, como momento ousado de rompimento com a textura e coesão da visibilidade pretérita. E ainda, esse estranho movimento que parecendo tão pouco problemático pelos ambientes de prazer e explosão primaveril da vida que ostenta, traz em si, sob a capa do prazer e do jogos harmónicos a germinação de toda a arte moderna. Confrontemo-nos com a ironia vertida por um autor

de relevo no momento histórico em que o movimento se exhibe pela primeira vez no Boulevard des Capucines.

“Oh, foi realmente um dia exigente quando pensei na aventura de visitar a primeira exposição no Boulevard des Capucines na companhia de M. Joseph Vincent, pintor de paisagem, discípulo de Berthé, recipiente de medalhas e condecorações na vigência de diversos governos! O imprevidente homem veio até lá sem suspelar de nada; pensou que iria ver o género de pintura que se vê em qualquer lugar: boa ou má, mais má do que boa, mas não hostil aos bons procedimentos artísticos, à devoção à forma, e ao respeito pelos mestres. Oh, form! Oh, os mestres! Não os desejamos mais, meu caro! Tudo mudou. Assim que entramos na primeira sala, Joseph Vincent recebeu o primeiro choque em frente da Bailarina do Senhor Renoir: “Que pena, disse-me ele, que o pintor que até tem um certo entendimento da cor, não desenhe melhor; as pernas da sua bailarina são tão felpidas como o gaze da sua saia. [...] Uma catástrofe estava eminente, e estava reservada ao Senhor Monet o cúmulo desta experiência.

“Ah, ali está ele, ali está ele!” exclamou com o N.º 98 à vista. “Reconheço-o, o meu favorito! O que é que esta tela representa? Olhe para o catálogo.”

“Impressão, sol nascente.”

“Impressão – Eu tinha a certeza. Estava mesmo a dizer para comigo que se estou impressionado tinha de existir nele uma impressão... e que liberdade, que execução! O papel de parede no seu estado embrionário tem um ar mais acabado que esta marinha.”²⁰

A ironia dirigida às “impressões” e ao não acabamento das obras impressionistas, no caso vertente a de Monet, dá conta, entre muitos outros motivos, da impreparação de estetas, agentes artísticos e público em geral para a questão da indeterminação de um horizonte a captar, tendo em atenção uma nova atitude de permanente reconfiguração do visível, que nunca se fixa devido à acção tumultuosa da luz, e logo, da dádiva ininterrupta da inter-reflexividade.

O significado para a arte do *Soleil levant* de Monet - assim como de todos os outros impressionistas -, patenteia-se na não recondução, nem por mais um instante, da pintura pré-existente, rebelando-se contra a arte pretérita, sobretudo as obras produzidas à luz do paradigma de representação renascentista. O Impressionismo não se deixa submeter mais a conteúdos extra-artísticos e impõe de uma vez por todas o problema da espessura da linguagem que é própria ao domínio da pintura. A partir do *Soleil levant* é a gramática da pintura que submete os conteúdos extra-artísticos e não o contrário.

É conhecida a total desvalorização da questão do “tema”, ou dito de modo mais preciso, a valorização de temas, alguns muito arduínicos, tidos até então como intratáveis no âmbito da pintura. Um campo de papoilas, um comboio, meia dúzia de perús, uma catedral, um acervo de fardos de palha ou uma brisa marítima, tanto lhes faz, na medida em que o tema é a própria instantaneidade

¹⁹ Para além de alguns autores já referidos, as linhas que se seguem recolhem igualmente filiação na leitura da obra de Carlos João Correia: *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia/Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

²⁰ Excerto da reacção do pintor Louis Leroy, conhecido pelas suas presenças nos Salões oficiais de pintura entre 1835 e 1861, publicada no diário Charivari no dia 25 de Abril de 1874, dez dias após a inauguração da exposição no estúdio do fotógrafo Nadar no Boulevard des Capucines. A versão deste extracto foi publicada originalmente na obra de Rewald, *The History of Impressionism*, Nova Iorque, Museum of Modern Art, 1946.

temporal, a própria luz que tudo liquefaz e o espectro cromático que se refracta em todas as massas objectuais que se lhes apresentam. Daí podermos compaginar a queda da hierarquia temática e a assunção da possibilidade de absolutizar pictoricamente a coisa mais anódina com a expressão de Marcel Proust: “Na mínima sensação fornecida pelo mais humilde alimento, o aroma do café com leite, reencontramos aquela vaga esperança de uns bons tempos que com tanta frequência nos sorriem, quando o dia era ainda intacto e pleno na incerteza do céu matinal; um clarão é um vaso cheio de perfumes, de sons, de momentos; de humores variados, de climas.”²¹

Como o momento não se repete e há um curto balizamento temporal para a execução do motivo, sucede muitas vezes o retoque apaixonado de determinadas zonas da superfície pictórica de modo a fazer vibrar sobre o já tocado novos reflexos que neles vêm salpicar. Daí até ao deleite pelas pastosidades e o prazer táctil das camadas que se sobrepõem em jogos de transparência e opacidade vai o instante que consome o pulsar impressionista. O mundo à solta na extremidade dum pincel impressionista, devido à perscrutação de todas as dobras do momento fugidivo, tem de acontecer num ápice e esse ápice é real. Há uma desilusão tremenda no espírito dum impressionista se um determinado instante da vida escapa à velocidade do seu registo! A velocidade a que nos referimos é a razão pela qual muitas representações impressionistas estão sobrejuncadas de pinceladas em forma de vírgula. As vírgulas e contra-vírgulas de cor não sucedem por qualquer capricho ou vontade de adorno dos ritmos criados. Surge justamente da velocidade trepidante a que sucede o registo pictórico. Devido ao seu desvelo por éter e reflexos e ao afã de tudo transformar em atmosferas fluidificadas e luminosas, o Impressionismo “eterifíca” a realidade projectando para um estatuto ontológico oscilante e um horizonte indeterminado. Daí a objecção total que erguemos à afirmação de Hermann Bahr “[...] o impressionista é o homem degradado na condição de gramofone do mundo exterior.”²² A degradação do homem impressionista que anda com um gramofone pelo mundo mimetizando e registando as vibrações do mesmo, só se pode verificar no instante em que a força do movimento e os pressupostos estéticos que o sustentam deixaram de ser actantes e foram ultrapassados pelas necessidades de épocas ulteriores. Mas, considerado nos anos de afirmação e plenitude, o Impressionismo dá “muito que pensar”, designadamente no que concerne à aporeia da temporalidade e às modalidades de simbolização plástica do tempo reconfigurado. Como já lemos na página anterior, o “clarão” descrito por Proust como “[...] um vaso cheio de perfumes, de sons, de momentos; de humores

variados, de climas [...]”, pode ser assumido como clarão impressionista, dando justamente conta da interligação do instante fulgurante representado pelos impressionistas nas suas telas, com as dimensões temporais que antecedem e sucedem ao presente da captação, pressionando-o e condicionando-o a refulgir em chispas de intensidade inesperada e em tumultos matéricos difíceis de estabilizar.

A nosso ver, mesmo tendo em consideração a inexistência de uma teorização forte que tivesse acompanhado a produção dos autores impressionistas, este movimento na suas concreções plásticas proporciona-nos algo de inédito no que diz respeito à reflexão sobre o problema do devir, à instabilidade ontológica de todos os objectos que nos rodeiam, e à tarefa contínua do sujeito na apreensão do mundo nessa tela que é o fluxo imanente do tempo, para absolutizar o instante-agulha que resulta da inter-reflexividade dos três eixos temporais que nos determinam a agir.

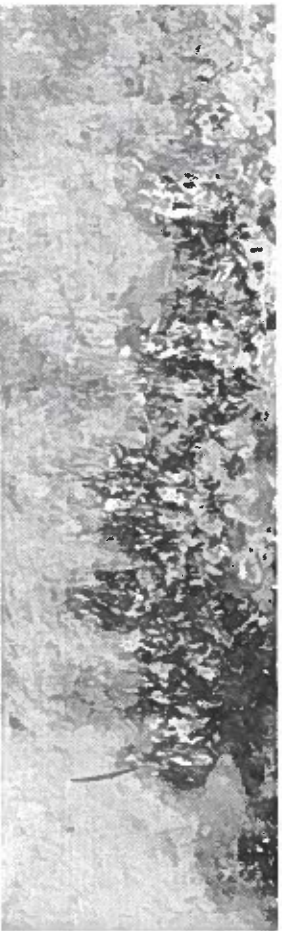
Óra, é justamente esta a leitura que fazemos de algumas pinturas dos últimos períodos da produção de Monet (1840-1926). Este autor, nos últimos 25/30 anos da sua longa vida e vasta produção, elabora muitas vezes em grande escala, um sistema pictural no qual transforma por completo a paisagem, retirando-lhe o horizonte tradicional e desenvolvendo as superfícies a partir de uma perspectiva de *close-up*, recobrimdo-as com torvelinhos gráficos e cromáticos que antecipam a técnica do *over-all painting* de Pollock. Por estes motivos, podemos também afirmar que Monet avança para a inobjectividade, um outro nome para o fenómeno da abstracção, e segrega um tempo específico para a abstracção da sua pintura, pintando impressões ou “instantes-agulha” de grande escala em que confronta o tempo da apreensão da realidade com o tempo da reconfiguração pictural da mesma, segundo um modelo em que “[...] a vida subjectiva é [...] confluência dos tempos, vida que constantemente se reinvoça, se recupera para se antecipar e se antecipa recuperando-se, enquanto ela é esta mútua imbricação das dimensões do tempo, ela é constante transferência e reconfiguração do sentido.”²³

A inobjectividade das *Glicínias* aqui entrevistadas arranca as formas ao seu lugar natural, recriando-as segundo a disposição de um friso-que serpenteia a superfície longa e excessivamente horizontalizada, e deixando em aberto um vasto espaço de claridade aquática na qual reverberam cromática e graficamente os “cachos” pastosos da parte superior da composição. A crepitosa mancha pode aludir muito fugazmente à espécie botânica que dá nome ao quadro e a mancha clara, azulada e violácea, mas também assimiladora de determinadas zonas quentes do espectro, pode aludir ao húmus aquático que dá a vitalidade na na-

21 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu – Le Temps Retrouvé* (1927), tr. port. Pedro Tamen, *Em Busca do Tempo Perdido – O Tempo Recencontrado*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 206.

22 Hermann Bahr, *Espressionismo*, tr. it., Milão, Bompiani, 1945, pp. 84-85.

23 Pedro Alves, *Subjectividade e Tempo na fenomenologia de Husserl*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 122-123.



Monet, *Glicínias*, 1919-20, óleo sobre tela, 100x300 cm, Musée Marmottan, Paris.

tureza às Glicínias. Contudo, as alusões a esse referente de primeiro grau são extremamente subtilezas, isto é, a experiência ingénua da natureza sofreu uma forte *époché*, dando lugar ao aparecimento de uma realidade de segundo grau, que inobcecivou a primeira, ainda que se tenha enraizado nesta.

Não sendo a abstracção neste autor um acto totalmente deliberado de afãntamento da pintura retiniana, isto é, um trabalho que resulte de uma reflexão programada no sentido de romper com a ingenuidade da “atitude natural”, podemos descorinar-lhe uma acentuada propensão para a reconfiguração abstracta da realidade, tarefa que como sabemos, já havia sido e continuava a ser voluntariamente materializada pelas vagas modernistas nos anos 10 e 20 do século passado.

4. Emaranhamento e reconfiguração plástica em Pollock

Em Pollock, (1912-56), a abstracção já não é novidade nem choque no âmbito das artes visuais, contudo, este autor acrescenta à abstracção métodos, práticas e sentidos até então inauditos. Por intermédio daquilo a que se convencionou chamar de *Action Painting*,²⁴ uma variante do Expressionismo abstracto, Pollock vai introduzir no âmbito da pintura a possibilidade da abstracção cinética desenvolvida em diversas camadas sobrepostas, mas visíveis em jogos de transparência e entrecruzamento gráfico que rasgam literalmente toda a superfície numa lógica de *all-over painting*, isto é, de superfície policêntrica. “At a certain moment the canvases began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvases was not a picture but an event.”²⁵

A sobreposição de camadas garantidas confere às superfícies de Pollock um sentido de profundidade conflituante que o torna um pintor único na descoberta de novas soluções espaciais e de redes caóticas, funcionando como uma sedimentologia espacial de torrentes de linhas curvas irregulares que serpentem por toda a superfície. Vejamos a seguinte obra.

Trata-se de um espaço policêntrico que vive de uma deposição acelerada de vestígios lineares, matéricos e cromáticos, deixando à sua passagem marcas concretas do corpo e da gestualidade que os produziu. Porém, o conjunto de dispositivos pictóricos que permitem a emergência de um espaço abissal, infinito²⁶ e dinâmico na obra de Pollock (a estratégia do *over-all painting*, a técnica de *dripping*, o acommitimento à superfície como se de uma “arena” se tratasse, com um envolvimento não só gestual como corporal, e outros), não produzem um espaço simplesmente caótico e desordenado. A distribuição de matéria pictórica por toda a superfície, sendo aleatória quando observada uma zona específica da película obtida, apresenta, no entanto, uma totalidade impetuosa e repetitiva que nos permite pensar numa criação nevrálgica mas contínua de caos e espacialidade, como se fosse essa “[...]fluência que vai depositando e sedimentando sempre novas capas significativas, de tal modo que, nesta confluência e comunicabilidade dos horizontes temporais, tudo se afecta reciprocamente, tudo se deixa a cada momento interpenetrar, num constante jogo de mútua fecundação e enriquecimento.”²⁷

O entrelaçamento pictural de Pollock, à semelhança do que havíamos verificado em Monet, é o resultado plástico do acto de simbolização artística que reconfigura o emaranhamento de primeiro grau como dissemos nas primeiras páginas deste texto. A acrescentar ao emaranhamento simbólico que resultou da *époché* realizada sobre a “atitude natural”, podemos ainda acrescentar a embriaguez dionisiaca do acto de pintar *gyue* estes dois autores nos fazem sentir. Ou seja, a transgressão intencional que realizam do mundo natural está expressivamente vinculada na celeridade do entrelaçamento e caligrafia que as obras patenteiam, resultando como um produto de decisões que simbolizam artisticamente a vida e a natureza (interna e externa) segundo as perspectivas singulares de Monet e Pollock. Em relação ao primeiro, a transgressão da natureza que flui e é evanescente, mas não flui como Monet a representa, segundo um modelo de pré-abstracção desenvolvido em grandes escalas de matéria entrelaçada, fluida e luminosa; em relação ao segundo, a energia psíquica e as tensões que varrem a interioridade de Pollock que não tendo nenhuma forma concreta ou

²⁴ *Action painting* é uma designação sugerida pelo crítico de arte Harold Rosenberg num artigo com o título “The American Action Painters”, publicado na revista *Art News* em Dezembro de 1952

²⁵ Harold Rosenberg, “The American Action Painters” in *Art News*, LI, Nova Iorque, Dezembro, 1952, pp. 22 e seg.

²⁶ “O infinito não exige, assim, uma superfície ou uma extensão objectiva infinita. No espaço abstracto, dois pontos próximos um do outro podem estar separados por uma distância infinita [...]” José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, tr. port. de Miguel Serres Pereira e Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., p.64.

²⁷ Pedro Alves, *op. cit.*, p. 123.

inscrição típica de reconhecimento possível, assomam na crista da diversidade de camadas de inscrições que se entrecrocaram em movimentos constantes que aparentam caoticidade.



Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950, óleo sobre tela, 266,7x525,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

A ABJEÇÃO E O INFORME EM FRANCIS BACON

Catarina Patrício

Artista plástica

Aproximação ao abjecto

O que é *Abjecto* não é sujeito nem objecto, é o que deve ser excluído para que o indivíduo possa ser um *Eu*. É uma presença não reconhecida enquanto *coisa*, que o arrasta para onde é suspensa a significação. A sua reconversão no organismo será impossível, porque a abjeção é *intolerância e não reconhecimento* daquilo que, transcendendo a corporalidade do sujeito, lhe fica sempre próximo.

A fobia de encarar os dejectos, o horror ao desconhecido, a experiência contingente dos limites do corpo e a sua influência sobre o sujeito fundam a rejeição social do abjecto. A construção do *clean and proper body* é incompatível com o reconhecimento da abjeção e o autor da impureza é objecto de reprovação pela transgressão de uma linha de segurança predefinida.

Os orifícios do corpo por onde é expellido o abjecto são pontos corruptíveis, são aberturas transponíveis, sendo, a todo o tempo, iminente o risco da retoma dos resíduos e do consequente contágio. Assim, qualquer matéria subjectiva rejeitada não é assimilável, pois qualquer substância ejetada que seja reintroduzida no corpo, é impura e contamina ao mais alto grau.

Desta maneira, o abjecto toca na vulnerabilidade dos limites físicos que o sujeito admite como seus, porque existe na fronteira do ser: "We may call it a border; abjection is above all ambiguity"¹, e a ambiguidade subsiste justamente porque o abjecto não é sujeito mas pertence ao sujeito:

"[...] *I expel myself, I spit myself out, I abject myself within the same motion through which 'I' claim to establish myself.*"²

A ejeção do *self* pela abjeção preconizada por Kristeva, existe reciprocamente do abjecto para o sujeito pela dialéctica devolução do *self* expellido, a incessante apóstrofe do abjecto: *eu* [abjecto] *estou* aqui, e a minha presença reitera sistematicamente que o *teu* corpo não está delimitado pela pele, porque *eu pertence-te*. Em suma, a metáfora arquétipo do fenómeno da abjeção – *I see myself seeing myself*³ – torna subentendida a operação de desdobramento do *eu*. Contudo, é latente que o impuro será uma condição subjectiva anterior à

1 Julia Kristeva, [1980] *Panovirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (trad. inglês de Leon S. Roudiez *Powers of Horror: an essay on abjection*) New York, Columbia University Press, 1982, p. 9.

2 Idem, *Ibidem*, p. 1.

3 Hal Foster, *The Return of the Real: The avant-garde at the end of the century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996, p. 138.

expulsão de dejectos do organismo:

“Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking his ‘own clean self’.”⁴

Por se tratar de uma operação reguladora, a abjeção é a convulsão e espasmo perante um *alien* pré-existente que se estabelece pela expulsão da matéria subjectiva.

Este “virar do avesso” do *self*⁵ próprio do fenómeno da abjeção, é o *infame* a partir do qual Bacon produz obra plástica, convertendo sub-repeticamente a purulência e a escatológica condição humana em arte bela que se contempla, uma perversidade directamente assente no corolário do que é abjecto, pois é ele mesmo vertiginosamente sub-repético.

Meat/flesh motif

Na sua essência, como vimos, o impuro constitui uma ameaça à organização do meio onde se encontra o indivíduo. Para além disso, são fragmentos indesejados da coisa ou do sujeito a que pertenciam. Também restos de comida são resíduos de alguma coisa, mas uma vez tocados pelo indivíduo, são resíduos de alguém⁶. Qualquer resto físico é abjecto – perigoso pela sua semi-identidade. No *remainder*⁶ está o ser e o não ser, está um *resto do indivíduo*. Mas a experiência da abjeção acentua-se quando o indivíduo está perante o resto por excelência, o *cadáver*:

“It is no longer ‘I’ who expel, ‘I’ is expelled. The border has become an object [...] The corpse, seen without God and outside science, is the utmost abjection. It is death injecting life.”⁷

*Painting 1946*⁸ propala deterioração e decomposição. Como espectadores deste *freakshow*, no limite um espectáculo torpe numa arena ou circo, somos interpelados por pedaços de carne que circulam nos arcos e que sublinham a evidência da decomposição, e aí, a matéria em *trânsito* converte-se na metáfora da *passagem* onde está patente a ameaça, reiterando no sujeito a resistência ao iminente anúncio de morte que desaba sobre a sua integridade física. Num segundo plano, uma figura negra e enferma é o interface para outra ideia de morte, a *morte na Cruz*. As carcaças dependuradas representadas por Bacon, que lembram Rembrandt van Rijn ou Chaim Soutine, pela sua força axial, terror em carne viva, dor e redenção pela morte, extraviam-nos abruptamente para a imagem arquétipo da *Crucificação de Cristo*. Francis Bacon retorna assim ao

4 Julia Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., p. 53.

5 Idem, *Ibidem*, p. 76.

6 Idem, *Ibidem*.

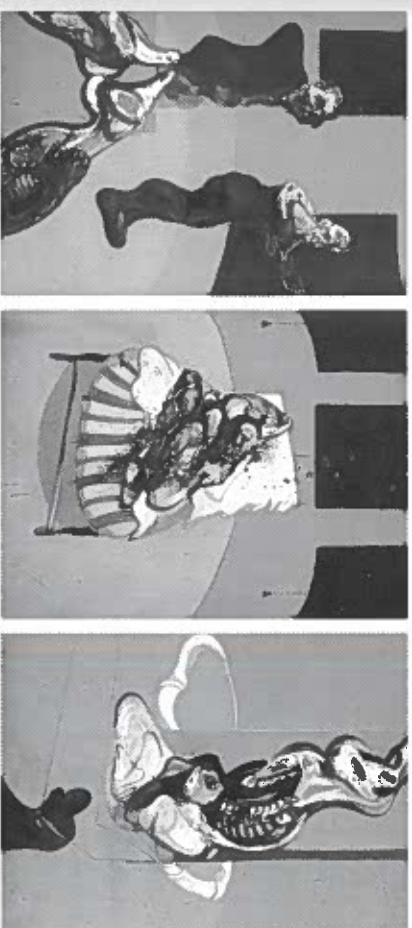
7 Julia Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., pp. 3, 4.

8 Francis Bacon, *Painting 1946*, óleo e tempera sobre tela, 123X105,5 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

abjeccionismo sempre presente na tradição pictórica ocidental, sobretudo no que concerne à imagética do iconizado *Deus-Homem-Cadáver* na Cruz.

No conjunto *Three studies for a Crucifixion*⁹ de 1962, Bacon assume em pleno a analogia com a crucificação, enfatizada ainda pelo uso do tríptico que derivará da pintura litúrgica. Subjaz, porém, à ideia de morte na cruz uma iconoclastia quanto ao desígnio divino: a inevitabilidade da mortalidade humana, oposta à mensagem de Cristo. Bacon comunga da imanência e escarpelização da purulência das pulsões da vida – *ab-jecto* – e estas imagens atestam não a sugestão da promessa de Cristo, que morreu na cruz pela humanidade, mas antes a crucificação como o propósito único do homem no mundo, a sua condição escatológica. Somos, então, consumidos pelo psiquismo e degradação consecutiva de todos esforços constitutivos da inteligência e da imaginação: um corpo central, atormentado e deliriosamente, um rosto desfigurado – que já será “alimento para vermes” – é expressão do *Eu* pulverizado como símbolo extremo da abstracção. O significado da decomposição está na tinta e nada é mais persuasivo do que a própria tinta.

Bocas e gritos – entre o horror e a jouissance



Francis Bacon, *Three studies for a Crucifixion*, 1962, óleo e areia sobre tela, cada painel 198,2X144 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.

Em *Three studies for figures at the base of a Crucifixion*¹⁰ perdura a ideia de morte na cruz, mas a dor e o psiquismo da crucificação são exponeciados com o recurso às “bocas abertas”. Em Francis Bacon, os gritos bestiais ates-

9 Francis Bacon, *Three studies for a Crucifixion*, 1962, óleo e areia sobre tela, cada painel 198,2X144 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.

10 Francis Bacon, *Three studies for figures at the base of a Crucifixion*, óleo e pastel sobre aglomerado, 1944, cada painel 95 X 73,5, Tate Gallery.

tam a zona indiscernível entre o humano e o animal. Os corpos representados neste tríptico são mesmo incompreensíveis, feitos de uma substância maleável, própria de um ente mutante, uma criatura algures entre o humano, o animal, e o próprio abjecto. A boca aberta, imagem arquétipo em Bacon, encerra em si uma dualidade absoluta – entre o horror e a *jouissance*. Sendo simultaneamente zona erógena e abertura que permite a abjecção, a boca que se abre estilhaça o ícone da crucificação divina e a iconoclastia adensa-se pela erotização do grito, não só de dor ou demência, mas agora também de delite carnal.

Para a temática *bocá/gritos bestiais*, foram encontrados no atelier de Bacon diversas ilustrações retiradas de enciclopédias de enfermidades que enfatizam o terror e doença. Mas as imagens mais marcantes serão as do “Massacre das escadarias de Odessa”, do filme *O Coraçado Potemkine* de Sergei Eisenstein. As reminiscências destas imagens são cruciais para a sequência de retratos pápis, concebidos a partir do *Retrato do Papa Inocêncio X* de Diego de Silva y Velázquez.

Os retratos papais em Bacon, sobretudo o *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*¹¹, exibe um papa enjaulado, que nem uma *besta* de um circo de monstruosidades. Deformação ou sentença a partir de motivações não aceites, os papas enjaulados riem como dementes ou gritam suplicando libertação.

A ambivalente função da sombra



Em *Triptych, May-June 1973*¹², um personagem atormentado apresenta-se em três estados abjeccionistas. No painel da direita, pálido, debruça-se sobre um lavatório, vomitando doente; no painel da esquerda, encolhido numa retrete, quase numa pose fetal, o sujeito representado expulsa matéria fecal. A sombra é o elemento que ancora a figura em suspensão ao espaço circunjacente, testemunhando uma presença e funcionando ainda como indicador de espaço. Contudo, a sombra abjeccionista, que mais parece vômito, personifica ainda um ataque à figura, e vai ganhando as suas propriedades à medida em que esta se degrada e desvanece para uma imagem espectral. A sombra progride metafóri-

11 Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953, 153 X 118 cm, Des Moines Art Center, Iowa.

12 Francis Bacon, *Triptych, May-June 1973*, óleo sobre tela cada painel 198 X 174,5 cm, Coleção Particular, Suíça



Francis Bacon, *Triptych, May-June 1973*, óleo sobre tela cada painel 198 X 174,5 cm, Coleção Particular, Suíça

amente com a aproximação da morte. Assim, a figura central ejecta-se definitivamente, encarnando a máxima abjecção – o *cadáver*. Ai, numa alegoria da extrema abjecção, a sombra é já uma semi-identidade, o que é reforçado pela sua incongruência com a fonte de luz. Parece ser matéria. É ambigua. Viscosa.

Suspendamos a escarpelização da purulência humana apresentada pictoricamente por Bacon, para pensar a experiência do que é viscido. O mel, exemplo do viscoso, é ambíguo e anómalo. É ambíguo porque a sua experiência sensorial confunde-se entre o sólido e o líquido, e anómalo por não pertencer a nenhuma das duas categorias. O abjecto, dadas as suas propriedades, é ambíguo por não ser nem sujeito nem objecto e anómalo justamente por não integrar nenhuma das classificações. A viscosidade, a abjecção, são, no limite, repugnantes pela sua anomalia e ambiguidade.

Voltem-nos para o *projecto de apropriação do viscoso*, que o compele a revelar fenomenologicamente o seu ser matérico, como propõe Jean-Paul Sartre em *L'être et le néant*. Sendo percebido enquanto substância a possuir, o vínculo originário entre o *self* e o viscoso – abjecto – é estabelecido pela sua constituição enquanto idealmente *eu-mesmo* do sujeito de acção:

“*Dès l'origine donc, il apparaît comme un possible moi-même à jeter: dès l'origine, il est psychisé.*”¹³

O viscoso é *psiquizado* na medida em que a sua própria materialidade é revelada como dotada de significação psíquica. Através do projecto de apropriação, o viscoso revela-se e desenvolve a sua viscosidade – o seu carácter de *ventosa que aspira* esboça a fusão entre o mundo e o *eu*, respondendo ao indivíduo com a sua materialidade:

13 Jean-Paul Sartre, [1943] *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Édition Gallimard, 1999, p. 652.

"[...] le visqueux se laisse saisir comme ce dont je manque, il se laisse palper par une enquête appropriative: c'est à cette ébauche d'appropriation qu'il laisse découvrir sa viscosité."¹⁴

Enquanto perdura o contacto com o viscoso, tudo se passa para o sujeito como se a viscosidade fosse a expressão ontológica do mundo inteiro, na medida em que é metonimicamente aquilo que manifesta o mundo e o esboço de nós mesmos. Pela *investigação apropriadora*, o sujeito pensa que o pode possuir, pois a aderência da matéria impede-a de se escapar. Eis que acontece uma "curiosa" inversão, e é o sujeito que é possuído:

"[...] il vit obscurément sous mes doigts et je sens comme un vertige, il m'attire en lui comme le fond d'un précipice pourrai m'attirer. Il y a comme une fascination tactile du visqueux. Je ne suis plus le maître d'arrêter le processus d'appropriation. Il continue."¹⁵

Esta inversão dá-se pela suprema docilidade do possuído, uma fidelidade que se prolonga quando não se quer mais, desembocando numa sub-república aproprição do possuidor pelo possuído.

Para que o sujeito não caia pela abjeção num poço sem fundo, a matéria nauseabunda exige *cínicamente* a aversão:

"Le mot misérable après avoir voulu dire qui porte à la pitié est devenu synonyme d'abject: il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversión."¹⁶

Em *Triptych, May-June 1973*, a continuidade entre o *eu* e o *outro* será o vórtice da diluição dos limites do ser, e o horror existe pelo receio que a "coisa" viscosa progrida continuamente até absorver o *self*. A sombra, um viscido apêndice corpóreo do indivíduo, será ambivalente, pois do mesmo modo que o ameaça, progredindo enquanto o ente se dissipa, também o protege, porque o enlaça ao espaço circunjacente. Ao nível semântico, trata-se da ambivalência do corolário do que é abjecto: o imperativo de expulsão de dejectos impuros intra organismo, uma operação reguladora, mas sendo, porém, uma presença que o *eu* não reconhecerá enquanto coisa, afundando-o num poço sem fundo de náuseas e horror, atestando a todo o instante a escatológica condição humana.

Com a pulverização do *Eu*, perde-se o corpo que degenera em deformação e extrema da abstracção do *self*. A sub-república aproprição do possuidor pelo possuído, um aplanamento esvaziado de individualidade entre sujeito e substância, sugere um "ser ideal" que *rejeito* e que do mesmo modo me *obceca*. *Triptych, May-June 1973* de Francis Bacon é uma alegoria da abjeção, manifestando a relação *psiquizada* em que o *outro* [abjecto] devolveu a *minha* imagem.

14 Idem, *Ibidem*, p. 653.

15 Idem, *Ibidem*, p. 655.

16 Georges Bataille, [1934] "L'Abjection et les formes misérables", in *Essais de sociologie, Œuvres complètes* (vol. 2), Paris, Gallimard, 1970, p. 218.

O ABSTRACTO NA PRÉ-HISTÓRIA UMA VISÃO GLOBAL

Luis Jorge Gonçalves

Professor Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

O tema da arte abstracta na pré-história transporta diferentes conceitos que importa aclarar. Primeiramente, quando nos referimos à concepção de abstracto na pré-história, estamos a considerar toda a produção gráfica que não tem correspondência com um sujeito real e integra diferentes tipologias. Na verdade, o conceito de pré-história compreende todas as sociedades sem escrita, mas também dois tipos de comunidades humanas, as de caçadores-recolectores do Paleolítico Superior e do Mesolítico, e as de agricultores-pastores do Neolítico e, dependendo da região, do Calcolítico, da Idade do Bronze e até da Idade do Ferro. Necessariamente, em cada sociedade da pré-história a arte abstracta teve diferentes significados que nos escapam e as interpretações são o resultado de valores coevos. Se para a arte figurativa a discussão se centra nas intenções e no seu significado, na arte abstracta acrescenta-se ainda o que se representa, bem como a sua relação com a arte figurativa e vice-versa.

Este texto procura abordar a longa duração das manifestações artísticas abstractas ao longo da pré-história. A partir do Neolítico, a análise centra-se nos vestígios do território português, com particular relevância para o Megalitismo.

Paleolítico Superior

Este conceito traduz as sociedades de caçadores-recolectores do homo sapiens sapiens, cuja emergência parece ter ocorrido no Sul de África há cerca de 150000 anos. O mesmo iniciou um processo de migração que o levou para a Ásia, há cerca de 100000 anos, para a Austrália, há cerca de 70000 anos, para a Europa, há cerca de 45000 anos, e para a América, há cerca de 30000 anos.

As origens da arte estão, portanto, associadas à espécie humana e reflectem a nossa capacidade de criar universos para além do visível. Tal parece não ter ocorrido com as espécies anteriores e com o homem de Neandertal pois, limitou-se aos enterramentos.

O primeiro objecto que pode ser considerar arte, conhecido até ao momento, é a placa gravada de Blombos Cave, na África do Sul (Henshilwood 2006), com uma cronologia que data de cerca de 75000 BP. Numa das faces dessa placa foram realizadas incisões, com predomínio para uma forma rectangular, dentro da qual se formam losangos (fig. 1).

Foi encontrada num contexto arqueológico, onde se descobriram alguns dos mais antigos vestígios do Homo Sapiens Sapiens. É um conjunto de incisões

numa placa que, ao contrário de incisões anteriores, não parecem ter sido traçados com um fim imediato, por apresentarem motivos intencionalmente “geometrizados”, cujo significado se desconhece. Corresponde esta manifestação a um propósito ligado a um pensamento simbólico? Não temos respostas, mas este primeiro sinal de intervenção sobre a matéria talvez “artísticas”, não é figurativa, mas abstracta.

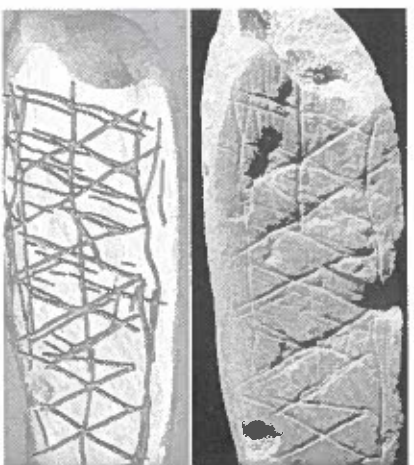


Fig. 1 Henshilwood 2006

Entre a placa de Blombos Cavee e a manifestação seguinte, que volta-mos a considerar “artísticas”, precisamos de nos situar numa cronologia em torno dos 45000 BP. Encontra-se na Europa, na região mais bem documentada, em termos de arte do Paleolítico Superior, o sudoeste de França e Norte da Península Ibérica. Nesta região, associados aos esqueletos de *homo sapiens sapiens*, às estratégias de ocupação do território, a comportamentos e às indústrias líticas e de osso, temos manifestações de arte, implicando um “pacote global”, a que se chamou de “explosão criativa” (Lewis-Williams 2005: 73). A própria arte deve ser entendida, ainda, como um processo, no qual se consideram a realização de imagens, a ornamentação corporal, a música e a dança, como parte activa, não mero adorno, do quotidiano (Lewis-Williams 2005: 77).

O significado e a intenção da arte são as grandes questões em aberto e assim permanecerão, pois não é possível entrar na “mente da caverna” ainda que, todas as teorias sejam luzes lançadas sobre períodos temporais tão recuados, de sociedades sem escrita.

A metodologia de trabalho sobre as imagens tem procurado definir os temas, os suportes, as técnicas e as suas relações geográficas e cronológicas. Quanto aos temas estão divididos em representações de antropomorfos (figuras masculinas, femininas e mãos), de zoomorfos e de ideomorfos, ou signos, e de todas as representações não figurativas, a arte abstracta.

Os ideomorfos correspondem aos temas mais numerosos e variados no contexto da arte do Paleolítico Superior. Nos primórdios da investigação, nos últimos anos do século XIX, inícios do século XX, passaram despercebidos, face ao fascínio que os investigadores nutriam pelas figuras. Henri Breuil incorporou-os no mundo naturalista (Breuil 1956), considerando como a variação de objectos materiais, de animais, de armas, de cabanas, entre outras, pelo que criou uma terminologia de aviformes, claviformes, escutiformes, tectiformes,

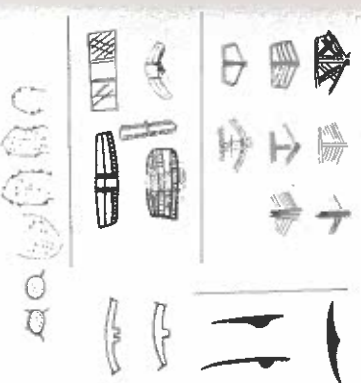


Fig. 2 Pentagonais triangulares, claviformes, quadrangulares, aviformes e “tarrugas”.

relacionados com a magia da caça (Laming-Emperaire 1962). André Leroi-Gourhan (fig. 3-4-5) empreendeu uma leitura global dos signos, nas cavernas que analisou, discriminando três motivos básicos. O primeiro denominado de S1 (fig. 3), considerava as formas circulares, ovais, quadrangulares, pentagonais, triangulares e os motivos que simulam uma parte ou o todo da figura feminina, como os claviformes que se assemelhavam aos perfis das mulheres estilizadas. O segundo, ou S2 (fig. 4), correspondia aos ideomorfos alongados ou concebidos a partir de traços rectos, isolados ou agrupados que de alguma maneira incorporavam elementos fálcos. O terceiro, ou S3 (fig. 5), aglutinava as modalidades formais elaboradas utilizando as pontuações como grafia, os pontos individuais, os solidários e os pares. Este princípio de agrupamento básico era mais complexo, dadas as conexões que estabeleceu com o espaço da representação e a grafia figurativa, mas a essência da sua leitura estava em relacionar os signos com um princípio do feminino e do masculino (Leroi-Gourhan 1965; 1981; 1984).

As sistematizações posteriores dos signos partem dos mesmos pressupostos morfológicos, se bem que tendem a salientar as variabilidades regionais (Bernaldo de Quirós e Mingo Álvarez 2005), o que tem permitido identificar uma grande profusão de signos. A grande variação morfológica levou Denis Vialou a considerar os signos como a manifestação do concreto, associadas ao clima, à ecológica ou à económica, próprias de cada região (Vialou 1986).

Com David Lewis-Williams (Lewis-Williams 1987) e, posteriormente, com Jean Clottes (Clottes e Lewis-Williams 1996) abriu-se o campo da interpretação do xamanismo. Para estes autores os supostos signos e representações naturalistas são duas categorias de imagens que se originam a partir das visões e formam parte do mesmo mundo dos espíritos (Lewis-Williams 2005: 87).

entre outros (fig. 2).

O grande salto na interpretação dos signos deveu-se a Annette Laming-Emperaire e a André Leroi-Gourhan que, nos anos 50 e 60, munidos das ferramentas estruturalistas realizaram uma leitura geral dos ideomorfos. Annette Laming-Emperaire, em “La signification de l’art rupestre paléolithique”, rompeu com o significado tradicional das grutas pintadas ao demonstrar que as manifestações artísticas eram estruturadas em função da dicotomia básica, a dualidade cavalo-bisonte, e não eram a adição diacrónica das actividades e ritos

Segundo o seu modelo neuropsicológico, o que se designa como signos não são mais que percepções mentais geométricas, próprias do Estado 1, ou inicial do transe, cuja representação se materializa em pontos, zigzags, linhas onduladas, curvas ou paralelas.

Inferre-se das diferentes leituras, aqui descritas de forma breve, que os signos na arte do Paleolítico Superior têm várias interpretações. Contudo, os signos fizeram parte de um sistema de linguagem complexa, ligado a uma percepção simbólica da realidade que fez emergir o *homo sapiens sapiens*.

Epipaleolítico / Mesolítico

Por volta dos 11000/9000 BP, assistiu-se a uma profunda alteração das condições ambientais, que desembocaram no actual ciclo climático. Na arte houve um predomínio das representações abstractas e intensificaram-se as expressões locais. Talvez pelo facto destas últimas últimas comunidades de caçadores-recolectores estarem em busca de novos modelos de subsistência, de acordo com a especificidade das regiões onde centravam as suas vidas.

Dentro do contexto Epipaleolítico destaca dois centros artísticos: a gruta de Mas-d'Azil (Ariège-Foix) e a Cueva de la Cocina (Valência). A gruta de Mas-d'Azil tornou-se a estação epónima de uma das manifestações mais representativas da arte deste período. Na arte Azilense os seixos são o suporte da intervenção gráfica. Foram pintados com gestos rápidos, preferencialmente de vermelho, usando a hematite como colorante. São conhecidas cerca de quarenta e seis variáveis plásticas (fig. 6), em mil e quatrocentos exemplares identificados. Recentemente foram localizados seixos associados a enterramentos (Sanchildrian 2001). Alguns autores interrogam-se se estes seixos não estavam ligados a um sistema de comunicação visual, ainda que seja impossível desvendar o que pretendiam transmitir. No entanto, questiona-se se não resultariam da esquematização máxima de figuras humanas e animais da arte do final do paleolítico Superior.

Na Cueva de la Cocina um conjunto de plaquetas gravadas, corresponde

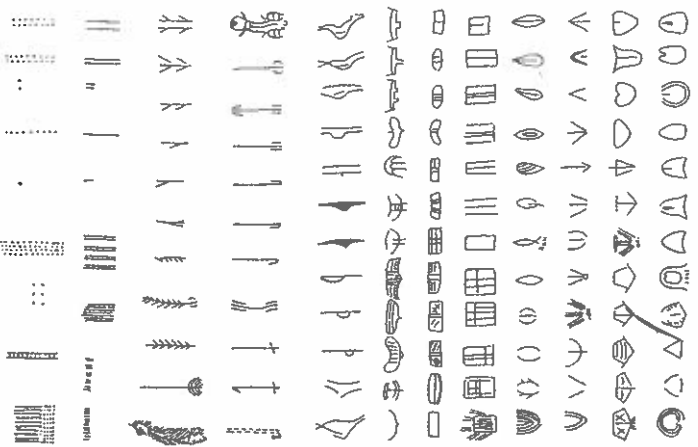


Fig. 3 - 5 Lerroi-Gourhan 1965

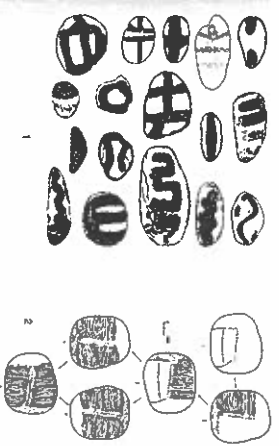


Fig. 6 Tipos de Arte Azilense

por alguns autores de se estar perante um sistema de comunicação.

Neolítico

O Neolítico marcou um novo processo na humanidade ao corresponder às primeiras sociedades de camponeses e de pastores. Com a emergência desta nova economia surgiram formas de expressão inovadoras. A cerâmica, utilizada para armazenar ou cozinhar alimentos, por exemplo, tornou-se suporte artístico, na qual predominaram as grafias geométricas (fig. 7) ou a geometrização dos antropomorfos (Guillaume 1994).

Em abrigos do Levante ou nas margens dos rios da Península Ibérica proliferaram manifestações artísticas onde predominavam representações abstractas (Calado 2006) com um forte carácter abstracto. Mas o megalitismo foi a manifestação artística mais marcante do Neolítico.



Fig. 7 Cerâmica Cardial. Decoração incisa. Cerca do V Milénio a.C.

Megalitismo: monumentos, registos gráficos e arte móvel

O conceito de Megalitismo tem sido muito discutido, mas relativamente à Europa pode ser definido como "grandes construções em pedra na Europa pré-

histórica”. Tratou-se de uma manifestação artística que se iniciou no Neolítico Antigo, cerca do VI milénio a.C. no território português (Calado 2005), tendo continuado até o período do bronze no norte da Europa.

Para o território português podemos considerar diferentes manifestações artísticas dentro do “estilo” megalítico: os monumentos propriamente ditos, a arte móvel, e as representações gráficas nos próprios monumentos, em gravura ou pintura.

No que toca aos monumentos megalíticos existentes no território português, podemos dividi-los entre menires, recintos de menires, antas, grutas artificiais e monumentos de falsa cúpula, sendo de considerar, na manifestação do megalitismo funerário, o aproveitamento de grutas naturais.

No que se refere à arte móvel existe um vasto leque de artefactos ligados directamente ao simbólico, encontrados em contexto funerário. Para os mesmos deve ser tida em conta a forma, o material e a decoração, ou seja, o que está gravado.

As representações gráficas aplicadas sobre os monumentos, menires e esteios das antas são outra manifestação plástica que devemos ter em conta, não só como gravuras, mas também como pinturas.

No caso da abstracção na arte megalítica, esta manifesta-se desde logo nos primeiros monumentos, os menires, cuja função e significado real ainda nos escapam. Os menires são pedras levantadas, a partir do VI milénio a.C., algumas das quais atingiram grandes dimensões. A sua forma tem sido identificada como fállica, apesar desta tipologia corresponder a uma pequena minoria de monumentos. Geralmente são pedras afeixoadas (fig. 8), sem uma forma concreta, ou ovóides. Podem estar colocadas individualmente ou em grupo, formando recintos (fig. 9) ou alinhamentos (fig. 10). No caso dos menires individuais tendem a estar destacados na paisagem. Nos recintos, há uma predominância para apresentarem a forma de ferradura (Calado 2005).

Estas manifestações artísticas são o resultado de um grande investimento destas comunidades na “nova forma de arte”, que não se limitaram a erguer os menires mas também os transformaram em suporte de gravuras (Calado 2005). Um monumento exemplar é Estela-Menir do Monte da Ribeira, Reguengos de Monsaraz, por apresentar diferentes temáticas abstractas, serpentiniformes,

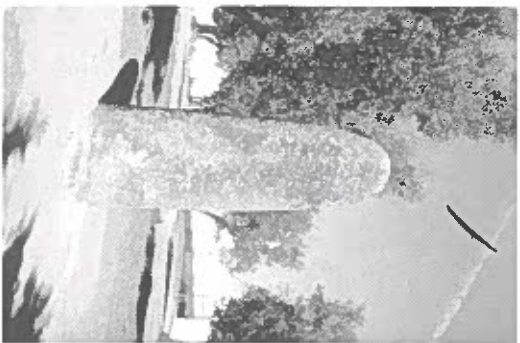


Fig. 8 Menir dos Almendres (Évora) Talvez VI Milénio a.C.

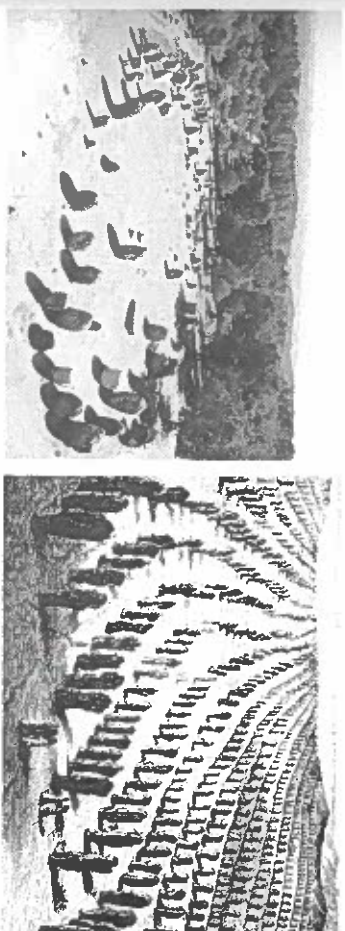


Fig. 9 Cromleque dos Almendres. Cerca do V Milénio a.C. Fig. 10 Alinhamento de Carnac (Sul da Bretanha), imagem do início do século XIX.

círculos, ziguezagues, covinhas e mesmo um báculo (Gonçalves 1999). É discutível o momento em que foram executadas estas gravações. Pode ter sido no momento após terem sido erguidos os menires, um ano mais tarde, cem anos ou mil anos, por enquanto não sabemos, tal como o seu significado também não está esclarecido.

A partir do IV milénio a.C. as populações do actual território português iniciaram a construção de antas, monumentos com uma função funerária (Gonçalves 1992). Sendo os primeiros monumentos trilíticos em pedra. A sua planta era básica, com corredor e câmara, cobertos por uma manoa, o que dava a noção de gruta e da entrada para as profundezas da terra. As entradas parecem estar, predominantemente, voltadas para a lua nascente em Abril. Em algumas antas são conhecidas gravuras e pinturas nos esteios, nas quais predominam formas abstractas (fig. 11) e, quando a figura humana surge representada é de forma esquemática, num interior escuro que constituía o “reino dos mortos”. A acompanhar o defunto havia um vasto manancial de artefactos (fig. 12), onde se destacam as chamadas “Placas de Xisto” (fig. 13). Trata-se do mais representativo artefacto simbólico de contexto megalítico em território português. São conhecidas cerca de quatro mil placas, distribuídas pelo Centro e Sul de Portugal e faixa ocidental da Estremadura e Andaluzia. Foram gravadas em xisto, em oficinas especializadas, sendo conhecido um desses ateliers no povoado de Águas Frias, no Alandroal (Calado 2006), local onde as placas foram descobertas em diferentes fazes de elaboração.

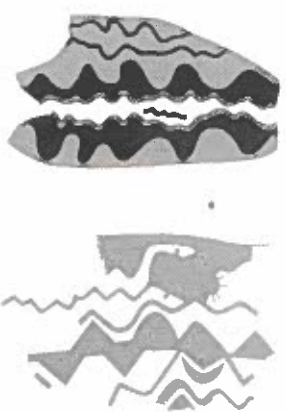


Fig. 11 Pinturas nos esteios do dólmen de Antelas (Oliveira de Frade, Talvez IV Milénio a.C.

Este apresenta-se como o mais antigo centro de produção artística descoberto no território português.

Como se referiu anteriormente, o número de placas conhecidas ascende a cerca de quatro não existindo duas placas iguais (Cardoso 2007: 221), pela forma ou pela decoração que apresentam. Aparentemente pela forma, entre as inúmeras variantes, parece existir um predomínio da estilização da figura humana, mas no que respeita às gravações há uma preponderância para terem sido representadas formas geométricas, como triângulos ou losangos. A sua interpretação não é consensual, como é natural em formas de arte do IV milénio a.C. Victor Gonçalves considera serem a materialização do sagrado, nomeadamente da “deusa-mãe” (Gonçalves 2004) e Katina Lillios defende que as placas são um sistema de linguagem com suporte em registos gráficos (Katina 2002).

As placas devem ser observadas no campo mais vasto da iconografia deste período, tendo em conta a especialização de uma aldeia para a sua execução, o facto de serem executas em xisto negro, de terem uma função funerária, de serem descobertas em grutas naturais, artificiais e em antas e da sua difusão ser regional, em termos ibéricos.

Calcolítico

O mundo simbólico do Calcolítico, do III milénio a.C., parece ter sido uma continuidade do milénio anterior, sendo que as placas de xisto continuaram a ser utilizadas em contexto funerário. É na decoração da cerâmica que podemos encontrar grande originalidade, sendo de destacar a cerâmica campaniforme (fig. 14). Trata-se de uma cerâmica representativa do final do Calcolítico e início da Idade do Bronze, cerca de 2200-1900 a.C.

Caracteriza-se por associar a uma forma de campânula, uma decoração geométrica totalmente abstracta, com diferentes técnicas, nomeadamente, a incisão ou o pontilhado. Tratou-se de um fenómeno artístico que teve uma grande di-

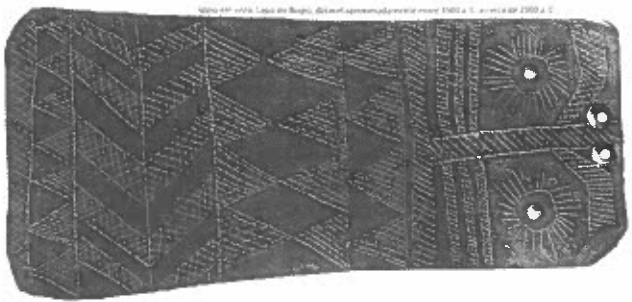


Fig. 12 Placa Ocular Lapa de Bugio (Sesimbra) C. de 3500-2500 a.C.



Fig. 13



Fig. 14 Campaniforme. Gruta de Alapraia. Final do III milénio a.C.

meçam a evidenciar nas sociedades da pré-história europeia recente (Lemercier 2004; Besse 2003; Gally 1997).

Idade do Bronze

O mundo das imagens durante o II milénio a.C., na Idade do Bronze, assumiu novas formas, sendo de destacar, no território português, as estelas, monumentos de função sepulcral onde se evidenciavam os atributos guerreiros dos defuntos (Catado 1994). As representações são esquemáticas podendo apresentar uma figuração antropomórfica com espada à cintura sobre um escudo circular, ou então, somente as armas, onde se evidenciavam escudos circulares cortados por um V.



Fig. 15 Vaso de cerâmica brnuda, Necrópole de Ervidade 3. Beja, Sec. XII-VII a.C.

Na cerâmica, a abstracção está patente nas designadas “cerâmicas de ornatos de brunidos” que consistia numa técnica de aplicação de uma ponta romba sobre as superfícies externas dos recipientes, depois de seca e antes da cozedura final, produzindo-se assim pequenos sulcos com brilho mais acentuado e de coloração mais escura do que a superfície primitiva sobre a qual foram efectuados (Cardoso 1995). O cerne está no tipo de decoração abstracta, ligada a esta cerâmica de prestígio (fig. 15).

Idade do Ferro

No decorrer do I milénio a.C. evidenciam-se dois tipos de monumentos onde se encontram elementos abstractos.

Primeiramente, apresentam-se as denominadas Estelas Epigrafadas do Sudoeste (Fig. 16), um vasto conjunto constituído por 81 monumentos de função funerária, datado nos séculos VII-VI a.C., no qual a abstracção está na própria utilização da escrita, de influência fenícia ou grega (Guerra 1994).

O segundo tipo é um conjunto de guerreiros castrejos que apesar de cortes-



Fig. 16 Lápide Epigrafada do Sudoeste. Castro Verde. Cerca de 700-500 a.C.

ponderem a um elemento figurativo, em alguns exemplares foi aplicada sob o sagum, evidenciando uma decoração com motivos geométricos e repetidos (Gonçalves 2006). Dentro da cultura castreja as “Pedras Formosas” (Fig. 17), entram outro exemplo onde foram aplicados motivos geométricos. Tanto as estatuas dos Guerreiros, como as “Pedras Formosas” seguem uma tendência artística ligada à tradição dos povos célticos que a partir do início da nossa era começou a ser submergida, devido ao predomínio da tendência figurativa de tradição greco-romana que dominou o território português a partir da época de Augusto.

Nesta leitura rápida e de longa duração sobre a arte abstracta, a qual, a partir do Neolítico se centrou no território português, podem observar-se duas tendências. A primeira patenteia que, através da representação abstracta existe um signo, ou seja, um significado, uma linguagem que tem inerente uma mensagem, particularmente presente na arte do Paleolítico Superior, do Mesolítico, no Neolítico/Megalitismo e na qual, as Estelas Epigrafadas do Sudoeste da Idade do Ferro são a melhor expressão, apesar de se afigurarem como difíceis, senão impossíveis, de decifrar. Na segunda tendência, as representações abstractas são decorativistas, ou seja, têm por objectivo decorar as superfícies, caso dos recipientes cerâmicos, em que predominam os motivos geométricos, e caso da cerâmica campaniforme ou da “Pedra Formosa”. Nestes casos verifica-se um ritmo repetitivo pois o objectivo era preencher o vazio.

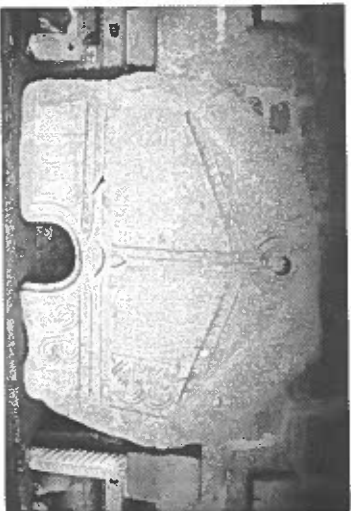


Fig. 17 Pedro Formosa. Citânia de Briteiros

BIBLIOGRAFIA

- Bernaldo de Quirós, F.; Mingo Alvarez, A. 2005. “La interpretación de los signos”. In J. A. Lasheras Corruchaga e J. González Echegaray (ed.), *El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio “Marcelino Sanz de Sautuola”*, pp. 211-228.
- Besse M. 2003. « L'Europe du 3e millénaire avant notre ère : Les céramiques communes au Campaniforme ». In *Cahiers d'Archéologie Romande*, 223 pp. 1 CD. (Cahiers d'Archéologie Romande, 94). Lausanne.
- Breuil, B. 1956. *400 Siècle d'Art Parietal*. Montignac.
- Calado, M. 1997. Cromlechs alentejanos e arte megalítica. In *Brigantium*, vol. 10. P. B.
- Ramirez e R. Balbin Behnmann (ed.), A Coruña, pp. 189-297.
- Calado, M. 1994. “Tampas de sepultura e estelas decoradas do Sudoeste”. In J. Medina (ed.), *História de Portugal*. Lisboa, vol 1, pp. 356-360.
- Calado, M. 2005. *Menires do Alentejo Central*. Lisboa.
- Calado, M. 2006. *Território da Pré-história em Portugal: Alentejo*. Tomar.
- Cardoso, J. L. 1995. “As cerâmicas de ornatos brunidos da Lapa do Fumo. In *A Idade do Bronze em Portugal: discurso de poder*. Lisboa, p. 88.
- Cardoso, J.L. 2007. *Pré-história de Portugal*. Lisboa.
- Cloates, J.; Lewis-Williams, D. 1996. *Les chamans de la Préhistoire*. Paris.
- Gallay, A. 1997. « L'énigme campaniforme » In *L'énigmatique Civilisation Campaniforme*. Dijon, pp. 14-19 (Archéologia H.S. 9).
- Gonçalves, L.J. 2006. *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Mérida.
- Gonçalves, V. 1992. *Revendo as antas de Reguengos de Monsaraz*. Lisboa.
- Gonçalves, V. 1999. “A estela-memir do Monte da Ribeira”. In *Reguengos de Monsaraz: territórios megalíticos*. Lisboa.
- Gonçalves, V. 2004. “Manifestações do sagrado na Pré-história do Ocidente Peninsular.5. O explícito e o implícito: breve dissertação sobre os limites fluidos do figurativo lidos a partir de componentes de algumas placas de xisto gravadas do terceiro milénio a.n.e.” In *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa, 7.1, pp. 165-183.
- Guerra, A. 1994. “A escrita do sudoeste peninsular”. In J. Medina (ed.), *História de Portugal*. Lisboa, vol. II, pp. 68-72.
- Guilaine, J. 1994. *La Mer Partagée. La méditerranée avant l'écriture (7000-2000 avant Jésus-Christ)*. Paris.
- Henshilwood, C.S. 2006. “Modern humans and symbolic behaviour: Evidence from Blombos Cave, South Africa”. In G. Blundell (ed.), *Origins. Cape Town: Double Storey*, pp. 78-83.

Henshilwood, C. S.; Marean, C. W. 2006. "Remodelling the origins of modern human behaviour". In H. Soodyall (ed.), *The Human Genome and Africa Part One: History and Archaeology*. Human Sciences Research Council.

Katina, L. 2002. "Some new views of the engraved slate plaques of southwest Iberia". In *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa, 5.2, pp. 135-152.

Laming-Emperaire, A. 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris.

Lemercier, O. 2004. « Explorations, implantations et diffusions. Le "phénomène" Campaniforme en France méditerranéenne ». In *Actes de la Journée Société Préhistorique Française – Collège de France, Bulletin de la Société Préhistorique Française*, tome 101, n°2, pp. 227-238.

Leroi-Gourhan, A. 1965. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris.

Leroi-Gourhan, A. 1981. « Les signes parietaux comme marqueurs ethniques ». In *Altamira Symposium*. Madrid, pp. 164-168.

Leroi-Gourhan, A. 1984. "La función de los signos en los santuarios paleolíticos". In *Simbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Madrid, pp. 351-372.

Lewis-Williams, D. 1987. "A dream of eland: a unexplored component of San shamanism". In *World Archeology* 19, pp. 165-177.

Lewis-Williams, D. 2005. *La Mente en la Caverna*. Madrid.

Sanchidrián, J. L. 2001. *Manual de arte prehistórico*. Madrid

Vialou, D. 1986. *L'art des grottes en Arièges magdalénienne*. Paris

FIGURAS

- 1 - Henshilwood 2006; 2 - Leroi-Gourhan 1965; 3 - Leroi-Gourhan 1965; 4 - Leroi-Gourhan 1965; 5 - Leroi-Gourhan 1965; 6 - Sanchidrián 2001; 7 - Guillaime 1994; 8 - Gonçalves 1999; 9 - Foto José Manuel Rodrigues; 11 - Atlas de Arqueologia, 1994; 12 - Câmara Municipal de Sesimbra; 13 - Ilustração da autoria de Rita Castro; 14 - Gonçalves 1995; 15 - Cardoso 1995; 16 - Guerra 1994; 17 - Silva; 1986.

ELEMENTOS ABSTRACTOS NA IDADE MÉDIA EM PORTUGAL

Eduardo Duarte

Professor Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

A História da Arte Medieval desde muito cedo percorreu o caminho do formalismo. A ausência de fontes escritas, de documentos e de biografias, fez com que os historiadores da Idade Média explorassem, como poucos, o mundo das formas e as respectivas genealogias, analogias e diferenças. Mas o mundo das formas é muito mais do que uma simples consequência das lacunas de dados positivistas, o que por vezes é em si mesmo uma situação muito interessante, porquanto estimula a imaginação e a criação no espírito do próprio historiador de arte.

Certamente, não por acaso, que um dos mais importantes medievalistas, Henri Focillon (1881-1943), foi igualmente um dos maiores estudiosos do universo das formas e alguém que se deslumbrou com as mesmas. Foram as formas, tantas vezes estranhas, que os artistas medievais, quase sempre anónimos, produziram, a definir a própria História da Arte Medieval. Segundo o mesmo Focillon, "a forma é apenas uma visão do espírito, uma especulação sobre superfície reduzida à inteligibilidade geométrica, dado que não vive na matéria."¹

É precisamente nesse percurso, estético e histórico, que a arte medieval encontrou fácil e fatalmente a abstracção. Esta não foi uma qualquer moda da arte contemporânea que se impôs aos medievalistas, mas, como se sabe, algo que a própria arte medieval sempre fez. Afinal, a abstracção das formas é tão antiga como a própria arte humana.

Focillon, num dos seus livros, o clássico *L'art des sculpteurs romans* (1931), resume algumas das contribuições para a escultura românica que podemos sistematizar: das Cristandades Orientais, (Geórgia e Arménia) vieram as rosáceas, o uso do acanto e da videira; do Islão, o geometrismo e o tratamento filigranado da plástica; dos povos bárbaros, o geometrismo e o zoomorfismo; da Irlanda, os entrelaçados, as grelhas, os labirintos, os desenhos cordiformes, as espirais e as curvas, em resumo, toda a plástica celta; da arte carolíngia, os desenhos e os padrões de estucadores e mosaicistas; e, finalmente, da arte helenística, a figura de baixo do arco².

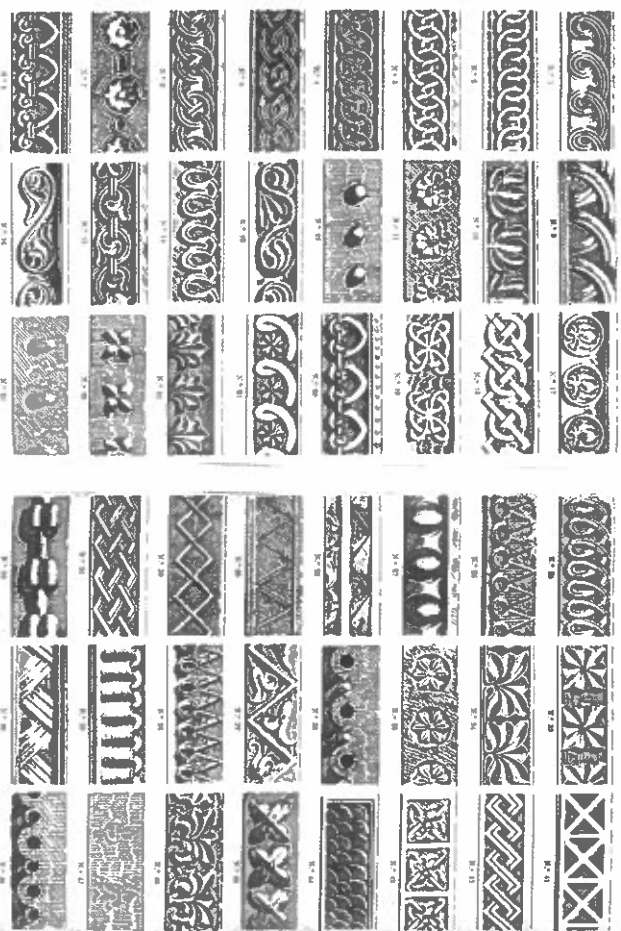
1 Henri Focillon – *O Mundo das Formas. O Elogio da Mão*. Porto: Edições Sousa & Almeida, [1962], p. 63. Coleção "Origem", volume 3.

2 Henri Focillon – *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*. 3.ª ed. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1995, pp. 43-109.

O fascínio pelas formas, quase sempre abstractas, da escultura medieval, encontra-se igualmente no livro *Arte Românica Portuguesa* (1918), da autoria de Joaquim Vasconcelos (1848-1936). Este arqueólogo e crítico de arte, como era designado na sua época, também amante da estética e da música, foi um verdadeiro pioneiro da história da arte no nosso país e do românico nacional em particular³. Nesse estudo, Vasconcelos abordou o tema da ornamentação no exterior e no interior dos edifícios⁴. Mas talvez o que mais surpreende, além das suas conclusões, é a existência de desenhos de "(...) detalhes decorativos, escolhidos no meio de um enorme material, acumulado ao longo de quarenta e três anos de viagens (...)"⁵

A preocupação de Joaquim de Vasconcelos em recolher e reproduzir esses elementos escultóricos não foi destinada somente ao estudo do românico português, mas para servir de exemplo às artes tradicionais, como os lavores femininos e as indústrias caseiras, de que foi um dos maiores apologistas⁶.

A preocupação pela divulgação de formas nacionais e ancestrais feita por



Vasconcelos foi influenciada pelo *Tratado de Dibujo* de Borrell (1866-68). Nesse contexto, o historiador português sugere mesmo a criação de uma "Gramática de formas decorativas para a península" que deveria ser realizada partindo da obra do referido Borrell⁷.

Mas a abundância e a variedade de motivos que o historiador encontrou resultariam num interminável e fastidioso inventário⁸. Consequentemente, Vasconcelos parece ter escolhido algumas das formas mais representativas do nosso românico. As 48 formas ornamentais extraídas dos monumentos portugueses e classificadas segundo a sua analogia são um primeiro contributo, uma vez mais pioneiro, para a criação de uma espécie de banco de dados de formas do nosso românico. Essas formas serviriam para as mulheres portuguesas, desde as classes mais humildes às mais elevadas, que procuravam elementos decorativos autênticos nacionais e de valor artístico, para as suas oficinas, salas de lavores e aulas de bordados⁹, mas também para inúmeras técnicas e domínios que o historiador omite, que estão naturalmente subentendidos, como a decoração arquitectónica, a cerâmica, os vidros, os metais, etc.

Nesse pioneiro estudo das formas abstractas do românico nacional, Joaquim de Vasconcelos, numa abordagem formalista, divide-as de acordo com as suas procedências em três grandes grupos: de invenção própria, de origem pré-histórica e proto-histórica; de imitação, de origem céltica (Lusitânia e Irlanda); e de importação, de origem galega (hispanícos da Galiza, Leão e Salamanca)¹⁰.

Relativamente aos motivos de ornamentação mais recorrentes, o historiador aponta a trança, (a espinha de peixe, os zigzagues simples ou esculpidos, os paralelogramos e as suas variantes de motivos arredondos ou prismáticos) semelhantes aos motivos mudéjares), os dentes de serra, as esferas inteiras ou talhadas, os enxaquetados, as ondas simples, as ondas com pérolas, as cabeças de prego em relevo ou cavadas, os lóbulos simples e as suas derivações sobre triângulos equiláteros, isósceles, escaleno, sobre quadrados, sobre pentágono, entre outras.

Os três motivos mais primitivos são, de acordo com Vasconcelos, a espinha, a trança e os dentes de serra, enquanto os motivos lobulados estabelecem já a transição para o sistema decorativo do estilo gótico, sendo, por isso, da maior importância o estudo destes últimos¹¹.

Outro historiador da arte medieval portuguesa, Artur Nobre de Gusmão (1920-2001), seguindo as preocupações de Joaquim de Vasconcelos e a historiografia francesa, elaborou um interessante e fundamental estudo intitulado

3 Artur Nobre de Gusmão — *Nota Introductória*, in Joaquim de Vasconcelos — *Arte Românica em Portugal*, 1927, p. 11. A 1ª ed. é do Porto: Marques Abreu, 1918.

4 Joaquim de Vasconcelos — *Arte Românica em Portugal*..., pp. 66-72.

5 *Ibidem*, p. 67.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 68.

8 *Ibidem*, p. 21.

9 *Ibidem*, p. 67.

10 *Ibidem*, pp. 68-69.

11 *Ibidem*, p. 68.

O Românico Português do Noroeste alguns motivos geométricos na escultura decorativa (1961)¹²

Como Vasconcelos anteriormente, Gusmão avança com ideias muito seguras, partindo quase sempre de analogias formais e de exemplos da história da arte mundial. No essencial, as suas conclusões sintetizam a escultura e a plástica do nosso românico. As figuras dos animais são um eco do Oriente, enquanto as plantas e as flores são um legado clássico, divulgado por Roma e alterado por Bizâncio e pelos artistas dos reinos romano-bárbaros, cujo gosto era diametralmente oposto ao greco-latino. A chegada dos povos Bárbaros fez triunfar uma arte de feição geométrica e tendências abstractas da nossa escultura românica. Contudo, Gusmão, como Vasconcelos, sublinha a importância de um universo de geometria local ligado à proto-história, à arte dos celtas e, principalmente, à arte islâmica¹³. Esta última poderia afinal explicar a ausência da figura humana, o gosto pelas grandes composições historiadas, a falta de uma tendência para o fantástico e para o demoníaco e a inexistência de um bestiário complexo, como se observa frequentemente na escultura românica francesa. Além disso, ao nosso românico do noroeste falta-lhe a “vertigem estonteante dos entrelaçados de proveniência nórdica” e os seus “nós de magia.”¹⁴

Deste modo, as tendências geométricas da nossa pré e proto-história, a herança dos celtas, dos bárbaros e as influências islâmicas explicam um evidente domínio do universo geométrico e abstracto - diferente e menos complexo que o setentrional -, face às representações figurativas de homens, animais e seres monstruosos, sempre em muito menor número, numa desproporção evidente, que os motivos geométricos na escultura decorativa¹⁵.

Podemos concluir que os artistas nacionais, mercê de múltiplas influências, por vezes difíceis de estabelecer com absoluta precisão e que concorreram em simultâneo, sempre conheceram, praticaram e exploraram diversos motivos geométricos e abstractos desde os tempos mais remotos.

Na Pedra Formosa da Citânia de Briteiros (séc. I a. C. – I d. C.), actualmente na Sociedade Martins Sarmento (Guimarães), e em S. Frutuoso de Montélios, Braga (séc. VII ou IX), apesar das dúvidas quanto às respectivas cronologias, observam-se vários motivos geométricos, com particular destaque para a corda.

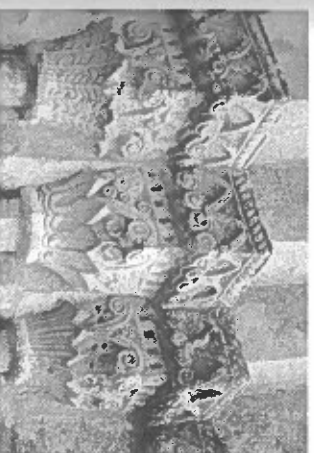
¹² Artur Nobre de Gusmão - O Românico Português do Noroeste alguns motivos geométricos na escultura decorativa. Lisboa: Ed. de Autor, 1961. O estudo é a Dissertação para concurso de professor do 8.º grupo da Escola de Belas Artes de Lisboa. As fotos são do autor e os desenhos, cinco ao todo, do escultor Joaquim Correia.

A 2.ª ed., facsimiliada, que seguimos, é de Lisboa: Veja, 1992. Coleção Artes / Ensaio. Este estudo foi, no essencial, publicado no Boletim da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, n.º 4, 1962, pp. 7-47.

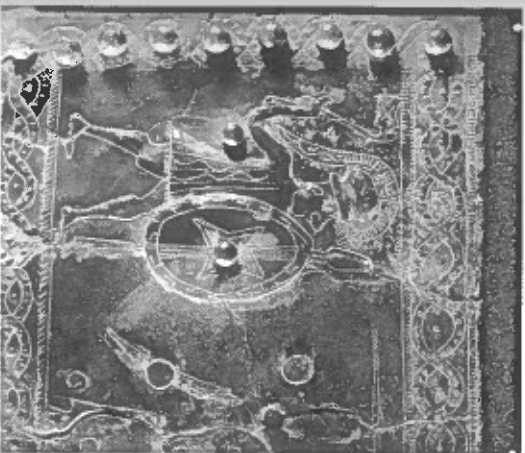
¹³ Artur Nobre de Gusmão - O Românico Português do Noroeste alguns motivos geométricos na escultura decorativa, pp. 87-89.

¹⁴ Idem, p. 90.

¹⁵ Um levantamento, mesmo que parcial, da nossa escultura românica permitiria estabelecer com maior segurança a proporção entre os motivos figurativos e os abstractos.



Friso por cima dos capiteis do portal da Igreja de Unhão (Felgueiras)



Cena de batalha num fragmento rectangular de um cinto de bronze celta Vace, na Eslovénia, do séc. V a. C.

as colunas e as ogivas da Igreja de Jesus de Setúbal (1490) e as abóbadas da Sé de Viseu (1520-25). Estas últimas são provavelmente das mais elaboradas composições com cordas, parecendo que, se as desataremos, tudo parece cair, enquanto a pedra se transforma num imenso e frágil embrulho ou tecido de uma enorme tenda. Neste caso, estamos diante de situações arquitectónicas quase lúdicas e efêmeras...

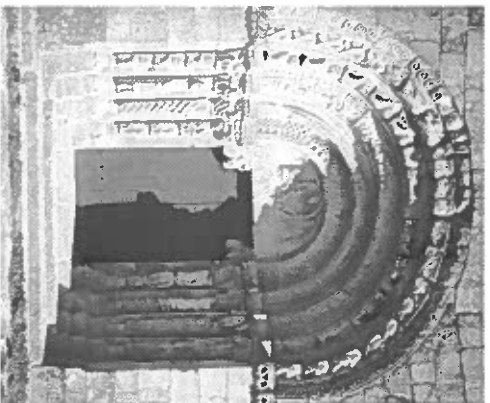
No entanto, o nosso românico não é constituído exclusivamente de cordas, mas de ritmos e padrões geométricos como aqueles de estrutura cordiforme, as lanças, os rolos, etc., como se observa nos portais das igrejas de Paderne e de Manhente.

Este elemento, um dos mais antigos e divulgados no nosso território, terá uma presença praticamente contínua até à sua “explosão” no chamado estilo manuelino (séc. XVI).

O mesmo motivo da corda surge, por exemplo, no portal da igreja de Unhão (Felgueiras), no friso por cima dos capiteis.

Um outro elemento claramente derivado da corda é uma fita, em duplo movimento, com círculos seguidos no seu interior, como se observa no portal da igreja de Rio Mau. Este desenho é em tudo semelhante à moldura de uma cena de batalha num fragmento rectangular de um cinto de bronze celta, oriundo de Vace, na Eslovénia, do séc. V a. C. Esta peça revela sem qualquer equívoco a origem céltica do motivo geométrico da igreja românica do Unhão.

Voltando à corda, devemos sublinhar que este, por uma qualquer espécie de magia historiográfica, se transformou, no manuelino, em cordas de caravelas e naus que sulcavam os oceanos. Talvez os exemplos de cordas mais paradigmáticos sejam os da inimitável janela de Tomar (1510-1513),



Portal de Bravães

vão crescendo e diminuindo ao longo dos dias, dos meses e das estações do ano. Um portal cuja linguagem circular parece dialogar constantemente com o círculo do Sol.

Mas a nossa escultura românica não podia ser apenas abstracta, apesar de o ser quase sempre. Por vezes, a linguagem plástica é também figurativa, com homens, mulheres, animais e seres fantásticos, como é a matriz do românico europeu, mais especificamente francês.

O portal da Igreja de Bravães, plasticamente o mais rico exemplo do românico nacional revela sobretudo, entre outros, dois aspectos interessantes: a relação entre a abstracção e a figuração e um relevo acentuado, proveniente da Galiza e consequentemente de França, que contrasta com a habitual tendência gráfica da escultura, ou seja, do pouco acentuado relevo escultórico que cria poucos contrastes de luz e sombra. Porém, o portal de Bravães, além de um discurso complexo em termos iconográficos, ostenta ainda uma característica que é muitas vezes inusitada na nossa escultura românica: um certo horror ao vazio.

Um dos princípios que Henri Focillon estabeleceu para a escultura românica, a do maior número de contactos ou o horror ao vazio¹⁷, muitas vezes não se observa na nossa escultura. Certamente, por influência islâmica, a escultura românica portuguesa não teve qualquer problema ou prurido diante de espaços vazios e planos. Por vezes, observa-se, pelo contrário, um quase horror ao cheio em termos formais.

No domínio da abstracção talvez um dos exemplares mais interessantes seja o portal da Igreja de Ferreira (Paços de Ferreira).

As arquivoltas desse portal, apesar de serem copiadas da Catedral de Zamora, revelam todas as potencialidades da linguagem abstracta. O motivo do bordado, como lhe chamou e bem Joaquim de Vasconcelos¹⁸, é constituído por um ritmo repetido de círculos vazados no seu interior, criando um jogo fascinante de sombras: dos círculos sobre as arquivoltas e sobre os círculos vazados. Através de uma aparente simplicidade decorativa, obteve-se um portal manifestamente escultórico e até pictórico, tal a importância da luz e das sombras que



Animal-guardião no portal lateral da Igreja de Melgaço



Entrelaçado no portal da Igreja de S. Pedro das Águias

apesar de escultoricamente muito gráfico, é definido por uma série de linhas ondulantes, simples sulcos na pedra, de origem ancestral, do megalitismo e do universo plástico celta.

Como se sabe, o elemento mais marcante da decoração irlandesa é evidentemente o entrelaçado¹⁸, muito semelhante ao que se observa no portal da Igreja de S. Pedro das Águias que remotamente deriva dos padrões celtas, como aquele das iluminuras, por exemplo, o Evangelho de Lindisfarne ou o Livro de Kells (séc. VIII).

Nestas composições de cordas ou fitas entrelaçados surgem cruces vazadas, como no referido portal de S. Pedro das Águias, talvez um dos melhores exemplos desta composição, e na Igreja de Unhão.

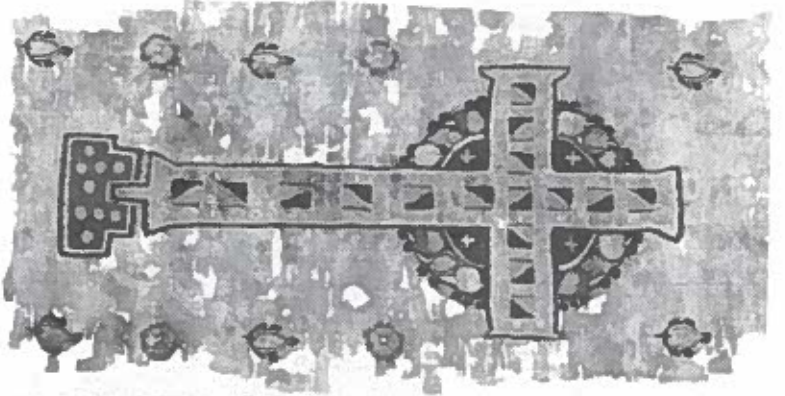
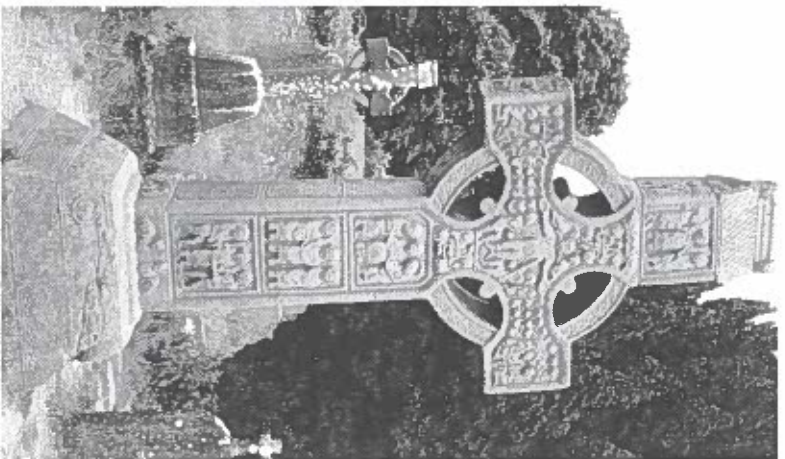
Nos portais das nossas igrejas românicas surge o tema da cruz inscrita num círculo, podendo este ser explícito ou implícito, como na Igreja de Arnoso e na Sé de Braga, respectivamente. Os quatro braços iguais destas cruces são materializáveis na própria pedra, enquanto o espaço entre os braços são definidos por zonas abertas, funcionando estas cruces, simultaneamente, como símbolos da fé cristã e como pequenas e funcionais janelas¹⁹.

¹⁶ Joaquim de Vasconcelos – op. cit., p. 72.

¹⁷ Henri Focillon – *L'art des sculpteurs romans*..., p. 191.

¹⁸ Idem, p. 97.

¹⁹ O portal lateral da Igreja de S. Salvador da Fonte Arcada tem um cruz inscrita num círculo, mas o espaço



Monasterboice, séc. IX-X

Tecidos coptas do Egípcio no século VI

Em termos compositivos, e se nos recordarmos da arte irlandesa, estas cruzes são semelhantes às célebres *irish high crosses*²⁰. Em ambos os casos estamos perante cruzes com os quatro braços iguais, inscritas em circunferências, sendo aberto o espaço compreendido entre os braços. A relação entre a cruz e a circunferência ou o anel²¹ nas cruzes irlandesas teve origem no apoio estrutural dos braços da cruz, pois havia o perigo destes se partirem com o seu peso. A secção inferior do anel permite, deste modo, um eficaz reforço estrutural. Contudo, esta teoria não explica todos os aspectos simbólicos ligados ao anel. A ideia de colocar uma cruz dentro duma circunferência conheceu um longo percurso antes de chegar à Irlanda. Nos séculos IV e V, o motivo foi utilizado pelos romanos nos marfins esculpidos e nos sarcófagos. A circunferência sugeria a coroa de louros, um símbolo antigo do triunfo. Ora, a cruz e a circunferência representavam o sofrimento de Cristo na cruz e o seu triunfo sobre a morte. As cruzes

entre os braços não é vazado.

20 Vd. Roger Stalley - *Irish High Crosses*. Dublin: Country House, 1996 e Lloyd e Jennifer Laing - *Art of the Celts*. London: Thames and Hudson, 1996, pp. 167-173.

21 Na bibliografia a expressão é *ring* e as cruzes designadas como *ringed crosses*.



Palmeiras com antecedentes orientais, em S. Vicente de Sousa (Felgueiras)



Cordas e estruturas cordiformes, num capitel de S. Cláudio de Nogueira

capitel coríntio, mais concretamente o enrolamento do ábaco. As cordas, deste capitel bastante gráfico, revelam um verdadeiro arabesco, quase uma composição geométrica que podia ser uma fusão de letras.

Nos capitéis da Igreja de Rio Mau, alguns dos mais interessantes em termos escultóricos e até figurativos, encontramos igualmente o referido enrolamento sob o ábaco, que pode ser fionómico ou ocupado por um qualquer animal. Foi com base nos capitéis coríntios dos antigos romanos, aqueles que haviam sido, sem qualquer dúvida, os mais utilizados, que se desenvolveram numerosas tipologias medievais, como aquelas dos capitéis de *crochets* que surgiram pela primeira vez em Portugal, na abadia cisterciense de Alcobaça. Como seria de esperar, foi neste templo, o primeiro edifício gótico no nosso país, que surgiram as primeiras formas nos capitéis associadas ao novo estilo emergente²⁴.

22 Roger Stalley - *op. cit.*, pp. 9-10.

23 *Idem*, pp. 10-12.

24 Vd. Eduardo Duarte - *Os capitéis do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: aspectos estéticos, plásticos e funcionais*, in *Actas do Colóquio "Cister, Espaços, Territórios, Paisagens"*. Lisboa: MC/PPAR, 2000, vol. II, pp. 359-366.

Na abadia de Alcobaça, os capitéis constituem um rico universo formal de elementos geométricos, abstractos e fitomórficos com origem no românico nacional – descendente do universo plástico da nossa pré e proto-história – e em elementos não autóctones de formas góticas. Destas últimas, assumem especial importância os capitéis de *crochets*.

Em Alcobaça são também os próprios capitéis, mesmo sendo geométricos, abstractos e fitomórficos, que estruturam e marcam as zonas de maior importância, através duma verdadeira hierarquização do espaço, definindo eixos, percursos, transições entre espaços, salas e várias funcionalidades, como, por exemplo, os grandes e elaborados capitéis da capela-mor, do transepto, da sala do capítulo, da sala dos monges ou do dormitório, só para citar os mais relevantes.

Contudo, o universo formal abstracto alcobacense não se restringe aos capitéis, surgindo igualmente nos célebres túmulos de D. Pedro e D. Inês. Nem de propósito ou, ao invés, quase propositalmente, estes dois exemplares maiores da escultura gótica em Portugal são também riquíssimos do ponto de vista abstracto. Esta asserção é quase sempre esquecida perante a qualidade da plástica figurativa dos túmulos. As dezenas de figuras em cenas, edículas e nichos, as estátuas jacentes e os anjos que as acompanham revelam uma enorme qualidade formal e iconográfica. Todavia, as figuras e os animais, não devem ser dissociadas da plástica abstracta. Se é indiscutível a imensa qualidade da escultura figurativa, nas vertentes técnica, narrativa e iconográfica – e que é inusitada na nossa escultura medieval - não é menos impressionante a enorme destreza escultórica dos arcos, rosáceas, portmores decorativos e da densidade abstracta (horror ao vazio) ali presente. De facto, os túmulos de D. Pedro e D. Inês não são apenas peças extraordinárias pela escultura figurativa, mas também pelo universo decorativo geométrico e abstracto. Todo o repertório de formas decorativas, que constituem uma novidade no panorama escultórico nacional, deve ser objecto de estudo e análise, nas discussões e levantamento de pistas e hipóteses sobre esses túmulos.

Finalmente, chegamos ao célebre portal das Capelas Imperfeitas, no Mosteiro da Batalha, de Mateus Fernandes, datado de 1509.

O trabalho escultórico que se observa nessa obra maior do estilo manuelino é deveras notável, no seguimento da riqueza estética e formal que encontramos nos dois túmulos de Alcobaça. Os portmores, a densidade, o horror ao vazio e, sobretudo, o claro-escuro deste portal inauguram uma verdadeira genealogia de portais e de portmores arquitectónicos, fortemente cromáticos. Talvez aquilo que mais impressione no portal das Capelas Imperfeitas seja a verdadeira obsessão pelo uso do trépano, algo que constitui também uma novidade na história da escultura portuguesa.

Mesmo se tivermos em linha de conta os restauros realizados neste portal, ele permanece como exemplo do fim deste universo plástico de elementos geométricos que se iniciou na pré e proto-história e que continuou por toda a Idade Média.

Nesse aspecto, o manuelino é também ele um verdadeiro “canto do cisne”, sendo formalmente impossível fazer mais e melhor do que aquilo que se encontra nalguns exemplares manuelinos, como, por exemplo, o portal das Capelas Imperfeitas. Depois de todas essas formas exuberantes, dominou a arquitectura clássica com os seus elementos morfológicos, como a coluna e a parede lisa, formas geométricas absoluta e tendencialmente puras.

As formas abstractas, essas, remeteram-se a lugares mais discretos, por exemplo, nas ditas “artes menores”, no artesanato, na cerâmica, nos tecidos e em inúmeros objectos de uso quotidiano de pescadores, de agricultores e de pastores.

OS MAL-AMADOS DA ABSTRAÇÃO EM PORTUGAL. REFLEXÕES SOBRE A MODERNIDADE

Cristina Azevedo Tavares

Professora Associada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

"Põe quanto és no mínimo que fazes"

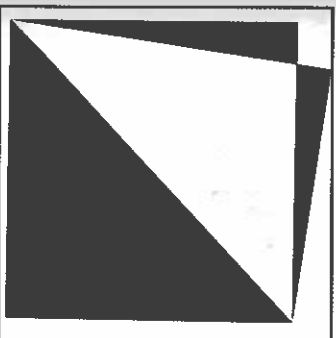
Ricardo Reis

Se a abstracção é um tema e uma forma de expressão artística de dimensão internacional que nas suas diversas modalidades atravessou todo o século passado, é certo também que entre nós, tem vivido uma situação semelhante de abrangência temporal. Contudo, guardando as devidas distâncias, os seus autores e defensores foram por um lado, equacionando e acicando a polémica abstracção versus figuração, que tem lugar sobretudo na década de quarenta e se desenvolve pausadamente pela década seguinte; e por outro, jogando em sucessivas levadas e tentativas de implantação sem sucesso, quer pela ausência de público, de mercado e de crítica conhecedora, em particular até aos anos sessenta.

Assim sendo, muitos dos seus autores, sentiram na pele os efeitos desta negatividade: não é por acaso que Amadeo de Sousa Cardoso é agredido numa rua do Porto depois do agressor lhe ter perguntado se fora ele que fizera *aquilo que estava ali em cima* pois tratava-se da exposição individual em 1916 no Jardim de Passos Manuel. Esquecida, a pouca obra de Amadeo disponível em Portugal seria mostrada com desvelo por Eduardo Viana no Salão de Outono (S.N.B.A., 1925), em saudosas homenagens ao companheiro desaparecido. Mas só muitos anos mais tarde em 1952 apareceria um quadro seu na Galeria de

Março, integrado posteriormente na Exposição da Associação Académica da Faculdade de Ciências na qual se fazia um balanço activo da arte moderna portuguesa. Finalmente em 1959, passados quarenta e um anos após a sua morte, foi realizada uma exposição retrospectiva no S.N.I. organizada por Paulo Ferreira, então responsável pela Casa de Portugal em Paris, mostrando então obras da colecção da viúva, não vistas no nosso país desde 1916.

Também é significativo deste panorama o facto de Almada só mostrar as suas obras abstrac-tas em 1957 na 1.ª Exposição de Artes Plásticas



Almada Negreiros, O Ponto da Bauhutte, 1957, óleo s/ tela, Col. CAM/

da Fundação Calouste Gulbenkian, aliás extra-concurso (pois eram quatro formando um conjunto, mais uma obra do que era admissível por concorrente).

Entretanto alguns artistas plásticos deixam o país em definitivo: uns para sempre como Vasco Costa, mostrado actualmente em Tomar, decorridos mais de trinta anos sobre a sua última exposição individual em Portugal, na Galeria Quadrum em 1974, e outros para voltar à beira da morte como Manuel D'Assumpção, regressando de Berlim a Portugal bastante doente, Assumpção morre a 21 de Julho de 1969. Um conjunto de obras desconhecidas compreendendo pintura, guache e desenho, seria apresentado na Galeria Ottolini em Março e de 1974.

Assinalando uma espécie de predestinação romântica fora do seu próprio tempo, naturalmente que também foi extensiva a muitos outros artistas plásticos e criadores desse tempo e de outros, pois na sua base se encontra o enraizamento da modernidade, que em Portugal se vê matizado de diferentes *ismos* e protagonistas, desde o humorismo, passando pelos simultaneísmo e dimensio-nismo mas que se esconde debaixo do chapéu amplo que o vocábulo "modernismo" aponta, na dificuldade epistemológica de definir vanguardas e atitudes reflexivas, pela sua inexistência quase fatal.

Mário Sá Carneiro no seu poema *Quase dá-nos bem conta desse vazão, do nada, pois que não há resposta do outro lado, nem se almeja qualquer outra num futuro próximo...* Ser moderno era doloroso, e seria por muitos anos fora. Desta sorte se torna mais pertinente a primeira estrofe em que se lê *Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era alem! Para atingir, faltou-me um golpe de asa... / se ao menos eu permanecesse alguém...*

Igualmente Fernando Pessoa anos mais tarde em 1932 num texto intitulado "O caso mental português" afirmava que:

"Temos, é certo, alguns escritores e artistas que são homens de talento; se algum deles o é de génio, não sabemos, nem para o caso importa. Nesses, evidentemente, não se pode revelar em absoluto o espírito de imitação, pois isso importaria a ausência de originalidade, e esta a ausência do talento."

Pessoa, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ed. Ática, 1993

Dando continuidade a esta asserção mas projectando-a para o relacionamento do moderno com o público, e a propósito do I Salão de arte Abstracta ocorrido na Galeria de Março em 1954, José-Augusto França fazendo o balanço respectivo afirmava a dado passo que

O livro dos visitantes desta exposição é uma curiosa prova de incultura artística do público lisboeta. Exposição sem qualquer carácter agressivo que promovesse ou exigisse reacção (como nos casos de exposições surrealistas), antes naturalmente posta em caminhos de especifica categoria plástica, não se chega a compreender a estúpida má fé dos comentários que provocou geralmente a coberto do anonimato. O espanto por ignorância, sim esse compreende-se, mas o culpado é só o público que pelo ambiente que cria, sempre proíbe uma actividade criadora acertada com a Europa (e) se recusa a acertar os olhos também. (França,

José-Augusto. *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Ática, 1960)

Contudo numa das provocações escritas nesse livro em anonimato podia-se ler como medida proposta o *enquadramento dos abstractos por duas parulhas da Guarda Republicana e o conseqüente exercício do tiro ao alvo*. (França, José-Augusto, *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Ática, 1960)

Não deixa de ser negativo para o cómputo da aceitação da modernidade que passados trinta e oito anos sobre a agressão a Amadeo, se encarassem ainda de uma forma tão mesquinha e provinciana a realização de exposições com obras vinculadas ao abstraccionismo.

É evidente que o naturalismo epigonal corporizando ainda os valores ar-livristas tinha procurado renascer, daquilo que pareciam ser mais cinzas do que qualquer outra coisa, através da criação do Grupo de Artistas Portugueses em 1945, certamente mais por medo das mudanças e diferenças que se avizinhavam, do que propriamente por outras razões. Mas muita coisa tinha mudado desde esse tempo, pois que no ano seguinte com as Gerais de Artes Plásticas, os pintores deste grupo melhor intencionados, nomeadamente numa frente contra a política do regime (e recorde a título de exemplo apenas os nomes de António Saúde e de Falcão Trigo) apareceriam integrados nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, emparceirando com Ar-Co, Pomar, Vesperta e mais tarde Nuno San Payo vinculados ao neo-realismo.

II

Na realidade a referência ao abstraccionismo entre nós, antes dos anos quarenta do século passado, passa sobretudo por experiências de aproximação a esse universo, quer por via de uma interiorização das propostas cubo-futuristas em Santa-Rita, e mais elaboradamente com Amadeo, pois outras vanguardas e experimentações se interpoem e cruzam no seu discurso plástico, quer na raiz da sua formação por volta de 1912, quer mais tarde do que poderíamos conside-



Amadeo de Sousa Cardoso, Pintura, (Cova), c. 1917, Col. CAM/FCG (óleo s/ tela com colagem)



Mário Cesariny, Figuras de sopro, 1947, col. Galeria Neupergama

rar um encontro espontâneo com uma objectualidade duchampiana.

Contudo a dimensão do abstraccionismo nesses começos portugueses incluído a experiência do Grupo Orfeu, corresponde à posição que Metzinger defende relativamente à arte do seu tempo no seu texto histórico sobre o cubismo ao afirmar que:

Desde 1912, (...) nós encarávamos duas possibilidades: uma pintura de "efusão pura" e "um novo realismo". A primeira chama-se agora de abstracta ou não figurativa, a segunda mantém o nome de cubismo. (Ferry, Luc, Le sens du beau/ Aux origines de la culture contemporaine)

Paris: Librairie Générale Française, 1980)

De um lado uma profunda referência ao cubismo, de outro: e estamos a pensar em experimentações várias passando pelas telas de Júlio Reis Pereira na década de trinta nas fronteiras de uma poética surreal e informalista, ou as abordagens dos surrealistas, em particular Cesariy, aliando a poética do maravilhoso ao acaso nas figuras de sopro acolhendo a designação de surrealismo abstracto. Também Dacosta passaria pela abstracção em 1948 deixando de pintar em seguida por um período de quase trinta anos, enquanto Fernando Lemos então mais conhecido pela abordagem surrealista da fotografia fazia experiências abstractas a retomar poucos anos mais tarde no contexto do calimorfismo.

Noutro caminho as pinturas de universos marinhos de Cândido da Costa Pinto, que lembram Esteban Francés, as Ocultações de Fernando de Azevedo com perda de referente até ao absoluto, dando lugar ao mote seguinte da espacialidade, acompanhadas então das pinturas exultantes de Vespereira já na década de cinquenta, avançam para a elaboração do *espaço ambíguo*.

No seu texto fundamental sobre a abstracção Dora Valier contribui igualmente para a caracterização deste território:

Existem de facto, duas atitudes criadoras divergentes que se encontram de um modo inesperado mas explicável, na evolução da arte abstracta desde o começo do séc. XX. De um lado e num primeiro tempo, abstracção tende a ser uma ciência da beleza concebida como ordem, harmonia e é o que se chamou de abstracção geométrica. (...) Em seguida e a partir de 1945 assistimos a uma outra abstracção que não é mais do que (...) o desejo de exprimir, antes da própria forma e mesmo fora dela, toda a riqueza e a espontaneidade da vida interior, o artista projectando-se sem écran na sua obra – é que se chamou de abstracção lírica ou informal." (Valier, Dora, L'art abstrait. Paris: Librairie Générale Française, 1980)

Chamemos-lhe pintura de efusão pura, ou abstraccionismo lírico, que entre nós foi a designação adoptada por José-Augusto França na defesa da arte abstracta, em vez do termo informal, e teremos uma denominação ampla que cobre grande parte da produção abstracta desde a segunda década do século XX até aos finais de 60, e em particular no que diz respeito ao surto abstracto nos anos cinquenta.

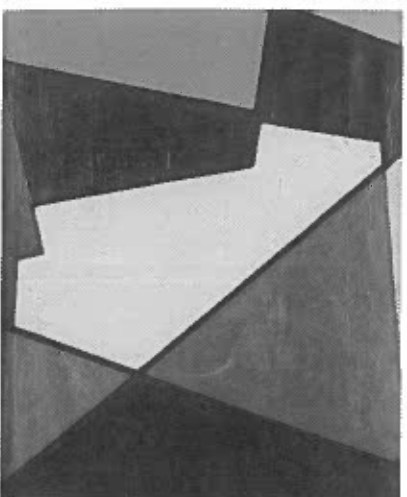
Entretanto a procura singular pela visualidade pura levada a cabo por Fernando Lanhas nessa configuração de um geometrismo absoluto e de um purismo abs-

tracto, quase que diríamos ortodoxo, herdeira de Malevitch e Mondrian então partidários dos ideais construtivistas e do movimento De Stijl, vê-se timidamente projectada nos começos dos anos 40 para se acentuar nos anos seguintes (as primeiras exposições de independentes onde se mostravam entre outras obras, pintura e escultura abstracta, começam em 1943 no Porto).

Mas esta pesquisa foi também acompanhada por outros artistas. Próximo de Lanhas está Nadir Afonso, também com a formação de arquitecto, digladiando-se entre a prática da arquitectura e da pintura, e decidindo por esta, e bem, nos anos 60 em diante. Preocupado com a dimensão estética do abstracto, e com as questões relacionadas com a captação da harmonia, tem vindo a publicar ao longo dos anos vários livros, sendo que o primeiro lançado em Paris nos anos cinquenta pouco ou nada marcou o Portugal de então, embora no seu conjunto reflitam uma necessidade de teorização enquanto suporte da própria arte. Nadir Afonso foi progressivamente abandonando uma configuração geométrica no plano (próximo dos registos de Herbin) para se emocionar com as arquitecturas e o espaço, muitas das vezes alinhando na descoberta do signo. Também Joaquim Rodrigo (engenheiro silvicultor) e autodidacta, realizou na década de cinquenta inúmeras composições imanando o que poderíamos chamar de um abstraccionismo exponencial, revivendo em sucessivas metamorfoses Mondrian e Theo Van Doesburg para se cruzar com Herbin retomando mais tarde e novamente a figuração, que o conduziria depois ao rigor do "Pintar Certo".

III

A pintura portuguesa abstracta no pós-guerra, teve uma relação especial com a produção francesa, precisamente na altura em que esta retoma fôlego, tornando-se simultaneamente um fenómeno mundial. Já Arnadeo gritava *somos de Paris* no assomo da modernidade, assinalando a diferença relativamente aquelas que daqui nunca tinham saído, mas de facto a relação entre o abstracto-



Joaquim Rodrigo, Sem Título, óleo s/ tela, 1952, Col. part.



Marcelino Vespereira, Óleo 114, 1958, col. part.



Fernando de Azevedo, Pintura, 1961, óleo s/ tela, col. FCG/CAM

nismo nas suas vertentes diversas só terá um relacionamento com a pintura moderna americana mais tarde. Até lá a escola europeia francesa continuou a marcar os portugueses, não só através de textos fundamentais, mas também de pintores que comungam dos mesmos temas. Herbin (1882-1960) foi por isso fundamental através do livro publicado em 1948 intitulado *L'art non figuratif non objectif*, assim como animador do grupo Abstracção Crição e através da sua pintura geométrica em que a cor assume a mesma força que a forma.

Provenientes do surrealismo num enclave em que os procedimentos do automatismo psíquico ao encontro da poética do maravilhoso se mantêm, Vespiera e Fernando Azevedo continuam uma pintura onde a ambiguidade espacial, embora em ambos de modo muito diferente, se constitui como tema principal da pintura. Vespiera chegando lá pelo instinto da organização feérica da cor, e a uma definição de espaço que José – Augusto França chama de *espaço elástico*, Fernando de Azevedo pela ocultação e rasura da mancha cromática na enunciação de uma espacialidade atmosférica e lírica. Em ambos os casos e por razões diferentes, praticamente abandonarão a pintura, voltando a ela de modo esporádico.

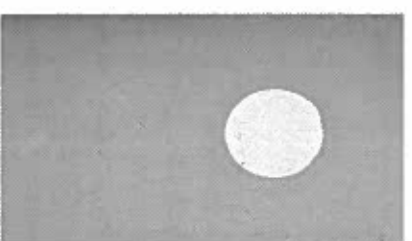
O tema do espaço é também trabalhado por outros artistas. Em França, Bissière e Manessier constroem universos plásticos onde o geometrismo é integrado em ritmos cromáticos produzindo tramas espaciais complexas. Mas já Vieira da Silva (entretanto naturalizada francesa sem poder manter simultaneamente a nacionalidade portuguesa por interdição do regime, e ausente de Portugal) surpreendia o mundo com os seus quadros de cubos elásticos, labirintos dissolvendo figuras, que mais tarde vão gerar as séries das bibliotecas e das cidades, atingindo no final da sua obra um apoteótico abstraccionismo luminoso e evanescente. Entretanto um outro núcleo de pintores portugueses

aproximava-se de um abstraccionismo gestual iniciado por Serge Poliakoff nos anos trinta, pois através da sua capacidade como colorista ultrapassa o geometrismo, recorrendo ao gesto e à aplicação frontal da cor, continuado por Bazaine. Com Riopelle a cor torna-se estruturante, e dará origem ao alargamento da mancha (tachismo) que vamos encontrar nalguma obra de Costa Pinheiro, Lurdes de Castro, João Vieira, Escada (basicamente os fundadores do Grupo K W Y), embora nalguns destes autores o passo seguinte avance para a sedimentação do neofigurativismo. A este núcleo se agregam ainda em finais de cinquenta Artur Bual e Vasco Costa entre outros. Este último havia servido na II Guerra Mundial naturalizando-se americano, depois veio para a Europa, primeiro para a Inglaterra, e depois radicando-se em França, onde se dedicou a uma pintura de grande escala e de forte gestualidade.

A troca de experiências com o mundo oriental foi igualmente precioso para a libertação do suporte e dos gestos tradicionais, indiciando a escrita e conteúdo a energia, em alguns pintores europeus, como Hans Hartung, Degottex, Soulages, e havendo inclusivamente nalguns uma adesão espiritual ao Zen, como aconteceu com o pintor americano Mark Tobey.

Em Portugal o mais fiel representante desta linha é Eurico Gonçalves que tendo assumido quer na poesia, quer na pintura uma prática surrealista ainda nos anos cinquenta, desenvolve um interesse profundo pela Escola de Nova Iorque tornando-se um dos mais relevantes pintores do surrealismo abstracto. Na década seguinte estuda com Degottex em Paris, e realiza uma série caligráfica de desenhos abstractos a preto e branco, e posteriormente a série “Estou vivo e escrevo Sol” numa homenagem ao poeta Ramos Rosa e à filosofia Zen.

Em 1962 Michel Seuphor, pintor francês e também estudioso do abstraccionismo publicou uma obra marcante intitulada *La peinture abstraite*, onde dedica nas últimas páginas um balanço da situação do abstraccionismo em vários países não nucleares para a definição deste movimento, referindo-se a dado momento a Portugal. Nessa estimativa menciona em primeiro lugar Amadeo, caracterizando-o como *pioneiro autêntico da arte moderna*, para em seguida referir uma lista de pintores abstractos (em actividade nesses anos) tal como acontecia noutros países, que passo a mencionar, são eles: Vespiera, Fernando de Azevedo, Menez, Lurdes de Castro, João Vieira, Fernando Lanhas, Joaquim Rodrigo, Nadir Afonso, Gonçalo Duarte, Jorge de Oliveira, Vasco Costa e Artur Bual. E acrescenta:



Eurico Gonçalves, *Estou vivo e escrevo Sol*, 05-09-72, col. do autor (acrílico s/papel colado em tela)



Maria Helena Vieira da Silva, *Pontes de ferro*, 1953, Col. Galerie Jeanne Bucher (óleo sobre tela)

Com alguma surpresa, consigo reconhecer aqui uma forte influência da pintura europeia, excepto a da grande Portuguesa de Paris. Vieira da Silva
(Seuphor, Michel, *La peinture abstraite, sa g nese, son expansion*. Paris: Ed. Flammarion, 1962)

Volvidos quase quarenta anos sobre a morte de Amadeo, pintor que permaneceu na obscuridade durante mais de trinta anos, sobre Maria Helena Vieira da Silva recai uma situação que podemos considerar análoga, ao lermos as palavras de Seuphor. Também Vieira da Silva não fez escola, não deixou discipulos, nem exerceu influências (excepto em Cargaleiro) tal como aconteceu com Amadeo, embora a sua obra fosse divulgada entre nós a partir da década de 60, sobretudo nas grandes exposições da F.C.G.

Chegou então a hora de justificar o título: os mal-aminados da abstracção em Portugal/ reflexões da modernidade, aborda esta condição peculiar da modernidade: de ser português lá fora, e de ser de Paris ou de outro lado qualquer c  dentro, e cabe nela igualmente o isolamento e a ausência de reconhecimento, que basicamente é um preço que os modernos (sejam de que tempo forem) têm de pagar. Manuel d'Assump o afirmava *que era coisa difícil ser artista*. Pois naturalmente que sim. E depois?

BIBLIOGRAFIA

S -CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2007

Catálogos:

CESARINY, Mário. Lisboa: Ed. EDP e Câmara Municipal de Lisboa, 2004 (curadores: João Pinharanda e Perfecto Cuadrado.)

GONÇALVES, Enrico, *Estou vivo e escrevo Sol*, Ed. Funda o Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo, 2006 (curadores: Perfecto Cuadrado e António Gonçalves)

O ABSTRACIONISMO NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE PORTUGUESA

Margarida Calado

Professora Associada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

O nosso conhecimento no domínio da historiografia da arte tem-nos comprovado que existe uma relação entre a historiografia e determinados movimentos artísticos e a sua aceitação, ou não, tal como   verdade que uma nova forma de encarar o passado decorre da forma como os artistas plásticos redescobrem determinados períodos.

A experiência da arte abstracta, ela própria, não é indiferente   valorização de determinados aspectos da arte do passado, como por exemplo, as iluminauras irlandesas ou o geometrismo da decoração românica.

Por outro lado, também se confirma que a história da arte não é uma disciplina «inocente», e que o mesmo tema pode ser abordado de perspectivas radicalmente diferentes ou até opostas como o demonstrou Nicos Hadjinicolaou em «Les id ologies conservatrices face   l'oeuvre de Goya»¹.

O abstraccionismo anunciado na obra de Amadeu de Sousa Cardoso não teve sequência imediata na cena artística portuguesa, dominada pelo naturalismo otocentista de um Columbano ou de um Malhoa. A morte prematura de Amadeu e do seu contemporâneo Santa Rita não é, no entanto, razão suficiente para um interregno da arte abstracta em Portugal, que dura até aos anos 40, atendendo a que Maria Helena Vieira da Silva, embora portuguesa, desenvolve a sua actividade artística em Paris, embora expusesse em Portugal.

A ideologia do Estado Novo favoreceu a tendência nacionalista e popular da obra de Malhoa, exaltou a escultura da época que representava os heróis nacionais, sobretudo os descobridores, considerando-a a «idade de ouro» da escultura portuguesa e valorizou uma certa forma de classicismo naturalista.

Mesmo aqueles que se poderiam considerar como pertencentes a uma geração modernista, como Almada Negreiros, optam dominantemente pela figuração e não prosseguem os caminhos iniciados na segunda década do século XX.

Acreditamos que a história, a crítica e a teoria da arte têm uma grande responsabilidade neste sector, contribuindo para a marginalização da arte abstracta, lado a lado com as posições oficiais que sempre encararam com desconfiança as manifestações modernas.

A propósito do pr mio Sousa Cardoso, António Ferro afirmou, no discurso proferido por ocasião do I Salão de Arte Moderna do SPN, que o mesmo

¹ Ivo Castro, Maria João Neto e Vitor Serrão (coordenação científica) – *Propaganda & Poder*. Congresso Peninsular de História da Arte. Actas. Lisboa: Edições Colibri, 2001

deveria ser concedido aos artistas que dentro dum indispensável equilíbrio, maior inquietação revelem e que por isso mais facilmente se tornem simpáticos à sensibilidade comum, ao sufrágio universal? E mais adiante explicita que quere chamar a si, em nome da ordem e do equilíbrio, o modesto papel da irreverência oficial, isto é, quere representar a atenção carinhosa do Estado para com aqueles artistas de quem ele próprio desconfia...³

Mas, ao fazer o balanço dos Salões do SPN / SNI, em 1949, António Ferro esclarece os limites da sua abertura à modernidade, ao comentar: *Os extremistas, por sua vez, sobretudo no domínio da pintura ou do desenho, negam-nos a obra renovadora, o impulso revolucionário, acusam-nos de não aceitar, sem exame prévio, discussão ou filtragem, as aventuras do abstracto que podem ser tudo, alguma coisa ou nada...*⁴

E se os critérios que presidiram à escolha dos pintores parecem pôr de lado um naturalismo obsoleto – *Preferimos de longe o artista ambicioso que «ensaie» constantemente, sem desprezar a lição do passado, alguma coisa de novo ainda que falho, ao discípulo obediente que reproduz até à monotonia, até à náusea, as mesmas frutas alvares, as mesmas marinhas sem sal, as mesmas ciganas sem «buena dicha», as mesmas crianças sem infância...*⁵ – quando se trata de escultura, os critérios parecem bastante mais conservadores: *Mas ninguém pode ter dividas sobre o esplendor da escultura portuguesa que vive a sua idade de ouro. (...) É classica, perfeitamente equilibrada, essa escultura? Sem dúvida.*⁶ E para exemplificar, cita o caso de Francisco Franco, ao qual já se devem algumas obras-primas da nossa estatutária, e que não deixou de ser um vanguardista na sua primeira mocidade, nos seus tempos de Paris, um amigo de Santa Rita – Pintor e de Sousa Cardoso⁷, pelo que se pode entender que o vanguardismo está ligado às irreverências da mocidade e mesmo que, se Amadeu e Santa Rita tivessem sobrevivido, talvez optassem por outros caminhos, mais conservadores, ao contrário do que a crítica e a historiografia actuais sempre consideram.

Mas ao identificarmos a negação de certas formas de modernidade, entre as quais a abstracção, com a posição oficial do regime face à arte, também poderemos incorrer num erro. De facto, Abel Salazar, no artigo *Considérations sur l'art moderne*⁸, afirma:

2 António Ferro – *A política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Edições SPN, [1935]. P. 12

3 Idem, *ibidem*, P. 15

4 Idem – *Catorze anos depois*. In *Arte Moderna. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949*. Lisboa: Edições SNL, 1949, P. 30

5 Idem, *ibidem*, p. 32

6 Idem, *ibidem*, p. 36

7 Idem, *ibidem*, p. 36-37

8 Abel Salazar – *Considérations sur l'art moderne. Affinidades*. Revista de Cultura Luso-Francesa n.º 9 / 10, Dezembro de 1944, P. 75

Il est évident que le mouvement artistique moderne représente une recherche du nouveau... Il suffit de regarder dans son ensemble l'art qu'on appelle «modernisme» pour constater que, d'un côté, il ne fait que retourner aux formules des primitifs, de l'infantilisme, ou bien de l'art sauvage, tandis que d'un autre côté, il ne fait que reproduire les formules orientales. (...) D'autre part certains courants de l'art modernisme sont caractérisés par le géométrique, l'absraït, le psychologique, le subjectif freudien, l'inconscient, le rêve.

E defendendo uma evolução biológica da história, em três períodos – de formação, de apogeu e de decadência – considera que se vive precisamente na terceira fase que se traduz, em arte, numa regressão. Esta decadência é um facto no que se refere ao «sistema histórico actual», mas representa também uma regressão relativamente a um sistema histórico futuro.

A arte actual encontra-se em completa desagregação – e neste conceito cabem todas as formas desde a abstracção, ao primitivismo ou ao surrealismo – *mas neste caos esboçam-se os elementos da arte futura*⁹.

Para Abel Salazar o Impressionismo marca o fim do apogeu da arte europeia. O grande representante português deste movimento é Henrique Pousão e o seu impressionismo tanto pode ser consequência de influências francesas, como ser consequência dum movimento histórico geral de que ele pode fazer parte inconscientemente.

Pode concluir-se que tudo o que sucede a Pousão é arte decadente e em regressão e aqui cabe evidentemente o abstraccionismo.

Nos mesmos anos 40, um historiador da arte representa a face mais reacçãoária da historiografia da arte. Com outras justificações, de carácter racista, nacionalista e ditramos, colonialista, acaba por chegar a conclusões não muito disparees. Trata-se de Fernando Pamplona que em *Um século de pintura e escultura em Portugal*¹⁰ afirma que na sequência do futurismo italiano de Marinetti, *começou ... a cultivar-se uma arte sem raízes, de pseudo-primitivos sem a ingenuidade e o frescor dos verdadeiros, que, sob pretexto de abstracção e de subiectivismo, reveste a forma de um geometrismo rígido e estreito, de inspiração asiática, ou se compraz na distorridade heblionda, de sabor negróide – tendências estas diametralmente opostas às tradições grego-latinas, à sensibilidade ocidental, europeia...*¹¹

Primitivismo, geometrismo, orientalismo são afinal críticas que não se afixam muito das de Abel Salazar, mas neste caso o que se propõe é uma arte fiel às raízes nacionais, representada, pelo que se deduz das imagens reproduzidas na obra, por Eduardo Malta na pintura e por Leopoldo de Almeida na escultura.

Quanto ao modernismo, é considerado um *compromisso arrevesado e absurdo entre os ensinamentos clássicos, cujo valor eterno está na sua confor-*

9 Idem, *ibidem*, p. 77

10 Fernando Pamplona – *UM século de pintura e escultura em Portugal (1830- 1930)*, 2.ª ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943

11 Idem, *ibidem*, p. 325-326

midade com a própria natureza, e os resíduos desses movimentos iconoclastas e anti-europeus, inimigos jurados da harmonia soberana da arte ocidental?¹² – perguntamos, que arte ocidental?

Resta dizer que a historiografia oficial ignorava pura e simplesmente toda a arte moderna.

Como já noutra local apontámos¹³, a *História de Portugal*, dirigida por Damião Peres e publicada entre 1928 e 1937, embora dedicasse vários capítulos às artes, ficava-se pela segunda metade do séc. XIX e referia os naturalistas Silva Porto e Pousão, o retrato de Miguel Ângelo Lupi e o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro. Também a *História da Arte Portuguesa*, publicada entre 1942 e 1953, termina no séc. XIX, no III volume, da responsabilidade de Reynaldo dos Santos.

Assim todo o modernismo era pura e simplesmente apagado da memória histórica, embora por estes anos já se fizessem algumas importantes exposições em que a abstracção estava presente como as de Vieira da Silva e Arpad Szénes, em 1935, na Galeria UP, no Chiado, propriedade de António Pedro. A exposição de Maria Helena Vieira da Silva foi considerada pelo próprio António Pedro como a primeira exposição de pintura abstracta que se fez em Portugal desde o tempo de Amadeo de Souza-Cardoso¹⁴.

E foi o crítico literário da «Presença» João Gaspar Simões que, numa conferência realizada em 1938 no atelier de Vieira da Silva, em Lisboa, defendeu a arte abstracta como criação da inteligência¹⁵, enquanto António Pedro, num suplemento do semanário monárquico «Fradique», o *Climat Parisien*, defendia as diversas tendências da arte moderna vinda de Paris, ao tempo capital cultural da Europa. Nesta época António Pedro ligava-se a um grupo internacional ao participar no Manifesto do Dimensionismo¹⁶, mas o seu percurso posterior outro será, de teor figurativo e claramente surrealista.

Mas não podemos esquecer que toda esta movimentação cultural alcançava apenas a minoria intelectual que se podia interessar pelo que se passava lá fora. O público lisboeta frequentava as exposições do SPN/SNI e da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Curiosamente, e ao contrário do que seria de esperar, nesta época publicavam-se – o que não acontece hoje – pequenas obras de divulgação destinadas ao grande público, como o *Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal*

da autoria do escultor Diogo de Macedo¹⁷. Esta obra que resulta da publicação de programas radiofónicos transmitidos pela Emissora Nacional, também termina no séc. XIX, considerando que é perigoso para se julgar definitivamente das criações em arte, no século presente¹⁸, e reconhecendo que a educação da maioria dos portugueses neste sector das Belas Artes, é histórica, religiosa e arqueológica, embora admita que existia uma activa e corajosa falange de artistas e amantes das progressivas expressões plásticas, dentro das liberdades estéticas deste século tão torturado¹⁹. Nem uma palavra, contudo, sobre abstracção.

A arte abstracta reaparecerá timidamente na década de 40, em várias exposições de Fernando Lanhas (1945-47), Nadir Afonso, Artur Fonseca e Gariso do Carmo (1947-49) ou do escultor Arlindo Rocha (1949), a que se podem juntar os Surrealistas Dacosta, Fernando Azevedo e Moniz Pereira na Exposição Surrealista de Lisboa, em 1949.

Logo no início da década de 50, Azevedo, Lemos e Vespereira reúnem-se numa exposição surrealista em que é notória uma opção de não figuração expressionista e lírica²⁰ (1952). Logo no ano seguinte, Fernando Lanhas apresenta os seus quadros abstractos geométricos em Lisboa na Galeria de Março, de que era co-director José-Augusto França.

Foi este autor, então ainda um crítico de arte ligado aos Surrealistas – e não o prestigiado historiador que hoje conhecemos – que publicou no suplemento «Artes e Letras» do «Diário de Notícias» o ensaio *Situação da Pintura Ocidental*, posteriormente editado em livro²¹. Neste, o capítulo 4 intitula-se *A arte abstracta como pedagogia e como «ultra-mitologia»*. Al tece algumas considerações sobre o mundo geométrico da arte abstracta, relacionando-a de algum modo com a perspectiva renascentista de um Uccello ou de um Piero della Francesca e afirma que a arte abstracta está a nascer e a ser simultaneamente uma pedagogia desmitificante e um movimento de responsabilidade metafísica.²²

No capítulo 5, intitulado *A pintura não – figurativa e o espaço ambíguo*, entende que se entre 1945 e 1950 a «arte abstracta geométrica» apresentou um nítido progresso quantitativo na nova «escola de Paris», em Itália e nos países nórdicos, a partir dessa data, o seu desenvolvimento sofreu uma paragem e mesmo um retrocesso²³.

¹² Idem, *ibidem*, p. 326

¹³ Margarida Calado – A historiografia da arte sob o Estado Novo. II Congresso Internacional de História da Arte 2001. Portugal: encruzilhada das culturas, das artes e das sensibilidades – Artistas. Coimbra: Almedina, 2004, P. 183-204

¹⁴ Cit. por José-Augusto França – *A Arte em Portugal no século XX*, 1911-1961, 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1991, P. 211

¹⁵ Vide José Carlos Pereira – *O abstraccionismo em Portugal: um texto esquecido de João Gaspar Simões* 1991, José-Augusto França - Op. Cit., P. 212-213

¹⁷ Porto: Livraria Tavares Martins, 1946 (Coleção para o povo e para as escolas)

¹⁸ Diogo de Macedo – *Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal*, P. 116

¹⁹ Idem – *ibidem*, P. 119

²⁰ José-Augusto França – *A Arte em Portugal no século XX*, P. 412

²¹ José-Augusto França – *Situação da Pintura Ocidental*, Lisboa: Edições Ática, 1953(?). Esta data constante do livro é certamente um engano tipográfico já que o mesmo inclui textos publicados pelo autor até 1959.

²² Idem, *ibidem*, P. 49

²³ Idem, *ibidem*, P. 54

De seguida, debruça-se sobre a arte sem figuras ou «*arte abstracta expressionista*», que se preocupa com o gesto mas também com o espaço pictórico, afirmando:

“Não me parece de maneira alguma ousado afirmar que o problema da ambiguidade espacial é o problema maior da arte não-figurativa actual, aquele que está a exigir o maior cuidado dos pintores mais atentos às necessidades da consciência física do seu tempo – de um Bissière, de uma Vieira da Silva, de um Bazaine, de um Lapoujade...”²⁴

Sublinhemos que aqui se fala pela primeira vez de uma artista portuguesa abstracta, mas inserida claramente num contexto internacional a que de facto pertenceu. E é tudo, ou seja, o artigo termina sem qualquer outra referência ao caso português.

Será pois preciso esperar pela década de 70, para que a situação mude.

Um livrinho de divulgação publicado em 1972 na colecção «Livros RTP», que contemplava sobretudo obras literárias a preço acessível, intitulase *História da Arte em Portugal* e o seu autor foi o historiador da arte Florido de Vasconcelos²⁵. O capítulo 9 é dedicado à arte da primeira metade do século XX e, em particular à escultura, as páginas 117 a 119 e à pintura, as páginas 119 a 127. Em relação à escultura, um parágrafo menciona os escultores nascidos na década de 20 e a propósito se lê, sem mais comentários:

“Arindo Rocha, o mais velho e um caso esporádico na sua geração, cujas tendências abstracizantes cedo o notabilizaram, nasceu em 1921...”²⁶

Quanto à pintura, considera os primeiros anos do século XX *uma serena continuação do naturalismo ottocentista*²⁷ e mais adiante afirma que *o fenómeno a que se costuma chamar Arte Moderna só começou a notar-se entre nós a partir de 1911*²⁸, referindo-se à partida para Paris de vários artistas entre os quais Amadeu de Sousa Cardoso e às diversas exposições de Modernistas e Humoristas que entretanto se realizaram, sublinhando:

“Em 1916, Amadeo de Souza-Cardoso expõe no Porto e em Lisboa, uma parte da sua obra, classificando-a de Abstraccionismo (a reacção do público vai até ao insulto e ao es-carro...)”

E conclui que com a morte de Amadeo e Santa-Rita, em 1918, *estava encerrado um capítulo da história da pintura portuguesa – porventura o mais agitado, o mais revolucionário, mas com certeza um dos mais ricos em altos valores plásticos*.²⁹

De seguida faz uma análise dos acontecimentos que marcaram as três déca-

das seguintes e, a dada altura refere:

“em 1943, um grupo de jovens, alunos da Escola de Belas Artes do Porto, inicia a sua actividade, que se manterá até ao fim da década. Deste grupo – os Independentes do Porto – partem as primeiras manifestações da pintura abstracta entre nós...”³⁰

E passa a fazer uma breve análise da obra dos principais intervenientes, começando precisamente por Amadeu, do qual diz:

“ligado ao movimento cubista e ao orfismo, apresentando notáveis experiências no campo da então incipiente pintura abstraccionista, Amadeo não se confinou a nenhuma dessas escolas ou tendências”³¹.

E termina lamentando que a obra de Amadeu só fosse apresentada ao público português em 1959.

O capítulo termina com uma referência aos Independentes do Porto, que tinham em comum uma recusa ao academismo que a Escola de Belas Artes pretendia impor, *com a excepção honrosa de Mestre Dordio Gomes*³². E salienta que desse grupo saíram duas tendências, a neo-realista, representada por Júlio Pomar; e o *Abstraccionismo, cujos arautos foram dois arquitectos (então ainda alunos do respectivo curso) Fernando Lanhas, primeiro, logo seguido por Nadir Afonso*. E depois de uma breve enumeração de outros pintores que se ligaram aos Independentes do Porto, faz uma breve apreciação da obra dos dois artistas:

“Se a pintura de Fernando Lanhas evolui num crescente sentido de acesse formal e cromática, cada vez mais desligada da ambiência terrena, Nadir Afonso, que estagava junto de Le Corbusier durante alguns anos, busca traduzir o espaço e o movimento em formas geométricas e cores puras, retomando um contacto simbólico com a realidade do mundo que nos cerca. Um e outro marcam o início da introdução da pintura abstracta em Portugal – aliás o *Salon des Réalités Nouvelles*, o primeiro salão da pintura abstracta é de 1946...”³³

Conclui referindo como figura mais importante do grupo, Júlio Resende, que se aproximou do *Neo-realismo e da arte abstracta, sem contudo se lhes entregar nunca totalmente*³⁴.

Florido de Vasconcelos, que foi assistente na Escola Superior de Belas Artes do Porto, através deste livrinho, faz a primeira justa apreciação histórica do abstraccionismo em Portugal.

Podemos testemunhar que no final dos anos 60, Pais da Silva apresentava uma posição muito idêntica nas aulas de História de Arte professadas na Faculdade de Letras de Lisboa, ele que também viera da Escola do Porto.

Interessante é considerar o que se passava na mesma época na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde o ensino da História da Arte ficava muito aquém

24 Idem, *Ibidem*, p. 67

25 Florido de Vasconcelos – *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972 (Livros RTP nº65)

26 Idem – *Ibidem*, p. 119

27 Idem – *Ibidem*

28 Idem – *Ibidem*, p. 120

29 Idem – *Ibidem*, p. 121

30 Idem – *Ibidem*, p. 122

31 Idem – *Ibidem*, p. 122

32 Idem – *Ibidem*, p. 126

33 Idem – *Ibidem*, p. 126-127

34 Idem – *Ibidem*, p. 127

do século XX. Um ex-professor da escola, Rocha de Sousa, em entrevista a uma aluna³⁵ conta como logo que entrou para assistente, foi encarregue de leccionar o 1º ano e quais as consequências de uma experiência pedagógica, que foi tomada como abstracta pelo então director, que durante a noite, espiava o que se fazia nas aulas:

“*Eu fiz metodologias de apropriação das formas – quer elas fossem geométricas, abstractas, orgânicas, ou inorgânicas – por este método de desmultiplicação de sentido e de evocação. Cheguei a fazer telas, em que havia quadros, fazia-se uma representação objectiva, no início – tanto quanto o aluno era capaz – e, depois, começava-se a fazer do princípio... até chegar a um objecto novo (...)*
Isso foi visto pelo director, numa das tais noites. Como as telas estavam todas penduradas, tinham todas uns quadradinhos... ele julgou que aquilo era... pintura moderna!
Ele não percebeu que era um exercício!
Julgou que estavam a fazer quadros modernos! E que eu tinha ali uma receita para eles!”

O assunto foi levado a Conselho Escolar, o professor pensou em demitir-se, e foi-lhe enviado um recado por outro professor, no sentido de que *habilitasse os alunos a fazerem natureza-morta, para o exame final*.

Esta história – quase anedótica – ilustra bem qual a posição oficial perante a pintura abstracta.

Ainda no início dos anos 70, o então já consagrado historiador, José-Augusto França, doutor em História pela Universidade de Paris, publica *A Arte em Portugal no século XX*³⁶, obra onde a arte abstracta em Portugal ocupa finalmente o lugar devido numa panorâmica que abrange cinquenta anos do século XX, entre 1911 e 1961.

Não podemos ignorar, no entanto, que anteriormente quer a nível teórico, quer a nível do ensino das artes, a abstracção, ou melhor, todo o século XX, não faziam sequer parte dos programas escolares. Como também já referimos num estudo anteriormente citado³⁷, o ensino da história menosprezava os capítulos dedicados às artes, com algumas excepções que passavam pela valorização do Românico, ligado à fundação da nacionalidade, dos Painéis de S. Vicente, pela presença do Infante D. Henrique como mentor dos Descobrimentos e, evidentemente, do Manuelino pelo seu cunho nacionalista e ligado à expansão, escondendo-se sempre as ligações ao gótico internacional e a forte presença de artistas estrangeiros, com uma honrosa excepção – João Barreira e a sua concepção de nomadismo artístico³⁸.

Curiosamente, a tradição artística desenvolvida em território nacional estava fortemente ligada a tradições abstractas. A descoberta da gruta do Escoural que

nos liga à arte franco-cantábrica do Paleolítico Superior é tardia e o que se conhece da arte pré-histórica em Portugal incidia nos motivos abstractos, da cerâmica do Neolítico à Idade do Bronze, para não esquecer a forte presença celta e a importância do esquematismo geométrico nas suas decorações (recorde-se a «Pedra Formosa» ou as suas peças de ourivesaria). Exceptuando a ocupação romana que nos traz uma concepção artística ligada à imitação da natureza, quer a presença bárbara (sueva e visigótica³⁹) quer a presença muçulmana apontam para uma incidência decorativa baseada em motivos geométricos ou vegetais estilizados, que vão fazer despertar fundos pré-históricos.

Na mesma linha e talvez devido à forte influência destas raízes pré-históricas e bárbaras, uma das originalidades do românico português está precisamente no geometrismo da sua decoração.

Este foi objecto de um estudo do professor Artur Nobre de Gusmão, também ele professor de História da Arte na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa – texto que aliás constituiu o seu concurso para professor nesta escola. Na Introdução afirma claramente:

“*Dada a ancestral importância da geometria, das abstracções formais neste nosso românico rural, dir-se-ia que então Cister encontrou bom terreno para semear. Perto ou longe de novos conventos ou ermidas, se avistariam ainda Cilianias, Castros, Dolmens onde ter'd ficado exposta uma sensibilidade que os tempos rodaram, sem esquecer completamente, até ao Islão e as vésperas do Românico.*”⁴⁰

Na conclusão desta obra, embora não excluindo a importância do legado clássico greco-romano, sublinha:

“*A chegada dos Bárbaros deu o sinal para o triunfo de uma arte de feição geométrica e tendências abstractas constituindo decisivo reforço trazido às antigas províncias do Império onde antes haviam assumido os particularismos que Roma pudera por momentos suster.*”⁴¹

E mais adiante:

“*O despertar do mundo céltico na Irlanda e a difusão da sua arte pelo ocidente continental teve reforço na irrupção viking e pode suspeitar-se que os dois fenómenos tenham tido a sua acção no robustecimento de lembranças proto-históricas no nosso Noroeste.* (...) *Proto-história, romanização, acórdar do mundo nórdico são factores que plausivelmente deram muito ao processo de formação da sensibilidade que se exprimi na escultura decorativa das nossas igrejas românicas.*”

Mas há neste quadro uma lacuna. (...) *Falta um acento às consequências da súbita exploração do Islamismo e à consequente inserção da Península no Império criada pela irradiação de um novo credo.*”⁴² (...)

Pelo menos a hipotética influência muçulmana teria o condão de fazer entender melhor o complexo de fenómenos – e alguns são anómalos – que revela a escultura românica do

35 Rocha de Sousa – Entrevista a Ana Sousa, no âmbito de uma dissertação de Mestrado em Educação Artística.

36 1ª edição, 1974

37 Ver nota 13

38 Catarina A. M. Fernandes Barreira – *João Barreira e a historiografia da arte portuguesa*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2003

39 Recorde-se o Cântico 36 do Concílio de Ililberis (Elvira) de 306, que proíbe a figuração. Pedro de Palol – *Imgen del Arte hispano visigodo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S. A., 1979

40 Artur Nobre de Gusmão – *Românico Português do Noroeste*. 2ª ed. (1ª ed., 1961). Lisboa: Vega, 1992 (Coleção Artes / Ensaio). P. 16

41 Idem – *Ibidem*. P. 88

42 Idem – *Ibidem*. P. 89

Nordeste português (...)

Não esqueceremos que o gosto pelas improvisações lineares, pelos caprichos do arabesco, por uma geometria não igual à que chegara ao românico por outra via mas susceptível de lhe levar modelos de interpretação, estava ao pé da porta.

E conclui:

“Ao fim e ao cabo a geometria pode ser uma forma de expressão poética.”⁴³

Talvez hoje não tenhamos consciencia disso, mas este texto, nos anos em que foi escrito, era profundamente revolucionário e subversivo, e é também de extrema actualidade.

Querria a tradição nacionalista que Portugal fosse herdeiro da cultura greco-romana, da tradição judaico-cristã. O Islão era sempre visto como o inimigo – mas afinal o Islão esteve presente no nosso território dos séculos VIII a XIII. E para além disso, através do mudjearismo da nossa arte, pelo menos até ao século XVI. Permaneceu também nas decorações azulejares, na arquitectura do sul, na gastronomia, na agricultura, nos modos de ser. Somos tão herdeiros da cultura greco-romana, como da cultura islâmica que aliás bebeu na mesma fonte. E esta pode ser a grande lição de tolerância e modernidade deste texto.

Por outro lado, a última frase pode ser interpretada muito para além do significado histórico. Se a geometria pode ser uma forma de expressão poética, então ela é perfeitamente legítima na arte de hoje. Talvez não seja por acaso que ela sai da boca de alguém que conviveu com artistas, em Lisboa e no Porto.

A abstracção foi, pois, entendida como uma forma livre de expressão artística, e provavelmente por isso foi proibida, apagada dos livros durante o Estado Novo.

Depois disso, tudo mudou. As histórias da arte passaram a incluir normalmente capítulos dedicados à abstracção, da autoria de Rui Mário Gonçalves (*História da Arte em Portugal*, Publicações Alfa) ou de João Lima Pinharanda (*História da Arte Portuguesa*, dirigida por Paulo Pereira, editada pelo Circulo de Leitores).

No grande público, no entanto, a abstracção continuou a ser olhada com desconfiança, com um sorriso irónico. A ausência de um museu onde ela fosse mostrada também implicou que não fosse considerada coisa séria. Também aí o Centro de Arte Moderna, o Museu do Chiado, a Fundação Serralves e o Centro Cultural de Belém têm tido o seu papel.

No entanto, os historiadores devem penitenciar-se pela pouca adesão que o abstracto teve em Portugal.

A Abstracção nas outras Artes

Antropomorfismo e abstracção do rosto na Escultura do Séc. XX

José Teixeira

Assistente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

1. Imagem e Rosto

Enquanto motivo o rosto pode ser considerado como o primeiro referente escultórico. A imagem representada da face humana encontra-se intimamente ligada à lenda ou mito da origem do aparecimento da escultura. De acordo com Plínio (23-79 dC.),¹ a amada, filha de Boutades (o oleiro Sicónio), no momento de partir, traçou na parede, a partir da sombra projectada pela luz da candeia, o perimetro do rosto de seu amante. Em seguida o pai da rapariga encheu essa silhueta com barro, deixou-o secar e levou-o posteriormente a cozer. A partir dessa linha de contorno emergiu o desenho, originou-se o relevo em terracota e a primeira peça de escultura. Qualquer das artes plásticas, que produza imagens a partir de pontos, linhas, planos, massas ou volumes modelados em luz e sombra podem, afinal, reivindicar essa origem comum; esse instante único, inicial, fundado a partir do gesto, de forte carga emocional, através do qual o “artista” exprime o seu sentimento e evoca o amor desaparecido a partir do artifício da preservação perene da memória do semblante amado.

2. Iconolatria e Iconoclastia

No século IV, cerca do ano 313 d.C. (edito de Milão), Flavius Valerius Constantinus, conhecido como Constantino I, Constantino Magno ou Imperador Constantino “O Grande”(c. 272-337), converteu-se ao cristianismo, que se tornou no princípio do Séc. V, com a proclamação do Imperador Teodósio, na religião oficial do império Romano.

Em 315 d.C. teve lugar o Concílio de Niceia onde se regista a primeira grande crise iconoclasta da religião cristã, que conduziu à separação do Catolicismo Apostólico de Roma do Cristianismo Ortodoxo oriental. O sisma iconoclasta, a par da decisão de Constantino em dividir o império pelos seus dois filhos, contribuiu para o enfraquecimento e cisão do Império coincidindo, em 476 d.C., com a queda do império Romano do Ocidente.

No século XVI, entre 1545-1563, o Concílio de Trento volta a questionar o

¹ PLÍNIO, *História Natural*, XXXV, 43 ou 131. Vid., KRIS, Ernst, KURZ Otto, *Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica*, Lisboa, Presença, 1988, p. 7; idem, STOICHIŢA, Victor I., *Breve história de la sombra*, Madrid, Ed. Siruela, 1999, p., 18. A história foi retomada por ATENAGORAS, idem, op. Cit., p., 19

papel das imagens no culto cristão.² A Reforma e a *Contra-Reforma* que antagonizaram a igreja de Roma ao Protestantismo basearam-se, essencialmente, no problema da exaltação ou rejeição da imagem do corpo; uma oposição visceral que opõe a ascese anicônica à exuberância barroca. O que se questiona é, no fundo, a legitimidade da idolatria ou do uso de imagens antropomórficas no culto do divino. Esta questão é pelo menos tão antiga quanto o próprio monoteísmo, nascendo no precioso momento em que este se afirma.

A primeira manifestação iconoclasta, de que há memória, aparece com o judaísmo e é narrada no Antigo Testamento. O episódio conta como Moisés saiu em defesa do Deus único contra a idolatria pagã de «O bezerro de ouro»: como Moisés se demorasse a descer do monte, o povo, reunido em torno de Aarão, decidiu mandar fundir o ídolo a partir do ouro dos adornos da comunidade.³ Quando o patriarca reparou, a idolatria foi condenada e exigiu a destruição do bezerro de ouro, restabelecendo-se, deste modo, o vínculo na crença monoteísta.⁴

A par da tradição mediterrânica da origem da escultura, a história da representação do rosto na cultura ocidental tem oscilado, alternadamente, entre a Iconoclastia⁵ e a iconolatria.⁶ Os últimos dois milénios da história da escultura ocidental têm manifestado as flutuações produzidas pelo condicionamento da imagem do rosto, tal como é, filtrado pela herança cultural da visão judaico-cristã.

A iconoclastia ou a iconolatria prende-se com as diferentes possibilidades de



Emille-Antoine Bourdelle (1881-1929)

Figuras gritando ou a guerra
Bronze Paris Museu Bourdelle,
1899

representação da figura humana, com a questão cultural da exaltação ou rejeição da imagem do corpo, desde a apologia mimética ou naturalística até ao mais elevado paroxismo da exacerbção hiperrrealista, ou, pelo contrário, com a sua radical negação, que se manifesta na recusa do corpo como modelo ou referente ou, simplesmente, aparece velado pelo efeito de abstratização, formalmente conseguida por via de um esquematismo mais geométrizado e simbólico.



Da esquerda para a direita: Auguste Rodin (1840-1917) *Tête au nez cassé* bronze, 1865; Pablo Picasso (1881-1973) *Tête de picador au nez cassé* gesso/bronze, 19x14, 5x112cm 18,5x13x11cm, 1903 e Pablo Picasso *Masque (Cabeça de mulher)* madeira esculpida e bronze, 15,8x11x4,5cm, 1907

3. Autonomia do tema

Em 1899, na passagem do século XIX para o século XX, Bourdelle concluiu “Figuras gritando ou a guerra”.⁷ A obra é paradigmática, não só por constituir o sinal premonitório do período conturbado que a Europa iria viver durante a primeira metade do século XX, no confronto entre as duas grandes guerras (1914-18/1939-45) mas, sobretudo, por constituir um marco de modernidade na escultura. A peça, formada por um conjunto de cabeças criteriosamente colocadas em cima de um plinto, constitui um excelente exemplo da tendência que as vanguardas do século vinte imprimiram no sentido de assegurarem uma maior autonomia formal à escultura. Estes rostos encontram-se, aqui, subtraídos e desligados do espaço contíguo do corpo e vêem-se despojados dos conteúdos e normas, comunmente, associados à convencionalidade normativa do retrato transformando-se, deste modo, em pretexto formal.

4. Representação e Estereotipação

No decurso do século XX, a representação da singularidade individual do rosto, patente no retrato, veio a converter-se num registo abstracto e formalista. Devido, particularmente, à influência da Bauhaus (1919-33), o rosto foi perdendo o interesse enquanto retrato, cedendo lugar a uma crescente estereotipação formal. Com o tempo, quer o modernismo, quer a contemporaneidade,

2 Sessão XXV – Da invocação, veneração, e reliquias dos santos, e das sagradas imagens”, in, O Sacrosanto, e Eucmenico Concílio de Trento em Latim e Portuguese / dedica e consagra, aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycond, Tomo II, Lisboa, Offic. De Simão Thaddeo Ferreira, 1786 pp., 347-356, idem., Vid., Cópia digital em PDF, (Offic. Francisco Luiz Ameno, 1781) disponível on line no site da Biblioteca Nacional: <http://purl.pt/360/4/sc-7006/sc-7006-p-tema4/index.html>

3 Êxodo 32, 1-10

4 Levítico, 26,1; Numeros, XXV, 1-16, 33,52. [Idolatria de Israel] “O bezerro de ouro simboliza a tentação sempre renovada de divinizar os desejos materiais, quer seja a riqueza, o prazer sensual ou o poder. [...] será um dos ídolos decontra os quais os profetas se insurgirão ao longo da história de Israel”. CHEVALIER, Jean, GHEBRERANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p., 121

5 Iconoclastia [do gr. εἰκονοκλάστης] Diz-se de quem destrói imagens ou ídolos e, por extensão, obras de arte. Retire-se também às pessoas que não respeitam as tradições; às quais nada parece digno de culto ou reverência. Em termos religiosos, designa-se iconoclasta aquele indivíduo que é partidário da luta contra as imagens sagradas como por exemplo aconteceu no Séc. VIII desencadeada por Leão Isaurico (Leão II, 675-741).

6 Iconolatria –[icon+o] +[latrta] Adoração das imagens. Iconolatra [icon(o) + [latra] Praticante da iconolatria.

7 Emille-Antoine Bourdelle (1881-1929), *Figures hurlantes ou la guerra* – bronze, Paris Museu Bourdelle, 1899. Vid., «Bourdelle», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980, capai, «Joseph Bernard», Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1992, p., 48

acenturaram essa tendência transformando o rosto em objecto plástico, esteticizado. A este processo não é alheio o ambiente de laicização que, a par da forma, ideologicamente concorrem para a perda de funcionalidade antropológica do rosto, esvaziando-o quer do aspecto pessoal e identitário, quer do carácter mágico ou ritual, tradicionalmente associados à fabricação e uso da máscara.

O *Retrato de homem com o nariz quebrado* que Rodin concretizou na segunda metade do século XIX⁸ parece ter servido de inspiração, no início do século XX, à *Cabeça de picador com o nariz quebrado*⁹ e a *Cabeça de mulher*¹⁰ de Picasso.

As peças, formalmente semelhantes, ilustram bem a tendência que o Modernismo haveria de assegurar com a progressiva passagem do rosto à máscara.

A *minha avó* e o *Gil Vicente* de Joaquim Correia¹¹ constituem, entre nós, outra variante dessa tendência para a estereotipação formal. A figura modelada da avó, semelhante a um retrato romano, deixa transparecer o vigor e o verismo do idêntico clássico. Formalmente diversa é a imagem idealizada de Gil Vicente, cuja figura emerge descomprometida de qualquer compromisso de verosimilhança com o modelo vivo. A este respeito é, certamente, apropriado transcrever o trecho de um diálogo ocorrido há sete anos quando o entrevistámos, no seu atelier, em Paço de Arcos.¹²

A propósito de monumentalidade e na sequência de um comentário sobre a importância da geometria no equilíbrio e na proporção na escultura, disse:



Joaquim Correia (1920)
A minha avó, Bronze,
30x20x25, 1938-9
Gil Vicente (1465-1536)
Granito, Lisboa,
Biblioteca Nacional, 1969

8 August Rodin (1840-1917), *Tête au nez cassé*, bronze, 1865. Vid., por exemplo, Auguste Rodin, *Esculturas e Desenhos*, Lisboa, Taschen, 1997, p. 20; Museu Rodin: <http://www.musee-rodin.fr/welcome.htm>
9 Pablo Picasso (1881-1973) *Tête de picador au nez cassé – gesso*, bronze, 19x14, 5x12cm / 18,5x13x11cm, 1903. Vid. READ, Herbert, *A Concise history of Modern Sculpture*, New York, Thames and Hudson, 1998, p. 45; «Picasso Sculpteur», Paris, Centre George Pompidou, 2000, fig. 3.

10 Nesta peça como, aliás, em dezenas de outras, é bem evidente a influência primitiva ou da arte africana. PABLO PICASSO (1881-1973) *Mazque* – madeira esculpida, bronze, 15,8x11x4,5cm, 1907. Vid. READ, op., cit., p. 45; «Picasso Sculpteur», Paris, Centre George Pompidou, 2000, fig. 13

11 Joaquim Correia (1920) *A minha avó* – bronze, 30x20x25, 1938-9. Vid., «Joaquim Correia – esculturas», Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991, p. 31; «Joaquim Correia», Câmara Municipal de Oeiras, Galeria – Livraria Municipal – Verney, 1997, p. 9. *Gil Vicente*, (1465-1536) Lisboa, Campo Grande, (Biblioteca Nacional), 1969. Vid., «Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas», Lisboa, Global Notícias, 2004, p. 32

12 Fragmento de entrevista realizada por José Teixeira a Joaquim Correia na Casa – Atelier do escultor na manhã do dia 31 de Outubro de 2000.

Joaquim Correia – *Interessa-me sobretudo a unidade da peça, interessa-me que seja estruturada de maneira a que se faça uma leitura lógica, que as pessoas tenham facilidade em ler. Interessa-me uma escultura que tenha o menos possível. Em vez de pôr, tirar o mais possível. O mal nestas coisas da arte é pormos coisas a mais, de maneira que o problema é a síntese. E quantas vezes passados anos ao olhar para uma peça dizemos: "isto ainda aqui ficou?"*

José Teixeira – *A busca dessa simplicidade passa, algumas vezes, por não sacrificar a legibilidade da peça, isto é, atendendo a necessidade de síntese, como conjuga a identificação do motivo com os adereços iconográficos?*

Joaquim Correia – *Penso que tenho uma peça, que já fiz há muitos anos, onde isso está patente. Refiro-me ao Gil Vicente que está na Biblioteca Nacional. Se vir aquilo no fundo é uma pirâmide, o vértice é a cabeça, que nós não sabemos como é. Eu tinha de fazer um retrato de Gil Vicente e não o conhecia. Mas havia uma coisa que eu sabia: é que além de autor ele tinha sido também actor e a máscara dos actores eu já conhecia. E, sobretudo, eu relacionava a obra dele como autor com o actor – Gil Vicente – estava atrás da máscara do actor que eu fui procurar encontrar no vértice daquele cone e que, no fundo, não é mais do que um espaço arquitectónico. Repara-se que há uma espécie de perspectiva que marcha para a cabeça. Essa perspectiva é a do observador que está na plateia, longe do palco. Há um espaço vazio entre a cabeça daquele homem e o observador. Esse espaço é realmente dado por aquele triângulo que está marcado de todos os lados. Depois, se olhar para a cabeça, há-de reparar que aquilo é a máscara de um actor que podia ser de qualquer época. É a máscara de um felino. O que é para mim o teatro de Gil Vicente? É um teatro crítico, um teatro corajoso, que está permanentemente a chamar a atenção. Contribui para remediar as coisas que ele considerava erradas. Esta era a atitude dele como homem e como artista. Pensei que se lhe não conhecia a cara, conhecia-lhe pelo menos a máscara. E se reparar aquilo tem qualquer coisa de felino, tem qualquer coisa que se assemelha ao gato, ao tigre ou a um bicho desses. Aquilo não é a cara de ninguém. É uma máscara que ele vestiu como o próprio teatro que fez.*

5. Naturalidade e Geometrização

Em termos formais a escultura tem oscilado, fundamentalmente, entre dois modos de expressão: um de onde transparece a *ordem orgânica* e outro onde se encontra mais presente a *ordem geométrica*.¹³ O que acabamos de enunciar pode variar com o contexto e as circunstâncias de cada momento, assumindo uma ou outra forma de acordo com o carácter de cada artista. Esta ideia é apresentada por Arnhem do seguinte modo:¹⁴

“Diferentes estados de espírito requerem diferentes níveis de ordem e complexidade e, consequentemente, produzem interpretações diferentes da natureza. Se a mente estiver necessitada de medida e harmonia limpa, conceberá a natureza como um universo ordenado (como o fizeram os pitagóricos e os neoplatónicos), ou, abominá-la-á com a selvagem adversária da razão e da segurança (como se demonstra pela atitude do homem para com as paisagens montanhosas e selvagens desde a

13 «Quanto à forma, na escultura do século XX, encontram-se duas tendências dominantes, a geométrica e a orgânica. Destas derivam todas as demais.» Javier SAURAS, *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona, Ed. Serbal, 2003, p. 47

14 Rudolf Arnheim, *Arte & entropia*, Lisboa, Dinalivro, 199, p., 128

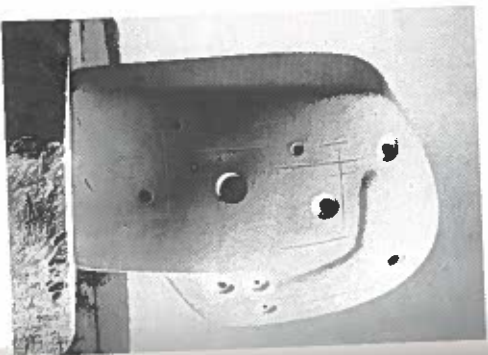
idade Média até há bem pouco tempo). Se pelo contrário, a mente estiver sequiosa de abundância inesgotável e imprevisível, rejeitando a ordem por artificial, irá tanto procurar refúgio na variedade insondável da natureza como desprezar a rigidez mecânica do seu ordenamento”.

A *Ordem geométrica* assume uma visão contra-natura da cultura a que a arte do século vinte não escapa e que a escultura, particularmente, revela na sua dependência à indústria pelo uso de matérias e tecnologias alternativas. A escultura apresenta, neste modo, formas essencialmente ortogonais, puras e rectilíneas, derivadas da geometria euclidiana.

A *Ordem orgânica*, pelo contrário, tem a ver directa ou, indirectamente, com o processo de mineirização da natureza sendo, essencialmente, constituída por formas onde predominam as linhas sinuosas e os volumes curvos. A adopção dos princípios naturais, ou da natureza como verdade de referência, foram fundamentais para o desenvolvimento das técnicas da representação da figura. O Classicismo, o Naturalismo, o Vitalismo ou o Informalismo constituem exemplos bastantes o Informalismo constituem exemplos bastantes dessa íntima ligação entre a arte e a natureza; a *mimesis* da natureza corresponde, em suma, a uma visão antropomórfica do mundo.

O conceito vitalista com que Herbert Read exprime o *princípio orgânico*, deriva do axioma onde reconhece que a forma do ovo e a do cristal resultam, ambas, das leis naturais. A partir deste pressuposto, o filósofo acaba por extrapolar para a faculdade *construtivista*, que possibilita ao artista criar formas ideais a partir das formas naturais, porque o criador entende os processos da natureza e deles é capaz de abstrair os princípios fundamentais que o levam a agir de acordo com o que é, espiritualmente, necessário e eterno. O neologismo resulta, fundamentalmente, a partir do estudo que o autor fez da obra do escultor Henry Moore (1898-1986) de quem a propósito diz:¹⁵

“Henry Moore, como os artistas do seu tipo em todas as épocas, acredita que para além das aparências das coisas há um tipo de essência espiritual, uma força ou um ser imaneente, cuja manifestação nas formas vivas é só parcial. Estas formas reais são como que resultados grosseiros determinados por circunstâncias gratuitas do tempo e do lugar. O fim da evolução orgânica é funcional ou utilitário e, espiritualmente falando, um fim difícil de encontrar. Assim, compete à arte libertar a forma das suas excrecências acidentais, para revelar essas formas que o espírito pode criar sem objectivos pragmáticos.”



Henry Moore (1898-1986) *Cabeça geometrizada*, pedra, 1937

A Cabeça geometrizada em pedra, de 1937,¹⁶ ou a Cabeça do Capacete Nº 2, que foi um tema sucessivamente abordado por Henry Moore entre 1939 e 1960,¹⁷ constituem dois exemplos das possibilidades de representação do rosto cujas formas se situam, algures, entre a geometria e a organicidade.

A Primeira manifestação da naturalidade ou organicidade a produzir efeitos na escultura do século XX, procede do sistema clássico e afirma-se a partir do processo da modelação. Quando, por exemplo, olhamos para a Cabeça da *Escultora Irene Vilar* modelada por Barata Feyo (1899-1990) em 1957¹⁸ o que, imediatamente, sobressai são as finas irregularidades impressas sobre a superfície do barro. Ficamos com a ideia de que as marcas desse resgisto expressivo foram produzidas a partir da pressão da polpa dos dedos sobre a superfície do barro fresco. O que emerge da forma é a linha sinuosa onde se pode sublinhar a subtil vibração luminica, que equipara este busto, ao aspecto de uma paisagem natural.

O Retrato do Pintor José Tagarro, do mesmo autor,¹⁹ singulariza-se pelo acabamento da superfície. Quanto observarmos a sua textura, apercebemo-nos das propriedades intrínsecas à plasticidade do material utilizado. A resistência dos materiais e as condições específicas de utilização do barro ou da cera são variáveis, nomeadamente, em função da temperatura e do grau de humidade. Estes factores, além do momento psicológico do autor, acabam por condicionar o resultado final da peça. Esta obra parece corresponder à necessidade que o escultor teve de “deixar falar o material”²⁰, preocupação, que à semelhança do



Da esquerda para a direita: Barata Feyo (1899-1990) *Pintor José Tagarro* 33x19x25cm, Lisboa, Museu do Chiado, sd; *Pintora Menz* bronze, 33x30x30cm, Caldas da Rainha, MBF, 1940 (1946?); *Escultora Irene Vilar* bronze, 38x18x33cm, Caldas da Rainha, MBF, 1957

¹⁶ “Henry Moore”, Lisboa, British Council / Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, fig., 34

¹⁷ *The Helmet* – bronze, 29,5cm, 1939-40. Vid. John, HEDGECOE, *Henry Moore - my ideas, inspiration, and life as an artist*, London, Collins & Brown, 1988, p., 194. *Helmet head n° 2* – bronze, 35,5cm, 1950. Vid. SEUPHOR, Op. Cit. p., 308; Herbert READ, *A Concise history*, op. cit. p., 172; John HEDGECOE, Op. cit p., 197. *Helmet head n° 3* – bronze, 25,5cm, 1960. Vid. Op. Cit., British Council, fig., 20

¹⁸ *Irene Vilar* – 38x18x32cm, 1957. Foto de JF tirada no Museu do escultor (CACR) nas Caldas da Rainha.

¹⁹ *Jose Tagarro* – 33x19x25cm, Lisboa, Museu do Chiado, sd. Idem, “Museu Barata Feyo, Caldas da Rainha”, Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 2004, pp., 107, 113, (fig., 1)

²⁰ O maior elogio que algum dia fizeram a Giacometti, foi o terem escrito que ele havia deixado falar o material. Tratar a modelação, a pensar na superfície ignea do bronze, revela a inteligência e a sensibilidade, um estado de empatia superior, só conseguida à custa de uma relação duradoura entre o escultor e a matéria que decidiu trabalhar. Vid., GENET, Jean, *O estúdio de Alberto Giacometti*, Asirio e Alvim, 1988

«Respeito pelo material»²¹ ou da «Verdade do material»²², constituem indícios sintomáticos da consciência moderna.

O retrato da *Pimora Menez* (1926-)²³ que Barata Feyo modelou em 1940, revela o começo de um percurso de simplificação geométrica que viria a marcar a futura obra do autor, caracterizada por naturalismo híbrido, onde as estruturas morfológicas do corpo são construídas de modo planimétrico. O apogeu deste processo revela-se, em 1946, no estudo para a estátua do Infante D. Henrique, feita para Sagres, onde a figura do navegador se mimetiza com o rochedo em que se senta²⁴ e culmina, emblematicamente, em 1954, na figura sentada de Almeida Garrett que está de frente da Câmara Municipal Porto.²⁵ No retrato de *Menez* as formas são claras e acentuadas, como se de uma construção

21 «Respeito pelo material» – é uma ideia introduzida pelo modernismo, particularmente associada à «talha directa» e que considera fundamental não desvirtuar ou atarçar a essência de cada material. Neste sentido, deve procurar-se em cada material as suas características de adequação ao tipo de forma, fechada ou aberta, leve ou densa etc. A escultura produzida por subtracção, a partir de um bloco de pedra, possui, por natureza, uma forma mais densa e concentrada do que contrasta com a forma de uma escultura modelada ou construída, onde o material metálico de base, bronze ou aço, lhe permitem maior liberdade de movimentos, ligeireza e abertura. A coerência entre a escolha do material e a natureza da forma que melhor lhe corresponde é intuitiva no escultor. O que o modernismo trouxe foi uma maior consciência desse facto. A obra de C. Brancusi ou H. Moore espelham essa noção. A este propósito vid. SAURAS, op. cit., p. 339

22 A «Verdade do material» tem a ver com a opção deliberada, de mostrar, sem fingimentos, a verdadeira natureza da matéria de que é feita a escultura. Esta atitude particularmente consciente após o modernismo contraria a ideia de mistificação do material que vinha sendo usual em alguma escultura, nomeadamente, na sacra. A opção pela policromia era usual na escultura clássica. Embora as peças reveladas pela arqueologia nos fresssem inicialmente acreditar que a escultura clássica, grego-romana, era branca, da cor do mármore, esquecemo-nos frequentemente, que foram os séculos que lhes suprimiram a cor.

23 *Menez* (1926) – cabeça, bronze, 33x30x30cm, Col. Artista, 1940 Vid., «Exposição retrospectiva» op., cit., p. 47. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa – VOL. I», Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 62 – 63; Barata Feyo, (SELLÉS PAES, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, sd, p. 41; *Arte Portuguesa nos Anos 50» (Rui Mário GONÇALVES) Beja, Câmara Municipal, 1992, p. 206 (contém uma biografia sobre a pintora); Museu Barata Feyo, op., cit., fig. 3

24 A figura de *Afonso Lopes Vieira* – bronze, Leiria, 1978 de JOAQUIM CORREIA (1920) segue idêntica sugestão compositiva; O poeta apresenta-se sentado metamorfoseado num rochedo. Vid. AAVV, *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 160; «Joiaquin Correia – Escultura», Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991, p. 64

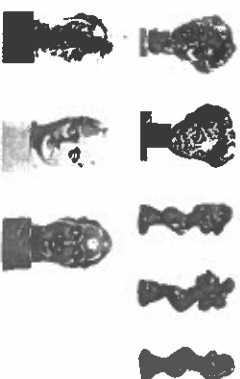
25 Barata Feyo (1899-1990) *Infante D. Henrique* – projecto para o monumento em Sagres, 1946. Vid., SELLÉS PAES, Op. Cit., pp. 18-19; Fernando PERNES, «Exposições – Barata Feyo», *Colóquio Artes*, N.º 27, Fevereiro 1964, pp. 66-67; *Almeida Garrett* (1779-1854) – bronze, Porto, Praca General Humberto Delgado, (frente à Câmara Municipal) 1954. Vid., «A Estátua» in, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa» VOL. I, p. 124; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, (Raquel Henriques da SILVA, Lúcia Almeida MATOS) Porto, Universidade do Porto, 1998, p. 157; «Estátua do Porto», FERREIRA, R. Laborde, VIEIRA, V.M. Lopes), *sl.*, Ed. dos autores, 1987, p. 39; «Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas», Lisboa, Global Notícias, 2004, p. 258; «O Porto e a sua Estátua» (Alexandrina 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; SELLÉS PAES, op. Cit., p. 23; «Museu Barata Feyo» op., cit., pp. 14 111 (estudos fig.s.12,13,14). Antes da obra propriamente dita o autor fez um estudo de nu sentado para Almeida Garrett, bronze, 56x22x19cm e um segundo estudo, torso com panejamento geométrizado de Almeida Garrett. Podem ver-se ambos no CACR, Caldas da Rainha. Por curiosidade compare-se com a figura homónima, em pé, feita 4 anos antes para Lisboa, *Almeida Garrett* (1779-1854) – [maqueta] gesso, 92x40x28cm / pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1946-1950.

arquitectónica se tratasse; o rosto, destacando-se do frondoso volume do cabelo, confere à figura a monumentalidade de um rochedo.

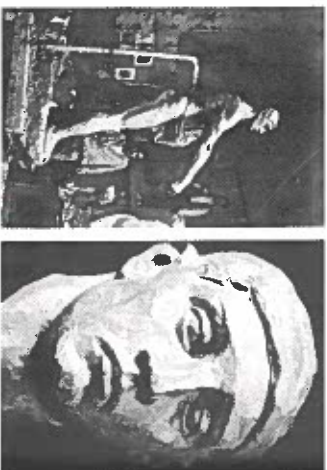
O Retrato do semeador de Francisco Franco (1885-1955)²⁶ evidencia o início do processo de simplificação formal do rosto. Na alegórica figura bíblica²⁷ modelada duas décadas antes em Paris, está bem visível a ascendência de Rodin mas é, por outro lado, já revelador da monumentalidade que caracterizará toda a sua futura obra, emblematicamente identificada a partir do Zarco (1934), que viria a constituir o exemplo mais paradigmático da sua influência na escultura portuguesa da primeira metade do Século vinte.

6. Organicidade e Ortogonalidade

No decurso das primeiras três décadas do século XX, Henri Matisse (1868-1954) abdicou da cor e abandonou, momentaneamente, a pintura para se dedicar à escultura. O seu trabalho foi inovador não tanto do ponto de vista tecnológico ou processual mas, sobretudo, pela síntese que em termos metodológicos conseguiu alcançar, ao tratar o mesmo tema num trabalho em série. Entre 1910 e 1913, procedendo de forma sistemática, Matisse tratou, consecutivamente, o mesmo motivo. Começou por fazer um retrato fidedigno da cabeça de *Jeanette* e, ao longo de cinco hipóteses, foi ousando abordagens cada vez mais redutoras, até culminar numa possibilidade fortemente volumétrica e geométrica até ficar, apenas, a estrutura estereotípica da forma convencionalizada do busto.²⁸ A este processo regressa, o autor, na década de vinte para realizar as três



De cima para baixo: Henri Matisse (1868-1954) *Cabeça de Jeanette I-II-III-IV-V*, bronze, New York, Museum of Modern Art, 1910-13 e *Cabeça de Henriette I-II-III* bronze, 1925-29



Francisco Franco (1885-1955) *O semeador*, Paris, 1923

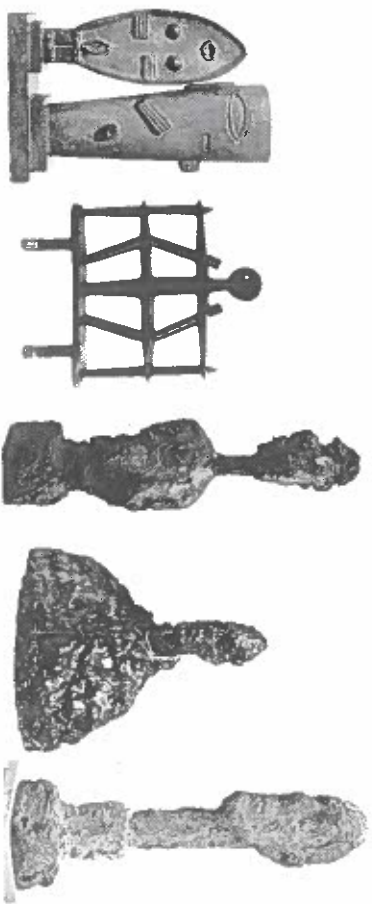
26 *O semeador* – Paris, 1923 / Jardim público do Funchal, 1941. Vid., Diogo de MACEDO, «Francisco Franco», Lisboa, Arts, 1956, p. 14 Estampa 7

27 Vid. Mt. XIII, 1-9

28 Cabeça de Jeanette I – bronze, 1910-13; Cabeça de Jeanette II – bronze, 26,4cm, New York, Museum of Modern Art, 1910-13; Cabeça de Jeanette III – bronze, 60cm, New York, Museum of Modern Art, 1910-13; Cabeça de Jeanette IV – bronze, 1910-13; Cabeça de Jeanette V – bronze, 58cm, New York, Museum of Modern Art, 1910-13. Vid. Rosalind E., KRAUSS *Os Caminhos da Escultura Moderna*, S.

cabeças de *Henriette* (1925-29, onde logrou alcançar ainda maior depuramento formal.²⁹

Na sequência da *morte ao ornamento*,³⁰ a escultura do século vinte tem-se caracterizado por uma espécie de ascese formal, de retorno ao essencial, ao material, à forma, à estrutura primordial, distinguindo-se da escultura do século XIX que tendia para uma maior elaboração. A necessidade de despojamento que caracterizou o espírito moderno manteve-se também, paradoxalmente, per-mêvel a uma certa exuberância barroquista transformada, muitas vezes, em informalidade.



Alberto Giacometti (1901-1966) *O casal*. Bronze, 64cm, Zurich, Kunsthaus Foundation, 1926

Homem, Bronze, alt., 40cm, 1929

Busto de mulher (Diane Bataille), Bronze, 48,5x13,5x12,5cm, 1945

Diego, Bronze, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1953

Cabeça monumental, Bronze, 95x30x30cm, 1960

Se a obra de Matisse constitui um bom exemplo da passagem da figuração à abstracção ou da naturalidade à geometrização, a obra de Alberto Giacometti (1901-1966) emerge no sentido oposto. O seu caminho inicia-se na abstracção e culmina na figuração após um sonho que tivera, em que viu as pessoas trans-

Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 45; "A escultura de Matisse" in, TUCKER, William, *A linguagem na*

Escultura, S. Paulo, Cosac & Nary, 1999, p. 95; READ, Op. Cit. p. 35

29 Cabeça de Henriette I, II, III – bronze, 1925-29; TUCKER, op., cit., p. 96

30 A supressão do ornamento deveu-se à implantação de uma Sociedade Industrial: deve-se ao progresso técnico e científico. Aquilo que entre 1871-1893 RICHARDSON e SULLIVAN, os mais importantes arquitectos da época, fizeram em Chicago (entre o grande incêndio e a Exposição Universal) nunca se deveu a uma vontade radical de simplificar: «A supressão do ornamento produziu-se alguns anos mais tarde na Europa e não foi em consequência de fenómenos técnicos e económicos, mas, sobretudo, por razões estéticas. (...) A supressão do ornamento foi um fenómeno artístico consciente, que ia ter consequência duradouras na arquitectura» Cf., ECHAIDE, Rafael, *La Arquitectura es una realidad histórica*, Navarra, Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Navarra, 2002 p., 33. Vid., Adolf, LOOS, *Ornamento Y Delfio*, conferência, 1908

formarem-se em floresta³¹ ou vice-versa. *O Casal* ou o *Homem* da década de vinte,³² legitimados pelo movimento surrealista, são claramente influenciados pela arte africana, onde o esquematismo antropomórfico depende claramente da geometrização. Em obras posteriores entre a década de 40 a 60, como por exemplo, o *Busto de Diane Bataille*, os três bustos de *Diego ou na Grande Cabeça*,³³ o que sobressai é o informalismo orgânico da exuberante textura. A informalidade da superfície ganhará adeptos noutras gerações, atingindo o paroxismo em Germaine Richier (1904-1949),³⁴ até culminar no amolecimento total da forma como acontece, por exemplo, em Meret Oppenheim () ou Claes Oldenburg (1929).³⁵

A forma orgânica, ao exibir a espontaneidade de uma força primitiva, pode manifestar-se como um ideal de vida antagonico ao espírito geométrico urbano e, facilmente, como uma espécie de contra-poder, ideologicamente antagonico ao *status quo* da era racionalista e tecnocrata.³⁶ Neste sentido a informalidade da linha curva traduz-se numa vitória da natureza sobre a lógica.

A passagem da organicidade à abstracção geométrica, de uma representação

31 A floresta – bronze, 57x61x49,5cm, 1950. Vid., «Coleção Fundação Maeght», Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 1999, p. 29

32 *O casal* – bronze, 64cm, Zurich, Kunsthaus Foundation, 1926. *Homem* – bronze, alt., 40cm, 1929. Vid. READ, op., cit., p., 143

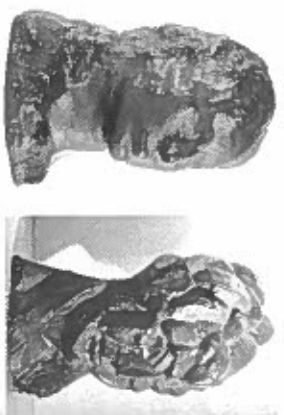
33 Busto de mulher (Diane Bataille) – bronze, 48,5x13,5x12,5cm, 1945. Vid., «Coleção Fundação Maeght » pp. 17, 26. *Diego* – bronze, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1953. Vid., AAVV, *L'Aventure de l'art au XX^e Siecle*. (Direction de Jean-Louis Ferrrier) Paris, Edition du Chêne, 1995, p. 651. Busto de *Diego* – bronze, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1954. *Diego* au mannequin – bronze, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1954. Vid., Yves BONNEFOY, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991, p., 442; «Giacometti, in, *Qui'est-ce que c'est la sculpture moderne*, Paris, Ed C.G.Pompidou, 1986 pp., 186. Monumental head - bronze, 95x30x30cm, 1960. Vid., «Coleção Fundação Maeght» op., cit., p. 53; READ, op., cit., p. 151.

34 «Existe uma diferença radical entre o Geometrismo rigoroso patente na obra de Piero della Francesca e a voluntária degradação formal de certas esculturas como por exemplo Germaine Richier. Este informalismo atingiu, em algumas obras contemporâneas, extremos que nos autorizam a falar de composições cáoticas e até de anolecimento, degradação ou pulverização da forma.» Clara MENEZES, «Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura», *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo 38/I, Fascículo 2/3, Braga, Abril / Set., 1982, Terceta parte: p., 359. Ver por exemplo *La grand Soufflette* – bronze, Lisboa, jardins da FCG, 1978. Isabel SALEMA, Luis LEIRIA de LIMA, *Lisboa de Pedra e bronze*, Lisboa, Difel, 1990, p., 165; «Arte Pública, Estatutária e Escultura de Lisboa», Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p., 162

35 MERET OPPENHEIM () *Déjeuner en fourrure* (Chávena de chá colher e pites em pele) – New York, Museum of Modern Art, 1936 New York, Museum of Modern Art, 1936. Vid., *L'Aventure de l'art au XX^e Siecle*, p. 349. CLAES OLDENBURG (1929) *Soft light switches* "ghost" version – (Interruptor) – acrílico e grafite sobre tela com enchimento de kapoi montado sobre madeira 132,1x132,x24,1cm, 1963; GHOST, *Drum Set*, (jogo do cilindro, Natureza morta) – construção em tecido branco, Paris Museu Nacional de Arte Moderna, 1972. Vid., «OLDENBURG Réinvente la Nature Morte» [1972], *L'Aventure de l'art au XX^e Siecle*, p., 689

36 «A geometria é o símbolo da opressão de uma sociedade excessivamente organizada.» «O ideal da vida constitui, em grande parte, a antítese do espírito geométrico, expressa na rebelião do instinto, do sentimento e da fantasia, face à intenção de submeter toda a conduta humana a esquemas racionais. É também a rebelião do indivíduo contra uma disciplina social excessiva.» ECHAIDE, op., cit., pp., 107, 119

que ainda mantêm vestígios da forma naturalista para a radicalização planimétrica do cubismo, pode ser acompanhada a partir de duas obras que Picasso realizou entre 1905 e 1910, desenvolvendo a partir do fáctes de Fernande (sua companheira na altura). Na primeira cabeça, a superfície lisa e regular do rosto destaca-se claramente, do contorno informal do fundo, onde a zona da retaguarda e a zona lateral, correspondente aos cabelos e à roupa, aparecem apenas esboçados dando, ao conjunto, o efeito de erosão o que confere dramaticidade temporal ao tema. Apesar da autonomia formal, a obra continua, no entanto, a manter algum compromisso com o retrato. A segunda peça é mais radical: o autor esqueceu, aqui, o retrato e olhou para o modelo unicamente como um referente formal. A interpretação daquele rosto é feita seguindo outros princípios, mantendo apenas a proporção e as principais linhas de força do contorno básico. O autor persegue uma ideia obedecendo ao impulso de descoberta, até parar num rosto transfigurado que pouco já mantém do aspecto humano assemelhando-se, mais, à congregação cristalina de um mineral.³⁷



Da esquerda para a direita: Pablo Picasso (1881-1973), *Tête de femme (Fernande)*, bronze, 35x24x25cm, 1906
Tête de femme (Fernande), bronze, 40,5x23x26cm, 1909-10

7. Construção – Objet trouvé e Assemblage

A construção em aço a partir da soldadura é um sucedâneo do processo da talha directa sobre a pedra, ambos característicos da modernidade.

Após o Estado Novo e na emergência de um novo quadro institucional, político económico e social, a escultura portuguesa da 2ª metade do século vinte, a viver na ressaca da sua “época de ouro”, teve que procurar outras alternativas e novas referências formais, acabando por integrar as influências exógenas que haviam surgido na Europa.

A escassez de encomendas oficiais, particularmente agudizada após a revolução de Abril, os custos adicionais com a trasladação aos materiais definitivos

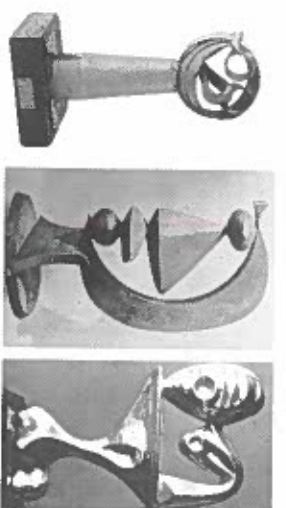
vos (bronze ou pedra), a falta de operários e colaboradores qualificados, fundidores, canteiros e formadores, foram alguns dos factores determinantes para o abandono do processo clássico da escultura.

A crise do sistema clássico com conseqüente desinteresse pela modelação, contribuíram, em contrapartida, para a afirmação do método construtivo que caracteriza o sistema moderno, intimamente associado ao desenvolvimento tecnológico e industrial do qual assimilou novos processos e materiais.

O uso de materiais industriais, pré-fabricados, particularmente desenvolvidos por via do reforço tecnológico da guerra, nomeadamente, os laminados metálicos e a soldadura a oxiacetileno, começaram a ser utilizados nos anos vinte pelo escultor Júlio González (1876-1942) que realizou as primeiras *assemblages* em aço.³⁸ Nas décadas de 30 e 40, por influência dos catalães González e Picasso (1881-1973), desenvolveu-se a escultura em ferro, a que o escultor americano David Smith (1906-1965) posteriormente, também aderiu, realizando algumas peças inspiradas no tema do rosto.

*Cabeça agrícola*³⁹ é uma construção em ferro que o autor realizou em 1933. Da peça destaca-se o pescoço, constituído pela apropriação da cápsula de um projectil, fragmento vertical como um fuste que une a base ao topo da cabeça onde, através da soldadura de aros circulares de ferro forjado, o escultor define, esquematicamente, o contorno fisionómico de um personagem vermelho cuja expressão oscila entre a máscara, a caricatura e a banda desenhada.

Entre 1938 e 1942 o autor regressa ao tema autonomizando, ainda mais, os elementos fisionómicos do rosto ao tratá-los com a independência formal de uma natureza morta. *Cabeça como uma natureza-morta II* é, aliás, o título da peça de feição mais antropomórfica e orgânica fundada em alumínio.⁴⁰ A cabeça, construída em 1938, em que o escultor antecipa a ideia



David Smith (1906-1965)
Agrícola head, ferro e aço, 47cm, 1933
Head, fundição em ferro, c. 50cm, New York, Museum of Modern Art, 1938
Cabeça como uma natureza morta II alumínio fundido, 35,5x21,5x10,16cm, 1942

37 PABLO PICASSO (1881-1973) *Tête de femme (Fernande)* – barro/ bronze, 35x24x25cm, 1906. Vid.

“Picasso Sculpteur”, Paris, Centre George Pompidou, 2000, fig., 6. Cabeça de mulher [Fernand] – gesso / bronze, 40,5x23x26cm, 1909-10. READ, op., cit., pp., 60, 67; “Picasso Sculpteur”, Paris, Centre George Pompidou, 2000, fig., 24. O efeito de geometrização cubista da era pós industrial, com aspecto alientigena, aparece na obra de EDUARDO PAOLOZZI (1924-2005) Head of Mr. Hyde) Bronze, 37,6x33,1x25,4cm, 1995

Vid., <http://www.artnet.com/artwork/424742723:sir-eduardo-paolozzi-untitled-head-mr-hyde.html>

38 A *assemblage* pressupõe a recuperação e reciclagem de objectos cujo caso mais paradigmático deve ser

Tête de Taureau (1943) em que Picasso usa o selim e o guidador de uma bicicleta para representar a cabeça C.G. Pompidou, 1986, pp., 149-188-189-192

39 *Agrícola head* – ferro e aço, 47cm, 1933. Penelope CURTIS, *Sculpture - 1900-1945 - After Rodin*, New York, Oxford University Press, 1990, p., 88

40 *Cabeça como uma natureza morta II* – alumínio fundido, 35,5x21,5x10,16cm, 1942. Vid., “Tanktötten:

do rosto como uma natureza morta, obedeceu a maior esquematismo. Aqui, os sólidos geométricos aparecem como frutos colocados numa fruteira.⁴¹ Repare-se no elemento curvilíneo vertical que representa uma banana e, simultaneamente, define o recipiente transparente onde fundo e forma se interligam, à semelhança de *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço que Umberto Boccioni* (1882-1916) realizou em 1912.⁴² Embora, nestes casos, o autor recorra ao processo clássico da fundição, o modo como formalmente trata o tema e os materiais que emprega, tornam estas peças inusuais.

Na sequência da introdução de novos materiais e da adopção de outros processos tecnológicos pela escultura, outro aspecto importa reter a propósito do crescente processo de abstracção formal do rosto. Tem a ver com o alargamento do campo semântico e com a contaminação ou hibridização artística, motivada pela pluridisciplinaridade operativa incorporada na arte do século XX.

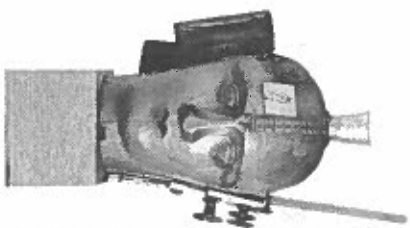
Um exemplo desse fenómeno de hibridização ou de contaminação artística, onde se reflecte a abertura de campo ou do alargamento do território da escultura, tem a ver com a própria designação do âmbito artístico.

A Escultura que, em parceria, com a Arquitectura e a Pintura, até meados do Século Vinte fazia parte das Belas Artes, após o 25 de Abril, com a Reforma de 1978 e com a crescente autonomização da Arquitectura e do Design, passou a ser vista como mais uma disciplina a integrar o âmbito mais vasto das Artes Plásticas onde, por exemplo, além dos diferentes suportes e técnicas bi e tridimensionais passaram a incluir-se as práticas performativas.

Uma tendência mais recente integra a escultura no campo ainda mais abrangente das Artes Visuais (conceito de cariz bem mais generalista), onde além dos suportes e tecnologias já referidos, a escultura passou ainda a concorrer com, ou, a incluir a fotografia e outros suportes audiovisuais e multimédia.

O crescendo dos indícios desse alargamento pluridisciplinar e operativo, pode ser deduzido a partir da heterogeneidade formal de algumas obras produzidas pelas vanguardas nas primeiras décadas do Século Vinte, que contrastam com a homogeneidade da forma clássica.

Cabeça mecânica de Raoul Hausmann (1886-1971), também conhecida



Raoul Hausmann (1886-1971), *Tête mécanique - tête l'esprit de notre temps*, madeira e outros materiais, Paris, MNAM, 1919

como *Espirito do nosso tempo*, deixa transparecer o processo de hibridização ou de miscigenação formal, entre o orgânico e o industrial, onde é bem patente a passagem da forma natural do corpo à artificialidade contaminada pela máquina.⁴³ Sobre a cabeça estereotipada de um manequim, situado entre o *ready-made* e *objet trouvé* surrealista,⁴⁴ o autor faz a adição (*assemblage*) de distintas matérias e formas para produzir o efeito de um biomorfismo mecanizado.

A uma visão antropocêntrica e antropomórfica do mundo, subjacente ao sistema clássico, a representação do rosto durante o século XX apresenta, no sistema moderno e contemporâneo, a tendência para um maior esquematismo geométrico que resulta, essencialmente, da contaminação formal operada pela ciência e pelo desenvolvimento tecnológico e industrial.

A abstracção formal do rosto coincide com a relativização do lugar do homem face ao cosmos em que se insere. Quanto mais a ciência descobre, maior é o sentimento de pequenez do homem face ao que o rodeia e mais clara é a tendência que lhe transforma o corpo, hibridizando-o como suporte biónico entre o orgânico e o industrial.

8. Estereometria e Estrutura

O cepticismo racional do pensamento contemporâneo contrasta com a sensibilidade emocional mágica e intuitiva primitiva, residualmente presente na “*estética da connoção*”⁴⁵ do Século XIX, ainda latente em algumas manifestações expressionistas ou neo-primitivas durante o século XX. Isto sinaliza a passagem da naturalidade à artificialidade ou à mudança de uma estética baseada na emoção, e predominantemente ligada à mimesis da natureza, para outra estética mais conceptual, dependente da cultura.

A *desnaturalização* dos materiais, conceptualizada por Mondrian, encontrou, na contemporaneidade, um território fértil para a sua difusão. A aparência natural e rústica dos materiais naturais cedeu, progressivamente, lugar a materiais sintéticos e assépticos, ligados a uma estética *cold and clean*.

“Se compararmos os materiais que empregamos na actualidade com os que se empregavam nos anos 40, vemos que ocorreu um processo de desnaturalização. Tra-

43 *Tête mécanique - tête l'esprit de notre temps* - Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1919. Vid. «Hausmann : L'a Sculpture robot» [1919] in: *L'Aventure de l'art au XX^e Siècle*, p. 196

44 *Ready-made* é um termo inventado por Marcel Duchamp, cerca de 1913, para designar um objecto do quotidiano descontextualizado da sua função habitual e re-contextualizado como obra de arte. *Objet trouvé* refere-se a um objecto encontrado e re-contextualizado como obra de arte. Cf., Edward LUCIE-SMITH, *Dicionário de Termos de Arte*, Circulo de Letiores, Lisboa, 1990, pp. 128, 139. A este respeito veja-se também, o manequim interaccionado pelo pintor surrealista Marcelino Vespeira cujo corpo de manequim se converte numa espécie de ex-voto ritualmente transformado pelo uso da cera nele derretida. Marcelino Vespeira (1925) *Memmo Imperativo*, Alt. 130cm, manequim e cera, CAMJAP-FCG, 1951.

45 Vid., António, ARROYO, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*. Estudo crítico da obra dos dois escultores portugueses, precedido de pontos de vista estéticos, Porto, Typ. a Vapor de José da Silva Mendonça, 1899

imagens solidadas” in: Rosalind E KRAUSS, *Os Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, Martins

Fontes, 1998, pp., 177-240

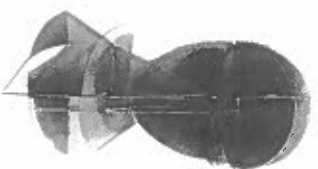
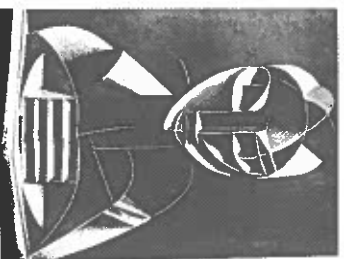
41 *Head* - fundição em ferro, c. 50cm, New York, Museum of Modern Art, 1938. DORE ASHTON, *Modern American sculpture*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, sd. (fig., 10)

42 *Development of a bottle in space* - bronze, 38cm, 1912. Vid. READ, op., cit., p. 120

ta-se de um processo lento e desigual mas constante e irreversível. É a consequência do desenvolvimento industrial, que faz com que os processos mecanizados sejam mais baratos do que os trabalhos manuais mais caros.»⁴⁶

Pré-fabricados de betão, metal, plástico, etc. substituíram, na escultura, o barro, o bronze e a pedra tradicionais.

O melhor exemplo da utilização de matérias-primas industriais, tais como laminados pré-fabricados de madeira, plástico ou metal, estão potencialmente ligados ao construtivismo russo, tornando-se recorrentes nas obras dos irmãos Gabo e Pevsner.



Da esquerda para a direita: Naum Gabo (1890-1977) *Constructed head n.º 2*, ferro laminado aço, 45cm, 1916 e Antoine Pevsner (1884-1962), *Head of a woman*, Madeira e plástico, 37,5x24x24cm, 1925

Em 1916 Naum Gabo (1890-1977) utilizou laminados de aço para construir a *Grande cabeça construtivista n.º 2*.⁴⁷ Na *Cabeça de mulher construída em 1925* por Antoine Pevsner (1884-1962) é utilizada madeira e plástico ou Plexiglass (comunmente conhecido por vidro acrílico) cuja superfície translúcida empresta ao rosto, apesar de geometrizado, um aspecto diáfano.

A semelhança do que Paul Cézanne (1839-1906) havia feito na segunda metade do século XIX à pintura, Gabo e Pevsner, por via da reflexão implícita aos manifestos construtivista e realista⁴⁸, operaram idêntica revolução formal relativamente à escultura, ao procederem à decomposição geométrica da forma, reduzindo o rosto à expressão essencial da sua arquitectura mais elementar.

Isto sucedeu porque, entretanto, os escultores tomaram consciência que os elementos estruturantes da linguagem plástica, como pontos, linhas, planos, formas, ou cores, possuem uma expressão própria e uma energia específica, que os torna independentes de quaisquer associações relativas ao aspecto exterior do mundo.

Esta autonomização dos sinais abstractos é validada pelo reconhecimento de

⁴⁶ ECHAIDE, op., cit., p., 105

⁴⁷ NAUM GABO (1890-1977) *Constructed head n.º 2* - laminado de aço (ferro), 45cm, 1916. READ, op., cit., p., 96. GALY-CARLES, Henry, «de Pevsner a Gabo, de Gabo a Pevsner», *Colóquio Artes* - 2ª SÉRIE - Nº 6, Fevereiro de 1972, pp., 24 - 26 - 31

⁴⁸ «Manifesto realista» [Moscou 1920]: «A ideia construtivista da arte» [1937] in, «NAUM GABO», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, Jan./Fev., 1972, pp., 29-32,34-41; NAUM GABO, ANTOINE PEVSNER, «manifeste réaliste -1920», in, *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, Paris, Ed C.G.Pompidou, 1986 pp., 362-365; «GABO et PEVSNER: le Constructivisme» [1920] in, *L'Aventure de l'art au XXe Siècle*, p., 209; «PEVSNER L'immateriel» [1962] idem, p., 591

que estes, ainda assim, se encontram directamente ligados às emoções humanas, o que em termos artísticos é fundamental. Uma vez que,

“Liberta a arte de uma linguagem exclusivamente antropomórfica e concede aos elementos mais simples de que está composta, a mesma força e capacidade de expressão, anteriormente apenas atribuídos a códigos mais descritivos ou a sistemas icónicos.”⁴⁹

Tal como refere o texto de Clara Meneres, que acabamos de transcrever, para além dos novos materiais utilizados, a cabeça construtivista de Gabo é, verdadeiramente, um caso paradigmático da escultura do século XX.

O modo como trata o rosto, decompondo-o estereometricamente e remetendo-o à sua estrutura intersticial, constitui um marco sintomático da passagem de um registo emocional a um modo mais conceptual onde a modelação superficial foi abandonada, para ceder lugar à construção planimétrica a partir de um eixo central em que a forma emerge, em profundidade, do interior para a periferia.

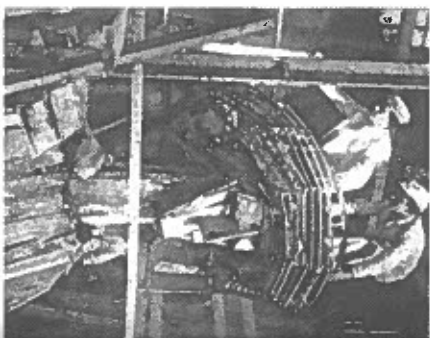
Isto corresponde, por um lado, a um aprofundamento do postulado por Rodin – a boa modelação deve ser feita de dentro para fora, do interior para o exterior, deixando antever as estruturas internas do corpo – e, por outro lado, acentua a noção do espaço ortogonal experimentado no cubismo.

Contrariamente ao registo superficial do rosto na construção estereométrica autonomiza-se a forma antropomórfica, passando a ler-se como superfície cartográfica de representação e, não tanto, como superfície icónica densamente carregada de significado. O processo estereométrico remete, assim, a obra, para os valores intrínsecos da composição, para a estrutura da escultura e reflecte, acima de tudo, a consciência que a modernidade ganhou da ortogonalidade do espaço da representação. O que na escultura antes era interno, ocultando-se na estrutura, acabou na sequência das sucessivas reduções geométricas por trans- parecer e por se exteriorizar remetendo para a sua intimidade morfológica.

A construção do esqueleto ou da estrutura interna que os formadores reali-

⁴⁹ CLARA MENERES, «Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura», *Revista Portuguesa de Filologia*, Tomo 38/1, Fascículo 2/3, Braga, Abril / Set., 1982, Terceira parte: p., 359. Isto corresponde em suma, à extrapolação absoluta do espírito geométrico. «O espírito geométrico começou a perfilar-se em meados do século XVII, com a obra de alguns pensadores como BACON, DESCARTES, GALILEU, NEWTON, PASCAL. Foi precisamente Pascal quem inventou a expressão *esprit géométrique* por oposição a *esprit de finesse*. (...) No século XVII as pessoas que tinham recebido alguma instrução deram-se conta das conquistas que haviam realizado as ciências positivas: o espírito geométrico explicava muitas coisas da Natureza e da História e administrava conhecimentos para que nascesse a indústria.» Mas, «Muito antes de que se perfilasse o espírito geométrico no século XVII, as antigas civilizações do Egipto, Mesopotâmia e China, já manejavam a corda e o esquadro. Todas as antigas cidades, inclusive as do terceiro ou quarto milénio antes de Cristo, foram traçadas por mentes que concebiam o espaço geometricamente. Bastantes vezes os muros eram rectos e seguiam orientações perpendiculares entre si. (...) as plantas das cidades respondiam a uma visão geométrica do espaço, isto é, segundo a geometria euclídiana.» ECHAIDE, op., cit., p., 96. A este respeito ver, por exemplo, a planta urbana ortogonal da cidade de UR, época de Ur-Nammu, 2112 – 2095 a.C.

zavam com madeira e ferro para servir de base ao barro (como se pode observar nesta fotografia da cabeça colossal da estátua do Infante D. Henrique, que Leopoldo de Almeida (1898-1975) modelou para o Padrão dos Descobrimentos em Lisboa (c. 1939)),⁵⁰ apresenta no instante emergente, muito similar às imagens mais despojadas e estruturais de alguma escultura contemporânea.



Leopoldo de Almeida (1898-1975)
Estrutura da cabeça do Infante D.
Henrique (Padrão dos Descobrimentos)
—Lisboa, Belém, c. 1939

DA FORMA ABSTRACTA AO DESIGN CONCEPTUAL

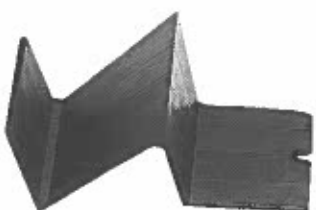
Bárbara Coutinho

Docente do Instituto Superior Técnico
Directora do MUDE (Museu do Design e da Moda)

Em 2004, Maarten Baas (1978-) queima, a convite de Murray Moss da consagrada Galeria Moss (SoHo, Nova Iorque), alguns clássicos do design, peças emblemáticas pelo seu significado, pelo seu valor enquanto imagem ou por serem objecto de consumo/desejo da sociedade ocidental. A escolha é categórica e recai, entre outras, nas cadeiras *Calvet* (1902) de Antoni Gaudi, *Hill House* (1902) de R. Mackintosh, *Favela* dos irmãos Campana, *LCW* (1946) de Charles e Ray Eames, *Red/Blue* (1918) e *Zig-Zag* (1934) de Gerrit T. Rietveld, para além da es-tante *Carlton* (1981) de Ettore Sottsass e do armário de gavetas *You can't lay down your memories* (1991) de Tejo Remy. No total, Baas queima 25 ícones do design do séc. XX, reunindo desde peças protagonistas da modernidade até criações representativas da contemporaneidade. O resultado é a exposição individual *Where There's Smoke* que apresenta uma *natureza-morta* do design do século passado.

O desafio de Murray Moss ia no sentido de Baas aprofundar a pesquisa *Smoke*, iniciada em 2002, como projecto final de curso na Design Academy de Eindhoven. Baas havia escolhido objectos de madeira, impregnou-os de gasolina e deitou-lhes fogo. Por fim, quando decidiu parar o processo de destruição, conservou-os com epoxy. Em lugar de desenhar um novo objecto, Baas inter-veio sobre peças existentes, entre as quais umas cadeiras IKEA e algumas peças barrocas em segunda mão, adquiridas na Internet. A apresentação de *Smoke* atraiu de imediato a atenção mundial, recolhendo aplausos nas feiras e salões de design em Milão, Paris, Tóquio, Londres e Miami, pelo seu radicalismo e novidade. Rapidamente, a *fashionable* marca Mooodi dirigida por Marcel Wanders edita, desde 2003, duas cadeiras e um candeeiro *Smoke*, actualmente produzidas nas Filipinas por artesãos que constroem cópias iguais aos originais para depois as queimarem, seguindo o processo de Baas.

A fama desta proposta e o interesse do mercado fazem com que instituições públicas e clientes privados convidem Maarten Baas a incendiar os seus próprios objectos. O arquitecto italiano Fabio Novembre convidou-o a queimar uma parede inteira em madeira na sua nova casa e Li Edelkoort, da Design Academy de Eindhoven, contrata-o para queimar o seu piano. Também em



Maarten Baas, *Where
there's smoke* - cadeira
Zig-Zag de Rietveld,
2004

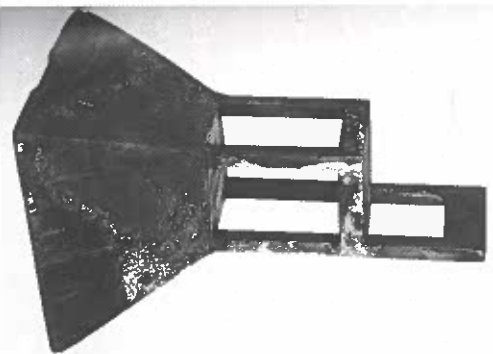
⁵⁰ Joaquim SALAL, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, sl, Bertrand, 1991, p.93

2004, o Groningen Museum chama Baas para desenvolver um projecto único, discutível do ponto de vista museológico: oferece um vasto conjunto de mobiliário de final do séc. XIX existente nas reservas do museu e cujo significado histórico ou estado de conservação o levava a não ser exposto, e convida-o a reinterpretá-lo através do fogo. Depois disso, o Groningen Museum passa a exibir por um núcleo de cadeiras, armários, espreguiçadeiras, cómodas, guarda-roupa e algumas cadeiras em cujas legendas se confirma a autoria de Maarten Baas.

Esta proposta evoca formalmente a performance realizada pelo arquitecto, designer e teórico Alessandro Mendini (1931-) na cidade de Lassi, em 1974. Procurando erigir um monumento para uso espiritual, Mendini lança fogo a uma cadeira que se eleva do chão por um grande pedestal ou base para questionar, no âmbito do movimento radical dos anos 1960 e da sua reflexão crítica sobre o valor e o significado do design, o próprio arquétipo de *cadeira*. Porém, *Smoke* é sobretudo uma experiência processual sobre as potencialidades dos materiais, continuada com as séries *Treasure* ou *Hey, chair, be a bookshelf!* (2005) e *Clay* (2006), onde Baas recupera desperdícios de diferentes madeiras para os juntar como uma assemblage ou colagem infantil, ou em que molda bairro industrial sobre uma estrutura de metal, criando formas aparentemente maleáveis e instáveis, de cores vibrantes, tirando partido do inusitado, do imperfeito e do inacabado. Recordemos que Baas chega a experimentar outros processos, desde esmagar, derreter ou mergulhar algumas peças, até considerar atirá-las de um sítio alto. Contudo, o resultado final de *Smoke* pode também ser lido como uma reflexão iconoclasta sobre o significado cultural do design, uma vez que Baas

ao destruir o objecto/imagem, encontra a sua essencialidade. Sem cores e sem as diferentes texturas dos materiais, cada peça é reconhecível pelas suas linhas elementares. De uma certa forma, é como se voltasse à originalidade do esboço inicial, à mente do designer, ao instante em que ganha vida numa folha de papel. Ao proceder a esta reinterpretação de algumas das peças de design universalmente reconhecidas, Baas dessacraliza-as mas, simultaneamente, reforça a sua importância cultural e o seu valor civilizacional, criando um novo conjunto de ícones do séc. XXI.

Um ano antes, Ana Mir (1969-), um dos nomes mais destacados da nova geração de design espanhol, juntamente com Emili Padrós, Martí Guixé e Martin Ruiz de Azúa, realiza o



Alessandro Mendini, Cadeira Lassi, 1974



Ana Mir, Happening Break Before Using, 2003

happening Break Before Using (Galeria H2O, Barcelona). Na presença do público, a designer parte com um martelo uma mesa feita de rebuçado, reduzindo-a a pequenos pedaços, doces e apetecíveis. Segue-se o momento em que todos os presentes se tornam participantes da própria obra, consumindo-a: a peça é “utilizada” no exacto momento em que é, literalmente, destruída e comida. Com uma formação base em Belas Artes, Mir (re)equaciona as fronteiras entre a arte e o design, introduzindo no universo deste último alguns elementos e práticas da arte contemporânea, para questionar algumas das suas características tradicionais.

Provocação, ironia e erotismo são algumas das palavras que podemos conjugar com o pensamento, obra e acção desta designer. Entre os seus trabalhos mais conhecidos e polémicos encontram-se o tampão vaginal com forma de dedo desenhado para a Tampax, as jóias realizadas com cabelos humanos e a *t-shirt* com marcas nas axilas que simulam manchas de suor. Nestes exemplos, Mir dá visibilidade a um fluido corporal culturalmente desconsiderado e a ocultar (suor), imprime uma forte sexualidade ao habitual e neutro tampão vaginal ou agarra num dos elementos mais importantes na construção da imagem feminina (cabelo) para o transformar num outro tipo de adorno que, simultaneamente, atrai e repulsa. Nesta última obra, a designer parte de uma constatação inicial, a perspectiva cultural profundamente dicotómica sobre a natureza e o valor dos cabelos e pêlos humanos – estes são tradicionalmente enaltecidos ou depreciados, olhados com familiaridade ou vistos como elementos censuráveis, celebrados esteticamente ou encarados como sinais do impróprio e do sujo, consoante estejam ou não associados ao corpo humano. Todas as peças partem de uma análise conceptual sobre a realidade e manifestam um humor inteligente e incisivo que vai instalando, progressivamente, a surpresa, a recusa, o nojo ou o desejo. Consequência inevitável é que o trabalho de Ana Mir privilegia o valor emocional e comunicativo de cada objecto. Falamos sobretudo em objectos de desejo que procuram criar, em primeiro lugar, uma relação mais significativa

com o utilizador, mais do que responder a uma função evidente e concreta.

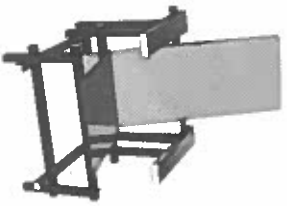
O trabalho de Maarten Baas e de Ana Mir são bem representativos do design actual onde vemos multiplicarem-se peças experimentais, únicas ou produzidas em pequenas edições e com meios limitados, que procuram a simplificação e sublinham o carácter expressivo do design, respondendo à homogeneidade da economia global, à uniformização da produção em série e à crescente complexidade tecnológica. Explorando os caminhos que estão para além das considerações da forma e função, novas gerações protagonizam uma transformação radical ao colocarem sob o foco de observação o próprio *objecto* do design, ou seja, ao reflectirem sobre a sua existência, estatuto e dimensão na cultura material contemporânea. O design passa a ser, antes de mais, *coisa mental*. Cada ideia, problemática ou objecto real a analisar, torna-se matéria de dúvida, debate e redefinição. Pela surpresa que provocam, pela reinvenção feita com notas de humor e (por vezes, mesmo) absurdo, pelo questionamento e rejeição do conceito de design instituído, pela liberdade do seu gesto criador e pela valorização do acaso e do *nonsense*, assistimos a uma atitude *duchampiana* sobre o objecto. Ou seja, discute-se a própria instituição *design* e a validade dos elementos fundadores para reequacionar a sua definição e critérios. Por outro lado, rompe-se com a concepção histórica da forma e do *objecto* de design, ampliando exponencialmente o território deste último.

E pelo permanente questionar sobre o conceito, a natureza e o valor do *objecto* do design na cultura material que chegamos à abstracção. Por outras palavras, a abstracção não se produz pela influência formal das artes visuais ou da arquitectura, mas sim, antes de mais, pela auto análise, por um processo crítico que indaga as fronteiras e a definição da própria disciplina, valorizando mais a ideia e o processo criativo do que o resultado formal final. E, ao fazê-lo, reduz-se a ligação ao referente. Falamos pois de uma abstracção conceptual. Mais do que soluções em si mesmo, estamos perante experiências que nos levam a discutir e compreender melhor o nosso tempo. Privilegia-se o design como um meio e não como um fim. Uma das consequências desta pesquisa é o design viver um momento de grande criatividade, afirmando-se cada vez mais plural, vivo e abrangente, ocupando, com frequência, o lugar privilegiadamente destinado à arte. Martin Ruiz de Azúa (1965-) defende mesmo a necessidade de encontrar uma nova definição e teoria que reflita os fenómenos mais actuais do design e, como tal, avança com a proposta de um novo termo – *To Object* ou *Objectar*. Para Azúa, *objectar* é pensar sobre o objecto dos objectos, escrutiná-lo, reflectir sobre o sentido da sua existência, o seu papel e significado. Para tal há que explorar o lado humano e generoso dos objectos, redefinir o lugar tradicionalmente ocupado pelo artesanato e fomentar estratégias que reivindi-

quem a participação e a cumplicidade do utilizador, procurando introduzir a criatividade em qualquer gesto do quotidiano. Por outras palavras, “*objectar es una actitud conceptual que consiste en responder a los problemas utilizando conceptos o ideas que nos son familiares, que siempre han estado ahí (...) es un proceso de cambio en el que el interés por los contenidos supera a las cuestiones formales*”.

Exemplo deste pensamento de Azúa é *Basic Home* (1999), projecto que é o resultado de uma reflexão crítica sobre a função *casa, habitação e abrigo* numa sociedade cada vez mais nómada. O resultado é que *Basic Home* torna-se o seu manifesto sobre a mobilidade pessoal e a liberdade individual em cenário urbano, campo por excelência de cruzamentos, chegadas e partidas. Utilizando um poliéster metálico e muito leve, cria uma habitação efémera, quase que imaterial. Rapidamente insuflada pelo vento e mantida pelo calor do sol ou do próprio corpo humano, é reversível, protegendo simultaneamente do calor e do frio. Durante a noite, com a descida de temperatura, o abrigo esvazia-se cobrindo o corpo como uma coberta protectora. No dia seguinte, a habitação/quarto é facilmente dobrada e transportada no bolso das calças, enquanto o espaço volta a ficar vazio. Criticando o excessivo consumismo reinante e o conceito de habitação como um conjunto ilimitado e irracional de objectos, muitas vezes supérfluos, volta a pensar na casa na sua essencialidade, enquanto abrigo. A demanda é responder a um espírito nómada e despojado, à ideia de vagarear sem qualquer constrangimento e sem residência fixa. Deste modo, faz-nos reflectir sobre a própria vida, cada vez mais em constante movimento, defendendo a máxima – *viver com menos*, ter tudo sem ter uma única coisa. A ideia de construir, Azúa contrapõe a ideia de habitar e fá-lo anunciando igualmente um novo sentido para os conceitos de identidade, pertença e cidade global, consciente de que vivemos um tempo que se caracteriza pela mobilidade e rápida deslocação/comunicação, e, cada vez menos, pela ocupação definitiva de um determinado lugar.

Mas antes de avançarmos mais pelo conceptualismo que marca a actualidade do design, torna-se importante fazer um flash-back e olhar para a equação *design/abstracção* ao longo do século passado. Como falar de abstracção em relação a uma disciplina que nasce com a marca distintiva da funcionalidade e com o objectivo primeiro da utilidade? Recordemos que a Revolução Industrial torna possível a reprodução em série de objectos e conduz, já na segunda metade do século XIX, às teorias do design industrial que defendem o primado da produção em série, procurando a maior qualidade, entendida não só na vertente tecnológica, mas também na sua componente estética. Numa leitura inicial, a natureza intrínseca do design e a sua especificidade fariam com que fosse hostil aos princípios da abstracção. Contudo, ao olhar retrospectivamente para a sua

Gerrit Rietveld, cadeira
Red/Blue, 1918

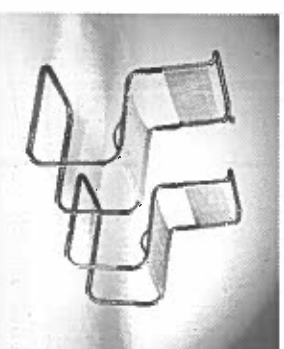
evolução desde o início do século passado até à actualidade, podemos reconhecer que esta tem vindo a ser visível, muito por influência das artes visuais e da arquitectura.

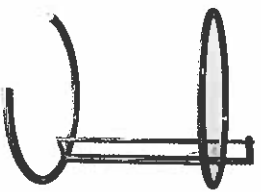
O primeiro momento leva-nos ao início do século passado e ao âmbito das vanguardas artísticas onde se reconhece no design o afastamento da imitação figurativa e da realidade visível, principal questão protagonizada pelas diferentes correntes da abstracção geométrica e pela arquitectura modernista. Esta influência traduz-se na utilização de volumes geométricos e formas depuradas, na demanda por um purismo e na aspiração em encontrar o objecto tipo, a forma perfeita, ideal e clássica que se afirmasse como um modelo. Já não se parte de uma interpretação da natureza e protagoniza-se um corte com a tradição histórica. Recordemos que a tendência para abstracção pode ser já encontrada já no século XIX, nomeadamente com a *Arte Nova*, mas a ênfase centrava-se no desenho decorativo e resultava de um olhar sobre a natureza. As linhas curvas, sinuosas e assimétricas (a linha recta e o ângulo recto eram recusados) evocavam uma vitalidade orgânica e estilizavam referências da botânica, sobretudo de flores, caules, folhas e algas, ou do universo animal, como libelinhas, pavões, galgos, caracóis. Ao invés, no início do séc. XX, a aplicação dos princípios abstractos das vanguardas acaba por significar a adopção de uma estética nova, mais geométrica e racional. Desenvolve-se o primado funcionalista e aspira-se ao universal, à definição de paradigmas, através da supressão do particular. Josef Gocar (1880-1945), influenciado pela pesquisa cubista, procura eliminar qualquer elemento anedótico ou desnecessário, simplificando e esquematizando o objecto. Com formas geométricas e acentuando as diagonais, sugere ritmos contraditórios e sobreposições de planos. Gocar valoriza, antes de mais, a arquitectura de cada objecto, procurando (des)estruturá-lo para posteriormente o (re)construir, de forma geométrica. O resultado final sugere uma decomposição das formas, mas a questão não parte intrinsecamente do universo do design nem os problemas são colocados pela própria natureza do objecto, não vêm de dentro, antes são uma transposição da pesquisa pictórica cubista no mundo do design.

O design traduz também a realidade da abstracção geométrica racional, positiva e utópica vivida nas primeiras décadas do século. No âmbito do *De Stijl*, Gerrit T. Rietveld (1888-1964) interpreta e passa as austeras regras neoplasticistas para o plano da arquitectura e do design através da adopção de formas rigorosamente geométricas, dos planos formados por ângulos rectos acentuados por horizontais/verticais e do tratamento plano das cores puras primárias – amarelo, azul, vermelho – associadas à neutralidade do preto, branco e cinzento.

O universo habitacional torna-se num lugar ideal, racionalmente geométrico, com uma espacialidade puramente abstracta, onde cada objecto – luminária ou mobiliário – concorre decisivamente para a construção harmoniosa do todo, é parte integrante e modeladora do espaço. Entre as várias peças desenhadas por Rietveld destaca-se a cadeira *Red/Blue* (1918), um dos clássicos do design moderno. Construída com elementos estandarizados, o primeiro modelo não era pintado, mas rapidamente Gerrit acentua a geometrização da forma ao introduzir a cor, o mais pura possível, sem qualquer referência ao mundo exterior. O preto marca os elementos estruturais, o amarelo é reservado para os cortes, enquanto o vermelho e azul definem o assento e encosto. Esta investigação vai desenvolver-se num sentido progressivamente mais minimal, sendo disso exemplo o candeeiro de tecto (1922), estruturado a partir da intersecção de três tubos de luz fluorescente.

Inspirado pela cadeira *Red/Blue*, Marcel Breuer (1902-1981) vai desenhar, no âmbito da Bauhaus, a cadeira *Lattenstuhl* (1922) onde já é notória a sua preocupação por uma simplificação das formas, com vista a uma (muito desejada) produção em série. Esta ambição leva-o a investigar e a trabalhar o aço tubular, inspirando-se na estrutura de uma bicicleta. O resultado é o desenho da famosa cadeira cantilever *B33* (1926-8), individualizada pela leveza e extrema simplicidade formal. A história desta cadeira é também a crónica da disputa autoral entre Breuer e Mart Stam (1899-1986), sobretudo depois deste último ter apresentado, pela primeira vez, uma cadeira cantilever construída com um conjunto articulado de canos, pesada e de estrutura cúbica, na exposição de Weissenhof (Estugarda, 1927). Contudo, a cadeira de Breuer será mais conseguida, na medida em que o aço tubular é um todo contínuo, é resistente e confortável, permitindo a sua efectiva utilização. *B33* é representativa de uma década que vai tomar a cadeira como espaço de experimentação e o uso do aço tubular como matéria primeira de investigação. As características específicas deste material vão acentuar a depuração das formas e implicar estruturas não figurativas, mais geométricas, obtendo-se assim uma abstracção formal absoluta. No contexto da Bauhaus, destaca-se a cadeira *Wassily* (1925), desenhada também por Breuer enquanto projectava todo o mobiliário para a habitação de Kandinsky em Dessau. Caracterizada por um complexo e visível esqueleto em aço tubular cromado, *Wassily* é um dos ícones do design do séc. XX. Ainda no âmbito da Bauhaus e da vontade de aplicar a abstracção como arte útil, há que referir as cadeiras *MRI0* (1927) e

Marcel Breuer, cadeira *Cantilever B33*,
1926-8

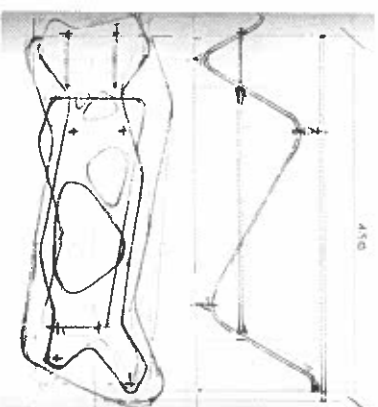


Ellen Gray, mesa ajustável E1027, 1927

Barcelona (1929) de Mies van der Rohe (1886-1969). A primeira, também apresentada em Weissenhof, é construída a partir de uma única e contínua peça de aço tubular com um único ponto de contacto e uma graciosa e ampla linha curva, o que a faz possuir uma extrema leveza, parecendo flutuar. Dois anos mais tarde, uma estrutura em tesoura está na origem de *Barcelona*, desenhada especificamente para o Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de 1929, e que se torna uma peça de culto para Mies pela elegância das proporções e valor escultórico. Próximo desta pesquisa, Le Corbusier (1887-1965), juntamente com Charlotte Perriand (1903-1999) e Pierre Jeanneret (1896-1967), desenha *LC2 Grand Confort Armchair* (1928) em aço tubular cromado e couro. Com uma forma cúbica e compacta, esta cadeira espelha o pensamento arquitectónico de Le Corbusier, nomeadamente a sua demanda pela forma ideal e o objecto universal. Também Ellen Gray (1879-1976) se destaca nesta investigação, nomeadamente com a sua pequena mesa ajustável, *E1027* (1927) de linhas sofisticadas, formas intemporais e requinte nas proporções e detalhes.

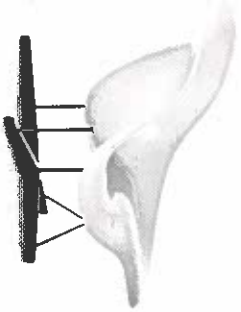
No âmbito da vanguarda russa, os pressupostos construtivistas configurados por Tatlin (1885-1953) em 1913/14 e consagrados pelo Construtivismo, durante os anos de 1920, estende-se a todas as áreas artísticas e industriais, ganhando os contornos de um plano global defensor de uma “arte útil” com particular ênfase à cultura dos materiais e com aproximações várias à abstracção. A abstracção formal que marca o design ocorre também no âmbito da eclética e luxuosa *Art Déco* onde se regista, paralelamente a um decorativismo requintado, uma tendência que se caracteriza por um rigor formal, tratamento volumétrico, geometrização e estilização das formas, com predomínio dos ângulos rectos e arestas vivas. A associação de materiais industriais, como a baquelite, o betão armado e o aço tubular, vão influenciar este caminho, tal como as influências formais recebidas do Cubismo, da Abstracção Geométrica Racional, do Construtivismo e do Futurismo.

Já no contexto do pós-Guerra, o abalo de todas as utopias leva a que a liberdade artística se torne a única doutrina e a Abstracção se apresente como a única resposta possível. Assim, durante os anos 1950 assiste-se à explosão de diferentes tendências abstractas, nos dois lados do Atlântico. A abstracção geométrica, preponderante nos finais da Segunda Guerra, vai ser ultrapassada por uma abstracção expressionista, marca distintiva do segundo pós-Guerra. São os anos do Expressionismo Abstracto que, nos Estados Unidos, atinge o apogeu na esmagadora vitalidade das enormes telas dos artistas da *Action Painting* e da *Color Field Painting* para quem a obra é a expressão individual do artista

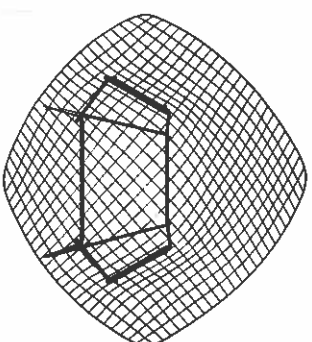


Carlo Molino, mesa *Arabesco*, 1950 (desenho)

e não o reflexo de algo que lhe é exterior. As formas biomórficas que se vinham a evidenciar na pintura e na escultura, a partir da década de 1910, nomeadamente nos trabalhos de Jean Arp, e que se tornam dominantes na década de 1930, tanto nas obras surrealistas de Dali, Magritte, Miró ou Calder, como nas esculturas de Henry Moore e Barbara Hepworth, vão ser adoptadas pelo design, sobretudo a partir da segunda metade de 1940 e até final da década de 1950. Em Itália, Carlo Molino (1905-1973) inspira-se no desenho da artista surrealista Léonor Fini, *Reclining Nude*, onde é representada uma mulher reclinada e de costas, e nas esculturas de Arp, para encontrar a forma escultural da sua famosa e sensual mesa *Arabesco* (1950), peça que se destaca por um movimento ondulante da madeira (graças a um trabalho meticuloso do contraplacado) e pela forma irregular dos dois vidros. Esta mesa, mais escultórica do que funcional, traduz a qualidade do design italiano, sinónimo de sofisticação e elegância, de unidade entre o útil e o belo. Ainda em Itália, várias peças em vidro Murano produzidas nas tradicionais oficinas de Venini, Artisti Barovier, Barbini e Fratelli Toso demonstram uma influência do Expressionismo Abstracto e Abstracionismo Lírico no tratamento formal e cromático de garrafas, vasos e outras peças que vão sendo produzidas. Por outro lado, nos Estados Unidos, o MoMA marca o ritmo da inovação com as competições *Organic Design in Home Furnishing* (Design Orgânico na Decoração do Lar) (1940) e *International Competition for Low-cost Furniture Design* (Concurso Internacional de Design de Mobiliário de Baixo Custo) (1948). Os dois concursos permitem desenvolver um design que se diferencia pela utilização da fibra de vidro, poliéster e outros materiais sintéticos, em formas cada vez mais orgânicas. Ao privilégio da gestualidade e da emoção, o design responde valorizando as formas escultóricas, concorrendo para tal, de um modo decisivo, as potencialidades dos novos materiais. Neste contexto, destacam-se as propostas de de Charles (1907-1978) & Ray Eames (1912-1988) pelo seu conforto, adequação ao corpo humano, resistência, durabilidade e baixo custo. Formado em arquitectura pela Universidade Washington, é como designer que Charles Eames se distingue. Na Academia de Cranbrook, lecciona a disciplina de design e colabora com Eero Saarinen no trabalho de formas em laminado moldado. Em 1940 conhece Ray Kaiser, sua futura esposa. Ray estuda pintura em Gloucester, depois de ter tomado contacto

Charles & Ray Eames, espreguicadeira
La Chaise, 1948

com o teatro, a dança e as artes plásticas no Colégio May Friend Bennett School em Nova Iorque. Em finais da década de 1930, integra um grupo de artistas abstractos onde se destaca Hans Hoffman, um dos principais teóricos e impulsionadores do Expressionismo Abstracto. Já casados, desenham e produzem peças para a indústria de aviação em laminado moldado ou fibra de vidro, conhecimento que lhes permite, pós-guerra, conceber mobiliário orgânico, no pós-guerra, conceber mobiliário orgânico, flexível, manejável e produzido em série. Em 1948, apresentam no *Concurso Internacional de Mobiliário de Baixo-Custo*, a cadeira *Plastic Armchair*. Esta inovadora proposta, em fibra de vidro moldado, apresenta um revolucionário assento em forma de concha passível de ser conjugada com diferentes bases, consoante a utilização e sem necessitar de recorrer ao tradicional revestimento. Produzida pela Herman Miller a partir de 1950, revela-se um sucesso de vendas. Uma única forma funciona como assento, braços e encosto, podendo-se associar diferentes pés, desde uma estrutura metal até uma forma em baloiço. Na mesma competição, apresentam a elegante e sofisticada cadeira *La Chaise*. A sua voluptuosa forma orgânica dá corpo ao pensamento escultórico de Ray, resultando num jogo entre espaço negativo e positivo e reflecte o conhecimento e domínio técnico dos materiais por parte de Charles. A semelhança com a escultura figurativa *Floating Figure* (1927) de Gaston Lachaise faz com que o casal Eames decida dar o nome deste artista à sua peça. A cadeira, formada por duas conchas em fibra de vidro, obtém uma forma final unitária e abstracta pelo uso da cor branca que a vai unificar. Assente sobre aço tubular cromado e uma base de madeira em forma de cruz, a estrutura é de uma grande leveza (aparente), o que faz com que seja uma das peças mais fotogénicas do século XX, ganhando um protagonismo nas revistas de moda e design. No folheto que a acompanha, Charles & Ray Eames encaram-na como um lugar ideal para descansar, conversar e brincar, uma vez que pode ser utilizada por duas pessoas, sentadas em planos diferenciados, ou enquanto espreguicadeira. O conceito do objecto enquanto escultura individualiza também o trabalho de Harry Bertoina (1915-1978), bem visível na cadeira *Diamond Model* (1952), sobretudo na rede de metal em forma de diamante. Bertoina procura criar um móvel de assento que permita ao seu utilizador ter a sensação de se sentar no ar, daí afirmar que a cadeira é fundamentalmente construída do ar que a atravessa. Desenhada para ser utilizada no interior ou exterior, a cadeira possui uma forma intemporal, faz do espaço onde se encontra um elemento constituinte e singulariza-se pela sua transparência, leveza e imaterialidade.

Harry Bertoina, cadeira *Diamond*, 1952

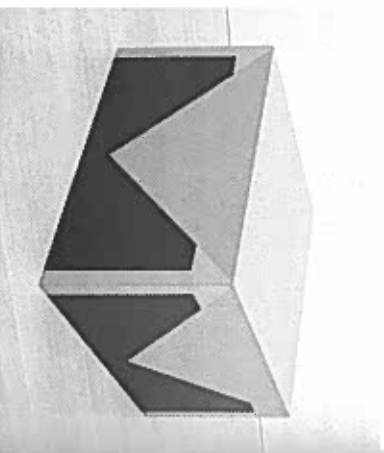
Durante os anos de 1950 a abstracção formal resulta igualmente da vontade de produzir um objecto num só módulo e com recurso a um único material. Neste contexto, Eero Saarinen (1910-1961) propõe uma cadeira pedestal que aparentemente parece ser feita de um corpo contínuo, uma vez que o uso do branco uniforme cria essa ilusão óptica. Mas, na verdade, a cadeira *Tulipa* (1955), nome atribuído dada a sua semelhança formal com a flor, é constituída por dois elementos distintos: a base em alumínio reforçado e o assento/encosto em fibra de vidro moldada. Contudo, a semelhança formal não é intencional, resulta antes de um conjunto de investigações sobre o mobiliário de pedestal e da vontade de Saarinen revolucionar a tradicional forma da cadeira – encosto, braços, assento e quatro pernas. Recordemos que Saarinen, que recusava a austeridade geométrica do design anterior à Guerra, desenha também diversas mesas e móveis de apoio seguindo o mesmo princípio e valorizando a linha curva, pela sua organicidade. Será Verner Panton (1926-1998) a projectar aquela que virá a ser a primeira forma inteiramente produzida num único material e com uma forma contínua – a cadeira *Panton* (1959-1960), verdadeiro ícone do design do século passado. Tirando partida da flexibilidade e adaptabilidade do plástico, Verner dá vida a uma linha que define encosto, assento e base, conseguindo uma cadeira cantilever de grande leveza, plasticidade e sensualidade. Entre 1960, data da primeira apresentação do protótipo, e 1967, ano em que é produzida uma edição limitada em poliéster reforçado e fibra de vidro, tem lugar uma longa história de parceria entre a Vitra e a Herman Miller. Apresentada em sete cores vivas, a cadeira *Panton* traduz de imediato o imaginário da época melhor que qualquer outra peça e é, desde então, objecto de reinterpretação e evocação. Recordemos a este propósito que Maxim Velcovsky, muito recentemente, decide sinalizar com uma cruz um conjunto de cadeiras *Panton* brancas e faz delas o mobiliário principal da renovada Igreja de S. Bartolomeu, na República Checa.

Simultaneamente, vários são os artistas que fazem incursões no design ou que reflectem, directa ou indirectamente, sobre ele. Se Isamu Noguchi (1904-

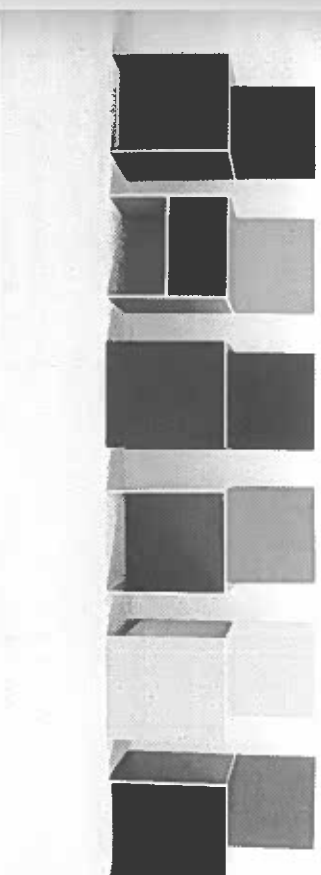
Verner Panton, cadeira *Panton*, 1959-60

1988) propõe uma mesa prismática (1957) em alumínio onde cada face é pintada com uma cor específica (azul, branco, azul), sublinhando a articulação das formas geométricas, Yves Klein (1928-1962) desenha, em 1961, uma mesa azul, impregnando uma caixa em plexiglas (tampo) com o seu intencional (e denso) azul klein. Por outro lado, as peças em madeira e formica de Richard Artschwager (1923) vivem do inusitado, (i)real e (dis)funcional. Artschwager descreve-as como um mobiliário útil, revestido de representação. Na verdade, o seu trabalho evoca objectos utilitários, enquanto sugere um espaço ilusório em formas tridimensionais, geométricas e sólidas. Fá-lo ao desenhar mesas e cadeiras, mas também o espaço vazio à volta deles, diluindo os limites entre a escultura e a pintura. Questionamo-nos então se o objecto à nossa frente é uma peça de mobiliário, uma escultura ou, acima de tudo, uma imagem que nos leva a reflectir sobre a sua natureza e dimensão. No âmbito da pesquisa minimalista vários são os objectos pensados por Donald Judd (1928-1994) e que devem ser incluídos neste discurso sobre a abstracção e o design. Estes objectos – cadeiras, mesas, cama – são bem característicos deste movimento, na medida em que se estruturam a partir das ideias centrais de *módulo, ritmo e repetição*, sem qualquer emotividade ou carga metafórica, tratando-se, antes de mais, de formas geométricas, seriais e nunca hierárquicas. A filiação há que ser encontrada numa pesquisa abstracta que procura uma redução geométrica, nomeadamente nas peças de Rietveld. Mais do que a cor (por regra, industrial), o importante é a estrutura de cada objecto em específico. Deste modo, as peças de Judd são formas simples, elementares e rigorosamente geométricas, sólidas e, por vezes, compactas, resultantes de uma simplificação ou redução conceptual que não aceita a falha ou defeito. Vivem sobretudo enquanto formas perfeitas ou arquétipos.

O espírito de crítica em relação à sociedade de consumo, às instituições e à moral vigente que marca a segunda metade dos anos de 1960, torna-se ainda mais veemente e irónico na década seguinte. No design, a radicalidade e o espírito de contestação dos movimentos do *design radical* reflecte esta nova conjuntura. Fundados em Itália durante o ano de 1966, os grupos *Archizoom Associati* e *Superstudio* criticam o Funcionalismo pela sua cumplicidade com o sistema de produção e reconsideram o *kitsch*, o ca-



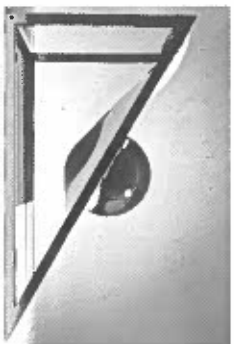
Richard Artschwager, mesa com tábua cor de rosa, 1964



Donald Judd, cadeira, 1982

rácter efémero dos objectos, os revivalismos estilísticos e o movimento Pop, manifestando um forte sentido de ironia e crítica. Em 1976, o *Studio Alchimia* defende a absoluta necessidade de um fórum pós-radical de discussão, valorizando o valor expressivo, político, poético e irónico do projecto. Em prejuízo de um conservadorismo predominante e de um design que respondia às necessidades e ritmos economicistas da produção em série, procura-se um caminho mais imaginativo. Neste colectivo encontram-se, entre outros, Ettore Sottsass (1917-2007), Andrea Branzi (1938-), Michele de Lucchi (1951-) e Alessandro Mendini (1931-). A vontade de redefinir o conceito de design e a sua função na sociedade contemporânea é bem marcada na Espreguiçadeira *Mies* (1969) do colectivo *Archizoom Associati*, formado por Andrea Branzi, Gilberto Correi (1941-), Paolo Deganello (1940-) e Massimo Morozzi (1941-). *Mies* evoca a figura de Mies van der Rohe e é um exercício crítico sobre a frieza, racionalidade absoluta e rigidez da ideologia modernista. A acentuada inclinação do volume triangular em aço cromado sugere um corpo escultórico e abstracto, impraticável de ser utilizado, mas a superfície em borracha vem introduzir uma nota de humor e *nonsense*, permitindo o seu uso, exactamente no momento em que é destruída a ideal perfeição da peça.

O culminar deste movimento que marca o design italiano durante quase quinze anos ocorre em 1981, com a constituição do *Grupo Memphis*. Numa lógica pós-moderna, o *Grupo Memphis* valoriza a concepção do design como veículo expressivo de sensualidade e comunicação. A ousadia da forma é privilegiada em detrimento do valor funcional dos objectos, acentuando-se o gosto decorativo e experimental. A atenção centra-se na relação sensorial do objecto com o utilizador, como antídoto eficaz contra o cânone, as certezas e os dogmas do racionalismo funcionalista, também sinónimo da estandardização. Deste modo, valoriza-se o sentido simbólico de cada peça e a conjugação ima-



Archizoom Associati, Espreguieadeira Mies, 1969



Ettore Sottsass, Estante Carlton, 1981

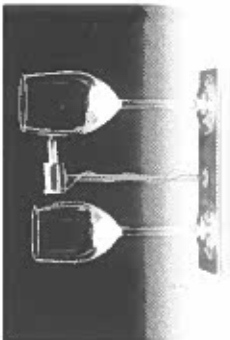
da perspectiva estreita da Razão. Proclama-se assim que *Less is Bore!* A tónica passa agora a ser colocada nas sensações, simbolismos e factores psicológicos. Podemos afirmar assim que a grande herança do *Grupo Memphis* é o primado da liberdade criativa na prática de projecto e a defesa incondicional do direito à diferença.

Dez anos mais tarde, mais concretamente em 1993, Renny Ramakers (1946-) e Gijs Bakker (1942-) fundam em Amesterdão a *Droog Design*, com o objectivo de secar (*droog*) o design, de o expurgar do formalismo e do sentido mediático dos anos 1980, depurá-lo, fazê-lo perder os elementos superficiais, valorizando a simplicidade, o conceito, a essencialidade. Por *objectos secos* entendam-se objectos com ideias fortes, onde a imagem não é um mero artificialismo. Se o Modernismo defendeu a máxima *Less is More* e o *Grupo Memphis* a contestou com o conceito *Less is Bore*, a *Droog* vem defender a ideia *Less + More*, como uma síntese entre a tese e antítese anteriores. Apostando no experimentalismo constante, na valorização cultural do objecto, na introdução de notas de humor, na aceitação da imperfeição e da falha e, num momento inicial, na recri-

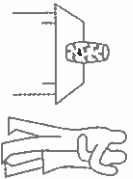
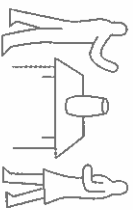
ação de objectos existentes, a *Droog* representa uma mudança de direcção na equação design/abstracção. A partir dela, temos de falar sobretudo de um design conceptual, e já não de formas ou propostas mais ou menos abstractas. Reflectindo sobre o actual estatuto e dimensão dos objectos, questiona também a “ideologia do novo” e a ilusão da necessidade de criar novos e inovadores objectos, discutindo a noção do luxo. Em resposta à crescente complexidade tecnológica, as propostas da *Droog* apostam na simplicidade formal e na carga emocional/cultural de cada objecto. Os objectos, apesar de serem muito diferentes entre si, têm uma forte componente conceptual, porque nascem de ideias, pressupostos, memórias, e reflectem sobre os conceitos de objecto e de design. A *Droog* representa um sinal de que era possível seguir outro caminho que discutisse o conceito de design instituído e valorizasse a liberdade do gesto criador, procurando indagar conceptual e processualmente cada um dos objectos.

Um dos exemplos da *assemblage* de restos de outros objectos recolhidos na rua, prática comum a quase todos os objectos iniciais da colecção da *Droog*, é o armário de gavetas *You can't lay down your memories (Não podes recusar as tuas memórias)*, desenhado em 1991, por Tejo Remy (1960-). Construído a partir de gavetas velhas, obsoletas e fora de moda, recolhidas na rua e depois recicladas, este armário devolve ao presente as memórias de mobiliário ou equipamentos de épocas passadas e estilos diferentes. Tejo Remy faz renascer cada velho objecto encontrado, fazendo-o viver uma nova vida, em diálogo com tantas outras vidas e memórias. Visualmente, estamos perante um objecto dissonante e em aparente desequilíbrio cuja integridade é sustida pela faixa que prende todas as gavetas – sendo talvez uma metáfora da própria estrutura e fragilidade da memória. Perante este objecto, o olhar torna-se mais introspectivo e vêm à memória episódios e recordações pessoais, confundidas com as *estórias*, reais ou imaginárias, provocadas pelos vários objectos ressuscitados. *You can't lay down your memories* possui assim a faculdade de nos fazer (re)inventar as memórias de terceiros, procurando sentido para as suas vidas, segredos e intimidades. Ou seja, Tejo Remy consegue que cada gaveta seja em si mesma um condensador da memória de um todo, do qual foi retirada. E, ao fazê-lo, reflecte sobre o tempo de vida de cada objecto.

E o que esperamos quando ouvimos a campainha da nossa porta? A chegada de boas notícias, a troca de um afecto, a vinda de um amigo, a esperança de um momento de comunhão. Peter van der Jagt (1971-) parte da familiaridade das formas da campainha e da beleza dos simples objectos para propor com *Bottoms Up* (1994) uma campainha singular, com um valor sobretudo emocional e psicológico. É ela própria a materialização dessa promessa de encontro, sendo-o de uma forma simples, directa e eficaz: dois copos de vinho de diferentes dimensões e um electroímã produzem um som que recorda o toque de um



Peter van der Jagt, campainha *Bell Jar*, 1994



Peter van der Jagt e Frank Tjepkema, jarra *Do Break*, 2000

jectos perfeitos, como é habitual no processo industrial, Hella faz exactamente o contrário, enaltece a imperfeição, o inacabado e as marcas de produção.

E assim regressamos à actualidade, onde falar de design é reflectir sobre um objecto constantemente (re)inventado, com novas fronteiras, manifestações, entendimentos e tendências. Falaremos então de três linhas fundamentais na abstracção conceptual: a que resulta de uma leitura crítica sobre a história e/ou o património do design; a que nasce da utilização dos novos materiais e técnicas; e a que se consubstancia numa tendência crescente para a desmaterialização formal.

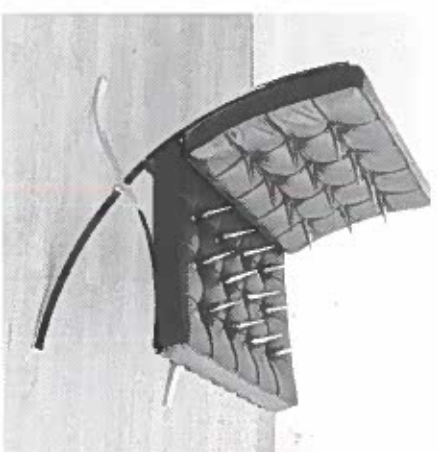
Na abstracção resultante de uma leitura crítica sobre a história e/ou o patri-

brinde, os votos que nessa ocasião partilhámos — amizade, saúde, amor, felicidade, sucesso, alegria — e as coisas más que desejamos afastar. Colocada à porta de casa, possui a força de uma mnemónica, lembrando-nos através do seu toque de tudo aquilo que queremos celebrar e com quem desejamos fazê-lo. Também de Peter

van der Jagt é a peça *Do Break* (2000), desenhada juntamente com Frank Tjepkema (1970-). Esta jarra, feita em faiança, mas revestida interiormente com silicone, “completa-se” quando atirada contra uma parede ou contra o chão. A superfície fica toda fragmentada em *craquelé*, mas o objecto não se desfaz. Ganha uma história e uma emoção, a de um momento de zanga ou de puro deleite em partir alguma coisa. Cabe a cada um a decisão de concretizar o objecto ou de o guardar, ainda na sua integridade original. Uma coisa é certa. De uma forma ou de outra, o objecto passa a ser também feito dos momentos, vontades, emoções e pessoas que evoca, adquirindo outros níveis de significação/mensagem, muito para além da sua função primeira, utilitária. Ou seja, é um objecto que nos acompanha, que faz parte da nossa experiência de vida, que pode envelhecer connosco pelo que significa e recorda. Ainda no âmbito da Droog, destaca-se a jarra *Lynn* (1993) de Hella Jongerius (1963-) que explora o defeito e a falha deixados pelo molde dos objectos. Ou seja, em lugar de procurar objectos perfeitos, como é habitual no processo industrial, Hella faz exactamente o contrário, enaltece a imperfeição, o inacabado e as marcas de produção.

mónio do design destaca-se a colecção *Corrupted Classics* (2003-2004) de John Angelo Benson (1971-), a proposta *Heritage in Progress* (2005) do colectivo Big Game e algumas das propostas de Ted Noten (1956-).

Benson escolhe as cadeiras *Red/Blue* de Rietveld, *Grand Confort Armchair* de Le Corbusier e *Barcelona* de Mies van der Rohe para realizar uma investigação conceptual sobre a génese de cada objecto. A escolha não é inocente nem accidental. É absolutamente incisiva e categórica. As três cadeiras foram um campo de experimentação dos novos ideais e protagonistas na divulgação do moderno. Benson extrai cirurgicamente da nossa memória colectiva três clássicos do design, três ícones do movimento moderno universalmente reconhecidos. E, ao fazê-lo, faz residir nessa eleição, nesse acto inaugural, grande parte da consistência e solidez de *Corrupted Classics*. Igualmente relevante é o nome atribuído a cada “nova” peça, pois cada designação compreende, em parte, a questão colocada. Com *Red and Blue, but clear chair, Naked Confort e Mies Lobby Trap*, Benson serve-se da força evocativa das cadeiras de Rietveld, Le Corbusier e Mies para recordar, celebrar ou subverter o moderno e/ou a sua memória através dos materiais mais insólitos. E fá-lo consciente da actualidade destes três ícones da estética racionalista, sucessivamente reeditados, mesmo passados quase 80 anos de terem sido projectados, e num contexto de pluralismo de tendências e linguagens. Em *Red and Blue, but clear chair* Benson subtrai da cadeira *Red/Blue* o preto e as cores primárias, tão características da estética *De Stijl* e do pensamento neoplasticista de Mondrian. A nova cadeira respeita as dimensões do modelo, mas é construída em acrílico translúcido o que acentua o formalismo das suas superfícies planas e linhas rectas, acabando por sublinhar a própria concepção de espaço/objecto de Rietveld e a sua pesquisa em atingir a abstracção pura. É como se Benson retomasse o protótipo da cadeira de Rietveld, originalmente em carvalho e ainda sem as cores que a celebrizaram. Na leitura da cadeira *Barcelona*, Benson realça a métrica quadrada do couro, ritmando o encoso e o assento com picos cromados. O resultado é *Mies Lobby Trap*, um objecto escultórico, disfuncional, uma armadilha. Por último, em *Naked Confort*, mantém a estrutura em aço tubular cromado e a forma cúbica e compacta da cadeira original, mas substitui os componentes



John Angelo Benson, *Mies Lobby Trap*, 2003-2004

Na abstracção resultante de uma leitura crítica sobre a história e/ou o patri-

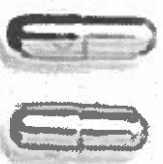
de couro por palha. Com este gesto radical corrói o pensamento arquitectónico de Le Corbusier, nomeadamente a sua demanda pela forma ideal e o objecto universal. Contudo, numa segunda leitura, Benson parece enfatizar o próprio processo de depuração ao “despir” a cadeira, valorizando o seu esqueleto, ao mesmo tempo que introduz um elemento de ruralidade numa peça pensada para a urbanidade. Em todas as peças, respeita integralmente a estrutura, mas retira-lhes a sua rigidez e austeridade (tão características do moderno) quando manipula os materiais. Comum é também a nota de humor introduzida nestas memórias revisitadas. Evidenciado nos títulos, o humor preside também ao espírito que emana das formas finais e é resultante do escrutínio conceptual realizado aos objectos originais e aos seus princípios fundadores. Certo é que ou o utilizador possui a chave de interpretação desta colecção, ou seja, conhece as obras originais sobre as quais intervirém e a sua importância na história do design, ou a leitura do objecto é-lhe dificultada. É ainda importante indagar sobre o tema em análise por John Angelo Benson – será o próprio objecto cadeira, a herança do moderno ou a imagem e o seu valor, o seu carácter de representação/significação e a sua relação com a palavra/conceito, sobretudo quando sabemos que a nossa cultura material transformou estas peças em *cliches* e imagens visuais amplamente reproduzidas e imitadas. Este trabalho é também uma reflexão sobre a imagem, o poder comunicacional do objecto e as nossas memórias associadas àquele.

Com a proposta *Heritage in Progress* (2005), Big Game repensa as definições de *património* e *progresso*, propondo uma nova relação para estes conceitos, normalmente entendidos como antagónicos. Integra esta colecção as famosas cabeças de alce, corça ou veado em contraplacado de madeira, facilmente construídas através de um simples sistema de encaixe. Propondo uma alternativa para os tradicionais troféus de caça, historicamente exibidos nas salas e corredores de palácios e casas senhoriais, a proposta faz-nos reflectir sobre as nossas referências culturais e o património civilizacional, através da lente do humor e do *nonsense*. Poderá o património ser mesmo comprado e construído por cada um de nós? Literalmente, é isso que acontece quando compramos o kit de peças e as montamos em casa. Com esta proposta, moderniza-se uma tradição, fazendo-o através de cabeças de animais falsos, não caçados. Olhando para este trabalho e relembrando as palavras do próprio colectivo, compreendemos o entendimento do design como um jogo. A unir todas as suas propostas encontra-se uma observação analítica de conceitos seleccionados para uma posterior (re)contextualização, sempre através de uma linguagem simples, irónica e lúdica. Reside exactamente aí todo poder subversivo de cada peça, uma vez que de uma forma quase imediata nos deparamos a reflectir sobre conceitos tão importantes e diversos como património, herança cultural, riqueza, produtivi-

dade, imagem ou tempo. O resultado é um conjunto de objectos que trazem à discussão a sua carga simbólica e o seu significado cultural.

Ted Noten (1956) é um dos designers cuja obra concorre indubitavelmente para o actual debate sobre o valor, o significado e as fronteiras do objecto, mas ao nível da joalheria contemporânea, uma vez que ataca em todas as frentes a definição de jóia, desafiando os seus limites, questionando o seu valor, o seu significado e a sua utilidade. Cada peça escultórica, invariavelmente, a vida contemporânea, a história ou o património da joalheria. Com uma natureza intrinsecamente conceptual, Noten centra a sua reflexão sobre a linguagem e o valor simbólico dos objectos, imagens, ícones e cerimónias, debatendo o seu significado social. *The physical impossibility of wealth in the mind of someone owning* é uma série limitada de malas de mão em acrílico que encerram vários símbolos de riqueza juntamente com cocaína, peças de roupa, armas e balas verdadeiras. Cada mala, designação que deriva da forma do acrílico e da função insinuada, é uma jóia ou objecto de ornamento criada a partir de um determinado assunto. Em *Donna Corleone* (2004), por exemplo, os objectos suspensos evocam o mundo do crime e da droga (diamantes, 1 g cocaína, uma bala em ouro). O formato, a transparência do material e o preciosismo de todas as composições conferem-lhes a elegância e delicadeza características do universo feminino, enquanto o seu impacto e provocação assentam nas memórias, sentimentos ou estórias que fazem nascer. Segundo Noten, uma das questões centrais a estes trabalhos é a (in)acessibilidade da Beleza. Ao adquirir uma destas peças, o comprador paga um determinado preço, consoante os objectos de que é feita, mas estes são inatingíveis, a não ser pela distinção que a sua apresentação/uso traduz. Também relacionado com o ideal de Beleza e a sua impossibilidade, Noten decide, em 2001, segmentar um fragmento de quotidiano e atribuir-lhe outro significado, mais especificamente, agarra na carroçaria de um Mercedes Benz para a transformar numa série de alfinetes de peito. Central no pensamento de Noten é ainda a discussão sobre a linguagem e o valor simbólico dos gestos/ cerimónias socialmente reconhecidas. Neste sentido, a cerimónia do matrimónio é um dos objectos da sua criação: em *Wedding Pills* (2007) Noten cria duas cápsulas em ouro para ingerir pelo casal no momento de troca de votos e em substituição das tradicionais alianças. O acto em si mesmo é uma metáfora da expressão de amor, da comunhão e da união de duas pessoas, como se o matrimónio se corporalizasse e fundisse ao próprio corpo dos noivos aquando da ingestão das cápsulas, mas também da própria efemeridade dessa união.

Por outro lado, o uso crescente de cerâmicas flexíveis, tecidos electroluminescentes, espumas metálicas, fibras



Ted Noten, *Wedding Pills*, 2007



Marcel Wanders, jara *Snooty Vase*, 2001



Tokujin Yoshioka, cadeira *Pane*, 2006

bizarras associações gerando uma pele artificial que envolve completamente estes novos seres. Cadeiras voltadas de costas numa espécie de diálogo surdo ou organismos que nascem das paredes como obsessos confundem a nossa percepção e baralham as memórias dos objectos iniciais. Uma forma igualmente bizarra e anamórfica é a de *Snooty Vases* (2001) de Marcel Wanders (1963-). Wanders consegue materializar esta colecção de 5 vasos diferentes através do recurso a scanners 3D que registam as formas existentes no universo bacteriológico e pedindo a 5 pessoas, com diferentes estados gripais, para espirrarem para o próprio scanner. Depois, esse resultado é transmitido para o computador de forma a ser lido, interpretado e traduzido em modelo. Entre a realidade virtual e o espaço físico (apesar de não visível), as particulares vão materializar-se e pasmar pela sua forma surpreendente. Aparentemente sem peso, as peças quase que levitam num lugar sem gravidade, e assemelham-se a corpos vivos, em constante mutação perante os nossos próprios olhos.

Por último, na tendência para a desmaterialização, destaca-se a cadeira *Pane* (2006) de Tokujin Yoshioka (1967-) que, durante três anos, procura o melhor

elásticos, plásticos condutores e emissores de luz, polímeros sintéticos ou ligas que memorizam formas, com naturezas ambíguas e híbridas propriedades, alteram a filosofia e a metodologia de projecto. Os objectos são cada vez mais complexos, organicistas e aerodinâmicos. Por vezes com formas indefinidas, quase alienígenas, como se tratassem de organismos vivos, ou quase desmaterializadas, em resultado da própria natureza dos materiais utilizados. Ao suportarem elevadas resistências e tensões, mas simultaneamente ao serem mais leves, fluidos, translúcidos e mutáveis, sensíveis à luz, ao toque e ao calor, estes novos materiais, aliados muitas vezes à recente tecnologia, têm vindo a potencializar a criação contemporânea. O resultado é uma época que se redesenha a si mesma. Neste contexto, destaca-se o mobiliário *Casulo* (1999-2000) de Jurgen Bey (1965-) onde o design reinventa novas vidas para os objectos do quotidiano, fazendo-os adquirir uma forma alienígena, como se tratassem de organismos vivos, híbridos e anamórficos. Bey reveste com uma fibra elástica de PVC peças de mobiliário em

método para concretizar o seu objectivo — criar uma cadeira absolutamente nova em termos de ideia, processo, material e estrutura. A leitura de um artigo sobre as capacidades das novas espumas, fibras e têxteis fez-lo ter a ideia de procurar formas, objectos e ambientes que antecipassem o futuro próximo. Por outro lado, segundo afirma, essas formas podem ser preexistentes ao seu desenho, ou seja, serem parte integrante do próprio material escolhido. Numa edição limitada e pesando aproximadamente 25kg, o próprio nome desta peça resume e simboliza o seu processo de construção, semelhante ao fabrico do pão. Um bloco meio cilíndrico de poliéster elastómero (material translúcido e esponjoso com a flexibilidade da borracha, a resistência do plástico e a processabilidade do termoplástico) é moldado, embrulhado em tecido, inserido num cilindro de cartão e cozinhado num forno a uma temperatura de 104°. A acção do calor faz com que o material memorize a forma inicialmente moldada, bem visível nomeadamente nos braços que são a tradução exacta do tecido inicialmente torcido. Na apresentação do processo de fabrico e na forma final da peça, branca e abstracta, quase que imaterial, encontram-se algumas características que retemem para a cultura japonesa, nomeadamente uma simplicidade minimal, uma sofisticada elegância e a procura por uma essencialidade. Recusando o estático, a opacidade, o concreto e o fechado, Yoshioka prefere explorar a transmutação, a transparência, a ambiguidade, a inconsistência.

Outros dos objectos que sublinha a ideia de efemeridade e abstracção é a proposta apresentada pelo colectivo NUCLEO, em 2001. Falamos de uma série de objectos momentâneos, mais concretamente cadeiras e candeeiros, construídos integralmente em gelo. A escolha do material deve-se ao facto deste colectivo considerar a água uma metáfora do desmesurado consumismo actual enquanto a sua dissolução faz sublinhar o carácter fugaz do design. A água, matéria-prima do objecto, adquire formas da cultura material, redefinindo as suas propriedades, nomeadamente a sua durabilidade e transitoriedade. Interessado no design enquanto atitude cultural e detonador emocional, o grupo discute a própria desmaterialização do objecto, a sociedade de consumo e a durabilidade do objecto *versus* a durabilidade do nosso desejo, confrontando os visitantes com a insustentabilidade de objectos fugazmente efémeros. Esta proposta testemunha ainda o reequacionamento actual do design ao afirmar-se sobretudo enquanto ideia, e já não como produto acabado, sendo expressiva dos novos tempos do design conceptual, da procura que este tem protagonizado no sentido de redesenhar o quotidiano, propondo uma nova paisagem de objectos e lugares, emoções e estados.

Se começámos com o fogo de Baas, terminamos com a água do NUCLEO para sublinhar que vivemos um tempo que sublinha o sentido conceptual e processual do design através da de-construção dos conceitos e da procura da sua



Bruno Munari, *Le Forchette*, 1958

se em seu lugar uma multiplicidade de perspectivas que valorizam os aspectos psicológicos, comunicacionais e emocionais do objecto. Por vezes, a essência do objecto só é compreendida quando conhecemos o processo criativo que o origina ou o relacionamos com o próprio título, que deixa de ter um papel habitual de descrever a imagem para passar a ser mais um elemento concorrente na construção do sentido e da ideia. Muito para além da utilização do objecto, este desencadeia no utilizador um exercício mental de decomposição do todo como forma de o compreender. O resultado é estarmos perante trabalhos com uma natureza intrinsecamente híbrida e interdisciplinar, que escapam a qualquer (dispensável) categorização ou classificação. Esbaidas as tradicionais definições e as fronteiras entre o design, a arte e o artesanato, vivemos num contexto de transversalidade e contaminação em que o design é, sobretudo, uma cultura de projecto, uma disciplina em diálogo com as outras expressões artísticas e áreas do pensamento. Cinqüenta anos depois de Bruno Munari (1907-1998) ter dado vida a um garfo, com o seu humor e perspicácia absolutamente singulares, fazendo-se corporalizar emoções, atitudes e estados de alma, a natureza e o uso dos objectos comuns sofre uma profunda alteração, dissociando-se o seu uso aparente do seu significado intrínseco.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Design # Art*, Londres - Nova Iorque, Merrell Publishers Limited/Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2004
- AA.VV., *Skin*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press/ Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2002
- AA.VV., *Strangely Familiar: design and Everyday Life*, Minnesota, Walker Art Center, 2003
- AA.VV., *Designing the 21st century*, Tashen, 2005
- AA.VV., *Modernism: Designing a new world. 1914-1939*, Londres, Victoria&Albert Publications, 2006

AA.VV., *Design contre design. Deux siècles de créations*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007

AA.VV., *Phaidon Design Classics*, 3 vols., Phaidon Press, 2006

COUTINHO, Bárbara, "John Angelo Benson: A memória do Moderno", arq./a, n° 46, Junho 2007.

"Martin Ruiz de Azua: Habitar sem Construir", arq./a, n° 47/48, Número Especial sobre Vazios Urbanos, 2007.

"Núcleo: Entre Natureza e Cultura", arq./a, n° 50, Outubro 2007.

"Tokujin Yoshioka | Design Alquímico", arq./a, n° 54, Fevereiro 2008.

"Maarten Baas: Entre o fogo e o barro", *Umbigo*, n° 22, 2007.

"Ted Noten: a jóia como provocação", *Umbigo*, n° 21, 2007.

"Ana Mir: O design em provocação", *Umbigo*, n° 20, 2007

"Droog Design", *Umbigo*, n° 19, 2006

FLAMAND, Brigitte (di.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Institut Français de la Mode - Regard, 2006

FOSTER, Hal, *Design and Crime (and other Diatribes)*, Londres | Nova Iorque, Verso, 2002

GUIDOT, Raymond (dir.), *Design. Carrefour des arts*, Paris, Flammarion, 2003

RUIZ DE AZÚA, Martín, *Objetar. Memoria y creación*, Barcelona, ACTAR, 2003

A ABSTRACÇÃO NA ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA E AS ESTRATÉGIAS DE INVESTIGAÇÃO DA ALTERIDADE: FRANK GEHRY E PETER EISENMAN

Luis Santiago Baptista

Arquitecto. Director da revista arq./a

*"En déconile la question: que doit-on appeler abstrait dans l'art moderne? Une ligne à direction variable, qui ne trace aucun contour et ne délimite aucune forme..."*¹

Gilles Deleuze, Félix Guattari

Introdução

A abstracção tem sido um dos temas fundamentais da arquitectura ao longo da modernidade, marcando a sua presença nos debates disciplinares tanto positiva e afirmativamente como negativa e criticamente. Se as tendências de carácter moderno procuraram na abstracção os fundamentos radicais da constituição da emergente cidade maquinista, inversamente, as correntes contextualistas, historicistas ou mesmo classizantes encontraram na abstracção arquitectónica a causa do desenraizamento e alienação das sociedades contemporâneas. Em ambas as posições extremas, a abstracção arquitectónica apresenta-se essencialmente como uma questão moral. E essa apropriação moralizante revela, desde logo, as diferenças disciplinares da arquitectura em relação às práticas artísticas, fundamentalmente a sua dependência em relação ao valor útil inerente à exigência de estruturação da vivência quotidiana. Apesar das tentativas de aplicação dos princípios abstractos na arquitectura, experimentadas por surrealistas, neoplasticistas e construtivistas, a abstracção arquitectónica viria a encontrar os seus fundamentos disciplinares no seu campo de legitimação específico. Esse progressivo afastamento em relação às investigações artísticas, na segunda metade do século XX, levaria a que a concepção da abstracção arquitectónica se cristalizasse numa ideia simplificada de um purismo de raiz corbusiana, subentendendo a utilização de volumes geometricamente puros e a experiência de espaços imaterialmente descontextualizados. No entanto, recentemente, algumas práticas arquitectónicas parecem explorar novas potencialidades da abstracção, voltando a aproximar, em novos termos, os campos da produção arquitectónica e da experimentação artística. É no âmbito desta nova aliança que se pode compreender as contribuições significativas das propostas inovadoras de Frank Gehry e Peter Eisenman para a exploração da abstracção arquitectónica contemporânea.

¹ Gilles Deleuze; Félix Guattari, «Le Lisse et le Strié», in *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 624.

A oposição da arte abstracta à figuração e representação

A emergência da abstracção foi o fenómeno mais determinante das práticas artísticas ao longo da modernidade. Mark Rosenthal, coordenador da importante exposição *Abstraction in the Twentieth Century*, apresentada em 1996 no Museu Guggenheim de Nova Iorque, defendeu que, no âmbito das artes visuais, a abstracção se apresentou ao longo do século XX como “uma revolução permanente na história da arte”.² Em termos gerais, o que conferiu uma posição de destaque à abstracção na modernidade foi essa tentativa radical de compatibilização de uma concepção racional com a sua manifestação empírica, através de um objecto simultaneamente ideal e material, transcendente e imanente. Propondo-se resolver as grandes dicotomias do pensamento ocidental, a abstracção pretendia implicitamente apresentar a resolução definitiva das antinomias da nova disciplina da estética, conciliando racionalidade e sensibilidade, conceito e percepção. Efectivamente, “o grande desafio teórico que os pioneiros da abstracção enfrentaram foi resolver o conflito entre uma obra de arte abstracta ser tanto um produto de pura conceptualização como um fenómeno concretamente percebido”.³ A obra de arte abstracta teria que constituir uma nova realidade verdadeira, não representando imitativamente o mundo, e ser universalmente apreendida, suscitando nos espectadores respostas perceptivas equivalentes.

A história da abstracção no século XX esteve relacionada com duas ideias centrais, desenvolvidas sequencialmente em dois momentos históricos e contextos geográficos particulares. Se a abstracção se afirma primeiramente, com as vanguardas históricas europeias do início do século XX, estabelecendo-se em oposição visual à figuração, na segunda metade do século reemerge nos abstraccionismos americanos do pós-guerra, instaurando-se em oposição conceptual à representação.⁴

A primeira ideia, fundadora da arte abstracta com as vanguardas históricas, apresentava a abstracção como uma renúncia definitiva à figuração.⁵ O *abstrac-*

cionismo lírico de Kandinsky, o *suprematismo* de Malevich e o *neoplasticismo* de Mondrian romperam definitivamente os vínculos com a figuratividade do real, culminando conscientemente um processo progressivo de abstracção da realidade, desenvolvido previamente por cubistas e futuristas.⁶ Nas palavras de Malevich, “na essência das novas artes não está a representação mas a construção criativa.”⁷ Levando ao limite o processo intuitivo ou racional de depuração do real, os artistas abstractos configuraram um espaço pictórico puro e autónomo, que Kandinsky denominou de «Pintura Absoluta», Malevich de «Novo Realismo na Pintura» e Mondrian de «Pintura Abstracta-Real». A obra de arte abstracta era assim simultaneamente abstracta e realista, conceptual e perceptual, propondo-se concretizar uma nova unidade plástica universal. A abstracção podia então funcionar como um instrumento de libertação radical da arte da subjugação temática e figurativa, propondo realidades pictóricas autónomas, de natureza pura e intemporal. Procurando captar as lógicas fundadoras da realidade física, essas puras realidades plásticas apresentavam-se através de composições abstractas, definidas a partir de certos princípios e regras elementares, constituindo um todo organizado e ordenado. É por isso que estas obras ainda propunham mundos alternativos que, mesmo renunciando a qualquer figuração mimética, ainda pressupunham subrepticamente uma lógica representativa, um referente para além da sua materialidade.

A segunda ideia, crítica dessa função representativa dos primeiros abstraccionismos europeus, desenvolveu-se nos Estados Unidos da América, estabelecendo uma oposição da abstracção, já não apenas com a figuração, mas mais radicalmente com a própria esfera da representação. Clement Greenberg foi o impulsor de uma nova concepção da abstracção na arte que deslocava o interesse da ordem plástica em si, ainda naturalmente representativa, para as características definidoras do *medium*. Para o crítico americano, a obra abstracta devia expressar a crescente consciência da natureza específica de cada *medium*, concentrando definitivamente a sua atenção, não numa pretensa significação superior, mas numa resposta efectiva aos desafios levantados pelos suportes disciplinares: “A essência do Modernismo está, a meu ver, no uso dos métodos característicos da disciplina para criticar a própria disciplina — não para a

² Rosenthal defende que a abstracção tem sido o fio condutor estruturante da história da arte contemporânea:

“O século XX consiste numa sequência surpreendente de inovações em quase todas as áreas de produção. No campo da arte, tem existido uma surpreendente ruptura com o passado, previamente inimaginável: a abstracção. (...) Se examinarmos a arte abstracta e a sua mudança através do século, notando as forças externas que a influenciaram e formaram, a própria abstracção emerge como algo mais lato, mais poderoso e ambicioso, mais resiliente e característico deste século do que tem sido previamente reconhecido.”, Mark Rosenthal, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, New York, Guggenheim Museum, 1996, pp. 1-3, tradução livre.

³ Idem, *Ibidem*, p. 22, tradução livre.

⁴ Ver: Luis Santiago Baptista, «Abstracções Radicais: Arquitectura e Experimentação Artística», in *arg/a*, nº 41, Lisboa, 2007.

⁵ Apesar das tentativas de constituição absoluta de uma nova realidade plástica pelos primeiros artistas abstractos, não se deve esquecer que Mondrian começou a sua investigação abstraindo sucessivamente elementos explicitamente figurativos, que o curso na *Bauhaus* coordenado por Kandinsky assentava na

abstracção progressiva de objectos reais, e que o próprio manifesto purista de Le Corbusier e Ozenfant não pressupunha na pintura a anulação da figuração.

⁶ Malevich sustenta a génese do *suprematismo* no *futurismo* e *cubismo*. Ver: Kasimir Malevich, «From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting» (1915-16), in: *Art in Theory, 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1997. Mondrian coloca as raízes do *neoplasticismo* no *cubismo*. Ver: Piet Mondrian, «Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence» (1920-21), in *Art in Theory, 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1997.

⁷ Kasimir Malevich, «The Question of Imitative Art» (1920), in *Art in Theory, 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1997, p. 295, tradução livre.

subverter, mas para a fundar mais firmemente na sua área de competência.⁸ Por isso, tinha defendido anteriormente que a história da arte, culminando na arte abstracta, não era mais do que um processo de consciência progressivo das características definidoras de cada prática artística, tendo em conta as especificidades das outras.⁹ Acreditava que a pintura abstracta deveria aproximar-se da afirmação pura da bidimensionalidade de modo a diferenciar-se estruturalmente da tridimensionalidade da escultura. E ao fazê-lo abandonava definitivamente as suas conotações literárias e metafísicas, centrando-se numa relação intelctualmente consciente com o *medium* e puramente sensorial com a realidade pictórica. Neste sentido, a obra abstracta não representava nada para além de si mesma, abolindo toda a referência transcendente a realidades exteriores, ainda presentes nas primeiras vanguardas. Esta concepção da abstracção, avançada por Greenberg, já não passava pela apresentação de uma pretensa realidade plástica universal dos pioneiros da abstracção, na verdade, ainda uma representação idealista de um espaço ilusório, mas antes pela capacidade de afirmação auto-consciente da pura qualidade da matéria pictórica ou objectualidade formal, tendo grandes repercussões nos principais movimentos americanos, desde o *expressionismo abstracto* até ao *minimalismo*.

Em suma, a investigação moderna da abstracção na arte, compreendendo as suas manifestações europeias e norte-americanas, configuraram realidades não-figurativas e não-representativas, respectivamente, inviabilizando qualquer relação com o mundo linguístico dos signos e substituindo qualquer possibilidade de estabelecimento de uma linguagem universal.

Abstracção arquitectónica em Le Corbusier e Mies van der Rohe

A transposição da temática da abstracção das práticas artísticas para o campo arquitectónico não pode ser directa, uma vez que, por natureza, a arquitectura não é explicitamente uma arte autónoma nem uma realidade separada do mundo da vida. Neste sentido, a apropriação da abstracção pelos arquitectos modernos tem que ser enquadrada com o programa do *movimento moderno*, revelando simultaneamente uma proximidade e uma distância em relação às intenções e objectivos presentes na arte abstracta. Por um lado, existe nas vanguardas artísticas abstractas do período entre guerras uma vontade generalizada de expansão para o espaço arquitectónico, rompendo as fronteiras tradicionais entre as diversas artes e a arquitectura.¹⁰ Esta situação de apropriação do espaço ar-

quitectónico pelas práticas artísticas abstractas pode ser plenamente comprovada no *suprematismo*, com os *arkitections* de Malevich, no *neoplasticismo*, com os espaços interiores de van Doesburg e Mondrian, no *constructivismo*, com os espaços artísticos de Vesnin, Popova, Tatlin, Stepanova, El Lissitzky, etc. Por outro lado, os próprios arquitectos modernos concretizaram manifestos construídos destas plásticas abstractas aplicadas à arquitectura, com particular destaque para os edifícios neoplásticos de Rietveld e constructivistas de Melnikov. No entanto, estas obras singulares de artistas e arquitectos nunca responderam convincentemente às preocupações programáticas do *movimento moderno*, tal como expressas nos primeiros *C.I.A.M.* e no período áureo da *Bauhau*s. Reveladoramente, a apropriação programática da temática da abstracção pela arquitectura moderna não se realiza essencialmente por via das contribuições das artes visuais, mas pelas questões relacionadas com a própria actividade profissional dos arquitectos, deste modo, num âmbito mais especificamente disciplinar. Apesar do interesse comum da arte e da arquitectura modernas pela investigação da universalidade da percepção humana, consequentemente pela abstracção, as questões prementes do *movimento moderno* são fundamentalmente de ordem social e económica, por isso mais centradas na investigação tipológica e tecnológica e na exequibilidade da operação planeadora e construtiva do que na configuração plástica do espaço. Neste sentido, os fundamentos da abstracção arquitectónica podem encontrar-se, não tanto em programas estéticos exteriores, mas na própria resposta à problemática estritamente disciplinar de potencial configuração arquitectónica da emergente sociedade industrial. Deste modo, manifesta-se essencialmente na segura fórmula de Adolf Loos, resultante da defesa da inadequação social e cultural da ornamentação, na contensão estilística de J.J.P. Oud, consequência das limitações orgânicas da operação urbanística, na impassibilidade técnica de Walter Gropius, exigida pela vontade de operatividade generalizada do programa moderno, etc.

Apesar dessa dimensão especificamente disciplinar da abstracção arquitectónica, dois arquitectos modernos trataram essa temática com uma maior amplitude e abrangência, permitindo conexões significativas com a investigação da abstracção nas artes plásticas. De facto, torna-se revelador interpretar a depuração sistémica de Le Corbusier e a elementaridade compositiva de Mies van der Rohe com as duas interpretações dominantes da abstracção moderna nas práticas artísticas, explicitadas atrás. Se Le Corbusier trabalhou a abstracção no âmbito de uma destituição da figuratividade do objecto arquitectónico, Mies van der Rohe explorou a abstracção no âmbito do questionamento da repre-

8 Clement Greenberg, «Modernist Painting» (1960), in *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1997, p. 755, tradução livre.

9 Ver: Clement Greenberg, «Towards a Newer Laocoom» (1940), in *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1997.

10 Mondrian defendia a manifestação universal da nova unidade plástica, superando as diferenças entre as diversas disciplinas artísticas e a arquitectura: «o novo espírito deve-se manifestar em todas as artes sem

excepção (...). O neoplasticismo abole este antagonismo: cria a unidade das artes», Piet Mondrian, «Neoplasticism: The General Principle of Plastic Equivalence» (1921), in *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1997, p. 289, tradução livre.

sentatividade do sistema arquitectónico. No limite, recorrendo a uma oposição disciplinar dos estudos da linguagem, poder-se-ia dizer que se o primeiro trabalha “semanticamente”, no campo dos significados e códigos linguísticos, o segundo opera “sintacticamente”, no campo das relações estruturais da linguagem.¹¹ Por um lado, a abstracção em Le Corbusier, ecoando a lógica conceptual dos primeiros abstraccionismos, remete para a constituição espacial de uma nova realidade arquitectónica não figurativa que procurava atingir uma universalidade para lá das contingências históricas e das circunstâncias contextuais.¹² Inspirando-se implicitamente nas máquinas do seu tempo, Le Corbusier orientou as suas investigações para a definição de uma nova linguagem compositiva que transmutava uma nova ordem técnica e tecnológica industrial num programa formal esteticamente estruturado.¹³ Para isso, a sua arquitectura purista renunciou deliberadamente aos fundamentos figurativos antropomórficos e naturalistas da arquitectura clássica e tradicional, propondo uma artificialização absoluta do objecto arquitectónico. Destituindo a ordem simbólica fundadora da disciplina, o arquitecto franco-suíço propôs uma arquitectura abstracta que se expressava em radical oposição à organicidade da paisagem natural e à historicidade da realidade urbana. É por isso que, apesar do irreversível desenrolar da história, as casas puristas das décadas de vinte e trinta de Le Corbusier parecem resistir «heroicamente» à passagem do tempo, mantendo ainda hoje uma aura de modernidade. Por outro lado, a abstracção em Mies van der Rohe, aproximando-se da posterior consciência greenbergiana da especificidade do *medium*, realiza-se através de uma depuração e isolamento dos elementos arquitectónicos, neutralizando e abolindo os modos tradicionais de representação simbólica e material da arquitectura. Para o arquitecto alemão, a tecnologia moderna exigia uma reformulação radical do sistema compositivo da arquitectura que, potenciando a individualização e autonomização dos elementos

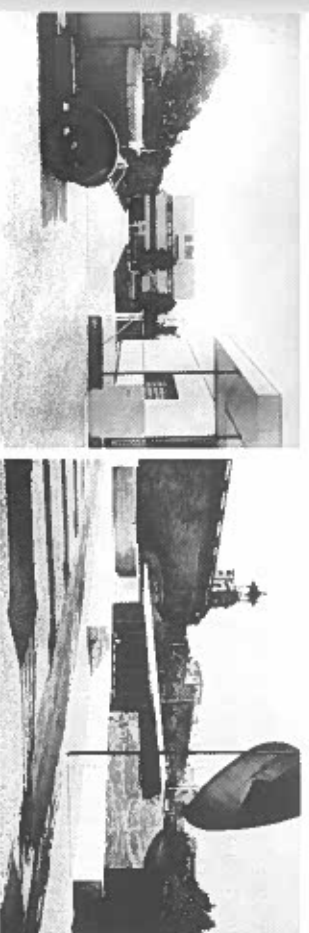
11 Deve-se a Peter Eisenman a constituição de uma oposição entre uma vertente “semântica” e uma vertente “sintáctica” na arquitectura moderna, através de um confronto entre Le Corbusier e Terragni. Ver: Peter Eisenman, «From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio» (1971), in *(Re)Reading Perspectives: The First 50 Years of the Yale Architectural Journal*, Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 2004.

12 Le Corbusier recorre explicitamente ao domínio da visualidade para afirmar a exigência dos arquitectos retirarem ensinamentos das novas máquinas, numa rubrica reveladoramente denominada de «olhos que não vêem», dirigida aos «transatlânticos», «avóides» e «automóveis». Apesar do carácter mais conceptual e metodológico da abordagem do arquitecto franco-suíço patente nos seus ensaios, as referências figurativas não deixam de se revelar subrepticamente na sua obra dos anos 20 e 30. Ver: Le Corbusier, *Por uma Arquitectura* (1923), São Paulo, Perspectiva, 1981.

13 Le Corbusier define os princípios compositivos da arquitectura purista através do estabelecimento programático dos «cinco pontos para uma nova arquitectura» relacionados com as possibilidades da tecnologia moderna, a saber, a estrutura de «pilares», a «cobertura jarrida», a «planta livre», a «janela horizontal» e a «fachada livre». Le Corbusier, Pierre Jeanneret, «Five Points Towards a New Architecture» (1926), in Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, 1999.

arquitectónicos, destruiu de uma assentada a estrutura de correspondências da arquitectura clássica ou tradicional.¹⁴ É neste sentido que Mies transformou a estrutura numa retícula de pilares de suporte, o muro num plano vertical de separação, a cobertura num plano horizontal de protecção e o vão no negativo do jogo dos elementos formais anteriores, conforme paradigmaticamente expresso no Pavilhão de Barcelona de 1929.

Em suma, a arquitectura moderna apropriou a ideia de abstracção como instrumento privilegiado de libertação da figuratividade e representabilidade das concepções prévias legadas pela história da arquitectura, estabelecendo novos pressupostos disciplinares com amplas repercussões na contemporaneidade.



Da esquerda para a direita: Le Corbusier, *Villa Stein*, Garches, 1926-28 e Mies van der Rohe, *Pavilhão Alemão*, Barcelona, 1928-29

Abstracção Contemporânea como Investigação da Alteridade

As duas concepções dominantes da abstracção nas práticas artísticas da modernidade de certa forma convergiram e iniciaram o seu colapso a partir dos anos 60, manifestando sintomaticamente a emergência do que se caracterizaria de modo paradigmático como pós-modernidade. Por um lado, a via anti-figurativa aberta pelos pioneiros da abstracção atinge o limite da neutralização figurativa com as telas de Victor Vasarely, Ad Reinhardt, Frank Stella, Yves Klein, Robert Ryman e Pierre Soulages ou com os objectos de Donald Judd, Sol LeWitt, Carl André, Richard Serra e Daniel Buren. Por outro lado, a via anti-representativa passa rapidamente de uma afirmação consciente do *medium*, por um lado, para a sua desconstrução, como se observou em Lucio Fontana, Robert Morris, Dan Flavin, Eva Esse, Robert Smithson, Christo e Gerhard Richter, e, por outro, para a irrelevância perante a multiplicação dos novos *media* e das práticas artísticas, desde a video-art até à instalação, passando pela performance e arte

14 Tendo estado envolvido com as empresas industriais na *Deutscher Werkbund*, com as operações-manifesto modernas resultantes como a *Weissenhof Siedlung*, a divulgação teórica na revista *G* e com as instituições formativas na *Bauhau*s, Mies sempre teve uma grande proximidade com a emergente realidade industrial do seu tempo. Ver: Ludwig Mies van der Rohe, «Industrialized Building» (1924), in Ulrich Conrads, op cit.

conceptual. Em termos gerais, a abstracção na arte contemporânea confrontou-se inevitavelmente com a estetização e banalização da composição abstracta e com a progressiva indeterminação da definição específica do *medium*.¹⁵ Em certa medida, a história da arte abstracta parecia ter atingido o seu fim, destinada doravante a reproduzir até à exaustão as experiências já conhecidas.¹⁶

Efectivamente, a relevância da abstracção na contemporaneidade só pode passar por uma reformulação conceptual que simultaneamente efectue um reinvestimento da sua história e uma desconstrução das suas premissas conceptuais. Em termos teóricos, deve-se a John Rajchman uma das mais relevantes redefinições contemporâneas do conceito de abstracção. Este filósofo desenvolveu recentemente uma nova interpretação da abstracção, recorrendo explicitamente ao pensamento de Gilles Deleuze: "Para repensar a abstracção, precisamos de outro *tipo* de teoria, outra imagem do que é pensar «abstractamente»! (...) Deleuze propõe outra imagem do que significa abstracção em filosofia, mais «empírica», mais «immanentista», mais «experimental»; simultaneamente Deleuze delinea uma outra perspectiva do que significa a abstracção na arte, mais caótica ou informal, já não definida pela oposição entre figura e fundo. Estes dois tipos de abstracção interceptam-se de muitas maneiras, formando parte de um novo modo de fazer filosofia relacionada com arte. Em ambos os casos, encontramos uma partida da visão da abstracção como processo de extracção de Formas puras e essenciais, através do esvaziamento do espaço dos seus conteúdos concretos, no sentido de outro tipo de abstracção e de outro sentido do «abstracto»: uma abstracção que consiste num complexo impuro e misturado, prévio às formas, uma reinstalação que se dirige para um exterior, em vez de uma purificação que se orienta para Ideias essenciais ou para as

15 Toma-se significativo que, em 1996, a exposição sobre a abstracção nas artes visuais no MoMA, sintomaticamente o principal pólo difusor da abstracção ao longo do século XX, não apresente alternativas programáticas relevantes para uma apropriação contemporânea da temática, limitando-se a defender o pluralismo das tendências e a evidenciar uma preocupação com a recepção das obras, num novo contexto de aumento de escala e de multiplicação dos materiais e *mediums*: "As mais significativas mudanças recentes têm ocorrido com a passagem da abstracção para a grande escala e dos *mediums* tradicionais para materiais pouco usuais e para práticas híbridas como a instalação. Se existe pouco progresso em si na evolução do essencial da abstracção, o que poderemos dizer do futuro há medida que o século chega ao fim? (...) Portanto, para a questão colocada, podemos responder com razoabilidade que o futuro da abstracção está nos artistas continuarem a considerarem-na como um método útil para expressar todo o tipo de ideias.", Mark Rosenthal, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, New York, Guggenheim Museum, 1996, p. 236, tradução livre.

16 Mesmo apresentando importantes contributos para uma reinterpretacção contemporânea da abstracção, o estudo monográfico recente de Andrew Benjamin sobre a temática permanece estruturalmente enclausurado na concepção greenbergiana do *medium*: "Para responder à questão «O que é a abstracção?», uma vez liberta da dependência tanto do trabalho da negação como de uma concepção ingénua do tempo histórico, necessitará a retenção de uma ligação determinante quer com a abstracção como género, quer com a história da pintura. Manter esta ligação é permitir a continuidade descontinua do próprio desenvolvimento da pintura.", Andrew Benjamin, *What is Abstraction?*, London, Academy Editions, 1996, p. 49, tradução livre.

formas constitutivas de um «medium»."¹⁷ Incorporando a questão histórica da figuratividade e representabilidade na criação artística, portanto, da depuração espacial e da purificação do *medium*, o filósofo compreende a abstracção não como o submeter a uma «teologia negativa», inevitavelmente funcionando por oposição, mas como o potencial de «intensificação do real», de «afirmação do exterior» e de «invenção de outros espaços».

Segundo a perspectiva aberta por Rajchman, pode-se entender a abstracção não como uma forma privilegiada de um pretenso conhecimento essencial, mas antes como um processo de investigação radical da própria alteridade. Na verdade, o processo de abstracção pode ser, acima de tudo, um instrumento radical de emergência que em vez de descobrir ou revelar algo previamente estabelecido, uma composição ou um *medium*, se propõe produzir afirmativamente uma nova realidade, expondo "o potencial estranho, múltiplo e imprevisível no meio das coisas de outras coisas novas, de outras novas misturas."¹⁸ Já não a descoberta de uma nova linguagem universal ou a definição clara de um *medium* disciplinar, mas um salto no desconhecido, uma imersão no campo prévio à linguagem convencional e à cultura disciplinada.

A temática da abstracção tem encontrado na arquitectura contemporânea um campo de investigação privilegiado, que em nada fica a dever às práticas artísticas. A nova concepção da abstracção teorizada por Rajchman encontrou na arquitectura precedentes importantes que confirmam as suas intuições. É neste âmbito que se pode compreender a importância da produção arquitectónica de Frank Gehry e de Peter Eisenman que, a partir de campos opostos, abrem novas possibilidades fascinantes para pensar a abstracção, para além das concepções vigentes. Se Gehry explora a abstracção nunca rompendo definitivamente os laços com a figuração, Eisenman investiga-a do ponto de vista da representacção do irrepresentável. Na verdade, os dois arquitectos reorientam a investigação da abstracção tendo em conta a sua história ao longo da modernidade. Gehry, por um lado, percebe que abstracção e figuração não são domínios opostos mas indissociavelmente complementares, Eisenman, por outro, compreende que a abstracção atingindo o irrepresentável não deixa de ser uma forma de representacção. No limite, os dois arquitectos experimentam através da prática arquitectónica que a abstracção não passa tanto por uma essencialização da realidade, mas por uma desconstrução dos modos e práticas da linguagem humana.

Em suma, a abstracção é um instrumento linguístico que, em vez de estabelecer novas realidades não-figurativas e não-representativas, pode figurativa ou representativamente explorar os limites da linguagem, para lá da sua inerente institucionalidade e convencionalidade.

17 John Rajchman, «Abstractions» (1994), in *Constructions*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, 2000, p. 56, tradução livre.

18 Idem, *Ibidem*, p. 75, tradução livre.

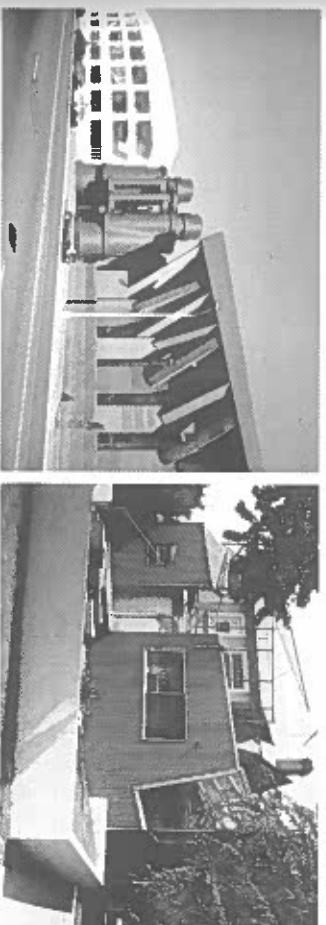
A abstracção alusiva de Frank Gehry

Frank Gehry é responsável por uma nova abordagem da abstracção na arquitectura contemporânea, explorando intencionalmente os limites da figura-tividade. A produção deste arquitecto canadiano, naturalizado americano, tem desenvolvido uma actividade centrada em estratégias de deslocação e estranhamento, que potenciam a intensificação da experiência através da infusão de criatividade na realidade quotidiana. Nas palavras de Germano Celant, “para Gehry, a arquitectura é um ready-made; é formada por objectos que podem ser extraídos do espaço e do tempo para serem inseridos num território diferente, descodificado e inesperado.”¹⁹ Gehry começou por desenvolver uma prática profissional intensa que assentava numa interiorização da paisagem californiana, exponenciando criativamente a aleatoriedade e transitoriedade do ambiente urbano de Los Angeles. A exploração de volumetrias distorcidas, a utilização de materiais tradicionalmente desqualificados e a reinvenção criativa da tecnologia construtiva foram as bases projectuais de uma prática radical de contextualização da obra arquitectónica, exemplarmente expressa, no final da década de setenta, na famosa Casa Gehry (1978). Estas estratégias criativas de carácter irónico, próximas das lógicas materiais do *neo-dadaísmo*, funcionavam por deslocamento dos significados convencionais atribuídos a formas, materiais e técnicas construtivas, confundindo as polaridades tradicionais entre intencional e espontâneo, erudito e vernáculo, nobre e pobre, acabado e inacabado, etc. Na verdade, esta abordagem desconstrutiva e informalista de Gehry, estruturalmente contextual mas que funcionava através de desconcontextualizações selectivas, era o resultado de uma resposta intuitiva mas intencional à efemeridade e precariedade estrutural do território de Los Angeles. No entanto, estas estratégias de infusão de criatividade na realidade concreta ainda se realizavam mais por lógicas de defamiliarização do que propriamente por processos de abstracção. De facto, as estratégias de defamiliarização recorrem a processos de desconcontextualização que só podem ser activados na presença do contexto, por isso ainda pressupondo à partida quer a identidade do material utilizado quer a unidade do lugar em causa.

Surpreendentemente, no início da década de oitenta, Gehry começa progressivamente a afastar-se de uma abordagem contextualizada, adoptando estratégias criativas mais orientadas para questões de âmbito linguístico mais generalizável. Com grande perspicácia e sentido de oportunidade, Gehry assimila a atmosfera disciplinar dos anos 80, dominada pelas emergentes investigações semiológicas do *pós-modernismo*, redefinindo estruturalmente as suas estratégias projectuais. A possibilidade criativa de reinvenção material e linguística

A Abstracção na arquitectura contemporânea e as estratégias de investigação da alteridade:

Frank, Gehry e Peter Eisenman



Da esquerda para a direita: Frank Gehry, *Edifício Main Street*, Venice, Califórnia, 1985-91 e Frank Gehry, *Casa Gehry*, Santa Mónica, Califórnia, 1977-78

do mundo existente na contemporaneidade só poderia ser executada através da radicalização dos processos de deslocamento e estranhamento. Respondendo aos novos desafios da internacionalização do seu percurso profissional, o arquitecto americano transita de uma abordagem centrada na reinvenção material da realidade quotidiana de um lugar particular para estratégias de apropriação icónica de formas reconhecíveis, através da exploração de técnicas surrealistas de deslocação simbólica e de processos críticos inspirados na *pop-art*. Significativamente, essas estratégias assentes na exploração do campo figurativo devem muito a colaborações delirantes com artistas, manifestando-se tanto por oposição à abstracção radical de Richard Serra,²⁰ como por sintonia com a figuração deslocada da dupla Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen.²¹ Seria desta última parceria que resultariam propostas arquitectónicas singulares como o projecto Camp Good Times nas montanhas de Santa Mónica (1984-85), com a sua implantação dispersa e fora de escala de estranhos objectos figurativos, como o edifício na Main Street de Los Angeles (1985-91), resolvido inesperadamente através da colocação de uns binóculos gigantes a marcar a entrada do edifício. Foi Alejandro Zaera que melhor compreendeu esse desejo irreprimível de «re-semantização da realidade quotidiana» de Gehry, presente nas suas «poéticas da extra-territorialidade» que, embora já presente na exploração inicial da «tecnologia pobre», começava a ser agora exponenciada através de processos radicais de deslocamento e estranhamento a partir do recurso a estranhos

20 Curiosamente, Giovannini percebe na colaboração entre Gehry e Serra no projecto artístico de uma ponte suspensa em Nova Iorque, onde emerge a figura do «peixe» pela primeira vez, a presença da questão central da relação entre abstracção e figuração: “o peixe de Gehry e a abstracção de Serra cada um ancorava as posições opostas da ponte suspensa”. Joseph Giovannini, «Art into Architecture», in *Guggenheim Magazine*, New York, 1997, p. 21, tradução livre.

21 Van Bruggen retene que a sua colaboração e de Oldenburg com Gehry no projecto Camp Good Times se baseava “(...) no desenvolvimento de formas que medeiam entre a abstracção e a objectualidade, mediação que nos apercebemos ser a base da nossa colaboração.” Coosje van Bruggen, «Leaps into the Unknown», in *The Architecture of Frank Gehry*, New York, Rizzoli, 1986, p. 140, tradução livre.

19 Germano Celant, «Reflections on Frank Gehry», in *Frank Gehry: Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1985, p. 14, tradução livre.

«elementos figurativos».²²

Mas este percurso singular de Gehry, que culmina com a apropriação do domínio da figuração, mais do que um ponto de chegada apresenta-se no seu percurso como um inesperado novo ponto de partida. Efectivamente, a contri-buição de Gehry para uma reinterpretção da abstracção na contemporaneidade tem de ser procurada, no âmbito específico da exploração da figuração, na sua estranha e recorrente apropriação da figura do «peixe». Desde logo, esta in-vestigação peculiar extravasa grandemente tanto as motivações subjectivas do arquitecto, conotadas com as suas memórias²³ e obsessões pessoais,²⁴ como as suas declaradas intenções disciplinares, orientadas para uma crítica irónica ao pós-modernismo arquitectónico.²⁵ Joseph Giovannini considera mesmo o «pei-xe» como o elemento chave de libertação da obra de Gehry em relação à de-pendência da criatividade natural dos artistas, singularizando e autonomizando de aí em diante as suas propostas: “A lição mais profunda que aprendeu com os artistas, quer na Califórnia quer em Nova Iorque, foi que os arquitectos podem também ser livres de seguir a sua curiosidade e instinto, que podem deixar-se captar num momento de fascinação e procura, arquitectando e construindo essa fascinação. Com esta atitude, Gehry tem-se gradualmente tornado independen-te das imaginações que foram a sua inspiração original. O instrumento através do qual adquiriu a sua independência foi o peixe.”²⁶ Não confinando a apropria-ção zoomórfica ao «peixe», e tendo recorrido esporadicamente à águia, à cobra, ao polvo, ao crocodilo, ao touro, etc., é fundamentalmente através deste que se consegue delinear um percurso de investigação contínuo. Experimentando a

22 Ver: Alejandro Zaera, «Frank O. Gehry, Still Life», in *El Croquis - Frank O. Gehry*, nº 45, Madrid, 1990.

23 Gehry dá uma justificação biográfica para o seu interesse pelo «peixe»: “(...) quando era uma criança costumava ir às quintas-feiras ao mercado com a minha avó, fomos ao mercado judeu, comprávamos uma capra viva, levávamo-la para a sua casa em Toronto, ponhamo-la na banheira e eu brincava com o desgaçado do peixe todo o dia, até que no dia seguinte ela o matava e cozinhava. Pensei que talvez isto tenha alguma coisa a ver com isso.” Frank Gehry, «No, I'm an architect, Frank Gehry and Peter Arnett: A Conversation», in *Frank Gehry: Buildings and Projects*, New York, Rizzoli, 1985, p. XVII, tradução livre.

24 Gehry revela, no âmbito da sua actividade, a função psicológica do desenho do «peixe»: “Comecei com o peixe e apercebi-me de como era belo. (...) Continuei a desenhá-lo e trabalhá-lo e comecei a tomar-se para mim um símbolo de um certo tipo de perfeição, que não podia atingir nos meus edifícios. Sempre que desenhava alguma coisa e não conseguia acabar o desenho, desenhava o peixe como notação.” in Frank Gehry, «No, I'm an architect, Frank Gehry and Peter Arnett: A Conversation», in op cit, p. XVII, tradução livre.

25 Gehry refere a intencionalidade crítica nesse gesto prolocutor de apropriação figurativa do «peixe», apresentando-o como uma sátira à superficialidade do pós-modernismo: “Era um comentário ao pós-modernismo. (...) O peixe era uma espécie de piada acerca de todas essas referências ao passado. Todos estavam a citar os antigos edifícios clássicos, por isso decidi citar algo que era cinco milhões de anos anterior à humanidade. Também era uma crítica ao antropocentrismo da arquitectura clássica, referindo-se literalmente a um corpo de animal.” Frank Gehry, «Conversations con Frank Gehry», in *El Croquis - Frank O. Gehry 1991-1995*, nº 74/75, Madrid, 1995, p. 33, tradução livre.

26 Joseph Giovannini, op cit, p. 21, tradução livre.

difficuldade de transmutação do domínio figurativo para a arquitectura, Gehry começou por desenvolver, no início da década de oitenta, a exploração do «peixe» em projectos de colaboração com artistas e em experiências no campo da escultura e do design.²⁷ Se Gehry explorou primeiro o «peixe» nesses campos específicos, é na sua transmutação para o campo arquitectónico que vai produ-zir resultados mais surpreendentes, propondo uma nova interpretação da abs-tracção no âmbito da arquitectura contemporânea. E essa exploração singular faz-se recolocando, em novos termos, a questão determinante da relação entre figuração e abstracção. O processo de investigação projectual de Gehry torna-se aqui revelador: “(...) quando fiz a primeira escultura do Grande Peixe para a exposição em Itália, estava ao seu lado e senti a cauda mexer, percebi que tinha inadvertidamente criado movimento congelado, simplesmente devido ao objec-to representativo. Perguntei-me: Conseguirei abstrair-lo? Poderei livrar-me da cauda e da cabeça porque me são desagradáveis arquitectonicamente? (...) Para mim a questão era como conseguir movimento com elementos arquitectónicos, porque não pretendo ser representativo. (...) You noutra sentido. E esse senti-do está relacionado com a sensação de movimento, um sentido do imediato e do espontâneo, de modo a trazer paixão e sentimento para o edifício. Assim, quando os utilizadores visitam o edifício estão visual e emocionalmente envol-vidos.”²⁸ Apesar do «peixe» já aparecer desde o início da década de oitenta nos projectos arquitectónicos, embora ainda na condição de objecto apostro ou au-tónomo, só na segunda metade da década de oitenta este ganha um tratamento e configuração especificamente arquitectónica, afirmando-se escultoricamente no espaço urbano. Se no restaurante Fish Dance em Kobe (1986-87) a escul-tura habitada ainda detém todas as referências à figuratividade do «peixe», é na escultura monumental na Vila Olímpica de Barcelona (1989-92) que o pro-cesso de abstracção começa a fazer-se sentir com a supressão intencional das principais referências representativas. Em termos de processo criativo, Gehry submete o «peixe» a um verdadeiro processo de abstracção, neutralizando os seus elementos mais explicitamente figurativos, com o intuito de captar as suas qualidades visuais intrínsecas, ao nível da forma, superfície e textura. Para isso, não pode romper totalmente o vínculo com a figuração, desenvolvendo o que se pode denominar de abstracção alusiva. Efectivamente, trata-se aqui de trans-mutar a forma zoomórfica em puro movimento orgânico através da depuração

27 Nesta primeira apropriação de Gehry da figura do «peixe» no campo da arte e design destaca-se a proposta “Gehry-Serra Bridge” com Richard Serra, para a exposição *Connections: Artists & Architects* para a Architectural League de Nova Iorque em 1981; a proposta «Folly: The Prison» para a exposição *Follies, Architecture for the Late Twentieth-Century Landscape* na galeria Leo Castelli em 1983; a proposta com Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen de 1984 e a performance de 1985 *Il Corso del Coliello* para a Bienal de Veneza; a escultura *Pesce Grande* de 1986; e os candeeiros em fôrmica *Fish and Snake Lamps* desenvolvidos entre 1983 e 1986.

28 Frank Gehry, «Un' Architettura di Frontiera», in *Domus*, nº 745, Milano, 1993, p. 18, tradução livre.

progressiva da sua figuração latente, activando as ligações entre os habituais campos opostos e exclusivos da figuração e abstracção. É neste sentido que a surpreendente apropriação de Gehry da figura do «peixe» reequaciona radicalmente a distinção tradicional entre abstracção e figuração.

Torna-se determinante, neste âmbito, que Gehry realize esse processo de abstracção através de um trabalho perceptual sobre a forma arquitectónica, acertando e afinando progressivamente a composição arquitectónica. Nunca perdendo a conexão com o horizonte mediador da realidade, a actividade subjectiva permite-lhe conectar estruturalmente o processo de formalização com o mundo da linguagem, nunca rompendo o elo com a realidade figurativa. Na verdade, Gehry deixa-se levar pela sua intuição numa busca precisa do movimento de formalização que, através de uma reformulação morfológica constante, transforma o projecto arquitectónico num campo de experiência fenomenológica. Todo o processo criativo do arquitecto americano é intencionalmente movimento corporal tanto da mão que rapidamente desenha no papel como do olho que pacientemente apura os volumes das maquetas. Tal como Francesco dal Co assinou, “se observarmos, sucessivamente, o enorme número de maquetas que constrói para os seus projectos, podemos perfeitamente perceber a maneira como ganham forma através da gradual estratificação e sedimentação de decisões visuais e manipulações tácteis.”²⁹ É esta constante vontade de forma, este impulso para transformar a realidade através de novas e inesperadas configurações objectuais e materiais que caracteriza a sua abordagem perceptual, requerendo uma plena coordenação corporal das faculdades humanas, assente numa confiança absoluta na captação gestual dos enigmas da percepção visual.³⁰

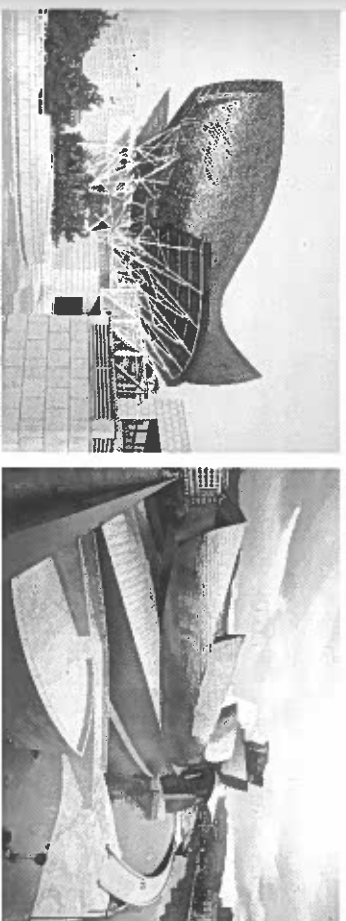
Mas a relevância disciplinar da investigação da abstracção efectuada por Gehry pode ser comprovada essencialmente na resposta que os seus poderosos objectos escultóricos impõem nos utilizadores. Ao propor objectos abstractos com fortes propriedades alusivas, exponenciados pelas conexões subliminares com a realidade figurativa, Gehry realiza, com uma abrangência sem paralelo no seu percurso anterior, o fulcro do seu programa arquitectónico, a saber, a intensificação da experiência receptiva. Com uma manifestação precoce no Museu Vitra em Weil-am-Rhein (1987-89) e com plena concretização no Museu Guggenheim de Bilbao (1991-97) e Auditório Disney de Los Angeles (1987-2003) e com repercussões impressionantes em toda a sua obra recente, as

29 Francesco dal Co, «The World Upside Down – The Tortoise Flies and the Hare Threatens the Lion», in *Frank O. Gehry – The Complete Works*, New York, The Monacelli Press, 1998, p. 55, tradução livre.

30 Michael Sorkin refere a tarefa meramente instrumental da utilização das novas ferramentas informáticas, não afectando a perceção estrutural do trabalho criativo de Gehry: “(...) o computador é usado não como dispositivo generativo mas como instrumento de tradução (...) Para Gehry o computador é uma ferramenta não um parceiro, um instrumento para captar a curva, não para a inventar.” Michael Sorkin, «Frozen Light», in *Gehry Talks – Architecture + Process*, New York, Rizzoli, 1999, pp. 30-32, tradução livre.

A Abstracção na arquitectura contemporânea e as estratégias de investigação da alteridade:

Frank, Gehry e Peter Eisenman



Da esquerda para a direita: Frank Gehry, *Escultura Monumental*, Barcelona, 1989-92; Frank Gehry, *Museu Guggenheim*, Bilbao, 1991-97

estratégias de abstracção alusiva de Gehry confirmam-se na apropriação pública generalizada e entusiasta dos seus objectos. Efectivamente, os processos de abstracção explorados pelo arquitecto, não quebrando totalmente o vínculo com a figuração, permitem-lhe produzir obras enigmáticas, que apelam abertamente ao mundo significante da linguagem. A realidade arquitectónica abstracta das suas obras nunca supera ou anula a coisa abstraída, antes através dela expone abertamente o mundo evocativo e constitutivo da forma arquitectónica. De certa maneira, apresenta-se como uma apropriação figurativa captada no limiar do seu desvanecimento. Deste modo, ao inviabilizar os significados directos e literais do campo figurativo ao mesmo tempo que potencia as suas propriedades alusivas, os objectos surpreendentes de Gehry dão uma nova liberdade ao público na actividade de conferir significação ao objecto, envolvendo o espectador numa atmosfera de sedução e fascínio. E essa exacerbação enigmática da obra revela a sua relação estrutural com a alteridade da linguagem, ou seja, nas palavras de David Cohn, “a ideia de peixe, em primeiro lugar, foi uma aproximação ao conceito de outro, do estranho.”³¹ Por isso, não interessa tanto se, por exemplo, o Museu Guggenheim é um peixe em movimento, uma rosa a desabrochar, uma explosão congelada, a rebentação de uma onda, um réptil recostado ou um barco com as velas insufladas. O que importa é que a captação desse sentido abstracto do movimento na forma arquitectónica, através do investimento do mundo figurativo, potencia criativamente a actividade significante, expondo a dimensão produtiva



Frank Gehry, *Auditório Walt Disney*, Los Angeles, Califórnia, 1987-2003

31 David Cohn, «I Sing the Light Electric», in *El Croquis – Frank O. Gehry*, nº 45, Madrid, 1990, p. 122, tradução livre.

da linguagem para lá da sua convencionalidade. Efectivamente, nas palavras de Kurt Forster, “se é possível falar de um domínio espacial sem contornos figurativos mas possuindo poderosas qualidades corporais, se o movimento pode desvendar as complexidades da ordem do edifício para lá da representação planimétrica, então o Museu Guggenheim de Bilbao accorda uma arquitectura que esteve adormecida há séculos.”³²

A abstracção maquínica de Peter Eisenman

Peter Eisenman tem sido o arquitecto que mais radicalmente tem investido a abstracção no campo da arquitectura, interrogando os limites da representatividade da morfologia arquitectónica, através da dissociação entre a conceptualidade da forma e a convencionalidade da linguagem. Desde cedo, o arquitecto americano interessou-se especificamente pela questão da representação arquitectónica, procurando delimitar, no âmbito teórico, um campo estritamente formal, independente das determinações históricas, estilísticas, funcionais e contextuais.³³ Profundamente influenciado pelas teorias estruturalistas da linguagem, Eisenman pretendia estabelecer uma linguagem universal para a arquitectura, revelando-a através de uma purga de tudo o que a condicionava exteriormente, desde a submissão ao contexto e ao programa até à subjectividade da experiência. Reconhecendo a exigência de uma leitura conceptual para uma verdadeira compreensão da realidade arquitectónica, Eisenman estava convicto da possibilidade da universalidade da constituição formal e geométrica da arquitectura. Foi essa confiança no potencial de captação dos «universais formais» que o levou a distinguir e submeter a «forma específica» à «forma genérica», o «aspecto perceptual» ao «aspecto conceptual», a «intenção semântica» à «intenção sintáctica», a «estrutura superficial» à «estrutura profunda».³⁴ Desde cedo, para Eisenman, a disciplina da arquitectura é da ordem

pura do pensamento, da capacidade de conceptualização da forma arquitectónica para lá do relativismo e contingência da experiência individual.

Mas, para o arquitecto americano, mais importante do que a delimitação conceptual de uma linguagem pura e autónoma era a sua aplicação consciente na produção arquitectónica contemporânea, facto que orientou a concepção das suas primeiras casas, apresentadas na célebre exposição no MoMA dos denominados *New York Five*.³⁵ No entanto, acompanhando em tempo real a transição das teorias estruturalistas para as pós-estruturalistas, Eisenman rapidamente percebe a impossibilidade de tal programa universalizante, o que o levou, nas casas subsequentes, a iniciar inesperadamente a sua própria desconstrução projectual. Nestes termos, o arquitecto vai então investigar os limites da linguagem arquitectónica, explorando lógicas compositivas abstractas, através de processos conceptuais geometricamente conduzidos. Tal como Rosalind Krauss apontava acerca da obra inicial de Eisenman, “o tipo de leitura do formalismo pretendido era um que convertesse a transparência em opacidade.”³⁶ E esta opacidade da linguagem não era mais do que o efeito de estranhamento entre a actividade cognitiva e a experiência sensorial, ou seja, o deslocamento entre conceito e percepção, que no seu entender caracterizava a experiência do mundo contemporâneo.³⁷ A arquitectura para Eisenman, não podendo superar essa condição estrutural de «deslocamento» e «alienação», estava por isso destinada a explorar radicalmente essa abertura intrínseca da linguagem, através da expo-

32 Kurt Forster, «Architectural Choreography», in *Frank O. Gehry: The Complete Works*, New York, The Monacelli Press, 1998, p. 30, tradução livre.

33 Eisenman defendeu inicialmente a possibilidade de constituição de uma ordem universal formalmente manifestada, não condicionada por determinações exteriores: “Será minha contenda considerar que as considerações formais são basilares para toda a arquitectura independentemente do estilo, e que por si só poderiam ajudar-nos a desenvolver uma linguagem comum tanto para a crítica como para o projecto.” Peter Eisenman, «Towards an Understanding of Form in Architecture» (1963), in *Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963-1988*, New Haven / London, Yale University Press, 2004, p. 3, tradução livre.

34 Gandelsonas descreveu com acuidade a interpretação estruturalista que sustenta a obra inicial de Eisenman: “A adopção específica do modelo linguístico de Chomsky, contudo, permite a Eisenman ir além de qualquer «analogia» linguística previamente estabelecida. Em primeiro lugar e principalmente, propõe a favor do arquitecto uma *competência* ou conhecimento do seu objecto, a «arquitectura». Depois, distingue entre uma estrutura *profunda* (conceptual) e uma estrutura *superficial* (perceptual) na linguagem na qual, em oposição ao ideal funcionalista, a estrutura profunda e superficial não coincidem necessariamente ou se tornam transparentes entre si. Finalmente, sugere uma equivalência entre a «estrutura profunda» e a «*sintaxe*» como fundamento da concepção formal em arquitectura que reage contra o campo perceptual e relativista dos significados convencionais.” Mário Gandelsonas, «From Structure to Subject: The Formation of an

Architectural Language» (1978), in *House X*, New York, Rizzoli, 1982, p. 8, tradução livre.

35 Ver: *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, New York, Oxford University Press, 1975.

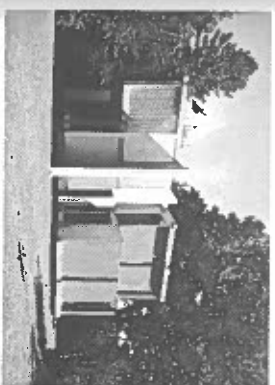
36 Rosalind Krauss, «Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman» (1980), in *Houses of Cards*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 168, tradução livre.

37 Na sua definição de *pós-funcionalismo*, Eisenman entende a «sensibilidade modernista» como uma resposta ao «descentramento» do homem moderno», cuja base «anti-humanista», sendo antinómica do programa político e social da arquitectura moderna, fez com que, no seu entender, o modernismo ainda não tivesse sido elaborado em arquitectura: “A abstracção, a atonalidade e a atemporalidade, no entanto, são meramente manifestações estilísticas do modernismo, não a sua natureza essencial. (...) os sintomas que referimos atrás sugerem o deslocamento do homem para fora do centro do seu mundo. Ele já não é visto como o *agente originário*. Os objectos são entendidos como ídeas independentes do homem. Neste sentido, o homem é uma função discursiva dentro de sistemas de linguagem complexos e pré-formados, que ele testemunha mas não constitui. (...) O modernismo, como sensibilidade fundada no fundamental deslocamento do homem, representa o que Michel Foucault definiu como *nova episteme*. Derivando de uma atitude não-humanista para a relação de um indivíduo com o seu meio físico, rompe com o passado histórico, tanto com a maneira como entende o homem como sujeito e, como vimos, com o positivismo ético da forma e da função. Portanto, não pode ser relacionado com o funcionalismo. É provavelmente por esta razão que o modernismo ainda não foi até agora elaborado em arquitectura. (...) o que é denominado *pós-funcionalismo* começa como uma atitude que reconhece o modernismo como uma sensibilidade nova e distinta. Pode ser melhor compreendida em arquitectura em termos de uma base teórica que está interessada no que se pode definir como dialéctica modernista, contrariamente à velha oposição humanista (i.e., funcionalista) entre forma e função. Esta nova base teórica muda o equilíbrio humanista da *forma/função* para uma relação dialéctica dentro da própria evolução da forma.” Peter Eisenman, «Post-Functionalism» (1976), in *Oppositions Reader*, New York, Princeton Architectural Press, 1998, pp. 11-12, tradução livre.

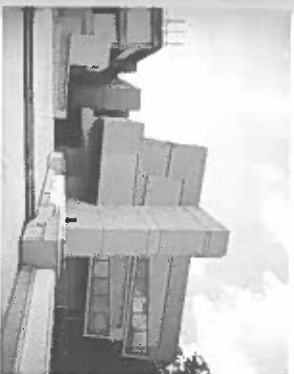
sição e manifestação da alteridade que irredutivelmente a habita. Neste sentido, Eisenman vai orientar toda a sua produção para a procura de estratégias projectuais que, activando os poderes extremos da abstracção, revelem formalmente essa «estranheza» prévia à institucionalidade e convencionalidade das linguagens estabelecidas. Primeiramente, o arquitecto trabalha, na fase das *Cities of Artificial Excavation*, a «sobreposição» tridimensional de múltiplas grelhas e referências cartográficas, patentes tanto em projectos conceptuais, desde o projecto de Cannaregio (1978) até à proposta conceptual *Romeo and Juliet* (1985), como em obras realizadas como o Wexner Center (1983-89). Posteriormente, Eisenman desenvolve a «decomposição» formal sucessiva do volume, presente no projecto da Casa Guardiola (1988) e no construído Aronoff Center (1988-96). Todas estas estratégias radicais de «deslocamento» dos significados disciplinares da arquitectura se apresentaram como tentativas intencionais de abstrair a forma arquitectónica de toda a determinação exterior, de modo a atingir esse domínio inexplorado do espaço arquitectónico. No limite, os espaços projectados pelo arquitecto procuravam romper, de uma assentada, com os hábitos que determinam a percepção da realidade, através da exposição da alteridade da forma arquitectónica: "Acredito que o que tenho tentado fazer é restabelecer a experiência sensorial do corpo no espaço. Fora do controlo da mente e do olho."³⁸

Mas será no início dos anos 90 que Eisenman vai finalmente encontrar uma resolução definitiva do seu programa arquitectónico, através da apropriação de um instrumento produtivo autónomo, a saber, o computador. Efectivamente, a afirmação da produção computacional na prática projectual do arquitecto americano pode ser compreendida como a derradeira realização do projecto teórico eisemaniano, concretizando plenamente as temáticas centrais do seu percurso arquitectónico, através da confluência entre as suas preocupações iniciais com a conceptualidade do objecto e o posterior interesse pela perceptualidade da experiência. Desde logo, Eisenman procura enquadrar essa refundação das premissas do seu programa, conotando as suas investigações com a afirmação de um novo paradigma existencial, emergente com a mediatização das sociedades contemporâneas. Neste contexto, torna-se determinante a sua recolocação do «problema da visão» a partir da consciência das alterações estruturais introduzidas pela nova ordem tecnológica de virtualização da realidade, através da generalização dos meios informáticos. Neste sentido, Eisenman vaticina o declínio do domínio tradicional da visualidade, através do questionamento da «visão monocular e antropocêntrica», dominante desde a invenção da perspectiva renascentista. Na verdade, é através da ideia de «olhar-de-volta», já não

38 Peter Eisenman, «Una Conversación con Peter Eisenman» (entrevista de Alejandro Zaera), in *El Croquis* – Peter Eisenman, 1990-1997, n.º 83, Madrid, 1997, p. 14, tradução livre.



Peter Eisenman, *House VI, Cornwall, Connecticut*, 1972-75



Peter Eisenman, *Centro Aronoff, Cincinnati, Ohio*, 1988-96

do sujeito para o objecto mas radicalmente do objecto para o sujeito, que Eisenman procura estilhaçar definitivamente a possibilidade de uma mediação transparente entre o indivíduo e o mundo na contemporaneidade: "Pode dizer-se que a arquitectura nunca pensou adequadamente o problema da visão (...). Agora o que significa para a arquitectura enfrentar o problema da visão? A visão pode ser definida essencialmente como uma forma de organizar o espaço e os elementos no espaço. É uma forma de olhar *para*, e define uma relação entre o sujeito e um objecto. (...) A ideia de «olhar-de-volta» começa a deslocar o sujeito antropocêntrico. «Olhar-de-volta» não requer que o objecto se torne sujeito, ou seja, a antropomorfização do objecto. O «olhar-de-volta» afirma a possibilidade de dissociação do sujeito da racionalização do espaço."³⁹

Efectivamente, a dissociação radical entre sujeito, criador ou receptor, e objecto arquitectónico, ou seja, a impossibilidade de qualquer mediação construtiva na era da mediatização generalizada, adquire uma importância crucial no programa de Eisenman na sua convincente expressão projectual potenciada directamente pelos poderes generativos do computador. Se a autonomização da dimensão formal da arquitectura e a consequente neutralização da determinação semântica e funcional da disciplina já tinham sido concretizadas nas fases anteriores da sua obra, Eisenman continuava a definir a definição e controlo dos processos compositivos, por mais arbitrários que estes fossem, não conseguindo deslocar ou suprimir convincentemente a sua actividade autororal. Só com a introdução dos processos informáticos, o arquitecto americano consegue que o trabalho de formalização, uma vez realizado internamente pelos meios informáticos, neutralize radicalmente o seu papel autororal.⁴⁰

39 Peter Eisenman, «Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media» (1992), in *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, pp. 558-559, tradução livre.

40 Eisenman entende o «processo maquínico» como uma libertação definitiva da determinação exterior da forma arquitectónica: "O processo maquínico (...) parte da ideia que a arquitectura não tem necessariamente de conter ou legitimar um sistema de signos dado ou incorporado. O maquínico propõe uma arquitectura que não se adapta a uma condição de incorporação prévia, que não tem uma condição pré-existente de significado em relação à sua função, nem um sistema de significação no sentido dialéctico e metafísico de Peter Eisenman, «Processos de lo Intersticial: Notas sobre la Idea de lo Maquínico de Zaera-Polvo», in *El*

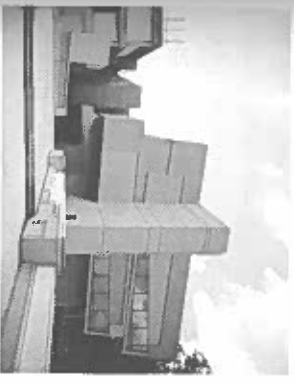
sição e manifestação da alteridade que irredutivelmente a habita. Neste sentido, Eisenman vai orientar toda a sua produção para a procura de estratégias projectuais que, activando os poderes extremos da abstracção, revelem formalmente essa «estranheza» prévia à institucionalidade e convencionalidade das linguagens estabelecidas. Primeiramente, o arquitecto trabalha, na fase das *Cities of Artificial Excavation*, a «sobreposição» tridimensional de múltiplas grelhas e referências cartográficas, patentes tanto em projectos conceptuais, desde o projecto de Cananaregio (1978) até à proposta conceptual *Romeo and Juliet* (1985), como em obras realizadas como o Wexner Center (1983-89). Posteriormente, Eisenman desenvolve a «decomposição» formal sucessiva do volume, presente no projecto da Casa Guardiola (1988) e no construído Aronoff Center (1988-96). Todas estas estratégias radicais de «deslocamento» dos significados disciplinares da arquitectura se apresentaram como tentativas intencionais de abstrair a forma arquitectónica de toda a determinação exterior, de modo a atingir esse domínio inexplorado do espaço arquitectónico. No limite, os espaços projectados pelo arquitecto procuravam romper, de uma assentada, com os hábitos que determinam a percepção da realidade, através da exposição da alteridade da forma arquitectónica: "Acredito que o que tenho tentado fazer é restabelecer a experiência sensorial do corpo no espaço. Fora do controlo da mente e do olho."³⁸

Mas será no início dos anos 90 que Eisenman vai finalmente encontrar uma resolução definitiva do seu programa arquitectónico, através da apropriação de um instrumento produtivo autónomo, a saber, o computador. Efectivamente, a afirmação da produção computacional na prática projectual do arquitecto americano pode ser compreendida como a derradeira realização do projecto teórico eisemaniano, concretizando plenamente as temáticas centrais do seu percurso arquitectónico, através da confluência entre as suas preocupações iniciais com a conceptualidade do objecto e o posterior interesse pela perceptualidade da experiência. Desde logo, Eisenman procura enquadrar essa refundação das premissas do seu programa, conotando as suas investigações com a afirmação de um novo paradigma existencial, emergente com a mediatização das sociedades contemporâneas. Neste contexto, torna-se determinante a sua recolocação do «problema da visão» a partir da consciência das alterações estruturais introduzidas pela nova ordem tecnológica de virtualização da realidade, através da generalização dos meios informáticos. Neste sentido, Eisenman vaticina o declínio do domínio tradicional da visualidade, através do questionamento da «visão monocular e antropocêntrica», dominante desde a invenção da perspectiva renascentista. Na verdade, é através da ideia de «olhar-de-volta», já não

38 Peter Eisenman, «Uma Conversação com Peter Eisenman» (entrevista de Alejandro Zaera), in *El Croquis* – Peter Eisenman, 1990-1997, n.º 83, Madrid, 1997, p. 14, tradução livre.



Peter Eisenman, *House VI, Cornwall, Connecticut*, 1972-75



Peter Eisenman, *Centro Aronoff, Cincinnati, Ohio*, 1988-96

do sujeito para o objecto mas radicalmente do objecto para o sujeito, que Eisenman procura estilhaçar definitivamente a possibilidade de uma mediação transparente entre o indivíduo e o mundo na contemporaneidade: "Pode dizer-se que a arquitectura nunca pensou adequadamente o problema da visão (...). Agora o que significa para a arquitectura enfrentar o problema da visão? A visão pode ser definida essencialmente como uma forma de organizar o espaço e os elementos no espaço. É uma forma de olhar para, e define uma relação entre o sujeito e um objecto. (...) A ideia de «olhar-de-volta» começa a deslocar o sujeito antropocêntrico. «Olhar-de-volta» não requer que o objecto se torne sujeito, ou seja, a antropomorfização do objecto. O «olhar-de-volta» afirma a possibilidade de dissociação do sujeito da racionalização do espaço."³⁹

Efectivamente, a dissociação radical entre sujeito, criador ou receptor, e objecto arquitectónico, ou seja, a impossibilidade de qualquer mediação construtiva na era da mediatização generalizada, adquire uma importância crucial no programa de Eisenman na sua convincente expressão projectual potenciada directamente pelos poderes generativos do computador. Se a autonomização da dimensão formal da arquitectura e a consequente neutralização da determinação semântica e funcional da disciplina já tinham sido concretizadas nas fases anteriores da sua obra, Eisenman continuava a definir a definição e controlo dos processos compositivos, por mais arbitrários que estes fossem, não conseguindo deslocar ou suprimir convincentemente a sua actividade autorral. Só com a introdução dos processos informáticos, o arquitecto americano consegue que o trabalho de formalização, uma vez realizado internamente pelos meios informáticos, neutralize radicalmente o seu papel autorral.⁴⁰

39 Peter Eisenman, «Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media» (1992), in *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, pp. 558-559, tradução livre.

40 Eisenman entende o «processo maquínico» como uma libertação definitiva da determinação exterior da forma arquitectónica: "O processo maquínico (...) parte da ideia que a arquitectura não tem necessariamente de conter ou legitimar um sistema de signos dado ou incorporado. O maquínico propõe uma arquitectura que não se adapta a uma condição de incorporação prévia, que não tem uma condição pré-existente de significado em relação à sua função, nem um sistema de significação no sentido dialéctico e metafísico.", Peter Eisenman, «Processos de lo Intersticial: Notas sobre la Idea de lo Maquínico de Zaera-Polo», in *El*

“O que comecei a fazer foi utilizar o computador, e o computador começou a gerar figuras para mim, que eu não podia criar através da mão. Acredito que a minha mão está limitada pela estética clássica. As nossas mãos e olhos são treinados de uma certa forma. O computador liberta-me e produz formas que não compreendo e que nem penso que gosto. Contém uma mágica para mim, uma energia, algo místico.”⁴¹ Nestes termos, a produção dita «maquinica» de Eisenman realiza de forma extrema a anulação radical da intervenção autoral, substituída pelo funcionamento constituinte da máquina técnica.⁴²

Inversamente à intencionalidade e coerência tradicionais da actividade criativa, Eisenman explora de modo extremo o potencial de «emergência» dos novos meios «maquímicos», por natureza «complexos», «arbitrários», «aleatórios» e «caóticos».⁴³ Com isto, a «máquina arquitectónica» eisenmaniana rompe com a linearidade e previsibilidade dos métodos compositivos, uma vez que “o computador conceptualiza e desenha de maneira diferente.”⁴⁴ É deste modo que, activada por inexoráveis forças «maquímicas», projectualmente indetermináveis e processualmente imprevisíveis, a arquitectura de Eisenman evita qualquer mediação humana, propondo-se explorar um puro substrato de «diferença» não atravessado pela convencionalidade da linguagem. Ao fracturar processualmente os laços que ligam o criador ao objecto produzido, Eisenman salta para um «outro domínio de descrição», substituindo deliberadamente qualquer possibilidade de mediação transparente entre as premissas e os resultados, entre o projecto e o processo. No entanto, esse campo inexplorado que, assentando em lógicas inerentes que superam largamente as faculdades e capacidades humanas, não deixa de abrir novas possibilidades de reinterpretação da intervenção contextual e programática. De facto, o processo de «emergência»,

⁴¹ Croquis - Peter Eisenman, 1990-1997, n.º 83, Madrid, 1997, p. 23, tradução livre.

⁴² Peter Eisenman, citado in *Cities of Artificial Excavation - The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, Rizzoli, 1994, p. 17, tradução livre.

⁴³ Deleuze e Guattari estão a distinguir básica entre o maquínico e o mecânico: de Deleuze e Guattari: “O que são um tipo especial de produção. Os corpos vivos e os aparelhos tecnológicos são maquímicos quando estão em *emergência*; são orgânicos ou mecânicos quando funcionam num estado de equilíbrio estável.” Peter Eisenman, «Processos de lo Intersticial: Notas sobre la Idea de lo Maquínico de Zaera-Polo», in op cit, p. 24-25, tradução livre.

⁴⁴ Eisenman associa o «maquínico» à produção da alteridade radicalmente dissociada do autor: “O maquínico neste contexto pode ser entendido como uma condição de repetição similar em oposição à repetição do mesmo, por isso não é orgânica nem mecânica. Igualmente, os seus objectos devem ser entendidos como diferenças da expressão autoral ou individual. Na expressão autoral o desejo está em que o resultado seja único. No maquínico, os resultados são singulares em vez de únicos. Isto porque o maquínico contém uma *diferença já dada* na interioridade da arquitectura. Essa diferença não pode ser produzida pelo tradicional processo de projecto autoral porque o autor apenas produz o que já é conhecido previamente.” Peter Eisenman, «Processos de lo Intersticial: Notas sobre la Idea de lo Maquínico de Zaera-Polo», in op cit, p. 34, tradução livre.

⁴⁵ Peter Eisenman, «Una Conversación con Peter Eisenman» (entrevista de Alejandro Zaera), in op cit, p. 13, tradução livre.

mais do que anular, pode activar novos modos de relação com um lugar e com os usos, uma vez que os seus dados podem ser introduzidos *a priori* no próprio processo de «emergência», tal como acontece, entre outros, no Plano Rebsto-ckpark em Frankfurt (1990-94) e no projecto para Igreja para o Ano 2000 em Roma (1996). Por um lado, a produção «maquinica» atinge o que denomina de «hiper-complexidade», uma complexidade que, por ser prévia e por isso não linguística, não pode ser atravessada pela mente ou intuição humana.⁴⁵ A «hiper-complexidade» eisenmaniana é, nestes termos, de natureza estrutural e exterior. Por outro lado, os processos de formalização «maquímicos», engendrados interna e instantaneamente pelos programas informáticos, activam, no seu funcionamento autónomo, um outro tipo de memória, análoga à memória do computador.⁴⁶ No entanto, esta memória, devido à aleatoriedade e arbitrariedade do seu funcionamento binário, apresenta-se estruturalmente dissociada dos horizontes da história e da cultura.

A abstracção «maquinica» de Eisenman apresenta-se então radicalmente como um corte com a intencionalidade subjectiva e com a determinação cultural que sempre dominaram a actividade do arquitecto, potenciando a exposição da alteridade estrutural do mundo, através da «emergência» da absoluta «estranheza» formal. Como pura formalização da alteridade do espaço arquitectónico, o evento «maquínico» rompe radicalmente com o horizonte partilhado da linguagem, com as suas convenções e consensos, apresentando-se essencialmente como um processo de abstracção radical. Eisenman qualificou esse processo através da ideia de «presente excessivo», um puro momento de «emergência» entre «o sujeito e a linguagem», incontrolável pelo autor e indeterminado quanto à sua configuração objectual: “Este momento, a que chamarei presente excessivo, torna-se quer o instante, quer a instância da paixão. É também uma paixão dissociada do sujeito e do objecto. (...) Existe uma paixão que pode ser dissociada do sujeito e do objecto para se tornar um momento entre os dois. Na verdade, tanto o sujeito como o objecto são construídos neste momento,

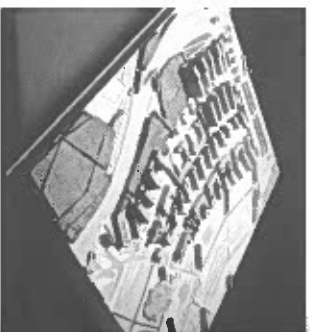
⁴⁵ Eisenman defende a «hipercomplexidade» como um novo campo de actuação: “A complexidade normal pode ser entendida através de uma consistência lógica. (...) A hipercomplexidade não é explicável através de equações lógicas tradicionais. O espaçamento é outra dessas condições. Pode ser explicada, mas requer um nível de complexidade não encontrado nas geometrias convencionais; é já um outro domínio de descrição.” Peter Eisenman, «Processes of the Interstitial: Spacing and the Arbitrary Text», in: *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial - Eisenman Architects 1988-1998*, New York, The Monacelli Press, 2002, p. 101, tradução livre.

⁴⁶ Eisenman refere as potencialidades abstracilizantes da memória R.A.M. (Random Access Memory) em comparação à memória tradicional: “Hoje com a ideia de memória R.A.M. aparece uma outra ideia de corpo colectivo à espera de ser activado, só que agora esta memória não tem história. (...) O computador pode tornar-se um instrumento de jogo para uma nova forma de memória. Ou seja, permite-nos um acesso à memória que não é linguístico, nem histórico, que existe a priori no computador como uma nova forma de memória pré-existente. A questão está em ver se a arquitectura pode tornar-se uma forma diferente de escrita através do acesso a esta memória.” Peter Eisenman, «M Emory Games», in: *M Emory Games*, New York, Rizzoli, 1995, pp. 58-59, tradução livre.

neste excesso do tempo. Concebido desta forma, a paixão torna-se estrutural, opondo-se ao individual e expressionista.⁴⁴⁷

Mas, além da anulação definitiva do controlo subjectivo na criação arquitectónica, os processos «maquímicos» de Eisenman orientam-se para a intensificação da experiência do espaço arquitectónico, naquilo que qualifica como a passagem da determinação do «espaço efectivo» para a singularidade do «espaço afectivo».

Na verdade, o funcionamento abstracizante dos meios informáticos vai exponenciar a experiência receptiva, através da constituição imprevista de uma realidade formal, constituída para lá dos limites racionais da compreensão humana. Essa impossibilidade de domínio do objecto produzido «maquimicamente» confere ao espaço arquitectónico o que o Eisenman denomina de «aura do presente excessivo», exposta pela superação das fronteiras linguísticas, uma vez que este «não está constituído na linguagem do sujeito nem na linguagem do objecto». É, na verdade, essa «estranheza» absoluta inscrita no objecto que impede à pura experiência da historicidade do sujeito. Neste sentido, o evento para Eisenman acontece num presente autónomo, nem retrospectivamente nostálgico nem prospectivamente utópico, isto é, realiza-se num absoluto *agui-e-agora* fechado sobre si mesmo, por isso sem qualquer transcendência histórica. Em suma, o enigma da espacialidade eisenmaniana está nessa incessante busca de uma relação primordial com a realidade arquitectónica, através da neutralização de toda a dimensão cultural que naturalmente envolve e determina a experiência da arquitectura. Nas palavras de Jeffrey Kipnis, “o sujeito contemporâneo de Eisenman é o schizo-voyeur que, perpetuamente agitado e dominado por apetites irreprimíveis, não pode simplesmente contemplar ou interpretar, tendo antes que, ensimesmado e espantado, observar, mirar, fixar.”⁴⁴⁸



Peter Eisenman, *Rehsstockpark Mespelbrunn*, Frankfurt, 1990-94



Peter Eisenman, *Church for the Year 2000*, Roma, 1996



47 Peter Eisenman, «The Author's Affect: Passion and the Moment of Architecture», in *Anyone*, New York, Rizzoli, 1991, p. 202, tradução livre.

48 Jeffrey Kipnis, «R-Tr's Progress», in: *El Croquis – Peter Eisenman, 1990-1997*, n.º 83, Madrid, 1997, p. 45, tradução livre.

VANGUARDA 20: UMA AVENTURA DA PERCEPÇÃO

Paulo Viveiros

Docente na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa

Introdução

A década de 20 do século XX foi bastante agitada na história do cinema. Estabilizou-se um modo de produção que ditou as regras do cinema clássico nas duas décadas seguintes em Hollywood, e em 1927 o cinema conheceu o som síncrono que, apesar da reconversão brutal da maquinaria do cinema que levou no domínio estético a um prolongamento da duração do plano, acabou por se transformar em mais um instrumento ao serviço de uma indústria que privilegiou um sistema de narração para o cinema marginalizando o regime das “atrações” — um cinema sem preocupações narrativas —, que tinha pautado os primeiros anos da história do cinema.

Na Europa, em particular na França, Alemanha e na recém constituída União Soviética, uma nova geração, com alguns dos seus membros com fortes ligações às artes plásticas, criticaram o estado da “sétima arte”, que neutralizou a sua essência para se submeter aos constrangimentos formais e discursivos da literatura e do teatro. Na União Soviética e em França, apontou-se o dedo a uma concepção demasiado teatral do cinema que não fez uso da “qualidade do movimento”, a razão de ser de uma arte autónoma e que Ricciotto Canudo disse ser a sétima. Na Alemanha (e também em França) as pesquisas das vanguardas plásticas e da música foram aplicadas às formas novas que o cinema era capaz de criar.

Neste ambiente de experimentação fértil, procuraram-se novas formas de percepção e houve um grupo de realizadores e artistas plásticos que se empenharam na construção de uma linguagem autónoma do cinema face às outras artes. Numa Europa entalada entre duas guerras, a viver o progresso da industrialização com todas as suas consequências sociais, políticas e económicas, aspirou-se a um cinema puro que ressituisse todas as capacidades do movimento das imagens, pela montagem ou pela “fotogenia” e que, simultaneamente, fizesse tábua rasa do estado do cliché a que a imagem cinematográfica tinha chegado por tê-la submetido a uma representação servil de um mundo aristocrático e burguês de contos de fada e melodramas, que em nada valorizavam a vitalidade de uma nova máquina capaz de construir um mundo mais perfeito do que o percebido pelo olho humano, como foi o programa vertoviano.

Assim, a arte precisava de uma nova máquina que estivesse à altura dos tempos, e o cinema parecia ser essa máquina capaz de mudar a percepção e dar consciência revolucionária. E foi nessa direcção que o cinema de vanguarda

dos anos vinte se desenvolveu, tentando promover uma outra relação do espectador com a imagem, o que constitui uma clara tentativa política revolucionária de modificar a percepção do mundo (Parodi, 2005).

1. O impressionismo

Há uma semelhança evidente entre a geração do impressionismo¹ cinematográfico francês e aquela que se tornará célebre no final da década de 50: a da Nouvelle Vague. Ambos os seus membros são críticos de um estado do cinema francês demasiado teatral e literário incapaz de manifestar a modernidade, quer do médium artístico quer da vida, e que passam à realização para mostrar como o cinema se pode desenvolver de modo a captar a vitalidade do cinema e da própria vida. Ambos os seus chefes-de-fila, morrem precocemente, Louis Delluc e François Truffaut e ambos são suplantados no plano estético por Abel Gance e Jean-Luc Godard, por exemplo.

Deixando de parte estas coincidências, esta “primeira vaga” do cinema francês (que assim justifica o facto da outra ser a “nova vaga”) insurge-se, como re-feri atrás a um estado do cinema francês dominado pela Pathé e pela Gaumont, que privilegiavam a sua actividade de distribuição e exibição de filmes americanos em detrimento da produção, que existe enquanto cópia dos americanos apimentada intelectualmente pelos resquícios do *film d'art*. Ou seja, uma concepção demasiado pesada da encenação e da direcção de actores, fruto de uma produção que não abandona os estúdios e portanto autista em relação ao exterior e aos tempos modernos². O que Delluc, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance e Germaine Dulac procuravam era a concepção de imagens que viessem perturbar a percepção do real e dotá-lo, simultaneamente, de uma consciência social.

Louis Delluc fazia a apologia de um “cinema francês” que fosse autêntico e que se separasse do teatro e dos maus argumentos literários ou históricos. Querira um cinema puro que falasse a linguagem das imagens, que fosse fotogénico e tivesse argumentos originais. Emerge daqui um conceito fundamental para perceber os filmes dessa geração: a *fotogenia*, que segundo Delluc e Epstein é uma qualidade particular do cinema que distingue os filmes da representação convencional do quotidiano, através de novos procedimentos exclusivamente visuais e já não artifícios literários acoplados ao cinema, como foi

1 Apesar da coincidência do nome, não há qualquer proximidade entre os objectivos da geração impressionista no cinema e os seus homónimos na pintura, poucas décadas antes.

2 Não deixa de ser curioso que fazem parte desta concepção de cinema, fortemente criticada por Delluc e acólitos, os realizadores, que em França são de terceira categoria, que vem para Portugal em 1919, para a Invicta Film no Porto, o estúdio mais produtivo da fase do mundo em Portugal: George Pallu, Maurice Mariand e Roger Lion, ou a “invasão francesa” como lhe chamaram, vem repetir fórmulas gastas, incapazes de responderem ao que de mais inovador se ia fazendo em França e na Alemanha.

o uso do *slow-motion*, do desfocado, da montagem acelerada... Dito de outro modo, a fotogenia era, no fundo, a capacidade da câmara revelar o real. No entanto, “a fotogenia não é uma qualidade da fotografia, mas uma definição da imagem cinematográfica contrária à fotografia: a fotogenia é a imagem elevada pelo movimento” (Deleuze, 2004).

E através da fotogenia se poderia chegar a um cinema puro, liberto do modelo cénico e baseado no ritmo e numa abstracção que procurava libertar o cinema da representação teatral e narrativa. Como a “fotogenia é a imagem elevada pelo movimento”, então a nova concepção de ritmo visual que dela se extrai e que resulta numa nova forma de percepção que se afasta dos modelos institucionalizados da representação, é a cadência e orquestração dos planos e da sua sucessão nos filmes de Delluc (como *Fièvre* de 1921), é plástico e artificialmente lento em Epstein (cuja obra-prima, *A Queda da Casa de Usher* de 1928, figura nos anais da história do cinema de vanguarda³), é drama visual abstracto nos planos desfocados de L'Herbier (por exemplo, *El Dorado* de 1921), é montagem rápida e *polivisão* em Abel Gance (*A Roda* de 1921 e *Napoleão* de 1927), e também é sinfonia visual em Germaine Dulac (como vai ser também em Walther Ruttmann, Dziga Vertov, Manoel de Oliveira e Joris Ivens).

Empenhados na desconstrução dos estereótipos da representação desenvolvidos pela indústria do cinema, a fotogenia sobrevaloriza o visual em detrimento da narração literária, mostra em vez de contar, só desse modo se podem compreender as “deformações” que ela causa. Por exemplo, a representação de estados mentais é dada através de técnicas de enquadramentos, ângulos e movimentos de câmara e de montagem, sobrevalorizando a representação visual do interior das personagens, o que levou a uma construção mais formal do que narrativa das manifestações subjectivas (imaginação, fantasia, sonho)

O impressionismo acaba por desenvolver uma plasticidade da imagem, que se traduz num cinema subjectivo que procura mostrar o interior das personagens através dos movimentos de câmara subjectivos do ponto de vista das personagens e dos objectos (o drama psicológico de Roderick em *A Queda da Casa de Usher*, para quem o tempo não passa, daí a lentidão que revela o seu estado de consciência; mas também um cinema puro, devido à plasticidade e ritmo que substituem a narração literária como significação do filme; que se reúnem num cinema integral que acentua a intensidade dos efeitos subjectivos, através da fotografia e da montagem para as experiências ópticas perceptíveis das personagens (o ébrio no início de *El Dorado* mostrado por espelhos deformadores). Germaine Dulac afirma que o cinema integral é “uma emoção intensa devido a uma visão simples de uma coisa sentida de forma sensível”.

3 Também em 1928, John Sibley Watson Jr faz a sua adaptação do conto de Edgar Allan Poe e que foi votada a um ostracismo incompreensível, não sendo inferior à versão de Jean Epstein.

Deleuze, por seu lado, prefere valorizar o ritmo e não a dimensão plástica, por isso afirma que o que define a vanguarda francesa é uma espécie de cartesianismo porque se interessa pela quantidade de movimento e pelas relações métricas que permitem defini-la (Deleuze, 2004). A montagem é entendida enquanto mecânica quantitativa dos elementos materiais, cuja fórmula é “mais movimento implica maior quantidade de elementos” (não necessariamente de acções como os americanos).

Em *Napoleão*, Abel Gance procurando representar a maior quantidade de movimento possível não apenas sobrepõe imagens (por vezes 16, como na célebre sequência inicial da batalha das bolas de neve), como precisa de fragmentar o enquadramento para exprimir o vigor e a energia do jovem Napoleão enfrentando os seus camaradas no dormitório, como necessita ainda de mais ecrãs para representar o movimento na sua máxima extensão, numa projecção tripla (a polivisão da sequência final, onde junta mais dois ecrãs laterais ao ecrã central).

Eisenstein, empenhado em “fender crânios”, em interpretar os factos e não apenas apresentá-los, vai criticar as experiências francesas dizendo que elas não passam de brincadeiras de crianças que apenas exploram as possibilidades fotográficas do dispositivo cinematográfico (Christie, 1998), numa crítica extensiva a *Berlim, Sinfonia de uma Capital* de Ruttmann e aos filmes do cine-olho de Vertov. Também Malevich vai afirmar que a cinética por si só não é suficiente para compor as coisas, pois não liberta o cinema da condição ilusória de qualquer pintura (Tupitsyn, 2002).

2. A abstracção

O “cinema abstracto” continua a ser o maior e mais radical desafio à hegemonia da narrativa ao iniciar novos princípios estruturais. Pode chegar ao extremo de procurar uma experiência física em vez da interpretação. Na mesma época em que se afirmava o modo narrativo do cinema, Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger e Werner Graeff esforçavam-se por subtrair ao cinema uma “imagem-percepção”. Cronologicamente, o primeiro desafio ao cinema narrativo veio dos filmes abstractos dos futuristas Bruno Corra e Arnaldo Ginna entre 1910 e 1914 (hoje desaparecidos).

Muitas das suas inovações derivavam das ideias desenvolvidas pela pintura baseadas visualmente na manipulação da forma, da linha, do tom e da cor. Levadas para a arena temporal do cinema, esta importação forçou a soluções que envolveram transformações formais, movimento das imagens e entre elas através do ritmo interno do enquadramento e da montagem. No geral, as imagens do cinema abstracto são essencialmente não representativas (embora possam ter referências residuais antropomórficas ou de objectos), não têm um

significado ou uma interpretação externo às próprias imagens ou à lógica da sua transformação. Na verdade, as transformações abstractas são paralelas à identificação e às consequências da narrativa. Contudo, as soluções da estrutura temporal do cinema abstracto derivam da estrutura musical, que substitui a estrutura narrativa. Pode-se estabelecer aqui um paralelismo com as teorias de Kandinsky que procurava uma base filosófica e formal para a “linguagem” da abstracção. É o caso de *Sinfonia Diagonal* de Viking Eggeling que procurou estabelecer uma linguagem das formas visuais e das regras fundamentais de transição equivalentes às que orientavam a música ocidental. Mas, o trabalho acaba por ser mais matemático do que musical (Le Grice, 1977).

Walther Ruttmann pôs em prática uma abstracção pura com o objectivo de conseguir uma percepção directa do movimento, através da influência da música, isto é, transpor o ritmo musical para o movimento das imagens do cinema, ou utilizar o som (e a música) como elemento organizador do ritmo perceptivo (como Fischinger o faz, por exemplo). Como Ruttmann vem da pintura, não carrega o fardo da narrativa como o único destino do cinema, nem pretende convencer pela realidade e justeza da imagem. Procura apenas imagens cuja percepção esteja incluída nelas e não no sujeito que as vê. Trata-se de romper com as ligações instituídas pelo lugar do espectador que afectam a percepção das imagens. Uma tendência do cinema narrativo que conduz o espectador pela história demitindo-o de qualquer esforço de apreensão do sentido. A este estado do cinema, que solidifica a percepção e impede a sua aventura pelas imagens, Ruttmann vai opor um “estado líquido” que vai diluir as certezas enraizadas substituindo-as por um estado zero da imagem cinematográfica que reside na sua formas simples em movimento. As primeiras imagens de Ruttmann, remetem ao movimento das ondas. Ele quer extrair o cinema do seu “estado sólido”, levá-lo a uma outra condição que implica agora não esperar encontrar a percepção num sujeito, mas torná-la independente, isto é, colocar a percepção nas coisas, nos objectos e não nas pessoas. Para esse efeito é preciso levar o cinema para um estado líquido, fluente, para um movimento contínuo. Fazer do movimento uma imagem a partir de uma representação óptica-fluente é a condição do cinema abstracto (Parodi, 2005). É preciso começar de novo, para se abandonar os vícios adquiridos e que solidificaram a percepção. Se o cinema é a “sétima arte”, então terá de prová-lo com uma nova imagem do objecto desligado da representação institucionalizada e, simultaneamente, deixar de ser um apêndice visual do teatro e da literatura. É isso que Léger propõe:

“Qualquer tentativa de esforço no espectáculo ou no cinema deve estar concentrada em fazer surgir os valores do objecto mesmo às custas do assunto ou de outro qualquer elemento fotográfico de interpretação (...) O cinema actual é romântico, literário, histórico, expressivista, etc. Devemos esquecer tudo isso e considerar por favor: um cachimbo — uma cadeira — uma mão — um olho — uma máquina de escrever — um chapéu — um pé, etc. (...) Devemos

ter em conta como é que estas coisas podem contribuir para o ecrã tal como são — isoladas — o seu valor engrandecido por todos os significados conectados. A técnica a utilizar é isolar o objecto ou o fragmento de um objecto e apresentá-lo no ecrã em grande-plano numa escala muito ampla. Os engrandecimentos do objecto ou de um fragmento dá-lhe uma personalidade que nunca tinha tido e desta forma pode tornar-se no veículo para todo um novo poder lírico e plástico. Para chegar a isso — ao efeito plástico correcto — é preciso esquecer todos os métodos habituais do cinema. A luz e a sombra são de primeira importância. Os diferentes graus de mobilidade devem ser regulados por ritmos que controlem as diferentes velocidades de projecção, o timing das projecções deve ser calculado matematicamente”

(Léger, 1925)

Para Léger, a projecção é um meio de ampliar a força inerente do grande plano. Em conjunto, o grande plano e a projecção permitem ver o que não pode ser visto apenas através da visão natural (De Haas, 1997). É isso que acontece, por exemplo, em *Fantasmagoria Matinais* de Richter, quando vemos vários planos de uma pistola, porventura o objecto mais usado na história do cinema, mas submetido às suas funções na intriga e nunca visto como objecto isolado, como neste filme. Logo, como a percepção é uma construção, o seu resultado é a instauração de um determinado mundo, porque o cinema é capaz de gerar outra percepção, uma própria. Outra ideia do movimento (e do mundo) começa a nascer, como no cinema de Ruttmann porque se tudo flui, é para alcançar o estatuto de imagem fluente, que não está na percepção de uma coisa, mas no que se extrai da materialidade fluente do movimento. O carácter fluente da matéria precisa da matéria para extrair dela a sua potência. É isso que se passa em *Berlim Sinfonia dum Capital*, uma tentativa em extrair da materialidade estática da cidade “no seu estado sólido” a condição fluente do seu movimento particular. O movimento abstracto, fluente, de Berlim é o verdadeiro objecto do filme⁴.

⁴ Malevich compara o filme de Ruttmann a *O Homem da Câmara de Filmar* feito dois anos depois por Dziga Vertov, e encontra neste um avanço em relação a *Berlim*. “Talvez a tarefa de *Berlim Sinfonia dum Capital* seja a de exprimir a força dinâmica, o dinamismo da cidade, mas *O Homem da Câmara de Filmar*, exprime o dinamismo em si. Assim, o “cine-dinamista de *Berlim* desejava, essencialmente, mostrar o desenvolvimento da dinâmica, desde o momento de repouso estático (a cidade dorme) até ao seu ponto mais alto de tensão. Contudo, Ruttmann dedicou-se aos “trastes”. Em vez de mostrar uma dinâmica, mostrou o adormecer e o acordar dos trastes da vida quotidiana. Como um “cine-ferro-velho”, usou técnicas cinematográficas para mostrar, numa perspectiva sinfónica, todos os trastes que recolhida na cidade de Berlim aos frequentadores de uma feira de velharias (o público). *O Homem da Câmara*, na sua essência, não tende para isso. A sua tendência é, antes, para des-objectivar o centro da cidade sem inteligir quaisquer dos seus elementos numa ideia única que flua no seu interior. Tudo aí resulta de deslocações, tudo é inesperado. Aqui, pela primeira vez, torna-se impossível ligar os elementos de modo a exprimir os mexericos mesquinhos da vida quotidiana. Vertov não tenta analisar ou justificar a máquina centrando-se no facto desta produzir cigarros ou ordenhar vacas; mostra antes, o movimento em si, a dinâmica em si. Em *Berlim*, o que é realçado é o senso comum, e isso com um sabor moral muito específico. Assim, existe na realidade uma diferença muito importante entre essas duas produções. Vertov separa os objectos cinematográficos dos trastes (as coisas mundanas), transportando os primeiros para o mundo da dinâmica, enquanto *Berlim* trata sempre de trastes, mesmo que sinfónicos. Após termos as lentas da nossa câmara na ainda por experimentar dinâmica da vida metálica e industrial-socialista, conseguiremos ver um mundo-novo que ainda agora espera mediação. Cf. Kasimir Malevich, “As leis da pintura nos problemas do cinema” (Tupitsyn, 2002).

Berlim Sinfonia dum Capital, é um filme que vai do particular ao geral, de um acto ou gesto à sua multiplicação, pela montagem, em milhares de analogias ou contrastes. Trata-se de partir de uma unidade mínima de movimento para alcançar o seu próprio signo de génese, isto é, alcançar uma ideia abstracta, geral, do movimento. Mas para isso é preciso uma imagem num estado gasoso (Parodi, 2005). Portanto, já não se assegura um sistema perceptivo estabelecido. O cinema pode explorar outras condições da percepção, libertando-se da reprodução (ele não é um simples instrumento de reprodução mecânica do mundo), da cópia e da convenção, para gerar uma nova consciência sem se constituir num ponto determinado (porque é gasosa), que supera todo o instante para devir movimento e ritmo puro. Por outras palavras, uma vez diluídas as solidificações a que as imagens do cinema tinham chegado, mediante o regresso à representação pura do movimento e do ritmo por via da abstracção que simultaneamente limpa o estado do cliché da representação da imagem cinematográfica, agora a percepção passa a estar nas coisas, nas imagens, e já não no sujeito. Mas como se constrói essa nova percepção? Simplesmente pela quebra de ligações fortes e institucionalizadas que nos impedem de ver as imagens, que nos torna espectadores mais activos e vulneráveis à sensibilidade das imagens que nos afectam de uma “forma gasosa”, porque nos tocam pontualmente, devido a essa evaporação do estado líquido que é a origem de uma nova construção da percepção. Esta forma de percepção já vem de Lucrecio quando falava na existência de partículas ou átomos que se desprendiam das coisas e que afectavam o olhar.

Podemos encontrar uma actualização desta tese no trabalho de Fischinger, porque a câmara (e a montagem) constitui-se com uma verdadeira consciência cinematográfica, é ela que instaura uma nova percepção. É ela que faz da percepção uma coisa; que apaga o dado prévio (a coisa existente antes da representação-percepção) para fazer surgir um novo conceito-percepção. Fischinger pretende levar o cinema a um estado de fluidez semelhante ao da música, onde já não percebemos a nota particular isolada, mas apenas no conjunto como uma nova totalidade harmónica. Deste modo, Fischinger rumia em direcção a uma consciência gasosa ao aplicar as leis acústicas (fluxo de sentimentos criados pela música que intensifica a percepção e facilita a compreensão do cinema absoluto) à expressão óptica (Parodi, 2005). Esta concepção está particularmente presente na sua série de filmes “Estudos” que é uma tentativa de apreensão e transmissão do ritmo visual à imagem fílmica. Logo, já não se trata de outorgar representação, figuração, mas de remeter à representação cinematográfica, um intervalo puro (Parodi, 2005).

Por exemplo, em *Munich-Berlin Wanderung* (1927), Fischinger filma a sua viagem de comboio de Munique para Berlim, cujo resultado é uma espécie de compreensão e expansão do espaço onde o próprio intervalo, faz parte da

dência das imagens. Todas as imagens, qualquer que seja o seu conteúdo, não procuram uma totalidade orgânica fechada, pelo contrário, remetem tudo ao aberto, ao próprio instante, ao infinito. Já não se trata somente de fazer perceber a imagem e a percepção, fazer do movimento um conceito puro, mas gerar uma consciência dispersiva que flutua sobre as coisas para se deter, por um instante, num gesto, numa luz, numa paisagem (Parodi, 2005). Feito de cortes bruscos de partículas elementares que nos conectam com um todo em aberto, não composto, não representável, incomensurável, *Munich-Berlin* é um filme que se enquadra no cinema-olho de Vertov. Neste filme, já não estamos perante o conteúdo ou o estatuto formal de cada plano (o estado sólido), nem da continuidade e resultado do movimento entre cada plano (estado líquido), mas do “entre”, o estado de distensão das moléculas de água que já se transformaram em vapor e se separaram da terra para flutuar no ar dando-nos uma visão global, genérica, da coisa-percepção. Trata-se agora de um outro tipo de percepção (gasosa) que conecta o particular com o universal, o instante presente com o desenvolvimental temporal cósmico.

Os vanguardistas procuraram alcançar a essência do cinema (puro, abstracto ou total), todas as suas possibilidades plásticas e formais, como parte de um programa político geral que aponta para uma revolução dos sentidos ou, pelo menos, para uma modificação da nossa relação com a imagem.

Reside nisto o mito do “cinema absoluto” da superação de toda a figuração realista em prol da pura abstracção, para construir uma nova percepção e uma abertura ao novo. É por isso que Ruttman afirma que:

“chegou-se a um beco sem saída e, em nome da arte, se disfarça e se entêta o cinema, ao invés de criar algo próprio partindo da sua essência (...) a cinematografia faz parte das artes plásticas (...) sendo os seus meios de expressão formas, superfícies, luz e sombra com todas as suas conotações animicas, mas, sobretudo, o movimento destes fenómenos ópticos, a evolução temporal de uma forma a partir de outra. O cinema é uma arte plástica cuja característica nova não se deve procurar num resultado conclusente, mas no devir temporal de uma revelação a partir de outra. Portanto, a tarefa principal do cineasta consiste em conseguir a composição integral óptica da obra”.

Hans Richter parte da crítica à via nihilista e mística do desenvolvimento da (anti)-arte Dada, e procura uma linguagem universal que reequilibre o absurdo (a tendência Dada) com a razão (a doença da modernidade). Essa linguagem universal é a forma abstracta (universalmente perceptível independentemente da raça ou nação). Como é que a forma abstracta reequilibra o absurdo e a razão? *Rhythmus 21* (23 e 25) prova-o a nível macro — os filmes criam forte impressão de ordem — e a nível micro — os filmes são surpreendentes e imprevisíveis. Richter cria um ritmo em contratempo. Quando Richter estabelece um padrão, de repente quebra com ele de forma inesperada: o movimento acelera e desacelera, o *stop motion* substitui o movimento suave do início, saltos aleatórios entre figuras grandes e pequenas, movimentos recessivos tornam-se late-

rais e vice-versa, múltiplas figuras aparecem em simultâneo, algumas recuam, outras avançam, umas movem-se lateralmente, outras permanecem estáticas. Apesar de todas estas variações inesperadas, permanece um padrão básico ou um “assunto” que recobre todo o filme: quadrados e retângulos brancos num fundo preto (ou em negativo) movem-se lateralmente ou para a superfície ou profundidade do ecrã. Uma impressão de ordem é mantida apesar dos momentos de desordem. *Rhythmus 21* vai de encontro à definição da (anti)-arte a nível formal, através do equilíbrio ordem/desordem, razão/absurdo. Cada acção produz uma reacção correspondente (Turvey, 2003).

Partindo de figuras geométricas para compor um ritmo líquido contínuo, a série “Ritmos” descobre a lei da percepção, que está em sintonia com a sua definição Dada e com a sua definição metafísica da realidade, como um todo harmonioso composto de forças diferentes e opostas. Mas a partir de *Estudo Cinematográfico* e *Fantasmias Matinais*, Richter opera uma passagem para o estado gasoso da percepção. O objectivo é chegar, a partir do conceito abstracto, à afeição pura. Já não se trata simplesmente de perceber o ritmo ou o movimento, mas senti-lo, ser-se afectado por ele, para que se produza um pensamento novo, de forma a escapar às regulações impostas pela cultura e sociedade onde estamos incluídos (Parodi, 2005).

A obra de Richter é a representação da sua visão da vida, mas é também uma ligação humana, a procura de uma linguagem universal que ultrapassa preconceitos e constrangimentos de códigos culturais (Turvey, 2003). Da imagem-percepção ao pensamento óptico, passando pela afeição, o programa do cinema abstracto não faz outra coisa do que pôr em evidência o que o cinema narrativo oculta: a estreita relação entre imagem e pensamento, entre percepção e pensamento (Parodi, 2005).

Conclusão

Em 1929, os principais realizadores ligados ao cinema experimental reuniram-se em La Sarraz (Suíça) para juntos definirem uma política para a produção independente. Chegaram inclusivamente a fazer um filme colectivo, que se perdeu ou nunca chegou a ser completado. No entanto, esse encontro em nada alterou o rumo do cinema, talvez também devido ao momento político que se vivem nos anos 30.

Apesar de tudo, mais do que a necessidade de uma política de produção independente (que inevitavelmente levaria a uma outra solidificação do cinema), a principal consequência das vanguardas para o cinema é a constituição de uma imagem-percepção como o primeiro acto de representação. A imagem sólida (teatral e estática), torna-se líquida (consciência do movimento), e o ritmo e o tempo libertam-se dos sujeitos e objectos que os agenciavam. O objectivo é fazer da própria percepção o objecto da imagem e/ou da representação. Mas esta

ideia é também uma forma de crítica às abordagens perspectivistas da imagem, cuja percepção está no lugar do espectador (solidificada) e não nas imagens ou nos objectos⁵. Depende agora de nós, sujeitos espectadores, estarmos sensíveis ou predispostos a nos deixarmos afectar por elas, a fazermos o esforço de compreensão perante aquilo que surge de novo ao nosso olhar e, deste modo, abandonar o estado do cliché e da inércia a que o homem tende naturalmente.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques (2007) — *Moderne? Comme le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris, Cahiers du Cinema
- CHRISTIE, Ian (1998) — “The Avant-gardes and European Cinema before 1930”, in John Hill e Pamela Church Gibson (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press, pp. 449-454
- DE HAAS, Patrick (1997) — “Entre projectile et projet. Aspects de la projection dans les années vingt” in Dominique Paini (ed.), *Projections, les transports de l'image*. Paris, Hazan/Les Presses de la Sorbonne
- DELEUZE, Gilles, (2004) - *A Imagem-Movimento. Cinema 1*. Lisboa, Assírio e Alvim [tr. port. de Rafael Godinho, *Cinema 1. L'Image-mouvement*, Paris Minuit, 1983]
- JULLIER, Laurent (1997) — *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du jeu d'artifice*. Paris, L'Harmattan
- LAWDER, Standish (1975) — *The Cubist Cinema*. New York, New York University Press
- LÉGER, Fernand (1925) — “A New Realism- the Object (its plastic and cinematic graphic value)” in Hershel B. Chip (ed.), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1984
- LE GRICE, Malcolm (2001) — “On Léger, Vertov and The Flicker Film” [1977] in Malcolm Le Grice (ed.), *Experimental Film in the Digital Age*, London, BFI, pp. 41-53
- O'PRAY, Michael (2003) — *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, London, Wallflower
- PARODI, Ricardo (2005) — “Berlin era uma Festa: vanguarda e experimentação no cinema alemão da década de vinte” in <http://www.goethe.de/ins/br/sab/pro/seminar/e/htm/semin2/aula3.htm> (16/05/2005)
- TUPITSYN, Victor (2002) — “Estímulo e Pensamento: os textos de Malevich”, in Margarita Tupitsyn (ed.), *Malevich and Film*, New Haven/London, Yale University Press [tr. port. de José Gabriel Flores, *Malevich e o Cinema*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2002, pp. 127-145]
- TURVEY, Malcolm (2003) — “Dada Between Heaven and Hell: Abstraction and Universal Language in the Rhythm Films of Hans Richter”, *October*, 105, Summer, pp. 13-36
- VALLIER, Dora (1980) — *L'art abstrait*. Paris, Librairie Générale Française [tr. port. de João

5 Esta tese está presente no primeiro capítulo de *Logique du sens* de Deleuze, quando este aborda o simulacro em Platão, alertando para o facto que quando as imagens são analisadas independentemente do que representam, elas saem valorizadas, porque deixam de ser acessórios de outra realidade por meio da representação.

O CINEMA EXPERIMENTAL E ABSTRACTO: BRAKHAIGE, WARHOL, JACK SMITH E BILL MORISSON

Inês Gill

Docente na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa

O cinema abstracto, apesar de se ter desenvolvido nos anos vinte nas vanguardas europeias, encontrou a sua verdadeira expansão a partir dos anos 60 do séc. XX, com a comercialização das câmaras portáteis.

A abstracção fílmica traduz-se essencialmente pela utilização de uma forma não-narrativa, mas um trabalho formal pode também levar à abstracção plástica: por exemplo, o grande plano de um objecto que isola um pormenor ou um plano longínquo que reduz as figuras a um ponto no conjunto da paisagem pode induzir a abstracção da representação.

Em geral, a abstracção fílmica permite ao cinema reflectir sobre si próprio enquanto *medium* e enquanto produtor de sentido, porque vai muito além da linguagem cinematográfica clássica que o limita a ser um mero suporte narrativo.

Nos Estados Unidos, Stan Brakhage (1933-2003) torna-se o cineasta experimental por excelência, não só pelas suas obras fílmicas como também pela sua reflexão teórica. Influenciado pelo *neo-romantismo* dos poetas que encontrou no Black Mountain College, Stan Brakhage trabalha o enquadramento que liberta a imagem: o enquadramento deixa de ser mero instrumento de captação da realidade, mas um verdadeiro espaço de criação e de expressão das formas¹. O olhar não deve ser preconcebido. É o “untutored eye”, um olhar virgem sobre as coisas do mundo, que vai ser expresso, tornando a câmara num instrumento intuitivo do corpo e do olho. Apesar de ter experimentado vários formatos, o realizador trabalhou essencialmente em 16mm. Na segunda fase da sua obra, a abstracção baseia-se nos objectos e nas situações do quotidiano que ele exprime através da utilização da cor, das formas e do movimento. Apesar de ter um controlo mínimo na realização dos seus filmes, o acidental, o espontâneo e o intuitivo têm um papel muito importante no seu processo criativo.

Stan Brakhage escreve *Metaphors on Vision* que propõe uma visão autêntica da natureza sem o olhar da cultura ocidental e que coincide com a realização de *Dog Star Man* à volta dos anos 60. De modo a libertar a percepção, o cineasta desliga o signficante do significado, isto é, quebra com o modo habitual da composição e da sequência das imagens, características da indústria do cinema que oferece o sentido pronto a consumir ao espectador. O objectivo de Brakhage

1 Cf. P. Adams Sitney, *Le Cinéma visionnaire. L'Avant-Garde américaine 1943-2000*, Paris, Paris Expérimental, 2002.

é que cada espectador veja ou projecte no filme o que lhe apetece. A partir do seu conceito de “pureza da visão”, propõe que o filme seja a inscrição luminosa da imaginação, desenvolvida a partir de um olhar absolutamente genuíno, sem referências ou influências culturais. Esta pureza só pode ser encontrada destruindo os objectos e as acções da narração e transformando os códigos e as referências espaço-temporais.

Por essa razão, Brakhage quer destruir a percepção elaborada a partir da perspectiva geométrica estabelecida no Renascimento e que se perpetuou através da objectiva cinematográfica e que constrangia os objectos a ter um determinado tamanho consoante a sua posição na profundidade do espaço. Na sua obra cinematográfica, deixa de existir a construção perspectivista e tradicional do espaço e o cineasta acaba com o centro da representação definido pelo seu jeito transcendental. Dessa forma, vai subverter as leis dos códigos narrativos desenvolvidos ao longo de décadas que apagavam o suporte da acção (que é a película) e torna visível o movimento, criado pela passagem dos fotogramas no projector².

Para desconstruir ainda mais a representação tridimensional da fotografia do filme, utiliza a sobreposição de películas e cria assim um espaço bidimensional, retirando-lhe qualquer sensação de profundidade. Brakhage privilegia o plano em detrimento da profundidade espacial, que é aliás o princípio da arte abstracta quando opta por privilegiar a sexta face do cubo, aquela que coincide com a superfície da imagem e que o Renascimento tinha deixado transparente ou invisível.

Este trabalho que incide essencialmente sobre a forma cria como uma resistência à observação e à cognição. As imagens de Brakhage são fugidias porque imediatas e sobretudo porque não se submetem às leis da percepção, pelo menos daquele que se enraizou culturalmente criando um conjunto de clichés...

A abstracção sua obra divide-se em duas grandes fases. A primeira corresponde ao “action filming” que se assemelha ao “action painting” e cujo princípio é utilizar a câmara como sendo uma extensão do movimento corporal. No seu filme *Desisfilm* realizado em 1954, os movimentos de câmara e os enquadramentos muito próximos criam abstracções luminosas.

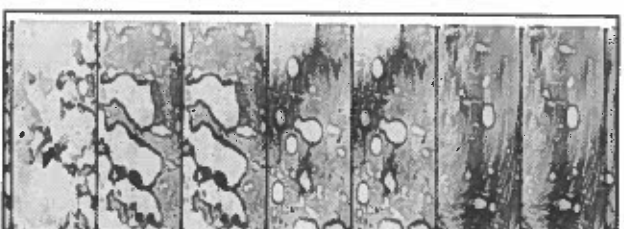
Na segunda fase, mais tardia, a abstracção é criada pelas colagens, riscos e retoques feitos directamente na película. Em *Dog Star Man* de 1964, as imagens têm uma temporalidade suspensa: de facto, a descontinuidade que existe entre elas quebra a sensação de duração que acontece quando as imagens têm uma relação entre si.

Stan Brakhage cria um novo conceito ligado à montagem: o “plastic cutting” (a montagem plástica) que consiste em montar os diferentes planos a partir de uma forma comum. Por exemplo, a ligação de dois planos exprimindo o movimento, ou dois grandes planos, ou ainda dois planos abstractos, de forma a atenuar a brutalidade da mudança e apagar o corte. O “plastic cutting” cria uma montagem fluida, é uma espécie de “sutura” que permite o desenrolar constante do feixo luminoso.

A velocidade, a coloração na película, a continuidade rítmica e a sobreposição de dois movimentos (quando existe uma sobreposição de películas) criam a contracção do espaço que se torna cada vez mais óptico, ou seja, ele tem mais ligação com a percepção da luz do que com a percepção figurativa. Tendo destruindo a percepção clássica do espaço e do tempo, pode-se dizer que o cinema de Brakhage é mais um cinema de impacto do que um cinema de presença porque não se trata aqui de representar a vida, mas de a exprimir. O realizador prova assim que a manifestação da vida é plural, infinita e livre.

Por sua vez, Andy Warhol (1928-1987) vai restabelecer uma hiper-temporalidade, porque nos seus filmes, o tempo real da narração é igual ao tempo da projecção. É a experiência do tempo que conta.

Warhol cultiva o mito do “voyeur” que enquadrta e observa os objectos. Ao afirmar que ver é enquadrar e enquadrar é agarrar e fechar o mundo, Warhol encontra uma solução ideal para o dominar e evitar que as coisas do mundo nos dominem. Não existe acção. Em *Sleep* (1963) por exemplo, mostra durante seis horas e de forma quase linear um homem a dormir³. A única acção do filme é a câmara. Com Warhol, a própria acção de ver vai estruturar o espaço. Em *Empire* de 1964, é como se a câmara olhasse para o espectador porque a imagem o faz reagir e o tempo passa sem se dar por isso. O filme tem uma duração de oito horas e é mudo, reforçando assim o impacto da imagem. A imobilidade do enquadramento liga-se à continuidade da representação (o *Empire State Building* filmado à noite) e provoca no espectador uma sensação estranha: o “olhar” de *Empire* parece fixá-lo e o espectador torna-se no assunto olhado. O espectador pode levantar-se durante a sessão, sair da sala e voltar algum tempo depois⁴. A imagem continua a fixá-lo sem se ter mexido. É por isso que



Dog Star Man de Stan Brakhage

2 Cf. Scott Mac Donald, *Avant-Garde Film, Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

3 O filme é constituído por meia-dúzia de planos.

4 Cf. Dominique Noguez, *Une Renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain*, Paris, Paris Experimental, 2002.

também aqui, se pode considerar que a única acção é o olhar do espectador. O minimalismo da representação vai fundir-se na sensação do tempo devido à duração da projecção e esta duração cria quase uma suspensão do tempo (devido a um “excesso” de tempo) criando assim uma nova forma de abstracção fílmica a partir da percepção contínua do mesmo objecto. O cinema de Andy Warhol é um cinema de presença.

Quando Andy Warhol disse que “a melhor atmosfera que posso imaginar é a dos filmes porque é fisicamente tridimensional e emocionalmente bidimensional”⁵, é porque para ele, o cinema é sobretudo um instrumento de percepção, quer dizer ligado à sensação, e não necessita de entrar na profundidade dos afectos. Esta definição da atmosfera aplica-se perfeitamente ao cinema *trash* de Jack Smith. Em *Flaming Creatures*, realizado em 1963, em grande parte é a atmosfera do filme que cria a abstracção do filme. Além dos princípios inerentes ao cinema *trash*⁶, Jack Smith vai utilizar uma película deteriorada (porque estava fora de prazo) que vai criar contrastes muito fortes entre as imagens ou, pelo contrário, as densidades são tão fracas entre os planos que eles tornam-se quase esvaziados do seu conteúdo. Com a presença da câmara fortemente marcada através de movimentos bruscos criando *desequilibramentos* sucessivos, *Flaming Creatures* exprime a atmosfera decadente que se manifesta no espaço interior da indústria cinematográfica. À superfície, as rendas, as flores, os bordados e o brilho do *make-up*; na verdade, o mal-estar interior continua e manifesta-se no filme de Jack Smith através dos rostos e dos corpos desnudados de travestis, que não podem apagar a sua natureza masculina.

O cineasta enche as suas imagens de caos, de confusão e de objectos, o que reforça o carácter barroco do filme. Utilizando o exotismo, ele vai por em evidência o que estava latente nos filmes de Joseph von Sternberg: a figura andrógina de Marlene Dietrich torna-se óbvia em *Flaming Creatures*. Por exemplo, a *aura* da actriz, muitas vezes accentuada com a atmosfera translúcida que envolve o seu rosto (criado artificialmente com filtros de difusão da luz), desenvolveu-se no filme de Jack Smith e parece que a atmosfera “aurática” e pontual de Marlene Dietrich tornou-se numa atmosfera total, tridimensional, nos planos de *Flaming Creatures*⁷. A abstracção, aqui, é criada pela descontinuidade narrativa e formal do filme. Numa das mais belas sequências, o Concerto para Violino de Belá Bartók reforça a abstracção da atmosfera, mergulhando o espectador num espaço claro-escuro, entre as várias texturas e pregas de rendas vistas em plano de pormenor. Da profundidade do espaço passa-se para uma bidimensionalidade extrema, háptica, reduzindo as figuras a um fragmento de matéria. *Flaming Creatures* cria uma atmosfera onírica que exprime a memória de uma inocência perdida, que se exprime, em particular, na cena da violação colectiva

que se transforma em orgia. Da violência passa-se para o prazer na decadência, na perda de si-próprio. Aqui, a temporalidade encontra-se suspensa porque os acontecimentos são mais mentais do que reais. Os fantasmas, abstracções por natureza, são investidos no nosso inconsciente através de uma imagética baseada nos nossos códigos sócio-culturais mas também particular a cada um.

Tal como todos os realizadores experimentais que exploram a abstracção da representação, Jack Smith destruiu qualquer possibilidade de identificação da parte do espectador. Neste sentido, a atmosfera de *Flaming Creatures* é emocionalmente bidimensional porque não passa da superfície da nossa pele. É uma atmosfera percebida pelos sentidos que pouco tem a ver com os afectos.

No cinema contemporâneo experimental, a obra do realizador americano Bill Morrison é particularmente interessante porque propõe uma abstracção fílgativa ligada às limitações da matéria, mas infinita no tempo.

Bill Morrison nasceu em Chicago em 1965, estudou pintura em Nova Iorque, onde vive e trabalha há mais de vinte anos. O cineasta colabora regularmente com o Ridge Theater, companhia de teatro que utiliza o multimédia.

Começa por trabalhar no cinema de animação, misturando fotografia e desenho gráfico e nos anos 90 começa a interessar-se pelos filmes deteriorados, em particular pelas películas em suporte de nitrato de celulose⁸. Bill Morrison explora as possibilidades estéticas que as alterações oferecem. Da decomposição da emulsão até aos efeitos de solarização da imagem prateada, o cineasta procura exprimir o movimento lírico que acompanha a violência fantasmática das imagens. Amputadas, elas (re)parecem numa atmosfera hipnótica, como acordadas da sua letargia mortífera, o corpo dissolvido na gangrena da emulsão cinematográfica. Acontece que a partir dessa revivescência-fílmica, as imagens adquirem um sentido novo, não só por causa da sua nova natureza, como tam-



Flaming Creatures de Jack Smith

8 O nitrato de celulose foi o primeiro suporte plástico a ser utilizado na indústria cinematográfica. Altamente inflamável, o “celuloid” autodeteriora-se inevitavelmente ao longo do tempo. Passa por cinco fases de deterioração: na primeira o suporte amarelece e a imagem começa a perder o seu contraste; na segunda fase, a emulsão torna-se pegajosa e o suporte encolhe. Na terceira fase, o filme amolece e formam-se bolhas de gás à superfície do próprio suporte; é o chamado “mel” do nitrato. Na quarta fase, o filme funda-se numa massa compacta e uma espuma viscosa envolve toda a bobina. Na quinta e última fase, o filme desintegra-se parcialmente ou totalmente num pó acastanhado. Bill Morrison trabalha com filmes em nitrato de celulose deteriorados até à terceira fase.

5 Citado por Bernard Marcadé, “Andy Warhol, moraliste de l’image”, *Artsradio*, n.º 8, Printemps 1988.

6 Sendo essencialmente uma crítica ao cinema *mainstream*, os filmes *trash* transformam numa sátira os códigos clássicos (narrativa de causa-efeito, construção das personagens, identificação da parte do espectador, etc.) para reforçar a sua crítica ao pseudo *glamour* do *star-system* de Hollywood.

7 Cf. Michael O’Pray, *Avant-Garde Film, Forms, Themes and Passions*, London, Wallflower, 2003.

bém na sua montagem com outros planos oriundos de arquivos esquecidos. *Decasia*, realizado em 2002, é um filme que tem uma força plástica única graças ao estado moribundo das suas imagens, que envolve as figuras fílmicas originais – muitas vezes transformadas, e cujas marcas de deterioração se vão ligar às alterações do plano seguinte. Neste sentido, apesar da descontinuidade narrativa óbvia, existe uma linearidade formal, que se aproxima da “montagem plástica” proposta por Stan Brakhage. As imagens utilizadas por Bill Morisson fazem parte dos filmes *found footage*, e constituem uma memória visual não-narrativa que se aproxima mais do espaço onírico. Apesar do trabalho sobre imagens que pertencem a um tempo passado, apesar do desvanecimento da representação, não há nostalgia mas sim uma nova utilização de imagens que têm as marcas do tempo inscritas na sua matéria. O impacto que as imagens exercem no espectador é tão forte que o presente (da visualização das imagens) parece suspenso, quase que deixa de existir no seu desenrolar porque encontra uma nova dimensão: a profundidade do tempo. Nesta profundidade do tempo, a imagem exprime a vida apesar de ter sido transformada e amputada. Apesar da sua descrição ser cada vez maior (porque cada vez menos visíveis, menos aparentes), as imagens manifestam a sua nova significação no seu contexto alternativo: a atmosfera transcendental. As formas, diluídas, quase abstractas, caminham para um estado final, que conduz à desintegração da matéria. Será então o fim de tudo? Essas imagens ressuscitadas não poderão propor uma nova forma de vida, abstracta ela também?

A sensação de *atemporalidade* provocada pela atmosfera dos filmes de Bill Morisson é criada primeiro pela utilização do *found footage* porque a sua temporalidade é muito complexa: a utilização presente de um cinema pertencendo ao passado, privilegiando a sua estética e não a sua função de testemunho, reduz a sua intensidade fotográfica. O que conta aqui, são mais as desfigurações das imagens do que o que a própria imagem original podia representar⁹.

Por exemplo, em *Light is Calling* de 2003, as figuras desaparecem e reaparecem num movimento marcado pela decomposição da matéria da imagem. *Light is Calling* exprime a transição entre um tempo e outro, entre a figura e a abstracção, entre um espaço e um outro espaço, entre a vida e a morte. É uma imagem quase “tri-temporal” porque:

1. É uma imagem fílmica. As imagens em movimento têm uma duração definida.
2. É uma imagem de arquivo. Foi filmada por outra pessoa num outro contexto e com outro objectivo.
3. É uma imagem muito deteriorada. Ela contém as marcas irreversíveis que o tempo deixou.

9 Cf. A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video*, London, British Film Institute, 1999.

Em *Light is Calling*, cada imagem é diferente das outras porque cada fotograma tem a sua própria deterioração. Apesar da tridimensionalidade óptica ter desaparecido – o que cria uma imagem essencialmente de superfície – a distorção figurativa, as luminosidades e a textura podem criar novas profundidades e novas texturas.

Alguns filmes de Bill Morisson assemelham-se ao trabalho de Stan Brakhage, na exploração do aleatório e do olhar ingénuo sobre as coisas, sem nenhuma intervenção cultural. Os filmes de Brakhage com colagens ou pintados, têm também uma relação muito forte com o acaso, o acidente que se torna expressivo. No cinema de Bill Morisson, o facto das deteriorações serem genuínas e não fabricadas, podemos concluir que no próprio tempo existe um *acto criativo*¹⁰. É uma boa resposta à teoria de Bergson que via o tempo cinematográfico como sendo mecânico e predeterminado. Em *Light is Calling*, o tempo tem um papel fundamental, quase ontológico. É também curioso de ver que no Ocidente, a deterioração se tornou quase num *tabu* como se tivéssemos medo de perder a memória das coisas do mundo. Os programas de conservação e restauro reforçam a ideia de não pode haver lugar para o envelhecimento natural até a sua total desintegração. Na Índia, por exemplo, a ruína tem qualidades estéticas muito apreciadas¹¹.

Em *Light is Calling*, não é possível separar a deterioração da sua importância como objecto artístico porque é ela que faz a sua riqueza expressiva. Como prova disso, para compor a música, Michael Gordon inspirou-se nas imagens do filme e criou nela uma série de distorções. O espectador tem a impressão que a música não acompanha o filme mas sim emana dele, como se os dois tivessem uma relação orgânica. A sensação de transcendência torna-se ainda mais forte porque a abstracção deixou de ter limites.



Light is Calling de Bill Morisson

10 Bill Morisson trabalha o menos possível as imagens deterioradas. A única intervenção do cineasta é a reprodução de cada fotograma três ou quatro vezes para criar um efeito de “câmara lenta”. Este efeito destina-se a reforçar a sensação de *atemporalidade* das imagens.

11 Cf. Jackie Halfield (ed.), *Experimental Film and Video*, Eastleigh UK, John Libbey Publishing, 2006.

A NECESSIDADE DA ABSTRAÇÃO NO ACTOR E NO DRAMATURGO

Laureano Carreira

Professor Auxiliar da Universidade de Évora

Abstrair: separar, cortar, isolar-se, omitir, concentrar-se...

Eis pois uma série de termos que indicam quase todos a mesma coisa, e que fazem parte integrante do mecanismo da arte do actor e da do dramaturgo, se não mesmo, na sua globalidade, da arte do criador.

No actor, esta mecânica adquiriu ao longo dos tempos as formas mais diversas, obedecendo sempre à mesma necessidade: levar o actor a isolar-se em si para melhor entrar na sua personagem. Porque um actor nunca se representa a si mesmo, obviamente. Um actor é sempre um *outro*, mesmo quando o *outro* é ainda eventualmente ele mesmo com outra roupagem.

Nas sociedades mais ancestrais, e nas quais as artes do espectáculo estiveram presentes, o actor abstraía-se, ou, se preferirem, isolava-se do espectador, através de uma máscara. Vamos assim encontrar o uso da máscara no teatro nô japonês (Fig.1), no teatro grego (Fig.2), no romano (Fig.3), na *commedia dell'arte*, provavelmente o último grande período do uso da máscara na arte de representar.



Fig.1 Máscara no Trepresentando a "alma de uma mulher morta". Coleção de Etnologia da Universidade de Zurique; Fig.2 Máscara de escravo "Ceres" (trata-se do escravo que conduz as intrigas destinadas a facilitar os amores do seu jovem amo), Paris, Louvre; Fig.3 Máscara da nova comédia. Terracota de Mirna. Paris, Louvre

Ora, aquilo que nos interpela é precisamente esta questão: porquê uma tal longevidade no uso da máscara, e qual a relação da máscara com o assunto que aqui nos traz, a necessidade da abstracção no actor e no dramaturgo?

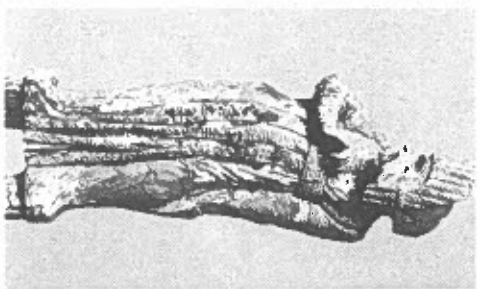


Fig.4 Interprete de tragédia no papel de Climestra. Estatueta de marfim romana do período tardio, proveniente de Rieth (Paris, Louvre)

No que se refere ao actor, dir-se-ia que esta questão não tem sido devidamente pensada pelos teatólogos. Na realidade, encontramos o uso da máscara quase sempre nesta situação: o actor, que está a ser outro, tem necessidade de proteger o seu rosto face ao espectador para melhor ser a personagem que está a interpretar, ou porque exprime a dor, ou, o caso mais frequente, porque está a ilustrar a crítica ou a sátira.

Observemos que a máscara, como instrumento, incide, obviamente, sobre o rosto, como se este fosse a única parte do corpo do actor susceptível de transmitir o sentir da personagem que o actor está a interpretar. Vamos pois encontrar ao longo da história, e qualquer que seja o quadrante geográfico, os mais variados tipos de máscaras que exprimem todos eles sentimentos que podemos considerar como estáticos durante o tempo de um espectáculo. Todavia, dir-se-ia que o actor, talvez libertado pelo uso da máscara, vai exprimir os sentimentos da sua personagem através do seu corpo, que se torna assim o meio essencial da expressão do sentimento (Fig.4).

Em contrapartida, já a expressão da alegria não exigiu, historicamente, a utilização da máscara. Na realidade, encontramos uma “máscara que ri”, como se esta atitude pudesse ser expressada livremente.

Na *commedia dell'arte*, há ainda que observar que se trata de representações improvisadas, portanto sem texto, contrariamente a outros géneros teatrais que foram praticados ao longo do tempo e que repousavam sobre o texto escrito, tal como o grego ou o romano.

Vito Pandolfi diz-nos que o primeiro documento histórico seguro no qual é feito menção de uma representação improvisada por actores com máscara figura numa passagem de uns diálogos de Massimo Troiano, de 1565. É por esta altura que nascem as primeiras companhias de actores profissionais e os primeiros tipos característicos da *commedia dell'arte*, os quais, atrás de uma máscara que os identifica claramente com um sentimento e um estilo de improvisação, vão percorrer a Europa até meados do século XVIII.

Em suma, podemos considerar que durante séculos os actores protegeram, ou protegiam, o seu ser de actores interpondo entre eles e o público uma máscara que lhes permitia criar a separação necessária ao exercício dos seus talentos.

Todavia, e ao mesmo tempo, as formas de espectáculo não estiveram nem foram, ou são, imutáveis. Em função das condições, o espectáculo vivo evoluiu, e com ele também a necessidade de criar outras formas de abstracção. Assim, e concomitantemente à expansão da *commedia dell'arte*, o papel do actor, tal como nós hoje o conhecemos, começa consolidar-se. Uma das primeiras notas teóricas sobre esta nova concepção do actor chegou-nos precisamente pela pena de Shakespeare. Na peça *Hamlet*, escrita exactamente por volta de 1600, a personagem título manda vir à sua presença uma companhia de actores da qual se vai servir para introduzir a perturbação no seu tio, padraсто, e rei usurpador. Diz Hamlet para um dos actores:

“Diz a tirada que te dei tal e qual; mas sem hesitações; pois se a mastigas como alguns dos teus actores, prefiro que seja o pregoeiro da cidade a declamar-me os versos. Não seres muito ar com as mãos. Nada de esbracear: tudo comedidamente pois que até na torrente, na tempestade e, podemos dizê-lo, no próprio ciclone da paixão é possível a temperança que lhe dá suavidade. Cortar-se-me-ia a alma ouvir um latigão de cabeloira a esfarrapar uma paixão, põ-la em rodilhas e rebentar com os timpanos da geral que, na sua maior parte, alitis mais não entende do que as fantochadas pantominas e chingfins sem qualquer sentido. Quem me deira mandar chicotear tipos desses que exageram traga-mouros, Termagantes, trinca-fortes, fazendo-os mais Herodes de que o proprio Herodes...”

Os actores ficam perturbados com as palavras do Príncipe da Dinamarca, vendo nelas uma clara crítica à sua maneira de interpretar as personagens. Prossegue Hamlet:

“Mas não seiais também frio em demasia: deixa que teu bom senso te guie. Que o gesto sirva a palavra como esta ao gesto sirva e a acção explique; com esta nota especial: Se videntes o penador da Natureza exagerando, infiringes a finalidade do teatro que até hoje, desde o seu principio, foi e é ser espelho da Natureza, mostrar a Virtude tal como ela é e da Infâmia dar o seu cariz exacto; dar a idade e as vidas o corpo, o tempo, a forma que mais lhe convém. Exageros ou expressão que chega tarde podem fazer rir o ignorante mas apenas ofende o gosto do conhecedor cuja crítica vale mais do que o aplauso dumia sala cheia de burros. Sim! Vi actores gabados - vi-os e ouvi-os - aplaudidos pelos tais e com tal força para não falar mal nem praguejar”) que nem cristãos pareciam pela fala ou pelo porte. Que digo? Não pareciam cristãos, nem pagãos, nem sequer homens, de tal forma sopravam e zurravam que pensei num aprendiz de criador que tivesse abominável e sacrilégamente tentado imitar a humanidade caricaturando-a e só tivesse conseguido essa tal espécie de hediondos homens.”

Hamlet, III, I

Em suma, Hamlet aconselha aos actores a deixarem-se impregnar pelas suas personagens, e a não ser, em cena, nem mais nem menos do que aquilo que elas são. Ora, tal coisa só é possível se os actores se esquecerem, se abstraiem, primeiro deles mesmo e depois do público que os olhava e que por vezes se encontrava em cima do palco, sentado no chão. A fórmula encontra-se assim resumida: “dar à idade e às vidas [das personagens] o corpo, o tempo, a forma que mais lhe convém”.

E logo depois, como estamos precisamente em época de transição da *commedia dell'arte* para a *comédia tout court*, ou, se preferirmos, de um espectá-

1 Pandolfi, Vito, 1968, vol. II : 8

culo vivo baseado na improvisação para um espectáculo de texto, eis que nos surge uma cena de pantomima assim descrita, e onde a influência da *comédie dell'arte* está bem patente:

Tocam oboés. Entram os figurantes da Pantomima.

Entram actores: um rei, uma rainha, muito genitis e ternos. Abraçam-se mutuamente. Ela ajoelha demonstrando grandes afectos ao Rei. Este fá-la levantar e recliná a sua cabeça no colo da Rainha: depois deita-se num canteiro florido. Ela, ao vê-lo adornecido, deixa-o só. Logo entra um personagem que lhe tira a coroa, a beija e lança veneno nos ouvidos do Rei saindo depois. A Rainha volta e encontra o Rei morto: simulando grande desgosto, gestícula. O Emvenenador, com dois ou três personagens mudos, entra de novo em cena unindo-se à Rainha nas lamentações. Levam o cadáver. O Emvenenador galanteia a Rainha oferecendo-lhe presentes. Ela finge-se distante mas acaba por aceitar o seu amor. Saem.

Hamlet, III, 1

Todos nós conhecemos Molière e a sua importância na história do teatro mundial. Curiosamente, e tal como Shakespeare, ou Gil Vicente, também ele foi autor e encenador, o que lhe dá uma visão muito específica da arte de representar e da relação do actor com a cena.

Na pequena peça *L'impromptu de Versailles*, estrada em Versalhes, em 1663, encontra-se algumas passagens que são dignas da nossa atenção e que demonstram claramente quanto a abstracção, este corte voluntário que se estabelece com o mundo exterior, é indispensável à performance do actor.

A companhia deve representar esta mesma peça perante o rei. Os actores estão sob tenção. Como em qualquer outra companhia teatral dos nossos dias, eis que Molière, que representa o seu próprio papel em cena, e despenha ao mesmo tempo a função de encenador, dá os últimos conselhos aos seus actores.

Diz ele para os seus actores:

« (...) Tâchez donc de bien prendre, tous, le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez.

(A du Croisy.) Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sententieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.

(A Brecourt.) Pour vous, vous faites un honnête homme de cour, comme vous avez déjà fait dans la Critique de l'École des Femmes; c'est-à-dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible. »

Molière continua ainda dar indicações a cada um dos seus actores, até que por fim faz como que um resumo das suas observações

« Je vous dis tous vos caractères; afin que vous vous les imprimiez fortement dans l'esprit. Commençons maintenant à répéter, et voyons comme cela ira. Ah! voici justement un fâcheux; il ne nous fallait plus que cela. »

L'imromptu de Versailles, scène I

O « fâcheux » em questão, ou importuno, é o Sr. Thorillière, que se vem inteirar, sem convite, da evolução da montagem do espectáculo. A conversa entre os dois homens prossegue durante um certo tempo, até que Molière começa a impacientar-se pelo facto de o visitante não se ir embora e a companhia desejar recomeçar o ensaio.

Responde-lhe o Sr. Thorillière:

LA THORILLIÈRE — Non, non, je serais fâché d'incommoder personne; faites librement ce que vous avez à faire.

Comenta uma actriz, não sem impaciência:

MADMOISELLE DE BRIE — Oui, mais...

Ao que o importuno responde candidamente :

LA THORILLIÈRE — Je suis homme sans cérémonie, vous dis-je, et vous pouvez répéter ce qui vous plaira.

Molière é então obrigado a dizer claramente o que por delicadeza não ouvava:

MOLIÈRE — Monsieur, ces demoiselles ont peine à vous dire qu'elles souffriraient fort que personne ne fût ici pendant cette répétition.

Mas o Sr. Thorillière não compreende o que Molière lhe diz, e retorque com ingenuidade:

LA THORILLIÈRE — Pourquoi ? il n'y a point de danger pour moi.

De novo Molière:

MOLIÈRE. — Monsieur, c'est une coutume qu'elles observent, et vous aurez plus de plaisir quand les choses vous surprendront.

L'imromptu de Versailles, scène II

Em suma, a presença de um estranho no ensaio quebrava a intimidade dos actores. Mas talvez fosse mais próprio dizer que quebrava, ou impedia, a relação de idiossincrasia do actor com a sua personagem, ou, se preferirmos, talvez possamos ainda dizer que um olhar externo era suficiente para impedir a abstracção de si de que o actor necessita para entrar na sua personagem, isto é, no outro que também é ele quando deixa de ser ele mesmo.

No século seguinte, e pela pena de um filósofo que também foi autor dramático, surge uma curiosa concepção para separar, imaginariamente, o actor do espectador: a *quarta parede*. Considerando necessário que o autor e o actor se esqueçam do espectador, Denis Diderot aconselha um e outro a esquecê-lo. Escreveu ele:

“Então, caso fôcais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas

como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia: representai como se a cortina não se levantasse."²

Na realidade, esta *quarta parede* mais não é do que o exercício da abstracção pelo actor. Para bem representar, para ser totalmente a sua personagem, o actor necessita de se sentir invisível aos olhos do espectador, pelo que, se a sua capacidade de abstracção for insuficiente, nesse caso que imagine uma parede. Nos nossos dias, esta *quarta parede* é quase como que uma realidade física, pois que representada por um cortina de projectores que impede o actor de distinguir o que se passa na sala.

Esta preocupação sobre o papel e a formação do actor ocupou Diderot até ao final da sua vida. Na realidade, é no último período do seu notável percurso criativo que vai reflectir sobre o chamado "paradoxo do actor", isto é, o paradoxo daquele cuja essência repousa em ser o que não é. Assim, num famoso texto que foi publicado com este mesmo nome, *O paradoxo do actor*, após a sua morte, Diderot aconselha os actores a estudarem até à exaustação as suas personagens no mais pequeno detalhe.

Esta preocupação do detalhe da personagem vai também estar presente nas teorias de um notável teorizador do teatro e da formação do actor: Constantin Stanislavski. Este encenador russo, fundador do Teatro de Arte de Moscovo 1898, que começou a trabalhar na sequência da teoria naturalista, vai interrogar-se sobre a maneira como pode um actor produzir o verdadeiro quando o teatro é por essência artificial.

Stanislavski aconselha os seus alunos a viver intensamente o seu papel, a identificarem-se com a sua personagem ao ponto de se despirem da sua personalidade. E para isto vai fazer apelo a uma palavra mágica: *se*. Isto é, imaginai-vos que sois a personagem que estais a interpretar, fazendo para isso apelo à vossa vivência, à memória afectiva e ao subconsciente que habita em cada um de vós.

Como estamos a ver, esta teoria da interpretação do actor repousa fundamentalmente na abstracção de si. A personalidade do actor esfuma-se aqui por completo, ou, dito de outro modo, passa a estar ao serviço da sua personagem. O actor tem de se identificar com a sua personagem, algo que Molière, mas também Shakespeare, já nos tinham dito, ainda que por outras palavras.

Estas teorias de Stanislavski foram na primeira metade do século XX transplantadas para Nova Iorque, onde passaram a ser postas ao serviço de uma arte que havia nascido pouco antes: o cinema. Nasceu assim a conhecida escola de actores, a Actors Studio, que desde então se tornou numa das escolas de referência mundial na formação de actores a partir deste postulado: o actor é a sua personagem.

No livro de Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, vamos encontrar estas observações que nos remetem para o tipo de ensino dispensado por Stanislavski em Moscovo, que havia entretanto atravessado o Atlântico graças a dois dos seus discípulos que se haviam fixado em Nova Iorque, no Greenwich Village:

« Dans le jeu théâtral, l'imagination revêt trois aspects : l'impulsion, la conviction et la concentration. ... / L'imagination agit donc par l'intermédiaire de ces trois facteurs à l'action réciproque; ce n'est que lorsqu'ils opèrent tous les trois que l'imagination fonctionne vraiment dans le jeu. Former l'acteur à être vraiment vivant suppose qu'il ait été conditionné de façon à recevoir ses impulsions de stimuli imaginaires; à les rendre vrais, c'est-à-dire croyables pour lui — et ainsi à éveiller les réactions sensorielles, émotionnelles, motifs qui conviennent. »³

Em suma, estamos perante um tipo de trabalho que convida o actor a utilizar plenamente todo o seu ser para o pôr ao serviço da personagem que deverá interpretar. Mas onde está, ou repousa a abstracção, que aqui nos reúne? Pois bem, precisamente na capacidade que tem de ter o actor para se despir de se si, para se despojar da sua personalidade e simultaneamente utilizá-la para se identificar com a personagem. Obviamente que este processo cria a ilusão, na medida em que actor e personagem são um e um só. Um processo psicológicamente complexo, com efeito.

Todavia, não pensemos que estas teorias da identificação não encontraram opositores, o mais conhecido e aguerrido dos quais foi precisamente um grande dramaturgo e encenador alemão: Bertolt Brecht. Pelos anos 1950, Brecht vai criar um tipo de teatro dito « épico » com implicações ao nível do dramaturgo, do espectador e, obviamente, do actor.

Com efeito, num texto intitulado *A nova técnica da arte de representar*, Brecht instaura um princípio dito da « distanciação » através do qual procura impedir que se crie a "ilusão" em quem vê, mas também em quem representa.

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciação que em tudo o que o actor mostre ao público, seja nítido o gesto de mostra. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio permite aos actores voltarem-se directamente para o público. O contacto entre o público e o palco assenta, habitualmente, na empatia. (...) A técnica da distanciação impede o actor de produzir o efeito de empatia⁴.

E depois, mais à frente, Brecht volta a insistir no novo tipo de actor que pretende:

"O actor, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O actor não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes no-las mostra. (...)" Se

³ Lee Strasberg, 1969 : 96

⁴ Brecht, 1964: 130

river renunciado a uma metamorfose absoluta, o actor dar-nos-á o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação. Mas, ao fazer a citação, terá, evidentemente, de nos dar todas as matizes da sua expressão, todo o aspecto plástico humano e concreto, identicamente, o gesto que exhibe apresentar-nos-á como uma cópia e deverá ter, em absoluto, o carácter somático de um gesto humano."⁵

Em suma, esta concepção do actor encontra-se rigorosamente no lado oposto daquela que foi defendida durante tantos séculos, e que Brecht considerava como fazendo parte de uma estética aristotélica.

É também evidente que este tipo de representação, algo frio, mecânico, distanciado, com efeito, tem como objectivo impossibilitar o actor de penetrar no objecto representado. Isto é, em certo sentido, o actor mais não era do um simples intermediário entre a personagem e o espectador, não necessitando de fazer apelo a qualquer tipo, ou objecto, de abstracção, de si mesmo ou da sua personagem ao qual empresta o corpo, ou ainda do espectador. Convém contudo ter presente que estas teorias estavam revestidas de um carácter político claro, cujos paradigmas se foram perdendo no tempo.

E hoje, é caso para nos interrogarmos?

Pois bem, a situação voltou ao ponto de partida. A maioria das escolas de formação de actores utilizam a metodologia que foi aperfeiçoada teoricamente, de modo magistral, por Stanislavski há sensivelmente um século.

Por último, gostaria ainda de vos dizer algo sobre a necessidade de abstracção no dramaturgo. Dizer-vos que um dramaturgo, mas provavelmente também um romancista, não conseguem ser o que são sem a abstracção mais não seria do que uma evidência. No que se refere ao dramaturgo, imaginemos que ele decidiu escrever uma peça sobre o grande mito nacional: os amores de Pedro e de Inês. Trata-se portanto de uma peça cuja acção se situará alguns séculos atrás, o que vai provavelmente implicar um grande número de personagens. Isto significa portanto que o dramaturgo deverá imaginar como será a linguagem de Pedro e de Inês e a das diversas outras personagens, em função de resto dos seus níveis pressupostos de educação e classe social.

Como parece claro, o autor deverá possuir assim sendo uma grande dose de informações sobre a totalidade do seu assunto dramaturgico, mas também, a partir deste momento, vai passar a usar uma técnica que será muito semelhante à do actor. Isto é, ele só conseguirá reproduzir as suas personagens se for capaz de entrar nelas, de as possuir plenamente, de as pôr a falar e a ser como se elas estivessem ali algures a existir perante os nossos olhos. Para lá chegar, eis que entra aqui em cena um outro factor: a abstracção. Isto é, também o dramaturgo deverá fazer abstracção da sua pessoa para se entregar às suas personagens, tal como um actor. Mas com uma diferença: é que um escritor dramaturgo é,

quando está nesta função, uma personagem múltipla. Ele é habitado por tantas personagens quantas aquelas às quais deverá dar vida, nem que seja somente através de uma frase, ou mesmo de um silêncio significativo, pois que, em cena, o silêncio também é uma forma de linguagem. E a linguagem, dos sons ou do corpo, é aquilo que caracteriza e define irremediavelmente um homem ou uma mulher no teatro.

Em síntese, a abstracção não é somente uma questão de retórica no acto criativo. A abstracção é uma condição essencial do acto criativo nas artes cénicas.

BIBLIOGRAFIA

- BERTHOLD, Margot – *História mundial do teatro*, Editora Perspectiva, S. Paulo, 2001
- BRECHT, Bertold – *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica*, Portugal Editora, Lisboa, 1964
- DIDEROT, Denis – *Paradoxo sobre o actor*, tradução de Luis Matos Costa, Hiena Editora, Lisboa, 1993
- DIDEROT, Denis – *Écrits sur le théâtre*, 2 Volumes, Pocket, Paris, 1995
- ESTÉTICA TEATRAL, textos de Platão a Brecht – organização de Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer, FCG, Lisboa, 1996
- GORDON, Mel – *The Stanislavski technique: Russia*, 4^o ed., The Applause Technique, New York, 1998
- MOULIÈRE – *Oeuvres complètes*, 2 volumes, Gallimard, Pléiade, Paris, 1956
- MOUSSINAC, Léon – *História do teatro*, tradução de Mário Jacques, Livraria Bertrand, Lisboa, s. d.
- PANDOLFI, Vito – *Histoire du théâtre*, Marabout Université, 4 vols., Paris, 1969
- SHAKESPERE, Hamlet, *Príncipe da Dinamarca*, tradução e prefácio de José Blanc de Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1963
- STANISLAVSKI, Constantin – *A Construção da personagem*, textos para uma cultura popular, edição dos Serviços Sociais dos Trabalhadores da CGD, Secção Cultural, Lisboa, 1977
- STANISLAVSKI, Constantin – *A preparação do actor*, Arcádia, Lisboa, 1979
- STANISLAVSKI, Constantin – *La formation de l'acteur*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001
- STRNSBERG, Lee – *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard, Paris, 2002

⁵ Idem, p. 132/133

ABSTRACCIONISMO E DUAS FORMAS DE ABSTRAÇÃO NA DANÇA

António Cadima Mendonça

Docente na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa

Introdução

A palavra 'abstracção' envolve inúmeras valências e configura imensas possibilidades interpretativas. Por isso, e não tendo a pretensão de exaurir a polissemia do *verbo* ou fazer o rastreio da sua evolução histórica, é importante precisar o modo como a vamos utilizar: Com a 'abstracção' queremos significar, numa interpretação muito próxima da *aphairesis* aristotélica, "o pensamento (*noesis*) das coisas que estão incorporadas na matéria como se não estivessem" (*De anima*, III, 431b). Ou, como diz Cícero, de acordo com o étimo latino (*abstrahere*), «*tirar de*», «*arrancar de*» (da realidade) aquilo que são os elementos atomísticos, constituintes e essenciais. Nas duas perspectivas estão presentes os elementos que compõem o núcleo da abstracção: perante a evidência, o senso comum ainda, há uma realidade que se esconde, que teima em se ocultar. Só pelo 'pensamento', pela depuração do múltiplo, por uma qualquer decantação espiritual conseguimos «arrancar» à realidade o que está presente «como se não estivesse».

No tocante às artes plásticas, e particularmente à pintura, quando falamos em abstracção referimo-nos ao processo iniciado pelas vanguardas, que conduziu ao abandono da 'perspectiva retiniana' e à depuração dos elementos últimos da realidade física, isto é, a redução do corpo humano às dimensões geométricas fundamentais, a emancipação e autonomia da linha e da cor do plano formal/pictórico, até ao momento paroxístico do abstraccionismo de cariz geométrico de Mondrian e Van Doesburg.

No respeitante à dança, abordaremos dois autores. Em primeiro lugar, Oskar Schlemmer. Este, escultor, pintor, homem de teatro e bailarino, foi quem, e tomando de empréstimo uma expressão de Boris Vian, saboreou, inalou, a "espuma dos dias" da abstracção. Isto é, Schlemmer tomou parte activa nas questões teóricas e plásticas que a abstracção envolveu e transferiu-as directamente para o domínio do movimento, do teatro e da dança. E, pois, pacífica a relação entre o autor e o abstraccionismo. Em segundo lugar, Merce Cunningham. Contemporâneo do expressionismo abstracto (e amigo de W. de Kooning, entre outros) é um autor que confessa nada ter a ver com o Abstraccionismo. No entanto, a extrema depuração que fez da dança, o corte que produziu entre esta e os elementos que lhe estão secularmente associados, aproximam-no vertiginosamente da axiomatica da abstracção.¹

¹ Ao falarmos de abstracção e dança na contemporaneidade surge-nos inevitavelmente o nome de Alwin

1 Oskar Schlemmer

O sobejamente conhecido ‘Triadisches Ballet’ (‘Ballet Triádico’)² de Oskar Schlemmer é uma obra onde três bailarinos, em simultâneo ou alternadamente, executam três coreografias designadas por ‘Gelb’ (Amarelo) ‘Rosa’ (Rosa) e ‘Schwartz’ (Preto).³ O bailado, extremamente arrojado e inovador, desperdiçou as mais inusitadas reacções. A título de exemplo, o crítico de teatro Bruno Reifenberg, em 1929, qualificou o ‘bailado triádico’ como “uma experimentação sem sentido”. Em 1931, Ernst Kallais, no magazine *Schriftanz* acusou Schlemmer de “tornar supérfluo o bailarino e, em vez do movimento coreográfico, ter apresentado uma série de poses estáticas”. Mais recentemente, Lincoln Kirstein, mesmo considerando a importância histórica do autor, pensa que “a obra é uma declaração clássica da desumanização e onde, com a falência da coreografia, os figurinos como *décor* tomam o lugar daquela”.⁴ A obra (podemos nós acrescentar) é mais uma escultura em movimento, é obra de um artista visual.

Como é patente, a crítica de teatro e dança é feroz para com Schlemmer, reage mal a este intruso. Não nos esqueçamos que o autor é ‘oriundo de um espaço exterior à dança’, não tem nenhuma formação clássica, nem tão pouco havia nenhum ‘atelier’ de dança na Bauhaus. Se analisarmos a obra do estrito ponto de vista da dança clássica, torna-se claro que aquela não apresenta qualquer novidade, é até de uma pobreza aterradora.

No entanto, uma análise mais atenta e mais aberta em relação às pesquisas do autor e ao universo global da dança revelar-nos-á uma atenção perspicaz ao tempo histórico concreto, uma extrema preocupação com as questões teóricas colocadas pela abstracção e, naquilo que mais nos interessa, uma reflexão mu-

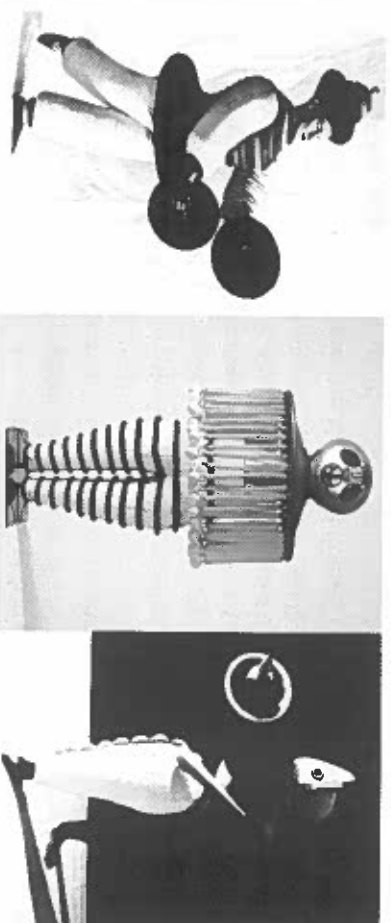
Nikolais. As referências são múltiplas. A título de exemplo, e porque faz referência à influência de Schlemmer no trabalho de Nikolais, leia-se o artigo de Marc Lawton, *Du Bahaus au Playhouse*, Oskar Schlemmer et Alvin Nikolais, in «Oskar Schlemmer, l’homme et la figure d’art», direcção de Claire Roussier, Paris, Centre National de la Danse, 2001. A partir de agora, nome do autor e do artigo, in «Oskar Schlemmer, l’homme et la figure d’art», seguido do número de página.

2 Num texto inédito de 1935, Schlemmer afirma que ‘Estatuária foi o berço desta criança contestada (1912) e foi onde foi baptizada em 1922’. *Rückblick auf mein Triadisches Ballet* (‘Olhar retrospectivo sobre o meu Bailado Triádico’) in «Oskar Schlemmer, l’homme et la figure d’art», p. 11. A primeira apresentação pública do bailado foi a 20 de Setembro de 1922 no Landestheater em Stuttgart. Walter Gropius ficou de tal modo impressionado com o ‘Triadisches Ballet’ que tomou a decisão de transferir Schlemmer do atelier de escultura, de que era titular na Bauhaus, para o de ‘workshop’, mudança efectuada em 1923. O ‘Ballet Triádico’, por razões múltiplas, é aquilo que se pode chamar, como reconhece Schlemmer, um *work in progress*. A versão de 1932, premiada no concurso internacional de dança em Paris, é a final só por ter sido a última cronologicamente.

3 A primeira coreografia é marcadamente burlesca, alegre e jovial. A segunda, solene e cerimonial. A terceira, uma fantasia mística de carácter futurista/metafísico. Cf. *Rückblick auf mein Triadisches Ballet*, in «Oskar Schlemmer, l’homme et la figure d’art», p. 12.

4 Cf. Recensão feita por Susanne Labusch, *Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets? Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 4, nº 2, (Autumn, 1986), pp. 65-77, Edinburgh University Press.

Abstraccionismo e duas formas de abstracção na dança



Oskar Schlemmer como ‘Bailarino Turco’, *Ballet Triádico* (1922), coreografia ‘Rosa’.
 ‘O Mergulhador’, *Ballet Triádico* (1922), coreografia ‘Amarelo’ (reconstituição 1985).
 ‘O Abstracção’, *Ballet Triádico* (1922-23), coreografia ‘Preto’.

to inovadora em relação ao movimento e à dança.

Embora os conceitos de ‘dança’ e ‘teatro’ se confundam no discurso de Schlemmer,⁵ se para ele a história do teatro “é a história da transformação da forma humana: é a história do *homem* enquanto representante (*Darsteller*) de acontecimentos corporais e espirituais, alternando a ingenuidade com a reflexão, o natural com o artificial”,⁶ então não existe, e contrariamente ao repetido à saciedade pelos seus detractores, nenhuma desumanização. Pelo contrário, o autor afirma amudadamente, e citando Protágoras, que o ‘homem é a medida de todas as coisas’.⁷ O que Schlemmer pretende, e de acordo com o *Zeitgeist*, é problematizar algumas das questões que povoam a sua época: as propostas das vanguardas artísticas, nomeadamente o abstraccionismo; a máquina e, acima de tudo, a relação que esse composito corpo/mente pode



‘Bailarina Branca’ e Bailarino Turco’, *Ballet Triádico*, coreografia ‘Rosa’. Jornadas musicais de Donaueschingen, 1926

5 O teatro compreende também a dança. O autor oscila na terminologia entre dança, teatro e teatro/dança. Em rigor, e de acordo com uma tradição que começou com o expressionismo e que perdura, quando Schlemmer fala de teatro reporta-se ao teatro/dança.

6 Oskar Schlemmer, *L’homme et la figure d’art* (1924/25) in «*Théâtre et abstraction*», tradução, prefácio e notas de d’Eric Michaud, Lausanne, L’Age d’Homme, 1978, p. 71. Doravante, nome da obra e data, in «Oskar Schlemmer, Théâtre et abstraction», seguido do número de página.

7 “Há contudo um assunto central, velho como o mundo, eterno e novo que sempre foi representado em todas as épocas: é o homem, a figura humana. Diz-se dele que é a medida de todas as coisas. Assim seja!” C. Raman Schlemmer, *Oskar Schlemmer et sa vision utopique du monde*, in «Oskar Schlemmer, l’homme et la figure d’art», p. 32.

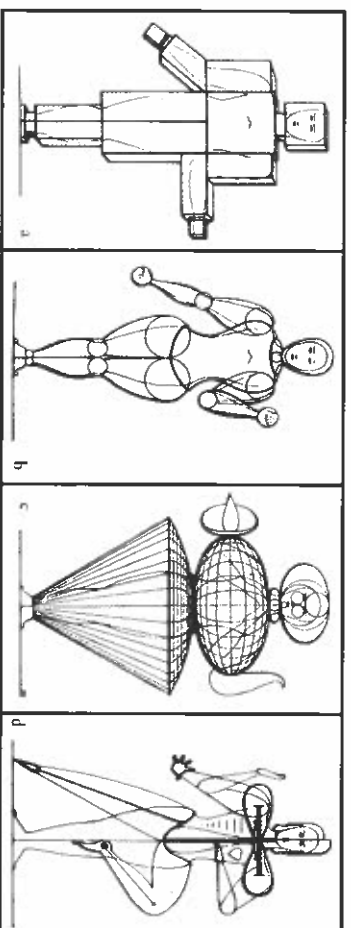
ter com o tempo e com o espaço — um espaço novo, abstracto e estereométrico. Nesta medida, a abstracção não é uma mera formalidade vazia, fria e desumanizada. É antes, como afirma o autor, «um caminho para a vida».⁸ Assim, a abstracção enquanto linguagem surge como resposta a estas questões — como retratar plasticamente a figura humana? Como abordá-la na relação que estabelece com o espaço cúbico? Como conceber um *médium* que faça a ponte entre a técnica e a vida, a razão matemática e a paixão, a arte e a técnica, a teoria e a prática?

De acordo com este desiderato, a estratégia do autor passa, no nível cénico, pela criação de figurinos que expressem a forma e os movimentos do corpo humano no espaço cúbico e que simbolizarão um 'novo homem' que, para o efeito, se apresenta com um corpo outro, transmutado, descontínuo, heteróclito e múltiplo na capacidade criadora de espaços reificados. Cada figurino, nas suas possibilidades inibidoras ou amplificadoras de gestos e movimentos, conta uma história, constitui uma hierofania. Como diz Laurance Louppe, citado por Didier Plassard, «cada um é uma coreografia.»⁹

Partindo, no dizer de Schlemmer, de uma 'das marcas do nosso tempo', a **abstracção** — "[...] simplificação, redução ao essencial, ao elementar, ao primário, para opor uma unidade à multiplicidade das coisas",¹⁰ o autor defende que para renovar o palco são necessários os seguintes meios: "[...] a forma e a cor, meios do pintor e do escultor. O lugar deste acto de transfiguração é a estrutura formal, construtiva, do espaço e da arquitectura, obra do arquitecto."¹¹ Para a síntese destes elementos, para a transformação do palco, e partindo do princípio que o homem natural, em deferência para com o espaço abstracto, deve reinventar-se neste seu molde, neste seu novo aparecer (e é isso que constitui o palco abstracto), Schlemmer aposta nos figurinos em movimento como veículo de transformação. Nesta transmutação, neste seu novo molde, o 'novo homem' procura uma síntese, um isomorfismo, uma mediação entre ele e o espaço cúbico envolvente. Pretende-se um homem transformado, como dizíamos atrás, metamorfoseado, reduzido às formas elementares do espaço cúbico, um homem estereométrico — o 'Tänzer Mensch'. Este, arauto de uma nova era, criador de uma nova mitologia (Schlemmer considera, de acordo com Nietzsche, que um povo sem mitos está à beira de um processo suicidário) será

aquele 'homem/dança' que fará a síntese entre o homem e o espaço, a emoção e a razão, a arte e a técnica, a teoria e a prática.

Para a prossecução deste objectivo, para a metamorfose (o bailarino) se mover em palco, Schlemmer propõe quatro 'figurinos tipo' que irão marcar, limitar e orientar a relação do bailarino com o espaço. Em primeiro lugar, a 'arquitectura em movimento'. As "formas humanas do corpo" materializam-se numa nova realidade — a forma do espaço cúbico circundante. "Cabeça, tronco, os braços e as pernas transformam-se em construções espaço-cúbicas". Na dança de Schlemmer não há pessoas no palco. Existem 'tipos' (bailarinos), organismos geométricos prontos a reificarem-se no espaço geométrico e matemático. Por isso, o *décor* é geométrico e os figurinos são volumes, sólidos geométricos (para cada parte do corpo). Em segundo lugar, a 'marioneta'. As formas do corpo são tipificadas: forma de ovo da cabeça; forma de vaso do tronco; forma de cacete/faco dos braços e pernas e as formas arredondadas das articulações. Em terceiro lugar, o 'organismo técnico', construído segundo o movimento do corpo humano no espaço. Os figurinos pretendem mostrar os vários aspectos da rotação e das direcções no espaço.¹² Finalmente, porque a dança é uma "matemática artística e metafísica", porque o corpo tem em si inúmeras possibilidades de abstracção (formas metafísicas de expressão), a 'desmaterialização pela simbolização das formas': a forma de estrela de uma mão estendida; o infinito dos braços dobrados; a forma de cruz da coluna vertebral e dos ombros; a cabeça dupla; os múltiplos membros etc., etc.



Arquitectura em movimento: Desenho de Schlemmer, 1924.

Marionete: Desenho de Schlemmer, 1924.

Organismo Técnico: Desenho de Schlemmer, 1924

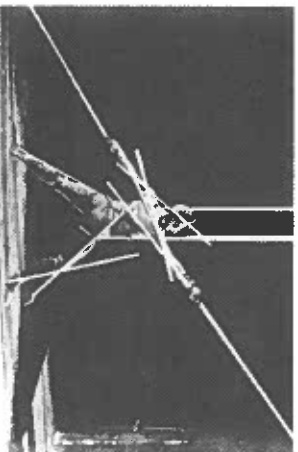
Desmaterialização pela simbolização das formas: Desenho de Schlemmer, 1927.

8 Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*: textos editados por Tut Schlemmer, Stuttgart, Gerd-Haig, 1977, in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.60.
9 Didier Plassard, *Eine schöne Kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer*, in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.62.
10 *Abstraction dans la danse et le costume* (1928), in «Oskar Schlemmer, Théâtre et abstraction», p.71.
11 *L'homme et la figure d'art* (1924/25), in «Oskar Schlemmer, Théâtre et abstraction», p.123.
E acrescenta: «É isto que define, no domínio do palco, o papel do artista plástico daquele que faz a síntese destes elementos [...] O palco é representação abstracta a partir do natural para produzir um efeito sobre o homem».

12 Assim, no 'Ballet Triádico', temos a 'Bola de Ouro' que pretende mostrar as torções do corpo e de alguns membros; o da 'Espiral' apresenta a rotação do corpo na sua abstracção através da forma concreta de uma espiral; a 'Figura Disco' simboliza o recorte do espaço; os anéis a volta das arcos da 'Figura de Arame' têm também, pelos seus recortes, a forma de espirais. Cf. Dirk Schepel, *Le théâtre expérimental d'Oskar Schlemmer*, in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.50.



'Danças do Espaço', Danças da Bauhaus, por volta de 1926.



'Dança das Varas', performance original, Dessau, 1926.

Para além da forma, o autor utiliza o aspecto mais importante daquela — a cor.¹³ Esta serve para visualizar a teoria de Schlemmer — a cor como metáfora do temperamento humano. Particularmente visível no pequeno bailado *Raumtanz* (*Dança do Espaço*), onde os 3 modos de andar estão intimamente ligados com as características das 3 cores primárias: amarelo — passos miúdos e rápidos (nervoso); vermelho — andar (decidido); e azul — passo largo (calmo). A cor serve, ainda, para evocar sentimentos, para operar sínteses entre o homem e o espaço, a emoção e a mecanização.

Como diz Schlemmer, outra das marcas do nosso tempo é a **mecanização**, “processo inexorável que se estende a todos os domínios da vida e da arte. Tudo o que pode ser mecanizado é mecanizado. Resultado: a tomada de consciência daquilo que não é mecanizável.”¹⁴ Mais uma vez o desmentido da pura mecanização/desumanização do corpo humano. O que o autor pretende é, por um lado, tomar o pulso ao quotidiano, confrontar-se com outra das marcas do tempo — a máquina. Por outro lado, pensar nas possibilidades que estas lhe podem oferecer em termos de linguagem.

Heinrich von Kleist, que Schlemmer conhece,¹⁵ na sua obra ‘Über das Marionettentheater’, põe na boca de um bailarino da Ópera da cidade de ‘M...’, após assistir a um teatro de marionetas, a afirmação de que a graça irreflectida de uma marioneta é, de longe, maior do que a humana. Do mito adâmico da queda, Kleist retira todas as implicações possíveis, incluindo a estética. A

13 Para a renovação do palco, como já foi afirmado, Schlemmer propõe que se opere sobre a forma, a cor e o espaço. Em rigor, e de acordo com as suas construções matemáticas, esta estrutura triádica resume-se a uma: “A forma, concebida como forma geométrica e estereométrica, era uma parte do espaço, a cor e a luz uma parte da forma. A ideia de Schlemmer consistia em transformar o espaço, graças a forma, à cor e à luz, através da «figura de arte» que era o bailarino.” C. Raman Schlemmer, *Oskar Schlemmer et sa vision utopique du monde*, in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.31.

14 L'homme et la figure d'art (1924/25), in «Oskar Schlemmer, Théâtre et abstraction», p.123.

15 C. Raman Schlemmer, *Oskar Schlemmer et sa vision utopique du monde*, in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.32.

graça e a perfeição estética são só apanágio da matéria (orgânica e inorgânica) e dos deuses. O homem está condenado, no plano metafísico, à infelicidade e, no plano estético, à imperfeição. A razão pela qual as máquinas são superiores aos bailarinos (para além de serem antigravitacionais) deve-se fundamentalmente ao facto de aquelas estarem isentas de afecções e maneirismos, «uma propriedade maravilhosa que procuramos em vão na maior parte dos bailarinos».¹⁶ As afecções aparecem «no momento em que a alma (*vis motrix*) se encontra num ponto diferente do centro de gravidade do movimento».¹⁷ O bailarino da Ópera, pugnando por um estado de inocência muito próximo do universo de Rousseau, defende um movimento isento de ‘coquetterie’ que se caracterize pelo retorno a um centro de gravidade mais de acordo com a natureza, perdido entretanto pelo excesso de sabedoria e de consciência.¹⁸

A lição do bailarino da Ópera, segundo a qual, «[...] no mundo orgânico quanto mais a reflexão parece fraca e obscura mais a graça é soberana e radiante»¹⁹ ou, dito de outro modo, o homem deve-se aproximar dos deuses ou dos mecanismos para se poder ultrapassar, é interiorizada por Schlemmer. Este, tem aqui uma excelente oportunidade para criar uma linguagem ‘tipo’ que lhe possibilite ultrapassar as oposições com que se debate, isto é, criar um homem que realize as mediações com que tanto sonha, capaz de reconciliar as diversas polaridades. Por um lado, uma linguagem depurada, matemática e mecânica (a meio caminho entre a natureza e a técnica) que possibilite a transposição do limite imposto pelo pecado adâmico. O homem e os seus movimentos são determinados por aquilo que é a marca da abstracção e da capacidade que tem para lutar contra a finitude — a matemática e os mecanismos técnicos. Por outro lado (e não fugindo à carne), com os constrangimentos que os figurinos impõem ao movimento, com a aparelhagem material que inevitavelmente o bailarino transporta e com a qual deve compor, instala-se uma “dialéctica entre impulsão muscular e resistência da figura, organismo vivo e objecto artificial.”²⁰ Ou como afirma Schlemmer, “o homem é feito de ‘carne e sangue’, mas também de ‘número e de medida’;²¹ de sensibilidade e emoção e de razão.

As figuras de Schlemmer, pelo jogo que se institui entre a carne e o mecanismo, entre o equilíbrio (sempre em risco de ruína) que mantém entre ‘impulsão

16 Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, tradução francesa de Jacques Quin a partir das «Sämtliche Werke» de Heinrich von Kleist, Winkler Verlag, Munique, 1982. «Sur le théâtre de marionnettes», Éditions Mille et une Nuits, 1993, p.14. A partir de agora, Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*; seguido do número de página.

17 *Ibidem*.

18 “[...] Que desgraças a consciência provoca na graça natural do homem!” *Ibidem*, p.16.

19 *Ibidem*, p.20.

20 Didier Plassard, *Eine schöne Kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer*, in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p. 63/64.

21 *Mathématique de la danse* (1924/25), in «Oskar Schlemmer, Théâtre et abstraction», p.40.

muscular e resistência da figura', quase que desafiavam a gravidade. Não no sentido etéreo do clássico, mas no sentido mecânico, na reconciliação que operam entre a emoção e a técnica, nas possibilidades que a máquina e a mecanização oferecem como possibilidades futuras de realização do homem. Neste aspecto, muito próximo do universo do futurismo dos anos 10 e dos bailados mecânicos de Panadini, Panagi e Depero, de que são aliás coevos.²²

Síntese:

A obra de Schlemmer é sistematicamente associada a um certo universo romântico do *Gesamtkunstwerk*. Tal associação,²³ parece-nos, advém, de acordo com o desiderato extensivo a toda a Bauhaus, da recusa por parte do autor dos limites categoriais com que a arte tradicionalmente opera. Se quisermos detectar as grandes influências na obra de Schlemmer, e não omitindo o fascínio do autor pelos mecanismos (testemunhado pelo seu neto) e o 'espírito' da Bauhaus, temos que passar por três linhas de força: a) a influência de Kleist. A apologia do movimento maquinal das marionetas dá a Schlemmer a chave para a descoberta de uma linguagem que sirva os propósitos do 'novo homem', aquele a quem está, na linguagem de Kleist, definitivamente vedada uma das portas do Paraíso, mas que, com a inocência e o vigor do Querubim, está no encaixe de um outro prelúdio;²⁴ b) um elemento do tempo histórico - a máquina e as novas possibilidades que a mecanização trouxe para o homem; c) a abstracção e a sua axiomática - a depuração, a redução aos elementos fundacionais, a geometrização do espaço e a redução cromática às três cores primárias. Deste composto nasce o 'homem/dança' - bailarinos/figurinos com formas geométricas, com movimentos maquinais, prontos a conquistar o espaço estereométrico.

Mas mais importante do que definir a filiação do autor é confrontarmos-nos com as novidades que Schlemmer, na sua prolíxa demanda artística, trouxe para o universo da dança e do movimento. Sendo assim, podemos detectar, pelo menos, duas teses importantes:

1. "Estou desde o princípio com o um, o dois, o três e com o ABC, porque defendo a simplicidade para que esta possa ser uma força tal, onde cada invocação significativa possa estar enraizada."²⁵ A procura da simplicidade é em

Schlemmer outro nome para a desconstrução. "O movimento da dança deve começar com a procura no nosso corpo; com o estar de pé, andar e, em último lugar, o salto e a dança propriamente dita."²⁶ Todo o bailado (triádico) consiste, mesmo com a utilização do clássico (a não virtuosidade é ainda uma forma de desconstrução), numa ruptura com os modelos do passado e com a procura de uma linguagem que seja capaz de questionar as possibilidades do movimento humano e a poética inerente a esse movimento.²⁷

Ao depurar a figura humana dos seus traços mais orgânicos, ao nível da pintura por exemplo, ao geometrizar o corpo humano (outro nome para a 'abstracção'), ao confrontar-se com a relação da figura humana com o espaço estereométrico, "ao ligar a vida orgânica com a ordem imutável das matemáticas, [Schlemmer] procura pôr em evidência o que se esconde por detrás do universo visível. O homem concebido como tipo matemático e geométrico, representa-te de uma ordem superior, domina as suas concepções coreográficas [...]".²⁸

2. Outra das grandes contribuições do autor consiste na ideia de que o movimento, a dança, basta-se a si própria.²⁹ Não necessita de veicular ou expressar qualquer ideia, nenhum estado de ânimo. Na melhor das hipóteses, evocam-se tão só sentimentos.

Observe-se que não há nenhuma narrativa (clássico); nenhuma celebração dionisíaca à procura de um novo vocabulário (Duncan); nenhuma catarse da guerra (Wigman); nenhuma dança oriental à procura de outros referentes (Denischawrn). Há somente, como diz Schlemmer, "uma mera festa da forma e da cor" no espaço, meios do escultor, do pintor e do arquitecto, sintetizados no palco e recorrendo à arte onde estas sínteses fazem mais sentido — a dança.

p.118.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ O Ballet Triádico não tem a ver com dança que, na sua pior expressão, "junta o método do mestre-escola com o êxtase expressionista: onde a 'coquetterie' pura e a dopura se assemblam com o heroísmo fétido." O seu neto, o já referido C. Raman Schlemmer, *Oskar Schlemmer et sa vision utopique du monde*. in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.30, afirma: "Ele trouxe à dança, que na sua origem era dionisíaca e repousava sobre a expressão e a emoção, uma dimensão apolínea e estritamente racional, dando-lhe assim uma nova polaridade."

²⁸ Dirk Schepers, *Le théâtre expérimental d'Oskar Schlemmer*, in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.44. A acusação de a obra ser muito regular e matemática, Schlemmer responde assim aos seus críticos: "Procuro sempre refúgio no romântico Ph. O. Runge, que viveu no tempo de Goethe, para o clar: A estrutura regularidade é justamente o que é mais necessário à obra de arte, que sem matéria anterior e sem história, irrompe da mística e da imaginação da nossa alma." Schlemmer, *Olhar retrospectivo sobre o meu Bailado Triádico* in «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art», p.12. O sublinhado é nosso.

²⁹ "Como a música de J.S.Bach, que se deve considerar abstraca porque ela é 'disjunta' de todos os elementos da ilusão da natureza, porque se desenvolve a partir das características de cada instrumento e está submetida à matemática e ao contraponto, porque ela também é sustentada, de facto, pela grandezza de uma ideia. Assim, a dança abstraca deve significar uma criação gerada em si mesma e que se basta a si própria. *Abstraction dans la danse et le costume* in «Oskar Schlemmer, Théâtre et abstraction», p.71.

²² Visível em toda a obra e particularmente na *Stäbebanz (Dança das Barras)* - a temática futurista da conquista do espaço, da extensão do próprio corpo (próteses) através das inensas possibilidades configurativas; e na *Kullissenanz (Dança dos Cenários)* - mistério, suspense, efeito de surpresa, *no sense* dadaísta ainda, as formas e os movimentos evocam a arquitectura da vida urbana.

²³ Ver a este propósito os artigos de Marc Lawton e Pierre-Damien Huyghe no já referido «Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art».

²⁴ "Tais erros são inevitáveis depois de termos comido o fruto da Árvore do Conhecimento. Mas o Paraíso está aterrorhado e o Querubim está a perseguir-nos; será preciso dar uma volta ao mundo para ver se ele não está por acaso reaberto por detrás." Heinrich von Kleist, *Über das Marionettenheather*, p.14.

²⁵ Oskar Schlemmer, *The Mathematics of the Dance*, in «The Bauhaus», ed. Hans Wingler, MIT, 1978.

II Merce Cunningham

A revolução coreográfica de Merce Cunningham passa, em **primeiro lugar**, pelo abandono da perspectiva frontal, do espaço contínuo e simétrico. Com efeito, o espaço é, desde o Renascimento, na dança e nas outras artes, pensado em termos de perspectiva de palco, isto é, orientado frontalmente face aos espectadores. O olhar destes dirige-se em primeiro lugar para o centro. Este é o espaço forte por excelência porque atrai desde logo a nossa atenção. A disposição simétrica obriga a que os espaços situados lateralmente em relação ao referente (centro) sejam subsidiários, fracos, com menor densidade ontológica.

Nesta perspectiva Newtoniana, o olhar do espectador é absoluto sobre o palco porque, por um lado, abarca a perspectiva na totalidade e, por outro lado, convide-nos a olhar todos do mesmo modo, de um modo indiferenciado. Inspirado na asserção de Einstein, que amiudadamente cita, “não há nenhum ponto fixo no espaço”, e na pintura de Pollock,³⁰ Merce Cunningham considerava que se não existe nenhum ponto fixo, central, então qualquer lugar pode ser centro, qualquer espaço pode ter tanta dignidade como qualquer outro. Qualquer lugar é igualmente “fluido e interessante”.³¹

Mais, esta abertura do espaço implica uma modificação do tempo. Com efeito, se no bailado clássico estamos habituados a um “espectáculo estável ao qual se referem simultaneamente espectador, solista e corpo de baile”,³² em Cunningham, o espectador pode não só ver os bailarinos de frente, de lado ou de qualquer outra perspectiva, a fazerem “movimentos diferentes, em espaços diferentes, com ritmos (tempos) igualmente diferentes”.³³ Em vez de um

30 “A ideia de um único centro para o qual todos se dirigem não é mais relevante. Com a pintura de Jackson Pollock, o olhar pode percorrer qualquer lugar do quadro. Nenhum ponto é mais importante que outro. Nenhum ponto conduz necessariamente a qualquer outro”. Jacqueline Lesschaève, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, Belfond, Paris, 1980, p.16 e Jacqueline Lesschaève, *Merce Cunningham, The Dancer and the Dance*, versão inglesa de «Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse», Marion Boyars Publishers, Nova Iorque, 1985, p.140. Como existem duas versões, uma em Inglês e outra em Francês (a primeira a ser publicada), que não são absolutamente coincidentes, recorreremos às duas. A partir de agora, e no tocante à versão francesa, Jacqueline Lesschaève, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, seguido do número de página.

31 Jacqueline Lesschaève, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.16. Ver ainda p. 107 «Podemos dizer desta dança que ela não tem centro.» Nam June Paik afirma: “[...] a dança de Merce é uma dança sem centro, sem um ponto focal, sem uma história ou até sem qualquer atractivo sexual. É descentralizada como as telas de Jasper Johns ou Mark Rothko, ainda que mais fria e dispersa que o expressionismo abstracto.” VVVV, «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant» edição bilingue, inglês e castelhano, Edizioni Charta, Milão, 1999, p.137. Doravante, nome do autor, nome do artigo in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», seguido do número de página.

32 Jacqueline Lesschaève, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.16.
33 Jacqueline Lesschaève, Merce Cunningham, *Le Danseur et la Danse*, p.17. Lucinda Childs [Judson Dance Theater], que foi sua aluna, conta que uma das coisas mais surpreendentes da Companhia de Merce era, mesmo em espaços com proscénio, «[...] nunca havia uma orientação frontal dos bailarinos: os quatro lados do espaço eram tratados como se fossem a frente.» Lucinda Childs, *What's so amazing*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.131.

conjunto de bailarinos que se movem simultaneamente, com uma hierarquia

pré-determinada de solistas e corpo de bailado, em Cunningham, os bailarinos podem fazer ainda movimentos em conjunto, mas podem também ser todos solistas, isto é, todos ocupam o seu lugar, todos têm o seu centro.³⁴ Mais, os bailarinos são livres, nalguns casos, de interpretar de maneira mais rápida ou mais lenta, de entrarem e saírem de palco do modo que mais lhes aprouver.³⁵

Se “nenhum ponto conduz necessariamente a qualquer outro”,³⁶ como é afirmado atrás, a linearidade do tempo esvai-se. O tempo já não é aquele tempo absoluto a que se referem simultaneamente os espectadores, mas um tempo frágil, evanescente, relativo e fragmentário, que o **espectador** clege em função dos tempos e espaços diferentes que evoluem em palco. O que autoriza o espectador a fixar-se, à semelhança do que faz com o comando de televisão, em qualquer parte, a fazer ‘zapping’ à sua vontade.³⁷ Estribando-se no menos abstracto que possamos imaginar, o mundo à nossa volta, Cunningham afirma:

“O mundo está à nossa volta, não somente em frente de nós. Na rua, devemos mudar constantemente a direcção do nosso olhar; o mesmo se passa com a dança. Várias sequências podem desenvolver-se simultaneamente. Cada bailarino é um centro que se desloca através do espaço; isto cria uma situação livre onde tudo muda perpetuamente.”³⁸

O fruidor é, mais uma vez, convidado a interpretar uma obra aberta, polissémica, ao nível do sentido, cumprindo assim o conhecido aforismo de Duchamp de que o espectador deve completar a obra.³⁹ “Com estas danças e com estas músicas não dizemos algo. Somos suficientemente ingénuos para pensar que, se dissésemos algo, utilizaríamos palavras. O significado do que fazemos é determinado por quem nos ouve e escuta.”⁴⁰

34 Afirma Cunningham, citado por Germano Celant, “[...] Num determinado momento, o bailarino está numa zona da dança. Esse ponto no espaço e/ou esse particular momento no tempo é o seu centro, e, ou permanece aí ou move-se para o ponto seguinte, para o seguinte centro. Todas as danças têm essa possibilidade. Assim, de momento a momento e de um ponto a outro, os bailarinos movem-se separadamente.” Germano Celant, *Merce Cunningham & John Cage* in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.75.

35 Jacqueline Lesschaève, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, pp. 15/17. Ver ainda Merce Cunningham, *Choreography and the Dance*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.36.

36 A propósito da dificuldade em interpretar as suas coreografias, MC afirma: “[...] elas não são construídas linearmente. Uma coisa não conduz necessariamente a outra.” Cf. Jacqueline Lesschaève, Merce Cunningham, *Le Danseur et la Danse*, p.150.

37 “Tudo se passa como na vida, tão rápido que é preciso saltar de um lado para outro.” *Idem*, p.150.

38 Cf. Jean-Pierre Pastor, *La Danse – Des Ballets russes à l’avant-garde*, Gallimard, Paris, 1997, p.57.

39 Cf. David Vaughan, *Merce Cunningham* in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.94. Cunningham conta que após a realização do bailado ‘Torse’, na Suécia, “os espectadores pensavam tratar-se de conflitos raciais: na Alemanha, em campos de concentração; em Londres, em cidades bombardeadas; em Tóquio, na bomba atómica. A pessoa que tratava das crianças durante a tournée, mulher de um capitão-de-mar-e-guerra, achava que o bailado lhe fazia lembrar um naufrágio.” Jacqueline Lesschaève, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.113.

40 Germano Celant, *Merce Cunningham & John Cage* in «Merce Cunningham, direcção de Germano



Merce Cunningham Company, *Suite for Five in Time and Space*, 1956

Para a indeterminação da questão do sentido muito contribuiu o processo de composição baseado no acaso. Cage e Cunningham, influenciados pelo I Ching (o livro das Transmutações), recorrem ao acaso, a partir dos anos 50 (na dança, em 51 com “Sixteen Dances for Soloist and Company of Three”), para a realização das suas peças. Neste método aleatório, a determinação do tempo, a fraseologia, a direcção no espaço, as constelações de bailarinos, são conseguidas através de lançamentos de moeda ao ar. Com a utilização do acaso “[...] a dança renuncia à afirmação ideal de movimentos e gestos, das seqüências e dos ritmos, transforma-os em objectos indiferentes e, portanto, num elemento disponível para aceitar, eleger e desejar qualquer forma histórica, sem atribuir-lhe um valor absoluto.”⁴¹

O mesmo acontece em relação à música. A utilização do acaso “liberta a música da obrigação de enfrentar problemas que não lhe dizem respeito (sentimentos, angústias, representações naturais) para oferecer-se como processo transparente a si mesma [...]”⁴² ou, como diz John Cage, “[...] uma composição musical cuja continuidade seja totalmente independente do gosto e da memória individual, assim como da literatura e das ‘tradições’ da arte.”⁴³ Cunningham afirma praticamente a mesma coisa acerca do papel catártico do acaso: “Seguramente, essa foi uma das razões para começar a utilizar os métodos fortuitos na coreografia, para romper a ordem e os padrões de coordenações físicas que pessoalmente recordava.”⁴⁴ Ou, como diz ainda Duschamp, numa formulação neo-dadaísta — “Forço-me a contradizer-me para evitar conforto-mar-me com o meu próprio gosto.”

Um dos elementos que também contribuiu para esta dessacralização do

Celanu», p.76.

41 Germano Celant, «Toward the Impossible: Merce Cunningham», in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.20.

42 Germano Celant, *Merce Cunningham & John Cage* in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.72.

43 *Idem*, p.73.

44 Cf. Merce Cunningham, *Choreography and the Dance*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p. 39.



Merce Cunningham Company, *Place*, 1956



Merce Cunningham Company, *Events*, Persepolis, Irão, 1972

é autoreferencial em termos de sentido. A título de exemplo, em ‘Torse’ (1976) tudo começa a partir de um elemento físico determinado e, em ‘Winterbranch’ (1964), a partir da queda. Diz Merce Cunningham: “As ideias da dança procedem do movimento e estão no movimento, não têm nenhuma outra referência. Uma determinada dança não se origina num pensamento meu sobre uma história, um estado de ânimo ou uma expressão; as proporções da dança procedem da sua própria actividade. Qualquer ideia a respeito de estados anímicos, histórica ou expressão consideradas pelo espectador, são um produto da sua imagina-

45 “ Há principalmente duas razões para os Events. Uma, tem o objectivo de combater a ideia de que o único espaço onde se pode actuar é o teatro, o que nunca foi verdade, porque durante milhares de anos os espectáculos foram realizados ao ar livre ou no exterior. A segunda, é de ordem prática, pois permite-nos actuar em espaços onde normalmente nunca o faríamos. Podemos mostrar que o teatro não precisa de ser pensado como teatro, pode ser qualquer coisa na rua. A vida é como um teatro, o teatro como a vida, pode-se constatar isso ao ver as pessoas na praia.” Jacqueline Lesschaeve, *Merce Cunningham, The Dancer and the Dance*, p.176.

46 Jacqueline Lesschaeve, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.115. Cunningham afirma a propósito do ‘convencional’ em Graham: «Isso acontece porque eles não estão a pensar em movimento. Para mim, o assunto da dança é ela mesmo. Ela não representa nada, seja psicológico, literário ou estético. Está mais relacionada com a experiência do quotidiano, com a experiência de olhar as pessoas e o modo como se movem nas ruas.» Jacqueline Lesschaeve, *Merce Cunningham, The Dancer and the Dance*, p.139.

ção; e ele é livre de lidar com isso.⁵⁴⁷

Para isto contribuem a dramaturgia e a técnica de Cunningham. Ao nível da dramaturgia, este questiona, quase sempre subvertendo, os princípios clássicos estruturais ao nível da narrativa: causa/efeito; conflito e resolução; e graduação ao nível do climax. Ao nível da técnica,⁴⁸ particularmente com o isolamento de uma parte do corpo em relação às outras (este axioma é para a técnica de Cunningham o mesmo que a contracção, baseada no ritmo orgânico da respiração, é para Graham), e contrariamente ao clássico e ao moderno onde a expressividade de um elemento remete sempre para um



Merce Cunningham, Solo, 1974. (na versão do DVD 'A Lifetime of Dance')

universo de sentido pré-determinado, em Cunningham, cada signo particular não remete para nada exterior a si próprio, estabelecendo-se assim uma relação holística a partir de cada um dos fragmentos corporais ou, como diz Germano Celant, "o que emerge é uma multi-realidade da dança, que se define por uma soma reversível e ajustável até ao infinito de moléculas multilaterais em conexão recíproca."⁴⁹

Em terceiro lugar, a secular relação de dependência da dança em relação à música ou a vinculação e limitação recíproca é questionada por Cunningham. Este e Cage procuram, antes de tudo, afinidades entre dois objectos distintos, objectos independentes que produzem coisas diferentes [Identidade e Diferença]. Dança e música, artes que no entender do autor estão imanadas no tempo, devem ser apresentadas no mesmo espaço, sem qualquer relação pré-estabelecida.⁵⁰ Muitas das vezes, os bailarinos só conhecem o trabalho dos músicos no dia do espectáculo, e reciprocamente.⁵¹ Partilham somente a duração no tem-

47 Merce Cunningham, *Choreography and the Dance*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.35.

48 Cunningham combina a acção de pernas e o giro ('turn-out') pélvico do clássico com a flexibilidade do tronco característico do moderno, embora seja mais ligeiro e veloz (principalmente nas mudanças de direcção) e não dá a importância que os modernos dão ao solo. Como diz David Vaughan, "a dança moderna é uma relação amorosa com o solo." Cf. David Vaughan, *Merce Cunningham* in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant» pp. 93/94.

49 Germano Celant, *Merce Cunningham & John Cage*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.73. José Gil, *Movimento Total – O corpo e a Dança*, Relógio D'Água Editores, 2001, p.36, a propósito desta dialéctica entre fragmento e totalidade, afirma: "Tendo de variar não-organicamente, os movimentos atingem um máximo de deformações e de assimetrias como se múltiplos corpos coexistissem num só corpo."

50 "O denominador comum entre dança e música é o tempo." Jacqueline Lesschaeve, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.155.

51 Cf. Merce Cunningham, *Choreography and the Dance*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano

po. "Esta não referência do movimento prolonga-se na relação com a música. Essencialmente é uma relação.⁵² A dança não se interpreta seguindo a música. Nas danças que apresentamos, a música é composta e interpretada como uma identidade própria (em si mesma), separada. Casualmente acontece ao mesmo tempo que a dança. As duas coexistem, como acontece com a visão e o som nas nossas vidas quotidianas. E, apesar disso, a dança não depende da música. Isto não significa que preferisse dançar em silêncio [...] porque me daria a impressão da vida quotidiana sem som."⁵³

Finalmente, o mesmo acontece em relação aos figurinos e à cenografia. Merce defende ainda a completa independência dos dois planos. Por um lado, a iluminação 'overall',⁵⁴ como se fosse a luz do dia, questiona o modo como se ilumina no clássico. No autor, tudo está iluminado com o objectivo de anular as hierarquias de solistas e corpo de bailado; espaços mais fortes do que outros etc. Por outro lado, e de acordo com a referida independência, Cunningham, a propósito do bailado 'Wintertranch', afirma: "São três coisas separadas [a dança, a cenografia de Robert Rauschenberg e a música de La Monte Young] que foram reunidas. A iluminação não tem qualquer relação com o movimento."⁵⁵

Síntese:

Pelo exposto, podemos considerar que o trabalho do autor consiste claramente num corte com a tradição. Em primeiro lugar, com os elementos constituintes dos bailados convencionais. Nestes, tudo gira em função de uma ideia central que é enfatizada por cada um dos elementos: "a dança foi feita em função da peça de música, a música suporta a dança, e o *décor* suporta tudo isto. [...] O que fizemos no nosso trabalho foi colocar estes três elementos separados no tempo e no espaço, a música, a dança e o *décor*, permitindo que cada um permaneça independente."⁵⁶

Em segundo lugar, também não é seguramente uma obra de arte total, no sentido Wagneriano, porque "as três artes não provêm de uma ideia única que a dança demonstra, a música suporta, e o *décor* ilustra, mas constituem antes três

Celant», p.35. "[...] As duas perguntas que me formulou Christian Wolf, a propósito de 'Rune', foram quanto deveria durar e quantos bailarinos intervinham." *Ibidem*.

52 "Como disse David Tudor, não é música com dança, é música e dança." *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 Jacqueline Lesschaeve, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.107.

55 Merce Cunningham, *Choreography and the Dance*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p.38. "Não gostamos da ideia de iluminar de um modo dramático, concentrando a luz sobre este ou aquele ponto. [...] Rauschenberg ilumina como um pintor, uma verdadeira luz de pintor. Ele inunda de luz, não com o objectivo de dramatizar, mas simplesmente de iluminar. Acho isso magnífico, tão parecido com a luz do dia. Utilizamos muito pouco gelatinas ou luzes coloridas. [...] Eles, os iluminadores, inundam espaços cénicos, onde tem lugar a actividade, e não indivíduos." Jacqueline Lesschaeve, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.190.

56 Jacqueline Lesschaeve, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Danse*, p.151.



Merce Cunningham Company, *Pond Way*, 1988

musicais e artísticos e fazem de Merce Cunningham uma figura incontornável no universo da dança pós-moderna em particular e da arte em geral.

Com a depuração dos elementos a que a dança esteve secularmente ligada, com a reflexão acerca da natureza e dos pressupostos em que a própria dança se estriba, Cunningham, sem ser um abstracionista *tout court*, está muito próximo das desconstruções levadas a cabo por aquela vanguarda. Libertar a dança do libreto, da música, da narrativa e da expressão, dos cenários e dos figurinos, submetê-la ao processo aleatório, é procurar aquilo que são os seus elementos atomísticos, constituintes. Germano Celant considera que esta reconstrução, esta “peregrinação pela abstracção pura”, para além de implicar o esquecimento do familiar e do já aprendido, conduzindo assim o bailarino a “um vazio e a uma *nada* desconhecidos”, para a partir daí emergir como possibilidade(s) configuradora(s) de sentido(s), “é o material básico para uma dança que interdiz a compreensão de quem é e o que é.” Este trabalho “permite a Cunningham um ataque racional contra a fortaleza do inconcebível e do infinito, do desconhecido e do impossível.”⁵⁸

Esta depuração levá-lo-á inevitavelmente à descoberta que o *eidós* da dança é o corpo e o seu movimento.⁵⁹ Ao fazê-lo, e num paralelismo ousado, aproximam-se daquilo que foram os objectivos das primeiras vanguardas e que culminará

elementos separados, cada um deles é central para si mesmo.”⁵⁷

A negação da expressividade; da história; da perspectiva; da linearidade do espaço e do tempo; da técnica e dos espaços hierarquizados; da relação entre movimento e som; movimento e objecto visual; movimento e figurinos; questiona todos os conceitos teatrais,

no neoplasticismo de Mondrian e na arte concreta de Doesburg — autonomia da linha e da cor em relação à forma; abandono da perspectiva retiniana e procura de uma realidade mental, geométrica na sua expressão mais radical. Repare-se na coincidência entre a afirmação de Merce Cunningham acerca da autonomia do movimento, expressa atrás, e o Manifesto ‘As Bases da Arte Concreta’ de 1930 de Van Doesburg: “[...] queremos excluir o lirismo, a dramatização e o simbolismo etc. [...] Um elemento pictural não tem outra significação senão ele próprio e, portanto, a pintura não tem outra significação senão ela própria.”⁶⁰

Reflexão Final

Podemos afirmar que, mesmo sendo Schlemmer exterior ao universo da dança no sentido mais restrito, contribuiu para a renovação desta: em primeiro lugar, a questão da autoreferencialidade. A dança, no autor, não precisa de nenhuma história ou expressão que a suporte.⁶¹ Cunningham leva às últimas consequências este ponto — não é só o libreto, é a música, a expressão, os figurinos e o *décor* que são diferenciados. A abstracção, enquanto depuração, é absoluta; em segundo lugar, a questão do espaço cénico. Schlemmer é um conhecido crítico das limitações dos espaços tradicionais e aderiu entusiasticamente ao projecto do ‘teatro total’ de Walter Gropius como forma de suprir as referidas limitações.⁶² Merce, não só é crítico como também aponta novas soluções. Os ‘Events’, como forma de desconstrução dos espaços cénicos, e uma concepção de espaço multidireccional; finalmente, a desconstrução da linguagem. Schlemmer na procura de uma linguagem mecânico/matemática, Cunningham nas possibilidades que o corpo oferece e no questionamento dos seus limites, de que é exemplo a técnica, construção matemática da coreografia e o processo do acaso.

60 Amy Dempsey, *Spyles, Schools and Movements*. Thames & Hudson, Londres, 2002, p. 159.

61 O crítico da *Review* from *National Zeitung* de Basel afirma “Quem tentar descobrir ‘alguma coisa’ por detrás disto não encontrará nada porque não há nada para descobrir. Está lá tudo, aquilo que cada um percebe. Não há sentimentos ‘expressos’, somente sentimentos que são evocados. Tudo é um ‘jogo’. É um ‘jogo’ livre e libertador. Puro, absoluto, forma. Tal como a música.” *National Zeitung* de Basel, n.º 196, 30 de Abril de 1929, reeditado em *The Bauhaus*, ed. Hans Wingler, Massachusetts Institute of Technology, 1978, p. 157.

62 Para o novo edifício da Bauhaus em Dessau, Gropius concebeu um auditório com palco. No fundo deste, existia uma parede que quando removida dava acesso à cantina. Schlemmer utilizou para as suas experiências os três espaços. Cf. Oskar Schlemmer, *Bauhaus—Bühne*, in «Oskar Schlemmer, l’homme et la figure d’art», p. 21 (nota de rodapé).

57 *Ibidem*.

58 Germano Celant, *Toward the Impossible: Merce Cunningham*, in «Merce Cunningham, direcção de Germano Celant», p. 21.

59 “Escapando ao renvio permanente para as indicações da música, o bailarino podia doravante consagrar toda a sua atenção aos seus próprios movimentos. Aprendemos agora a operação concreta de «negação» construída por Cunningham: reíra às formas expressivas o investimento energético que modifica fazendo deste movimento de desinvestimento (enquanto puro movimento de energia não emocional) o objecto novo do investimento da energia tomada livre. Assim cria o movimento sem referente, auto-referido, «abstracto», assim pode afirmar que o movimento dançado não extrai senão de si a sua energia.” José Gil, *Movimento Total – O corpo e a Dança*, Relógio D’Água Editores, 2001, p. 48/49.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Merce Cunningham*, direcção de Germano Celant, edição bilingue, inglês e castelhano, Edizioni Charta, Milão, 1999.
- AA. VV., *Merce Cunningham, Dancing in Space and Time*, por Jack Anderson [et al.], editado por Richard Kostelanetz, a cappella books, Chicago, 1992.
- AA. VV., Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art, direcção de Claire Roussier, Centre National de la Danse, Paris, 2001.
- Bernard, Michel, *Le corps*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- Bonfand, Alain, *L'Art Absstrait*, PUF, Paris, 1995.
- De Micheli, Mario, *Le avanguardia artistica del Novecento*, tradução castelhana de Ángel Sánchez Gijón e Pepa Linares, *Las vanguardias artisticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2006.
- Dempsey, Amy, *Styles, Schools and Movements*, Thames & Hudson, Londres, 2002.
- Gil, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Relógio D'Água Editores, Lisboa 2001.
- Kleist, Heinrich von, 'Über das Marionettentheater', tradução francesa de Jacques Quin a partir das «Sämtliche Werke» de Heinrich von Kleist, Winkler Verlag, Munique, 1982, «Sur le théâtre de marionettes», Editions Mille et une nuits, 1993.
- Lahusen, Susanne, *Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?*, Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, vol. 4, n.º 2. (Autumn, 1986), pp. 65-77, Edimburgo University Press.
- Lesschaeye, Jacqueline, *Merce Cunningham, The Dancer and the Dance*, versão inglesa de «Merce Cunningham, Le Danseur et la Dance», Marion Boyars Publishers, Nova Iorque, 1985.
- Lesschaeye, Jacqueline, *Merce Cunningham, Le Danseur et la Dance*, Belfond, Paris, 1980.
- Michaud, Eric, *Théâtre et abstraction*, tradução, prefácio e notas de d'Eric Michaud, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- Pastori, Jean-Pierre, *La Danse – Des Ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, Paris, 1997.
- Schlemmer, Oskar, *Théâtre et abstraction*, tradução, prefácio e notas de d'Eric Michaud, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- Sibony, Daniel, *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- Vaughan, David, *Merce Cunningham – Fifty Years*, edição de Melissa Harris, Aperture Foundation, Nova Iorque, s/d.
- Wingler, Hans, *The Bauhaus*, Massachusetts Institute of Technology, 1978.

A MÚSICA E OS SEUS OBJECTOS: ABSTRACTO / CONCRETO NA ELECTROACÚSTICA E OUTRAS...

António Ferreira

Compositor

*Compare knowing and saying:
How many feet high Mont Blanc is
— how the word "game" is used
— how a clarinet sounds.*

L. Wittgenstein (Philosophical Investigations, 1953)

Introdução

Segundo uma interpretação comum do pensamento de Wittgenstein, este teria partido da assunção que a linguagem representava o mundo e os seus objectos, apresentando-se assim como um médium, construído e entreposto entre nós e o que nos rodeia. Mais tarde, nas suas *Philosophical Investigations*, Wittgenstein teria visto a confusão da sua ideia inicial e assim a linguagem foi tratada, não como um meio de representação do mundo mas como um meio de lidarmos com esse mundo: interrogamos uma palavra não para sabermos o que significa mas para sabermos como é usada; aqui, a analogia da linguagem é agora não um médium mas um conjunto de instrumentos ou ferramentas (Mounce, 1997).

Ora, devemos notar que em lado nenhum, Wittgenstein nega que representamos o mundo na nossa utilização da linguagem. Será a própria relação ou ligação da linguagem com o mundo que é merecedora de elucidação. Efectuamos esta elucidação notando que existem várias ligações entre linguagem e o mundo; e que estas só surgem porque os seres humanos, de vários modos, já estão em contacto com o mundo através das suas actividades. Assim, a ligação entre linguagem e o mundo será elucidaada pelas relações entre essas actividades humanas e a linguagem; isto porque as nossas actividades já se encontram, em primeiro lugar, baseadas no mundo. Concretiza-se, assim, a ligação entre um jogo de linguagem e o mundo dito real - sendo uma descrição da linguagem que se posiciona para lá dos conceitos de representação/não-representação. A posição de Wittgenstein é a seguinte: a linguagem só é possível se nós já estivermos previamente relacionados com o mundo (activos no mundo).

Creio que esta posição possa ser esclarecedora para a argumentação que vai ser desenvolvida neste artigo. Nomes e conceitos como abstracto, concreto, representação, figuração, intrínseco, extrínseco, metafórico, real, serão assim

vistos através das suas funções e usos no campo artístico e, mais especificamente, musical. Irei comentar de que modo o estarmos no mundo guia o nosso discurso acerca da música, e isto apesar da noção muito comum de que a música é autónoma e absoluta, isto é, que só se refere a si própria, abstraída do mundo. Após tentar oferecer algumas definições gerais, discutirei a dicotomia abstracto/concreto no campo da música electroacústica – a qual, opinião do autor, apresenta esta dicotomia de uma maneira mais óbvia e saliente do que as músicas tradicionais. Por tradicionais, falo aqui do campo restrito da música ocidental erudita, não querendo, por isto, implicar qualquer juízo ou hierarquia de gosto, pois como afirma Wittgenstein: “We want to establish an order in our language: an order with a particular end in view; one out of many possible orders; not *the* order.” Assim, ao elaborar este artigo, a ênfase será mais sobre questões epistemológicas (o que é a cognição da música e como se adquire?) do que questões ontológicas (o que é a música?). Mas avancemos para algumas definições, começando com o conceito da música absoluta, que se opunha, no século XIX, à chamada estética do sentimento ou expressão.

A música, fora deste mundo

“As ideias que um compositor exprime são de natureza puramente musical.”

Edvard Hanslick (1825-1904)

“Fora alguns temas onomatopoiéticos... a música não têm significado literal.”

Susanne Langer (1895-1985)

Estas afirmações propõem que a música, em geral, é incapaz de se referir ao mundo. Eventuais aspectos miméticos da música são relegados para a posição de incidentes, eventos episódicos, que dão cor ao funcionamento intrínseco da música. A partir de meados do séc. XVIII, começou a circular a assunção de que a obra musical ‘residia’ na partitura – as interpretações eram secundárias. Uma obra musical era assim olhada como uma estrutura eterna, um objecto platónico, cuja expressão em som pouco lhe podia acrescentar. Pelo seu lado, Hanslick tentou desacreditar o conceito que a música pudesse representar emoções ou que tivesse qualquer conteúdo emocional em si. O aspecto emotivo da música não era negado mas insistia-se que este aspecto era o resultado das semelhanças entre as estruturas intrínsecas da música e a estrutura das nossas experiências emotivas: “propriedades dinâmicas... expressas por meio de som e movimento.” (Hanslick). A ideologia de uma música absoluta e pura era assim preservada, ao mesmo tempo que se mantinha o impacto emocional da música; a autonomia da música era ‘validada’, sem se negar a ligação entre as experiências musicais e as experiências do dia-a-dia. A música, pura sintaxe, não subordinada à palavra ou ao drama, podia assim articular aspectos da nossa experiência mundana, de difícil expressão na linguagem corrente (o inefável).

A música electroacústica desafia esta ideologia na sua base. Embora os termos ‘música electroacústica’ não sejam aceites por todos os compositores (existem termos concorrentes como arte sonora, som organizado, música acústica...), podemos tentar uma definição - note-se que ‘electroacústica’ aqui irá qualificar a palavra ‘música’ como um modo de fazer (técnica) e de ouvir (estética).

Assim, a música electroacústica, feita pela escuta e para a escuta, é reproduzida exclusivamente por meio de altifalantes, existe num suporte (digital), e emprega os meios de gravação como geradores estruturais – e não meramente como meios reprodutores. Admite todo e qualquer som como material potencial para a composição, referindo-se, com frequência, a fenómenos e situações acústicas do dia-a-dia e, mais importante, baseia-se mais em realidades da percepção acústica, das propriedades inerentes dos objectos sonoros (conceito a ser discutido), do que em especulações conceptuais de modo a libertar o seu eventual potencial musical. A música electroacústica não se reduz a um simulacro ou a uma representação empobrecida do ambiente sonoro. Vive, diríamos, da tensão resultante entre o mimetismo (uma música “programática”) e a autonomia (uma música “absoluta”).

Ou seja, a relação entre sons com referências muito óbvias ao mundo e a estrutura mais ‘abstracta’ das composições electroacústicas é a característica audível mais saliente destas obras. Em vez de considerarem a mimesis (a ‘cópia’) como uma força externa à obra, os compositores consideram-na como fundamental para o desenvolvimento das suas peças. Os aspectos miméticos da música, minimizados pela teoria musical erudita, são, de uma certa maneira, assim reclamados para primeiro plano - pelas relações estabelecidas na prática da música electroacústica. Mas antes de elaborar o contexto histórico, necessário para enquadrar esta prática pouco comum, vamos agora apresentar o que podemos entender por ‘objectos’ da música, concretos e abstractos.

Objectos na música

Não é óbvio, para nós, que exista alguma coisa como a distinção entre coisas concretas e coisas abstractas. A noção de ‘objecto abstracto’ não é uma noção intuitiva, não tendo nós quaisquer intuições pré-teóricas acerca de objectos abstractos. Tal como já foi sugerido na introdução, temos uma intuição prévia, ‘corporizada’, do nosso estar no mundo, a qual orienta os nossos conceitos e esquemas mentais. Somente após reflexão é que nos surge o esboço de uma distinção entre os conceitos abstracto/concreto. Na filosofia ou matemática, estes conceitos têm significados por vezes diferentes daqueles que são empregues no discurso estético. Assim, e na filosofia, um objecto concreto é um objecto empírico, contingente, com uma localização no espaço e no tempo, a qual podemos observar. Podemos citar a título de exemplo, os termos e eventos tais como:

mesa, violino, cantar, andar... Por outro lado, ao caracterizar o 'abstracto', este é muitas vezes definido como a negação daquilo que intuitos como verdadeiro acerca dos objectos concretos. Os objectos abstractos não se encontram numa localização espaço-temporal, isto é, ao contrário da mesa à minha frente, não se encontram neste mundo. Não tendo localização no tempo e no espaço, serão termos sem referências físicas: infinito, eterno... Também são considerados não causais, quer dizer, não provocam, por si, mudanças ou modificações. Na matemática, por exemplo, existe a álgebra abstracta (parte da álgebra que estuda, entre outros, os grupos) e fala-se de números concretos, isto é números que contam um determinado conjunto de objectos: três gatos ou dez homens. Também se empregam números complexos (com uma parte 'real' e outra 'imaginária'). Note-se, por um lado, que as ciências não são um 'texto': os seus termos têm um sentido preciso, dentro do âmbito de cada disciplina. Mas, por aqui se pode ver que os diferentes jogos de linguagem (como diria Wittgenstein) se regem por regras diferentes: na utilização comum, 'número' é simplesmente falado como abstractação. Assim, as nossas posições, em relação ao abstracto/concreto, tendem a situarem-se algures entre um nominalismo extremo (que nega a existência de objectos abstractos) e um platonismo que considera possíveis todos os objectos abstractos.

'Abstracto' pode ser um substantivo (uma Abstractação), um adjetivo (a Arte Abstracta) e um verbo (Abstractar). Para a presente discussão, o verbo será, talvez, o mais útil. Aristóteles, ao discutir sobre a natureza dos conceitos, afirma que as entidades abstractas são entendidas como abstrações de entidades concretas; o processo de abstracção consistiria em isolar e subtrair uma propriedade específica de uma entidade concreta - separar, conceptualizar, criar um conceito mental. A oposição com o conceito de entidade concreta é óbvia: esta pode ser definida como coalescência, agrupamento de vários elementos, com o que é uno.

Considerando sinfonias ou quartetos de corda como objectos, estes só se encontram disponíveis para os nossos sentidos através das suas execuções e interpretações (e gravações). A sinfonia X ou Y é, antes da sua execução, um objecto abstracto, mas não só... A sua partitura (concreta) é o resultado de um plano, de um esquema (abstracto) que serve de padrão a partir do qual outros objectos concretos (as execuções) podem ser feitos. Estes padrões são esquemas conceptuais (acordes, escalas, métricas, instrumentação...) que 'apontam' para entidades concretas, por ex. os instrumentos de música (caracterizados quer pelo seu modo de produção do som, quer pelos materiais de construção) com os quais o compositor realiza a estrutura musical (abstracta). A obra musical obedece assim a um programa tipo, o qual rege um sistema de comportamentos possíveis. O programa não é um objecto nem um relatório mas uma linguagem, no sen-

tido do *language game* de Wittgenstein. Como a obra musical daí resultante não se encontra localizada no espaço (pelo menos até à sua interpretação) mas têm uma dimensão temporal, esta toma características simultaneamente abstractas e concretas.

Como nota à parte, repare-se que isto é espelhado na legislação de direitos de autor e dividendos, que assenta na separação judicial entre o direito intelectual e artístico original (sobre o objecto 'abstracto' feito pelo compositor), a peça musical publicada em partitura (objecto concreto) e a gravação (outro objecto concreto) e comercialização dessa peça por uma editora. A digitalização e a passagem ao mundo virtual da internet vieram exacerbar e até questionar este modelo - pois os lucros financeiros encontram-se, em geral, ligados a objectos facilmente localizados no tempo e espaço, logo 'concretos'.

Objectos musicais diferentes correspondem, assim, a esquemas diferentes (diferentes regras sintácticas, poéticas) e produzem resultados concretos diferentes (diferentes regras de representação, estética). O que o nosso discurso separa, a prática une e estas apreciações simplificam uma realidade complexa - as dicotomias são úteis como elementos clarificadores do discurso mas são sempre extremos de uma realidade mais contínua. Ao se considerar a música como a mais abstracta das artes, um ponto de vista comum, estamos a partir do facto de não podermos ver ou tocar nos sons. É verdade que os sons (ondas sonoras, para ser preciso) têm uma realidade concreta no tempo e no espaço, descrita pelo vocabulário da física e formalizada por ferramentas e simbologia matemática - de que se ocupa a acústica. Mas os sons 'transformam-se' nos elementos da música, pela nossa percepção e por uma 'intenção estética', que inclui os esquemas conceptuais abstractos relevantes para cada cultura musical. Também isto contribui para as características mistas abstractas/concretas de uma obra musical.

Ao falarmos de música, em especial da música erudita ocidental, empregam-se, por vezes, analogias às artes visuais: o desenho é como a composição de linhas melódicas; pintura é como orquestração, com a mesma preocupação de contrastes de cor, textura, luz e sombra; profundidade e perspectiva são criadas na música pelo uso de dinâmica, etc. Em ambas, a percepção do tempo pode ser modificada e suspensa. Pelo que, ao falarmos na pintura da dicotomia modernista entre figuração/representação e abstracção/evocação, muitos críticos e artistas se tenham também socorrido de analogias com a música. No caso da música erudita ocidental, fala-se de uma tendência para o 'abstracto' quando alguns compositores, no início do séc. XX, abandonaram a primazia estruturante da tonalidade (e dos seus 'centros') e passaram a considerar outros programas (por ex. a série de 12 tons ou aplicações de modelos matemáticos), por vezes até ao fetiche.

Quanto à música electroacústica, ao considera-la um modo de fazer, estamos a falar da utilização da técnica e cadeia electroacústica: transdutores (microfones e altifalantes) bem como instrumentação electrónica de captação/modificação e correspondente implementação em computadores digitais; mas também como uma nova modalidade de audição e escuta de entidades sonoras concretas – um novo esquema conceptual abstracto. Assim, a partir de invariantes estruturais (abstraidas pela audição) dos sons pré-gravados e/ou gerados electronicamente (concreto), segue-se a composição, em geral em estúdio, articulando esquemas conceptuais com as invariantes abstraidas, guiadas pela escuta (concreto/abstracto), até à realização da obra, em geral em suporte digital e que será projectada num espaço de audição por meios electrónicos de amplificação (concreto).

Esta nova modalidade de escuta, bem como correspondentes modos de criação, têm a sua própria história ambos mantendo, ao longo séc. XX, uma relação de antagonismo saudável com a evolução da técnica nas sociedades ocidentais. Antes de falarmos da história da audição e suas deslocacões, entre o séc. XIX e a primeira metade do séc. XX, convém tentar esboçar as ligações possam existir entre a música e a nossa relação ‘corporizada’ no mundo; falaremos de memória, metáfora e esquemas.

A memória concreta/abstracta dos sons

“Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme de grains de sable qu'on eût laissés tomber d'une fenêtre au-dessus, puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, inmembrable, universelle: c'était la pluie.”
Marcel Proust (Du côté de chez Swann – A la recherche du temps perdu)

Falar de música, é falar de eventos no tempo. Um evento é aqui considerado como uma mudança perceptível na acústica ambiente e que pode ocorrer a várias escalas temporais. Eventos no tempo implicam a utilização da nossa memória, a qual e aproveitando alguns conceitos da ciência cognitiva, se pode dividir em memória de curta e longa duração. A memória de curta duração (até cerca de 8 segundos por evento) articularia aspectos de agrupamento rítmico e melódico (frases musicais, padrões melódicos e rítmicos) enquanto a memória de longa duração (a partir de 16 segundos por evento) articularia a forma musical – através de permanências em larga escala: secções, movimentos, etc. Os eventos a um nível temporal ‘baixo’ – até cerca de 32 eventos por segundo – fundem-se na chamada memória ecóica, que está relacionada com a nossa percepção da altura e timbre dos sons.

Estas divisões no tempo (milissegundos, segundos, minutos e horas) separam um continuum uniforme de eventos em diversas escalas temporais, cujas

descrições empregam metáforas diferentes. Falar da música é, também, falar de metáforas - e alguns autores (Scruton 1997) consideram que o nosso discurso acerca da música é inevitavelmente metafórico. Pese embora esta afirmação, é importante evitar qualquer espécie de ‘reificação’ em que se confunde a utilidade conceptual destes esquemas com a música em si – o jogo da linguagem não é a música...

O conceito de esquema encontra-se relacionado com o de metáfora. Esquemas, segundo a ciência cognitiva, seriam conjuntos organizados de memórias a partir de sequências de eventos. Aquelles são construídos à medida que reparamos em regularidades do meio que nos rodeia. Os esquemas baseiam-se, assim, no que as várias situações têm de comum, sendo uma espécie de realidade genérica que guia a nossa atenção. Deles depende o que é saliente na escuta – na música, encontramos esquemas temporais, como por ex. organizações métricas ou escalas.

Temos então os esquemas, modelos abstractos de situações baseados nos aspectos invariantes e comuns dessas próprias situações. Segundo alguma literatura do campo da neurociência (Crutch 2005), a representação mental dos esquemas será qualitativamente diferente quer se trate de conhecimento conceptual ‘abstracto’ ou ‘concreto’.

Várias estratégias de composição musical dependem do uso (mais ou menos explícito) que se faz destes processos cognitivos – e das limitações da nossa memória. As intenções estéticas de um autor podem leva-lo a facilitar ou não a nossa construção mental da estrutura de uma obra musical. Composições com um só esquema repetido, com variações muito subtils ou constituídas por eventos indefinidos ou difíceis de categorizar (ruídos, notas indistintas), encontram alguma dificuldade em serem esquematizadas mentalmente. Peças com esquemas que facilitam e gerem as nossas expectativas acerca dos tipos e da ordem dos eventos musicais, serão mais facilmente ‘assimiláveis’. Como vimos, uma das funções dos esquemas é guiar a nossa atenção. De todos os objectos e eventos presentes à nossa percepção, num qualquer instante, nós tenderemos a pôr em primeiro plano (‘figura’), aqueles que forem mais importantes ou mais inéditos para nós – isto conceptualmente falando. Neste sentido, os compositores tentam ‘desenhar’ relações entre ‘fundo’ e ‘figura’, de modo a permitirem aos auditores reconstruírem a organização de uma peça de música. Em texturas acústicas complexas, como o são as peças de música, existem um grande número de possíveis relações entre ‘fundo’ e ‘figura’ – o que fará com que as diversas experiências de diversos auditores de uma mesma peça não sejam exactamente as mesmas.

Os vários esquemas temporais são abstraídos a partir de uma sequência de eventos, por meio de regras de continuidade, grupo, semelhança, proximidade

de, direcção (tal como os princípios elaborados pela Teoria da Gestalt). Estes esquemas (uma escala musical, acordes, forma sonata) criam expectativas (de ordem, de posição), criando objectos musicais diferentes que correspondem assim a esquemas diferentes. Sempre que as expectativas fallham (não se ‘compreende’ a música), podem-se criar novos esquemas, especialmente recorrendo a metáforas.

A partilha de esquemas pode criar as bases do que se poderia chamar uma cultura musical. O que isto parece sugerir é que esta parece ser composta por estratégias cognitivas, limitações da nossa percepção e por um repertório de práticas culturalmente transmitidas e codificadas nos esquemas. Estes são susceptíveis a serem modificados ou até abandonados, numa relação estrita com a nossa ecologia ‘sonora’.

Metáforas e além...

“Foi a imaginação quem primeiro ensinou ao homem o significado ético da cor, do contorno, do som e da fragrância. No princípio dos tempos ela criou a analogia e a metáfora.”

Charles Baudelaire

A nossa memória associa por vezes eventos em áreas de experiências completamente diferentes. Podem existir ligações entre qualquer tipo de experiências ou memórias (sons, imagens, cheiros...) e algumas destas memórias podem ser implícitas, logo não são directamente acessíveis. Algumas destas memórias estão ancoradas na experiência dos nossos corpos e os vários esquemas assim criados são interpretados através de metáforas. Para além do seu uso na literatura, as metáforas serão aqui um mapeamento entre esquemas, relações entre duas estruturas da memória – encontram-se a meio caminho entre os esquemas abstractos e objectos concretos, a nossa ‘partitura’ de vida, se assim lhes podemos chamar. Nós compreendemos e criamos música recorrendo a algumas destas ferramentas (linguísticas e cognitivas), as mesmas por nós empregues na compreensão do mundo - e isto porque a música, electroacústica ou outra, faz também parte deste mundo.

Para compreender conceitos abstractos – por ex. o ‘significado’ da música – temos que os referir metaforicamente em termos mais concretos, utilizando a nossa experiência da realidade física. No campo da música ocidental, um conjunto de esquemas metafóricos são empregues na orientação da escuta e que permitem ‘imaginar’ a estrutura de uma composição. Como seres físicos, talvez a influência mais presente seja a da força da gravidade. Dai derivamos a nossa orientação, com palavras como ‘cima’ e ‘baixo’. Em música falamos de ‘tensão musical’, em tons ‘altos’ e ‘graves’, em ‘estruturas’; falamos no ‘fluir’ musical, relacionado com esquemas de causalidade/ligação; de pontos de chegada, ‘centros’ tonais, cadências (etimologicamente, ‘cair’), relacionados metaforicamen-

te com esquemas da linearidade de uma composição. Compreender possíveis conexões metafóricas entre a música e a nossa experiência física (movimento, gravidade, tamanho...) pode ajudar-nos, não só a compreender e apreender a música, também produzi-la e compô-la. As estruturas musicais não se movem no espaço e ao dizer que o auditor atribui esse movimento intencionalmente a uma peça musical, dizemos que o ‘significado’ de uma peça não é meramente um atributo do som mas das estruturas metafóricas que o auditor impoem ao som. No entanto, a música mantém uma relação com o mundo (e os seus objectos concretos) mais directa do que seria de assumir na base duma simples visão metafórica da expressão musical; especialmente no caso da música electroacústica, o ‘significado’ encontra-se não só na imaginação do auditor mas também na sua relação com o meio que o rodeia. Isto porque seja qual for o grau de abstracção dos sons em relação à realidade, nós tenderemos sempre a atribuir-lhes causalidades materiais e dinâmicas, baseadas nas nossas experiências sonoras do mundo. Na apresentação, por meio de altifalantes, da música electroacústica, podem-se criar e compor paisagens sonoras virtuais, as quais, por meio de metamorfoses, transformações, e modulações sonoras, podem jogar com o nosso reconhecimento (ou não) das fontes sonoras. Surgem assim combinações de objectos sonoros concretos em espaços reais, objectos abstractos (não-reais) em espaços reais, objectos sonoros concretos em espaços irreais (‘surreais’), etc. O agrupar, no espaço virtual criado pelos altifalantes, de objectos sonoros que normalmente não encontramos relacionados na nossa vivência do mundo, é análogo à técnica de agrupar objectos visuais não relacionados, no espaço de uma tela. Também não é necessário associar metaforicamente um objecto musical (um acorde, um ritmo, uma linha melódica) a um um objecto concreto (um pássaro, por ex); pode-se utilizar directamente o som gravado e produzido pelo objecto concreto. Este, na estética da música electroacústica, faz parte de todo o processo composicional, como fonte, meio e esquema conceptual - e não como simples ícone sonoro, tal como a gravação do rouxinol, no terceiro movimento do poema sinfónico *I pini di Roma*, de C. O. Respighi (1924). Articulando quase em simultâneo o abstracto e o concreto, a metáfora e as imagens sonoras por ela criadas, compoendo a transformação dessas imagens, a música electroacústica vive, de um modo muito imediato, da tensão concreto/abstracto; mas também de uma modalidade de escuta possibilitada pela técnica. A secção seguinte, com a presença de John Cage, esboça uma história da audição – e da transformação dos sons em música, por via da ‘intenção estética’.

A audição, liberta.

“Os sons surgem no espaço-tempo, centrados neles próprios, desbaratados do serviço a uma qualquer abstracção, livres e disponíveis para um jogo infinito de interpenetrações”.

John Cage (1952)

Quando um número de indivíduos desenvolve um conjunto de esquemas (generalizações e abstracções de relações) num tempo e lugar específico, o resultado pode ser considerado aquilo a que apelidamos de ‘cultura musical’. Esta consiste num repertório partilhado de conceitos abstractos mas com base em situações concretas (nem todas elas explícitas). Uma dessas situações, o modo de audição, sofreu, entre 1880 e 1930, o que poderíamos chamar de uma série de deslocacões: uma primeira deslocacão no tempo, com o surgir dos meios técnicos de gravação sonora (audição em diferido); uma segunda deslocacão no espaço, com o surgir do telefone e do rádio (deslocalização do espaço da audição); e uma deslocacão da causalidade mecânica, com o surgir da síntese electrónica de sons que deslocou parte da produção sonora da ancora concreta da instrumentação musical tradicional. Assim, a realização concreta (situada num lugar do tempo e do espaço) de uma obra musical, deslocou-se no tempo e no espaço, passando a ser escutada através de altifalantes, sem a observação directa das fontes sonoras. Este (inicialmente) estranho fenómeno do ‘som incorpóreo’, que segundo W. Benjamin encorajava uma ‘escuta distraída’, é contemporâneo de outras mudanças de paradigma no campo da arte, início do séc. XX. Descrito de modo simplificado, podemos falar como da figuração/representação se passou para uma progressiva desconstrução de todos os esquemas conceptuais na pintura: uma busca dos elementos originais das imagens (a cor, a linha, o ponto), da tomada de consciência do próprio material, da tentativa da percepção ‘pura’ (como se pode ler na fenomenologia de Merleau-Ponty, Husserl ou Bergson), da exibição dos próprios processos que antes estavam confinados ao estúdio.

Muitos compositores não ficaram indiferentes às mudanças (culturais, sociais, políticas) que operavam em seu redor. Embora obedecendo, em parte a uma dinâmica própria, personagens como Ferruccio Busoni (1866-1924), Luigi Russolo (1885-1947), pintor e futurista com o seu panfleto *A Arte dos Ruídos* (Milão, 1913) e Edgar Varèse (1883-1965), com a sua definição de música como ‘som organizado’, proclamaram a libertação dos sons (ou mais precisamente, a nossa percepção) do que consideravam como entraves e espartilhos estéticos.

Na década de 1930, encontramos John Cage (1912-1992) em viagem pela Europa, o que o fez contactar com os escritos do futurista Russolo e do visionário Varèse; estes serão sempre admitidos como referências. Em 1932, Cage trabalha num dos filmes abstractos de Otto Fischinger. Este comentou para Cage:

*A Música e os seus objectos:
abstracto/concreto na electroacústica e outras...*

“Tudo no mundo tem o seu próprio espírito e este espírito torna-se audível ao ser posto em vibração.” Ao que parece, Cage ficou muito entusiasmado e começou a tocar, bater, raspar e esfregar vários objectos que encontrava, tendo então escrito peças unicamente para percussão (aqui, Varèse já o tinha feito com *Ionisations*, 1931). Daqui Cage concluiu que o ruído era tão musical quanto os sons ditos musicais: havia que reorientar e alargar a nossa escuta. Em 1937 escreve no seu manifesto artístico *The Future of Music: Credo*. : “Onde quer que estejamos, o que ouvimos é, na maior parte, ruído. Quando o ignoramos, ele perturba-nos. Quando o escutamos, achamo-lo fascinante. O som de um camião a alta velocidade; a estática entre as estações de rádio; chuva. Nós queremos capturar e controlar estes sons, para utilizá-los, não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais.”

Durante a década de 1940, Cage escreveu as primeiras peças para piano parado (em que o piano era utilizado como um grande instrumento de percussão) e começou a meditar sobre a questão do significado da comunicação na música. Acabou por concluir que a finalidade da música não a comunicação ou a expressão do artista. Mas então, qual era a sua finalidade?

Será aqui, por volta de 1946, que Cage se volta para a filosofia oriental e em especial para o budismo Zen. Abandonando toda a intenção expressiva da música, Cage, numa redução ao essencial, passa a falar em som e silêncio mas sem uma dicotomia objectiva entre estes dois termos. Reconheceu que a dicotomia se deslocou para relação entre a intenção da escuta e a nossa atenção aos sons: “O significado essencial do silêncio é o abandonar da intenção”. Redefiniu assim o silêncio como o desligar da nossa atenção: “O silêncio não é acústico. É uma mudança de espírito. Um ponto de mudança.” Ao longo da sua vida produtiva, tentará renunciar à intenção de controlo do compositor, por vezes empregando métodos muito elaborados, de modo a alcançar a almejada libertação dos sons: “Let the sounds be themselves rather than vehicles”.

Em 1951, Robert Rauschenberg criou uma série de pinturas consistindo em vários painéis, pintados uniformemente em branco - com instruções para serem pintados de fresco, de vez em quando, de modo a manter a cor e textura original. Estas pinturas foram o ponto de partida de John Cage para sua famosa peça *4'33'*, para quaisquer instrumentos ou combinação de instrumentos, de 1952. A partitura da peça consiste em folhas brancas, só com indicações temporais para os três movimentos da peça (30" 2'23" 1'40"), com uma duração total de exactamente quatro minutos e trinta e três segundos. Para Cage, a peça só é silenciosa, não por haver ausência de sons mas por haver ausência de intenção do compositor em indicar a produção deste ou daquele som. Assim, os incautos auditores, numa situação de concerto (tal como foi a estreia da peça em Agosto de 1952, com David Tudor ao piano), começavam por reparar na existência de

sons que só por convenção eram excluídos da musicalidade, incluindo sons ambientes e sons episódicos ou anedóticos. Cage rejeita assim o pressuposto organista, no qual uma obra musical deve ser um todo unificado, abrindo a forma à contingência do momento. De uma pintura (*White Painting* de Rauchenberg) em que, ao que parece, não há nada para ver (chamando assim a atenção para a sua própria materialidade), temos uma peça musical em que, ao que parece, não há nada para interpretar. Ao chamar, assim, a atenção para o material concreto que são os sons do momento, Cage aponta para as contingências da recepção de uma peça musical - sendo tal conseguido por via da ausência da intenção de compor (ou pintar), no sentido tradicional. Cage continuou a elaborar esta sua atitude nas suas composições seguintes, mediante estratégias aleatórias cuidadosamente desenhadas - das quais a mais famosa foi o seu recurso ao livro de oráculos chinês *I-Ching*. Ora, a aleatoriedade total (independência total de um evento para o outro), se é o que se quer, necessita de um trabalho sistemático e complexo - pois a intenção de um autor é quase impossível de eliminar na sua totalidade; e repare-se, por outro lado, que Cage nunca abandonou a intenção de ser compositor.

Contemporânea da peça anterior é *Williams Mix* (1952), uma peça para oito gravadores de banda magnética e uma das poucas peças de Cage realizadas exclusivamente em suporte magnético. Os materiais sonoros foram colhidos e classificados de acordo com várias categorias: sons de cidade, sons do campo, sons electrónicos, "música" e sons produzidos manualmente, sons produzidos pelo vento, sons vocais e sons 'pequenos', a requererem amplificação. A posição desta peça foi, mais uma vez, um processo laborioso de combinação de cartas e tabelas mas o que importa, para aqui, desta classificação é a abertura total a todos os sons possíveis. A partir de Cage, a audição, pelo menos nos compositores, nunca mais foi praticada da mesma maneira - seja qual for a opinião que se tenha acerca de John Cage.

A peça *Williams Mix* é escutada através de altifalantes e a deslocação no espaço provocada por este modo de audição - sem se verem as fontes sonoras e muitas vezes sem se as poderem reconhecer - é uma constante, não só da música electroacústica mas da situação em que muita música actual é consumida. Isto, pelo menos, desde da invenção dos sistemas de gravação/reprodução, primeiros electromecânicos, depois electrónicos e mais tarde, digitais. Os altifalantes actúan como uma cortina, interposta entre nós e os sons; e é esta sugestiva imagem que é explorada na secção seguinte.

Pitágoras e a cortina acústica.

"O que há de mais sábio? O Número.
O que há de mais belo? A Harmonia."
Pitágoras, circa Séc. VI ac.

Do pensamento de Pitágoras só nos chegaram fragmentos e escritos muito posteriores à personagem histórica. Supõem-se que se tratava de uma espécie de sociedade iniciática, com algumas regras, credos (a reencarnação) e proibições (tal como a de comer favas), atribuindo-se ao próprio Pitágoras, qualidades mágicas. Fala-se também da sua contribuição para as proporções numéricas das escalas musicais e nas suas experiências com monocórdios, tubos e recipientes, que teriam lançado as bases da acústica. Podemos, talvez, ligar a utilização do conceito de 'abstracção' ao conceito da música como número em Pitágoras. Esta sociedade dividia-se entre os Matemáticos, iniciados que aprendiam todo o conhecimento detalhado da doutrina do Mestre e os Acúsmáticos que somente escutavam, atrás de uma cortina, um resumo desse conhecimento, sem mais exactidões.

Os Acúsmáticos eram assim discípulos em fase de iniciação, que escutavam o Mestre (oculto pela cortina) sem poderem ver a fonte das palavras - do grego "akousma", "o que se ouve". Na sua forma mais básica, o adjetivo 'acúsmático' descreve a situação de recepção de informação aural em que a fonte ou causa não é visível. Como tal, acabou por ser utilizado para descrever a condição de recepção de uma música especificamente pensada e composta para ser escutada através de altifalantes - caso da música electroacústica. Esta, tipicamente, pode utilizar materiais sonoros e processos que dificilmente podem estar presentes (de modo concreto, físico) na altura da audição. Claro que qualquer som, cuja causa não se vê, pode ser designado como acúsmático. Uma gravação da 5ª Sinfonia de Beethoven é de facto escutada 'acúsmaticamente' mas não é considerada música acúsmática. Esta explora, de um modo intencional e explícito, a condição acúsmática da recepção sonora, tentando mesmo ultrapassá-la.

Assim, além de explorar a condição acúsmática, a música electroacústica demonstra também uma determinada intenção e aproximação aos sons por parte do compositor. É aqui confrontado o problema da mimesis, das referências extrínsecas, anedóticas, ao mundo exterior. Se são utilizados objectos sonoros que revelem as suas origens causais (uma gravação de um pássaro, tal já foi mencionado) e se estas qualidades são exploradas (ocultando e descobrindo a fonte), pelo processo de composição, os sons ganham um 'significado' duplo. As suas características sonoras intrínsecas serão aparentes, mas também serão aparentes as suas referências às causas originais. Ao utilizá-los, será o compositor que terá que decidir se vai abstrair invariantes desses sons e suprimir assim as referências extrínsecas ou assumi-las - se vai manter ou perturbar a cortina de Pitágoras.

Com uma abertura a todos os sons, o compositor de música electroacústica pode criar um mundo sonoro virtual, com material retirado ao ‘mundo real’ – incorporando elementos narrativos, anedóticos – e com material abstracto (por ex. sons de síntese electrónica). Pode evocar, de uma maneira sucessiva ou concorrente, situações ‘reais’, ‘irreais’ e ‘surreais’ bem como um discurso musical mais abstracto. A estruturação deste material deriva das características inerentes aos próprios materiais sonoros – que se quer sem grandes pré-conceitualizações. Há uma ênfase na percepção, no juízo qualitativo (por vezes apoiado através de imagens metafóricas) do compositor como auditor primeiro. É assim uma música mais orgânica do que arquitetural, apresentando qualidades intrínsecas mais do que esquemas impostos *a priori*. O compositor Jonty Harrison afirmou recentemente que como: “... an art form based on sound, then acousmatic music – which exists only as sound, with no score to be interpreted by instrumental or vocal performers – might be considered to be music in its purest form.” Embora concorde no geral, eu não seria tão peremptório em relação à conclusão...

De qualquer maneira, a teorização deste modo de fazer/modo de escutar tem a sua história e foi desenvolvida por vários compositores de música electroacústica ao longo da segunda metade do séc XX, nomeadamente François Bayle, Francis Dhomont, Jonty Harrison, Dennis Smalley, Simon Emmerson, Trevor Wishart e iniciada em 1948 por Pierre Schaeffer, nos estúdios da então ORTF.

Schaeffer e a *musique concrète*.

“... [It starts from] the concrete (pure sound matter) and proceeds towards the abstract (musical structures) – hence the name *musique concrète* – in reverse of what takes place in instrumental writing, where one starts with concepts (abstract) and ends with a performance (concrete).”

Francis Dhomont, (1995)

A prática da música electroacústica evolui da ideia de *musique concrète*, inventada por Pierre Schaeffer em 1948. O conceito de objecto sonoro e acusmática foram elaborados no seu magnum opus, *Traité des Objects Musicaux* de 1966. Aqui, Schaeffer escreve: “Em 1948, quando eu sugeri o termo ‘*musique concrète*’, a minha intenção era que este adjetivo ‘*concrète*’ assinalasse uma mudança no significado de obra musical. Em vez de escrever as ideias musicais empregando os símbolos do solfejo musical numa partitura e, de seguida, empregar instrumentos acústicos para a sua realização concreta, eu queria recolher material sonoro concreto, seja qual fosse a sua origem, e daí abstrair os valores musicais potencialmente ali contidos.” Schaeffer usou o termo ‘*concrète*’, não só para indicar o repositório de sons

que ele queria empregar – sons gravados seja qual fossem as suas origens – mas também para reagir contra a “total preponderância da inteligência abstracta sobre a subjectividade dos autores e do material sonoro”. Este seria o seu “novo começo musical”.

Schaeffer preconizava uma escuta reduzida dos sons, de modo a captar a sua ‘essência’ sonora não-anedótica. No seu *Traité des Objects Musicaux*, Schaeffer convida a um descondicionamento da escuta, de modo a captar o grão de uma voz ou a massa de um som – e de atentar, no som musical, à parte de ruído que lhe é integral. Empregando gravadores de fita magnética (invenção de 1938) e aparelhos electroacústicos, Schaeffer afirma no entanto que “os aparelhos electroacústicos são poderosos mas não são instrumentos de música, são máquinas de sons.” A composição só deverá vir após um trabalho sobre o novo solfejo ou tipologia sonora, baseada em quatro escutas: compreender/entender (abstracto) e escutar/ouvir (concreto).

A entidade fenomenológica, ne base deste novo solfejo, é o objecto sonoro. Este deriva das leituras que Schaeffer fez de Husserl e do seu método da *époché*. Assim, a escuta acusmática, ao retirar a componente visual, reconduz os sons ao campo da escuta. O passo seguinte será a redução do carácter de índice ou do significado dos sons, através da “écoute réduite”. O objecto sonoro só é alcançado quando os sons já não mais funcionarem como um medium para o significado. Todos os aspectos perceptíveis dos sons – os seus aspectos ‘concretos’ – seriam assim examinados pelas quatro escutas e alguns destes aspectos seriam seleccionados, de modo a se tornarem matéria musical para o compositor. O auditor deveria praticar a sua audição do mesmo modo que um músico pratica o seu instrumento: o compositor de *musique concrète* poderia assim tornar-se um virtuoso da escuta. Schaeffer esperava que ao realçar a percepção de aspectos sonoros, outros que a altura ou duração, que aqueles pudessem funcionar como articuladores de formas e estruturas – através de ‘escalas’ de morfologias sonoras (massa, grão, textura, densidade...).

Pierre Schaeffer fez, também, comparações muito pessoais com outros contextos em que é empregue a dicotomia concreto/abstracto. A propósito da pintura, ele escreve: “Esta *musique concrète*, que é equivalente à pintura abstracta, merece mais o adjetivo abstracto do que o concreto.” E mais adiante: “a pintura não-figurativa, chamada abstracta, está nos antípodas do que chamamos concreto; apesar disso, nós não podemos chamar de abstracta uma música que prescinde dos símbolos do solfejo tradicional e usa o som vivo!” Noutra frase bastante citada, Schaeffer afirma que “a melhor música abstracta é aquela que nos fornece o máximo de ‘concreto’, enquanto a melhor *musique concrète* é aquela, que do ponto de vista da impressão psicológica, nos fornece o máximo de abstracto.”

Posteriormente, vários compositores argumentaram contra a utilidade do conceito de objecto sonoro e do que ele implica sobre o ‘som-em-si’ – o próprio Schaeffer abandonou a designação *musique concrète*, passando a falar de músicas experimentais. Por outro lado, instalou-se um certo dogmatismo estético no GRM, grupo fundado por Schaeffer, Pierre Henry e outros na década de 1950. Em 1970, Luc Ferrari compôs uma peça, *Presque rien N°1 ou Le lever du jour au bord de la mer*, que emprega sons gravados no ambiente de uma praia na antiga Jugoslávia, com o mínimo de tratamento, sons considerado demasiado anedóticos, com demasiado ‘peso’ concreto...por tal ‘crime’ foi expulso do GRM.

O objecto sonoro, na orquestra

“No longer composing with notes but with sounds; no longer composing only sounds, but the difference that separates them... Acting on these differences... controlling the evolution (or non-evolution) of the sound and the speed of its evolution.”
Gérard Grisey (1998)

Em 1973 é fundado o colectivo *l’itinéraire*, em torno de um grupo de compositores (R. Tessier, T. Murail, M. Levinas, G. Grisey e H. Dufourt), os quais manifestaram a intenção de: “exploiter en profondeur le phénomène sonore dans toute sa complexité aussi bien harmonique qu’inharmónique.” Será H. Dufourt a elaborar a estética do grupo num artigo seu de 1979, em que afirma que esta estética e poética musical actua: “directement sur les dimensions internes à la sonorité. Il prend appui sur le contrôle global du spectre sonore et consiste à dégager du matériau les structures qui prennent naissance en lui. Les seules caractéristiques sur lesquelles on puisse opérer sont d’ordre dynamique.” Por se mencionar o espectro sonoro, resultante de análise harmónica dos sons e que está relacionado com o timbre instrumental, alguns críticos musicais rapidamente apelidaram esta estética de ‘música espectral’. A designação manteve-se, embora o intuito dos críticos fosse algo negativo – tal como os críticos de arte, muitas vezes para a denegrirem, que inventaram os nomes ‘impressionismo’, ‘fauvismo’ e ‘cubismo’.

Para estes compositores, os espectros sonoros, bem como a sua evolução temporal, eram depois aplicados (mapeados) na escrita e instrumentação tradicional. Seria, segundo eles, a base de uma música ‘não-arbitrária’, determinada por um objecto acústico - em contraste com alguns formalismos estéticos da época, considerados demasiado abstractos. Podemos encontrar aqui semelhanças com a posição de Pierre Schaeffer e da sua oposição às músicas *a priori*. No entanto, aqueles autores também criticavam o processo de composição da *musique concrète*, considerado demasiado arbitrário.

Mas o que importa para aqui é que havia a intenção de tornar claramente perceptível para o auditor o próprio processo de transformação/composição. Para os compositores ‘espectrais’, aos quais podemos juntar os chamados minimalistas (Morton Feldman, Steve Reich), a música era um processo gradual, a ser descoberto, ‘concretamente’, durante a audição e não dependente de um conhecimento prévio de um esquema abstracto qualquer. Eis o sentido da não-arbitrariedade, tal como pretendiam os autores da música espectral: conjugar a experiência da audição e o processo da composição no facto acústico, no objecto sonoro, tentando assim uma partilha da estratégia de composição com a estratégia de escuta do auditor. Como afirmou Grisey: “Objet et processus sont analogues. L’objet sonore n’est qu’un processus contracté, le processus n’est qu’un objet sonore dilaté.”

As composições destes autores foram predominantemente escritas para instrumentação clássica (conjuntos de câmara ou orquestra), empregando técnicas de transformação contínua do material sonoro e em que a notação musical só aparentemente é tradicional (são mais componentes harmónicos do som, do que notas, que se fundem e separam). Esta estética nasce da recusa em simplificar o fenómeno sonoro em elementos musicais, discretos e separados, para depois neles operar uma qualquer combinatória abstracta. O modelo era, assim, o timbre instrumental como metáfora para a composição musical. No entanto, este modelo, tal como o de Pierre Schaeffer (eliminar o anedótico dos sons), é intencionalmente prescristivo, e acaba por assumir que é desejável que uma determinada gramática musical (as transformações do espectro, o solfejo do objecto sonoro) deva ser construída de modo que seja independente das propriedades extrínsecas do som. Mas será que podemos assumir que os auditores consigam adoptar uma posição tão radicalmente deslocada em relação aos sons de uma peça de música, electroacústica ou não? E este empirismo radical, na escuta acústica, será realmente possível para os auditores, sejam eles compositores ou não?

Conclusão

“A painting is not about experience, it is experience.”
Mark Rothko

A música electroacústica foi apresentada não só como um exemplo em que a dicotomia abstracto/concreto se encontra mais presente (pelo menos, em relação às músicas tradicionais), mas também como uma prática que utiliza essa dicotomia como próprio processo estruturante. No entanto, estes conceitos de abstracto e concreto não se opõem radicalmente mas interpenetram-se; são dialécticos, no sentido que Adorno deu a este termo.

A escuta da música inclui experiências acústicas e não-acústicas – ex-

perências em termos de causas de sons e em termos de abstrações dessas causas. A música não será um fenómeno de audição pura mas têm aspectos não-acústicos e culturais que lhe são associados durante um concerto. Aspectos relevantes da música são apreendidos mediante um sistema elaborado de metáforas ou esquemas conceptuais: metáforas de espaço, direcção, progresso, contorno, causalidade, etc. Estas metáforas tem uma base concreta na nossa experiência do mundo e, por extensão, outros aspectos da nossa percepção podem entrar no discurso musical – não só como descritores mas como geradores de formas musicais. Mas o reducionismo resultante da escura acústica preconizada por Pierre Schaeffer conta só parte da história – e esta pode facilmente tornar-se num naturalismo racional ou num certo cientismo. A autonomia da música em relação às suas causas nunca é total mas incompleta.

Os auditores, perante uma obra electroacústica, podem recorrer ao que se apelidou de estilos de audição (Hirst 2003), categorizando o que ouvem. O auditor pode descrever a sua reacção a uma peça, empregando termos retirados a um ‘continuum simiótico’, balizado entre a simples associação (índice) e o símbolo; ou os auditores, já familiares com os esquemas da música acústica, podem recorrer ao vocabulário dos vários compositores/teóricos citados, criando um discurso em que alterna o predomínio das fontes/causas (identificação/concreto) com um discurso baseado em tipologias e metáforas - isto à medida que a identificação das fontes sonoras se esbate. Esta estratégia relaciona-se com um outro discurso interpretativo, o qual se baseia no vocabulário da psicologia cognitiva. Aqui, num extremo, teremos os eventos sonoros individuais por nós reconhecidos; no outro, campos interpretativos mais abstractos em que factores acústicos e espectrais tendem a dominar – e cuja saliência é determinada pela nossa cultura musical.

E por fim, teremos um continuum entre o concreto e o abstracto, aqui entre uma paisagem sonora/espaço ‘real’, associada à nossa experiência dos sons no ‘mundo real’ e um ‘espaço musical’, associado com o mundo sonoro ficcionado criado pelo compositor. Este continuum estende-se desde a reprodução fonográfica (por analogia com fotografia) de paisagens sonoras concretas, até ao mundo totalmente abstracto de um espaço sonoro ficcionado populado com fontes sintéticas. O lugar do auditor, neste ‘espaço musical’ encontra-se em constante mudança, para o que são importantes os aspectos culturais.

A consequência prática destas considerações, foi levar muitos compositores de música electroacústica a articularem as suas obras baseados em princípios que tenham em conta o que o compositor Trevor Wishart apelidou de gesto (“gesture”) e paisagem sonora (“landscape”). Se não existir uma ligação forte entre uma causalidade física e um som é muito difícil tornar relevante um qualquer ‘gesto’ composicional. Este beneficia de um conhecimento (implícito ou

explícito) do mundo físico e do seu funcionamento, o qual facilita a percepção das saliências aurais que servem de base às imagens e paisagens metafóricas projectadas no espaço virtual de uma composição electroacústica.

E o móbil de tudo isto? Bem, tal como afirma Brian Kane (Kane 2005) a verdadeira tarefa “...is to create works that, through intentional, imaginative and intelligent construction, organize and balance sonic invariants with cognitive categories so as to bring uncommon aspects into audibility.”

BIBLIOGRAFIA

- Barrett, N. (1999). “Little Animals: Compositional Structuring Processes.” *Computer Music Journal*, 23.2, pp. 11-18, MIT Press.
- Bernstein, D. W. (2002). “Cage and High Modernism.” in Nicholls, D. (ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge University Press, pp. 186-213.
- Boucouchiev, A. (2003). *A Linguagem Musical*. Trad. portuguesa, Edições 70: Lisboa.
- Cleeren, M. (2005). “Concrete and/or Abstract: On what there is and what it is.” Msc Thesis. Utrecht University 2005.
- Disponível na internet em: <http://www.phil.uu.nl/HPS/theses/MaartenCleeren.pdf>
- Crutch, S. et al. (2005). “Abstract and concrete concepts have structurally different representational framework.” *Brain*, volume 128, nº 3, pp. 615-627, Oxford University Journals.
- Disponível na internet em: <http://brain.oxfordjournals.org/cgi/content/abstract/128/3/615>
- Dack, J. (2002). “Abstract and Concrete” *Journal of Electroacoustic Music*, vol. 14, De Montfort University (2002).
- Disponível na internet em: <http://www.sonic.mdx.ac.uk/research/dackabstract.html>
- Emmerson, S. (1999). “Aural landscape: musical space.” *Organized Sound*, 3(2), pp. 135-140, Cambridge University Press.
- Hirst, D. (2003). “Developing a cognitive framework for the interpretation of acousmatic music.” *Proceedings of ACMC 2003*, Melbourne, pp. 43-57.
- Kane, B. (2005). “L’object sonore maintient: Reflections on the philosophical origins of *musique concrète*.” Conferência no *Spark Festival of Electronic Music and Art*, University of Minnesota 2005.
- Disponível na internet em: http://www.browsebriankane.com/My_Homepage_Files/documents/L'objetSonore.pdf
- Leman, M. (1995) *Music and schema theory: cognitive foundations of systematic Musicology*. Berlin, Springer.
- Mounce, H. O. (1997). *The Two Pragmatisms: from Pierce to Rorty*. London: Routledge.
- Rastall, R. (2003). “From notation to sound.” in Lawson, C. (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge University Press, pp. 71-91.
- Reybrouck, M. (2005) “Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy.” *Transcultural Music Review* #9, University of Leuven.
- Disponível na internet em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/reybrouck.htm>
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Smalley, D. (1997). "Spectromorphology: Explaining Sound Shapes." *Organized Sound*, 2(2), pp. 107-105, Cambridge University Press.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil. Paris.
- Smith, R. B. (2000). "An Interview with Tristan Murail" *Computer Music Journal*, 24:1, pp. 11-19, MIT Press.
- Tanzi, D. (2005). "Musical objects e digital domains". *EMS: Electroacoustic Music Studies Network*, Montreal 2005.
- Thoresen, L. (2006). "Spectromorphological analysis of sound objects." *EMS: Electroacoustic Music Studies Network*, Beijing 2006.
- Villa, A. (2005). "Objets sonores, phénoméologie et sciences cognitives: questions sur la modélisation de la perception auditive et musicale." *Journées de informatique musicale JIM 2005*, Université de Paris 8.
Disponível na internet em: <http://jim2005.mshparisnord.net/en/>
- Vickers, P. et al. (2006). "Sonification Abstraite/Sonification Concrete: an aesthetic perspective space for classifying auditory displays in the Arts Musica domain." *Proceedings of the 12 International Conference on Auditory Display*, Londres 2006.
- Windsor, W. L. (1995). *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*. PhD Thesis. City University, Londres.
Disponível na internet em: http://www.personal.leeds.ac.uk/~muswlv/pubs/wlv/thesis/wlv/thesis_ToC.html
- Wishart, T. (2000). "Sonic composition in Tongues of Fire". *Computer Music Journal*, 24:2, pp. 22-30, MIT Press.
- Wishart, T. (1996). *On Sonic Art*. Nova ed. London: Hardwood Academic.
- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. trad. G. E. M. Anscombe, Blackwell Publishers, Oxford.
- Yeary, M (2002). "Melody is Gestalt: The Influence of Gestalt Theory on Musical Research", *Music 200 A*.
- Young, J. (2005). "Sound in structure: applying spectromorphological concepts." *EMS: Electroacoustic Music Studies Network*, Montreal 2005.
- Zbikowski, L. (1998). "Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science", *Music Theory Online*, vol. 4, no 1.
Disponível na internet em: <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html>

