

ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº8. Ano 2006



ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº8. Ano 2006

ArteTeoria 1 nº8

Revista do Mestrado em Teorias da Arte
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Director

José Fernandes Pereira

Colaboradores

Ana Luisa Marques Mestre em Teorias de Arte pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Ana Santos Guerreiro Assistente da F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

António José de Brito Costa Barrocas Licenciado em História pela F. de Letras de Lisboa

António Preto Mestre em Teorias de Arte pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Cristina Cruzeiro Licenciada em História pela F. de Letras de Lisboa

Hugo Ferrão Prof. Associado da F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Inês Domingues Serrano Assistente da F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

Isabel Ribeiro de Albuquerque Mestre em Teoria de Arte pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Isabel Sabino Prof. Catedrática da F. de Belas Artes da U. de Lisboa

J. B. Gorjão Jorge Prof. Associado da Faculdade de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

João Francisco Figueira Arquitecto

João Miguel Couto Duarte Assistente da U. Lusíada

João Valverde Mestre em Teorias de Arte pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

José Fernandes Pereira Prof. Catedrático da F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Maria Teresa Lousa Mestre em Teorias de Arte pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Maria Teresa Madeira Mestre em Museologia e Museografia pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Marieta Dá Mesquita Prof. da Faculdade de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

Miguel Baptista-Bastos Assistente na F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

Paulo Simões Nunes Mestre em Teorias de Arte pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Pedro Janeiro Assistente da F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa

Rita Mega Mestre em Teorias de Arte pela F. de Belas Artes da U. de Lisboa

Vitor Silva Professor Associado da F. de Arquitectura do Porto

Capa

Lucio Fontana, Concetto spaziale, La fine de Dio. 1963.

Óleo, buchi e lantejoulas sobre tela (178X123 cm)

Propriedade do Título

Mestrado em Teorias da Arte

Faculdade de Belas Artes

Largo da Academia Nacional de Belas Artes

1247-058 Lisboa

tel: 213466148 - fax: 213427635

Produção Gráfica

Facsimile, Lda

Tiragem

500 exemplares

ISSN

1646-396X

Depósito Legal

196292/03



- 7 **PALAVRA QUE SE FEZ COISA: POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA**
António Preto
- 40 **MANUEL CAEIRO, PINTURA: DO MUNDO, DA OBRA E DA REVERSABILIDADE CONTAMINADORA**
Ana Santos Guerreiro
- 46 **"ESPERANDO O SUCESSO" DE HENRIQUE POUSÃO: UMA LÓGICA DE INTERPOSIÇÕES FIGURATIVAS**
Vitor Silva
- 55 **ELEMENTOS PARA UMA FENOMENOLOGIA DO ESPAÇO (ACERCA DO CONCETTO SPAZIALE DE FONTANA)**
Paulo Simões Nunes
- 70 **MACHADO DE CASTRO E A DESCRIÇÃO ANALYTICA, UMA METODOLOGIA DA CRIAÇÃO**
Cristina Cruzeiro
- 88 **TEORIA DA ESCULTURA OITOCENTISTA PORTUGUESA (1836-1874)**
José Fernandes Pereira
- 110 **FRANCISCO DOS SANTOS: PARA ALÉM DO MONUMENTO AO MARQUÊS DE POMBAL**
Rita Mega
- 136 **CASAS URBANAS DE LISBOA – MEMÓRIAS E METAMORFOSES**
Marieta Dá Mesquita
- 146 **CASA PACHECO MELO, A CRÓNICA E A ARQUITECTURA**
João Francisco Figueira
- 159 **A TORRE: UMA FILOSOFIA DA ARQUITECTURA**
Miguel Baptista-Bastos
- 166 **HABITAR: A POSSIBILIDADE DO SER**
Pedro Janeiro
- 181 **UMA RELEITURA DE UM PROJECTO DE VENTURA TERRA ATRAVÉS DA CONSTRUÇÃO MODERNA**
Marieta Dá Mesquita e Inês Domingues Serrano
- 189 **DO SILÊNCIO DOS CORPOS À ELOQUÊNCIA DAS ALMAS POSE E RETRATO NA PINTURA DO SÉCULO XVI**
António Barrocas

- 202** **O HOMEM QUE QUERIA SER UM ARTISTA, I**
UMA HISTÓRIA COM MUITAS NOTAS DE RODAPÉ
Isabel Sabino
- 215** **DA IMPERTINÊNCIA DO PODER GENERATIVO DO DESENHO,**
A PARTIR DE UM DESLOCAMENTO PROPOSTO POR MICHEL FOUCAULT
João Miguel Couto Duarte
- 223** **O DESENHO COMO IDEIA**
Isabel Ribeiro de Albuquerque
- 234** **O LUGAR DA FISIOGNOMIA NA OBRA DE FRANCISCO DE HOLANDA**
Maria Teresa Lousa
- 248** **CÓPIA VERSUS RECRIAÇÃO – A PROBLEMÁTICA DA GRAVURA DE INTERPRETAÇÃO**
NA COLECÇÃO DE GRAVURA ANTIGA DA FBAUL
Maria Teresa Madeira
- 265** **ESTUDOS PORTUGUESES SOBRE AS ARTES DO LIVRO**
Ana Luisa Marques
- 278** **A PRODUÇÃO ARTÍSTICA EM PIERRE BOURDIEU**
João Valverde
- 286** **O CONCEITO DE “CITOR” E A IMPLOÇÃO DO IMAGINÁRIO HUMANO**
Hugo Ferrão
- 298** **O DESTINO DOS OBJECTOS**
J. B. Gorjão Jorge
- 306** **PATRIMÓNIO: AS MEMÓRIAS E O ESQUECIMENTO**
Pedro Janeiro

PALAVRA QUE SE FEZ COISA:

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

António Preto

Poesia Experimental – Poesia que se preocupa com as bases e a evolução do acto poético e do poema como objecto. O estudo do resultado das experiências realizadas é fundamental. Nesse estudo reside de facto o valor de projecção do acto criador experimental. Por ele a poesia experimental é sinónimo de Arte de Vanguarda.

¹ A Proposição 2.01, p. 46.

Ernesto M. de Melo e Castro¹

[...] a atitude experimental – correspondendo a uma forma criativa de investigar as possibilidades da linguagem poética submetendo-a a uma experimentação sistemática – tem por objectivo tentar produzir novas formas de praticar a poesia. Nesse contexto, o programa ou o processo, e a reflexão sobre ele são fulcrais para a experiência em si, que é simultaneamente exercício e meditação sobre a linguagem.

² Um calculador de probabilidades, p. 7.

Ana Hatherly²

1. Definições

O *Experimentalismo Poético* é um modo de criação estética, inserido no contexto das vanguardas artístico-literárias da segunda metade do século XX, que surge em Portugal no início da década de 60. *Poesia Experimental* é a designação genérica desse fenómeno transdisciplinar e transnacional que engloba diferentes manifestações individuais e regionais, bem como uma grande diversidade de objectos, práticas e programas poéticos. Por se tratar de um campo multidimensional, a *Poesia Experimental* oferece uma grande resistência à teorização, não se enquadrando nos moldes tradicionais da recepção crítica.

As múltiplas abordagens do experimentalismo poético convergem numa estreita relação com as restantes tendências de vanguarda suas contemporâneas. Posicionando-se à margem do sistema literário, a poesia experimental interpela outras áreas do *experimentalismo* estético – particularmente as artes plásticas, a música, as artes performativas e o cinema –, participando assim da tendência de supressão de fronteiras disciplinares, que as vanguardas, de uma maneira geral, prefiguram. A par disso, as poéticas de vanguarda desenvolveram métodos de criação e de pesquisa adequados à prática experimental, de índole metapoética e auto-reflexiva, que se apoiam num quadro teórico de que são factores determinantes, entre outros, a linguística moderna, o Estruturalismo, o Construtivismo, a Semiótica, a *Gestalt* e a Teoria da Informação.

Ocorrendo contemporaneamente, as primeiras formulações poéticas programaticamente experimentais adoptam a denominação comum de *poesia concreta*, polarizando-se em duas frentes. Por um lado, Eugen Gomringer publica na Suíça, em 1953, as suas primeiras “constelações” e, no ano seguinte, o manifesto «*vom vers zur konstellation*» (do verso à constelação), onde defende a concisão poética e a distribuição funcional de formas restritas e abreviadas de linguagem no espaço físico/geométrico da página. Por outro, o grupo *Noigandres*, formado no Brasil, em 1952, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, advogando a mesma contenção formal na estruturação ideogramática do poema, publica, em

1958, o «plano-piloto para poesia concreta», texto em que se define a nova poesia como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”.

A partir da década de 1960, denotando uma diversidade crescente de experiências, a *poesia concreta* concorre com denominações paralelas (como o *Espacialismo*, proposição do poeta francês Pierre Garnier), numa profusão terminológica que, tendo em conta os denominadores comuns, pode ser conglutinada – sem que isso pressuponha uma unidade genológica ou periodológica – pela designação abrangente de *poesia experimental*.

Formalizada como movimento internacional, a *poesia experimental* refere-se às diferentes ramificações de um conjunto de poéticas heterogêneas, de matriz concreta e pós-concreta, que radicam numa experimentação sistemática sobre as qualidades simultaneamente semântico-conceptuais e estéticas do material linguístico, na intercodificação do verbal com elementos provenientes de sistemas semióticos diversos e no recurso a todo o tipo de materiais, suportes e meios de realização. As *poéticas experimentais* problematizam a linguagem, postando em crise o subjectivismo, os padrões lírico-discursivos das estéticas transcendentalistas e as normas dos sistemas simbólicos que lhes servem de veículo. Explicitam as estruturas e os processos metodológicos implicados na criação dos objectos poéticos, agora entendidos como *modelos abertos de linguagem* que nada significam ou representam para além de si próprios. O poema experimental é pois um *objecto* poliédrico, que pode comportar múltiplas dimensões conceptuais ou estéticas. Deste modo, a prática experimental expande o campo poético ao mesmo tempo que produz a sua deslocação da expressão individual para uma interrogação global das sociedades da comunicação.

Em Portugal, a prática de uma poesia de carácter experimental surge ligada a um conjunto de autores que, começando por operar isoladamente, rompe com o discursivismo lírico da “poesia de tipo intelectualista” dos anos 40 e 50 e com as reformulações linguísticas de *Poesia 61*. Essa ruptura dá-se pela proposição de um radicalismo morfológico que se afirma na fragmentação dos significados, na objectualização das palavras e na procura de modelos de organização textual que recusam a linearidade cursiva para se basearem numa sintaxe combinatória e espacial.

Na sua fase inicial, estas propostas denunciam uma influência directa do concretismo, que começava então a ser discutido em Portugal em artigos de imprensa – a Revista *Graal* edita o texto «Poesia Concreta ou Ideográfica», de Décio Pignatari, em 1956; Ana Hatherly publica «O idêntico inverso ou o lirismo ultraromântico e a poesia concreta», em 1959, no *Diário de Notícias* – ou através da publicação de livros – como uma compilação de *Poesia Concreta* editada pela Embaixada do Brasil em Lisboa, ou *Ideogramas*, que Ernesto M. de Melo e Castro publica em 1962, ao mesmo tempo que protagoniza algumas intervenções públicas que introduziriam a problemática concreta no nosso país.

É no entanto com a publicação dos cadernos de *Poesia Experimental* que esta ruptura – relativamente aos padrões estético-literários das poéticas mais tradicionais – se efectiva, tornando-se particularmente visível: os dois números da revista, editados em 1964 e 1966, sob a direcção de António Aragão, Herberto Helder e, no segundo, também de Melo e Castro, serviriam de foco de convergência e confrontação de programas poéticos diferenciados, experiências de diversos autores, entre os quais se encontra o primeiro núcleo de poetas experimentais portugueses, de que fazem parte, além dos organizadores, Salette Tavares, Ana Hatherly, Álvaro Neto e José-Alberto Marques. Na postura que definiu as *neovanguardas*, os poetas experimentais

não só recuperam práticas do passado, como esboçam uma *genealogia diacrónica* do experimentalismo poético. Assumindo uma dimensão intertextual e plagiotrópica, reclamando a continuidade de uma determinada “*tradição de vanguarda*”, a Poesia Experimental Portuguesa é um movimento de síntese neobarroca.

A publicação de *Poesia Experimental* inaugura assim uma dinâmica de grupo que se prolongaria noutras realizações colectivas. A adopção do título *Poesia Experimental* veicula o carácter heteróclito e processual das propostas apresentadas ao mesmo tempo que evidencia uma demarcação face às limitações programáticas da *poesia concreta*, anunciando o ecletismo estético que caracterizaria as práticas experimentais em Portugal. Se o concretismo, praticado de acordo com os preceitos programáticos propostos internacionalmente, protagonizou um primeiro momento no processo de renovação poética reclamado pelos poetas de vanguarda, a partir de meados da década de 60 esses mesmos poetas individualizariam as suas práticas, num processo de ajustamento do poético às múltiplas dimensões linguísticas, tecnológicas e mediáticas que definem o complexo informativo e comunicacional da contemporaneidade, na sua especificidade portuguesa. Donde se produziriam abordagens particulares dos vários tipos de poesia (linguística, visual, fonética, cinética, permutacional, combinatória, cinemática e videográfica). A *Poesia Experimental Portuguesa* é, pois, marcada por múltiplos entendimentos do experimentalismo em poesia, confirmando-se nas duas tentativas fracassadas de reunir consenso em torno de um manifesto comum.

A década de 60 ficaria porém marcada por várias realizações colectivas, traduzindo uma acção em múltiplas frentes. Destacam-se as publicações *Poesia Experimental*, *Operação – 1* e *Hídria – 2*, as exposições *Visopoemas* e *Orfotonias*, os *happenings* *Concerto e Audição Pictórica* e *Conferência Objecto* e os suplementos especiais, publicados em periódicos como o *Jornal do Fundão*, o *Jornal ABC* (Angola), e o *Suplemento Literário do Minas Gerais* (Brasil). Desagregado o primeiro grupo de poetas experimentais, surgem novos autores como Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Silvestre Pestana, António Barros e Fernando Aguiar.

Na década de 70, as experiências evoluem no sentido da tridimensionalização – de que são exemplo as instalações *Poema d'Entro* e *Desenho no Espaço*, de Ana Hatherly – ao mesmo tempo que se verifica uma intensificação das poéticas de acção – prefiguradas tanto pelas intervenções *Rotura* e *Homo Sapiens*,

realizadas respectivamente por Ana Hatherly e por Alberto Pimenta, como pela teatralização de poemas visuais, pelo grupo *Ánima*.

Por outro lado, a experimentação poética faz-se acompanhar por uma revisão da produção da década anterior que, com a publicação da *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (em 1973), a representação portuguesa na XIV Bienal de São Paulo (em 1977), a *Po.Ex/80 – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* e a



Poesia Experimental – 1, 1964.



Poesia Experimental – 2, 1966.



Operação - 1, 1967.



Hidra - 2, 1969.

participação na XXXIX Bienal de Veneza (em 1980), estabilizaria – e, em parte, institucionalizaria – o fenómeno artístico-literário, agora exposto a um crescente intercâmbio internacional.

As realizações poéticas postas em marcha através de órgãos de difusão colectivos não menorizam porém as publicações individuais, particularmente incrementadas ao longo da década de 70. Estas consolidam uma diferenciação dos percursos criativos, permi-

tindo isolar traços ideolectais nos diferentes autores. Verifica-se assim que, se em termos gerais a experimentação poética se baseia em operações de ordem material, tendentes à objectualização, espacialização e opacização dos significantes, os procedimentos *retóricos* particularizam-se nas práticas textuais.

Melo e Castro desintegra as palavras e desconstrói estruturas poéticas aplicando-lhes processamentos estatísticos, permutacionais, combinatórios ou diagramáticos (*Poligonia do Soneto, Versus-in-Versus, Álea e Vazio, Resistência das Palavras*). Ana Hatherly pesquisa o carácter anagramático da escrita e da leitura explorando a legibilidade/ilegibilidade de “*desenhos-escritas*” (pictogramas), através da rasura e disfuncionalização da caligrafia, ou desenvolvendo sucessivas variações sobre um tema, tendo por base rigorosos princípios programáticos de análise e de síntese (*Mapas da Imaginação e da Memória, O Escritor, A Reinvenção da Leitura, Operação - 2: Estruturas Poéticas, Anagramático*). António Aragão explora diferentes processos de fragmentação e montagem de materiais diversos, criando palimpsestos paragramáticos e sobreposições de *slogans* jornalísticos e imagens, quase sempre com um subtexto social e politicamente crítico (*Folhema, Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas, Os Bancos antes da Nacionalização*). Salette Tavares centra-se na materialidade fónica e gráfica das palavras, articulando-as segundo ritmos sonoros e espaciais, em que sobressai o sentido lúdico (*Espelho Cego, Quadrada, Lex Icon*). Abílio-José Santos abandona as experiências concretas voltando-se para a literalidade da propaganda, comprometendo a pesquisa estética pela veiculação de conteúdos ideológicos (*Lidança, Bigode no espelho, (Colage)manifesto, V(l)er*). Alberto Pimenta glosa modelos líricos trovadorescos e barrocos, praticando uma poesia conceptual de tom jocoso e satírico, onde predominam jogos de elisão e redundância (*O Labirintodonte, Os entes e os contraentes, Ascensão de dez gostos à boca*).

Paralelamente ao programa criativo, os autores experimentais, sobretudo Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, desenvolvem um continuado trabalho de teorização capaz de contextualizar o experimentalismo poético em Portugal. Ana Hatherly dedica-se a uma “arqueologia da Poesia Experimental Portuguesa”, publicando diversos estudos sobre as poéticas visuais do Barroco que culminariam na obra de referência *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII/ XVIII* (1983). Melo e Castro, estabelecendo igualmente um paralelismo entre a categoria crítica de barroco e a poesia experimental – por ele definida em *A Proposição 2.01 - Poesia Experimental* (1965), com base em princípios teóricos, também eles experimentais (combinatórios e

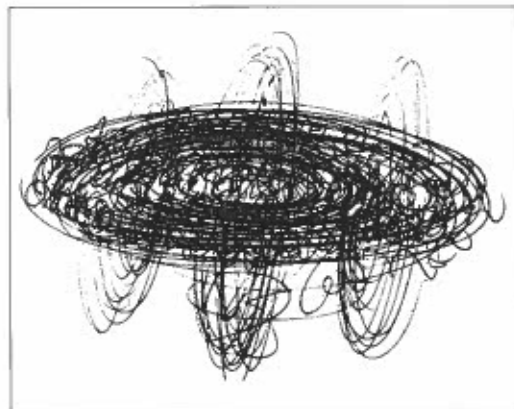
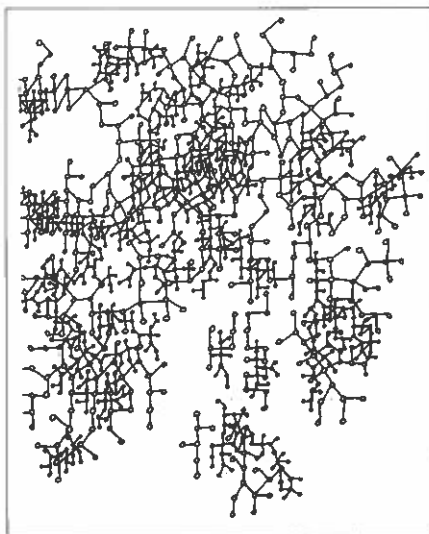
permutacionais) –, é autor de diferentes estudos sobre a poesia portuguesa moderna e contemporânea, entre os quais se destacam *O Próprio Poético* (1973), *Dialética das Vanguardas* (1976) e *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte* (1980). Alberto Pimenta realiza um estudo sistemático acerca do experimentalismo e dos processos de negatização semântica e despragmatização literária responsáveis pela transformação da arte poetológica em arte poetográfica, publicado com o título *O Silêncio dos Poetas* (1978).

Entre as primeiras experiências do início da década de 60 e a súbita notoriedade adquirida no final dos anos 70, a Poesia Experimental Portuguesa estabelece um percurso nas franjas da institucionalidade artístico-literária e da cobertura mediática. Não será abusivo considerar que é, porém, nesse período de vinte anos que se produzem as principais aberturas da Poesia Experimental Portuguesa e se definem, nos seus traços específicos, os principais modelos textuais que viriam a ser retomados e desenvolvidos paradigmaticamente a partir da década de 1980, altura em que se verifica o culminar de um processo de estabilização das experiências desenvolvidas ao longo dessas duas décadas precedentes e de institucionalização da Poesia Experimental: a partir daqui os autores dispersar-se-iam e o fenómeno seria secundarizado pela mudança de paradigma nas artes plásticas, nomeadamente pelo regresso entusiástico às disciplinas tradicionais.

2. Aberturas

Analisando as principais realizações da Poesia Experimental Portuguesa – tanto em termos colectivos como a título individual – no período compreendido entre o início da década de 1960 e a transição da década de 1970 para 80, a característica dominante de uma *poética experimental*, tomada como categoria literária (ou pós-literária) autonomizada, é a *objectivação* dos *objectos* poéticos, dito de outro modo: a coisificação, a reificação que não é alienação na matéria nem na forma.

A radicação do poético na materialidade dos significantes (verbais ou não verbais) assinala, assim o propõe Alberto Pimenta, a passagem de um sistema *poetológico* para um sistema *poetográfico*. Por isso, se de acordo com o mesmo autor, o sistema poetológico se define por um “compromisso entre o desejo estético de expressão e a necessidade de essa expressão se constituir comunicação inteligível e eticamente



Anagramas, -1967, Ana Hatherly (in *Mapas da Imaginação e da Memória*, 1973).

inserida nos interesses da totalidade”³, o sistema poetográfico traduziria uma situação de ruptura, em que “a *ideologia* dos símbolos é recusada e substituída por uma espécie de *ideografia*, por um sistema que só conserva os signos e rejeita o seu logos”⁴, correspondendo assim à “destruição da linguagem da razão teórica, na tentativa de criação de uma linguagem do corpo”, em que “a apreensão visual do mundo” ocupa um lugar privilegiado.⁵

Esta nova concepção do espaço poético implica uma revisão dos processos de significação: uma redefinição das relações entre o significante (exterioridade derivada e dependente do *logos*, como o pretende Saussure) e o significado (relação imediata com o *logos*, como propõe o mesmo autor) que, de acordo com as concepções linguísticas estruturalistas, são as duas faces – uma sensível e a outra inteligível – de uma mesma moeda: o *signo*. Por isso, quando Melo e Castro refere que “a Poesia Experimental portuguesa tentou uma dessacralização imediata e prática do símbolo, transformando-o em *signo*”⁶, quer com isso dizer (*concesso non dato*) que a poesia experimental toma a *escrita* não só como uma simbolização convencional, mas como campo de investigação semiótica e de formatividade estética, ideia confirmada por António Aragão quando refere que o sacrifício do simbólico se dá, não pela



Poster Poems, 1967,
António Aragão (in
Operação – 1, 1967).

destruição do símbolo na sua expressão representativa, mas pela obliteração do seu lado imediatamente significante, reduzido e formalístico. Provocado sobretudo “pela velocidade de consumo em que se debate a civilização contemporânea”, o sacrifício do simbólico é, segundo o mesmo autor, uma consequência inevitável do “constante desgaste” da convenção, sendo a sua maior ou menor resistência directamente dependente “da carga de ambiguidade que armazena”. Por isso, António Aragão conclui que, abandonando a imediatez semântica (de conteúdo mais ou menos explícito), “o símbolo, dantes exposto onticamente (estética tradicional), reverte-se para o campo dos sinais (estética actual), explodindo em pleno consumo”.⁷

Apoiando-se nas proposições do Círculo Linguístico de Praga quanto à *função estética* da poesia, por oposição à *função prática* do uso normativo da linguagem, Alberto Pimenta contrapõe à *dessacralização imediata e prática do símbolo*, referida por Melo e Castro, o conceito de *despragmatização dos símbolos linguísticos*, processo que “implica a perda do seu transcendentalismo semântico e da sua função referencial e, portanto, a sua transformação em meros objectos”⁸. Os signos, objectivados, passam a ser eles mesmos a *realidade*, deixando portanto de a simbolizar. Nesta transmutação Alberto Pimenta reconhece a “passagem de uma arte *semântica* a uma arte *sintáctica*”; ou seja, “de uma arte em que os signos linguísticos se referem à realidade (semântica) a uma arte em que os mesmos símbolos são apenas sinais de si mesmos e da sua própria estrutura (sintáctica)”⁹: dissociação que corresponde à passagem da expressão para a estética como meio de conhecimento concreto¹⁰:

A realidade conceptualizada é uma realidade semântica, configurada por interesses pragmáticos cristalizados (isto é, ideológicos), enquanto o conhecimento estético rejeita a sujeição a priori a qualquer espécie de ideia da realidade. Não é exacto dizer que a atitude estética de conhecimento transcende ou transfigura a realidade: o conhecimento estético, depurado de todo o apriorismo, tem em vista o concreto. Ora como o apriorismo

³ O Silêncio dos Poetas, p. 37.

⁴ Ibid., p. 99.

⁵ Ibid., p. 105.

⁶ Ibid., p. 43.

⁷ «Intervenção e movimento», Poesia Experimental, Suplemento Especial do Jornal do Fundão; Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa, pp. 52-53.

⁸ O Silêncio dos Poetas, pp. 59-60.

⁹ Ibid., p. 61.

¹⁰ Alberto Pimenta faz a distinção entre arte, “categoria técnica, morfológica de uma determinada expressão” e estética, “modo de ver e de conhecer”, explicando que: “Não se trata portanto de imitar a realidade (que vem a ser a realidade?) nem de transfigurá-la (qual é a sua figura?); trata-se de exprimir um modo de conhecer”. Ibid., p. 71.

se esconde dentro da conceptualização linguística e dos seus modelos gramaticais e semânticos, o concreto só se pode atingir através de uma despragmatização livre, sem modelos fixos.

Esta perspectiva de Alberto Pimenta, na qual ecoam as averiguações formalistas dos moldes em que os mecanismos literários produzem efeitos estéticos e de como o literário se distingue e relaciona com o extra-linguístico, está em conformidade com uma concepção do poético como quinta-essência de um uso *especial* da linguagem cuja particularidade derivaria do *distanciamento* e da distorção (*desvio*) relativamente à linguagem pragmática. Este *distanciamento*, que não deve ser entendido no sentido que lhe atribui Bertolt Brecht, de *estranhamento* e de ocultação dos recursos poéticos, constitui, pelo contrário, uma *obstrução formal* fundada na aproximação à materialidade concreta dos signos.

Se o que define a poesia é a obliteração da veracidade convencional dos signos e da sua conexão, ou seja, a recusa das atribuições normativas e da função pragmática da língua como valor exclusivo, a realização poética assentará, de acordo com este mesmo quadro conceptual, em operações concomitantes e correlacionadas, que Alberto Pimenta define como *despragmatização fonológica*, “uso dos sons não com o fim de uma constituição de significado, ou não só com esse fim, mas também com o fim de uma constituição de ritmo e melodia”; *despragmatização semântica*, uso “de todos os modos possíveis de dizer uma coisa por outra”; *despragmatização sintáctica*, uso “de todas as formas possíveis [...] de alteração da sintaxe convencional”; e *despragmatização gráfica*, “constituição de significado visual concreto mediante a distribuição dos grafemas no papel”¹¹, todas elas operando no sentido da objectivação linguística, através da recondução da veracidade lógica da linguagem (codificada) a uma *veracidade morfológica* (analógica).

Assumindo todas as variações possíveis, a perspectiva materialista, que situa o *ethos* poético na investigação do funcionamento linguístico a um nível concreto, pressupõem um afastamento relativamente ao sistema literário, às concepções metafísicas da linguagem e à hermenêutica sustentada pelo significado; apontando, pelo contrário, para uma concepção semiológica e semiótica dos objectos poéticos, agora entendidos como híbridos plástico-literários. Para além dos constituintes verbais, eles próprios considerados na sua tridimensionalidade *verbivoco-visual*, os objectos poéticos (percebidos como dispositivos poliédricos) integram múltiplas dimensões expressivas, numa transversalidade disciplinar que os acerca tanto das *artes do tempo* como das *artes do espaço*. Este sincretismo exige um reajustamento da aparelhagem crítica, que deve agora reportar-se não só às teorias linguístico-literárias, mas também às teorias da arte e da comunicação.

As classificações das diferentes manifestações da poesia experimental, propostas no início da década de 1960, pelos próprios poetas, além de reflectirem a particular atenção conferida à dimensão *espacial*, mostram-se em conformidade com os processos de *despragmatização* identificados por Alberto Pimenta. Reportando-nos aos documentos/posições teóricas que, nessa altura, colheram maior consenso

¹¹ *Ibid.*, p. 62.

TELEGRAMANDO									
NÚMERO SOCIAL	DEB. DE SERVIÇO	DESTINO	ORIGEM	NÚMERO	DATA DE ENVIO	DATA DE RECEBIMENTO	MODA	CLASS.	
26	VÍCIO	MEMO	ABRIGENE	NU					ABAC
PA. VIOLADA								CLASS.	40-100
ENCARNAÇÃO									(0.05:100)
CORPO SANTO									NOBROGADO
BEM POSTA									MI-1975
TEXTO E ASSINATURA									
PRETERNURA PARATERNURA STOP PROTHERNURA PRATERNURA STOP INTERNUURA SOTERNUURA STOP VITERNUURA STOP COOTERNUURA STOP COTERNURA METERNUURA STOP POSTERNUURA DESTERNURA STOP RETERNUURA RUTER NU UURA STOP TER NU TEU									
PORTE E BORDA DE ENTREGA (Linha assinada pelo usuário) ANTIGO ARADO NU (H)DA DE A GOSTO H NU MERO AO LADO TELEFONIA VIO									

Telegramando, Antônio Aragão (in *Poesia Experimental*, suplemento especial do *Jornal do Fundão*, 1965).

internacional – referimo-nos ao «Plan pilote fondant le Spatialisme» e à «Position I du Mouvement International», ambos propostos por Pierre Garnier (respectivamente a 5 de Agosto e a 10 de Outubro de 1963, na revista *Les Lettres*) – e que seriam transpostos para Portugal, dois anos depois, pela mão de Melo e Castro (um dos signatários da «Position I»), teremos as diferentes variações de um processo em que, como refere Garnier, “*D’œuvre la poésie devient activité, de récitation elle devient constellation, de phrase elle devient structure, de chant elle devient centre d’énergie*”¹².

A identificação do *espacialismo* (ou da *espacialidade*) como dominante estrutural das poéticas experimentais – assim o propõe Garnier – é, no contexto dos poetas experimentais portugueses, uma consideração generalizadamente aceite e confirmada. Referindo-se à poesia concreta (ideogramática), António Aragão defende que “essa poesia é para ler e ser vista. É tão importante a leitura como a visão global do ideograma – o espaço gráfico, entrando no jogo, toma parte fundamental



Tontura, E. M. de Melo e Castro
(in *Ideogramas*, 1962).

poético, mas também um critério de análise e classificação que distingue as poéticas experimentais das poéticas ditas “tradicionais”. Ana Hatherly considera que “depois do Futurismo e do Surrealismo, o Experimentalismo veio acentuar a ruptura com os valores tradicionais do *tempo* no texto valorizando preferencialmente o *espaço* em que se move a palavra”¹⁵. Melo e Castro, por outro lado, superlativa o aspecto espacial como critério distintivo referindo: “o sentimento espacial desenvolveu-se particularmente depois da guerra de 39/45, e hoje ele é o mais vivo elemento de distinção do homem actual. A tal ponto que em relação a ele podemos estabelecer a diferenciação fundamental entre o poeta convencional e o poeta experimental”¹⁶. Por isso, adoptando o emblema da espacialidade, o mesmo autor considera que:¹⁷

É assim que quase toda a Poesia Experimental portuguesa produzida a partir do início da década de 60, se pode inscrever dentro de uma denominação geral de «poesia espacial», uma vez que as suas coordenadas visuais são dominantes. De facto, foi e é no campo das experiências visuais e espaciais do texto considerado como matéria substantiva de que o poema se produz que a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica se projectou e projecta.

Ligando-se directamente à teorização do *Espacialismo*, tal como é proposta por Pierre Garnier, Melo e Castro adopta os mesmos critérios classificativos – *substâncias de expressão* e relações que os objectos poéticos são capazes de estabelecer com o

¹² «Position I du Mouvement International», *Les Lettres*, N. 32, 2.^e trimestre 1964, p. 1.

¹³ «A Arte como “campo de possibilidades”, Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa, p. 104.

¹⁴ «Alguers – O espaço da significação», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 49.

¹⁵ «Notas para uma teoria do poema-ensaio», *O Cisne Intacto*, p. 77.

¹⁶ A Proposição 2.01, p. 116.

¹⁷ Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, p. 80.

¹⁸ Ibid., pp. 59-61.

fruidor – para identificar e caracterizar os diferentes tipos de poesia experimental, analisados em *A Proposição 2.01*.¹⁸

Considerando assim a poesia uma síntese formal de várias tensões ou dinamismos da actividade humana ligadas às funções biológicas e intelectuais podemos considerar os seguintes tipos de poesia experimental:

- 1 – Poesia Visual – Caligramas de Apollinaire Experiências Gráficas do Futurismo Concretismo (Brasileiro e Internacional). VISOPOEMAS (Lisboa).
- 2 – Poesia Auditiva – Experiências com a voz humana tratada ou não tratada com o magnetofone.
Poesia rítmica ou poesia melódica com palavras, sílabas ou sons puros.
Algumas experiências dadaístas e letristas.
Composição directa na banda sonora.
- 3 – Poesia Táctil – O poema é um objecto. Todas as formas de colaboração com artistas plásticos.
Ready – Mades. Objecto poema e poema objecto. Todos os processos de construção que dão ao poema um corpo material.
- 4 – Poesia respiratória – Experiências de Pierre Garnier com o sopro humano.
- 5 – Poesia Linguística – E. E. Cummings, James Joyce, Ezra Pound e muitos outros. Tentativas de criação de palavras e línguas novas. Poesia poliglota.
- 6 – Poesia conceptual e matemática – Cibernética. Métodos permutacionais e combinatórios. Estrutura numérica da Obra de Arte. Experiências de Raymond Queneau.
- 7 – Poesia sinestésica – Desenvolvimento das sinestesias. Produtos híbridos dos tipos de poesia já referidos.
- 8 – Poesia espacial – Mallarmé: «Un coup de dè». De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como denominador comum de todas as formas actuais do experimentalismo poético.

Mais do que para estabelecer correspondências (mais ou menos evidentes e imediatas) entre a tipologia poética proposta e o objecto deste estudo, a listagem fornecida por Melo e Castro é importante para o estabelecimento de princípios interpretativos que possam auxiliar na análise das proposições poéticas do experimentalismo português. O seu interesse e a sua pertinência apuram-se na exacta medida em que fornece indicações quanto à rede de influências, inteligibilidade, preceitos criativos e natureza de critérios classificativos, que permitem o estabelecimento de parâmetros hermenêuticos – críticos, materiais, históricos, técnicos e teleológicos – autorizando, por sua vez, a delimitação de um campo epistemológico (que será o da poesia experimental).

Apesar disso, se como refere Alberto Pimenta, “a perda gradual, a partir do século XVIII, do carácter vinculante das antigas categorias poetológicas – as que conferiam à arte literária o seu carácter ontológico e praxiologicamente óbvio – é um processo técnico e histórico que está na base da crescente dificuldade de avaliar e definir a função da arte literária, [...] tanto pelo que diz respeito à teoria quanto pelo que toca à produção”¹⁹, esta situação é, no caso particular do experimentalismo poético, particularmente agravada pela sua especificidade experimental, por se tratar de um facto estético híbrido que se furta à compartimentação disciplinar (literária ou artística), pela recusa de qualquer fixação paradigmática, pela acção desconstrucionista e por se centrar na recepção, remetendo ao “utente” uma responsabilidade formativa simétrica à do *propositor*. E é ainda Alberto Pimenta que,

¹⁹ O Silêncio dos Poetas, p. 9.

sublinhando o carácter eminentemente estético da *poetografia* (aqui assimilável à poesia experimental), presta a seguinte advertência:²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

O que o observador pode apreender na obra de tipo poetográfico são segmentos da superfície do conhecimento postos numa correlação que destrói a sua sujeição aos símbolos apriorísticos. O trabalho racional do observador consiste exclusivamente em apreender a existência desta correlação nova. A partir desse momento, a apreensão não pode deixar de ser estética. Os objectos poetográficos não são eternos e monumentais, não têm nem essência verbal nem semântica transcendente: são apenas estímulos, efêmeros exemplos de uma maneira de conhecer, signos de existência, de presença no mundo. Justamente por isso, os processos poetográficos se distinguem dos poetológicos: no facto de não serem reprodução de sentido, mas sim destruição de sentido existente e produção de um sentido-‘sem-sentido’. Deste modo, a posição hermenêutica de matriz platónica e neo-platónica deve ser substituída por uma heurística adequada ao acto de conhecimento estético, na qual a interpretação se realize só implicitamente.

Alberto Pimenta desaconselha assim a interpretação semântica dos objectos poéticos experimentais, ao mesmo tempo que sugere uma apreciação estética. De algum modo, com os objectos poéticos experimentais propõe-se o que pode considerar-se como uma *deslocação da subjectividade* do momento da formulação para o da fruição: o poeta não enuncia, através do objecto, uma qualquer visão particular do real, antes coloca à consideração do fruidor um objecto cujo referente é a sua própria objectividade, delegando àquele a responsabilidade de *interpretar* e a liberdade de semantizar, ou não, as propriedades físicas e as relações funcionais e conceptuais que, nesse objecto, for capaz de *encontrar*. Confirmando a ideia da “*produção de um sentido-‘sem-sentido’*”, expressa por Alberto Pimenta, Melo e Castro explica que, como a “obra” necessita de ter uma existência objectiva, a comunicação poética “dá-se portanto entre quem dela se apercebe e a obra como objecto”, sendo que “o Autor, entidade psicológica, fica necessariamente fora do circuito”²¹ O fruidor, por seu turno, longe de se votar a uma contemplação passiva, deve procurar descobrir no objecto poético as suas qualidades implícitas, mas nem sempre claramente expressas, bem como todas as suas possibilidades de realização estética (previstas ou não pelo propositor).

²¹ A Proposição 2.01, p. 59.



Dando crédito às afirmações dos autores e ao que até aqui tem vindo a ser explanado, a análise da poesia experimental não poderá deixar de ser materialista, centrada sobre as estruturas dos objectos. O enfoque sobre a estrutura, operação “negativa” e de depuração que começa pela neutralização do sentido – “le relief et le dessin des structures apparaissent mieux quand le contenu, qui est l’énergie vivante du sens, est neutralisé”, propõe

Espaço Vibrátil (poema cinético),
E. M. de Melo e Castro (in *Caixa Objecta*,
1968).

²² «Force et signification», *L'écriture et la différence*, p. 13. O mesmo autor explica em que medida é que a adopção do termo *estrutura* constitui uma operação "negativa", referindo que: "[...] il faut opérer d'abord par «voie négative»: le choix de ce mot est d'abord un ensemble – structural, bien sûr – d'exclusions. Savoir pourquoi on dit «structure», c'est savoir pourquoi on veut cesser de dire *eidos*, «essence», «forme», *Gestalt*, «ensemble», «composition», «complexe», «construction», «corrélation», «totalité», «Idée», «organisme», «état», «système», etc. Il faut comprendre pourquoi chacun de ces mots s'est révélé insuffisant, mais aussi pourquoi la notion de structure continue de leur emprunter quelque signification implicite et de laisser habiter par eux". *Ibid.*, p. 10.

²³ V. Derrida, *Ibid.*, pp. 9-14.

²⁴ *O Próprio Poético*, p. 77.

²⁵ *Ver-Ter-Ser*, p. 9.

²⁶ Remontando pelo menos à Antiguidade Clássica, a discussão em torno da reciprocidade entre o verbal e o não-verbal – já presente na ideia de um parentesco entre a pintura (*muta poesis*) e a poesia (*eloquens pictura*), "artes irmãs", atribuída por Plutarco (45-120?), em *De gloria Atheniensium* (III, 346-347c.), a Simonides de Ceos (556?-468 a.C.), retomada por Aristóteles (384-322 a.C.), na *Poética* (ao estabelecer uma relação de semelhança entre a intriga da tragédia e a pintura), sintetizada na célebre elocução de Horácio (66-8 a.C.), *ut pictura poesis* (*Ars poética*, v. 361) e prolongada por toda a Idade Média e Barroco –, é uma questão explicitamente reequacionada na exposição *Visopoemas*, onde, tal como é definido pelos autores, são apresentados "poemas para ver: poemas visivos ou pintura-poemas"

Derrida²² – não corresponde porém, em absoluto, a uma restrição sobre a *literalidade topográfica* dos objectos poéticos. A estrutura não é apenas a forma e a relação de configuração: é também a interdependência e a *totalidade*, sendo que esta última é sempre concreta.²³ Os critérios de análise deverão pois, ser objectivamente determinados e parametrizados a partir da *estrutura* dos objectos poéticos, sem no entanto descurar o seu campo fenomenológico, incidindo sobre os suportes e meios de realização, sobre a tipologia e mecanismos de codificação, sobre os recursos retóricos e sobre os dispositivos de apresentação.

A semantização do espaço do texto, prática de que Mallarmé é um dos principais precursores (e que se inicia com o advento e generalização do verso livre), acarreta uma mudança de "*atitude sintáctica*" que, como refere Melo e Castro, "passa a ser *espacial* e não *classificativa*"²⁴. Mostrando-se enquanto estruturas globais e qualificadas, apreensíveis na sua simultaneidade (e não de acordo com a linearidade cursiva da notação alfabético-fonética), as formações linguísticas experimentais organizam-se com base naquilo que o mesmo autor designa como uma "sintaxe espacial de justaposição": "as palavras e imagens pela sua posição relativa se potencializam mutuamente, sendo essa posição relativa, mais importante como linguagem do que os próprios elementos semânticos envolvidos".²⁵ Acumulação, distribuição e ordenação matricial de elementos verbais e não-verbais, serão assim alguns dos procedimentos "retóricos" propostos pelas poéticas experimentais que, sem recusarem a estrutura equacional que caracteriza as *figuras* retóricas na sua formulação estritamente linguística, lhes conferem ainda uma dimensão geométrica e espacial na estruturação da *ordem das coexistências*.

Tomando a objectividade e a valorização do espaço como traços distintivos das poéticas experimentais, verificam-se, desde as primeiras formulações da poesia experimental portuguesa, crescentes sinais de objectualização e espacialização que evoluem a par da integração de múltiplas dimensões expressivas. Se a poesia concreta e a poesia visual, categorias em que se inserem as primeiras realizações experimentais, visavam a dinamização gráfica de superfícies bidimensionais (o espaço da página), a exposição *Visopoemas*, realizada no período que intervala a publicação dos dois números dos cadernos de *Poesia Experimental*, indicia algumas orientações formais que desencadeariam uma reformulação das categorias e dos horizontes poéticos. Embora a maioria dos *poemas* apresentados na exposição se cinja ainda à bidimensionalidade e sugira uma percepção predominantemente visual, importa referir que algumas das propostas integram objectos tridimensionais (nalguns casos providos de funcionamento mecânico e interactivo), que outros se apresentam eles mesmos como objectos escultóricos (estáticos ou dotados de cinetismo) e que, de um modo global, em todos os trabalhos se verifica um uso generalizado da cor, da colagem e de todos os mais recursos que caracterizam o campo da pintura. A exposição *Visopoemas* firma uma ruptura relativamente aos modelos de produção e difusão literários, mas também no que se refere ao minimalismo concreto, ao mesmo tempo que denuncia uma aproximação entre a poesia e as artes plásticas.²⁶

Se os cadernos de *Poesia Experimental* e *Visopoemas* representam, de modos diferentes, uma recusa das limitações quanto ao código, suportes e dispositivos de apresentação que tradicionalmente se impõem como especificamente literários – no primeiro caso, uma publicação constituída por folhas soltas reunidas dentro uma capa, no segundo, uma exposição –, as relações entre o campo da literatura e o das artes plásticas, que aqui se prefiguram, são sintetizadas em *Operação – 1. À*

semelhança dos cadernos de *Poesia Experimental*, o álbum reúne, dentro de uma capa, um conjunto de folhas soltas (agora folhas de cartolina de grandes dimensões, de acordo com a ideia de *exposição portátil*) que, tratando-se de *poster poems*, deveriam ser expostas, distribuídas pelo espaço, e não folheadas como se de um livro/revista convencional se tratasse.

A relação entre a poesia e a pintura, discussão clássica da reciprocidade entre o verbal e o não-verbal, introduz os problemas da *identidade da escrita* (por oposição à *não-escrita*) e da delimitação de campos disciplinares, questões que são resolvidas pelos poetas experimentais através da *síntese* da linguagem conceptual com outras formas de linguagem. Se o trabalho editorial (realizado através de publicações mais ou menos convencionais), e as apresentações noutros formatos (como exposições, *happenings*, *performances*, etc.), se desenvolveram paralelamente – incidindo sobre aspectos distintos, que se prendem com a própria especificidade dos meios –, de um modo geral, verifica-se que os dois campos são correlativos, existindo entre eles uma grande penetrabilidade. As questões estéticas abordadas linguística ou visualmente na *escrita* e publicadas em livros, ou formuladas plasticamente através de objectos apresentados em exposições (eles próprios encarados como formas de *escrita*), são englobadas pela questão transversal e supra-disciplinar da *comunicação*.

Melo e Castro refere:²⁷

De facto, não sei muito bem onde se encontra para mim, o limite entre escrita e não-escrita; ou entre a produção visual e/ou gráfica e a que por palavras só se escreve e se publica em livros; ou sequer se esse limite é possível de marcar, mesmo sinuosamente; ou se afinal só a escrita existe. [...] No entanto é ainda necessário referir que se é em termos de comunicação visual que realizo a escrita da poesia-escrita, é reciprocamente em termos conceptuais que desde 1961 concebo a comunicação visual através de objectos (bi ou tridimensionais).

*objectos – escrita
escrita de objectos*

*objectos – poema
poemas-objecto*

e Ana Hatherly:²⁸

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estágio necessário, mas mais importante foi o estudo da escrita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia.

O meu trabalho também começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a utilizar também a fotografia e o cinema como meio de investigar os processos de expressão e comunicação.

As experiências em torno da objectualização e espacialização da *escrita* não se resumem porém à aproximação do literário ao pictórico ou à reformulação dos modelos de apresentação pela prática simultânea e pelo cruzamento de publicações e exposições. Orientam-se para o desenvolvimento de outras dimensões expressivas não exclusivamente visuais, mas também tácteis (físicas), que se realizam através das

²⁷ Do ponto de vista conceptual, *Visopoemas* anteciparia assim duas das mais importantes exposições internacionais de poesia experimental (visual) realizadas durante a década de 1960, glosando, também elas, a mesma questão: *Between Poetry and Painting* (Institute of Contemporary Arts, Londres, 1965) e *Pictures to be read, Poetry to be seen* (Museum of Contemporary Art, Chicago, 1967).

²⁸ Melo e Castro, catálogo da exposição *Sínteses*, Galeria Quadrum, Lisboa, 1978; *Visão Visual*, p. 158.

possibilidades performativas e de reconfiguração que os objectos poéticos proporcionam. Alguns poemas-objectos incluídos em *Hidra - 2*, os poemas cinéticos de Melo e Castro e os poemas-processo (*Poema Azul e Branco* e *Poema Vermelho e Branco*) de António Aragão, sugerem utilizações distintas da leitura ou da apreensão visual que passam pela manipulação e pela alteração da estrutura dos objectos. As tensões entre superfície e tridimensionalidade decorrem, nestes casos, da acção directa do leitor que, enchendo balões, construindo aviões de papel, dobrando e desdobrando folhas coloridas ou desenrolando e “vestindo” longas tiras de cartolina, se apercebe experimentalmente das questões “espaciais” e do cinetismo que esses objectos comportam.

De uma maneira geral – embora a inexistência de um programa comum, que englobe as experiências dos diferentes autores, denote entendimentos e práticas diferenciadas (e nalguns casos divergentes) –, constata-se que as experiências poéticas realizadas pelos poetas experimentais portugueses ao longo das décadas de 1960 e 70 tendem a alinhar-se pela intercodificação de diferentes linguagens, pela hibridação dos modelos formais e pela estimulação sensitiva, direccionando-se no sentido da espacialização cenográfica e da acção performativa, apelando, cada vez mais, à fruição não-conceptual.

O *happening*, a *performance*, a exposição e a instalação, práticas que começam a ser ensaiadas a partir de meados da década de 1960 (*Concerto e Audição Pictórica*, *Conferência Objecto*, *Visopoemas*), viriam a ser prosseguidas com maior desenvoltura e complexidade ao longo da década de 1970. Realizadas a título individual ou



Acto Atómico, Silvestre Pestana
(in *Hidra - 2*, 1969).



Rotura, Ana Hatherly,
Galeria Quadrum, Lisboa,
1977.

colectivamente, as mostras organizadas pelos poetas experimentais portugueses neste último período tendem à construção de *ambientes*, que integram espacialmente o fruidor (*Poema d'Entro*, *Desenho no Espaço*, *Algias/NostAlgias*, *Vôz*), que são espaços de interactividade (*Poesia Urro*) ou que funcionam como ponto de partida para a realização de *performances* (*Rotura*, *Tecnolabirinto*). Paralelamente às exposições, as *poéticas da acção* viriam a ser sistematicamente exploradas por alguns autores, sucedendo-se as intervenções em galerias e espaços públicos (*Ânima*, *Homo Sapiens*, *Poematrias*). Em todos os casos, a ideia de uma poética literal ou visual vai progressivamente dando lugar a uma *poética da experiência*, que propõe objectos e situações que interpelam directamente o fruidor, que o envolvem num acontecimento, que o obrigam a agir: forma de “espectáculo total” cujo melhor exemplo se encontra seguramente em *Po.Ex/80*, última grande exposição colectiva realizada pelo grupo de poetas experimentais.



Desenho no Espaço, Ana Hatherly, Galeria Tempo, Lisboa, 1979.

3. Ruptura e Continuidade

A Poesia Experimental Portuguesa vive de uma ambivalência entre a afirmação da ruptura e a inscrição numa continuidade cultural. Reclamando um papel transgressivo, de reformulação estética e dinamização linguística, a acção dos poetas experimentais da segunda metade do século XX, distingue-se por isso da espectacularidade revolucionária das vanguardas do princípio do século. Ao contrário da *tábua rasa* que muitas destas vanguardas reclamam, os poetas experimentais reconstituem uma rede de influências em que se sustenta e contextualiza o experimentalismo poético de 60. Moderando o tom do combate, a recusa não se faz agora em bloco: como refere Ana Hatherly, “os autores de vanguarda colocam-se à margem, não da sociedade, mas à margem dos aspectos da sociedade que querem ver reformulados, substituídos”²⁹. Por isso, segundo a mesma autora, “a poesia (experimental) está em ruptura com os processos tradicionais mas aceita ainda alguns dos seus ditames”³⁰.

²⁹ Ana Hatherly, catálogo da exposição *Desenho no Espaço*, Galeria Tempo; «Auto-Biografia Documental», Ana Hatherly – *Obra Visual 1960-1990*, p. 75.

³⁰ «Texto e visualidade», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 104.

³¹ «A função poética da mensagem», *Diário Popular*, 20 de Outubro de 1967, *Po.Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 133.

³² *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, p. 75.

³³ *A Dialéctica das Vanguardas*, p. 25. A marcação de uma distinção entre “comunicação” e “acto linguístico-comunicativo” traduz a rejeição, por parte dos poetas experimentais, de uma determinada ideia de comunicação, então vigente. Os neo-realistas, apropriando-se de certo modo (inevitavelmente) do preceito de Lautréamont que diz que “La poésie doit être faite par tous. Non par un.”, (*Poésies II*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 311.), defendiam uma poesia populista, inteligível por todos. A inteligibilidade como valor comunicativo liga-se directamente à interpretação conteudística da poesia (descentrando assim a atenção dos valores estéticos).

³⁴ «O todo sucessivamente», *Ibid.*, pp. 19-20.

A focagem sobre a materialidade substancial dos significantes, processo que, de modo geral, se apresenta como um dos vectores fundamentais dos programas das vanguardas poéticas de todo o século XX, determina a recusa do modelo aristotélico – transcendental e expressivo: lógico-discursivo – o que no entender de Melo e Castro, corresponde a uma “mudança radical da posição do poeta perante os seus instrumentos de trabalho”. Segundo o mesmo autor, a poesia só pode ser entendida como “uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objectivo a sua própria renovação”.³¹ Por isso, Melo e Castro considera que a ruptura da vanguarda ocorre principalmente no plano da linguagem, pois “a poesia deixa de ser um facto ideológico-sentimental para passar a ser um acto linguístico-comunicativo e de pesquisa”.³²

As circunstâncias desta ruptura, ao nível da linguagem, não se circunscrevem porém ao domínio restrito do poético. Se a imposição de um sentido comum à classe dominante, transforma o texto num investimento cultural e ideológico, a retórica discursiva é, no entender de Ana Hatherly, “o máximo da expressão burguesa que *imprime* sentido a tudo, um sentido de ordem, de classificação, que tudo quer marcar”.³³ Este processo regulador, a par da promoção da retórica ao nível ideológico, como quadro global de inteligibilidade, conduz, no limite, à insignificação e ao esgotamento da língua. Por isso, como observa a mesma autora, se a escrita é um mecanismo de institucionalização das sociedades e de fixação cultural, “subverter a escrita, subverter as suas estruturas lógicas e psicológicas é contribuir para o desagregamento das estruturas ideológicas e psicológicas, fundamento das sociedades”.³⁴

Como a ruptura não se faz com o passado, operando-se, pelo contrário, no presente, a sublevação da poesia experimental far-se-á no recorte face às poéticas que lhe são contemporâneas ou imediatamente precedentes.

Se o Futurismo e o Surrealismo se opõem, de maneiras diferentes, à expressão da moral burguesa, não deixam porém de permanecer reféns do choque que propõem. Contra o subjectivismo e contra o reacçãoarismo burguês, o Futurismo apresenta como alternativa a exaltação inconsequente dos próprios mecanismos de instalação dessa mesma sociedade burguesa, isto é, a dominação técnica e, com ela, a dominação do capital. A inflexão do indivíduo, e da sua expressão subjectiva, faz-se em nome de um progresso tecnológico e comunicacional que, embora centrando-se sobre si próprio (elegendo-se como principal motivo temático), não desmonta as estruturas sobre as quais se baseia tão acelerado triunfo, nem apresenta as reformulações linguísticas de fundo que o deveriam acompanhar. A esse nível, as consecuições mais radicais do Futurismo que, de algum modo viriam a ser retomadas pela poesia experimental de 60, passam pela agudização das relações de interdisciplinaridade que já marcavam *Orpheu*; pelas experiências neotipográficas

LE BOUILLON KUB
VIN DÉSILES
BELLE JARDINIÈRE

FONSECAS, SANTOS & VIANNA HUNTLEY & PALMER “RODDY”

Joseph Paquin, Bertholle & C.^{te}

LES PARFUMS DE COTY

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

CRÉDIT LYONNAIS

BOOTH LINE NORDDEUTSCHER LLOYD

COMPAGNIE INTERNATIONALE DES WAGONS LITS
ET DES GRANDS EXPRESS EUROPÉENS

que, embora muitas vezes subordinadas aos códigos publicitários da rotulagem, não deixam de substancializar a opacidade do material linguístico como valor significativo e pelo descomedimento dos recursos retóricos e ortográficos que, no seu tom altissonante, proclamam a recusa dos padrões estéticos estabelecidos.

O Surrealismo, por seu turno, põe em causa a coerência do discurso normativo através do dismantelamento do aparelho lógico-dedutivo. Aliviando o discurso da norma gramatical e sintáctica, e propondo o pulsional, a irracionalidade, a arbitrariedade e o automatismo cursivo como mecanismos de libertação da linguagem, os surrealistas pretendem romper com as limitações da convenção. No entanto, se esta alforria subversiva concede autonomia às palavras, desobrigadas que ficam do funcionamento retórico que caracteriza as poéticas da representação, é para, de imediato, as subordinar à revelação simbólica e metafísica de novos significados. A linguagem não age assim por si própria, nem é retroactivamente compensada e transformada: é, pelo contrário, teleologicamente instrumentalizada em função de algo que a transcende, mas que só através dela é realizável. Os surrealistas acreditavam que estes procedimentos os conduziram directamente ao inconsciente, a um “pensamento falado” radicalmente diferente da representação, absolutamente transparente, imediato para a experiência e preservado da distância e da exterioridade dos signos (apesar desses procedimentos se basearem precisamente nas relações entre os significantes e a formulação de combinações semânticas). A poesia experimental de 60, debatendo-se igualmente com os significados fixos de uma linguagem que considera inoperante, recorre, nalguns casos, a mecanismos de desestabilização linguística semelhantes aos que são usados pelo Surrealismo. Divergindo deste no que se refere ao psiquismo, à irracionalidade e ao transcendentalismo da revelação simbólica, a gramática experimental integra, no entanto, técnicas como a colagem, a justaposição não descritiva, a criação colectiva e a intercodificação.

O Dadaísmo constitui-se, na literatura portuguesa do século XX, como um eco que ressoa transfigurado nalgumas das proposições do Surrealismo e, só tardiamente, através da poesia experimental, adquire pleno desenvolvimento. O Surrealismo francês, que exerce sobre a vanguarda poética portuguesa do pós-guerra uma forte influência, pode, na sua génese, ser entendido como a forma francesa de Dada, muito embora os dois movimentos apresentem diferenças evidentes. Por isso, o que chega à vanguarda portuguesa da década de 1940, através da filtragem Surrealista, são sobretudo os desenvolvimentos literários do Dadaísmo, principal expressão do movimento em Paris. Será apenas a partir da década de 1960 que, pela acção dos poetas experimentais, surgirão as primeiras manifestações sistemáticas de Dada em Portugal, reunindo as múltiplas facetas do movimento e traduzindo-as de um modo radicalmente diferente das interpretações surrealistas. Afirmando, por várias vezes, a herança dadaísta – “Se DADA foi uma situação histórica de ruptura. Eu sou DADA”, declara Melo e Castro³⁵ – e pondo-a em prática de diversas formas, os poetas experimentais portugueses inscrevem-se nos movimentos de contestação de tipo neo-dada (*Fluxus*, *Letrismo*, *Situacionismo*, *Nouveau Réalisme*, bem como outras formas artísticas conceptuais e experimentais), com os quais partilham o humor e a vontade disruptiva de desmistificação, aliada à acção pelo absurdo e pelo lúdico. Na poesia experimental portuguesa confrontam-se assim as proposições mais performativas do dadaísmo, prefiguradas pelo *Cabaret Voltaire* (onde, para além das primeiras aflorações do *happening* e da *performance*, surgiram também o *bruitismo* e a *poesia fonética*, que só pontualmente foram desenvolvidos em Portugal), com a

³⁵ «Texto e visualidade», *Ibid.*, p. 102.

tendência mais visual e politicamente interventiva da versão berlinense de Dada que, através de um suposto “gabinete de propaganda”, privilegiou os poemas-cartazes, panfletos, folhas volantes, e ainda a colagem e a fotomontagem. O que interessa particularmente os poetas experimentais portugueses nas proposições Dada é, para além da semiotização do material linguístico, o anti-lirismo, a perspectiva antimetafísica e anti-humanista que se desprende das acções *blague* e do programa de insignificação (Dada era “a favor de coisas que não são muito diferentes de apanhar e atar ramos de flores”, explica Hans Arp³⁶). Como é notado por Melo e Castro, “DADA destruiu as palavras para que dizendo elas NADA, tudo se pudesse dizer”³⁷.



Aparelho metafísico de meditação,
António Pedro, 1935.

³⁶ «Eu – Dada – Hoje», *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 20 de Fevereiro de 1972; *In-Nowar*, pp. 71-75.

³⁷ “[...] [Dada war] für ersklassige Seeräuber, Hanswürste, Clowns, Jongleure, Spieler und Streiche, [...] für Dinge, die nicht weit vom Blumenpflücken und Blumenbinden entfernt sind.” *Dada – Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*, organização, tradução e prefácio de Teolinda Gersão, p. 55.

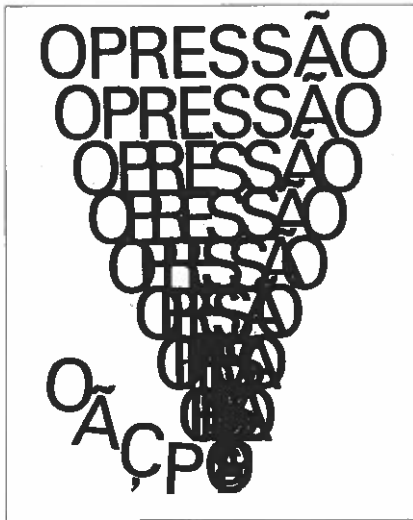
³⁸ *O Próprio Poético*, p. 13.

Também no que se refere à oposição política e à resistência ideológica, de algum modo prefiguradas pelo Futurismo como pelo Surrealismo e tão contrastantes com o apoliticismo lírico presencista e com o realismo socialista que, em Portugal, toma a designação de *Neo-Realismo*, existem aspectos que são resgatados pela poesia experimental, embora divergindo nos meios. À ambiguidade política futurista, ao alheamento político presencista e ao conservadorismo neo-realista, os poetas experimentais contrapõem um programa estético abrangente, mas bem delimitado, que, não estando subordinado à veiculação de nenhuma *mensagem* inequívoca de partidarismo ou de resistência ideológica ao regime, não se furta porém à oposição e ao confronto. Esta posição ambivalente, que centrando a pesquisa nas coordenadas estéticas não rejeita a tomada de posição política, vem desbloquear a polarização entre «poesia apolítica» e «poesia política», que vigorava na literatura portuguesa das décadas de 40 e 50. Este aspecto, da resistência política, é de resto uma das peculiaridades que distingue a poesia experimental portuguesa dos restantes experimentalismos poéticos a nível internacional. Tal como é referido por Ana Hatherly, “os Experimentalistas portugueses tinham de particular a sua postura antifascista, praticando uma poética da negação dum passado anquilosado, defendido pelo *sistema*”.³⁸

Advogando ideais políticos claramente de esquerda, os poetas experimentais põem em prática, de modo mais ou menos explícito, uma poética que, baseada exclusivamente em princípios linguísticos e visuais (isto é, estéticos) visa desmontar os discursos do poder. Incidindo sobre a linguagem, desconstruindo entropicamente alguns dos mecanismos retóricos em que se sustenta o discurso político (reiteração, repetição, redundância, predominância da função conotativa da linguagem), a poesia experimental pretende demonstrar a fragilidade do escoramento ideológico do regime, convertendo a própria linguagem política, com as especificidades que a caracterizam, em “novo material de escrita e novo meio de acção crítica”.³⁹ Por outro lado, os poetas experimentais justificam a eficácia da sua acção desmistificadora, bem como a validade e utilidade prática das experiências na área da poesia visual, com a várias vezes referida “explosão do visualismo”⁴⁰, ocorrida em Portugal logo após o 25 de Abril de 1974. A pesquisa visual, realizada desde a década de 60 pela poesia

³⁹ *A Casa das Musas*, p. 179.

⁴⁰ V. Melo e Castro, «Do discurso político e do discurso poético», *Dialéctica das Vanguardas*, pp. 40-52.



Opressão, Alexandre O'Neill, 1972.

experimental, constituiria assim um ensaio laboratorial, uma antecipação das manifestações revolucionárias populares de inscrição e contra-inscrição de sinais que, de Norte a Sul do país, invadiram as ruas.

No que respeita aos autores que antecederam e directamente influenciaram a pesquisa poética de vanguarda, os poetas experimentais portugueses identificam, para além dos antecedentes especificamente nacionais, rigorosamente os mesmos autores e obras – linha evolutiva do Simbolismo à Poesia Concreta – que o grupo *Noigandres* apresenta como o *paideuma* concretista, nomeadamente: Stéphane Mallarmé, pelo facto de em «Un coup de Dés jamais n'Abilira le Hazard» pôr em prática uma “poesia de estrutura”, alicerçada num método *prismográfico* de “subdivisão” e “pulverização” discursiva que,

aliado a uma estruturação dinâmica de espaçamentos e recursos tipográficos, faz resultar o poema numa constelação de palavras; Guillaume Apollinaire, pelas experiências “*caligramáticas*” que, embora sujeitando o ideograma poético à mera representação figurativa do tema, propõem a passagem da interpretação “analítico-discursiva” para a percepção “sintético-ideográfica”; James Joyce, por colocar em prática processos de sobreposição e montagem lexical que, em conformidade com a estruturação circular, polivalente e aberta de obras como *Finnegang Wake* ou *Ulysses* resultam, numa narração simultânea e anagramática, legível a partir de qualquer ponto do texto; e ainda E. E. Cummings, pela miniaturização ideogramática da linguagem, baseada na articulação gráfico-fónica das partículas resultantes da desintegração das palavras. As razões desse reconhecimento são, por isso, diferentes, mas relacionam-se, de um modo geral, com a proposição de estruturas poéticas dinâmicas e isomórficas, de matriz fragmentária não discursiva; com o menosprezo das normas linguísticas; com a centralização na materialidade dos significantes e com a espacialização e semiotização da linguagem.

A ruptura processa-se assim em dois planos: por um lado, a consideração da linguagem sob um prisma materialista e a intercodificação de verbal e não verbal comprometem os processos retóricos e discursivos da



The Streets of Lisbon / Descolagens da Cidade, Ana Hatherly, 1977.



Metanemas, António Aragão, 1981.

construção do sentido, baseados na transcendência conceptual do significante; por outro, essa nova abordagem linguística, implicando uma reestruturação dos processos de escrita, desencadeia uma reformulação estética e a consequente rejeição dos cânones líricos tradicionais. Esta recusa, que como todas as insurreições vanguardistas culmina com a proposição do *novo*, não pode porém ser entendida fora do quadro de uma resistência ideológica que, entre o escândalo e a promessa de resgatar uma certa eficácia linguística, justifica a necessidade de renovação dos discursos.

A poesia experimental assume, conscientemente, uma colocação intermediária,

baseada na transdiscursividade e na prática simultânea de operações de matriz desconstrutivista e construtivista sobre os suportes e os sistemas de significação da linguagem.⁴¹ Por outro lado, ao proporem novas modalidades de discurso, os poetas experimentais apresentam-se como *fundadores de discursividade*, já que não são apenas autores dos seus "textos" e experiências, mas produzem a possibilidade e a regra de formação de outros textos, abrindo assim novos campos discursivos. Tal como é referido por Michel Foucault, "numa primeira abordagem, a instauração de discursividade parece ser do mesmo tipo da fundação de qualquer cientificidade"⁴². Encarando o texto, não como uma formulação acabada, mas enquanto campo de possibilidades e ensaiando novos processos e dispositivos de intercodificação (poesia cinética, videopoesia, infopoesia, fotopoesia, etc.), os experimentalistas ampliam a tipologia e o campo do poético, estabelecendo uma possibilidade indefinida de discursos que se projectam no futuro. Como sintetiza Melo e Castro⁴³:

Com a Poesia Experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética, ao mesmo tempo de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa. O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projectava no futuro.

[...] Poesia cuja função é manter viva a língua e ser o laboratório dos grandes ensaios da comunicação entre os homens de um tempo com os homens de outros tempos passados e futuros.



Escravos – Gritos da angústia e do sarcasmo, António Barros, 1977.

A ruptura que a poesia experimental pronuncia impõe-se por contraste com o enquadramento numa determinada tradição disciplinar e, portanto, numa continuidade que se manifesta na reiterada defesa do estatuto poético das práticas textuais que propõe. Ao inscreverem essas práticas numa epistemologia e numa *formgeschichte* poéticas, os poetas experimentais estabelecem uma genealogia definida e delimitam o campo de referência e de inteligibilidade das propostas. Esta contradição, que parece contender com a sempre reclamada proposição de novos processos comunicacionais, não deixa de ser notada por Melo e

Castro que sugere, por um lado, que se considere a poesia como “investigação total das possibilidades de comunicação”⁴⁴ e, por outro, que se entenda “‘poesia’ e ‘poema’ referidos ao seu étimo grego: poeta, o que faz; poema, coisa feita – objecto”⁴⁵.

O *novo*, tomado como categoria crítica, implica necessariamente uma contextualização, aspecto jamais descurado pelos poetas experimentais. Ana Hatherly entende que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma”⁴⁶. Segundo a mesma autora, “o Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de académico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica”⁴⁷. Trata-se portanto de estabelecer com o passado uma relação dialéctica a que já Ricardo Reis alude quando afirma que “deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por que se note que existiu Homero”, acrescentando: “a novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente há novidade sem que haja essa relação. Saibamos distinguir o novo do estranho, o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece de fora, sem conhecimento de coisa nenhuma.”⁴⁸

A proposição do novo, implicando uma pesquisa sistemática, não se faz assim desligada das práticas do passado. Corresponde, pelo contrário, ao que Ana Hatherly define como uma “releitura crítica da tradição”: condição intertextual e dialógica da transdiscursividade, do movimento *plagiotrópico* que insere a invenção formal num processo cultural continuado, que combina a reabilitação transformadora das formas do passado e a experimentação.

Segundo Ana Hatherly, o que os experimentalistas fizeram foi “trazer a tradição para o dia a dia da sua criação poética: «traduzindo-a» em formas novas, criaram o novo”. Nessa medida, a autora considera que “a incorporação do passado no presente” é uma “acção subversiva” pois “um dos efeitos mais surpreendentes da acção da passagem do tempo sobre os objectos culturais é transformar o usual em estranho, o comum em incomum, o corrente em exótico”. Se é verdade que a estranheza, como esclarece Ricardo Reis, não deve confundir-se com a novidade, a “acção subversiva” a que Ana Hatherly se refere pressupõe o confronto dialéctico, o choque da descontinuidade cultural e, de algum modo, um retorno: “qualquer incorporação de elementos antigos num contexto moderno quebra a continuidade, dispersa a sequência da continuidade em que se baseia o hábito, criando portanto um conflito”⁴⁹.

Tal como é referido por Foucault, “para que haja retorno, é necessário, primeiro, que tenha havido esquecimento”, não um esquecimento accidental, mas “um esquecimento essencial e constitutivo”.⁵⁰ No caso dos poetas experimentais, o retorno, operação implícita e necessária à transformação da discursividade, traduz-se, precisamente, na reabilitação crítica das formulações que, no passado, puseram em causa a própria ordem do discurso. A ruptura prefigurada pelo experimentalismo da década de 1960 não corresponde, pois, à absoluta recusa da tradição poética, mas visa, pelo contrário, romper com o modo como tradicionalmente essas estruturas poéticas do passado foram e são assimiladas no presente. Tal como é referido por Ana Hatherly, sublinhando o carácter ambivalente do experimentalismo – que combina a pesquisa e o retorno com o método experimental –, os experimentalistas portugueses “aliavam às concepções mais avançadas da escrita poética uma prática da pesquisa e da poesia de invenção em que se incluía a defesa de uma «tradição experimental»”⁵¹. Essa *tradição experimental*, a que a autora se refere, longe de ser um

⁴⁴ Primeira citação: «As vanguardas portuguesas do século XX – Uma visão neobarroca», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, N.º 2, 1994; *Voos da Fénix Crítica*, pp. 263-264. Segunda citação: «Ezra Pound: Da obra», *In-Nowar*, p. 200. Este aspecto projectivo, assumido desde logo pela poesia concreta, é analisado, do ponto de vista internacional, por Pedro Reis, *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica*, pp. 109-111.

⁴⁵ «Notícia de uma poesia experimental portuguesa em 1968», *In-Nowar*, p. 41.

⁴⁶ *Ver-Ter-Ser*, pp. 10-12.

⁴⁷ *A Casa das Musas*, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*; G. Rudolf Lind e J. Prado Coelho; Lisboa, Ed. Ática, s/d., pp. 390-391.

⁵⁰ «A nova presença do passado no presente – Uma releitura crítica da tradição», *A Casa das Musas*, pp. 179-180.

⁵¹ *O que é um autor?*, p. 64.

legado exclusivo do século XX, mergulha as suas raízes num dos períodos mais idiossincráticos e controversos da literatura portuguesa: o barroco.

4. Neobarroco, Hiperbarroco e Metabarroco

Convencida de que “a herança cultural é algo que transportamos connosco, mesmo que seja inconscientemente”⁵², Ana Hatherly considera que a “projecção do Maneirismo e do Barroco na Poesia Experimental Portuguesa” é, dada a intertextualidade cultural e a advocação do novo que ambas as correntes cultivam, a par da proximidade dos princípios construtivos e, de algum modo também, dos objectivos programáticos, “paradigmática de um tipo de poesia de invenção, tanto no seu aspecto de releitura crítica do passado, como no seu aspecto de experimentação, no sentido prático e subversivo do termo”.⁵³

Segundo a mesma autora, uma das particularidades do “Experimentalismo Português” reside no facto de este estar ligado a “duas tendências bem nítidas”: por um lado, “insere-se no Movimento da Poesia Concreta”, surgido no Brasil e na Europa nos anos 50, com ligações ao Estruturalismo, à Semiótica e à Teoria da Informação; por outro, “pratica o ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca”.⁵⁴

O culto do estilo barroco, no que diz respeito aos experimentalistas portugueses, teve igualmente duas vertentes: a primeira (semelhante ao que havia ocorrido em Espanha e também no Brasil) foi, tal como refere Ana Hatherly, a “luta contra a crítica que há séculos vinha vociferando contra o Barroco”; a segunda, de acordo com a mesma autora, dizia respeito à “exploração de certos aspectos da imaginação barroca”⁵⁵ – “um manuseio prodigioso da linguagem poética, e acima de tudo o seu culto do texto-visual” –, reconhecendo que, no seu próprio tempo, o Barroco “fora um estilo de vanguarda e, por essa razão, fortemente contestado”⁵⁶, facto que teria conduzido os experimentalistas a “adoptarem como singular signo da sua ruptura, a defesa da tradição maneirista e barroca”.⁵⁷

No entender de Melo e Castro, a defesa do barroco constitui mesmo uma forma de resistência cultural, através do estudo e da afirmação do que é a especificidade da poesia portuguesa, já que, como esclarece, “a única maneira de resistir é criar aquilo que nos é intrínseco”. Por isso, o autor afirma que “a poesia portuguesa da resistência das décadas de 60 e 70 é, e continua a ser, barroca e experimental. Porque o barroco e o experimental, como nós o entendemos, são os modelos criativos da nossa específica criação poética”.⁵⁸

Se as afirmações dos dois autores podem indiciar um certo revivalismo – valorizando o barroco como matriz das poéticas experimentais e sugerindo a consideração do experimentalismo como característica que enforma a *tradição* poética portuguesa, suposições que contextualizariam e justificariam as experiências poéticas da segunda metade do século XX num quadro alargado de práticas experimentais de vanguarda, *proscritas* pela crítica literária – ambos se apressam a refutar essa hipótese,

⁵² «A nova presença do passado no presente – Uma releitura crítica da tradição», *A Casa das Musas*, p. 179.

⁵³ *A Casa das Musas*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 178. A reabilitação da poesia barroca verifica-se igualmente no Brasil, sobretudo por parte dos poetas experimentais de Minas Gerais, acompanhados pelos estudos críticos de Affonso Ávila.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 190-191.

⁵⁷ Ana Hatherly, «As vozes da leitura», *Ibid.*, p. 200.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

HOMENAGEM A WINFREDO BONIFACIO (*)			
H O M E N A G E M		M E G A N E M O H	
O m e n a g e m	W	m e g a n e m O	
M e n a g e m	I	m e g a n e M	
E n a g e m	N	m e g a n E	
N a g e m	F	m e g a N	
A g e m	R	m e g A	
G e m	E	m e G	
E m	D	m E	
M	B O N I F A C I O	I C A F I N O B	m
E m	D	m E	
G e m	E	m e G	
A g e m	R	m e g A	
N a g e m	F	m e g a N	
E n a g e m	N	m e g a n E	
M e n a g e m	I	m e g a n e M	
O m e n a g e m	W	m e g a n e m O	
H O M E N A G E M		M E G A N E M O H	

Homenagem a Winfredo Bonifácio,
Álvaro Neto (in *Gramática Histórica*, 1971).

que constitui de resto um dos argumentos críticos que frequentemente lhes foi dirigido. Ana Hatherly nega veementemente essa possibilidade, quando defende que⁵⁹:

[...] a (re) descoberta do Barroco como característica essencialmente nossa, para os poetas experimentais foi um suporte NÃO PARA UM REVIVALISMO CADUCO MAS SIM PARA UMA VIA DE PROLONGAMENTO DE DESCOBERTA, pois a investigação, se quisermos, «cultista» da linguagem poética, purificada ou, se quisermos, complicada pelos conhecimentos técnicos da nossa contemporaneidade, permitiu aos poetas experimentais portugueses NÃO IR BUSCAR AO PASSADO ELEMENTOS PARA SE JUSTIFICAREM NO PRESENTE, como já tem sido apontado, MAS PARA PROSSEGUIREM NO PRESENTE UM TRABALHO QUE FORA INICIADO NO PASSADO E QUE DEVERÁ SER CONTINUADO NO FUTURO.

Por isso, Ana Hatherly considera, completando estas afirmações, que “o que os poetas experimentais fizeram foi, para além do seu contributo especificamente contemporâneo, estabelecer declaradamente a sua inserção no contexto da continuidade cultural”⁶⁰. Mais do que isso, como observa ainda a mesma autora, no que diz respeito ao período barroco, “o paralelo é notável”, pelo que “as obras produzidas nos séculos XVII e XVIII, especialmente em Portugal e em Espanha, encontram eco nas composições dos poetas de vanguarda, sobretudo portugueses e brasileiros, de que se elegem, em parte, sucessores”⁶¹.

Corroborando as alegações de Melo e Castro quanto à especificidade do barroco nacional, Ana Hatherly observa que a Poesia Experimental portuguesa (tal como a brasileira, sobretudo a de Minas Gerais, encabeçada por Affonso Ávila), “repõe o problema do Barroco numa maneira agudíssima”, tentando corrigir os preconceitos que se haviam formado “relativamente à validade e à real consistência do Barroco como expressão numa realidade cultural, idiossincrática, ecológica até, e, o que é ainda mais importante para nós, característica peninsular”⁶².

De modo semelhante, também Melo e Castro põe de parte a hipótese de um revivalismo ao propor que, se a ideia de barroco esteticamente se impõe perante a textualidade da poesia da segunda metade do século XX, deve então sofrer uma dupla operação crítica: em primeiro lugar, “uma descontextualização histórica em relação aos séculos XVI e XVII”; e, em segundo lugar, “uma recontextualização em relação ao período de 1955 a 1975” (data em que escreve)⁶³. Por isso, o autor refere que “de tal ideia de barroco se guardará, nessa operação, apenas o que for pertinente para a metodologia crítica desmontadora das relações subliminares entre autor-obra e entre obra-leitor(es)”. E acrescenta que com esta dupla operação crítica “não se propõe, assim, qualquer revivalismo, antes se procura, através de uma nomenclatura apropriada esteticamente, atingir um núcleo de relações dinâmicas, antiestáticas e polissemicamente entendidas num contexto mutável e em mudança” que, segundo o mesmo autor, é, não só de carácter linguístico/poético, mas também, de ordem sociopolítica, constituindo aquilo que designa como «o complexo português»⁶⁴.

No artigo «A Poesia Barrôca», publicado em 1967 no *Suplemento Literário do Minas Gerais*⁶⁵, Melo e Castro defende que, do ponto de vista da segunda metade do século XX (e, muito em particular, do ponto de vista dos poetas experimentais portugueses e brasileiros), o mais importante não são os aspectos históricos do período barroco, mas sim a “potencialidade dinâmica da ideia de Barroco”. Por isso, o mesmo autor considera que, desprendendo-se de um período histórico definido, o Barroco “ganha

⁵⁹ *Dialéctica das Vanguardas*, p. 57.

⁶⁰ «A experiência crítica da poesia – III», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 128.

⁶¹ *Ibid.*, p. 128.

⁶² *Ibid.*, p. 102.

⁶³ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁴ *Dialéctica das vanguardas*, p. 59.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

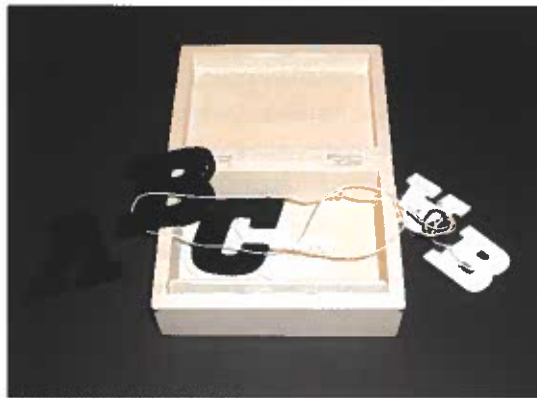
assim o significado de dinamização e abertura”; ou seja: deixando de se referir exclusivamente a um período restrito, o Barroco passa a ser tomado na acepção de categoria crítica, designando um fenómeno cultural que, transversalmente, se verifica em todos os períodos da história das ideias e das formas, podendo, desse modo, entender-se como manifestação da sensibilidade moderna. Partindo deste princípio, Melo e Castro caracteriza o Barroco, enquanto conceito operatório, do seguinte modo:

Se procurarmos cuidadosamente, encontraremos características de actividade de tipo Barroco, por exemplo nos séculos X e XI e em todos os períodos da História em que o equilíbrio das formas e das fórmulas perfeitas e o estaticismo das certezas, dão lugar ao dinamismo das dúvidas e das perguntas, ao plurissignificado das formas, à crescente quantidade da informação contida nos sinais, à ambiguidade viva dos símbolos, ao espaço sensível das hipóteses, às formas dinamizadas na sua própria ascensão ou queda, ao ornamento estruturalmente funcional, à luz que potencializa os volumes, à sombra que define ou dilui gestálticamente o fundo e as figuras, às palavras em movimento que inventam as idéias, às metáforas e aos objectos em diálogo de informação mútua, à redução e rigor matemático do aleatório, contra os cânones rígidos da Beleza.

Definido como ruptura face à episteme clássica, baseada numa *mathesis* estabilizada, o Barroco apresenta um programa de desordenação e reconfiguração dos padrões de significação e inteligibilidade que abre as portas à plurissignificação, à ambiguidade e à proposição de novas hipóteses de uso do material linguístico. Como refere António Aragão, “à ordem lógica contrapõe-se a desordem da imaginação. A euritmia opõe-se à simetria. A «forma aberta» barroca substitui o centralismo clássico. O finito da comunicação é abafado pelo infinito plurivalente das formas”.⁶⁶

Enquanto processo de dinamização, o Barroco acarreta um crescimento da *quantidade de informação*, na exacta medida em que desorganiza o estabelecido e põe em causa a eternidade dos cânones estéticos, agora encarados como modelos transitórios. Deste modo, Melo e Castro estende o programa que o Barroco preconiza, ao quadro geral de uma “prática-teórica, mais ampla e universal”⁶⁷, do qual fazem parte as vanguardas poéticas portuguesas da segunda metade do século XX: o “Barroco intuitivo” de *Poesia 61* (de pendur neo-platónico) e o “Barroco construtivo” da *Poesia Experimental* (de pendur materialista), ambas as posições correspondendo aos apuramentos finais d’«o complexo português», estado *hiperbarroco* cujo denominador comum é, segundo o mesmo autor, um “novo tipo de barroco” (neobarroco)⁶⁸:

Um barroco caracterizado pela liberdade das imagens e da sua associação, pela polivalência semântica, pelo sincopado do discurso, pelo recurso a elementos imagísticos heterogêneos [...], pela utilização de todos os tipos de medida, pela revalorização da metáfora e da metonímia, pelas alterações dominantes por vezes e por toda uma pujança inventiva verdadeiramente luxuriante. Barroco este onde os valores analógicos têm uma função estrutural, edificando-o como um texto em aberto, que age num clima



Caixa Alfabeto, Ana Hatherly, 1970.

⁶⁶ V. 3, N.º 104, 24 de Agosto de 1968, p. 7. Uma parte substancial deste artigo foi incluída por Melo e Castro em *O Próprio Poético*, pp. 91-92.

⁶⁷ «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*; *Po-Ex* – textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa, p. 52.

⁶⁸ «Vanguardas portuguesas do século XX», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, N.º 2, 1994; *Voos da Fénix Crítica*, p. 257.

fenomenológico e polivalente sobre o leitor, envolvendo-o no processo da leitura e fazendo dele também o criador da sua própria leitura do texto. Trata-se, pois, de um ressurgimento barroco que nada tem a ver com as implicações históricas e religiosas do barroco do século XVIII, mas que dele se pode aproximar pela valorização do elemento lúdico da Poesia, agora e desta vez sob a forma da liberdade imagística, da busca fonética, da pesquisa linguística, da investigação da estrutura do poético, da reformulação da sintaxe e do alargamento do âmbito semântico, ou do aumento da temperatura informacional dos textos.

De um modo geral, verifica-se que este “novo tipo de barroco” é entendido como *libertação* criativa e emancipação face às estruturas poéticas canónicas: a rigidez formal (métrica, estrófica, rimática e rítmica) e a estruturação conceptual (silogisticamente hierarquizada), que se cristalizam em modelos acabados, são recusadas em favor de processos de codificação abertos e polivalentes que, valorizando a dimensão lúdica, propõem uma leitura plurívoca. Nesta medida, e porque todos estes processos poéticos traduzem uma reinterpretação (e um ressurgimento) da poesia barroca, Melo e Castro considera que “ao basear-se predominantemente numa operação gramatical para desencadear a inovação semântica, a Poesia Barroca [...] deve ser considerada como o verdadeiro fundamento do atual Experimentalismo Polivalente”⁶⁹.

A estruturação probabilística do objecto poético (com raízes na matemática e na música) permite ao leitor uma multiplicidade de abordagens e de leituras: o polimorfismo semântico resulta das relações de indeterminação segundo as quais se articulam as diferentes partes da estrutura textual. Se as estruturas dos objectos poéticos reflectem as presumidas estruturas do universo real (linguístico ou não) – sendo que, neste caso, como observa George Mathieu, a evolução das formas seria paralela à dos conceitos científicos – a obra apresenta-se, em certa medida, como uma *metáfora epistemológica* que assinala a passagem progressiva “do ideal ao real”, “do real ao abstracto” e “do abstracto ao possível”.⁷⁰

Enunciando aquilo que pode designar-se como uma *transposição estrutural*, este quadro teórico acarreta, em termos estéticos, a proposição de uma nova poética, deslocada da construção e exteriorização subjectivas – “o poeta é um fingidor...” – para a objectiva manifestação simulacral do objecto poético, centrada na recepção e realizada através do *jogo*. Como explica Melo e Castro, “o jogo é possibilidade de interacção não definida, num grau de probabilidade definível estatisticamente. Jogo é pois a possibilidade que tende para um todo em expansão. Jogo é, por outro lado, a materialização perceptível duma totalidade instável”.⁷¹

O pacto lúdico que, através do objecto poético, se estabelece entre o autor e o leitor é o que, de acordo com António Aragão, faz do jogo um “campo de reciprocidade” que se traduz na “penetrabilidade dos dois campos um no outro, o do artista e do fruidor”.⁷² Contra a expressão comunicativa unidireccional, e propondo determinados parâmetros de performatividade definidos intrinsecamente a partir da sua especificidade estrutural, os objectos poéticos tornam-se dispositivos dinâmicos, cuja capacidade informativa é definida fenomenologicamente, mediante a complexidade e o número das relações interactivas que são capazes de pôr em marcha, entendendo-se assim o jogo como uma “forma de rigor aleatório”⁷³ que integra, naturalmente, o acaso. Esta operação, que corresponde (pela particular atenção conferida aos significantes) a um trânsito do semântico para o sintáctico, equivale a uma reformulação dos processos de mediação poética, traduzindo-se na

⁶⁹ V. «As Fontes, as Nuvens e o Caos», pp. 4-22; *O Próprio Poético*, p. 33.

⁷⁰ *O Próprio Poético*, p. 100.

⁷¹ V. Umberto Eco, *Obra Aberta*, pp. 179-180.

⁷² *A Proposição 2.01*, p. 35.

⁷³ «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*; *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 52.

⁷⁴ Melo e Castro, A
Proposição 2.01, p. 89.

passagem de uma subordinação à metáfora, como figura dominante, ao domínio do jogo. Como refere Melo e Castro, “o jogo que a poesia actual descobre ante o leitor é o jogo dos significantes, fonemas, espaços, palavras em si próprias, imagens, sons, materiais, regras, etc., não dos significados nem das significações. O Poeta constrói os seus Poemas de materiais, tendo como fulcro as palavras”.⁷⁴

Algumas das estruturas poéticas propostas no período barroco e reconvertidas pelos poetas experimentais, na segunda metade do século XX (sobretudo aquelas que admitem a possibilidade de transformação e reconfiguração, nomeadamente a poesia programática, factorial, permutacional, combinatória, etc.), apresentam propriedades homeostáticas. Em perfeita concordância com os modelos cibernéticos desenvolvidos por Norbert Wiener, alguns dispositivos poéticos possuem uma capacidade auto-reguladora que estabelece um equilíbrio dinâmico entre as suas diversas partes por intermédio de mecanismos de retroacção (*feedback*). Os desenvolvimentos conceptuais e combinatórios que estes dispositivos proporcionam – segundo processos estocásticos em que a distribuição de variáveis aleatórias varia de acordo com parâmetros temporais, mas também espaciais –, variam, por isso, tanto em função dos dados que são introduzidos no sistema de processamento (*input*), como da reinserção no sistema dos dados processados (*output*), residindo o carácter poético destas operações tanto nos resultados obtidos como nos processos de computação implicados.

⁷⁵ Ibid., pp. 88-89.

⁷⁶ “Programática porque tem uma finalidade objectiva: transportar, comunicar um conceito. Formalista, porque para realizar os seus fins basta considerar apenas os aspectos da realização material unidos à univocidade significativa dos sinais que relaciona e de que se serve como pedras de encaixe – unidades amorfas de um alfabeto sabido de cor”. A Proposição 2.01, p. 84.

Opondo-se ao que Melo e Castro designa como “Poética programático-formalista”⁷⁵, que instrumentaliza a linguagem para uma formulação discursiva de base e horizonte semânticos, as poéticas do *significante*, representativas, como indica ainda o mesmo autor, de um “materialismo experimental-formalista”⁷⁶ centram-se não só na pesquisa morfológica, mas também na experimentação de novos suportes e meios de realização e na pesquisa das inter-relações entre signos, estruturas poéticas e cultura, que constituem, segundo McLuhan, uma complexa *media ecology*. Admitindo que, tal como postula este último, “*the medium is the message*”, os poetas experimentais adoptam duas posturas fundamentais: por um lado, desencadeiam *sínteses de transformação mediativa* que assentam na reciclagem e transposição das soluções formais características de um determinado *medium* para o domínio de um *medium* diferente; por outro, recorrem às possibilidades de uso específicas de um dado *medium* para, a partir delas, desenvolverem novas formulações poéticas.

Os exemplos do que pode designar-se como *palimpsesto tecnológico*, directamente relacionado com as estruturas textuais em devir, são inúmeros. O programa experimental de dinamização do poético desenvolve-se através de processos inter e transtextuais que, à semelhança das práticas do período barroco, se baseiam na reciclagem e destabilização de modelos poéticos consolidados, mas também no cruzamento do poético com diferentes meios tecnológicos e complexos disciplinares transversais. Por isso, muitas das propostas poéticas experimentais constituem-se, mais do que como formas de “*mixed-media*” (que, apesar de convocarem



Ideograma, Abílio-José Santos
(in Lidança, 1968).



Ovo / Povo, António Aragão (Grandes Confrontos Poesia Espacial, XIV Bienal de São Paulo, 1977).

diferentes meios, permitem uma percepção isolada de cada um deles), como sínteses “intermedia”, caracterizadas pela fusão conceptual dos elementos e processos mediativos que, com progressiva frequência, se aproximam dos códigos e dos mecanismos de difusão que caracterizam os meios de comunicação de massas.

Por outro lado, apresentando as regras da sua formação, o objecto poético (cuja estruturação é imediatamente apreensível) perde o carácter ilusionístico que caracteriza as estéticas transcendentalistas para passar a jogar, não só no campo da representação, mas sobretudo da *auto-apresentação/exemplificação*. Como refere António Aragão: “Acabou-se com a pontificante mensagem. O formulário fechado numa organização definitiva e composta univocamente, desapareceu. Existe um desejo inconcebível de abrir todas as portas”.⁷⁷

Daqui resulta o pretenso carácter *hiper-real* da poesia experimental⁷⁸: se, por um lado, no período concreto, à semelhança do que se verifica igualmente nalgumas construções programáticas pós-concretas, os objectos se baseiam numa poética da *auto-apresentação*, expondo uma analogia estrutural (de raiz icónica ou conceptual) com o objecto denotado (o próprio poema) – tratando-se, neste caso, de uma relação circunscrita tautologicamente (em circuito fechado) ao universo linguístico e ao âmbito do poético –; por outro, pela sua natureza híbrida, os textos visuais pós-concretos tendem a nivelar a *pureza* dos meios concretos com todo o tipo de formulações (visuais ou gráficas) provenientes do universo popular massmediático, articulando todos os elementos em complexos paratáticos (colagens, justaposições, sobreposições, etc.).⁷⁹

Este sincretismo *hiperbarroco*, que integra todos os tipos de discurso, suportes e meios de realização tecnológica, a um tempo formativo e perceptual, comporta, na maioria das vezes, um subtexto irónico. Reflectindo a decadência de um determinado quadro cultural, o experimentalismo visual iniciado com a poesia concreta, nas décadas de 1950-60, insere-se, segundo Melo e Castro, “num fenómeno internacional que nessas décadas se revelou: o aumento da importância da

comunicação visual (TV) e supercodificada (histórias aos quadradinhos) imposta pela civilização electrónica, com o consequente começo do declínio da literatura discursiva (ao nível da comunicação colectiva)”; fenómenos estes que, de acordo com o mesmo autor, “dariam um impulso decisivo ao Experimentalismo internacional”.⁸⁰ O experimentalismo deveria então reflectir em torno das possibilidades de articulação dos aspectos conceptuais da linguagem (escrita ou falada) com

⁷⁷ *Dialéctica das Vanguardas*, p. 56.

⁷⁸ «Intervenção e movimento», *Poesia Experimental*, Suplemento Especial do *Jornal do Fundão*; *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p.52.

⁷⁹ Já em 1957, Augusto de Campos considera a poesia concreta uma forma de “realismo absoluto” (*Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, p. 42.)

⁸⁰ Trata-se, neste caso, de radicalizar uma dimensão já formulada pela poesia concreta através daquilo que o Grupo Noigandres propõe como *popcreto*.



Povo-Novo, Silvestre Pestana, 1975/6.

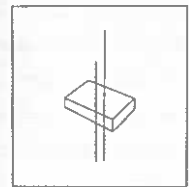
os valores icónicos, emergentes da *sociedade da imagem*: articulação realizada, não ao nível de uma representação reduplicada, mas enquanto veículo de pesquisa da pluralidade de manifestações possíveis.

Se, como defende Melo e Castro, a modernidade pode ser concebida como realismo, então o realismo deverá ser entendido como pesquisa “de uma linguagem que sirva desalienada o homem social”⁸¹, no contexto de um estado *hiperbarroco* que, como defende o mesmo autor, seria a principal característica da contemporaneidade:⁸²

Assim, o hiperbarroco estético português de hoje [1976] insere-se no contexto de uma cultura burguesa em desagregação e a análise das suas características materiais e textuais não pode revelar senão o seu fragmentarismo perceptivo, a sua dificuldade de percepção da realidade meramente como tal e o seu conceptualismo metodológico, já que a realidade contextual se revela fragmentada e dispersiva e só um esforço experimental (tentativo) de compreensão e inteligência poderá provocar a coesão necessária entre os elementos morfológicos da escrita, para que ela se transforme em discurso (outro).

Uma das competências da poesia experimental seria assim desmontar criticamente os processos de comunicação mediática, averiguando ainda as suas implicações ao nível da linguagem, nas suas diversas manifestações (o que, no quadro que temos vindo a estabelecer, equivale a uma vocação *metabarroca*). Tal posição corresponde, segundo Melo e Castro, a uma “posição poética, investigando e assimilando as gramáticas específicas desse novos meios”, podendo então falar-se de uma “poética dos meios”, entendida como uma “poética dos suportes e das condições de produção”⁸³, de que seriam exemplo, não só os diferentes tipos de poesia experimental desenvolvidos até finais da década de 1960 (*poesia concreta*, *poesia fonética*, *poesia respiratória*, *fotopoesia*, etc.), mas também as novas tipologias e meios de expressão poética (*videopoesia*, *infopoesia*, *telepoesia*, etc.), surgidos no contexto da revolução tecnológica pós-industrial. Se, numa fase inicial, a poesia concreta (em sincronia com as artes visuais e a música), denunciando uma forte influência construtivista, se aproximava da produção industrial, entrosando-se no quotidiano e transformando-se em objecto funcional, utilitário e de consumo, as novas poéticas, confirmando a necessidade de modernização dos meios técnicos para a realização de uma comunicação estética consequente, actualizariam as preocupações metalinguísticas, metacomunicacionais e metapoéticas da poesia concreta, propondo formas de comunicação supostamente imediatas e totossémicas e apostando numa *totalidade de significação no instante*.

A poesia concreta aferia a sua eficácia comunicativa máxima através de processos de *optimização* poética, desenvolvendo mecanismos de síntese e minimização, concordantes com as regras fundamentais da engenharia de sistemas, para pôr em prática aquilo que Mario Diacono designa como uma “*micropoesia macrovisual*”⁸⁴, isto é: procurava, com um mínimo de materiais (uma “*reduced language*”, de acordo com Eugen Gomringer⁸⁵) veicular o máximo de informação, susceptível de uma apreensão visual imediata. A poesia experimental pós-concreta, complexificando-se em intercodificação e intermedialidade e incrementando a intertextualidade, amplia, em quantidade e qualidade estética, os elementos envolvidos na sua construção



Concepto Incerto,
E. M. de Melo e Castro,
1974.

⁸¹ «Pode-se escrever com isto», Separata Colóquio/Artes, n.º 32, Abril 1977, p. 51.

⁸² O Próprio Poético, pp. 48-49.

⁸³ Dialéctica das Vanguardas, p. 60.

⁸⁴ Poética dos Meios e Arte High Tech, p. 10 e p. 22.

⁸⁵ «Macoscrittura, Microvisione – Cronideologia dell'iconizzazione del verbale», catálogo da exposição Contemporanea, p. 426.

(agora, não exclusivamente as formas puras do concretismo): enquanto forma menos codificada, apela a uma fruição sinestésica.

Num caso como no outro, o estatuto de *realismo absoluto* que os textos-visuais reclamam – com base na legibilidade não literal que, como nota Ana Hatherly, “permitiu a sua difusão a nível mundial”, como “uma espécie de *língua franca*, uma linguagem universal”⁸⁶ – a par da já referida capacidade de realização da *totalidade de significação no instante*, não dispensam porém, uma imensa aparelhagem hermenêutica paratextual.

Como observa a mesma autora, “contrariamente ao desejo reiterado de comunicação imediata, a poesia concreta foi considerada verdadeiramente incompreensível, isto é, *ilegível*”⁸⁷, aproximando-se, nesse ponto, do carácter hermético geralmente apontado à poesia barroca. Deste modo, logo a partir da sua formulação concreta, a poesia experimental parece não encontrar uma tradução prática da funcional imediatez comunicativa, defendida em termos teóricos. As razões dessa incoincidência são justificadas pelos poetas experimentais com argumentos de diversas ordens: por um lado, admitem que as propostas poéticas apresentadas pelo concretismo pudessem ser demasiado “extremistas”; por outro, como refere Ana Hatherly, o grupo experimental português (assim como sucedera com o brasileiro), “tinha de lutar contra uma tradição de lirismo sentimental, confessionalismo, preguiça, incultura, atraso, instalação e tudo o mais que traduzia o estado de decrepitude e estupidificação da sociedade onde se queria implantar”.⁸⁸

Por isso, tal como Melo e Castro considera que o hermetismo barroco é “um falso hermetismo” pois “se tivermos a chave própria, podemos descodificar o texto e a mensagem aparece clara e simples” (sendo que “os textos ajudam a descoberta das suas próprias chaves”)⁸⁹, também Ana Hatherly justifica que as obras do “escritor ‘moderno’, aquele que escreveu as suas obras, por exemplo a partir da década de 60 [...] são para serem lidas à luz das novas teorias de interpretação e exegese literária”, na medida em que “são seu produto e fundamento”⁹⁰.

No âmbito da aproximação do poético ao científico – e da criação à invenção e à descoberta, portanto –, confrontação que se opera pelo recurso a uma metodologia experimental, centrada numa pesquisa sistemática bem como na valorização substantiva dos processos que estruturam essa pesquisa, o *rigor* surge, consubstancialmente, como um parâmetro de aferição duplamente indispensável ao agenciamento poético: tanto para “coordenar e compreender o material informativo”, como para “imaginar, planear e executar a acção”.

Considerando este quadro operativo, Melo e Castro distingue diferentes tipos de rigor, de carácter morfo-semântico e de carácter sintáctico, ligados “a uma noção de economia do vocábulo no texto, e de tensão textual em relação à sua capacidade semântica”. O mesmo autor apresenta assim como exemplos de rigor morfo-semântico, um rigor de tipo “logístico”, que se expressa pela correspondência unívoca entre o significante e o significado; um rigor “contraditório”, que consiste na ampliação da carga semântica das palavras, através do alargamento do seu espectro de significação; e, ainda, um rigor “objectual”, proposta específica da poesia concreta, que se relaciona com a disposição espacial das palavras, consideradas na sua tridimensionalidade substancial. O rigor de tipo sintáctico manifestar-se-ia, por seu turno, nas estruturas de organização indispensáveis à realização do rigor morfo-semântico, traduzindo-se em experiências de “*sintaxe acumulativa e enumerativa*” e em propostas de uso de uma “*sintaxe combinatória*”, processos amplamente desenvolvidos tanto no contexto da poesia barroca, como no da poesia experimental.⁹¹ A

⁸⁶ V. «the poem as a functional object».

⁸⁷ «A reinvenção da leitura», *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 150.

⁸⁸ «A reinvenção da leitura», *Ibid.*, p. 144.

⁸⁹ «A reinvenção da leitura», *Ibid.*, p. 145.

⁹⁰ *O Próprio Poético*, p. 98.

⁹¹ «A experiência crítica da poesia – II», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, p. 118.

estruturação rigorosa do objecto poético seria pois directamente proporcional à sua carga de ambiguidade.

Por outro lado, o rigor pode apresentar um risco de aprisionamento tão improdutivo como aquele que, no contexto informacional contemporâneo, seria a “torre de marfim” do poeta inspirado. Como refere Melo e Castro, “o fascínio que a ideia de rigor exerce [...] é também, certamente, limitativo, principalmente se ela tentar reduzir a ideiação da acção a uma unívoca formalização de meios”, propondo, por isso, que:⁹²

[...] para a actividade poética, o rigor é mais uma pesquisa do que uma descoberta, é mais um limite para que se tende do que um fim que se atinge, é mais um processo em aberto do que uma categoria lógica, moral ou simplesmente pragmática. É uma tendência, um dever que, certamente, terá as suas razões na própria orgânica do poema e no próprio objecto da poesia. Isto é, se o rigor não estiver realmente integrado dentro da tessitura e dentro da necessidade interior e estrutural do poema, ele passa a ser apenas um academismo.

O rigor é entendido como um horizonte metodológico e estético que, comportando inevitavelmente uma dimensão *ideal*, corresponde sobretudo a uma nova postura programática perante a matéria, instrumentos e processos de realização do poético. Enquanto desígnio, o rigor não pode, em nenhum caso, sobrepor-se à especificidade do objecto: deve, pelo contrário, revelar-se a partir da sua interioridade, como regra que participa estruturalmente da ontologia dos objectos poéticos, agora entendidos, dinamicamente, como “modelos abertos de linguagem”.⁹³ Segundo Melo e Castro este seria o “objectivo último da *pesquisa do rigor na poesia*”, visando “romper as estratificações e enquistamentos da língua falada e escrita, propondo um clima de descoberta semântica e de elevação da temperatura inventiva e informacional da comunicação”,⁹⁴ de acordo com critérios que se adequam à concepção do trabalho poético como prática laboratorial sobre os signos linguísticos, da qual deverá resultar uma renovação da linguagem e uma informação estética.

O *texto*, objecto performativo, é assim tomado como “campo de possibilidades”, propositivo e problemático, como *pretexto* para pôr em marcha “engenhosos” mecanismos de *leitura/realização*, diferentes dos que se associam aos modelos narrativos. Como refere Melo e Castro:⁹⁵

[...] a poesia barroca assume hoje uma enorme importância na perspectiva da obra aberta numa pluralidade caleidoscópica de significações possíveis, tal como certa arte abstracta, a música serial de Stockhausen e muitas outras manifestações de arte actual como muito bem nota Umberto Eco, quando diz: «As poéticas da maravilha e do engenho, da metáfora e da invenção, do wit, do espírito e das agudezas, pendem em suma (e aí está o interesse do barroco) a promover essa atitude de invenção criadora do homem novo, que não vê mais na obra de arte um objecto de pura dilecção estética, fundada em relações explícitas, mas um mistério a penetrar, um fim a perseguir, um apelo permanente à imaginação».

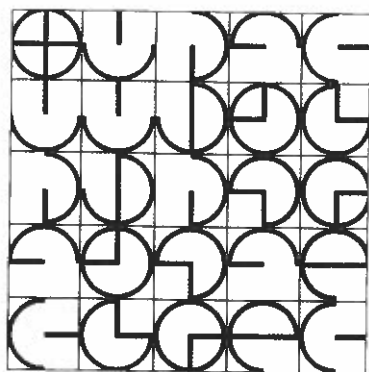
Como é referido por Ana Hatherly, em *A reinvenção da leitura*, a *meta-leitura* – que é afinal uma *leitura criadora* – tem implicações em duas escalas: traduz-se, não só na visão diacrónica da perspectiva moderna que, permitindo considerar como antepassados do texto-visual e da poesia experimental “uma vastíssima sucessão de objectos e textos produzidos por diferentes culturas em diferentes épocas”, produz

⁹² O *Próprio Poético*, pp. 81-84.

⁹³ O *Próprio Poético*, p. 79.

⁹⁴ Como propõe Melo e Castro, o conceito de *modelo* “aproxima-se de uma categoria filosófica, já que se trata mais de conceptualizações de situações complexas em termos dos parâmetros que nelas influem do que de descrições científicas ou de conceitos da lógica matemática”. *Ibid.*, p. 61.

⁹⁵ O *Próprio Poético*, pp. 84-85.



Sintagmas, E. M. de Melo e Castro (in *Operação* – 1, 1967).

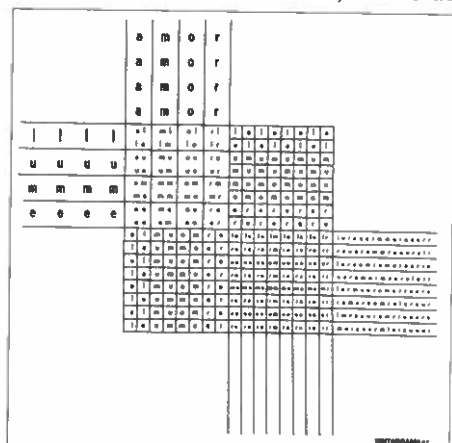
novas interpretações dos “objectos da arte poética, ou por ela produzidos” – demonstrando assim, segundo a mesma autora, “até que ponto interpretar é transformar, até que ponto *saber ler é como saber criar*” –; mas define também, à escala do texto, novos processos de descodificação.⁹⁶

O objecto poético barroco/experimental assume assim um valor de *modelo*: propõe uma percepção global (tabular) em vez de uma leitura linear: apela a um processo interpretativo aberto, na medida em que estimula escolhas operativas e interpretativas sempre diferentes, por parte do leitor. Enquanto objecto semiotizado, o texto comporta uma possibilidade simultaneamente sintética e polissémica. A

estruturação plástica-linguística do texto visual/experimental obscurece muitas vezes o conteúdo semântico das palavras, para revelar, em contrapartida, as suas qualidades formais: processo de *negativização*, que acentua a obliteração do som que a escrita sempre representa, quando não oblitera mesmo a própria escrita. Por isso, como refere Ana Hatherly, parafraseando Hegel, “a escrita é muda mas a leitura exige muitas vozes”.⁹⁷

Descrivendo a “escrita criadora” como uma “*Tecnologia do Fascínio*” e explicando que “dada a origem mágica da escrita, um poema, do mesmo modo que um objecto mágico, exige da parte do leitor uma recepção criativa: uma *suspensão da descrença*, ou seja, uma *meta-leitura*”, a mesma autora sustenta que, como em todas as formas de comunicação significativa, “tem de se ler o texto sob o texto”. Isto é, “o leitor tem de preencher as lacunas, os vazios, as omissões, tem de ver o invisível sob o visível, ouvir o som mudo, receber a mensagem não dita, atingir o significado sob o significado”, já que, como refere ainda Ana Hatherly, “a poética da escrita, implicando a leitura plural da imagem, tem que ver com a dialéctica da visibilidade/invisibilidade, legibilidade/ilegibilidade e todas as questões relacionadas com a comunicação pela imagem, qualquer que seja a forma utilizada”, exigindo, por isso, uma nova forma de leitura que a autora designa como “*Iconologia do Abstracto*”, processo de descodificação em que o signo linguístico é apenas uma entre outras fontes de significado criativo.⁹⁸

A leitura torna-se deste modo uma actividade anagramática, de recombinação dos dados comunicacionais, dentro de um determinado esquema fornecido pelo texto.



Como refere Melo e Castro, o leitor destrói a “objectividade do objecto de que se apodera, porque só o poderá entender analisando-o e refazendo-o à sua maneira”: nessa medida, quanto maior for a diversidade semântica cumulativa contida num só objecto, isto é, quantas mais dimensões se incluírem (espaço, tempo, mobilidade, possibilidade de ser transformado, etc.), mais plurívoco ele se tornará; ou, dito de outro modo, “quanto maior

Sintagma 67 (1967), E. M. de Melo e Castro (in *Hidra* – 2, 1969).

⁹⁶ Estas afirmações, precocemente formuladas em 1961, no texto «Poesia: As mulheres no fim dos anos 50», *Essa Crítica Louca*, pp. 60-61, foram recuperadas por Melo e Castro no ensaio «As Fontes, as Nuvens e o Caos – Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na Poesia Portuguesa da 2.ª metade do Século XX», publicado numa separata de *Revista Claro.Escuro* 4 & 5, em 1991, p. 6.

⁹⁷ Ana Hatherly, «A reinvenção da leitura», *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 141.

⁹⁸ «As vozes da leitura», *A Casa das Musas*, p. 195. Referindo-se à leitura das escritas não-fonéticas, Hegel refere que “a leitura dos hieróglifos” é, por si mesma, uma leitura surda e uma escrita muda (“*ein taubes Lesen und ein stummes Schreiben*”); citado por Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p. 40.

⁹⁹ Ibid., pp. 196-197.

for a entropia dessas estruturas maior e mais vasta será a informação possível; maior será portanto a pluralidade significativa".⁹⁹

Esta "pluralidade significativa" a que se refere Melo e Castro decorre do uso dos signos em funções de polivalência. É de salientar que os experimentalistas ensaiaram continuamente processos de transformação dos *símbolos* em *signos*, visando com isso ampliar os espectros de significação dos significantes.

Dada a diferença entre os signos lógicos – monovalentes e integráveis em sistemas diversos com uma função meramente representativa – e os signos poéticos – que, de significado e percepção polivalentes, fazem parte de uma estrutura *gestáltica* total (o poema), numa relação de co-determinação – Melo e Castro caracteriza a leitura como uma "tensão dialéctica", dinâmica e estrutural, em que se verifica uma comparticipação, entre o autor/proponente e o leitor/"utente" na construção do sentido do texto:¹⁰⁰

Já na estética Barroca se encontra a Obra de Arte que conta na sua estruturação com a possibilidade de ser vista e usufruída em posições diferentes e em situações diversas por um fruidor activo. Mas a obra aberta é mais do que isso, e, como diz Henri Pousseur, ela «tende a promover no intérprete actos de liberdade consciente». A obra de arte coloca de facto o intérprete (fruidor) no centro de uma rede de possibilidades que só ele pode levar até uma provável conclusão. No entanto, a «abertura» não é sinónimo de inacabado ou imperfeito, mas antes pelo contrário a estrutura da obra aberta é de tal modo construída pelo seu criador que o utente, fruidor ou intérprete terá que sair do seu imobilismo contemplativo e finito, para entrar no jogo da criação e participar activamente na edificação da obra.

O objecto poético autonomiza-se, por isso, tanto do autor como do leitor: abolindo a *comunicação* (entendida no sentido da transmissão de uma mensagem definida) entre o autor e o leitor, o poema é, como refere Melo e Castro, "por si só uma fonte de informação que apenas ao utente compete entender". Quer isto dizer que a poesia experimental – de algum modo à semelhança de alguma poesia barroca – propõe uma profunda reformulação das competências do emissor e do receptor, baseada numa nova concepção do processo de comunicação, reflexivamente centrada não no conteúdo semântico da mensagem, mas sobretudo nas suas qualidades estéticas e possibilidades e condições de realização: segundo Melo e Castro, "o poeta não tem agora que preocupar-se com transmitir uma comunicação, nem o utente deve procurar captar directamente no poema a mensagem comunicativa do poeta". Pelo contrário, chamando a atenção para o carácter matricial do texto, já presente em autores como Mallarmé ou Joyce, o mesmo autor explica que "o poeta tem como função estruturar o mais solidamente possível a criação estética do poema, e o utente deve procurar entender-se com ele como objecto que é independente do seu autor e sendo um elemento de informação do mundo em que se encontra".¹⁰¹

A emancipação do poético face à expressão lírica e a sua consequente recondução à elementaridade das possibilidades combinatórias da linguagem representa, nos termos expostos, não uma coarctação redutora, mas, pelo contrário, uma abertura a uma geração discursiva ilimitada, baseada no carácter poliédrico do material linguístico, no polimorfismo dos objectos e na libertação do poético do jugo do significado: o que equivale, tal como é reclamado pelos poetas experimentais, a um recentramento na *função poética da linguagem* – tal como é estatuída por Jakobson –, em detrimento da sua função pragmática ou comunicativa.

¹⁰⁰ Melo e Castro, V. O *Próprio Poético*, p. 79; A *Proposição* 2.01, p. 100.

¹⁰¹ «Abertura Como?», Setembro de 1971, *In-Novar*, pp. 78-79.

Recusando os aspectos emocionais ligados à expressão lírico-discursiva, o poema experimental centra-se na sua objectividade, comunicando assim a sua existência material, a sua estrutura, bem como as regras de funcionamento que constituem o seu sistema de relações (*espaço de manifestação da significação*). Deste modo, o objecto poético age tanto sobre o autor como sobre o leitor: sobre o primeiro, como processo experimental de pesquisa estética sistemática (mais do que como obra autónoma e acabada); sobre o segundo, como um campo de sugestividade, propositivo e lúdico que apenas se realiza através da sua participação activa e construtiva (e não como um objecto unívoco a que é totalmente alheio). Como refere Ana Hatherly:¹⁰²

¹⁰² A Proposição 2.01, p. 99.

Para um poeta experimental, a dialéctica do acto criador e do objecto criado, que é uma evolução da relação entre o eu e o objecto (o ser e o mundo das coisas), adquire um aspecto realmente particular, pois para ele, como já foi definido por vários teorizadores, nomeadamente Abraham Moles, o processo, mais que o objecto criado, é o ponto onde reside o fulcro da questão, o algures da criação, o centro do sistema gravitacional de relações que existem e que são postas em funcionamento e em questão – violadas – de cada vez que se pratica um acto criador. O poeta experimental, por isso, pode dizer-se que acentua a identidade entre o ser e o objecto, pois o conhecimento do ser que é também o devir do objecto (ou seja o texto) é o seu objectivo primordial; deste modo trata-se ao mesmo tempo de propor e conhecer, de conhecer através de propostas o ser/devir possível do texto/objecto/conhecimento que produz uma desidentificação entre o ser que produz e o ser produzido, porque deixa de estar em questão o problema da expressão pessoal. Deixando de ser o algures da expressão do eu, passa a ser o algures da expressão pura e simples, da expressão de si próprio, isto é, o local da manifestação da significação, o que conduz à descoberta do sistema, de como ele se processa, de como funciona e se equilibra em termos de afinidade.

O experimentalismo poético, tal como a experimentação científica, é um processo de pesquisa que segue uma determinada metodologia, baseada em critérios que são, a um tempo, estéticos e científicos. Nessa medida, o experimentalismo deve ser entendido como uma prática de raiz racionalista que desloca a actividade poética da subjectividade lírica para o estudo dos mecanismos de realização do poético: centrando-se no funcionamento do material linguístico, cruzado com procedimentos programáticos e factoriais, os poetas experimentais tendem à representação de processos em vez de coisas, contrapondo, à inspiração e ao subjectivismo, uma metodologia criativa que tem como horizonte uma certa cientificidade. Como refere Ana Hatherly, “a postura essencial do experimentalista não difere muito da do alquimista, uma vez que, para ambos, o processo não se distingue da obra”.¹⁰³

¹⁰³ «Algures – O espaço da significação», *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, pp. 51-52.

A experimentação, impessoalizando a obra, põe em destaque o processo da sua realização, na qual intervêm factores e operações que lhe são exteriores e que, de algum modo, escapam ao controle do autor: o mais importante, neste processo, é a exploração das possibilidades criadoras da aplicação rigorosa de um conjunto de regras que constituem o quadro metodológico que o autor a si próprio se impõe. Deste modo, verifica-se uma interdependência, ou até uma subordinação, do poético ao programático e ao linguístico, já que o funcionamento deste último (entendido como sistema de sinais e relações que admite uma possibilidade de recombinação e reconfiguração, diremos, infinita) é o primeiro factor a acarretar determinações operatórias sobre a criação poética que, no limite, em termos experimentais, apresenta quase sempre uma dominante conceptual. Como refere Ana Hatherly, “a

¹⁰⁴ Um calculador de
improbabilidades, p. 11.

experimentação sobre a linguagem poética prepara uma experimentação sobre a criação poética”¹⁰⁴, o que é o mesmo que dizer que o experimentalismo se propõe como uma *poética do significante*.

Sublinhando o aspecto matricial da escrita, António Aragão considera que “o poeta anula-se em grande parte para poder oferecer uma matriz que permita a obra em movimento dentro dum campo aberto de possibilidades”, autorizando assim ao leitor “que a sua imaginação criadora actue também, que a sua imaginação passe de espelho receptivo a operante, que ponha de lado para sempre a posição de absoluta subalternidade a que tanto se escravizara”¹⁰⁵. Ou, como pretende Foucault:¹⁰⁶

¹⁰⁵ «A experiência crítica da
poesia – I», *O espaço crítico –
do simbolismo à vanguarda*,
p. 114.

¹⁰⁶ «Intervenção e
movimento», *Poesia
Experimental*, Suplemento
Especial do *Jornal do Fundão*;
*Po-Ex – Textos teóricos e
documentos da poesia
experimental portuguesa*,
p. 55.

Pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que essa regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infinitamente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito está sempre a desaparecer.

E assim, chegamos àquelas que poderão ser as maiores e mais fecundas aberturas produzidas pela Poesia Experimental Portuguesa. Reconhecendo o carácter violento da escrita e os perigos que advêm do seu uso como instrumento de repressão e de fixação do poder, ou como lugar de alienação do Eu, os poetas experimentais assumiram a desconstrução dos discursos instituídos como acto político, propondo uma *escrita* que, consciente da sua história, deveria tornar-se espaço de liberdade.

MANUEL CAEIRO¹, PINTURA: DO MUNDO, DA OBRA E DA REVERSIBILIDADE CONTAMINADORA

Ana Santos Guerreiro

A pintura de Manuel Caeiro – jovem pintor que se tem afirmado no contexto português e internacional das artes através da coerência do seu percurso – revela um universo plástico de pertinente investigação e tem vindo a observar, ao longo das suas já várias exposições, uma constante e expressiva dualidade entre os modos da sensibilidade e do rigor.

¹ Manuel Caeiro, Évora, 1975.
É licenciado em pintura pela
F.B.A.U.L.
Vive e trabalha em Lisboa.

O trabalho de Manuel Caeiro realiza uma pesquisa de substratos cromáticos que remetem para o pôr em causa a possibilidade da visibilidade, numa sintaxe pictórica de opacidades e transparências. A sobreposição de velaturas, em pintura e noutros materiais (citamos os vidros) remetem para a procura do que é visível, realizando uma dinâmica entre o visível e a sua construção. O referente da pintura dir-se-ia ser a própria construção da possibilidade do visível, do que é possível desvendar através da abordagem das espacialidades. As espacialidades, oriundas de referentes metabolizados – mosaicos do chão, planimetrias diversas que abordadas em pintura reflectem e transgridem o espaço tridimensional – abordam composições em que a mancha e a fronteira da sua extensão realizam intensidades, evoluindo numa senda de hierarquias subtis onde o confronto das dimensões da cor (matiz, saturação, valor) realiza uma outra arquitectura: a da intensidade.

Da obsessão das grelhas e dos sistemas ordenadores que estão na base das suas primeiras exposições individuais, a contaminação inquietante de uma subtil



Manuel Caeiro, 'Labirint
where I'd like to be #1',
2004, acrílico s/tela, 198
cm x 248 cm

imponderabilidade, do que restou nos recônditos da opção, subjaz e transparece indissolúvel. A uma tectónica transfiguradora, de geometrias, de mecanismos formais na pesquisa das estruturas da procura alia-se a intriga das atmosferas – e a pintura assim se revela. Questão maior e subterrânea, a atmosfera contamina a pintura; o contrário é também verdadeiro, na subtileza ou brutalidade das contaminações. Assim, do resíduo das ordenações da arquitectura, Caeiro retira-lhe um dos seus maiores sentidos, a contigência para a atmosfera fundada. Tempo que percorre o espaço, que integra a memória e o desejo e enforma a atmosfera, questão de fundo e comum à pintura e à arquitectura.

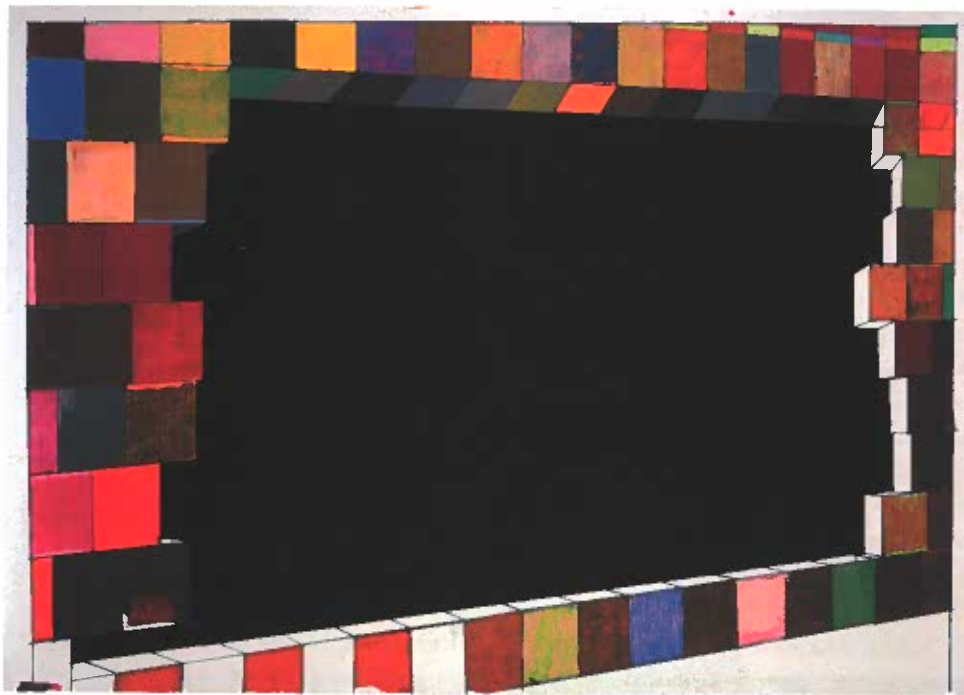


Não por acaso a pintura de Caeiro inquire a questão dos lugares e seus arquétipos: a casa, a paisagem, as janelas. Como um construtor que procura insidiosamente o lugar em que o estar se desarticula pela presença ou pela ausência – criando o abstracto das constâncias – inquérito maior entre a obsessão e a constância. Percorrendo sortilégios de lugar e entendendo a diferença entre o lugar e o espaço, raiz infinita de desígnio. E entendendo que numa matriz para o lugar, a ideia de contentor abriga e realiza pudor e desejo, no entendimento de uma ideia de casa e de abrigo – a reter que numa das suas primeiras exposições, o autor realizou *assemblages*: nessas obras, a investigação utilizou referentes da intermediação entre o interior e o exterior de referência arquitectónica: vidros de variadas texturas intervencionados por vezes com tinta e matérias, papéis colados, calhas e segmentos metálicos que aludiam a construções e composições de janelas, a grelhas interpretativas de uma realidade aduaneira entre a paisagem e a casa, que são também a pintura e o autor.

Nessa senda, os exercícios evocadores de uma grelha ideal (da composição clássica e seus modernos metabolismos experimentadores da criação do século XX... minimalismos, suprematismos) são transfigurados na assunção de uma pureza outra, implícita: um observatório para a desestruturação. Inscrito é o lugar do tempo que decorre pela obra, simultaneamente evocado e não mais tangível. Cada pintura realiza porém o conhecimento da própria obra e dos que citaram antes dela, num exaustivo trabalho de erudição e sensorialidade, do saber entre o exagero e o mínimo - do conhecimento íntimo das escalas.

E dos históricos estéticos que as negaram ou citaram.





Porém, a negação do humano, ou da sua presença figurada na obra de Manuel Caeiro, subverte subliminar a questão da ausência e do abstracto: as pequenas manchas, as dedadas, os pingos que lembram as sobreposições aplacadas na cor final de trechos da pintura, ou do desenho, repercutem uma presença fazedora. Coarctase eruditamente o rigor das geometrias, sabendo que para além da doxa transborda o desejo.

Aqui, a questão das atmosferas inscrita na obsessão das moradas ('Dream Houses', 2003-4, Lisboa, Galeria Ara) – inquérito eminente da pintura, que Caeiro tão bem sabe – inscreve-se na desconstrução dos mecanismos que significam a casa, a janela, os vidros (Cenas Domésticas, 2001, Lisboa, Galeria Ara) e a paisagem – numa



reversibilidade devastadora entre o dentro e o fora. Na citação da ausência das palavras que não chegam (e por isso há pintura), entre o íntimo e o sublime, acusa-se o inquérito à arquitectura do estar, entre o ficar e a fuga, esse jogo efémero e por vezes indefectível.

Desta dinâmica inquiridora, citemos a exposição 'As vezes apetece-me estar aqui', Cascais, Fundação D. Luís I, 2005, e desta, entre outras, as obras 'Masterminds', 'Neighbours', 'às vezes apetece-me estar aqui', 'black salt': por entre a casa, o resguardo e a opacificação, o sal no escuro, a noite, o lugar e o labirinto, inscreve-se depurada e obsessivamente uma arquitectura para o que é motriz: a

procura de uma matriz a revolver por um lugar evocador onde se questiona o desejo da presença – que é também a presença do desejo. Denunciadores do que fica para lá das construções.

Em 'Casas da Caparica' (Lisboa, Museu Nacional de História Natural, Novembro de 2005), a pintura eclode no referente do lugar-casa: aqui, repercute-se um inquérito exaustivo sobre o sentido do volume fazedor de um conteúdo por descriminar. A não perscrutação dos interiores dessas casas, realiza a atenção para com a ideia de arquitecturas enquanto charneiras, limites de contentores. As pequenas casa de madeira (casas de pescadores e de verão) e a extensão do espaço que as fazem significar como abrigos, o motivo face ao delírio dos fundos, realizam pretextos para composições de forte saturação cromática implicadora do sentido da luz e da força com que se revela a visibilidade para uma ideia de morada. A cor, que modula paisagens não naturalistas, realiza pela justaposição das manchas linhas de horizonte e zonas de abstracção em que a ambiguidade torna reversíveis o que sabemos da areia ou do mar. Na geometria da forma das cabanas, habita um hábito ordenador de construção, numa resiliência do artifício que se prende ao paradigma de casa. No entanto, a ausência dir-se-ia soberana nestas habitações diverge de um



outro modo dos processos anteriores do pintor: instala-se uma distância gradativa, de acercamento ponderado. Tornando pretextos as casas para um exercício quase abstracto de memória. O comprometimento dos processos de contaminação entre o interior e o exterior indicia-se numa espécie de paradoxo de impermeabilidade. As casas vazias tornam-se presentes como um resquício paradoxalmente perene da precaridade do ficar. Entre o pudor dos interiores e a sua irrisão, só a luz e a sua temperatura pactuam na resolução do sentido a desvendar. Tornando o mistério do estar mais premente, num realismo abstractizado, face ao resíduo aparente que significa a construção de moradas.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

2006 'Pintura', Galeria Gomes Alves, Guimarães

'Pintura', Galeria Carlos Carvalho, Lisboa

Speyer, Alemanha

2005 "Às vezes apetece-me estar aqui" – Fundação D. Luís I. Cascais

"The Last Room", Galeria ÉvoraArte, Évora

- 2004 "Dream Houses -Inbox"- Galeria Paços do Concelho. Torres Vedras
"Dream Houses – Outside Door" – Palácio da Galeria. Tavira
2003 "Dream Houses" - Galeria Ara. Lisboa
2002 "Neighbourhood" - Galeria Évora-Arte. Évora
2001 "Cenas Domésticas" - Galeria Ara. Lisboa
1999 Galeria Ara. Lisboa

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

- 2006 'Colectiva', S. João da Madeira
2005 ARCO'05 (Galeria Ara). Madrid
"Le Premier Dessin" (com José Lourenço e José Batista Marques) - Galeria Ara. Lisboa.
"Outras arquiteturas,... outros artistas, outras alternativas", Galeria Carlos Carvalho, Lisboa
Exposição dos selecionados ao prémio Ariana de Rothschild, Palácio Galveias, Lisboa
FAC '05 (Galeria Carlos Carvalho), Lisboa
Projecto X, Galeria Artecontempo, Lisboa
2004 ARCO'04 (Galeria Ara) . Madrid
Projecto ArtCup (Galeria Quadrum). Lisboa
"As long as space endures"(com Rui Macedo)–Galeria Vértice.Oviedo, Espanha
Arte Lisboa'04 (Galeria Ara) . Lisboa
2003 ARTESANTANDER 2003 (Galeria Ara). Santander, Espanha
2002 ARCO'02 (Galeria Ara). Madrid
Arte Lisboa'02 (Galeria Ara). Lisboa
2001 ARCO'01 (Galeria Ara). Madrid
FAC'01 (Galeria Ara). Lisboa
2000 ARCO, (Galeria Mário Sequeira). Madrid
Galeria Trem (com José Lourenço e Rui Macedo). Faro
Galeria Mário Sequeira. Braga
Marca Madeira (Galeria Mário Sequeira). Funchal
Art Cologne (Galeria Mário Sequeira). Alemanha
Belo Horizonte, Brasil
Minas Gerais, Brasil
FAC'00 (Galeria Ara). Lisboa
1999 Galeria Évora Arte. Évora
Prémio Amadeu de Souza-Cardoso. Amarante
Prémio Amadeu de Souza-Cardoso - Quinta das Cruzadas. Linhó, Sintra
IV Foro Atlântico de Arte Contemporânea (Galeria Ara). Pontevedra, Espanha
Artistas com Timor - Armazém 7. Lisboa
FAC'99, (Galeria Mário Sequeira). Lisboa
1998 Exposição de Finalistas da F. B. A. U. L. - Fundação de Oeiras. Oeiras
1997 I Bienal do Alentejo. Nisa e Borba
VI Exposição de Artistas Alentejanos. Moita
III Exposição Internacional de Artes Plásticas. Moita
Bienal de Artes Plásticas - Prémio Vespeira. Montijo
Prémio Nacional de Pintura - Júlio Resende. Gondomar
Colectiva de Pintura - Galeria Barata. Lisboa
1996 Colectiva de Artes Plásticas - Casa do Alentejo. Lisboa
1993 Galeria Municipal de Montemor-o-Novo. Montemor-o-Novo
1991 Pintura/Desenho - Palácio D. Manuel. Évora

PRÉMIOS

2005 Prémio Vespeira (desenho) - "Dreamhouses#0" -VIII Bienal de Artes Plásticas – "Cidade do Montijo"

Primeiro lugar do 2º. premio de pintura Ariane de Rothschild, Lisboa, Portugal

2003 Prémio Municipal Jorge Colaço (Azulejaria). Lisboa

1997 1º Prémio - 5º Aniversário das Galerias Monumental. Lisboa

Menção Honrosa - Prémio João Barata, Galeria Barata. Lisboa

COLECÇÕES

Barclays Bank

Sociedade Nacional das Farmácias

Tipografia Fernandes & Terceiro

Eastécnica

Fundação PLMJ

Francisco Pimentel & Associados SADV

Serralvarez Arquitectos

Aires Mateus Arquitectos

CGD - Culturgest

CME - Lisboa

Faculdade de Direito – Universidade Clássica de Lisboa

Vitor Pinto da Fonseca

«ESPERANDO O SUCESSO» DE HENRIQUE POUSÃO: UMA LÓGICA DE INTERPOSIÇÕES FIGURATIVAS

Vitor Silva

« C'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir » Jacques Lacan, "Qu'est-ce qu'un tableau?" in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*.

1. A luz e as sombras.

Na pintura de Henrique Pousão, *Esperando o sucesso*, datada de 1882¹, o aspecto sistemático, regular, da iluminação interior do quadro, ou seja, da intensidade de luz que o revela como espaço de representação, dá lugar ao apontamento local de sombras contrastantes, bem como à existência de uma sombra suspensa, quase diluída. Nesta pintura, aquilo que se exprime como sombras constitui, de facto, um conjunto de detalhes disseminados e de aspectos decisivos.



Fragmento de *Esperando o sucesso*, pintura a óleo, de Henrique Pousão, pintura a óleo sobre tela, 1310 x 990 mm., Museu Nacional Soares dos Reis, Inv. n.108.

A luz que *cai* sobre o espaço de representação, vinda de cima, da esquerda para a direita, quase a pique, ilumina a face escura do «rapazito», moldando-lhe a forma e a postura para depois se esconder nas pregas das roupas e na palma das mãos. A cabeleira do «rapazito» revela o vestígio de alguns, poucos, reflexos, cujo «brilho» contrasta com a forte opacidade da pintura. Vislumbra-se, ainda, fragmentos de «branco» no colarinho da camisa, e, com maior evidência,

no pedaço de papel onde se inscreve a garatuja infantil. Contudo, a sombra evanescente do «jovem artista» é aquela que, pairando sobre o chão, melhor se insinua para intensificar o movimento composição.

No essencial, a expressão dominante das sombras concentra-se, na definição dos instrumentos de pintura - caixa, paleta, vaso dos pincéis, cavalete, telas -, combinando-se, enquanto *valor* e *mancha*, com as marcas do pavimento, com os rasgos e a textura dos tecidos, com as cores.

No seu conjunto, trata-se de uma «interacção» expressiva de luz e de sombras, de claro e de escuro, de branco e de negro, a qual constitui não só a representação das coisas e do espaço como também, a *interposição* afectiva de *algo que cai*, de algo que se declina, sem excessivo protagonismo, na própria atmosfera da figuração.

As sombras podem considerar-se, nesta pintura de Pousão, resíduos de uma significação formal e expressiva, indícios que não se impõem e que, por isso mesmo, se destacam enquanto *contingências* figurativas. Elas orientam uma percepção cromática subjectiva cujo efeito de transparência, suscita de imediato a *empatia* existente entre espaço representado, limiar da figuração e espectador. Neste sentido,

¹ Sobre esta pintura pertencente ao Museu Nacional de Soares dos Reis, do Porto, ver os estudos já publicados, SILVA, Vitor da - «"Esperando o sucesso": a auto-caricatura de Henrique Pousão», *Psiax*, nº4, Porto, 2005; «Imagens do desenhador: "O Artista na infância" de Soares dos Reis e "Esperando o sucesso" de Henrique Pousão», *Psiax*, nº3, Porto, 2004; «Infância, experiência e história do desenho. "Esperando o sucesso" uma pintura de Henrique Pousão de 1882" *Psiax*, nº2, Porto 2003.

² Cf. STOCHITA, Victor - *A Short History of Shadow*. London, Reaktion Books, 1997. Interessante estudo sobre o carácter expressivo e fantástico das sombras na arte ocidental. Para uma análise da teoria das sombras, BAXANDALL, Michael - *Ombre e lumi*. Torino: Einaudi, 2003, (1ª ed. Yale University Press, 1995). Ver ainda o importante estudo de BRUSATIN, Manlio - *Storia dei colori*. Torino: Einaudi, 1983, em especial o capítulo «Disegno, Colore, Pittura», pp.46-51: «Il chiaroscuro (è) un disegno permeato da una luce spenta e da un colore che si rende assoluto nella forma degli oggetti rappresentati».

3 Para o estudo do espectador na pintura moderna de Oitocentos ver FOUCAULT, Michel – *La Peinture de Manet*, Paris: Seuil, 2004, pp.44-47; Sobre a transformação do paradigma visual e a construção do espectador moderno, CRARY, Jonathan – *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts, MIT, 1999, em particular o capítulo «1879: Unbinding Vision», pp.91-148 e ainda STOICHITA, Victor – *Ver e no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005, ver, pp.24-27, o comentário sobre o écran de Zola.

4 O negro é a cor de excepção do modernismo e Manet é o intérprete desta excepção moderna. «Le noir et la couleur» terá sido o título de um ensaio de Foucault, cf. IMBERT, Claude in FOUCAULT – *Op.cit.* p. 147; Ver a pintura de Pousão, *A senhora vestida de preto*, MNSR, inv.114/39 um exemplo objectivo da questão que, segundo B. Pinto de Almeida, «trabalhou em profundidade toda a sua pintura»!, ALMEIDA, B. Pinto de: *Henrique Pousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999,p.70-71.

5 A pintura é como um facto visual visível, um acontecimento, cuja aparente evidência formal se conclui através da impressão imediata de tudo aquilo que nela se julga reconhecer. A imagem supõe, no entanto, uma *construção temporal* onde tudo aquilo que parece instantâneo obriga a uma demorada e lenta assimilação. Cf. DIDI-HUBERMAN, G. – *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000, ver, em particular, o capítulo «L'Image-Malice. Histoire de l'art et casse-tête du temps», pp.85-158.

os apontamentos das sombras, perfeitamente discrimináveis e localizáveis, satisfazem a clareza visual das formas ao mesmo tempo que denunciam a sua aparência, isto é, o *modo de aparecer* e o hipotético processo do seu desaparecimento.

Cúmplice das formas, as sombras exprimem, na realidade, a duplicidade e a deformidade da sua própria essência fugitiva². Na verdade, as correspondências reais tendem a desfigurar-se; as sombras, próprias e projectadas, as penumbras, tornam-se em todo o quadro, manchas, fragmentos, nuvens, simulacros de cor, cuja existência fantástica anima a entrada em cena da luz, e, em especial, a «presença» paradoxal do espectador³. Por um lado, as sombras acentuam a aparência formal e espacial, característica de objectos específicos – caixa de tintas, pincéis, cavalete, etc. – por outro, elas confundem-se, quer com a atmosfera (o ar, a aura) que se desprende da imagem, quer com a intenção do «negro» que, inverosímil, espreita no fundo da pintura. A sombra, na sua função plural, testemunha a verosimilhança da imagem, ao mesmo tempo que exhibe a natureza construtiva dos seus princípios e efeitos figurativos: forma e dispersão, presença e progressivo desaparecimento. De facto, entre luz e sombras, entre penumbra e variação tonal, entre cores e perspectiva, entre o compromisso académico e o aparente *realismo* das formas, algo de anómalo, de indiscreto e de latente se insinua, como um intenso íman, no seio desta pintura. Algo da ordem do fantasma, algo de ambíguo e de incoerente, de insidioso, algo que, subjacente à *mimese* da luz e das sombras, contrapõe o «negativo» e o paradoxo da sua presença.

No quadro de Pousão, se a luz se revela através da variedade dos seus acidentes e contingências formais, ela irrompe, tangente ao plano da representação, vinda de fora, abrupta, em queda. As sombras indicam, talvez por isso, o limiar de outras interpostas «figuras», intrínsecas e extrínsecas ao jogo da sua representação: a do *espaço* perspectico que simultaneamente se afunda e se interpõe, a do pintor que se «ausenta» para ocupar o lugar do *espectador* e, por fim, a do *pano caído*, quase negro, a cor-fantasma da pintura moderna⁴.

2. Mal-estar da representação.

O estudo detalhado da pintura *Esperando o sucesso* permite observar que a interacção dos seus inúmeros aspectos exige a pertinente questão colocada ao jogo das suas próprias regras e consequências expressivas⁵.

No contexto da imagem, a polaridade existente entre luz e sombras consiste em atrair para o plano da pintura uma sequência de formas previsíveis, mas, também, de efeitos imprevisíveis, com os quais se afirma o circuito da sua expressão e recepção estética. A polaridade entre fora e dentro, entre presença e ausência, entre clareza e ambiguidade, entre desenho e cor, dinamiza o propósito essencial da imagem, ou seja, aquele que põe à prova o primado da relação existente entre processo da forma e conteúdo expressivo, entre movimento de «espera» e fórmula de «sucesso». Em certo sentido, se a pintura de Pousão



Fragmento de *Esperando o sucesso*,
ilustração de Thomaz Costa para a Revista
A Arte Portuguesa, nº 9, Setembro de 1882.

descreve, com insuspeita ironia, o fazer da própria pintura - o plano normativo das suas regras e prescrições académicas - ela configura, também, segundo uma orientação imprecisa mas «moderna», o gosto pela provocação, pela comicidade, através da qual o pintor se sabe e se sente, como diante de um espelho, o seu espectador maliciosamente reflectido⁶.

A expectativa do êxito e/ou a crítica antecipação do fracasso traduzem, com efeito, a dupla face histriónica da pintura, com a qual se legitima e autoriza a montagem das suas sugestivas inversões e contraposições figurativas. Na verdade, uma intensa contraposição sugere toda a imagem - o direito e o avesso da pintura mas, também, a pintura dentro da pintura, o estúdio e o estudo da pintura, o modelo e o jovem desenhador, o *antigo* e o *moderno*, etc., segundo duas direcções reflexivas distintas, tal como as duas faces de Juno.

Esta lógica de contraposições manifesta um «mal-estar» do representado, um mal que afecta não só a representação como todo o trabalho da pintura⁷. A luz e as sombras são, a este respeito, aspectos secundários, elementos acessórios, que exprimem, entre a evidência e a discrição formal, entre o excesso e a dissipação, os efeitos de um processo mais vasto de transgressão figurativa. Para a norma académica o clássico contraste luz-sombra condensa processos de observação e de registo gráfico típicos da prática continuada do desenho. Por outro lado, para a pintura moderna, as sombras, uma vez produzidas pela *mistura subtractiva*, tendem a concentrar a sua força na livre e espontânea intenção da própria cor. Deste modo se compreende que as sombras se transformem na interacção sensível entre cores puras e complementares e o negro se assuma como uma cor entre muitas cores⁸.

Mas o que é o negro senão a excepção e a interposição figural, que afecta a força cromática da pintura? Em *Esperando o sucesso*, Pousão partilha ainda do princípio inequívoco do valor do claro-escuro, não conseguindo evitar o carácter sujo, lumínico e naturalista das cores terrosas⁹. Contudo, aquilo que no quadro se torna óbvio e contrastante, enquanto valor de luminosidade e de sombra, parece concentrar-se noutro lugar, isto é, na intenção do negro, a «cor» da discriminação gráfica, por excelência. É certo que nesta pintura de Pousão o negro não é a cor única dos traços do desenho mas a *tensão* que, de acordo com a experiência decorrente do impressionismo, indicia a dúvida e o processo do seu provável abandono.

Por tudo isto, a pintura de Pousão encena, com extrema acuidade, o momento de passagem e de transformação que vai da cultura académica do desenho para a cor, e, também, aquele que vai da cor para a evidência de um desenho inculto e infantil. E, tudo isto, porque se trata de *comentar* a pintura, o «fazer da pintura académica»¹⁰, através de uma *interposição de figuras*, que implicitamente nos interpela e interroga sobre a natureza dos seus próprios limites, quer narrativos quer expressivos.

3. Impacto do real.

Na verdade, em *Esperando o sucesso* tudo se confronta dupla e contraditoriamente. Em si mesma, a imagem da pintura reflecte a malícia que se insinua no protocolo dos olhares, entre aquele que vê e aquilo que da pintura é visto¹¹. Por um lado, a pintura surpreende a relação intrínseca dos olhares, em cujo eixo se organiza o dispositivo «narrativo» da composição, o tema do *artista quando jovem*; por outro, por si mesma, a pintura absorve, na opacidade da sua condição material, a provável substância de um «impasse», isto é, de uma crise, por onde o real e o visível disputam o exercício de uma nova possibilidade formal. Através do sorriso do jovem artista a pintura atrai para si a demorada implicação deste impasse. A possibilidade da pintura é agora o

⁶ Sobre a auto-representação do artista como espectador moderno, ver SILVA, Vitor da - «Esperando o sucesso»: a auto-caricatura de Pousão in PSIA, n.º4, *passim*.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges - *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, .O mal releva de tudo aquilo que contraria e interrompe o curso normal da representação, aquilo que, paradoxalmente, a própria representação sustém, dando sentido à «simultaneidade contraditória» das imagens.

⁸ A cor e o impressionismo. Cf. BRUSATIN - *op.cit.* 102-104.

⁹ Um dos problemas reais com que a pintura de Pousão, critica e expressivamente, se debatia, como por exemplo no caso dos verdes, Cf. LOPES, Francisco Fernandes - *Cartas de Henrique Pousão*. Lisboa: Portugal, 1959, p.21.

¹⁰ «Pousão centrou o tema no modelo, como se a partir deste quisesse mostrar como é que se faz uma pintura académica», RODRIGUES, António - *Henrique Pousão*, Lisboa: Inapa, 1998, p.40.

¹¹ Cf. SILVA, Vitor da - «Infância, experiência e história do desenho. «Esperando o sucesso» uma pintura de Henrique Pousão de 1882» *op.cit.* pp. E ainda STOICHITA, V. - *Ver e no ver*, *op.cit.* em especial o comentário sobre o écran de Zola, pp.24-30

lugar atraente das suas próprias contradições.

O impacto do real, sob a forma do instante e da espontaneidade do representado, assume uma nova exigência do visível, capaz de contrariar a continuidade ideal do repertório da cultura académica, bem como a perfeição das suas antigas fórmulas e modelos. Trata-se, então, de interpretar, diante do jogo *ficcional* do realismo, na relação e na distinção existente entre real e ilusão, aquilo que, precisamente, se furta ao olhar, aquilo que se esquia, tendendo a espreitar, nos interstícios do visível.

Tudo aquilo que a pintura constrói, ou seja, a sua natureza visual - a luz, as sombras, o espaço, a figura, o tema representado -, não se oferece ao olhar como uma totalidade imediatamente compreensível. Em concreto, a pintura procura descobrir uma inédita disposição do real, de modo a provocar um acontecimento novo entre aquilo que ela imagina ser e aquilo que ela entende mostrar.

O que é que há de novo nesta pintura? A aparente contradição entre o realismo do tema (o verismo!) e o naturalismo (o nervo!) da emoção? Ou a complexa composição entre fórmulas académicas, modelos convencionais e encenação, estética e moderna, do espectador?

No quadro de Pousão a relação entre a memória das formas e a exigência temperamental do presente, permite imaginar um limiar consistente com as contradições que compõem a «verdade» da vida moderna. Neste sentido, se a pintura elege o tema clássico da formação académica, a imagem da pintura reveste-se do seu próprio comentário auto-referencial e auto-crítico: as fórmulas antigas propõem, no fluxo do presente, uma representação da pintura e do pintor feita de falsa inocência e de incisiva paródia.

A pintura, tal como o pintor, vê-se e revê-se numa situação paradoxal, ao mesmo tempo, próxima e afastada, quer do academismo quer do modernismo. Porque o desenho académico e a sua lógica formal já não são a razão de ser - a *verdade* - da pintura. E a cor, com a sua retórica sensível, não é, ainda, a expressão subjectiva do temperamento e do instinto¹².

4. Condição da pintura.

«Esperando o sucesso» confirma-se o título adequado para definir esta situação paradoxal, um título capaz de colorir a súbita surpresa que se gera diante desta «verdade» e deste impasse, reservando-se, sob a forma do gerúndio, para contrapor a desmontagem temporal daquilo que ele mesmo propõe: o momento de uma acção que está por se concretizar.

A «espera» suscita a *empatia* do presente mas também a participação passiva (diferida) na acção futura. Aquilo que se reconhece no momento, com humor, não coincide inteiramente com aquilo que se procura dar a ver. Por isso, aquilo que na



Fragmento de *Descanço do Modelo «Quadro de H. Pousão»* (sic), Baixo-relevo, bronze, de Américo Gomes, 1936, parte posterior do monumento a Henrique Pousão, Praça da República, Vila Viçosa, 1943.

¹² A atitude pré-impressionista ou «proto-impressionista» de Pousão não surpreende. Findo o estudo do desenho e o abandono das fórmulas abstractas e narrativas, a cor passa a dominar as intenções formais e estéticas da paisagem, transformando por completo a tradição de uma paleta mais suja e escura numa outra bem mais clara e intensa, aberta ao predomínio cromático das cores puras.

pintura se julga ver com clareza confina com aquilo que mal se vê¹³. As partes «claras» conjugam-se com partes «escuras», as partes distintas misturam-se com aspectos incertos e enganosos. As formas estruturam-se com os fragmentos, a ordem com a dispersão, o cheio com o «vazio». A profusão dos detalhes distribui-se e combina-se com o espaço, tal como a fusão das manchas e das cores se condensa na forma superlativa do pequeno tubo de tinta caído sobre o pavimento.

Também, sobre o chão, escondido no fundo da imagem, um «pano negro» exhibe o movimento aleatório da sua forma informe, bem como a intensidade contraditória da sua cor sem cor. Se o pano está ali para dar forma a uma impossibilidade formal – algo que cai –, o negro exprime, talvez, uma emoção imprevisível – a acção recomeça.

Compreende-se então que a pintura não exista apenas para reproduzir uma qualquer ideia ou disposição do visível mas sim para perscrutar e transformar a sua própria realidade. A pintura declara que aquilo que a constitui como *visualidade* não se sabe revelar no puro instante da sua mera aparência. Ela diz-nos, pelo contrário, que a sua visibilidade é feita de múltiplos tempos, de diferentes decisões, mas também de detalhes, de tensões e compromissos, de partes indesejadas e mal resolvidas, de aspectos confusos e indistintos do real. O visível advém através da *pintura* para se realizar enquanto pensamento e condição imagética do possível. É esta nova condição da pintura que determina a existência moderna do espectador, segundo uma dinâmica que envolve constantes bifurcações de sentido, como por exemplo, entre ver e imaginar, entre ver e sentir, ou ainda, entre ver e rememorar. A pintura torna-se uma exigência visual do presente, na medida em que reafirma tudo aquilo que há muito releva da sua implícita contradição: presença e ausência, exibição e ocultação, visível e invisível, mas também, memória e esquecimento, fórmula e transformação, reconhecimento e análise, desenho e cor.

Em *Esperando o sucesso* o «pano negro» de pintura está ali, caído, sobre o chão, como algo que, impertinente e perturbador, condensa em si mesmo todas as dissimilaridades e contradições da pintura. É verdade que muitas outras coisas



acontecem no plano do quadro, para além das sombras e do pano, as quais exigem a interposição do olhar, da memória e do tempo para percorrê-las. Na verdade, ao mesmo tempo que vejo as sombras, percebo que os losangos do pavimento se agitam criando uma estranha acentuação do chão. A perspectiva que espontaneamente acolhemos e aceitamos é incoerente, improvável. A «falsa» perspectiva convive com a evidência de outros planos que se interpõem: a tela esboçada, as telas invertidas e a parede (será uma última tela?!). A profundidade e a superfície do quadro rivalizam entre si para acentuar a sensação inquietante de movimento, de acção, e a presença dissimulada, objectiva, da *pintura pintada*.

Esperando o sucesso, Henrique Pousão.

¹³ A presença da auto-caricatura é um dos sintomas mais reveladores. Cf. SILVA, Vitor da- in *Psiax*, 4, Op.cit., pp. 33-43.

Se uma parte da pintura fecha e enquadra o espaço, para que o limiar da cena possa existir, a outra dispõe e distribui, para que a figura do «jovem artista» conclua o gesto que a anima. Na verdade, há uma constelação de aspectos e de elementos acessórios que insistem em interrogar-nos diante desta pseudo-perspectiva e deste espaço. Trata-se, então, de percorrer os *intervalos* desta composição, para descobrir qual é o horizonte do seu desvelamento.

5. O «pano negro»

O negro é o *mal* que esprega, ou melhor, o *mal* que se entrevê como *coisa decaída*, no efeito do pano (será um pano!) que, ao fundo, no chão, debaixo do cavalete, vago e indeterminado, denota não propriamente um acidente involuntário, mas sim um facto, um facto *obsuro* da pintura: talvez um facto novo, que releva, certamente, da vontade de compor e de pintar *a negro*. O pano caído surge assim, vindo do fundo, em oposição ao *branco* do papel o qual, inversamente, no primeiro plano, se constitui a hipótese de um centro, ele mesmo destacado, de toda a composição. Este último ponto de convergência e de excepção da imagem, por onde se mostra a suposta valia e a maliciosa ingenuidade do «pequeno artista», permite desafiar aquilo que, por outro lado, se furta à verosimilhança narrativa e à expectativa moral do quadro. Um acorde fundamental se compõe entre o desenho infantil e a aparência fortuita do pano caído, ou seja, entre aquilo que a pintura manifestamente exhibe e aquilo que ela mesma recalca e esconde. Um acorde entre muitos outros, que a composição do quadro favorece, reiterando a dominante vertical das tensões, como aquela que existe entre a tela, com o esboço de perfil, a garatuja, com a figura de frente e o chão inclinado. Esta é uma relação harmónica da pintura que traduz, amplificada, uma decisão de enquadramento e uma implícita estruturação geométrica da imagem. Trata-se de uma decisão compositiva a partir da qual se compreende os efeitos da sua contraposição «melódica», bem visível através da sequência diagonal, fortemente dinâmica, na qual o sorriso do «jovem artista» constitui o motivo e a tensão fundamental da exposição narrativa.

No primeiro plano da imagem, a intenção do «negro» é a de uma cor claramente indecisa quanto à *maneira* incomparável de Manet. No entanto, e apesar da indecisão, pressente-se a existência de uma atrevida maldade para com as cores da pintura, ou seja, uma insinuante disposição de pedaços negros, por onde o olhar se detém e necessariamente se descentra, diverge e se perde.

De que coisa nos fala o pano «negro»? De um simples adereço da pintura? Da existência, muito comum, de panos nos estúdios dos pintores? Será apenas um casual e elementar gesto compositivo?

O pano a «negro» não nos indicará, precisamente, o lugar obscuro, o lugar paradoxal, fragmentário e sintomático, daquilo que não se sabe muito bem explicar ou negar, ou seja, a presença contraditória do «real» figurado? Não estará ali, o pano caído, subjacente a toda a imagem, como que para sublinhar o efeito da luz que *cai*, para sublinhar o acontecimento de uma decaída? Não estará ali, por detrás do cavalete e da pintura, ou seja, detrás da tela onde se «desenha» o esboço da figura, supostamente um começo de pintura, um esboço, como que para desmascarar e mostrar o *negativo* da pintura? O pano caído não estará ali, para nos lembrar a encenação do gesto de desvelar, de descobrir, de anunciar, aquilo que a própria imagem envolve e sugere mostrar? O pano «negro» assume, com efeito, a *eficácia simbólica* daquilo que, entre o começo e o fim da pintura, tem lugar no lugar da pintura: ou seja, um jogo de semelhanças e de dissimilitudes, de identidades e de

diferenças, de desvelamentos e de ocultações, de princípios e de acasos, e sobretudo, de desenho e de cor. O pano negro está ali, caído, por detrás do cavalete, para sugerir um processo em *decadência*, o desenho, mas também para acolher o lugar de uma nova tendência ou preferência, a partir do qual se subtrai o princípio da sua informe sugestão: a cor da pintura.

6. Interposição figurativa.

O «pano negro» é uma evocação, um fantasma de todas as sombras. Está ali para nos dizer que com ele se cobre e descobre toda a pintura. Mas se a natureza própria do pano consiste, sugestivamente, em cobrir e descobrir a pintura, em vestir a figura ou despir a tela, constituindo-se, precisamente, como objecto de *desvelamento*, como obstáculo e organismo contraditório, *anti-perspéctico*¹⁴, o «negro» do pano afirma aquilo que não se sabe, ainda, muito bem dizer das formas ou da cor.

O negro torna-se, por um lado, a cor conciliadora do informe, a cor daquilo que não se conhece mas que é possível formalizar. O pano, por sua vez, é aquilo que participa da forma, aquilo que existe como processo das formas, talvez uma tela, um velho tapete ou uma cortina, reminiscências de um gesto que compreende o dispositivo de abertura e de desfecho da acção teatral. O pano pode ainda estender-se até ao informe, tornando-se indistinto das pregas e das dobras, indiferente ao jogo do seu desvelamento, para, por fim, assumir, a sua própria condição de figura interposta, de *interposição figurativa*, de *figurabilidade* em cujo processo se conjuga a forma e a força do visível.

No quadro de Pousão, o pano «negro» vê-se como coisa representada, manifestamente escondida, parte de uma totalidade que ela mesma envolve, contempla, e, virtualmente, restitui. Deste modo, a presença discreta do «negro», em toda a pintura, parece contrair uma posição fragmentária, alusiva e representativa do poder da mancha e da cor, na relação que compõe, por exemplo, com a garatuja ou, ainda, com o pequeníssimo pano «branco», o qual, no rebordo direito do cavalete, sujo de resíduos de pintura (!), reitera a condição de detalhe marginal, de apontamento desprezível mas igualmente essencial para o entendimento da pintura. Pelo chão e, precisamente, sobre o chão, tal como o pano negro, outros indícios enunciam sem ambiguidades o propósito em povoar de sentido todos os vectores *declinantes* da composição do quadro.

Contra a ideia de um puro naturalismo, o qual reivindica o contacto e a emoção do visível, a imagem pulveriza-se de múltiplas questões, não só teóricas mas práticas, com as quais ela constrói a interposição, involuntária e inconsciente, de um espectador moderno, capaz de reagir com sucesso ao devir da pintura. O pano negro caído sobre o chão, o pano de tinta no rebordo do cavalete, o pequeno tubo de cor esmagado sobre o pavimento, a caixa das tintas, o vaso dos pincéis, a estranha perspectiva dos ladrilhos, a linha declinada do horizonte, não são apenas adereços picturais, formas visíveis, resultado de uma experiência visual e sensorial mais ou menos natural e previsível, ou, meros detalhes iconográficos, mas, exactamente, vectores de composição, elementos e movimentos de uma montagem bem mais susceptível e complexa da experiência visual.

Toda a cena, frontal e paralela ao campo visual do quadro, é entrecruzada pelas diagonais da perspectiva e das sombras projectadas. Há, de facto, um jogo formal entre a natureza magra do espaço e a súbita e estranha sensação de profundidade. Uma sensação de avanço e de recuo que a própria postura do «modelo» acentua. A pseudo-perspectiva impõe, na verdade, um desvio, uma espécie de oscilação em contraste com

¹⁴ WACJMAN, Gérard – *Fênetre. Chronique du regard et de l'intime*. Paris: Verdier, 2005, Wacjman propõe um entendimento do quadro e do campo da representação como lugar onde se entrecruza o visível e o visual: o sujeito, o objecto, a luz, o olho. Se a perspectiva pertence à ordenação do visível, o «pano negro» é a figura que se interpõe no plano visual. Neste sentido ele é o obstáculo que impede que a percepção seja guiada pela função inteligível do espaço, la vue, para ser conduzida pela deriva do olhar. «La peinture, science de la vusion» (sic), pp.178-181.

o restante dispositivo ortogonal da composição. Aquilo que parece estável e calmo coexiste com uma implícita agitação do representado. O pano caído participa da calma ao mesmo tempo que da perturbação. Ele é um elemento inesperado, que absorve uma parte significativa do jogo de ocultações. O pano negro reconstitui-se, de facto, como sendo um objecto-sintomático da representação, um organismo fragmentário e *anti-perspéctico* do quadro, o qual atrai e relança a quietude de todas as tensões. Aparentemente ele é um elemento insignificante, prosaico, acidental, mas com o qual se declara expressivamente o exercício de uma deposição, de uma queda. A *deposição da pintura* em contraposição com a patética «elevação» do desenho. Paródia realista de um retrato inevitável do academismo, na qual Pousão, com subtil comicidade, prescreve o princípio e o fim: se a aprendizagem do desenho traduz uma longa expectativa, o sucesso da pintura afirma-se, como sempre, numa adiada compensação. Eis a promessa de uma improvável função reconciliadora entre a pintura e o real: entre as fórmulas do academismo, insuficientes para captar a paixão da vida moderna, e a emoção da cor, necessária para intensificar as novas formas da pintura.

7. Figurabilidade.

Na ilustração que realiza para a revista *Arte Portuguesa* em 1882, muito provavelmente, através da cópia de uma fotografia da obra¹⁵, Thomaz Costa (1861-1932) testemunha a mesma dificuldade: como interpretar e resolver este aspecto formal da imagem? Como compreender este *adereço*, aparentemente secundário mas expressivo, da pintura? A solução gráfica encontrada torna-se, neste caso, ainda mais estranha e equívoca. Da baça negritude do pano subsiste um simulacro, ou melhor, um péssimo ensaio de claro-escuro, bem como uma falsa ideia de panejamento. O pano desenhado pela mão do ilustrador limita-se a sublinhar o cliché, o estereótipo, na medida em que julga reconhecer aquilo que não se vê explicitamente na pintura. É possível que a mediação da fotografia tenha afectado a discriminação do elemento acessório, agravando o carácter implícito de uma suposta reminiscência e memória. Na realidade, a gravura de Thomaz Costa explica o pano, a natureza das dobras e da coisa caída, segundo uma lógica de livre associação que, embora mal resolvida, não dissocia o sentido da sua função estruturante e expressiva. Neste sentido, a ilustração sublinha uma parte sintomática da pintura. Trata-se, talvez, de um pano. Imaginamos que sim. Por outro lado, trata-se, e isto é quase certo, de um pedaço sugestivo de pintura, cuja intensidade de negro, ao mesmo tempo que absorve - deste modo preenchendo um «vazio» no contexto da representação gráfica - condensa toda a carga emocional da pintura. A ilustração a preto e branco omite a cor, no entanto, ela permite reforçar a característica formal do adereço, conferindo-lhe uma existência suplementar e superlativa, manifestamente ambígua e inquietante, que se substitui, com estranheza, à caracterização figural da penumbra.



Esperando o sucesso, Thomaz Costa.

¹⁵ Cf. SILVA, Vítor - *Op.cit.*, p.37.



Descanço do Modelo (sic)
de Américo Gomes.

A ilustração de Thomaz Costa é uma banal transliteração das formas. As sombras e a penumbra são resíduos e breves efeitos de espacialização. A cor é sensação e, por isso, a expressão daquilo não se sabe muito bem traduzir através do desenho. Cor e desenho tornam-se incompatíveis, processos que mutuamente se desfiguram e que figurativamente se compõem, tal como o pano e o negro, tal como o informe e a forma, tal como a pintura e a sua reprodução.

No baixo-relevo do escultor Américo Gomes (1880-1963), datado de 1936, o qual faz parte integrante do monumento erigido em Vila Viçosa, em homenagem a Henrique Pousão, o «pano negro» surge claramente re-interpretado com uma força redobrada e inesperada¹⁶. O registo expressivo da escultura parece compreender melhor a presença intencional do pano, o qual, sujeito ao movimento das suas dobras e pregas, ganha definitivamente espessura e evidência. Como na gravura de Thomaz Costa, o tratamento do pano exprime

de novo a natureza do seu movimento material, dando vida à forma, manifestamente livre e imaginária, que o constitui como possibilidade visual. A evidência do pano é, agora, categórica e dominante, e faz com que os panejamentos reiterem não só a presença física da figura como a *intensão* da postura e dos gestos que o agitam.

Com esta singular condição de detalhe, de elemento secundário, o pano negro, vem afectar, mais uma vez, não só a lógica verosímil da cor e das sombras, como também a lógica controversa do desenho e das formas. O «pano negro» transforma-se num *afecto pictural* o qual intensifica o espaço da sua revelação. No pequeno teatro da pintura, ele é a figura de um *resto* de representação e a soma absurda de uma intensa *figurabilidade*. Por isso, o que nele reside de indizível e de invisível não é senão um aspecto, um vestígio, obscuro e desfigurado, por onde a condição subjectiva da pintura perfaz necessariamente, o percurso da sua análise e interpretação.

No seio de uma pintura onde se joga a expectativa do moderno e se antevê o insucesso da sua própria fortuna artística, ele é, de resto, o destroço antecipado daquilo que sobrevive e resiste enquanto pintura. O pano é um fundo de reminiscências antigas; a cor é a emoção e o despertar de uma sempre recomeçada experiência figurativa.

¹⁶ Américo Gomes, «O descanso do modelo Quadro de H. Pousão» (sic), obra datada de 1936, fazendo parte do monumento ao pintor, erigido em 1943 em Vila Viçosa, o qual inclui na parte frontal a imagem de *Cecília*, o quadro de Pousão premiado no *Salon de Paris* e um busto do pintor. Parte posterior do monumento; baixo-relevo, bronze.

ELEMENTOS PARA UMA FENOMENOLOGIA DO ESPAÇO

(ACERCA DO CONCETTO SPAZIALE DE FONTANA)

Paulo Simões Nunes

*Reunimos trinta raios e formamos uma roda;
Mas é do espaço onde nada existe que a utilidade da roda depende.
Moldamos argila para fazer um vaso;
Mas é do espaço onde nada existe que a utilidade do vaso depende.
Rasgamos portas e janelas para fazer uma casa; e é destes espaços onde nada há que a utilidade da casa depende.
Por conseguinte, da mesma forma que tiramos partido daquilo que é, devíamos reconhecer a utilidade daquilo que não é.*

Lao Tse, séc. VI a.C.

A questão do «espaço» tem constituído um tema central de várias áreas do saber e do conhecimento e, particularmente, das ciências sociais, incluindo a estética. Partindo de uma pluralidade de vertentes com objectivos e metodologias que lhes são próprias, essas abordagens têm procurado aproximar-se de um entendimento e de um conceito de espaço que contribua para uma «assimilação» dessa «substância» que envolve constantemente o nosso ser, dessa matéria amorfa que limita as formas e os corpos, através da qual nos deslocamos, vemos, sentimos e, em suma, pensamos e existimos.

Receptáculo de toda a acção física, funcional e espiritual do homem, o espaço é simultaneamente meio e suporte de concepção que convocamos para a nossa experiência no mundo. É um facto que a necessidade de conferir ordem e sentido ao mundo das acções, acontecimentos e objectos que criamos permanentemente, tem levado o homem a questionar-se sobre o espaço, sobre as relações vitais que têm lugar na sua envolvente e sobre as «realidades concretas e abstractas» que materializa através das linguagens que inventou para comunicar entre si e para pensar a sua existência.

Há no espaço uma ordem de coexistências e de multiplicidades heurísticas que decorrem das suas diversas categorias e propriedades respectivas. O universo do presente estudo, fundado no trinómio «espaço-obra-corpo», corresponde não só a uma ordem de relações que nos permite circunscrever o objecto de estudo conforme aos nossos objectivos, como também diagnosticar a incidência desta questão em expressões artísticas como a pintura, a escultura e a arquitectura.

Assim, ancorando o argumento a coordenadas tão diversas como Heidegger, Agacinski ou Zevi, abordaremos o “fenómeno do espaço” com base em «blocos estratégicos» que constituem, em si, plataformas de articulação do texto. Ao limite, a formulação de um diálogo descondicionado com o «espacialismo» de Fontana constituirá o horizonte da experimentação que pretendemos concretizar.

1. O espaço, entre fenómeno cultural e categoria topológica

Desde sempre o homem actuou no espaço, tentou perceber o espaço, existiu no espaço, pensou acerca do espaço e também criou espaço para exprimir a estrutura do seu mundo em obras que concretizam uma autêntica *imago mundi*. O problema do

espaço tem, com efeito, fornecido ao homem matéria bastante de reflexão e interrogação, quanto mais não seja porque todas as acções funcionais da actividade humana implicam, decorrem e encerram um «aspecto espacial» particular.

De um modo geral, o interesse do homem pelo espaço traduziu-se, sobretudo, em aspectos de ordem existencial, desenvolvendo-se numa perspectiva cognoscitiva e afectiva, de modo a efectivar um equilíbrio dinâmico entre si e o meio envolvente. O facto de toda a acção humana se inscrever num determinado espaço definindo uma determinada orientação no mundo físico, motiva, desde logo, uma experiência de relações espaciais com referência aos seres, aos objectos e aos lugares.

É na Antiguidade grega que o espaço constitui, desde logo, um tema de reflexão primordial. Desde Parménides, que considerou o espaço como algo exterior à imaginação e, portanto, inexistente, a Platão, que definiu a geometria como a «ciência do espaço», ou até mesmo Aristóteles, que desenvolveu uma «teoria do lugar» – um *topos* – num ensaio de sistematização pragmática onde entende o espaço como a soma de todos os lugares, um campo dinâmico com direcções e propriedades qualitativas, diversas foram as contribuições que prenunciaram conceptualizações que evoluíram com o pensamento, com a arte e com a ciência.

Durante séculos, a geometria euclidiana constituiu a base da fundamentação das teorias do espaço desenvolvidas posteriormente. O espaço era entendido como uma dimensão fundamental do universo, infinito, uno e homogéneo, instaurado na natureza. E, nesse sentido, Lucrecio referia:

*Toda la naturaleza se basa en dos cosas; hay cuerpos y hay vacío en el que los cuerpos tienen su lugar y en el que se mueven.*¹

De certo modo, um conceito moderno de espaço foi introduzido por Descartes que «anunciou» a falência da teoria do espaço euclidiano, até então, paradigma da representação fidedigna do espaço físico. Contudo, a criação de um sistema de coordenadas ortogonais, o espaço «cartesiano» cientificamente demonstrável construído pela modernidade, revelou-se absolutamente distinto de uma noção de espaço, diríamos cultural, tal como era concebida pelas civilizações antigas. Por outro lado, as geometrias não-euclidianas do séc. XIX reconheceram a falibilidade de toda a geometria, que consideravam resultado de uma construção da imaginação humana, provocando a disseminação do conceito de um espaço unívoco e singular por espaços físicos concretos e por espaços abstractos de ordem geométrica ou matemática que permitiam ao homem descrições e representações mais ou menos fiéis da sua envolvente física. Coube a Einstein, na sua teoria da relatividade, reformar definitivamente a ideia de um espaço euclidiano ou «cartesiano tridimensional», introduzindo uma concepção das acções, dos fenómenos e dos acontecimentos num quadro espaço-temporal de quatro dimensões.

Emergente de recentes sistemas de pensamento, o entendimento do espaço como um vazio isomorfo e inerte que os objectos preenchem sem afectar, ou a concepção de um espaço atípico e alienado daquilo que o preenche e caracteriza, apresenta-se limitado e restrito. Por exemplo, a noção de um espaço homogéneo e constante numa absoluta neutralidade, de um espaço desprovido de toda e qualquer propriedade, opõe-se claramente a uma ideia de espaço fundada nas mais diversas expressões culturais e artísticas indígenas, das quais, todavia, permanecem vestígios nas múltiplas categorias de espaço produzidas pela «civilização ocidental».

Devemos observar que a evolução das ciências físicas e sociais tem não só provocado constantes alterações no conceito de espaço, como também tem

¹ Tito Lucrecio Caro cit. Norberg-Schulz in Christian Norberg-Schulz, *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975, pág. 10.

contribuído para uma reformulação dos paradigmas que fundamentam a produção das imagens do universo e do espaço. Estas vertentes da investigação e do pensamento têm promovido, sobretudo, uma noção de espaço mais qualitativa que quantificável, numa ordem de ideias segundo as quais são os homens, os seres e os objectos que habitam o mundo, que «produzem» e assimilam o espaço. Numa tal acepção, o espaço é matéria e essência resultante do «ser» dos objectos e dos sujeitos, sendo definido e «provocado» pela sua existência. Logo, os fenómenos não se desenvolvem no espaço, antes, potenciam o espaço; não há objectos no espaço, antes, são os objectos que referenciam espaço, que criam localizações. Admitamos, então: objectos e sujeitos possuem propriedades topológicas primordiais.

Como adiante veremos, o espaço – tal como o tempo – concretiza-se como uma função dos elementos que o «trazem-ao-ser», que o tornam efectivo. Espaço e tempo não são senão funções dos elementos e indissociáveis dos seres e dos objectos através dos quais se manifestam, deixando de ser uma noção abstracta ou, meramente, conceptual. No percurso que agora empreendemos, importa determinar de que modo o espaço se constitui como imagem, como tecido simbólico e mítico, como uma entidade cultural estruturante das entidades que o caracterizam e o orientam.

O espaço é entendido pelo homem como uma projecção de si próprio, que sobre si age e sobre o qual interage; é um espaço que acumula memórias, segrega sentidos e que se converte num tecido estigmatizado que a si mesmo se simboliza como enigma e como decifração. E é da ordem de um «lugar» de acção, comunicação, representação, percepção ou existência, que adquire potencialmente valores expressivos, simbólicos e significantes que fundamentam a dimensão existencial do homem.²

Neste ensaio, experimentamos uma aproximação ao «espaço da obra», ao «espaço estético», expressivo ou artístico, ao espaço criado pelo homem para reflectir e questionar as relações sintagmáticas e paradigmáticas recorrentes da sua actividade cultural, simbólica e estética no mundo. E, daqui decorre uma inevitabilidade à leitura e interpretação da «obra plástica» que passa não só pelo entendimento do «espaço», como também pela sua representação, pela sua textualidade. Neste sentido, e partindo da frase de Dürer segundo a qual «primeiro temos o olhar que vê, em segundo lugar o objecto visto, [e] em terceiro a distância que há entre o olhar e o objecto»³, devemos igualmente considerar o modo como se organiza diante de nós o «espaço estético» e como as coisas «trazidas-ao-ser» se dão a perceber aos nossos olhos.

2. Espaço e obra: o espaço da obra e a obra no espaço

L'oeuvre «en soi» n'existe pas en effet, elle se dit «oeuvre» au travers et à la condition d'une mise en forme, d'une mise en «site». Hors du site, que la théorie a construit et que les théorisations maintiennent vivant, elle n'est rien. Il lui faut ces médiations, tout ce travail que tisse inlassablement le commentaire, pour être reconnue comme oeuvre. Car aucune activité – et l'art n'échappe pas à cette condition – ne peut s'exercer en dehors d'un site qui lui donne ses limites, détermine les critères de validité et règle les jugements qui seront portés à son sujet.

Anne Cauquelin, 1998⁴

Sem dúvida, a complexidade da questão que nos propusemos abordar obriga-nos a delimitar o território de análise e a condicionar a «perspectiva» sobre o assunto. Isto é, exige uma certa contenção do campo de interesses sobre uma certa categoria de

² Idem, pág. 9.

³ Dürer cit. Panofsky in Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, Col. Arte & Comunicação, nº 57, 1993, pág. 63.

⁴ Anne Cauquelin, *Les Théories de l'Art*. Paris : PUF, Col. Que sais-je?, nº 3353, 1998, pág. 12.

espaço e espacialidade, bem como um justo enfoque sobre o sistema pelo qual ele se manifesta, sob pena de nos desorientarmos no nosso percurso.

Senão vejamos. No capítulo anterior, tentámos, sobretudo, uma abordagem taxinómica ignorando, talvez preconceituosamente, que uma das formas de conceptualizar o espaço decorre da reflexão sobre a sua representação, considerando que a representação é, *a priori*, uma interpretação (subjectiva, portanto) desse espaço. E, uma possível aproximação a esta proposição passa pelo reconhecimento de determinadas categorias de espaço que mais directamente interferem na «representação» e, de uma maneira ou outra, afectam o «espaço da obra».

A saber, deveríamos desde logo reconhecer o espaço referente à acção física do homem e dos seres no mundo, um espaço «pragmático» que integra todas as suas funções no meio natural «orgânico» num sentido antropológico e topológico do termo; deveríamos distinguir um conceito de espaço fenomenológico, «perceptivo», que faculta ao homem a sua orientação em espaços físicos concretos, definindo-se num sistema tridimensional e cartesiano, e que resulta essencial à sua identidade como sujeito; um conceito de espaço «existencial», que não só lhe proporciona uma imagem significativa e estável do meio que o rodeia, como também lhe permite integrar e estabelecer um equilíbrio dinâmico numa totalidade social e cultural; deveríamos admitir um conceito de espaço «cognoscitivo» que decorre da sua faculdade de pensar e aproximar intelectualmente do meio que habita e das experiências que nele têm lugar, de modo a assimilar as relações espaciais e a sintetizá-las num conceito de espaço; por fim, devemos considerar um conceito de espaço «abstracto» estabelecido a partir de esquematizações lógicas e de coordenadas matemáticas que, ao limite, o homem criou para descrever, com maior ou menor grau de aproximação, os anteriores conceitos.

Como verificamos, então, desde o «espaço pragmático» da acção física num meio concreto, até ao espaço «abstracto» das puras relações lógicas, manifesta-se nesta sequência uma crescente abstracção da sua definição. Todavia, e no caso que interessa ao presente estudo, devemos considerar ainda uma outra ordem espacial, que designaremos por espaço «estético» numa extensão do espaço «cognoscitivo».

De facto, para além de assimilar um espaço, de habitar um espaço, de existir num espaço e de pensar acerca de um espaço, o homem concebe espaço, não só para conferir sentido e ordem ao seu mundo físico, cultural e existencial, como também para exprimir a estrutura desse mundo como uma autêntica *imago mundi*. Tal como o espaço «cognoscitivo», o espaço «estético» ou «expressivo» exige um registo abstracto para a descrição e análise das suas propriedades, nele integrando, de modo genérico, o «espaço artístico» e o «espaço arquitectónico». Por consequência, atingimos o «espaço da obra».

Uma contribuição incontornável para acedermos a um entendimento razoável desta relação «espaço-obra» e que constituiu um suporte indispensável para atingirmos os nossos propósitos, é o pequeno artigo de Sylviane Agacinski intitulado *L'Espace de l'Œuvre*⁵. O sentido das articulações ali estabelecidas é o de pensar o espaço a partir da obra, não só da forma como nela se evidencia – e se percebe –, mas também como se torna presente e funda ontologicamente. Estabelecendo a premissa de que o espaço «subjaz a um meio exterior onde se exprime uma subjectividade», Agacinski começa por fazer referência ao conceito «kantiano» de artes plásticas cuja noção de espaço difere nos seus dois textos fundamentais. Como sabemos, enquanto em *Crítica da Razão Pura* o espaço emerge como «forma *a priori* da sensibilidade», tratando-se de um espaço puro, vazio e «informe», já na *Crítica da*

⁵ Sylviane Agacinski, *L'Espace de l'Œuvre*. Paris: s.d.

Faculdade de Julgar, Kant caracteriza o espaço como «volume das coisas materiais reais», ou melhor, o espaço das coisas representadas. Sem surpresas, podemos admitir que a questão do espaço, filosoficamente definida, está geralmente associada a um meio exterior no qual se exprime uma certa subjectividade.

Mas, Kant, propõe-nos, sobretudo, duas distintas categorias artísticas: as artes da «verdade sensível» que se aplicam ao espaço real das coisas materiais, casos da escultura e da arquitectura; e as artes da «representação», evoluindo no domínio da aparência sensível e no qual se inscreve a pintura. Também Hegel considera a pintura uma «arte de representação do espaço», embora reflectindo exteriormente uma interioridade espiritual, portanto, uma «verdade subjectiva» ou, como refere Agacinski: «*Elle est représentation de représentation, donc médiatisée par la pensée subjective*»⁶. Contudo, não parece que a subjectividade possa suportar uma «experiência» de espaço. Pois, ou bem que na pintura a «materialidade espaçada» é reduzida a mero suporte da representação subjectiva e então a representação deve anular o espaço do suporte, suplantá-lo, «dobrá-lo» à representação; ou bem que na arquitectura, a «matéria espaçada» serve de invólucro exterior de uma subjectividade espiritual não espaçada. Pelo que, em ambos os casos, subjectividade não faz prova de espaço.

Não podemos falar de «representação do espaço» sem significar representação de coisas espaçadas, de coisas espaciais, pois, o espaço não é uma «câmara vazia» mas o volume aparente ou real dos corpos; é volume englobante e o volume englobado, é duplamente, o «fora» e o «dentro». Assim, por exemplo, uma obra plástica seria visível no seu «volume espacial aparente», ou pelo espaço que ela própria, enquanto obra, instaura. Daí que, para Agacinski, faça sentido falar do «espaço da obra» como um espaço próprio à obra, coincidente com a ideia de obra como volume, corpo e totalidade homogênea, propondo em sequência:

*C'est pourquoi il me semble que l'idée d'oeuvre comme totalité instauratrice de son propre espace peut être envisagé comme effacement de l'espace, mais d'un espace autrement pensé, d'un espace pensé comme écart, différence, espacement, intervalle: cet espace auquel nous pensons lorsque nous parlons de ce qui s'espace, entre en différence avec soi, s'écarte de soi.*⁷

Num sentido filosófico, a articulação totalizante da obra inscreve-se numa problemática ontológica, de fundação ou de «origem da obra». Ou porque transcende a própria obra, num pensamento do espaço que se sobrepõe e a domina «por fora», ou porque o espaço já a «habita», como um vazio invisível, a partir do qual no acto criador a obra surge. Trabalhados, «operados», os materiais seriam, assim, removidos da sua dispersão espacial, ordenados no espaço próprio da obra e restituídos ao espaço que integram e instauram.

Esta noção de «origem», de ordem fenomenológica, rompe com a oposição entre sujeito e objecto: a obra torna-se presente, desdobra-se a partir dela mesma, abre-se sobre ela própria. Então, a obra não pode estar no mundo – digamos, como um simples objecto – porque ela «é» mundo em si, a obra adquire auto-suficiência.

E, é neste sentido que Agacinski questiona: «*L'oeuvre comme monde "ramasse" le monde, le sauve du morcellement – est-ce que "aufheben" ne signifie pas "ramasser"?*»⁸, convocando a obra para a ordem da existência, ou seja, do «estar-lá» ou de um «ser-o-lá» suspenso no vazio; invocando, portanto, uma «origem» do nada, do branco, uma origem onde o todo e o nada são «um».

Agacinski preconiza uma obra auto-engendradora, compreendendo a instauração de uma espaço próprio, interiorizado, puro, fragmentado, excluído do espaço real e

⁶ *Idem*, pág. 94.

⁷ *Ibidem*, pág. 95.

⁸ *Ibidem*, pág. 97.

imune a toda a contaminação das suas «fronteiras», das suas margens ou limites. A questão que se coloca, então, é a de problematizar esta distinção interior/exterior ou dentro/fora, antes de toda a delimitação do espaço da obra. Ou, considerar a «desobra», o desvio, o fragmento; considerar a «diferença» a que submetemos a relação da obra com os seus limites.

A «desobra» descentra. É sem meio, sem núcleo (*noyau*) nem concha (*coquille*); os seus lugares são passagens, são *non-sites*. Ou, como podíamos inferir, a des-obra incorpora, desde logo, uma certa des-ordem.

Ao contrário, a obra «abre-ao-sítio», é instauradora de um espaço, de um lugar, de um *genius loci*. A obra é um «mundo» dentro do mundo. Portanto, o pôr-em-obra incorpora algo de demiúrgico que pretende romper com o *déjà-là* do espaço, abrindo «um» espaço no espaço.

A este propósito, Agacinski adianta:

L'idée d'oeuvre répond à un désir de réprimer l'espace, de le fermer sur lui-même ou de le représenter en le réduisant à un plan à son tour ordonné à un point central. Pour cela, il faut que l'architecte, que l'artisan démiurge, se donne l'espace, et non qu'il le rencontre. Il faut donc qu'il parte de rien et construise de toutes pièces, ce qui fera pièce, chambre, espace.⁹

⁹ Ibidem, pág. 99.

Esta citação – *l'idée d'oeuvre répond à un désir de réprimer l'espace* – remete-nos para a questão do «espaçamento»; para qualquer coisa que se quebra, que se interrompe; remete-nos para uma falta, para algo não preenchido, para uma «diferença». Então, como definir espaçamento, senão como um espaço outro, como um espaço tal que não se deixa «dobrar» e absorver em nenhum lugar, em nenhuma palavra, em nenhuma ideia; como um espaço da ordem do não-espaçado, do não-sentido. Neste âmbito, Heidegger sintetiza: «*Espace, c'est: mise en liberté des lieux*»¹⁰, ou *des dieux*, diríamos nós.

¹⁰ Martin Heidegger, *Questions IV*. Paris: Éditions Gallimard, 1976, pág. 102.

Então, pensar as artes articulando elementos que não ocorrem senão num intervalo, num pequeno intervalo, que não é nem presença nem ausência, não seria afirmar a noção de «desobra» numa acepção de espaçamento, em detrimento da noção de obra que seria «no» espaço ou fundadora de «um» espaço, do seu próprio espaço?

De forma que uma experiência do «espaço da obra» implica sempre a da «desobra», quer dizer, a da perda do desígnio essencialmente expressivo da obra, do desígnio correlativo da ambição por uma subjectividade daquilo que a obra crê ser o seu «fora», o seu espaçamento.

A «desobra» atravessou sempre a obra. Todavia, indicia uma contracção, ou limitação, da expectativa que a obra podia «começar e acabar», da possibilidade de se fechar sobre si própria, sobre o seu interior, sobre o seu núcleo de sentido. A «desobra» afasta-se da sua ambição totalitária porque, trabalhando no mesmo espaço da obra, no mesmo corpo, a produção da obra (*ouvrage*) já tem sempre começado. Daí que a composição «que se abre ao espaço» (*ouvrante*) esteja sempre «em atraso» sobre o espaço no qual se inscreve. Neste caso, o suporte da obra é o que se «espaça», já prevendo, em certa medida, a obra e a concomitante «desobra».

O trabalho de construção da obra não se faz sem a ajuda de certos suportes com os quais o artista concebe desde logo um certo traçado ou desenho, acrescentemos, estabelece um certo esquema espacial. Por exemplo, o arquitecto nunca constrói o edifício «na sua cabeça»; como diz Agacinski, «*Il "commence" par espacer des traits, des marques*».

Nem o pintor nem o arquitecto têm um domínio visual ou mental do espaço. A este propósito, Paul Valéry, no seu estudo *La Méthode de Leonard de Vinci*, conclui que o «desenho» para Leonardo era uma experiência que nenhuma visão mental podia dominar ou antecipar. O «gráfico» não deriva nem da ideia, nem da palavra. O «desenho» como que concretiza uma provação do pensamento através do «traço». O «traçado», que não se refere a nenhuma visibilidade particular, antes constitui uma aproximação nova aos problemas do espaço. Quer dizer:

*Ce n'est pas la vision qui préside au dessin ou à la peinture, c'est l'exigence du trait, de l'espace du trait, qui oblige le peintre à traiter l'espace comme mouvement des corps.*¹¹

¹¹ Sylviane Agacinski, *Op. Cit.*, pág. 100.

¹² Luciano Patetta, *Historia de la Arquitectura (antologia critica)*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, págs. 69-75.

¹³ Um dos mais importantes representantes da «Escola de Viena» e considerado o fundador do «formalismo», Alois Riegl contribuiu, igualmente, para a formulação do «funcionalismo» modernista na arquitectura europeia, como podemos verificar pela citação da sua obra *Spätrömische Kunstindustrie*, de 1901: «La arquitectura es, sin duda, un arte utilitario y su cometido siempre ha consistido en realidad en la formación de espacios limitados, en el interior de los cuales se ofrecía a los hombres la posibilidad de moverse libremente.» in Luciano Patetta, *Historia de la Arquitectura. Antologia critica*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág. 71.

¹⁴ Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur* [1968], (*Espace, Temps, Architecture*). Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1978, pág. 23: «Il en a toujours été ainsi, jusqu'à nos jours, à toutes les époques créatrices. La conception actuelle de l'espace-temps, la manière dont les volumes sont disposés dans l'espace et dont s'établissent leurs rapports mutuels, l'interpénétration de l'espace extérieur et de l'espace intérieur, voilà les caractéristiques qui sont à la base de notre architecture.»

Como afirma Valéry, o pensamento de Leonardo pertence a essa metamorfose lenta da noção de espaço que se opera no e pelo desenho; de uma «câmara vazia», de um volume isotrópico, esse espaço tornou-se, pouco a pouco, um sistema inseparável da matéria e do tempo que ele contém. Acerca do termo «conter», Valéry refere que o espaço não «contém» a matéria, o espaço é já matéria em espaçamento.

Por exemplo, as representações «vitruvianas» enunciadas na conhecida tratadística clássica (as conhecidas *ichnographia*, *ortographia* e *scaenographia*), não só revelam o primitivo comprometimento do arquitecto com a irredutibilidade do espaçamento através do desenho, como também aspiram a perpetuar o conceito grego de *idea*. Sendo evidente a diferença de utilização metafísica dos termos, que revela a natural distância cultural, não deixa de ser significativo o carácter (já) espacial do modelo que o arquitecto dispõe para o «desenho». Por seu lado, *idea* não remete para nada puramente inteligível nem puramente sensível, mas antes para qualquer coisa como um «espaçamento gráfico» cujo desenho não é senão uma das possibilidades. Daqui decorre que a motivação da obra está mais próxima de um pensamento que visa dominar, como que «amestrar» o espaço, por parte daquele que «opera» (*ouvre*, isto é, opera ou abre) o espaço à obra, do que de uma «experiência do espaço».

Ainda relativamente a esta «experiência do espaço», não deixa de ser curioso o seu alheamento histórico do processo arquitectónico. Por muitas transformações a que o termo «arquitectura» tenha sido submetido desde Vitruvius a Le Corbusier, passando por Alberti ou por Viollet-le-Duc, por exemplo, não encontramos senão enunciados formalmente dispersos, mas concorrentes no essencial: o entendimento da arquitectura como arte de construir, como criação colectiva e como repositório cultural inseparável da vida e da sociedade na qual se manifesta, como nos refere Aldo Rossi¹².

Foi, sem dúvida, o pragmatismo «modernista» na viragem – ou na voragem – do século, representado por autores como Siegfried Giedion, Bruno Zevi ou Nikolaus Pevsner, entre outros, e na tradição de Riegl¹³, que definiu a essência da arquitectura como a «criação de espaços» e de «espaços interiores». Para Giedion, por exemplo, o que caracteriza a universalidade da arquitectura é, precisamente, a disposição dos objectos no espaço, a sua relação com o meio envolvente e a concepção dos limites nos quais nos movemos e vivemos, permitindo-nos experienciar essa «dimensão única espaço-tempo».¹⁴

Foi, precisamente, na primeira metade do século, que o «modernismo» pretendeu reduzir a definição do objecto da história da arquitectura a uma «história das concepções espaciais». Zevi, talvez o principal protagonista desta doutrina, não teve grandes dúvidas em caracterizar a arquitectura como uma «arte do espaço». E, a esse propósito, afirmou:

*S'imprégner de l'espace, être capable de le voir, constitue le premier pas vers la compréhension des bâtiments.*¹⁵

Sem dúvida, nós podemos sempre considerar a arquitectura como «arte do espaço» no sentido em que um «lugar» particular deve receber um «carácter» específico. Como podemos depreender das palavras de Zevi:

*A essência da arquitectura (...) não está na limitação material colocada na liberdade espacial, mas na maneira como o espaço se estrutura numa forma significativa por esse processo de limitação (...) as obstruções que determinam o perímetro da visão possível, mais do que o «vazio» em que essa visão é apresentada.*¹⁶

Mas, esta qualidade particular que confere sentido aos sítios depende mais da presença de certos elementos que participam da concretização arquitectónica, do que de uma primordial imanência espacial. E, se é indiscutível que o fundamento da arquitectura é a configuração de espaços com objectivos estabelecidos num «programa» – definindo um espaço interior funcional e utilitário e um espaço exterior resultante da relação do edificado com a envolvente –, não é menos pertinente a interferência de outros factores na sua prática. Para além dos métodos específicos que subjazem ao seu exercício – instaurados no «projecto» –, a arquitectura decorre de uma conjugação de questões funcionais, técnicas, económicas, sociais, políticas e culturais, que, em síntese, podemos traduzir como um fenómeno de «espaço, forma, função e significado».

A «teoria da arquitectura» tem vindo a demonstrar que a totalidade arquitectural possui, efectivamente, um número incomensurável de dimensões que não «cabem» na tridimensionalidade espacial euclidiana. Será, portanto, mais satisfatório estabelecer uma distinção entre espaço físico e «arquitectura», do que entre espaço físico e «espaço arquitectónico». Porque a organização do «espaço físico», isto é, a organização da tridimensionalidade do edifício, não é mais do que uma das intencionalidades da concretização da «obra arquitectónica».

No seu texto, Agacinski sugere que a arquitectura, e particularmente a arquitectura com função sepulcral, se aproxima do «arquétipo da obra», sendo da ordem do abrigo, receptáculo de presença e de sentido. E parte, para tal, da interpretação «hegeliana» da pirâmide egípcia e da múmia que ela abriga: o abrigo compacto construído à volta do corpo morto, do corpo guardado, embrulhado, qual perpetuação da vida após a morte é o acto primordial de construção da obra do homem no mundo¹⁷.

A arquitectura enquanto habitação não começa com a cabana, ao invés da imagem vulgarmente difundida. O acto de construir, de enclausurar, de encerrar, de delimitar território ou de circunscrever espaço com fins utilitários ou culturais, começa, efectivamente, com a escavação proporcionadora do abrigo. Começa pelo buraco, pela «cave» subterrânea, pela caverna. Diríamos, começa por uma arquitectura subtractiva. Segundo Hegel, «s'enfermer, se terror, est un besoin plus primitif que de rechercher des matériaux pour les assembler»¹⁸, uma observação que remete a construção subterrânea para o conceito de «obra» e de «desobra». Ou seja, escavar um buraco, é da ordem do fazer ou do desfazer?

Mas, a primeira «habitação», a primeira construção com o sentido de abrigo, o «arquétipo da obra» por excelência, é a pirâmide, uma habitação destinada aos mortos, sintetizada numa arquitectura que faz a simbiose da arte subterrânea com as construções «erigidas». Em síntese, Agacinski distingue três tipos de obras: a caverna,

¹⁵ Bruno Zevi cit. Norberg-Schulz in Christian Norberg-Schulz, *Système logique de l'architecture*. Bruxelles: Pi Mardaga Éditeur, Col. Architecture + Recherches 1, 1979, pág. 103.

¹⁶ Roger Scruton, *Estética Arquitectural*. Lisboa: Edição 70, 1983, pág. 51.

¹⁷ Sylviane Agacinski, *Op. Cit.*, pág. 104.

¹⁸ Idem.

a construção escavada e a construção erguida. E conclui: a arquitectura propriamente dita, genuína, aquela que encerra na sua essência a «morada», resulta da construção escavada. A pirâmide conjuga o buraco subterrâneo, a caverna, mas com a massa edificada. A pirâmide cumpre, pois, a vocação da arquitectura que é a de enclausurar, de cercar «espaço». E, neste sentido, é o primeiro «recinto» da arquitectura.

Mas, qual é o sentido desta edificação inicial? Sabemos que a pirâmide egípcia se destinava ao reino do invisível, ao reino dos mortos. E, o «invisível» devia ser guardado pela obra «visível», pelo invólucro inorgânico que recebe o sentido, que incorpora a presença e constitui a face inteligível do signo, da individualidade «envolvida» na pedra. É que, para Hegel, a preservação do corpo tem valor de perpetuação da individualidade – de um ser indivisível, uno –, isto é, de um espírito ou de uma «individualidade espiritualizada».

Abrigando o que está «de fora», envolvendo como uma pele o interior orgânico ou a carne, a «morada sepulcral» representa a sobrevivência, a vida da interioridade, e opõe esta «vida do interior» à morte, à exterioridade inorgânica perecível e mortal. Do outro lado da vida, ou do espírito, essa «corporalidade» do corpo «representa» a individualidade espiritual. Como se o monumento ao morto monumentalizasse o corpo e o escavasse também, a fim de se constituir receptáculo de uma presença persistente e indivisível. É por isto que, segundo Agacinski, o gesto egípcio é interpretado filosoficamente como um anúncio da identificação grega do corpo, do túmulo e do signo. Poderíamos mesmo acrescentar: e da obra. O edifício sepulcral marca, então, o nascimento de uma individualidade incorpórea, incorruptível, escondida no «coração da obra», na sua interioridade, e instauradora da des-obra.

Devemos, pois, insistir: «individualidade» é algo da ordem do não-divisível, do não-material, do não-espaçado. E, portanto, da des-(d)obra. Assim:

*L'oeuvre se sera construite comme dépli volumineux, comme enceinte d'un non dépliable absolu, d'un replié sur soi, d'un non-espace qui arrête et fonde l'espacement. Ce non-dépliable est ce qu'on appelle habituellement le sens ou la présence pleine depuis laquelle ou en vue de laquelle le dépli se dépli.*¹⁹

¹⁹ Sylviane Agacinski, *Op. Cit.*, pág. 105.

A referência ao *monumentus*, na sua acepção etimológica, refere-se a uma ideia de perpetuação, de uma comemoração com fins memoriais e, em última análise, sugere o monumento funerário. Tudo o que faz *monumentum*, tudo o que lembra qualquer coisa ou alguém, participa do signo e do túmulo. Participa da sua unidade e da sua morte.

Mas, há na edificação «monumental», qualquer coisa de fascinante e grandioso que não tem apenas a ver com a afirmação de uma totalidade; a ideia de notabilidade que uma tectónica de monumento associa à obra, remete, também, para um *arché* subjacente à sua fundação, à sua ontologia; ou seja, remete para uma relação com a «ordem», com a instauração magnânime de uma «diferença» que não deixa de representar uma autoridade, uma manifestação de vontade superior.

O poder, e mais concretamente o poder totalitário, sempre se reviu no carácter telúrico deste modelo arquitectónico, maciço, compacto, intrépido, símbolo mais elevado da ordem, da alteridade e da autoridade humana ou divina sobre o mundo. Tal como antes citámos: *«L'oeuvre comme monde "ramasse" le monde, le sauve du morcellement...»*, e este «pôr-em-ordem» a obra, ou «pôr-em-obra» a ordem, corresponde a um desejo intrínseco das sociedades, elas próprias, conjurarem e exorcizarem a sua divisão e a sua ruptura.

Porventura, encontramos-nos num sistema de pensamento que liga a obra, o poder da obra, ao poder do arquitecto, em quem Agacinski vê o arquétipo por

excelência do autor e, por consequência dizemos nós, da autoridade. Ou não fosse a noção de «casa» fulcral no pensamento filosófico sobre a arquitectura. Tal como, de resto, verificamos em Heidegger, para quem o pensamento, na proximidade da poesia, é sinónimo de recolhimento, é «abrigo do ser», e a palavra, a sua «casa». A sua «morada».

Por exemplo, no seu texto *L'Art et l'espace*, Heidegger refere:

*Espace, cela apporte la localité (Ortschaft) qui prépare chaque fois une demeure. [...] Dans "espace" parle et s'abrite du même coup un avoir-lieu.*²⁰

²⁰ Martin Heidegger, *Op. Cit.* pág. 102.

O motivo da «morada» (*demeure*) perdura num pensamento que «obra» (*ouvre*) o abrigo, a morada ou a casa. Num pensamento que «abre» (*ouvre*) a um espaçamento, liberta o «espaçoso» da obra, funda um *topos* de imanências, cria um *avoir-lieu* de intensidades. Na mesma medida em que o «pôr-em-obra» a verdade, experiência limite da arte,²¹ perdura no pensamento «da» obra e «do» espaço.

²¹ Idem, pág. 105.

3. [Sin]Tese sobre Concetto spaziale de Fontana

Everything is destined to reappear as simulation. Landscapes as photography, women as the sexual scenario, thoughts as writing, terrorism as fashion and the media, events as television. Things seem only to exist by virtue of this strange destiny. You wonder whether the world itself isn't just here to serve as advertising copy in some other world.

Jean Baudrillard, 1988²²

²² Jean Baudrillard, *America* (1988) cit. Lisa Philips, «Image World: Art and Media Culture», in *Art & Design*. London: Academy Editions, 1990, págs. 86-93.

Lucio Fontana nasceu em 1899 em Rosario de Santa Fe, Argentina, e vem a morrer em 1968 em Camabbio, Itália. Filho de Luigi Fontana, também escultor, pintor e decorador, Fontana alterna os primeiros anos da sua vida entre a Itália (origem do seu pai) e a Argentina (origem da sua mãe). Até 1947, ano charneira da sua obra coincidindo com o regresso definitivo a Milão, a sua formação e actividade artística desenvolve-se segundo uma trajectória algo ecléctica, marcada por uma permanente pesquisa, oscilando entre a abstracção e a figuração, e entre a pintura e a escultura, nas quais se manifestam as mais diversas influências tanto de tendências vanguardistas como de correntes historicistas.

Mas, desde cedo, uma preocupação percorre transversalmente as suas criações. Enquadrado no contexto artístico-cultural vivido no pós-guerra favorável à experimentação e à avaliação crítica das vanguardas artísticas do início do século, Fontana enunciou as linhas gerais de um programa teórico e prático que, acima de tudo, rejeitava o tradicional «espaço virtual» ou ilusório do quadro, propondo a libertação da cor e da forma desse «espaço real da representação». Não deixando de reflectir, de certa forma, inquietações resultantes da «digestão modernista», as suas intervenções assentam numa dinâmica polarizadora entre espaço-matéria, espaço-tempo, matéria-espírito, natureza-cultura, homem-obra, ciência-religião e pensamento-linguagem, entre outros, numa obra dominada pela pureza, pela espiritualidade e, sobretudo, pela elaboração de uma nova poética espacial. É assim que pinturas e esculturas, abstracção e figuração, desenhos e acções, sucedem-se e interrogam-se mutuamente, procurando novas definições, novas noções e novas intuições, tal como afirmou: «Queremos que el cuadro salga de su marco y la escultura de su campana de cristal»²³.

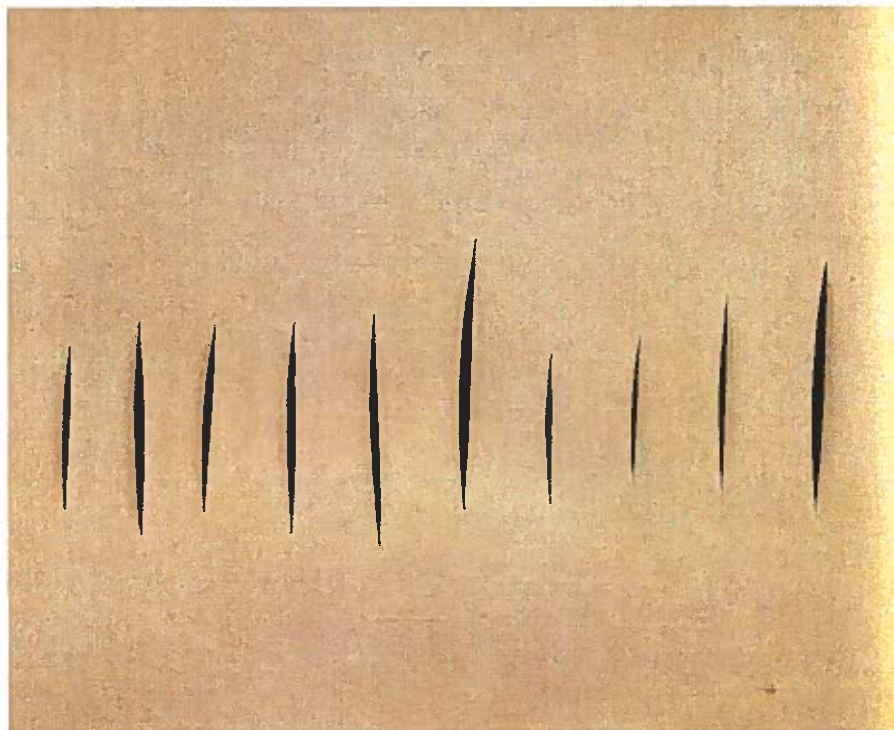
O primeiro momento importante do seu projecto regista-se com a publicação do «Manifesto Branco», em 1946, ainda na Argentina, no qual introduz pela primeira vez um novo conceito artístico a que chama «espacialismo» e que viria a designar o

²³ Giovanni Joppolo, «Lucio Fontana: quién sabe cómo es Dios?», in *Lucio Fontana entre Materia y Espacio*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1998, pág. 24.

movimento de que se considerou fundador. Nas suas primeiras obras espaciais, «verbaliza» o conceito sulcando a matéria com os dedos, de forma a provocar expressamente dicotomias como interior-exterior, positivo-negativo, concavo-convexo, cheio-vazio ou espaço-matéria, atingindo o limite extremo de «penetração» da matéria, através da qual subverte o espaço da forma ou da representação a que, até então, o artista se submetia. Porém, estas obras em gesso e cerâmica encontram-se ainda ancoradas a uma concepção matérica do programa «espacialista», o que viria a ser abandonado a favor da conquista de um espaço «real», de uma dimensão verdadeira do espaço, do vazio da obra, através da «invenção» do *agujero* – ou dos *buchi* –, as perfurações de punção sobre a tela.

Quando em Abril de 1947 Fontana regressa definitivamente a Milão, funda o «espacialismo» e publica o «Manifesto Técnico do Espacialismo» no qual define o *concetto spaziale*. Neste e noutros «manifestos espacialistas» que lhe sucederam até 1952 sente-se a influência que o «futurismo» exerceu na formulação das suas teses, particularmente na subordinação à ideia de movimento e velocidade. Afirmações como «a vida tranquila já não existe. A noção de velocidade converteu-se numa constante na vida do homem» ou «a era artística de formas paralíticas tem o seu final»²⁴, bem como o registo em que inscreve as suas teses são evidências do compromisso com um programa cujas orientações não escondiam a contradição em que se fundamentavam. Não são, portanto, inocentes as ligações a obras de artistas como Brancusi, Boccioni, Giacometti ou Balla, de quem recebeu inspiração na fase inicial da afirmação do movimento.

Por outro lado, a energia e a gestualidade primordial a que recorria, foram técnicas que não deixaram de, aparentemente, aproximá-lo das correntes informalistas e expressionistas abstractas do pós-guerra. Contudo, a especificação dos objectivos do seu projecto e a originalidade da sua produção elevaram a condição do seu trabalho e colocaram a sua obra num lugar próprio.



[Fig. 1] – *Concetto spaziale, Attese*, Lucio Fontana, 1959, tela (100x125 cm)

²⁴ Esther Ferrer, «Lucio Fontana, ni pintura, ni escultura, sino formas», in *Lapiz – Revista Internacional de Arte*. Madrid: Año V, nº 46, Dec. 1987, pág. 45.

A partir do primeiro manifesto, o espaço converteu-se definitivamente em objecto e matéria privilegiada do seu projecto artístico, traduzindo-se as suas obras em sucessivas tentativas de captar, modelar, trespassar ou libertar o «espaço da obra».

Em 1948, inicia a série *concetto spaziale* onde concretiza em obra o conceito teorizado. As superfícies monocromáticas com que reveste a tela – precursoras do projecto de Yves Klein – passam a receber cortes, rasgos, golpes ou espetões que a libertam da tensão a que a armação do quadro normalmente a submete, e rompem a sua superfície, «deixando ver» mais além um espaço, até então, interdito à representação. Quer através dos *buchi* – furos e incisões sobre a superfície do suporte –, quer através dos *tagli* – cortes, rasgos e fendas executadas com golpes sobre a superfície do suporte –, a tela deixa de ser o suporte de uma linguagem iconográfica ou signica, para se converter em superfície de projecção e de emanção para o olhar e para o espírito do observador. Tal como a luz, também o olhar e a mente trespassam a tela para um «mais-além» do espaço estético da «representação».

Este desejo de desentranhar o espaço da obra, de o perscrutar, este impulso para a evidência, para tornar visível o invisível – o âmago da obra –, não só relacionam o seu trabalho com uma visão metafísica do universo, como afirmam a sua intemporalidade e projecção no mundo, tal como deixou escrito no Manifesto Espacialista de 1947, «*não queremos saber se um gesto realizado vive um instante ou mil anos, pois estamos convencidos que uma vez realizado, o gesto se converte em eterno*»²⁵.

A procura de novas definições espaciais para além dos *attese* [Fig. 1], leva-o a experimentar diversos *concetto spaziales*, ou categorias operativas, como os *teatrini*, os *fine di Dio* [Fig. 2], os *natura* [Fig. 3] ou os *metales* [Fig. 4], através dos quais superou e esbateu as fronteiras entre a pintura e a escultura, pelo menos nas suas linguagens tradicionais, contribuindo definitivamente para a desmaterialização da obra de arte que os «dadaístas» tinham renunciado. E, foi nesta sequência que, em 1949, Fontana expressou plenamente o seu entendimento de «conceito espacial»:

*A partir del Hombre negro de 1929 el problema de hacer arte instintivamente se aclarara para mí: ni pintura ni escultura, tampoco líneas delimitadas en el espacio sino continuidad del espacio en la materia [...] ni Brancusi ni Arp ni Vándeloo, nada de volumen, sino perfiles en el espacio (nada de formas estáticas), sacrificio de creación, camino cerrado, ausencia del medio para alcanzar una nueva expresión de arte.*²⁶

A afirmação de que a arte espacialista não é «*nem pintura nem escultura, mas apenas formas, cores, sons no espaço*», do Manifesto Técnico de 1957, fundamenta uma escrita pictórica silenciosa, pura e mística, numa linguagem que encontra as suas raízes no gesto primordial da criação, de ordem ontológica, fundador da «unidade» ou da mónada «leibniziana». O sentido com que Fontana inter-fere a superfície da tela, o



[Fig. 2] – *Concetto spaziale, La fine de Dio*, Lucio Fontana, 1963, óleo, buchi e lantejoulas sobre tela (178x123 cm)

²⁵ Idem, pág. 46.

²⁶ Giovanni Joppolo, Op. Cit., pág. 31

sacrifício que impõe à obra – qual ritual de consagração sacramental – ou os estigmas, os *tagli*, indeléveis com que lhe penetra a matéria, são acções instauradoras de unidade e criação. São epifanias. Como o arado que fende a terra fértil para nela depositar a semente, há no acto dilacerador «fontaniano» uma dimensão telúrica, uma expressão física de energia e vitalidade, uma vontade de domínio a partir do qual a obra é possuída, desvirginada – podíamos falar, igualmente, de um «rito de passagem» –, que faz a obra ascender a uma ordem outra, não meramente fenomenológica, mas de carácter metafísico. No registo «leibniziano», o *concetto spaziale* indicia uma «percepção monádica ontológica», uma percepção que manifesta consciência do acto e conteúdo próprios da percepção (possuindo propriedades perceptivas interiores), e uma «percepção humana gnoseológica», de carácter exterior e fenoménica segundo a dimensão dos nossos sentidos²⁷. Como Fontana preconizou:

*Entonces el arte se convertirá en un ser sencillo, como una flor, una planta y sólo vivirá de su inteligencia [...] Y también mi arte se sostiene en esta pureza, en esta filosofía de la nada, que no es una nada de destrucción sino una nada de creación, entiendes? Y el corte, en realidad, el agujero, los primeros agujeros no eran la destrucción del cuadro, el gesto informal del cuadro siempre me han acusado y jamás yo he dicho nada [...] El arte no es sólo la pintura, la escultura: el arte es una creación del hombre que puede transformarla en cualquier cosa... y que incluso puede acabarse, porque sucederán hechos tan excepcionales... El arte parecerá demasiado elemental; será superado por la inteligencia del hombre y otras actividades que reemplazarán al arte.*²⁸

²⁷ Leibniz, *Discurso de Metafísica*. Lisboa: Lisboa Editora, 1997, pág. 41.

²⁸ Giovanni Joppolo, *Op. Cit.*, pág. 30.



[Fig. 3] – *Concetto spaziale, Natura*, Lucio Fontana, 1959-1960, bronze (61x65 cm)

A obra de Fontana abandona o tradicional espaço representado, simulacro de coisas espaciais, para privilegiar uma «experiência do espaço», assumido na sua «verdade» e essência, «como forma sensível, um espaço desrealizado, puro, vazio», e não como suporte ou meio de representação de coisas materiais. É, então, a obra que, a partir dos seus traços, das suas inscrições e da sua escrita – metáfora de si própria – perspectiva e questiona a subjectividade do meio exterior, expressos no espaço e no tempo traduzidos pela nossa percepção. Ou, o «espaço» sublimado em assunto e sujeito, corpo e alma, fusão do Ser com o Tempo – o *Sein und Zeit* «heideggeriano» –, numa dimensão cósmica universal. E, neste sentido, o *agujero* não é senão a tautologia do espaço que nos conduz a um *concelto spaziale* como *cosa mentale*.

4. Para uma tópica do espaço

Pretender esboçar um termo para o problema que serviu de tema ao nosso ensaio será, talvez, tarefa ainda mais hercúlea que o próprio texto que agora terminamos.

Porque as questões decorrentes do trinómio «espaço-obra-corpo» que considerámos de grande pertinência para um enquadramento actual do pensamento estético e artístico encerram em si uma infinidade de hiperligações possíveis e ilimitadas.

Porque ao traçarmos a natureza e os limites da incursão em tal assunto, ao delinear-mos o *parergon* do texto, citando Derrida, privilegiámos um itinerário metodológico que nos proporcionou quer aproximações sucessivas ao espaço e à obra, quer manipulações de conceitos abrangentes do universo em causa, mas cujo domínio permanece inconciliável com toda e qualquer iniciativa conclusiva.

E, porque aos espaços concebidos ou imaginados por Magritte e Mondrian, Malevich e Rodtchenko, Fontana e Klein, Buren e Turrell ou Haacke e Graham, por exemplo, aos espaços materiais ou existenciais, físicos ou metafísicos, naturais ou culturais, a todos os espaços designados e por designar, são acrescentados cada dia novas categorias a que os artistas, os filósofos, os cientistas e todos os homens, saberão libertar de *l'espace vrai* da obra, da natureza e do cosmos. Mas sempre, e por inerência, num processo jamais conclusivo.

Em todo o caso, sempre diremos que a questão subliminar e transversal a «espaço-obra-corpo» – e que persiste fundamental – pode ser importada da máxima «derridiana»: o que é que a arte nos pode revelar da sua relação entre o «ser» e a «verdade»? Ou, diríamos nós, o que é que emerge



[Fig. 4] – *Concelto spaziale, New Cork*, Lucio Fontana, 1962, cobre (234x94 cm)

da obra, intrínseco ao seu texto e ao seu enunciado? O que é que enforma e conforma o espaço a que pretendemos aceder? Ou ainda, que programa para a arte, na formulação de uma tónica do espaço?

Há, actualmente, um espaço outro para o corpo e para a mente. A subalternização da experiência física directa por uma experiência mediatizada não-presencial a que a tecnologização da sociedade vem condicionando a nossa relação com o mundo, inviabilizou as noções de espaço, tempo, visibilidade e legibilidade do meio, substituindo-a por uma percepção fragmentada e por uma informação previamente processada. Cremos que o destino da arte é o de compreender estas novas relações entre visível e invisível e de conseguir «dobrar» as suas concomitantes contradições, de forma a ser capaz de pensar e exprimir significativamente a interacção do «indivíduo» com o «mundo-lá-fora».

MACHADO DE CASTRO E A DESCRIÇÃO ANALYTICA, UMA METODOLOGIA DA CRIAÇÃO

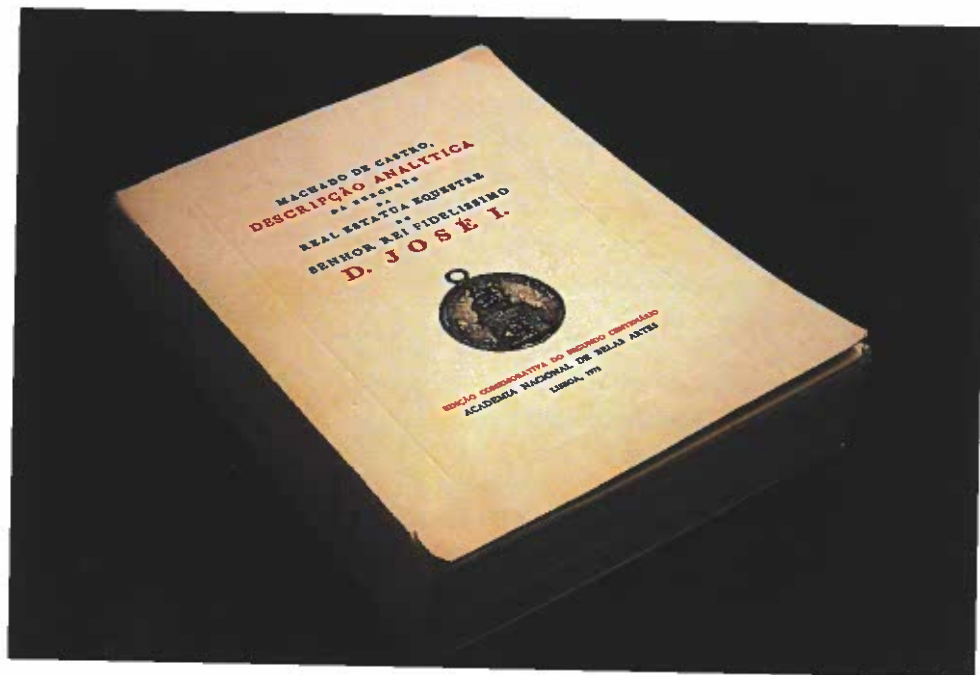
Cristina Cruzeiro

"Não deixo de conhecer que em Portugal intrometter-se hum Artista a ser Escriitor he huma novidade, que muitos poderão estranhar; e esta só circumstancia he bastante para attrahir sobre mim muitas censuras, as quaes todas anticipadamente desprezo; porque não as espero dos que são capazes de exceder-me".

Machado de Castro foi um artista português afortunado. Apesar das muitas injustiças, inglorias e equívocos que envolveram a sua pessoa enquanto artista, conseguiu um relativo reconhecimento em vida, assim como uma notória visibilidade após o falecimento. É pois natural que existam alguns estudos, textos e investigações sobre a sua vida e produção teórico-prática. Contudo, os mesmos continuam a não ser suficientes para abarcar toda a obra que Machado nos deixou.

Este estudo centra-se na *Descrição Analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelissimo D. José I*, impressa pela primeira vez em 1810, assim como em alguns episódios que a redundaram [Foto 1]. A orientação seguida, à qual o título faz juz – *Machado de Castro e a Descrição Analytica, uma Metodologia da Criação* – tem por base a convicção de que, num país onde o hábito dos artistas escreverem sobre as suas obras e sobretudo sobre as teorias e alicerces em que se apoiam é invulgar, toda e qualquer produção teórica séria que verse sobre o pensamento teórico-estético merece atenção pormenorizada. Acresce ainda a convicção que a importância maior de Machado de Castro para a arte e particularmente para a escultura reside na sua postura como escultor, mais ainda do que nas suas esculturas.

¹ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelissimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. XVII (Discurso Preliminar).



[Foto 1] – Publicação facsimilada pela Academia Nacional de Belas-Artes em 1975, da *Descrição analytica da execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, por Joaquim Machado de Castro

Desta forma, incidiremos sobre três características intrínsecas à *Descrição Analytica* que consideramos fundamentais para traçar o perfil teórico do escultor – são elas a Metodologia Estética, a Pedagogia e a Autoria. Todas se encontram presentes, de uma forma ou outra, nos seus escritos e também todas são alvo de grande atenção por parte do artista.

Provavelmente, a preocupação pedagógica de Machado de Castro adveio da consciência de uma insuficiente prática educativa em Portugal e da consciência utilitária que uma metodologia estética coerente e sistemática poderia ter. Por seu turno, esta insuficiência educativa não se tornaria tão visível ao artista se o mesmo não tivesse a convicção de estar imbuído de uma qualidade que lhe dava o direito e sobretudo o dever de transmitir o seu saber. O tom com que escreveu a *Descrição* – na primeira pessoa e sempre fazendo sobressair a sua condição sofredora e a dos artistas no geral que se vêem confinados a uma espécie de “prisão” intelectual, não vendo cumpridas as suas convicções, pareceu pois, ao artista, ser motivo bastante para perseverar através de outra arma que não a prática artística, a teórica.

Esta união – entre a teoria e a prática – apresentou-se como factor fundamental a Machado de Castro e, aliás, foi uma das suas principais e mais importantes convicções. Assim o afirmou no *Dicionário de Escultura*, na definição que apresentou de *Bellas-Letras* – “Assim como o pão he o sustento principal do humano corpo, assim as *Bellas Letras* e *Historia Sagrada*, *Profana* e *Mithologica*, são o alimento radical do espírito das *Bellas Artes*”². Inspirado em teorias como as de Aristóteles e sobretudo Horácio – da equivalência da pintura à poesia – e transportando-as para o âmbito da escultura, vemo-lo a defender que “Todas as Artes Liberaes dependem de Theorica, e Pratica: aquella he sem controvérsia mais nobre que esta; por ser a primeira pertencente ao espírito, e a segunda á matéria: porém como a Pratica na Pintura, e Escultura exige huma applicação muito assídua, e muito extensa, os que são frouxos, e os que não tiverão huma boa educação, em largando os exercícios manuaes, empregão o tempo que lhes resta em divertimentos, que lhes suavizem o canção corporal, sem cuidarem em illustrar o espírito”³.

Outra razão presidiu ainda à escolha da *Descrição Analytica* para analisar a importância de Machado de Castro, na época e para a posteridade. É que esta obra é considerada “o mais importante repositório do pensamento estético da época, ou seja dum período cultural de passagem entre o barroco e o neoclassicismo”⁴. Para isto contribuiu certamente a escassez teórica já mencionada, o que não retira qualquer mérito à obra ou ao seu autor. Não nos esqueçamos que falamos de um autodidacta, cuja aprendizagem foi toda realizada em Portugal, com os magros recursos que isso significava e que, ainda assim, o vemos citar ou referir grandes pensadores e intelectuais como “Leon Battista Alberti”, “Leonardo de Vince”, “Vasari” ou “Roger Depilles” assim como outros seus contemporâneos ou quase a quem soube de imediato reconhecer a importância, como “Mr. Cochin”. Da mesma forma o vemos a atentar e utilizar como base de estudo metodologias e técnicas de escultura oriundas de artistas internacionais.

O seu pensamento teórico-estético aparece assim e quase sempre, alicerçado em obras de grande vulto o que revela por um lado, uma necessidade sôfrega de justificar com outros autores tudo o que disse ou fez em relação à construção da estátua e por outro lado, uma sincera tentativa de escrever uma tese, mais que de descrição, de pensamento erudito e contributivo para o arranque e avanço das Artes Plásticas em Portugal.

Se o conseguiu? Em grande parte cremos que sim.

² Castro, Machado de. *Dicionário de escultura: inéditos de história da arte*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, pág. 32.

³ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. XVII (Discurso Preliminar).

⁴ França, José Augusto. *Livros Escolhidos. Machado de Castro revisitado*. In *Diário Popular*. Lisboa, 4 Março 1976.

1. Machado de Castro e a Metodologia Estética da Escultura

*"Ingenhamente afirmo estar persuadido, que não tenho desempenhado com perfeição, os preceitos que dos grandes Mestres deixo indicados, e outros que voluntariamente omitto; porque não escrevo huma Arte (como já disse em outro lugar); porém mostro que não trabalhei às cegas, e só por efeitos de hum leigo, e puro mecanismo;"*⁵.

Pleno século XVIII. D. José I, descendente de D. João V, viu a sua aclamação a 31 de Julho de 1750. Para trás, tinha como exemplo mais próximo o pai, cuja memória se confundia com grandes programas arquitectónicos como o do Convento de Mafra ou o Aqueduto das Águas Livres. O Absolutismo fazia sentido por toda a Europa, onde o rei assumia o poder directamente de Deus, legitimando desta maneira uma autoridade suprema e irrevogável. Juntamente com o Absolutismo, crescia o Iluminismo, claro movimento de renovação cultural e social do século XVIII e cujos braços, enlaçavam na perfeição os dos reis.

Em Portugal as coisas não eram, contudo, tão lineares. Quando D. José assumiu o reinado tinha como grande fantasma, do ponto de vista cultural, exactamente a presença do pai a quem quis naturalmente igualar ou mesmo superar. O resultado foi, por exemplo, a substituição das obras pictóricas da igreja de Mafra por programas de escultura, com a intenção de (...) dar continuidade à obra encetada pelo pai num domínio artístico, a escultura, particularmente desfavorecida em Portugal em termos culturais e de ensino⁶.

Também a construção da "Real Estátua Equestre" esteve imbuída desta necessidade e vontade absolutista, enquadrada no programa de (re)construção da Praça do Comércio.

Contudo, os episódios que circundaram a realização desta estátua, deixados para a posteridade através da escrita maioritária de Machado de Castro, mancharam definitivamente qualquer ideia que poderíamos ter de avanço intelectual, informativo ou cultural por parte dos agentes que nela participaram, demonstrando ao invés o grave atraso que Portugal vivia (vive?) em termos culturais e artísticos.



Mas comecemos pelo princípio. Em 1770 Machado de Castro foi convidado a participar no concurso para a construção da estátua. O convite partiu de Domingos da Silva Raposo, Ajudante de Arquitectura da Casa do Risco das Obras Públicas que só algum tempo depois teve a resposta do artista, que então se dirigiu a Lisboa. Aí, o Arquitecto "Raynaldo Manoel dos Santos" entregou ao escultor dois desenhos projectados por Eugénio dos Santos [Foto 2] que deverão ter sido copiados de um projecto para o Arco de Triunfo de Luís XIV da autoria de Le Brun e Perrault⁷.

[Foto 2] – Projecto de Eugénio dos Santos para a Estátua Equestre de D. José entregue a Machado de Castro (Fonte: Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I.* Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975)

⁵ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I.* Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 227.

⁶ Pereira, José Fernandes. In *História da Arte Portuguesa*. Direcção de Paulo Pereira. Volume III. Barcelona: Circulo de Leitores, 1995, pág.98.

⁷ Esta constatação foi feita de imediato por Machado de Castro, na *Descrição* e mais tarde por Luciano Ribeiro, no aditamento a um discurso proferido na sessão de abertura da Exposição da Estátua Equestre, em 19 de Dezembro de 1938, no Palácio Galveias. O mesmo autor refere que a suspeita ocorreu depois de constatar que o livro onde deveria vir a referida gravura do monumento francês, único exemplar em Portugal na altura dos acontecimentos, havia sido pertença da Biblioteca da Sala do Risco, onde Eugénio dos Santos era Arquitecto-Chefe e aparecia com uma página rasgada, a da pretensa gravura.

⁸ Pág. 24.

Aqui começaram os dissabores do artista, que no Capítulo II da *Descrição Analytica* afirma: “Não há Monumento algum destes, que se não confiasse inteiramente ao Escultor eleito para a sua execução, ainda os mesmos pedestaes: porém nem eu podia dizer isto, nem deixar de seguir a olhos fechados as ordens, que se me davão; e julgando que com politica poderia alcançar faculdade para melhorar, evitando os defeitos, que eu conhecia, acceitei os papeis, e dei principio ao meu primeiro, e pequeno modelo nos fins de Dezembro de 1770”⁸.

Após o referido concurso, os modelos de Machado de Castro foram aprovados e assim começou a história da construção da estátua equestre de D. José.

Entremos então no objecto que ocupa este primeiro capítulo, a metodologia teórica que Machado de Castro utilizou para a construção da estátua, sendo esta semelhante à utilizada na estrutura da *Descrição Analytica*.

Logo no Discurso Preliminar vemos aparecerem as linhas mestres que norteiam o pensamento estético do artista e do qual foi consequência a orientação metodológica por ele seguida. Diz-nos o autor que “Costume foi dos Architectos Gregos, segundo refere o Escriptor de suas vidas, publicarem Descrições das grandes obras, que fazião”⁹. Partindo do exemplo da Antiguidade para justificar a realização da obra, foi este exemplo, transportado para o espírito neoclássico que o acompanhou sobremaneira na formulação da mesma.

Neste seguimento, é com toda a lógica que o vemos a evocar o poeta latino Horácio, na expressão “ut pictura poesis”, à qual substituiu a Pintura pela Escultura no sentido de encontrar uma correspondência nas ideias, no entusiasmo e em muitas outras particularidades¹⁰. Da mesma forma se apropriou desta correspondência para aproximar a construção de um poema épico à de uma escultura equestre: “(...) a Epopeia da Escultura he huma Estatua Equestre, que aspira ao colossal, como a de que trato”¹¹. Segundo o escultor, todas as características que deviam presidir a um poema épico, deviam em similitudes várias presidir a uma estátua equestre. Entre outras, a unidade compositiva, o entendimento perante o público, uma relação imprescindível entre a acção principal e as restantes ou o estímulo de imitação para a posteridade são elementos comuns.

Há contudo uma importante diferença. Se para a Poesia “não há preceito para o modo de vestir-se o Heroe”, pela sua qualidade não visual, na “Escultura, e Pintura visíveis he ponto muito essencial; devendo escolher-se o que mais concorrer para a nobreza, e formosura da Imagem (...)”¹².

A representação do *Herói* é um ponto fulcral que contribui para o sucesso quer da Escultura quer da “Acção Épica que não só deve ser grande, porém maravilhosa, útil e interessante”. Estes predicados, transferidos para o contexto artístico em que o escultor trabalhava, significavam a representação da virtude mais brilhante do *Herói* que, em simultâneo, deveria ter uma correlação com a personalidade e aspecto de quem se representava, o “Carácter, Qualidade, Emprego, e Estado da pessoa”. As razões que apresenta para que tal aconteça aproximam a função de uma escultura deste cariz à de uma pintura régia ou mesmo à de uma fotografia, no seu contexto histórico inicial. Aliado ao conceito de beleza, que o artista aqui emprega como formosura, está pois associado o conceito de útil – o Belo útil – que pretende não só servir à veneração da personagem representada como a uma espécie de registo memorial que servirá a posteridade. Mais uma vez recorre a Horácio para fundamentar a sua teoria no sentido de não bastar o Poema ser belo mas também dever ser persuasivo.

É através de uma metodologia plenamente clássica que dá início aos sucessivos modelos da estátua equestre. Em todos prima a presença essencial do Desenho que,

⁹ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. I (Discurso Preliminar).

¹⁰ Idem, pág. 5, Capítulo I.

¹¹ Id. Ibidem, pág. 6, Capítulo I.

¹² Id., Ibidem, pág. 9, Capítulo I.

para infortúnio do artista, tinha já numa primeira fase sido feito por outro e mal feito. A Machado de Castro restou perseverar no sentido de empreender algumas alterações que melhorassem o projecto inicial, umas conseguidas, outras não, como a tentativa de vestir o rei com trajes romanos.

Não deixa contudo de referir a utilização do Desenho em todas as suas vertentes importantes, não fosse este assunto tema de uma outra obra teórica do autor – O *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, escrito por ocasião da inauguração de uma aula de desenho do nú, na Casa Pia do Castelo de S. Jorge, em 1787. Neste texto, assim como na *Descrição Analytica*, o Desenho e a Escultura caminham próximos, não fazendo sentido o segundo sem o primeiro. Aliás, depreende-se nos vários textos que deixou sobre o tema que o Desenho não era concebido por ele como disciplina totalmente autónoma e, apesar de fundamental, era-o enquanto instrumento e veículo para atingir os fins da Escultura, Pintura ou Architectura no âmbito das artes visuais e fora delas como instrumento de investigação útil e eficaz a várias matérias.

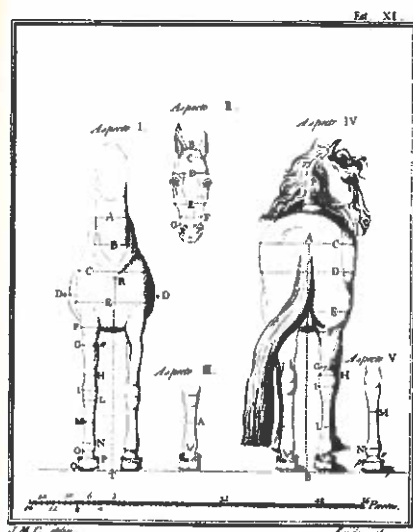
“Sendo o fim das Artes do Desenho, o mesmo que o da Poesia, de *instruir deleitando*”¹³, tal como outros estudiosos, artistas e demais elementos da cultura, Machado de Castro sabia o quanto era essencial ter conhecimento nesta arte para o desenvolvimento da qualidade artística em Portugal.

“A teoria do desenho, como das artes em geral, constitui uma aquisição do classicismo europeu”¹⁴ mas que em Portugal era terreno infértil. Apenas Francisco de Holanda se havia verdadeiramente dedicado a esta matéria e Machado de Castro seguir-lhe-á os passos, com o claro intuito de demonstrar a necessidade de prossecução dos estudos nesta área ou seja, “serem a pratica, e conhecimentos do Desenho, muito úteis, e precisos em todo o estado Civil”¹⁵.

De entre as justificações importantes que encontrou para a utilidade do Desenho, estão as que a equiparavam a qualquer outra ciência, sendo esta uma disciplina transversal quanto à utilidade. O Desenho tinha um lugar marcado na História, na Geografia, na Medicina, na Botânica, etc, e funcionava como instrumento fundamental a estas ciências.

Mas é sobretudo o Desenho enquanto “vivificador das Artes” que nos interessa. A ele, o escultor aliou a Natureza, “íntima amiga do bello, (que) a todos move, a

todos excita para buscar o mais perfeito”¹⁶. E como encontrar este princípio na construção da Estátua Equestre? Exceptuando a metodologia de cariz clássico já acima referido – que Machado de Castro utilizou nos sucessivos modelos até à arte final – podemos encontrá-la nos estudos exaustivos e pormenorizados que fez dos cavalos e seus movimentos [Foto 3]. É o próprio que nos diz que “Não consiste só em copiar bem a Natureza, nem bastão só os estudos, que ministra o Desenho, para se executar com perfeição hum Monumento destes; além de



[Foto 3] – Estudo de cavalo, por Machado de Castro (Fonte: Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975)

¹³ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 190 (Capítulo VII).

¹⁴ Pereira, José Fernandes. *Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer*. In *ArteTeoria*, nº3, Ano 2002, pág.48.

¹⁵ Castro, Machado de. *Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora*. Lisboa: (s.n.), 1818.

¹⁶ Idem, pág.218.

¹⁷ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I.* Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 42 (Capítulo III)

¹⁸ Idem, pág. 49 (Capítulo III)

outros muitos estudos, são indispensáveis os da Arte Equestre, ou Cavallaria: e como eu não tinha noção alguma desta Arte, o Excellentissimo Marquez Estribeiro Mor quis benignamente supprir esta minha falta (...)”¹⁷. Pois bem, pelas palavras do escultor podemos inferir que o Desenho não servia o intuito exclusivo de copiar a Natureza. Era preciso copiá-la através de uma selecção que cabia ao artista. Por isso o escultor pediu ao estribeiro que lhe cedesse o mais belo e perfeito cavalo – o *Gentil* – que desta forma poderia servir os seus objectivos. Mas ainda assim não chegou. “Nas dimensões do Cavallo não segui exactamente a Natureza em todas as suas partes, alterando-a em algumas, quaes forão na largura da garuppa (...)”¹⁸.

Já não estamos perante o conceito de *mimesis* de Platão. Aqui, a *mimesis* não é entendida como fórmula simples de imitar tudo o que a Natureza fornece. É preciso seleccionar o que de mais “Belo” ela tem para oferecer, reunir várias partes dessa beleza e transportá-la para a Arte. Segundo Machado de Castro é esse o papel do artista, o que pacientemente recolhe e escolhe o que deve ser ou não objecto da sua arte.

Platão deixou-nos uma visão altamente negativa da função da Arte, perante a qual a agonia seria certa, caso tivesse sido seguida. Aristóteles veio, porém, abrir novas possibilidades ao conceito de *Imitação*, adicionando-lhe a possibilidade da não-realidade e, neste ponto, temos uma aproximação ao pensamento de Machado de Castro para quem a técnica e a imitação simples não chegavam para fazer uma boa obra. Há ainda outro elemento fundamental que interage com estes conceitos, a mente do artista, que mais que um fazedor, deve ser um pensador, com o direito a adequar aos seus intuitos o que a Natureza fornece.

De igual forma, em 1593, Cesar Ripa havia afirmado na *Iconologia* que a Imitação era aquilo que apesar de fictício se encontrava relacionado com algum tipo de verdade. Machado de Castro inspirou-se neste autor quando construiu a estátua equestre, nomeadamente na composição dos baixos-relevos, através da presença de diversas alegorias. Dedicou inclusive um capítulo a este assunto, no qual justificou a razão da presença alegórica nesta escultura com a fusão da noção de “Invenção Poética” à de “Alegoria”. Diz o autor que “A Invenção Poética pertence a idéa do facto, que se há de representar; seja elle histórico, allegorico, ou fabuloso: que personagens devem entrar na scena; que affectos hão de exprimir; que accessorios as devem acompanhar, etc e a este ideal ajuntamento se póde chamar alma da composição”¹⁹. E para construir a alma da sua composição, Machado baseou-se nas figuras de Ripa, “mas com a livre franqueza de Artista”²⁰.

Existe ainda outro elemento merecedor de relevo na orientação metodológica de Machado de Castro. O escultor não se limitou a ser um observador passivo da Natureza. Não se limitou a procurar em gravuras, gessos ou outras imagens o objecto do seu estudo. No capítulo dedicado à arte equestre defendeu que só a observação dos modelos vivos podiam ser úteis ao desenho. Era preciso fechar o estúdio e sair, ver a natureza a interagir no seu ambiente natural ou, pelo menos, no ambiente proporcionado ao que se queria representar.

Também Denis Diderot, durante a segunda metade do século XVIII, professou este tipo de contacto directo com os meios naturais, relegando para segundo plano os modelos académicos em gesso. Também os românticos o fizeram, entre eles Turner, que revolucionou a linguagem artística exactamente a partir deste pressuposto.

Contudo, em momento algum Machado de Castro questionou a ordem estabelecida pelo desenho clássico, desde as proporções ao rigor científico do mesmo, aliás, Diderot também não. É curioso porém, apercebermo-nos da

¹⁹ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I.* Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 191-192 (Capítulo VII).

²⁰ Idem, pág. 194 (Capítulo VII).

actualidade do seu pensamento a este nível, uma vez que Diderot e Machado foram contemporâneos, muito embora a proximidade do pensamento de ambos seja escassa e divergente em muitos outros aspectos, nomeadamente na relação com a Antiguidade.

Entre os desenhos e a obra final havia um longo percurso levado à exaustão, preconizado pelos modelos, onde o cunho do artista se tornava mais evidente e onde o próprio devia dar o melhor de si. Para a estátua equestre foram executados vários, o primeiro em cera, o segundo em barro e finalmente o último em estuque, que serviu para os modelos em metal. Entre os modelos, vários estudos de simetria equestre e das alegorias para os baixos-relevos. Por fim, a fundição da *Estátua Equestre* e a condução da mesma ao pedestal.

Começámos esta parte afirmando que percorrer os capítulos da *Descrição Analytica* era um pouco como percorrer a metodologia artística e escultórica do seu autor. E assim é. Dedicámo-nos apenas a alguns pontos fulcrais do pensamento metodológico que utilizou para o acto criativo porque o restante está presente exactamente na estrutura do livro que deixou. Machado de Castro seguiu o método de esculpir clássico – desenho, modelos, arte final – mas não o fez sem conhecimento de causa. Justificou as suas convicções metodológicas através de um vasto conhecimento teórico, se bem que algumas vezes utilizado de forma inocente. Por fim, entre Vitruvius, Horácio, Plínio, Aristóteles, Platão, mais aqueles (de entre outros) que refere na sua definição de *escultura*, presente no *Dicionário de Escultura*, resume-se muito do seu pensamento a este nível: “He a Bella-Arte que professa o *Escultor*: a qual exige muita Litteratura com vastíssimos estudos *theoricos*, e *práticos*, para o Professor della merecer honrosa reputação; e do modo que a praticou o grande *Sócrates*, e outros distinctos Gregos: e entre os Latinos, os grandes *Buonarroti*, *Bernini*, *Algardi* &ª. Entre os seus estudos *theoricos*, não só lhe he indispensável o da Geometria; mas igualmente o das Historias Sagrada, Ecclesiastica, Profana, e Mythologica: alem de outros muitos conhecimentos Filosóficos; como *Anatomia Externa*, e *Fisionomia*, a qual já participa da *Metafysica*. Mas qual será aquelle que em si ache tão bellas e difficeis qualidades? Aquelle que em si maior porção tiver, e em mais alto grão as possuir, esse será sempre o mais digno de estimações universaes”.

Tomando consciência que a Antiguidade por si não lhe chegava, sobretudo pela aproximação aos temas sagrados, assimilando conceitos humanistas e iluministas e admitindo que o conceito de Artista formulado pelo Renascimento e pelo Classicismo era enfim improvável de se cumprir na totalidade, Machado de Castro tentou-lhe uma aproximação esforçada e sincera, que fez dele o primeiro teórico de escultura em Portugal.

2. Machado de Castro e a Pedagogia

*“Entre as Nações cultas, me consta, que somos os Portuguezes reputados quasi (ou inteiramente) cegos nas Artes do Desenho; e ainda entre nós mesmos se escreveo, não há demasiados annos, huma Carta aos Sócios do Journal Estrangeiro de Paris, na qual ainda que o seu Author dava alguma noticia do estado, em que naquelle tempo se achava a Pintura, e Architectura neste Reino, que havia de tratar da Escultura, diz: Na Escultura não temos ninguém, que mereça de ser nomeado”*²¹.

A denominada Escola de Escultura de Mafra foi a grande via de ensino para Machado de Castro, que lá se fixou em 1756. Aí, não só teve oportunidade de encetar inúmeros conhecimentos e leituras que a biblioteca lhe concedeu como teve

²¹ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I.* Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 16 (Capítulo I)

oportunidade de trabalhar com Alessandro Giusti e visualizar em pormenor o programa estético das esculturas italianas encomendadas pela corte portuguesa para ali permanecerem.

Esta vivência, repleta de ideais classicistas e renascentistas, abriu novos horizontes a Machado de Castro e daí em diante a sua postura enquanto escultor, assim como a sua produção técnica e metodológica modificou-se. A um programa integralmente clássico, acresceu ainda “o programa estético de Giusti (que) introduz uma graciosidade que contrasta com a retórica das esculturas da galilé: as figuras pairam em cenários etéreos repletos de anjos, enquanto o espaço se organiza em composições descentradas, esboçando-se assim um discreto programa rococó”²².

Daqui se conclui que não só do gosto classicista viveu a escultura e a teoria de Machado de Castro. Porque se é verdadeiro que Giusti e Mafra influenciaram bastante Machado, também o é que não só do barroco e classicismo vive a sua obra, sobretudo a teórica, chegando mesmo a assumir algumas características pré-românticas, às quais nos referiremos no capítulo seguinte.

“A nobilitação das artes do desenho, num sentido de uma erudição acrescida, é um tema constante do classicismo português. É repetidamente referido, que no nosso país, as artes do desenho não eram reconhecidas como actividades superiores, sendo tratadas e confundidas como meras actividades práticas”²³. A Machado de Castro incomodou sobremaneira esta forma de pensar as artes e como tal esforçou-se por tentar inverter este panorama, escrevendo e ensinando, tendo como horizonte uma alteração das mentalidades. Por isso em 1780 editou a *Carta que um afeiçãoado às artes do Desenho escreveo a hum alunno de Escultura para o animar à perseverança no seu estudo* (...) onde pouco fala das metodologias do desenho e escultura e muito explana sobre o tratamento que os artistas recebiam no estrangeiro, bem diferente de Portugal. Contudo, sete anos depois tornou público outro texto, no contexto do seu ingresso como mestre na aula régia de desenho, o qual intitulou de *Discurso sobre as utilidades do Desenho* e onde discreateou acerca das várias características inerentes a esta disciplina e sua utilidade para a sociedade. Nestes dois textos, apesar de em pontos diferentes, é notória a preocupação de Machado de Castro em ensinar, mais do que expor casuisticamente os seus conhecimentos. Ensinar e ajudar humildemente a que o pensamento sobre as artes se alterasse, tanto a dos discípulos de escultura como a dos demais.

À tentativa de criar um ensino erudito em Portugal, acresceu a necessidade sôfrega de propagandear o estado das artes e dos artistas no país e demonstrar as utilidades e virtudes dessas mesmas artes. Ora este facto, só por si, acarretava consigo uma iniciativa pedagógica, não só de alerta como também de proposta e solucionamento da questão.

Em relação à *Descrição Analytica* o mesmo se passou. Machado de Castro escreveu-a por várias razões, entre elas o facto de não existir em Portugal obra alguma que retratasse o modo de realização de uma estátua equestre. Mas não faltam neste texto expressões que enumeram a preocupação do escultor em transmitir o seu ofício não só a profissionais como “aos Mancebos Portugueses principiantes da minha profissão, assim como aos curiosos, que della ignorão as dificuldades; de cujo conhecimento se póde inferir o grande cuidado, que deve haver na eleição de Professores hábeis para semelhantes empresas, sem sujeitallos a quem ignore o dedicado gosto destas Artes, para não prejudicar o credito de huma Nação inteira (...)”²⁴

As razões para este texto conter operações altamente descriminadas ao ínfimo

²² *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Direcção de José Fernandes Pereira; Coordenação de Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989. In Pereira, José Fernandes, *A escultura*, pág. 168.

²³ Pereira, José Fernandes. *O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer*. In *ArteTeoria*, nº3, Ano 2002 (pág.48-60), pág.58.

²⁴ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. IX-X (Discurso preliminar).

pormenor, com comparações e chamadas para vários teóricos e artistas, para além de se prenderem com uma atitude de defesa, facto já referenciado, servem também a preocupação de operar como espécie de manual teórico-prático da escultura, sobretudo a equestre. Sob este ponto de vista, poderíamos fazer corresponder este texto aos grandes tratados do Renascimento, onde para além de considerações técnicas, encontramos uma série de preocupações do ponto de vista teórico e inclusive algumas relacionadas com o estatuto social do artista, justificando a qualidade mental e intelectual do mesmo. Ora, se partirmos desta perspectiva poderemos ter uma ideia de quanto Portugal se encontrava encajado em convicções retrógradas assentes na manualidade da arte.

Machado de Castro preocupou-se com este facto, por isso escreveu fazendo-o com os olhos assentes na realidade que o rodeava. O próprio afirmou, no Capítulo X da *Descrição Analytica*, que uma das razões que o levaram a escrever este texto foi “instruir a mocidade Portuguesa, que se aplica á minha profissão”²⁵.

Porquê esta preocupação eminente em ensinar? O ensino artístico em Portugal deu frutos tardiamente. Houve algumas tentativas de o fazer vingar, mas praticamente todas sem sucesso. Prevalciam algumas oficinas artísticas dispersas, onde pintores e escultores ensinavam a sua arte aos discípulos, mas de forma desorganizada e sem o intuito verdadeiro de aprendizagem. Havia também a Irmandade de S. Lucas, uma associação de artistas e outros profissionais cujo objectivo passava sobretudo pela protecção a nível profissional dos mesmos e não tanto pelo ensino. “E é ao período pombalino que, de acordo com os incentivos pedagógicos que a tal norma «iluminada» correspondiam, cabe a organização, muito irregular, de um ensino de «belas» ou «boas artes»”²⁶. Sublinhe-se o “muito irregular”. Porque instituir uma Academia das Artes em Portugal, ou algo que se lhe assemelhasse, foi problemático. Lembre-se por exemplo o sucedido com Vieira Lusitano e André Gonçalves quando tentaram construir uma aula do nú, insultada e apedrejada até ter de fechar as portas.

Deve-se a Cyrilo Wolkmar Machado a prossecução do ensino do desenho no século XVIII em Portugal. Autor da *Colecção de Memórias, Relativas Às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores, que estiverão em Portugal (...)*, um compêndio imbuído de espírito vitruviano que aliás dedica uma entrada a Joaquim Machado de Castro, foi Cyrilo quem em 1780 deu início a uma Academia que chegou a congregar mais de meia centena de pessoas, entre elas Machado de Castro. A esta instituição seguiram-se outras, praticamente formadas na mesma altura, como a Aula Régia do Desenho.

A Academia de Cyrillo acabou por se fundir na Aula de Desenho da Casa Pia, fundada em 1785 por Pina Manique que convidou Machado de Castro a aí leccionar. “O ensino do desenho passa desde então a contar com o apoio político de Pina Manique (...). Contava com um plano de estudos inovador, elaborado por José Anastácio da Cunha. É ainda Pina Manique quem criou em Roma o Colégio Português das Belas Artes, aí funcionando durante 12 anos”²⁷.

Por este percurso do ensino artístico em Portugal se compreende a necessidade de Machado de Castro em participar nele assiduamente, assim como se compreende que os responsáveis pela sua criação reconhecessem nele um bom professor. Contudo, falamos somente de desenho, essa disciplina primordial para o conhecimento de todas as outras no âmbito da Arte, mas cuja autonomia se definha e apenas se devia à tal responsabilidade dos mestres em ensinar técnicas e noções próprias da Pintura, da Escultura ou Arquitectura. E aqui entra a novidade da

²⁵ Idem, pág.282.

²⁶ França, José Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. Volume I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, pág.64.

²⁷ Pereira, José Fernandes. *O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer*. In *ArteTeoria*, nº3, Ano 2002 (pág.48-60), pág.60.

Descrição Analytica, que no campo da pintura tem a sua homónima na obra de Francisco de Holanda, mas que no campo da escultura funciona como obra inédita.

A proximidade entre Francisco de Holanda e Machado de Castro não se verifica só no facto de ambos se terem dedicado a escrever sobre Arte. Francisco de Holanda esteve em Itália e lá tomou contacto com obras e textos de natureza artística importantes para a sua formação teórica. Machado de Castro não teve a mesma sorte mas, apesar disso, estudou o suficiente para que as suas ideias sobre as Artes seguissem um pensamento erudito. E sobre esta matéria ambos tiveram um pensamento convergente. O facto de Machado de Castro reconhecer que no Desenho, enquanto matriz de todas as Artes, a destreza técnica não era um elemento essencial, ao qual se sobrepunha a mente do artista, aproxima-o do pensamento neo-platónico de Francisco de Holanda [Foto 4]. Mais, o facto de para o escultor ser essencial recompor os dados que a Natureza fornece mediante os objectivos do artista, faz uma ponte directa ao que Francisco de Holanda refere como sendo a “verdade da pintura”, que consiste na capacidade do artista em alterar as formas naturais em prol da composição, cujo primado fundamental reside na “ideia”.

Machado apercebeu-se que não bastava ensinar através do fazer, era necessário haver uma pedagogia assente em metodologias e teorias fundamentadas para o ensino. E se não o tivesse feito será que a construção da Estátua Equestre teria tido a repercussão que teve, relatando a preparação, evolução e realização em pontos determinantes para a sua integração no conjunto de obras de cariz inovador? Fica a questão, reforçada pela afirmação de António José da Silva Valente: “Ao analisarmos pormenorizadamente a obra deste artista, facilmente notamos que as suas Técnicas/Métodos de escultura no bronze e na pedra, seguem o método do traslado mecânico que viria a assumir uma importância significativa no século XVIII, em toda a Europa”²⁸.

Machado de Castro criou a sua oficina em Lisboa. Aí ensinou escultura e instruiu vários discípulos. Dirigiu inúmeros trabalhos e programas escultóricos, sobretudo depois de 1782 quando foi nomeado por D. Maria I escultor da Casa Real. Por serem muitas as encomendas e os prazos apertados, deixou várias vezes a execução das obras aos assistentes que com ele trabalharam, primando sobretudo pela direcção das mesmas e execução dos modelos, onde acreditava depositar o seu “génio” de artista. Também por isso, a sua acção neste âmbito foi a de um pedagogo, tanto no que respeita à orientação explicativa das bases da escultura, como à ministração de aulas.

Mas a via pedagógica que seguiu ficou também marcada pelos seus escritos, entre os quais se destaca a *Descrição Analytica da Estátua Equestre*. Aqui, uma vez mais associando a poesia à escultura, vêmo-lo afirmar que “Do metro, e suas espécies,



[Foto 4] – Conjunto escultórico lateral da Estátua Equestre de D. José, por Machado de Castro (Fonte: Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975)

²⁸ Valente, António José da Silva. *A Estátua Equestre de D. José I de Machado de Castro*, 1775. Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusitana (Vol. 1 e 2). Lisboa: (s.n.), 1998, pág. 8.

dizem muitos Sábios ser o material da Poesia; mas não consiste na medição dos versos o espírito daquela Arte, o qual está no entusiasmo, no filosófico, e no rethorico della”²⁹. Por apenas tratar de questões técnicas (medidas) critica “Vinhola”, o que transportado para o campo da escultura, significa que não era a técnica o que mais lhe interessava ensinar. Reconheceu mesmo que a essas questões apenas dedicou parte da obra, sendo a restante concentrada no “filosófico”, ou seja, teórico, da mesma, que “não he hum sistema regular, e methodico de preceitos, posto que declare alguns; nem digo a decima parte do que se póde dizer a este respeito. E se, isto não obstante, me quizerem condemnar, eu voluntariamente me sacrificio á censura, no honrado projecto de ser util á mocidade, que pertendo instruir; mostrando-lhe, pelo que respeita á profissão, parte do que tem julgado, e dito os grandes homens das mesmas Artes, excitando-lhes assim a curiosidade para verem esses exemplares (...)”³⁰.

A pedagogia de Machado de Castro consuma-se assim numa amálgama de atitudes que, contudo, são sistematizadas e organizadas numa espécie de hierarquias de importância, onde encontramos em sentido ascendente a técnica, a metodologia, o desenho, o conhecimento teórico-prático e histórico da disciplina escultórica e em primeiro e mais importante lugar, o génio artístico que não é mais, para o autor, que o legado dos anteriores elementos aliado a uma característica inata, ou seja, a capacidade que o artista tem de criar uma obra que não seja apenas física, também mental.

3. Machado de Castro e a Autoria

*“(...) fui lançado fora da Praça publicamente, com tal ou qual ignominia; porque o Tenente... não quero nomeallo; pois só em declarar-lhe o nome lhe faria maior injúria do que elle me fez naquelle acto: o referido Tenente, em fim, não só usou de palavras, e gestos indecorosos á sua propria Farda, mas até me ameaçou com prender-me; porque eu lhe instava na precisão que havia da minha assistência naquelle sitio”*³¹.

Foi assim que Machado de Castro relatou o sucedido durante a elevação da estátua equestre ao seu pedestal. Foi expulso do local. Esta atitude, inconciliável com a actual concepção de artista, foi ao momento aparentemente normal, não suscitando escândalo nem indignação.

À tendência actual em nada justificar no que se refere a questões artísticas, Machado de Castro apresentou a atitude inversa, a de explicar e justificar exaustivamente tudo o que fez, se bem que não totalmente do ponto de vista conceptual. Porquê?

Em causa esteve sempre a defesa de uma classe profissional, defesa essa que começou no século XVI e foi assumindo várias perspectivas de luta e inclusive facções, até à actualidade. Mas esta é uma classe distinta de outras, pelo carácter individualista que quase sempre fomentou.

No Renascimento assistimos à primeira grande batalha sobre o assunto. No âmbito da pintura, os artistas começaram a assinar as suas obras, a procurar um cunho que os distinguisse dos seus colegas de profissão e a justificar um trabalho intelectual que os retirasse do jugo de mero *artifex*. No século XVIII nasceu a mesma luta no âmbito da escrita, luta que se estendeu ao século XIX. O escritor pretendia ser autor, com a legitimidade e importância que o conceito acarretava, não só em termos de estatuto como em termos económicos e sociais. Até aí aparecia com o mesmo grau de importância que os restantes agentes implicados na produção e

²⁹ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. Jos. I.* Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. XIII (Discurso Preliminar).

³⁰ Idem, pág. XIII-XIV (Discurso Preliminar).

³¹ Idem, pág. 261 (Capítulo XI).

execução de um livro (desde o impressor ao editor) o que demonstra a posição e importância social que o mesmo ocupava.

A inspiração e o génio surgiram claramente como conceitos justificativos para a importância do trabalho criativo no século XIX. Wordsworth, na primeira década do século XIX, defendeu que o génio era alguém que se dedicava e criava algo totalmente novo, sem precedentes e que nunca tivesse existido.

Por isso o conceito de génio assumiu, nesta e em outras épocas, contornos de extrema importância para a compreensão e valor da obra de arte e do artista. Este conceito nunca foi, contudo, unânime. Pelo contrário, desenrolou inúmeras interpretações no seu tempo e fora dele. Ter génio era ter talento? Era inspiração? Ou era a capacidade de ver algo novo na Natureza? O artista genial era um ser com dádivas divinas? O que era afinal um artista com génio?

A esta questão Kant respondeu afirmando que génio era a capacidade de produzir obras de arte de forma inédita e original.

No capítulo dedicado ao Artista, na *Estética* de Hegel, podemos também encontrar uma definição para génio. Diz o autor que “Génio é aquele que tem o poder geral da criação artística bem como a energia necessária para exercer tal poder com o máximo de eficácia”. Daqui se pressupõe que o génio é inato, mas não uma faculdade presente em todos. Para além do mais e segundo o filósofo, não bastava ter génio, era necessário ter também consciência da presença dessa faculdade e saber como utilizá-la. Hegel admitia ainda que ter génio não bastava para fazer uma obra de arte. “(...) a arte exige sempre, e em todos os casos, longos estudos, constante aplicação, muito grande saber; mas quanto mais ricos e vastos forem o talento e o génio, menos esforços se terão de fazer para adquirir a facilidade de que a produção carece”³².

Baudelaire, no *Pintor da Vida Moderna*, ao reportar-se a Constantine Guys como protótipo de artista moderno afirmou: “Nenhum dos seus desenhos é assinado, se chamarmos assinatura a essas algumas letras, fáceis de reproduzir, que configuram um nome, e que tantos outros apõem faustosamente no fundo dos seus mais despreocupados esboços. Todas as suas obras, no entanto, estão assinadas pela sua alma resplandecente (...)”³³. Esta particularidade, a de se tomar consciência que o resultado de uma obra de arte dependia em muito do seu autor, trará durante o Romantismo repercussões imediatas no peso e responsabilidade de se ser artista.

Mas este contexto não é o português. No nosso país as coisas aconteceram muito lentamente e, apesar de em termos internacionais as águas terem-se começado a agitar deste ponto de vista, no plano nacional e para os agentes artísticos e público em geral, assim como para muitos artistas, a Arte não passava de um empreendimento manual, ainda para mais porque falamos de um tempo anterior ao período romântico.

Exemplo maior deste facto, para o contexto de Machado de Castro, foi o Senado da Câmara de Lisboa, na inauguração da estátua equestre, em 1775, ter gasto mais em goma de peixe (31\$920³⁴) para a ceia que ofereceu à Casa Real e às Casas da Alfândega do que o que foi pago ao escultor pela execução da obra – uma tença anual de 30\$000³⁵. Ainda mais significativa foi a discrepância entre o pagamento feito ao fundidor e ao escultor, tendo o primeiro recebido praticamente dez vezes mais (200\$000³⁶) do que o segundo! Por aqui ficamos a ter uma pequena noção do que se entendia por autoria e qual o seu peso na sociedade.

E Machado de Castro, como encarou ele a sua autoria? Começemos com a definição que fez de génio no *Dicionário de Escultura*: “He a tendência natural que tem qualquer Individuo, para tal, ou tal aplicação ou exercício: e a elle se entrega como

³² In Hegel, G.W.F.. *Estética*. (Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino) Lisboa: Guimarães Editores, 1993. Pág. 163.

³³ In Baudelaire, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Veja, Limitada, 2002. Pág. 13

³⁴ Pereira, Ângelo. *A inauguração da Estátua Equestre de El-Rei D. José I*. Narração verídica feita por um jesuíta, testemunha ocular do acontecimento. Lisboa: Editorial Labor, MCMXXXVIII, pág. 47.

³⁵ Valente, António José da Silva. *A Estátua Equestre de D. José I de Machado de Castro*, 1775. Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusitana (Vol. 1 e 2). Lisboa: (s.n.), 1998, pág.14.

³⁶ Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 340 (José Augusto França).

arrastado pela própria natureza”³⁷. Existiam portanto dois factores determinantes, sendo que um deles não dependia do indivíduo e o outro era da sua inteira responsabilidade. O primeiro estava relacionado com a “tendência natural”, que nascia com a pessoa e que era uma dádiva da “natureza”, como referiu no final. O segundo factor prendia-se com a própria vontade, que não tinha de ser involuntária, em fazer cumprir da melhor forma a tal tendência natural, ou seja, o dom de ser artista. Tomemos agora por referência o que Immanuel Kant, em 1790, afirmou na *Crítica da Faculdade do Juízo*: “a imaginação é um poderoso agente para criar, por assim dizer, uma segunda natureza com o material que lhe é fornecido pela natureza real.”³⁸ Entre as duas citações encontram-se alguns traços análogos: a tendência natural que fala Machado de Castro poderá ser entendida em Kant como a imaginação assim como a entrega a que o primeiro se refere pode ser correspondida à criação do segundo.

Immanuel Kant e Machado de Castro foram contemporâneos. Exerceram as suas respectivas actividades mais ou menos em simultâneo, mas provavelmente nem ouviram falar um do outro. Contudo, salvas importantes distâncias, o pensamento de ambos é em alguns pontos consentâneo. A razão principal desta “coincidência” é ambos terem sido do seu tempo, apesar de Machado de Castro não ter sido do seu tempo em território nacional.

Quando em cima se focou de forma resumida parte da história da autoria, até Baudelaire, foi com o intuito de percorrer uma evolução do pensamento estético a este nível. Essa evolução funciona para todas as áreas da ciência e da vida e justifica-se como uma espécie de “bola de neve” que vai sempre crescendo sem nunca perder a ligação ao que anteriormente se produziu, fez ou descobriu. Significa isto que os quadros mentais acontecem em determinado tempo, porque esse tempo está preparado para os receber, apesar de em algumas circunstâncias a percepção disso não aconteça em simultâneo nos diversos contextos espaciais. Pensamos que foi o que aconteceu com Machado de Castro. Apesar do seu contexto espacial não ser ainda propício a determinado tipo de considerações, o contexto temporal em que viveu era-o e nesse sentido encontra-se no limbo de algum do pensamento preconizado pelo Romantismo.

A citação que fomos buscar de Kant não foi inocente. O seu conteúdo demonstra o quanto estava em decadência o conceito de imitação e como este foi substituído pelo paradigma da imaginação. Mais, demonstra de certa forma a actualidade do pensamento de Machado de Castro, no sentido de também para ele o conceito de imitação tradicional ter deixado de ser irrefutável para ser um conceito adaptável ao qual muitos outros se associavam.

Há ainda outra questão que liga Machado de Castro ao Romantismo. É a sua atitude enquanto artista, atitude bem patente na *Descrição Analytica*. Em primeiro lugar, por fazer da escrita desta obra uma questão pessoal onde a sua individualidade artística assumiu enorme relevo, nomeadamente por escrever sempre na primeira pessoa. Em segundo lugar por destacar sobremaneira a questão da originalidade teórica do escrito, ressaltando a sua importância para a arte e nunca deixando de dissociar esta questão à sua iniciativa. Em terceiro lugar pelo tom de sofrimento que incute na obra. Sempre que a oportunidade o permite, Machado de Castro avalia a sua condição amargurada por ser artista no seu país e de como isso lhe trouxe inúmeras angústias às quais contudo não pôde fugir por lhe estar na alma e espírito.

Na *Descrição Analytica*, logo no Apêndice ao Discurso Preliminar, aproveita a

³⁷ Castro, Machado de. *Dicionário de escultura: inéditos de história da arte*. Lisboa: Livraria Coelho, 19 pág. 48.

³⁸ In Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

³⁹ Castro, Machado de. *Descrição analítica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. XXXIII

opinião de um estrangeiro, Murphy, para deixar o recado a todos aqueles que desprezaram a sua importância enquanto autor da estátua equestre, através da seguinte citação: “Em quanto ao Escultor Machado de Castro, que tinha um direito incontestável ao mérito principal da obra, pela ter desenhado, e modelado, elle ficou em total esquecimento; e entre mil portugueses talvez não exista hum, que saiba ter elle sido o Author da Estatua”³⁹ [Foto 5]. Também no Discurso Preliminar havia já enumerado vários exemplos de artistas internacionais que sofreram dos mesmos “desgostos” que ele em serem obrigados a seguir determinadas directrizes alheias às suas convicções de artista.

Se por um lado, Machado de Castro assume plenamente uma condição genial, atributo romântico de artista sofredor, por outro deita por terra qualquer teoria que associe o seu ofício à liberdade de criação. Na *Descrição Analytica* demonstra claramente que não é excepção e que o facto de trabalhar para alguém obriga o artista a cedências profissionais que em nada estão relacionadas com a inspiração, imaginação ou vontade artística.

No mesmo texto, demonstra ainda como a manualidade e a técnica não são factores determinantes para a construção de uma obra de arte. Não deixa contudo de atribuir muita importância a estes elementos, sobretudo no que toca à construção dos modelos.

Sabemos que muitas das obras de escultura que Machado de Castro deixou não tiveram o cunho da sua mão e sim dos ajudantes que com ele trabalharam. No entanto, no Capítulo IX da *Descrição Analytica*, afirma que “Se eu da minha propria mão tivesse inteiramente feito o Modelo grande em estuque, e a meu árbitrio estivesse dar-lhe, ou não o retoque de cizel, faltando-me essa prática, poderia talvez inclinar-me a deixar a Estatua sem ser cizelada; posto que me não faltariam opposições, e censuras; mas eram mal fundadas, pelos motivos ponderados: porém como a pressa me obrigou a servir-me de muitas, e diversas mãos em ajudar-me no dito modelo, isto fez com que não tivesse esse toque original, que teria, sendo modelado unicamente pelo Artista, Chefe da mesma obra”⁴⁰.

É no *Dicionário de Escultura* que o artista coimbrão deixa clara a sua definição de Artista, distinguindo-a claramente da de Artesão: “Nos felices climas, aonde muitos annos há, que as Bellas-Artes filhas do Desenho e outras, que tem mais de mental, que de material, largarão as mantilhas, fazem diferença de *Artistas* e *Artezanos*. Aos primeiros chamão *Artistas*, mesmo para distinguillos dos *Artezanos*, deixando esta ultima nomenclatura aos que exercitão officios fabris, e embadeirados”⁴¹. Esta definição não deixa dúvidas e clarifica plenamente a posição de Machado de Castro (como aliás não podia ser diferente) em relação à questão: artista é aquele que privilegia o pensamento e cuja

⁴⁰ Castro, Machado de. *Descrição analítica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 243.

⁴¹ Castro, Machado de. *Dicionário de escultura: inéditos de história da arte*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, pág. 28.



[Foto 5] – Projecto de Machado de Castro para a Estátua Equestre de D. José, com as aletrações do próprio ao projecto de Eugénio dos Santos (Fonte: Castro, Machado de. *Descrição analítica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975)

contribuição artística é fundamentalmente mental. E esta característica mental não advém da sabedoria, muito importante mas insuficiente para criar um bom artista. Advém sim da condição *genial* do artista que, não podendo alienar-se dela, se mune dos instrumentos necessários ao bom cumprimento da “tarefa”, entre eles a técnica, o estudo, o bom gosto e a sabedoria.

Por isso mesmo, se em muitos aspectos Machado de Castro encarna perfeitamente a pele do classicismo este é sem dúvida um em que se afasta redondamente. A sua relação com a autoria é controversa e vive exactamente entre a desmistificação do artista genial e a plena encarnação desse mito. A humildade com que escreve e projecta nos outros as suas próprias ideias não se coaduna com a atitude egocêntrica cultivada à posteriori pelos artistas. Por isso a sua posição neste aspecto não é ainda plenamente romântica apesar de enunciar alguns predicados dessa tendência.

Em contrapartida, a *Descrição Analytica* é entre outras muitas coisas, uma obra de memória, da memória individual de Machado de Castro que faz dela uma espécie de “diário” de desabafos e angústias e onde procura defender-se de todas as calúnias e críticas realizadas ao seu trabalho mas também onde procura defender toda a sua classe: a dos artistas.

Conclusão

“Se isto acontecesse entre Hottentotes não admirava: mas com hum Ministro de Estado em huma Nação Civilizada, e q. em Letras, e Armas tem produzido tantos homens distintos, faz-me confirmar no fanatismo em que vivo, de que – Em Portugal influe Astro maligno destruidor das Bellas Artes!!!”⁴²

Assim se refere Assis Rodrigues, um discípulo de Machado de Castro, ao estado das Artes no Portugal de então. No mesmo texto, reporta-se ainda a Machado como o infeliz e desgraçado. Começamos este texto por considerar Machado de Castro um afortunado. Agora terminamos com uma citação que parece contradizer essa consideração.

No entanto, continuamos a acreditar que assim foi. Afortunado por ter tido algum reconhecimento por parte dos colegas de profissão, por parte dos seus ajudantes, por parte inclusive da Casa Real. Afortunado sobretudo por ter conseguido exercer a profissão que, se não terá escolhido, pelo menos terá amado. Isto apesar das muitas injustiças e incompreensões de que foi alvo.

Não nos concentrámos na estátua equestre nem em outra obra de escultura do autor. Também não nos dedicámos aos seus dados biográficos ou percurso de vida. Se ambas as situações foram focadas, foi somente com o intuito de remeter para algum pensamento estético e teórico de Machado, assim como a sua atitude enquanto artista. Porque foram estes pontos que nos interessaram.

O seu pensamento estético e artístico é controverso em vários aspectos. Se por um lado o modelo clássico assenta-lhe bem, por outro não se reduz linearmente a ele. Este facto deveu-se bastante às leituras constantes que empreendeu e que de certa forma o projectaram para um horizonte mais avançado ao que se vivia em Portugal. Mas ainda assim soube ir mais longe. As leituras não lhe serviram apenas para debitar e aceitar paulatinamente o que lia. Serviram-lhe também para criar as suas próprias considerações e ideias sobre as várias matérias artísticas que debateu.

E neste aspecto a *Descrição Analytica* assume grande importância. Porque congrega em si praticamente todas as orientações que sustentam a sua metodologia criativa ao qual acresce ter sido uma obra impressa e por isso responsável pela divulgação e

⁴² Carta escrita por Assis Rodrigues, discípulo de Machado de Castro, onde fala das obras do mestre e do estado das Artes em Portugal. In Valente, António José da Silva. *A Estátua Equestre de D. José I de Machado de Castro*, 1775. Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusitana (Vol. 1 e 2). Lisboa: (s.n.), 1998, Volume II, pág.9.

prosecução do pensamento do escultor.

Joaquim Machado de Castro enquadra-se no fim do classicismo. Este sistema, em Portugal, teve como base primordial os textos da Antiguidade Clássica. Eram poucos os exemplos materiais que circulavam e esta foi uma falta irreversível para a verdadeira implementação do classicismo em Portugal.

A este facto, acresceram os poucos recursos que os artistas portugueses tiveram para sair do seu país em busca de exemplos e formação teórica e prática. Valia-lhes a experiência dos estrangeiros que por cá passavam, assim como as gravuras, réplicas e livros que podiam ler. Mas ainda assim, nem todos se dedicaram a este esforço.

O mérito de Machado de Castro começa por aí. A voracidade com que leu inúmeros autores, assim como Tratados e textos teóricos, fizeram com que se destacasse dos demais artistas do seu tempo. Mesmo que essas leituras muitas vezes resultassem num pensamento ingénuo e inocente.

As influências que dominam os seus textos são muitas e foram sendo desenvolvidas ao longo deste texto. É contudo certo que Machado de Castro contribuiu, à sua maneira, para a edificação de um pensamento português das artes.

E, apesar de afortunado, terá efectivamente sofrido com o que o peso da cultura acarretava em Portugal. O facto de se ter dado mais importância ao fundidor da estátua equestre – facto que resultou provavelmente da perícia técnica utilizada, também ela atrasada em Portugal mas bastante comum no estrangeiro – é o bastante para perceber em que estado estava a cultura artística no Portugal de então.

A actualidade do que escreve é dúbia. Se cita na *Descrição* alguns estrangeiros contemporâneos ou quase, há uma certa relutância em citar obras ou pensadores praticamente seus contemporâneos, como o Padre Inácio Vasconcelos. Contudo, em muitos assuntos, o seu pensamento assemelha-se por exemplo a Diderot ou Kant. Com Cyrilo apresenta também muitas semelhanças, sendo as propostas de ambos comparáveis.

A metodologia criativa que se referiu abarca um universo muito mais amplo do que o prático ou técnico. Não é muito relevante para este contexto estudar como o escultor seguiu à risca os passos da arte de esculpir – desenho, modelo e obra final. Mas interessa os motivos por que o fez e a forma que encontrou para os utilizar mediante as suas convicções.

Convicções. Porque foi sobretudo nessas que este ensaio se centrou. Nas convicções estéticas, nas pedagógicas e nas autorais. Pois são exactamente essas que fizeram de Machado de Castro o escultor que conhecemos.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Machado de Castro:

Carta, ou Narração conciza da festividade feita na cidade de Lisboa na collocação da Estatua Equestre do nosso fidelíssimo monarca: Com a exposição das figuras, de que se orna a baze, em que descança a mesma estatua. Lisboa: na Offic. De António Rodrigues Galhardo, impressor da Real Meza Censória, com licença da mesma Real Meza, (s.d.).

Castro, Machado de. *Ao rey fidelíssimo Dom José I nosso senhor collocando-se a sua colossal estátua equestre na Praça do Commercio: ode.* Lisboa: Régia Officina Typografica, 1775.

Castro, Machado de. *Carta que um afeiçoado às artes do desenho escreveu a um aluno da escultura.* (S.l.:s.n., 19..)

Castro, Machado de. *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória*

- do Senhor Rei fidelíssimo D. José I. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975.
- Castro, Machado de. *Dicionário de escultura: inéditos de história da arte*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.
- Castro, Machado de. *Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora*. Lisboa: (s.n.), 1818.
- Castro, Machado de. *Estudos para a estátua equestre de D. José I*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1938.

ESTUDOS

- Baudelaire, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Veja, Limitada, 2002.
- Bar e Brême, Virginie e Dominique. *Dictionnaire Iconologique. Les Allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*. Dijon: Éditions Faton, 1999.
- Catálogo da Exposição bibliográfica, iconográfica e documental relativa à Estátua Equestre*. Lisboa: Câmara municipal de Lisboa, 1938.
- Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Direcção de José Fernandes Pereira; Coordenação de Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- Exposição de Arte Portuguesa em Luanda e Lourenço Marques*. Organização do Ministério das Colónias. Agosto/Setembro de 1948.
- França, José Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. Volume I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.
- França, José Augusto. *Livros Escolhidos. Machado de Castro revisitado*. In *Diário Popular*. Lisboa, 4 Março 1976.
- França, José Augusto. *Folhetim artístico, Os dois centenários de D. José I*. In *Jornal Novo*, Lisboa, 26 de Junho de 1975.
- Hegel, G.W.F.. *Estética*. (Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino) Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- História da Arte Portuguesa*. Direcção de Paulo Pereira. Volume III. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995.
- Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- Lima, Henrique de Campos Ferreira. *Joaquim Machado de Castro: escultor conimbrese: notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*. Coimbra: (s.n.), 1925.
- Machado de Castro, *Dos conventos de Mafra a São Francisco*. Catálogo da Exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da universidade de Lisboa. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1999.
- Machado, Cyrilo Volkmar. *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores, e escultores, Architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.
- Machado, Cirilo Volkmar. *Tratado de Architectura & Pintura*. (Transcrição, Prefácio e Notas de Francisco Gentil Berger). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Martins, Francisco José Rocha. *Em volta da estátua equestre*. In *Ilustração Portuguesa*, II Série, 18 de Junho de 1906.
- Mota, Pedro Teixeira da. *A Iconologia em Ripa e Baudoin. Da Razão das Imagens*. In *Arte Ibérica*, Ano 3, nº24, Maio 1999.
- Pereira, Ângelo. *A inauguração da Estátua Equestre de El-Rei D. José I. Narração verídica feita por um jesuíta, testemunha ocular do acontecimento*. Lisboa: Editorial Labor, MCMXXXVIII.
- Pereira, José Fernandes. *A Cultura Artística Portuguesa (sistema clássico)*. Lisboa: (s.n.), 1999.
- Pereira, José Fernandes. *Reflexões sobre as Teorias da Escultura Portuguesa*. In *ArteTeoria*, nº2, Ano 2001 (pág.6-19).
- Pereira, José Fernandes. *O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer*. In *ArteTeoria*, nº3, Ano 2002 (pág.48-60).
- Ribeiro, Luciano. *Machado de Castro e a Estátua Equestre*. Conferência pronunciada na sessão de

- abertura da Exposição da Estátua Equestre, em 19 de Dezembro de 1938, no Palácio Galveias. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1939.
- Ripa, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 engraved illustrations*. Edited by Edward A. Maser. New York: Dover Publications, Inc., 1971.
- Sousa, Ernesto de. *Para o estudo da escultura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- Sousa, J.M. de. *Índices das «Memórias» de Volkmar Machado* (prefácio de Henrique de Campos Ferreira Lima). Lisboa: Portugália Editora, 1941.
- Valente, António José da Silva. *A Estátua Equestre de D. José I de Machado de Castro, 1775*. Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada (Vol. 1 e 2). Lisboa: (s.n.), 1998.

TEORIA DA ESCULTURA OITOCENTISTA PORTUGUESA (1836-1874)

José Fernandes Pereira

O Ensino da Escultura

Vinte anos antes da criação das Academias, escrevia-se que, apesar da fama de Manuel Pereira, os tempos áureos da escultura portuguesa decorreram entre os reinados de D. João V e D. João VI, através de Alexandre Justi, Machado de Castro, Faustino José Rodrigues, Joaquim José de Barros, Amatucci, além de outros já falecidos, como José de Almeida, Alexandre Gomes, Francisco Leal Garcia e António Ferreira¹. Ora, como veremos, a Academia lisboeta e os seus primeiros escultores entrocam precisamente nesta linhagem.

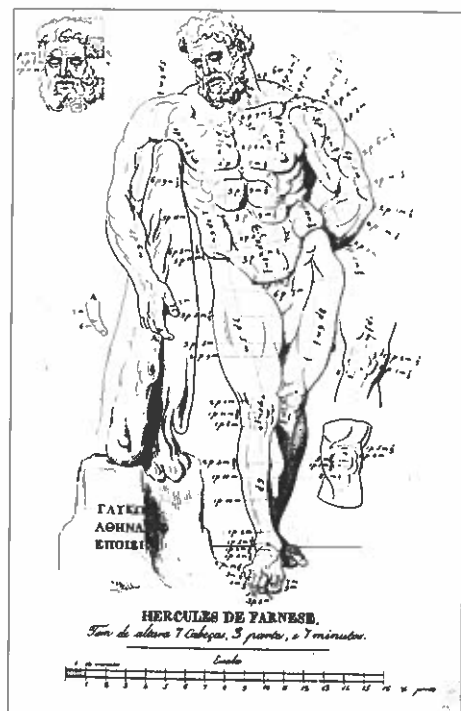
Em 25 de Outubro de 1836 é criada a Academia de Belas Artes de Lisboa através de um decreto assinado por D. Maria II que abrirá as suas portas em Fevereiro do ano seguinte. Tratava-se de uma medida do Setembrismo, uma deriva esquerdista do liberalismo, que governou o país entre 1836 e Abril de 1839. Durante este curto e atribulado espaço de tempo, assiste-se a uma meteórica criação de novas instituições, logo a partir de Novembro, como as Escolas Médicas de Lisboa e Porto, as Escolas de Farmácia nas duas cidades e em Coimbra, o Conservatório de Lisboa, uma Faculdade de Direito para Coimbra, a Escola do Exército, um Conservatório de Artes e Ofícios para as duas principais cidades do Reino, as Politécnicas e as Academias da Belas-Artes de Lisboa e Porto. Em princípio, grandes obras de fomento educativo destinadas a suprir lacunas seculares.

O principal impulsionador destas iniciativas é Manuel da Silva Passos que, no caso da Artes, assina então um relatório onde se dá conta da falência de iniciativas

anteriores, como a da Irmandade de S. Lucas, incapaz de se auto regenerar (crítica já escrita por Cirilo), nem tem como positivas instituições como as Aulas de Gravura, de Escultura, de Desenho de Figura e Architectura Civil ou a Academia dirigida por Sequeira em 1820. A ideia era reunir num só estabelecimento estas dispersas iniciativas que, de um modo geral, sempre tiveram vida curta e atribulada, apesar da protecção régia de D. Maria I e do seu Intendente Pina Manique (ambos tentaram tirar as artes do beco sem saída a que as remetera a inoperância cultural do Marquês de Pombal) que, obviamente, e por razões ideológicas, o decreto ignora.

Passos considera que poucos progressos se registaram, tudo se devendo à falta de uma Academia de Belas Artes, desejo antigo de

¹ *Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*, Lisboa, 1816, I vol. Nº XIII, págs. 209-210.



Francisco de Assis Rodrigues,
Hércules de Farnese (desenho)

artistas esclarecidos, como Machado de Castro ou Cirillo se bem que a nova instituição divergisse nas orientações, no funcionamento e nas intenções.

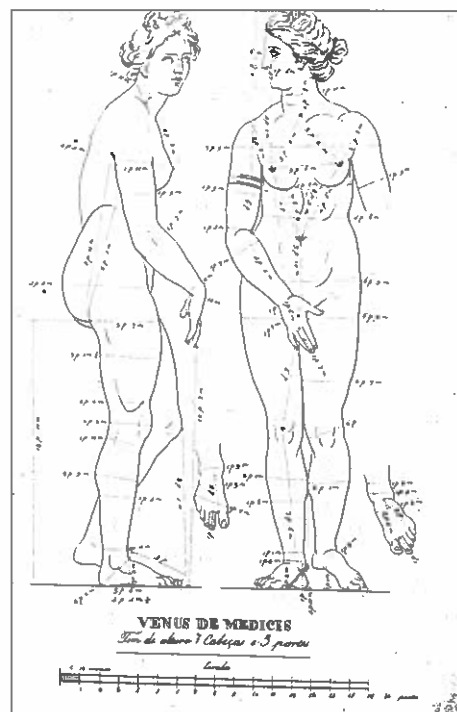
No decreto fundacional, obviamente genérico, previa-se que além do ensino, a Academia tratasse da civilização geral dos portugueses, difundindo por todas as classes o gosto do Belo, além de melhorar os ofícios e as artes (nos Estatutos volta a insistir-se na aplicação das artes aos ofícios fabris, função que teve resultados inexpressivos). Era claramente uma missão megalómana e a Academia limitar-se-à a ser aquilo que devia, isto é, uma instituição de ensino. No decreto previa-se o ensino da escultura, a par com o do desenho, pintura, arquitectura e gravura.

Para a generalidade das artes, definiam-se três intenções fundamentais, como a reiteração da ligação entre as belas artes e as artes fabris, a instrução teórica elementar e o estudo da natureza e do antigo. A teorização elementar assim ficou, pois não foram criadas disciplinas que as ministrassem, enquanto o estudo da natureza e do antigo constituía uma clara opção clássica, que se manterá arraigada particularmente no ensino da escultura.

Esta opção justifica igualmente os docentes contratados para o ensino da escultura. Francisco de Assis Rodrigues era o titular, tendo como professor suplente Francisco de Paula Araújo Cerqueira, e como agregados, Gaspar dos Reis (escultura de madeira), Pedro Aragão (escultura em pedra), Pedro de Alcântara da Cunha de Eça, João Henrique Cesário (escultura de ornamentos). Francisco de Paula (1805-1855) será um assíduo participante das trienais, com baixos-relevos de temáticas retiradas da história portuguesa. Percurso idêntico teve Pedro de Aragão, enquanto Cunha de Eça provinha das obras da Ajuda.

O voluntarismo da criação da Academia que desejavelmente se queria inovadora e romântica, esbarrava em questões várias, como instalações inadequadas, falta de material didáctico, e professores que não se podiam inventar tendo de recorrer-se aos profissionais existentes, grande parte deles com uma formação clássica, nunca mostrando grande apetência por novas correntes artísticas reinantes além-fronteiras.

O passado, o seu peso, a sua importância cultural irá impôr-se como ideologia e como barreira a novas ideias, nomeadamente no campo da escultura. Assim uma primeira conclusão se pode retirar: a Academia seguirá uma inequívoca orientação artística clássica e, no caso da escultura as cedências far-se-ão apenas ao nível da iconografia, com o tratamento de episódios e figuras da história portuguesa, glosando a conhecida vertente nacionalista do romantismo. No entanto, deve advertir-se, que esse tratamento historicista, não é objecto de qualquer texto programático produzido pela Academia mais interessada em especular e codificar a escultura pelas suas especificidades próprias e não através de derivas literárias dos leitores e cultores de novelas góticas. Assim as temáticas da história



Francisco de Assis Rodrigues,
Vénus de Médicis (desenho)

pátria surgem como um eco vindo do exterior e por deliberação no próprio acto de fazer, sem assumirem um valor de exclusividade.

Podemos seguir esse percurso através do registo das obras expostas nas Exposições Trienais a que estatutariamente a Academia estava obrigada, predominando no caso da escultura, os baixos relevos em gesso. Vejamos alguns exemplos.

Na Exposição de 1843, Francisco de Assis Rodrigues apresentou dois modelos de temática camoniana, Araújo Cerqueira uma cena em que figura Viriato e Joaquim Pedro de Aragão uma cena centrada nos mares de Melinde; entretanto o ajudante António Onofre Schiappa Pietra trata de uma cena romana, a firmeza de Popilio, enquanto João Gualberto Rodrigues mostra uma redução e cópia de Rossi.²

Assis Rodrigues, entre 40 e 56 apresenta a tomada de Silves aos mouros por D. Sancho I; Francisco de Paula Araújo Cerqueira, representa os últimos momentos de D. João de Castro; Joaquim Pedro Aragão, passa ao gesso a entrevista de Afonso de Albuquerque com os Embaixadores Persas; o conjunto de artistas agregados apresentou ainda a estátua de uma Naiade, quatro bustos (Camões, Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque e João de Barros) e dois vasos ao gosto antigo.³

Em 1852 Francisco de Assis Rodrigues apresenta cinco peças: um Silêncio para o Palácio da Regaleira que nunca foi executado, toda a escultura para o teatro D. Maria, um baixo relevo com a Sagrada Família, as estátuas de Flora e Zefyro e quatro bustos (do Vice-Inspector da Academia, de Castilho, do Reverendo Biancardi, e do professor de paisagem Benjamim Comte). Araújo Cerqueira retoma temas da história pátria (Martim de Freitas, batalha de Toro), da história cristã (Cristo Crucificado), da mitologia (Quatro Estações do Ano), da Grécia antiga (Demócrito e Heraclito) e uma série de obras sobre a família Palmela, além de uma estátua alusiva à Academia de Belas Artes de Lisboa. Pedro d'Aragão apresenta um projecto para um monumento ao Infante D. Henrique a ser colocado na Praça de Belém.⁴

Na Exposição de 1856, Assis Rodrigues voltava a Camões, com um gesso representando o poeta no acto de escrever (actualmente na FBAUL), além de um

génio da música e do retrato do professor de pintura de paisagem, José Francisco de Freitas. Jesus Cristo falando aos fariseus é o tema do gesso de Araújo Cerqueira. Vítor Bastos, então professor da Faculdade de Matemática de Coimbra mas já proposto para professor substituto da Academia, mostrava uma estátua de Moisés, o baixo relevo com Abraão recebendo os mancebos, temas obrigatórios do concurso em que foi provido, vencendo José Maria Caggiani e Manuel Maria Bordalo Pinheiro; na mesma exposição Vítor Bastos apresenta o modelo da Cólera Morbus.⁵

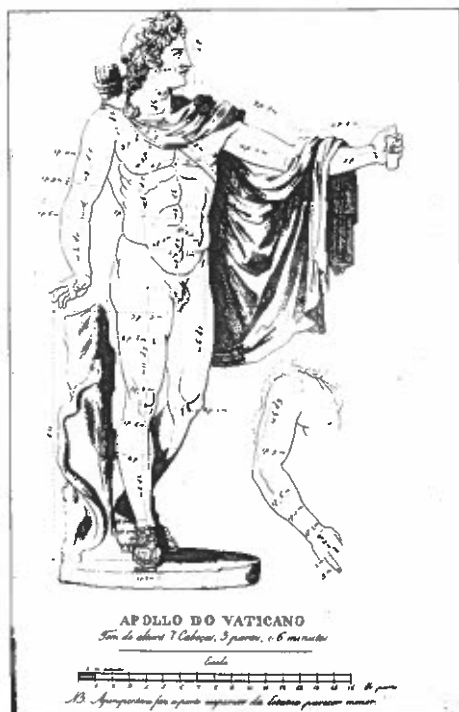
Na Sala de Escultura de 1861, Assis Rodrigues mostrava uma Santíssima Virgem Maria e dois bustos, retratando colegas da Academia, enquanto Vítor Bastos repetia a Cólera Mórbus já em forma definitiva e

² Descrição das Obras apresentadas na primeira Exposição Trienal da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, s.l.,s.d, págs. 9-10

³ Academia de Bellas-Artes de Lisboa, exposição do anno de 1843.

⁴ Academia de Bellas Artes de Lisboa Exposição do anno de 1852, Lisboa, 1852, págs. 14-17

⁵ Academia das Bellas Artes de Lisboa Quarta Exposição, Lisboa, 1856, págs. 10-12



⁶ Academia das Bellas Artes de Lisboa Quinta Exposição, Lisboa, 1862, págs. 12-14

pertença de D. Luís, um busto em mármore de Rodrigo da Fonseca Magalhães, além das provas que lhe deram entrada nas Belas Artes, um Adónis partindo para a caça do javali e um Abrão expulsando Agar, temas também tratados por Pedro Carlos dos Reis. Calmels, então académico de mérito, apresentava o busto de D. Pedro V e um grupo em gesso retratando o amor filial.⁶

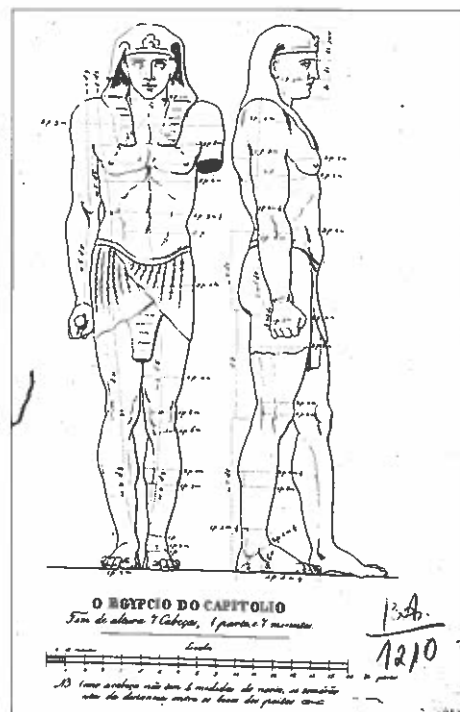
Nesta sondagem que trata de projectos e obras desaparecidas, na sua maior parte, resta uma primeira conclusão eminentemente iconográfica, referente às tendências dominantes na Academia. Os temas propostos são na sua maioria retirados da História de Portugal e de épocas bem distintas: das origens, centrada na figura de Viriato, da Idade Média e dos Descobrimentos. Era um projecto ideológico romântico, procurando valorizar épocas passadas e respectivas glórias, bem como a subjacente procura de heróis pátrios para exemplo e pedagogia cívica. Daí a escolha de autores de feitos grandiosos, ou tidos como tal, o Infante D. Henrique, Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque e, acima de todos, Camões, génio nas letras, poeta das glórias lusas, infortunado na vida e nos amores, uma espécie de alter-ego dos próprios românticos. A actualidade entrava lentamente neste panorama e deve-se essencialmente a um escultor mais jovem e formado já pela Academia, Vítor Bastos, tratando a temível epidemia ou registando o controverso Rodrigo da Fonseca Magalhães (falecido três anos antes da apresentação pública do seu busto), um declarado opositor de Passos Manuel.

As Confissões Públicas da Academia

Os constantes relatórios e discursos produzidos pela Academia, enfadonhos e burocráticos, não vão além dum registo circunstanciado da situação existente. Num ou noutro encontram-se por vezes, pequenas e úteis indicações. Há porém uma constante, o agradecimento eterno a D. Maria II e ao marido, pela fundação e protecção dadas à instituição e um contentamento pela actividade realizada.

Em 1840, o discurso do Conde de Melo, Vice-Inspector da Academia, segue essas directrizes, acrescentando a qualidade dos alunos, *sublimes talentos* nos quais não será difícil, que as *Bellas Artes sejam* (digamos assim *primeiro adivinhadas, que conhecidos os seus preceitos*). O Conde de Melo congratula-se ainda pelo ressurgimento da arte, na sequência dos reinados gloriosos de D. João I, D. Manuel, D. João III e D. João V, cujos efeitos benéficos produziram uma longa lista de notáveis artistas. A Academia, os seus professores e alunos, eram assim dignos continuadores, encontrando na História uma justificação e filiação da sua existência. A função da Academia, garantida a protecção régia, será restaurar, profetizando ainda *dias de glória para a pátria*.⁷

Na mesma sessão discursou também o Secretário da Academia, o arquitecto José da



⁷ Discurso pronunciado pelo Conde de Melo, Vice-Inspector da Academia de Bellas Artes, Lisboa, 1840.

Francisco de Assis Rodrigues,
O Egypcio do Capitolio (desenho)

Costa Sequeira, que segue no essencial o pensamento do Conde de Melo, fazendo um agradecimento muito especial a D. Fernando por se ter dignado em 1838 a assistir ao começo do ano lectivo e, *com o sabio criterio de um Rei illustrado*, avaliar algumas obras produzidas pela instituição. No plano pedagógico considera que uma das aulas mais importantes era a de modelo vivo, frequentada pelos alunos mais adiantados em Desenho, recordando ser essa um dos mais antigos projectos dos artistas para superarem *as grandes difficuldades que se oppunham à aquisição da parte mais essencial, e sublime da sua arte, que é sem duvida a imitação da natureza*. Nesse sentido é elogiosa a referência à Aula de Escultura, *sempre credora de especial mensão pelas suas optimas produções, que tanto acreditam a Academia e a Nação*, sendo ainda de registar a doação de obras de Canova.⁸

Na sessão pública de 1843 temos finalmente oportunidade de conhecer o pensamento do primeiro director da Academia, um lente de medicina, entretanto jubilado pela Universidade de Coimbra, Francisco de Souza Loureiro. É uma nomeação insólita, dum homem que morre com muita idade naquele mesmo ano, representado, entre outras coisas, a desconfiança na capacidade organizativa dos artistas. O ensino artístico entrava assim em Portugal pela mão da medicina, de cujos conteúdos, apenas a anatomia podia lateralmente interessar aos artistas. Raczyński refere-se-lhe como pessoa muito letrada, *mais il me semble avoir été étranger aux arts*, dando como exemplo o discurso referido, repleto, segundo o embaixador, de coisas inacreditáveis.

Na verdade o bizarro discurso de Souza Loureiro, tem um conteúdo eminentemente historicista, tratando a arte portuguesa por reinados, começando pela Lusitânia, onde descobre a génese de uma *Gente* e duma *Região* e insistindo muito na genialidade do Grão Vasco, em processo de mitificação já desde finais de setecentos. Era uma necessária mitificação romântica, apesar do septuagينário director declinar no seu discurso retóricas adadoras. No seu discurso sobra-lhe pouco espaço para a escultura, assegurando apenas a notícia da presença em Portugal de Contucci, não por acaso um escultor oriundo do universo clássico. Por isso diz, dirigindo-se à assistência, *não ouvireis o romantico do tempo: esse escrevem-no os moços, que os nutre, que os alenta*.

José da Costa Sequeira volta a discursar em 1844, começando por agradecer a apreciação positiva feita por D. Fernando, considerando-a o maior estímulo para a Academia. Volta a realçar a importância das aulas de Desenho, disciplina fulcral que será motivo de satisfação interna e duma crítica externa que então apenas gereminava. A centralidade do Desenho provinha da ideologia clássica e manterá essa posição ao longo de todo o século XIX, apesar das mutações pedagógicas que naturalmente irá sofrer, sem perder a matriz de mãe de todas as artes. Os alunos deviam aliás completar cinco anos de Desenho Histórico, entregue ao pintor Joaquim Rafael, antes de passarem para a Aula de Escultura. Era por isso necessário difundir perante os alunos, excitação, entretenimento e proveitosa emulação, pedagogia tão cara ao ensino artístico oitocentista, que não dispensava concursos e prémios entre os alunos, repetindo o mesmo efeito na promoção de docentes. Parece duvidoso que esta teatralidade tenha alguma vez produzido resultados apreciáveis.

No relatório de 1844, o arquitecto José da Costa Sequeira refere, por exemplo, que o acesso ao curso de escultura só se poderia fazer após cinco anos de bom trabalho em Desenho-Histórico. Quanto às aulas nocturnas os alunos de escultura, apesar do *estado de adiantamento* lhes permitir alcançarem instrução apropriada e *vantajosos resultados*, vêm-se constrangidos a adoptarem outra profissão, para

⁸ Relatório que o Professor Substituto de Architectura, leu perante a Augusta Pessa de Sua Magestade, Lisboa, 1840.

⁹ Relatório que perante as Augustas Pessoas de Suas Magestades A RAINHA, E EL-REI seu excelso esposo, leu o professor substituto servindo de secretário da Academia das Bellas Artes de Lisboa, 1844, pág. 7.

¹⁰ Relatório lido em 30 de Dezembro de 1852 na Sessão Pública, e distribuição de prémios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, Lisboa, 1852.

auferirem o seu sustento, à minguia de oportunidades no específico domínio escultórico, por falta de encomendas. É nesse mesmo ano que é eleito para académico de mérito, o famoso escultor dinamarquês Berther Thorvaldsen, considerado o *digno rival de Canova*. Estas duas citações retratam bem as preferências da Academia quanto à escultura.⁹

Em 1852 o então Secretário da Academia, o pintor Francisco Vasques Martins, é o autor do relatório anual, no qual declara o seguinte: *cumpre-me fazer notar quam sensível lhe tem sido a falta de bons originaes das Estatuas e obras do antigo, para uso dos respectivos estudos, por estarem muito gastos e damnificados pela acção do tempo os que existem*.¹⁰

Apesar da Burocracia

Para além destes discursos e relatórios, merecem lugar de destaque as intervenções do escultor Francisco de Assis Rodrigues, dado o seu carácter sistemático, bem como as ideias expostas com clareza e uma distanciação face ao teor burocrático dos seus congéneres. O escultor distancia-se da reverência e da burocracia, aproveitando as circunstâncias para expôr com sapiência o seu pensamento sobre arte.

Por isso, a verdadeira ideologia artística da Academia encontra-se expressa nos três discursos que proferiu. A clareza surge no discurso de 1852 quando se propõe tratar de dois assuntos, as utilidades que resultam do estudo e cultura das Artes do Desenho e, de seguida, avaliar o modo como a Academia tem cumprido tal função. O estudo das Artes do Desenho, então já designadas por Artes Plásticas, ia além do prazer inocente que proporcionavam, Assis Rodrigues insiste nas suas utilidades práticas, sempre benéficas para as nações. Ao mesmo tempo reivindica a superioridade da expressão plástica sobre a palavra, pois através dela *póde o homem transmittir suas idéas e pensamentos com tanta luz de verdade, e com expressão tanto mais viva e efficaz, quanta é a differença do conceito, que o espirito humano fôrma dos objectos, que lhe são communicados pela vista, ou pelo ouvido*. A linguagem da arte tinha ainda a vantagem da sua universalidade e era um testemunho da relação com o mundo, tal como o artista o entendeu no seu sentido próprio e genuíno. Num momento, ao contrário da



Francisco de Assis Rodrigues, Frontão do Teatro D. Maria II

literatura, a escultura ou a pintura nos dão as suas ideias, como no *Legislador dos Hebreus* de Miguel Ângelo.

Factor determinante no trabalho artístico é a utilização da semelhança, da velha mimesis dos clássicos, que permite veros retratos que tocam o nosso espírito e nele excitam pensamentos úteis e proveitosos. Os retratos de família promovem amor e amizade, enquanto *os retratos dos homens célebres são o compêndio de sua vida, e podem fazer nascer nas suas almas bem formadas o desejo honesto de imitar suas qualidades e de merecer essa espécie de culto e de veneração, que tributamos a suas virtudes*. A escultura não representa apenas o grande homem na sua exterioridade, mas igualmente o seu carácter, através de meios expressivos e compositivos, assim descritos: *aquella attitude, aquella ar da cabeça, aquele movimento dos olhos, aquele brio, aquela vida, serve muito para nos fazer conhecer o seu espírito, e espalha grande luz sobre as particularidades, que nos referem os historiadores*. Além do entendimento integral do homem, a escultura permite ainda conhecer todo o vasto mundo, a religião, os costumes e os usos, os animais, as plantas, os minerais, isto é, tudo aquilo que os olhos e imaginação podem ver e conceber, e a mão e o pensamento podem, e sabem representar. Segundo Assis Rodrigues é assim que a Academia tem actuado, tendo como núcleos centrais da sua pedagogia, a difusão das regras do Desenho e criar *artistas doutos*.

Faltava ainda nas palavras de Assis Rodrigues uma referência às críticas injustas que a Academia ia entretanto recebendo e uma ideia nuclear, muito vulgar em Portugal, a confusão entre artista e artesão. Assim se confunde o estatuário com o canteiro, *baralhadas por este modo as idéas de arte científica, e de officio mecanico*. Assis Rodrigues faz de seguida um ponto de situação da arte do seu tempo, recordando os chafarizes que mais parecem túmulos da Idade Média e não fontes de utilidade e recreio, em resultado de qualquer um se arvorar em estatuário; recorda ainda que os telheiros dos canteiros se convertem em laboratórios de escultura, onde estes últimas esculpem de modo proverbial formas decorativas e aparecem estátuas tão frias como a pedra de que são feitas. O estado das artes em Portugal é assim o retrato do país, da

civilização do seu povo, dos que, sem talento nem estudos, se abalançam licenciosamente a representar as coisas mais difíceis. Dirá que não foi assim que se formou Miguel Ângelo mas na liberdade que deve ser inerente às artes, desde que se não confunda com a licença.¹¹

Três anos depois, em 1856, Assis Rodrigues insiste em temáticas ligadas à criação artística, ao ensino das artes plásticas e ao conteúdo da arte. A função da escultura era reproduzir pelo buril tudo o que a arte e a natureza haviam criado; era o modo de o homem se aproximar um pouco da imagem e semelhança do Criador. Ao mesmo tempo declara que a temática mais nobre reside na representação do próprio homem, atendendo à individualidade de cada um, desde a sua anatomia, os seus sentimentos, a sua idade e as

¹¹ Na Sessão Pública Trienal, e distribuição de premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, Lisboa, 1852.



Francisco de Assis Rodrigues,
Gil Vicente (Frontão do Teatro D. Maria II)

qualidades de tempo e lugar inerentes a cada um. Assim procederam alguns dos melhores escultores, como Apeles e Fídias e o insuperável Miguel Ângelo.

Ocupa-se de seguida das qualidades que o artista deve possuir, o talento, e sobretudo o génio, emanção sublime e divina, inspiração primeira de todas as artes. Adverte mais uma vez que *o génio não pôde por si só formar artistas*, pressentindo a arbitrariedade que daí podia decorrer. Para Assis Rodrigues são necessárias normas artísticas, deduzidas do seio da natureza. A natureza é a fonte da verdade, e como tal, é, e deve ser o objecto de nossas estudiosas indagações; mas ser fonte de verdade não implica necessariamente ser fonte do belo, porque nem sempre o é. Por isso a atitude do artista é uma justa selecção e interpretação, um equilíbrio entre o idealismo e a realidade, como forma de chegar à perfeição. A natureza só é artisticamente aceitável *se for enriquecida com as aspirações de um genio creador, e com as galas de uma feliz imaginação*. A percepção da realidade através dos sentidos, transforma-se interiormente, converte-se na sua própria substância e daí nasce *uma imagem ideal modelada pelo pensamento e pelo íntimo do artista*. A natureza só é aceitável se recriada pelo artista, pelo seu arrebatamento, fazendo com que o espírito se incorpore e identifique com a realidade exterior. Por isso, apesar da natureza e das normas, sempre o mesmo objecto será representado de modo variado por diferentes artistas, demonstrando-se assim o seu carácter subjectivo.

Mas qual a atitude do artista na sua relação com a inesgotável natureza, de modo a conseguir uma expressão própria? O artista necessita de visão aguda e perspicaz, tacto, juízo sólido, nobreza e sensibilidade. Ora Assis Rodrigues recomenda para o seu estudo não só o *alfabeto do antigo* mas também toda a panóplia de conhecimentos utilizados pela Antiguidade.¹²

O último discurso de Assis Rodrigues é proferido em 1862, perante D. Luís, e nele reitera vários temas, como o louvor aos génios nascentes na Academia, a declaração de que as belas-artes nascem do amor atingindo a perfeição entre os antigos gregos e romanos, devido em grande parte ao reconhecimento público, à prática e teoria dominada pelos artistas. A escultura era assim celebrativa e comemorativa dos maiores vultos da sociedade grega, função que manteve sempre e que o século XIX retomará em profusão. Nos tempos modernos essa prática foi retomada pelas repúblicas mais ilustradas e florescentes, governadas por príncipes famosos e esclarecidos. Daí a glória de Miguel Ângelo, citação de excelência que Assis Rodrigues reitera constantemente. A escultura tinha assim um alto valor pedagógico *justificando o amor e veneração pelas grandes acções de nossos antepassados, que por seu saber, e por suas virtudes, fazem a honra da pátria, e conquistam um nome, que o tempo não pôde apagar*. Dito de outro modo, a iconografia oitocentista, colhendo o exemplo no passado clássico, fará apenas um desvio para temáticas nacionais. Era o seu modo de ser pedagogicamente romântica, pois *algumas estatuas nas praças, algumas nas Academias, e nos gabinetes, também nos fazem conhecer quanto estas artes concorrem para dirigir o espírito publico, animar e recompensar as acções dos grandes homens por meio dos monumentos*.

Por isso Assis Rodrigues se congratula com uma velha aspiração da Academia que *pôde hoje lisongear-se de possuir uma bella collecção de estatuas mais primorosas e insignes, que nos legou a antiga Grecia, distinguindo-se entre todas a estatua de Apollo pithio, e o grupo do Laocoon*.¹³

Os Valores Eternos da Escultura

Será na obra escrita de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) que melhor se pode exemplificar o modo de ensino bem como a ideologia artística que norteia a

¹² Na Sessão Pública Triennal, e distribuição de prémios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, Lisboa, 1856.

¹³ Na Sessão Pública Triennal e distribuição de prémios da Academia das Bellas-Artes de Lisboa, Lisboa, 1862.

docência da Academia nos seus primeiros anos, nomeadamente porque além de docente desde a fundação será o primeiro director com formação artística a partir de 1845. Como reconhece em 1822, foi discípulo de Machado de Castro e, na verdade, seu herdeiro intelectual, pois como o escultor conimbricense conjugou sempre a prática com a teoria. Assis Rodrigues, filho de um discípulo de Machado, Faustino José Rodrigues, matriculou-se em 1813 na Aula de Escultura onde recebe a influência do mestre até à sua aposentação em 1821, continuando depois a receber as lições do seu pai. Mas a marca indelével permaneceu e leva-o a escrever *que artisticamente vim a ser filho e neto de Machado, sendo-o, não menos, pello affecto, favor e particular instrução, que em todo o tempo n'elle achei*. Estava assim definida a geneologia da escultura portuguesa, remontando a Mafra, com Giusti, continuada por Machado de Castro e recebida por Francisco de Assis Rodrigues que com esta formação, integra uma Academia criada pelo liberalismo e pelo mundo romântico. Titular da cadeira de escultura é acompanhado por alguns dos discípulos de Faustino José Rodrigues, como Araújo Cerqueira, Pedro Aragão e Cunha d'Eça, reforçando assim a ideologia clássica que predomina na Academia.

Antes da Academia, logo em 1829, publica uma *Memoria de Escultura*, registo do concurso para Professor Substituto da Aula e Laboratorio de Escultura, lugar deixado

vago pela morte do pai. Aí se condensa já o pensamento que o norteará ao longo da vida. A *Memoria* trata do trabalho em pedra, dos seus métodos e processos. Para tanto recorre às estátuas gregas, lamentando que o método e os processos que utilizavam não tenham resistido ao tempo, deles tendo notícias através da obra de Plínio e outros autores. Os restauradores das belas artes em Itália deixaram memória mais acessível: Miguel Ângelo, a quem se deve *tudo quanto se pode desejar na prática de Escultura*, e Alberti autor de um tratado, o *De Statua*, ao qual se deve a teoria e o método de execução em pedra. O método de Alberti merece-lhe os



Gravura da Colera Morbus
de Vitor Bastos

maiores encômios, por consistir numa regra certíssima que consiste na transferência de um sólido para outro, dados certos pontos. Esta metodologia que permite libertar o escultor do mero fazer oficial foi, segundo o autor, seguida por diversos escultores como Algardi, Bernini, Maini, Giusti, Machado de Castro e pelo seu pai, Faustino José Rodrigues.

A escultura tem como finalidade produzir obras belas, como o Apolo de Belvedere ou o Laocoonte. Tais peças só estão ao alcance do escultor e não do canteiro. O primeiro distingue-se por possuir génio natural, muitos estudos teóricos e práticos, sendo que, como afirma, *isto não carece de demonstração*. Na verdade, se assim não fosse, se a escultura se reduzisse a um mero saber oficial e ao domínio da técnica dos pontos, os canteiros poderiam reivindicar os títulos de Fídias ou Canova. Mas o trabalho de pedra é apenas *a parte material* e a escultura é *formalmente científica*. Este pensamento vitruviano, leva Assis Rodrigues a uma condensada afirmação dos principais vectores da escultura: *as invenções, e o gosto fazem o escultor: o desenho, e o estudo da natureza o socorrem, o auxílio e formão o seu merecimento. O Desenho pois he a base, e o fundamento da Escultura (...) porque o Escultor sem Desenho he o mesmo que Grammatico sem letras, ou Philosopho sem Logica*.

No ensino da escultura tem o desenho a primazia, nomeadamente através da cópia de estampas. Porém essa cópia não deve ser servil, devendo o estudante saber distinguir entre o belo, o inferior e o medíocre, corrigindo o que deve ser corrigido de modo a que as figuras fiquem mais elegantes, correctas e naturais. Este processo inicial deve ser acompanhado do estudo das proporções, da anatomia, nomeadamente da Osteologia e da Miologia, referentes respectivamente aos ossos e aos músculos. Em paralelo deviam também ser ensinados os escorços, regras compositivas, arranjo da luz e da sombra. Numa segunda fase o aluno deve passar ao estudo dos gessos e posteriormente ao estudo do natural.

O trabalho propriamente escultórico inicia-se com a modelação em barro, começando por copiar os modelos de autores mais conhecidos até se atingir o domínio das figuras de vulto. É um processo que deve decorrer paralelamente com a própria formação interior do escultor, adquirindo um juízo sólido, um espírito cultivado, uma viva imaginação, um coração dócil e sensível. Todos estes predicados são essenciais para bem reunir a beleza na natureza dispersa, para conhecer a História, a Poesia, e Iconologia, as várias artes e ciências. A imaginação deve possuir fogo, a sensibilidade deve exprimir-se com verdade e paixão.

Depois do barro e da formatação em gesso, a última etapa é já o trabalho em pedra, devendo seguir-se o método albertiano. O sistema dos pontos permite traçar linhas essenciais a partir de um ponto, o ponto mestre, a que se segue a definição da altura, da distância, da profundidade, da intersecção. Continuando a pontear a pedra, marcando-se novos pontos, fazendo-se os cortes principais, descobre-se finalmente a escultura que, segundo velhos princípios, está já inserida no bloco matérico escolhido pelo escultor. O trabalho mais braçal deve ser feito pelo canteiro, sob as ordens do escultor. O artista deve ainda conhecer a qualidade da pedra a trabalhar e também a ferramenta conveniente

Como ideologia artística subjacente a este programa está a natureza que *he a nossa mestra*. O escultor nunca deve perder de vista as suas lições, pois do desprezo da natureza nasce a desordem dos artistas que apenas se entregam ao génio que rapidamente os conduz ao capricho e à arbitrariedade. É neste contexto que afirma o seu postulado de homem clássico: *a arte entregue a si mesma pouco vale*.

Em 1836, ano da fundação da Academia, Assis Rodrigues, certamente a pensar nos seus alunos, publica um novo texto, no qual trata das proporções do corpo humano, de noções elementares de anatomia e a apresentação escrita e gráfica das mais belas estátuas da Antiguidade. Quanto às proporções Assis Rodrigues refere-se a alguns autores do passado, desde os gregos, passando por Durer que considera erudito *mas assas escuro, e confuzo para os principiantes*, pelo uso que faz de uma escala muito minucioza, com que ensina a proporcionar as figuras. Na mesma linha considera impróprios os métodos de Daniel Barbaro e Filandro, preferindo Roger de Piles e Felibien. Para seu uso pessoal Assis Rodrigues prefere a relação 1/8, atendendo, à idade e ao sexo. Quanto ao seu pequeno tratado de anatomia, cinge-se apenas àquilo que aos artistas interessa, sem pretender seguir a sabedoria da medicina.

A última parte do seu texto trata então da apresentação das proporções do corpo humano através do exemplo das mais belas estátuas da Antiguidade. Sobre cada uma delas apresenta um pequeno texto, desenhando algumas peças, com vistas de frente de lado e de trás, seguindo quase mimeticamente os exemplos da célebre Enciclopédia francesa. Esta escolha baseia-se numa convicção, segundo a qual foram os gregos que melhor souberam escolher entre as natureza as partes mais belas, segundo o processo que ficou conhecido como o belo reunido. A listagem inicia-se

com o Hércules de Farnese, da autoria do ateniense Gligcon, modelo de estudo de todos os artistas porque a peça apresenta a natureza grandiosa sob a forma de um homem com uma extraordinária e divina força, um homem que, com esses predicados, verdadeiramente nunca existiu. A Vénus de Médicis é a mais perfeita estátua de mulher, *podendo passar pelo modelo da beleza*. Para tal grau de perfeição concorrem a regularidade e a graça da cabeça. A Vénus é a natureza verdadeira embora a suplante pois as suas perfeições não se encontram reunidas em pessoa alguma e, contudo, é verdadeira na sua correcção, não necessitando de nenhum artifício amaneirado.

O Apolo do Vaticano reúne as mais belas proporções de um homem perfeito conjugadas com os contornos arredondados e cheios da doçura duma mulher. É verdadeiramente a representação de um Deus, com uma bela, nobre e admirável e uma atitude viva e cheia de acção. O Antinous, proveniente da antiga Roma e o Egípcio do Capitólio, são ainda desenhados por Assis Rodrigues e louvados pela sua beleza e boa anatomia. Pequenos textos referem ainda o Laocoonte (*Miguel Angelo lhe chamava o milagre da arte*), o Gladiador, o Fauno, o Pequeno Fauno Tocando Flauta, o Gladiador Morrendo e a Hermafrodita.

No fim da vida, sendo já jubilado e ex-Director da Academia, Assis Rodrigues publicará um *Dicionário* que se destinava, entre outras coisas, a suprir uma grave lacuna da cultura artística portuguesa. Ao contrário de muitos dos seus sucessores, não é um Dicionário exclusivamente técnico para informação e descrição das formas, mas contempla a arte em toda a sua magnitude, patenteando uma arreigada cultura clássica e manifestando desconforto e rejeição face a temáticas mais modernas. Era o remate coerente de um homem de convicções. Servem-lhe de fontes alguns dicionários estrangeiros e bibliografia portuguesa impressa, como os textos de Filipe Nunes, Inácio da Piedade Vasconcelos, Vieira Lusitano, Machado de Castro, Cirillo e Taborda; entre os manuscritos, Costa Negreiros, Francisco de Holanda, e o *pequeno Dicionario de escultura, composto pelo meu respeitavel mestre Joaquim Machado de Castro*.

Um Dicionário é uma obra de consulta e de leitura circular. Assim é com a obra de Assis Rodrigues que tem contudo o mérito de não ser neutra, afirmando a cultura e as convicções do seu autor.¹⁴

A sondagem deve iniciar-se pela entrada escultura definida como a arte de modelar em barro, cêra, estuque ou de esculpir em madeira, pedra, marfim, fundição de metais, seja em baixos relevos ou em figuras de vulto. A escultura inclui a estatuária, os ornamentos com integração arquitectónica, os relevos; a escultura propriamente dita abarca a plástica a modelação, a cinzelagem e, em certos casos a fusoria. Francisco de Assis Rodrigues trata em seguida da historicidade da escultura, recorrendo ao método das Idades da Arte e não aos estilos. Aliás para Assis Rodrigues, estilo era um atributo pessoal detectável num conjunto de obras de um autor, ou um modo de avaliação, no qual o estilo podia ser simples, medíocre ou sublime, podendo ainda ter uma significação historicista.

Mantém assim o paradigma clássico, reportando-se à narrativa bíblica, mas reconhecendo que a verdadeira escultura nasceu na Grécia com Fídias, Míron, Scopas, Praxíteles e Lisipo. Na Idade Média, época decadente, os *escultores gothicos deram-se mais aos desvanecios da sua imaginação do que ao estudo da natureza*. Esta consideração é fulcral pois, pela sua negatividade, revela o afastamento da mitificação da Idade Média e, implicitamente a impossibilidade de a escultura glosar a linguagem daqueles séculos. O seu conhecimento teria apenas interesse como revelação de um paradigma a não repetir. Por isso a escultura estava condenada a ser clássica pois era

¹⁴ Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, 1875.

no passado greco-latino que situava os valores matriciais. Era a oposição da razão à imaginação, a afirmação do primado do pensamento e da regra contra a emotividade e o desvio da norma.

O antigo, o conhecimento das muitas esculturas que floresceram nos melhores tempos de Grécia e Roma, são paradigmas inultrapassáveis, pois os seus autores tiveram como ninguém uma aguda percepção da realidade, condensada depois no belo reunido. Na selecção das partes belas, rumo à beleza ideal, os escultores da antiguidade procederam como a abelha que produz o mel do suco de muitas flores.¹⁵

A beleza da escultura ressurgiu em Itália, com Ghiberti e Donatello, com Miguel Ângelo e nos séculos XVII e XVIII, com Puget, Girardon, Falconet, com Thorvaldsen e Canova e, entre nós com José de Almeida e Machado de Castro.¹⁶

Corolário natural destas considerações é a concepção de escultor, o artista que por meio do desenho e da matéria sólida, imita os objectos palpáveis da natureza, principalmente a figura humana, necessitando de muitos estudos sobre o antigo e a natureza.

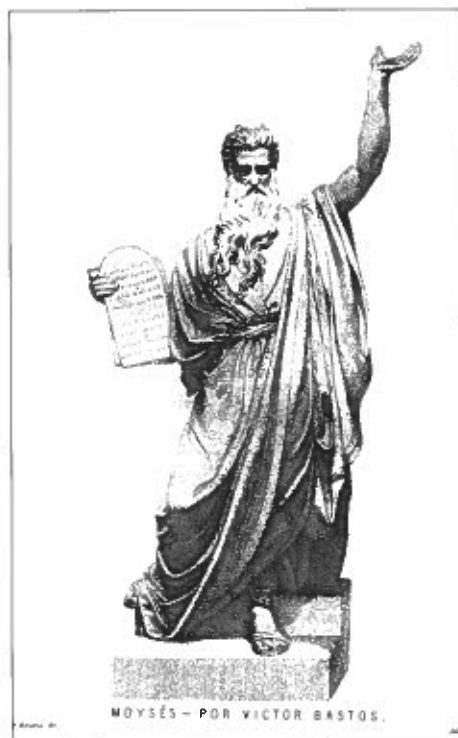
A composição é para Assis Rodrigues, a boa escolha das partes e o discreto modo de as reunir, formando um todo completo e perfeito. É um processo mental uma obra do espírito e da imaginação, na escolha acertada dos objectos ou da sua invenção, de modo a expressarem-se bem e com decoro.¹⁷

A figura esculpida deve ter atitude, isto é, uma postura natural, simples e conforme à pessoa representada,¹⁸ devendo ser regida pelo conceito horaciano de unidade. Essencial é também a delineação clara do contorno, reunião de linhas que circunscrevem ou terminam uma figura. O escultor contorna com o escopro e deve traçar com graça e de modo ligeiro; os contornos devem ser correntes e correctos, semelhantes à chama ou à serpente.¹⁹ Mas o escultor não deve esconder as extremidades do corpo, ainda que tenha que figurar o seu volume por meio de algumas dobras; em qualquer caso os pés da figura nunca se devem ocultar.

Acabar uma obra ²⁰ é chegar ao fim, dar a última demão; mas não se deve acabar em excesso e em escultura essa função deve ter em conta a sua grandeza e destino; *é sempre preferível o bello facil ao bello acabado com excessivo trabalho.*

Acessórios²¹ são os objectos que não sendo essenciais à composição do assunto principal, servem para o tornar mais interessante, expressivo e útil. São complementos para a informação do assunto, são os eternos atributos iconográficos da escultura figurativa, cuja importância vai além do significado, contribuindo igualmente para dar equilíbrio aos grupos e massas.

A arte é para o escultor *uma collecção de preceitos e regras para fazer com acerto alguma coisa, em que tem mais parte o espírito do que a mão.*²² Por isso as artes plásticas, nomeadamente a escultura utilizam o desenho e o claro-escuro para dar relevo e



Gravura de Moisés, Vítor Bastos

¹⁵ Idem, pág. 42.

¹⁶ Idem, págs. 167-168.

¹⁷ Idem, págs. 116-117.

¹⁸ Idem, pág. 65.

¹⁹ Idem, pág. 118.

²⁰ Idem, pág. 15.

²¹ Idem, pág. 18.

²² Idem, pág. 59.



Desenho de Vasco da Gama
por Vítor Bastos

vulto às figuras, embora o termo em escultura se circunscreva à modelação.²³ Todo o desvio da regra é um capricho, um gosto quimérico, fantasioso e extraordinário que se afasta do bom gosto, tal como se manifesta nas obras de Borromini, nomeadamente ou no excesso de contorsão das obras de Miguel Ângelo.

Um homem com esta formação e com estes ideais, de mais a mais escultor, não tinha grande apreço nem atenção pela sua contemporaneidade. É assim que quando se refere ao romantismo ou romancismo, o define como um novo estilo literário, praticado por escritores que se seguem o gosto e as ideias da Idade Média, contrapondo-se aos escritores que seguem as regras da antiguidade clássica. Assim era também com as artes plásticas. Mas a transposição do romantismo para a arte verificava-se apenas na pintura, nos quadros de género ou em assuntos propriamente românticos, com a representação de cenas cavaleirescas, amorosas e satíricas. O romantismo era licencioso porque se afastava das regras da arte e do belo ideal, entregando-se a caprichos e sentimentos

particulares. Para Francisco de Assis Rodrigues a escultura estava imune a esse desvario, como se via nas obras de Thorvaldsen e Canova, opondo uma barreira clássica, caucionada por séculos de boa tradição escultórica.²⁴

Curiosamente, fora da Academia, e apesar do ruído crítico sempre latente, reinava uma generalizada ignorância e falta de apetência pelos estudos artísticos. A excepção será talvez um certo conde polaco, embaixador em Portugal, cujo mérito principal foi divulgar em língua francesa a realidade passada e presente da arte portuguesa. É autor de um *Dicionário* que, pondo de lado os nomes dos seus contemporâneos, segue na íntegra as notícias de Cirillo, sem lhe acrescentar investigação ou novas orientações teóricas. A problematização de Raczyński é, para a escultura, um eco do classicismo de Cirillo, embora com uma diferença essencial: para o português a escultura é uma acto cultural e tem subjacente conhecimentos e ideias, para o embaixador é apenas uma questão de habilidade. É notório o seu apreço por Machado de Castro e a sua *Estátua Equestre* a qual afirma ser *ouvrage important, elle dénote un degré d'habileté qui serait apprécié dans tous les pays*.²⁵ E, se dúvidas houvesse, a sua apreciação de Assis Rodrigues segue na mesma linha: *M. Rodrigues est un artiste appliqué, studieux et qui ne manque pas d'habileté*.²⁶

Na verdade o embaixador é um *connaissanceur*, com referências visuais estrangeiras e por isso apetrechado para, criticamente, comparar a nossa realidade com o estrangeiro.

Nas Cartas que dedica a temas da arte portuguesa, percorrendo praticamente todos os géneros artísticos embora com maior apetência pela pintura e pelos monumentos, Raczyński dedica a 26ª à escultura, sobretudo à mais antiga. Tem então uma intuição que demonstra bem a sua capacidade de avaliação. O Conde

²³ *Idem*, pág. 60.

²⁴ *Idem*, págs. 331-332.

²⁵ A. Raczyński, *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Paris, 1847, pág. 187.

²⁶ *Idem*, pág. 250

²⁷ A. Raczyński, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846, págs. 437-439

considera que a escultura em Portugal, de todas as épocas, é sobretudo uma escultura integrada que se valoriza no diálogo com a arquitectura, manifestando um real desenvolvimento, mas acrescentando o seguinte: *mais se vous la considérez isolément, elle n'a rien produit, à ma connaissance qui, puisse servir à rehausser la gloire du Portugal*. Dá como exemplos de sucesso a escultura integrada da Batalha, dos Jerónimos e da Conceição Velha.²⁷ Ora estes e outros exemplos parecem desmentir a citada afirmação pois o facto de a escultura participar numa integração não lhe retira em muitos casos um valor próprio, autónomo. Se assim não fosse ela não contribuiria para o fascínio que lhe despertam os monumentos góticos e manuelinos mas seriam um factor de perturbação da ímplicita qualidade arquitectónica.

Para o embaixador em Portugal sempre se trabalhou a pedra e as estátuas nunca faltaram, sendo poucas as de boa qualidade. Por isso a sua valorização contempla as obras em barro, a talha e a escultura em madeira. Como vemos Raczyński não é propriamente um teórico da escultura, mas um conhecedor que não dispensa a avaliação das obras. Excessivamente fixado no passado o seu contributo para os novos rumos que a escultura ia tomar, nomeadamente a sua afirmação autónoma através dos monumentos de rua, é de uma total nulidade. Fica esse gosto pela escultura medieval mas que, dadas as orientações ideológicas da Academia, não tinham possibilidades de sucesso, como aconteceu com os revivalismos arquitectónicos.

Não se pense, contudo, que a consagração da escultura clássica como paradigma inultrapassável se restringia aos académicos, nomeadamente a Assis Rodrigues. Sequeira Barreto, um homem que glosa com convicção o pensamento platónico, afirmando que a obra de arte é uma ideia concebida na alma e executada, na sua forma visível, na tela ou no mármore, extasia-se naturalmente diante da escultura grega: *é como uma epopeia em honra do bello ideal*.²⁸ Por isso nenhum corpo rivaliza em beleza eterna com os filhos da arte pagã, Apolo e Vénus, pois além dos aspectos físicos a feição espiritual *dos dous deuses da mythologia, essa, a não ser na arte, não nos é dado encontrar-a*.²⁹

²⁸ F. de Sequeira Barreto, *Qual é o fim da arte?*, in *Jornal de Belas Artes*, nº 1, Lisboa, 1857, pág. 8.

²⁹ *Idem*, nº 2, pág. 8.

Da Vida Interna da Academia

Além da rotina inerente a qualquer instituição de ensino, a Academia tinha necessidades estruturais que vai solucionando como pode.

Uma das suas prioridades maiores consistia na posse de um núcleo de gessos reproduzindo as melhores peças da escultura clássica. Nos primeiros tempos serviram os exemplares vindos de Roma em 1782, destinados a uma Academia que seria dirigida por Sequeira e Vieira Portuense. Serviram ainda na Aula de desenho fundada por Pina Manique e no Palácio da Ajuda. A grande compra da Academia acontece em 1856, depois de dez anos de espera, servindo de mediador António Solá, escultor e director da Academia de S. Lucas em Roma. Segundo o relato (28) circunstanciado de José Silvestre Ribeiro, por carta de lei de 23 de Abril de 1850 foi feita uma concessão de 600\$000 réis para a *compra de uma collecção dos melhores modelos, em gesso, das estatuas e bustos dos antigos, para o serviço da Academia de Bellas-Artes de Lisboa*, obras entregues em Outubro de 56, *em estado de servirem de bons modelos para os estudos academicos*.³⁰

De Roma veio o grupo mais numeroso: o Laocoon, o Apolo de Belvedere, o Mercúrio do Vaticano, o Apolíneo, a Vénus de Médicis, o Fauno e o pequeno Baco, a Vénus de Milo, o Germanicus; os bustos de Roma, de Ariadne, de Pallas da Vila Justiniana, a cabeça do cavalo da estátua de Marco Aurélio, uma parte do friso do

³⁰ José Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos...*, Tomo VI, Lisboa, 1876, págs. 112-114.



Forum de Trajano, com o menino e o vaso. Obra mais recente, o Leão dormindo de Canova. De Paris vieram também dois baixos-relevos: o baixo-relevo das Horas e a Sagrada Família de Miguel Ângelo.

Um estranho síndrome se apodera da instituição ou melhor, dos seus detractores, que apelam sistematicamente para ideias salvíficas para uma Academia que consideravam moribunda. Já Raczyński em 1846 considerava que *je ne découvre pas encore dans cette Académie d'éléments de progrès ; mais je ne veux me presser de porter un jugement définitif sur rien de ce qui fait le sujet de mes investigations. Quand nous aurons fini de chercher nous verrons ce que nous aurons trouvé.*³¹ Depois aconselha que a Academia se devia chamar escola de desenho, onde se ensinaria esta disciplina, mais a perspectiva e a anatomia.³² E será a partir desta frase premonitória que decorrerão as quezílias contra a Academia, tendo como pano de fundo os métodos e processos de ensinar a desenhar. Não iremos aqui historiar as reformas oitocentistas da Academia, enfadonhas e desinteressantes, inócuas nos seus resultados, nem das inúmeras Comissões ignaras que vão prescrevendo isto ou aquilo, sempre em nome do progresso da arte e para glória da Pátria que, em absoluto desconhecia o que se passava no interior do Convento de S. Francisco. Sabiam-no os docentes, mas os professores da Academia sempre foram funcionários bem comportados e o ordenado certo mais as encomendas públicas eram bens mais preciosos que as complicações reformistas. Por isso fixemos-nos apenas, como exemplo, numa reforma tentada à volta de 1860 e na controvérsia que gerou.

Da polémica travada entre José Maria Andrade Ferreira (1823-1875) e João José dos Santos, o melhor que se pode dizer é a sua completa inutilidade e esterilidade.³³ O percurso dos dois é também diferenciado. Andrade Ferreira foi funcionário das Finanças, administrador do Concelho de Oeiras, pertenceu à Academia das Ciências e é autor de vasta bibliografia, tematicamente dispersa. João José dos Santos era professor agregado de gravura, sendo titular Benjamim Comte, desde a fundação da Academia. Foi o companheiro de Raczyński nas suas deambulações pela província, executando para o embaixador desenhos e várias gravuras, ao mesmo tempo que o assistia nas suas pesquisas, fornecendo-lhe várias informações.

Tudo começa com Andrade Ferreira a propósito de uma comissão para estudar os melhoramentos a introduzir na Academia, de modo a equipará-la às suas congéneres de Itália e França. A comissão era composta por Andrade Corvo, Eduardo Magalhães Coutinho e Latino Coelho. Nenhum artista a integrava, circunstância ignorada pelos dois polemistas, Andrade Ferreira por se equiparar aos literatos, João José dos Santos porque, como funcionário público se inibia de criticar um órgão como o Conselho Superior de Instrução Pública. Por outro lado omitia-se que Andrade Corvo (1824-1890) teve sobretudo uma carreira política (deputado e ministro de várias pastas), abrilhantada com versos ultraromânticos, novelas e dramas; que Magalhães Coutinho era médico de formação e Latino Coelho (1825-1891) formado em Engenharia Militar, professor de mineralogia e geologia na Politécnica, autor de biografias históricas e de peças de teatro. Como se verifica o curriculum destes homens era uma bizarria face à tarefa a empreender.

Aliás também o próprio Andrade Ferreira começa por se apresentar como alguém que não tem um conhecimento directo da Academia, fazendo parte dum vasto leque de personalidades que constantemente a zurzem sem nunca por lá ter passado, o que não os impede de explanarem ideias salvíficas. Aliás Andrade Ferreira que acusa a Academia de falta de originalidade, começa por citar um francês que dirigira algumas questões ao ensino artístico do seu país. Andrade Ferreira reverte-as para

³¹ A. Raczyński, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846, pág. 97.

³² *Idem*, pág. 260.

³³ José Maria de Andrade Ferreira, *A reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa, 1860; João José dos Santos, *Exame crítico do opusculo Reforma d' Academia de Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa, 1860.

português, interrogando-se sobre o estado da nossa Academia, sobre os seus sistemas e métodos de ensino, sobre o génio que possuem os seus docentes. Analisando os resultados produzidos, Andrade Ferreira, conclui que a Academia não tem produzido senão atraso, ausência de sentimentos artísticos, teorias velhas e reprovadas e a total ausência de disciplinas de história e de estética. Ora começam aqui as contradições que varrem o seu texto, pois após estas críticas lamenta que *em coisa alguma se manifesta o sentimento profundo, que a inspira da verdade e do conhecimento dos primores da antiguidade grega e romana*. E, acrescenta a necessidade de regras, de normas, colhidas desses exemplos superiores. Era na verdade não conhecer a Academia nem o seu culto por esse passado e que, nomeadamente em escultura, constituía a base fundamental de ensino, que ao contrário do que diz, não se baseia no servilismo da imitação do classicismo. Esta posição dogmática não se encontra expressa por nenhum docente da Academia, nenhum deles defendeu a *copia servil e muitas vezes absurda*. Andrade Ferreira tem razão quando apela para a necessidade de ver e viajar, coisa que ele também não fez, o que não o impede de citar o que nunca viu.

A fraca qualidade dos alunos e das suas obras é uma crítica ajustada, bem como a necessidade de a Academia aceitar apenas alunos com o curso secundário. Evitar-se-ia a pouca instrução geral, nomeadamente de ordem literária e a falta de estudos preparatórios de desenho. O papel primacial que confere ao Desenho era, na verdade, o que se praticava na Academia. Novidade maior era a necessidade de introduzir estudos teóricos a que a Academia se mostrava esquiva e nesse sentido assegura que *a pratica material, desauxiliada de toda a instrução litteraria, restricta aos meios puramente mechanicos (...) deve occupar só e exclusivamente a intelligencia do alumno*. Daí que, nas suas conclusões insista na introdução da disciplina de História de Arte.

Havia naturalmente os estudos de anatomia que considera insuficientes, sem modelos de anatomia plástica, esquecendo-se que um artista, nomeadamente um escultor, não necessita dos conhecimentos especializados da Escola Médica.

Mais premente seria a questão dos modelos, de gessos, para o ensino da escultura, que aliás a Academia possuía. Andrade Ferreira nota contudo que esses gessos são defeituosos e que a colecção carece de exemplares da escultura moderna, nomeadamente de Goujon, Puget, Thorvaldsen e Pradier.

Sintetizando, a Academia devia ser julgada pelos seus resultados. No domínio da escultura refere o frontão do teatro D. Maria, omitindo o nome dos autores. Mas as suas preferências vão todas para Vítor Bastos, *a mais vigorosa e caracterizada vocação de estatuario (...) porque o sr. Bastos é um prodígio: ninguém o fez estatuario, fez-se elle a si proprio, e sem communicar o segredo a pessoa alguma*. Admira-lhe o baixo-relevo da Cólera Morbus, o Moisés e a estátua do Conde das Antas.

Vasco da Gama,
escultura de Vítor Bastos
para o Arco de Triunfo da Rua Augusta





Arco da Rua Augusta, esculturas de Calmels e Vítor Bastos

Claro que João José dos Santos nunca aceitará que a Academia fosse o *tumulo da arte*. E será ele, professor substituto, a dar a resposta institucional, repondo a verdade da Academia e demonstrando incoerências, erros e insuficiente informação de Andrade Ferreira. Trata de responder ponto por ponto ao seu opositor, num exercício exaustivo de certo modo inútil. Ainda assim lembra que em Portugal, país pobre, *a academia das bellas artes há caminhado a par das cousas da nossa terra*. Quanto à anatomia reafirma a suficiência do ensino ministrado, considerando que *o demasiado estudo anatomico no artista póde prejudicar as suas concepções introduzindo nellas, pelo habito, as fôrmas marcadas dos musculos que só o lapis e o pincel deveriam traçar amenas e suaves*.

Reafirmando que os alunos sabem desenhar correctamente os modelos das estátuas antigas, considera que, quanto à introdução da história da arte, seria um luxo orçamental nas actuais condições da Academia. É um tique corporativo, usual e intemporal na Academia, decidida a ser a casa dos artistas.

Ainda assim considera que a frequência de dez anos da Academia habilita o aluno a desenvolver-se por si próprio, longe dos mestres. Ainda que a Academia só produzisse génios, Portugal não os poderia sustentar à míngua de encomenda pública e privada, para além de persistirem as velhas confusões entre o canteiro e o escultor.

Na verdade o que distingue os dois é a fixação de Andrade Ferreira na inspiração, no génio e no belo-ideal que o aproxima de um ideário romântico. Como diz a vocação é tudo, mas necessita de estudos adequados. João José dos Santos, com ironia, afirma que está de acordo pois a *Academia não tem influência nesses génios de fogo próprio, porque se inspiram e fecundam a si*. Mas a maior distinção, apesar de Andrade Ferreira não descolar do legado da Antiguidade, reside numa aproximação maior, embora muito esbatida, que tem com os românticos. João José dos Santos refere que o seu opositor anda cheio de leituras de Dumas, Vítor Hugo, Sue e Sande, seres que vivem *n'esta atmosphera de auroras boreaes, fogos fatuos e phosphorescencias igneas do romantismo*; tal como eles, também Andrade Ferreira, não desce *nem às trivialidades da lingua poetica de Camões, nem aos naturaes periodos da prosa de Vieira*. Depois desta ironia o docente da Academia confessa não conhecer aquela escola, referindo-se ao romantismo e reafirmando, como já o fizera Assis Rodrigues, o total desinteresse da Academia por esta corrente artística à qual opunha o prestígio e a sabedoria do classicismo.

O Sentimento e a Criação Artística

Será no domínio literário que melhor se encontra a expressão da ideia romântica, contrapondo-se a uma teoria da escultura que tem de gerir o passado ancestral da sua tradição clássica. João de Andrade Corvo expressava bem essa dicotomia quando em 1843 escrevia o seguinte: *N'essa harmonia da obra de arte com as circunstancias accidentaes em que ella se acha, é que consiste o verdadeiro merecimento do genero chamado romantico. No genero classico há para cada coisa uma formula quasi sem indeterminadas; n'elle todos os genios se hão de modificar, hão de perder a sua natureza propria para se assemelharem nas suas creações aos antigos modelos; em quanto que no romantico bem entendido, não há outra lei mais do que o sentimento puro, a verdade da alma, temperada pelo espirito nacional do artista*.³⁴

Mas Garrett é certamente o melhor exemplo dessa capacidade literária, pois tendo uma formação e uma expressão inicial clássica, foi o nosso primeiro escritor romântico. É um homem de grandes apetências, escrevendo sobre tudo, nomeadamente sobre arte. Curiosamente o autor teve sempre uma relação esquiua com as novas tendências, afirmando o seguinte: *não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser – ao menos o que na algarviada de hoje se entende por essa palavra*.³⁵ O dilema entre clássicos e românticos é recorrente na sua obra e a sua posição ambígua ressurgue numa nota de 1843: *Uma obra de arte, seja qual for, não pode ser julgada pelas regras que à crítica lhe apraz estabelecer-lhe, senão pelas que o autor invocou e tomou para sua norma. De não entenderem ou não quererem entender este princípio de eterna verdade e justiça, os encontrados anátemas com que, vai num século, se estão fulminando clássicos e românticos uns aos outros. (...) Qual tinha razão? Nenhum*.³⁶ Garrett que chega a afirmar ser mais clássico que Aristóteles e mais estacionário que o velho Horácio, tem uma aguda percepção artística e sociológica dos dilemas colocados em Portugal pela oposição entre o classicismo e o romantismo e pelas capacidades deste último paradigma em ser renovador e perene: *a escola romântica foi tão manifesta reacção contra os vícios e abusos dos ultra-clássicos, tal e tão perfeita como a do liberalismo contra a corrupta monarquia feudal. Ambas caíram na anarquia pelo forte impulso que traziam, ambas destruíram muito porque*

³⁴ João de Andrade Corvo, *O sentimento na arte*, in *Jornal das Bellas-Artes*, Lisboa, 1843, pág. 93.

³⁵ Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, in *Obras*, Porto, 1966, vol I, pág. 42.
³⁶ Almeida Garrett, *Notas à Memória ao Conservatório*, Idem, vol. II, pág. 1143.

³⁶ Almeida Garrett, *Notas à Memória ao Conservatório*, Idem, vol. II, pág. 1143.

podiam, e edificaram pouco porque não sabiam; ambas têm de oscilar ainda muito, antes que se ache o verdadeiro equilíbrio das coisas, sem voltar ao impossível que acabou, nem ir para o impossível que nunca há-de ser.³⁷

³⁷ Idem pág. 1143

Naturalmente que são esparsas as suas considerações sobre escultura, não podendo afirmar-se que tenha um pensamento estruturado sobre o assunto. Ao declarar nas *Viagens* que detestava a filosofia, a razão, a exactidão, a lógica, como coisas perniciosas e fonte de todas as incoerências, estava afinal a ser romântico, pois por exclusão, o que prevalece é o sentimento e o gosto. Assim é no curto registo pedagógico que dedica ao acto de ensinar uma criança a desenhar e em cujo processo se distancia de Rousseau e do seu Emílio. Para além dos métodos era fundamental que o jovem desenhasse algo que amasse, uma bela flor, que ele admiraria e desejaria, bem como a sua reprodução através de uma bela estampa. Antevendo a sua rápida caducidade, o jovem sentiria a vontade de copiar a flor e a estampa, conciliando deste modo a arte e a natureza.³⁸ O sentimento justifica também as suas divagações errantes sobre a escultura, contrastando com o empenho maior que, sem grande imaginação, dedicou à história da pintura³⁹. O seu gosto pessoal pode orientar-se para coisas diversas, como o elogio a António Ferreira, escultor do século XVIII, e às suas figurinhas em barro, plenas de graça e naturalidade, uma espécie de *biscoitos de Sèvres* e da *Saxónia antiga*. Preciosidades!

³⁸ Almeida Garrett, *Da Educação*, in *Obras*, vol I, Porto, 1966, pág. 771.

³⁹ Almeida Garrett, *Ensaio sobre a história da pintura*, Idem.

Mas em 1850 quando escreve uma memória descritiva para um monumento ao Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa Holstein, entretanto falecido, Garrett depois de fazer o elogio fúnebre do político, define as grandes linhas para a escultura de rua no século XIX. Começa por solicitar um subscrição pública, por definir o lugar (o Largo das Cortes), define a composição geral, receitando um pedestal de granito do Porto sob uma estátua pedestre, com o Duque revestido com os trajes e insígnias da alta Magistratura; nas considerações finais recomenda a representação do Duque em bronze fundido com uma *grandeza mais que natural*, num estilo senatorial, com a correcta representação iconográfica (trajo, emblemas e acessórios) *de modo que fiquem bem caracterizadas as funções e cargos públicos do Duque, sem confundir as épocas e o século em*

que viveu.⁴⁰ Ora em linhas gerais Garrett define o tom geral da escultura comemorativa oitocentista: como palco a rua, o exemplo como pedagogia, a pose e as dimensões oriundas da estatutária clássica, os adereços como sublinhados da contemporaneidade da personagem e da representação.

⁴⁰ Almeida Garrett, *Monumento ao Duque de Palmela*, Idem, Vol I, pág. 1040.

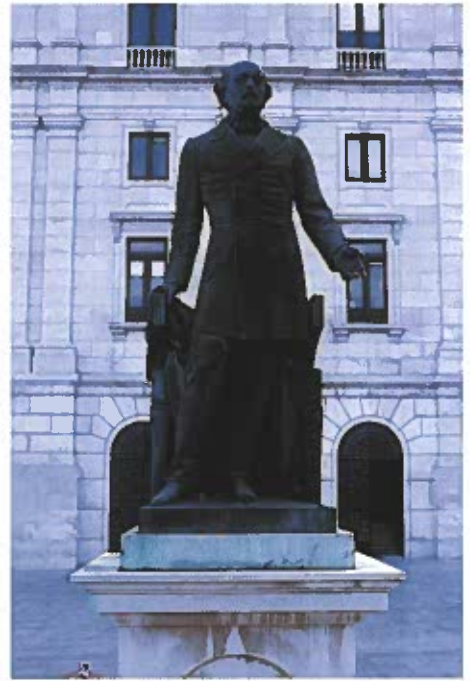
Vinte e dois anos depois, nas páginas da *Artes e Letras*,⁴¹ encontramos um espírito algo semelhante, agora a propósito do programa escultórico para o Arco da Rua Augusta. O problema era uma vez mais a iconografia. Consultada pelo governo a Academia das Ciências a opinar sobre o assunto, a resposta surge através do seu secretário perpétuo, José Maria Latino Coelho, após ter consultado os académicos Mendes Leal e José de Lima

⁴¹ João de Andrade Corvo, *As Estátuas para o Arco da Rua Augusta*, in *Artes e Letras*, Lisboa, Marco de 1872, págs. 33-34.



Monumento a Camões
por Vítor Bastos

Felner. Os doutos académicos estão de acordo com a presença do Marquês de Pombal, atendendo ao lugar e à evocação e à sua putativa acção ilustrada e civilizadora. Não assim com Afonso de Albuquerque, cuja efígie ficaria bem em qualquer ponto do país, mas não sobre um Arco que comemora as vitórias da administração civil. O mesmo pendor civilista que devia acompanhar Pombal, não recomenda a presença de Viriato, *homem de façanhas militares de um povo extinto*, nem de Vasco da Gama, cujos feitos mereciam monumento próprio. No fundo Latino Coelho preferia que no Arco figurasse apenas Pombal, quando muito acompanhado de outras beneméritas figuras civis. Mas não ousando avançar com tal ideia, recomenda que não se coloque estátua alguma pois pareceriam mera decoração, baseando os seus argumentos em ideias confusas sobre a escultura dos Jerónimos, onde o Infante estava bem no portal e da Batalha, onde D. João I está melhor na arca funerária! Salva-se de tão bizarro texto a recomendação de serem feitos monumentos individuais aos heróis da pátria. Enfim, ninguém o ouviu, e as quatro esculturas de Vítor Bastos foram colocadas e são muito mais que adorno no referido Arco.



Monumento a José Estevão
por Vítor Bastos

Este monumento parecia dar razão a Joaquim Prieto, secretário da Promotora, que no relatório de 1861-62 escrevia o seguinte: *os trabalhos de escultura que em algumas das praças publicas de Lisboa e do Porto, vão ser brevemente levantados, ajudarão eficazmente a sociedade no seu empenho, costumando os olhos do publico a contemplar e a amar as Bellas Artes. Serão o principio da educação artistica do nosso povo.*⁴²

O diálogo romântico entre os vários tempos da história e da vida, bem como o da arte, merecem a Zacarias d'Aça este incisivo arroubo de alma: *o passado é bem próprio para inspirar saudades, o presente mesquinho, e o futuro (...), é apenas um vago som que vem lá do nascente.*⁴³

Um homem de talentos vários, José Maria de Andrade Ferreira, num texto generalista de 1871, tenta destrinçar o classicismo do romantismo. Reafirma que não há indiferença para com os clássicos que devem merecer estudos analíticos, porém sem paixão nem idolatria. A experiência da Antiguidade oferece apenas a fecundidade necessária para *os vãos da imaginação moderna*.⁴⁴ Exemplares da magnífica simplicidade do estilo, a mitologia não era mais popular porque não era descodificada pelo povo, exercendo uma espécie de violência moral aos tempos modernos que não podiam mais continuar a desabafar *pela bitola dos preceitos aristotélicos*. Insistir nesse paradigma seria renegar a inspiração, essa *faculdade divina do talento*, seria renunciar à originalidade, a *qualidade mais digna e nobre de todos os productos da actividade humana*. Para este arauto dos tempos modernos a arte não se repetia, pois acreditava que o progresso era a lei geral da humanidade. A novidade oitocentista do progresso, oriunda sobretudo dos meios científicos e a que mais tarde juntará as leis da evolução, não tendo aplicação em arte, era o modo mais fácil de Andrade Ferreira

⁴² Joaquim Prieto, Relatório da Promotora 1861-62, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, Lisboa, 1862, págs. 318-323.

⁴³ Zacarias d'Aça, *Palestras Artísticas*, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, nº V, Lisboa, 1865, pág. 193.

⁴⁴ José Maria de Andrade Ferreira, *Litteratura Música e Bellas Artes*, Tomo I, Lisboa, 1871, pág. 10.

proclamar a validade de novos princípios artísticos. Daí a afirmação de que a escola romântica, assumida agora sem tibiezas, era aquela que naturalmente se opunha ao fanatismo da imitação clássica. A escola moderna, o romantismo, era verdadeiro porque se nutria de princípios activos, da expressão dum sentir e dum pensar próprios. Representava também um somatório de ideias espiritualistas, da liberdade do cristianismo a que se somavam as tradições de inspiração popular das modernas nações europeias, com a exaltação das suas raízes e tradições. Era o eco das leituras de Hegel e do desenvolvimento do espírito e de Vitor Hugo para quem romantismo e liberalismo se equivaliam. A vaga de paixão, a tristeza indefinida, o esvoaçar de esperanças sem norte, vim-lhe das leituras do mesmo Hugo, de Chateaubriand e Lamartine. A musa moderna nutria-se de espiritualismo e amor, e afirmava a necessidade de ser homem antes de ser artista. A literatura era a maior destinatária destas reflexões, embora o autor pretendesse atingir globalmente todas as produções artísticas, pretendendo transformá-las num caldo cultural que se impusesse a todos os criadores. Sendo o texto mais estruturado do pensamento romântico, a sua mensagem queda-se numa orientação geral com graus de aplicabilidade diferenciados a cada género artístico. No caso das artes plásticas é inerente essencialmente à pintura, como o próprio Andrade Ferreira reconhece ao dedicar em 1872 cerca de três dezenas de páginas a Francisco Metrass.⁴⁵

⁴⁵ *Idem*, vol II, págs. 277-301, Lisboa, 1872.

O idealismo e a defesa da sua manutenção em escultura encontra vários defensores nos primórdios do realismo, quando se esboçam os primeiros ataques à ideologia romântica. Em 1872, E. A. Vidal depois de reafirmar que a arte, não sendo uma simples imitação da natureza, deve dirigir-se aos sentidos e revelar a *belleza ideal*, coloca o problema da representação em escultura. Segundo o autor esta arte reflecte, nomeadamente no baixo-relevo, o mundo dos seres, a planta, o animal, o monstro; quando encontra o homem transforma-se em estatuária. Ora essa representação do homem não pode codificar apenas a secura de linha e contornos mas o cinzel deve traduzir o forte traço da paixão. Só assim a escultura provocará no espectador ideias vitais arrebatadoras da alma, conduzindo a *desvios melancolicos*. E exemplifica: *É a dôr de Laocoonte, a incommensuravel dôr paterna, - é a Venus celeste, a Isis remontada pelo genio grego, a casta e fecunda mãe do amor*.⁴⁶

⁴⁶ E. A. Vidal, *O Realismo*, in *Artes e Letras*, Lisboa, Janeiro de 1872.

Os Paradigmas Escultóricos

A velocidade da escultura não é idêntica à pintura, nem a sua produção se harmoniza com o espartilho estilístico com qual os historiadores de arte gostam de narrar sequências muitas vezes ilógicas. O século XIX é um bom exemplo dessa dessintonia. O século XIX não é apenas romântico e realista, tem um conteúdo ideológico clássico, particularmente visível na escultura, nos modelos referenciais, nos textos eruditos, nos processos de ensino. Estes parâmetros marcaram uma primeira geração que por comodidade, fatalismo e incúria mental foi inserida no romantismo. De românticos estes escultores pouco tiveram, nem nos ecos da sua vida pessoal, silenciosa e reverente. Restou-lhes, por sugestão literária e imposição de encomenda uma temática nacional, cujo esboço já vinha de Machado de Castro e a que agora se deu uma atitude mais sistemática na construção de um panteón de glórias nacionais (Camões é a grande construção icónica da escultura) expostas na rua para pedagogia e ensinamento duma entidade que o romantismo heroizou, o povo.

Tipologicamente estes escultores glosaram géneros de sempre: o busto, parte superior de uma figura até ao peito, representando figuras do presente ou imaginando heróis do passado; esculturas para arcos de triunfo, com projectos

⁴⁷ A. Ennes, *Décima Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal*, in *Artes e Letras*, nº 2, Lisboa, Fevereiro de 1874. Sobre os escultores referidos no texto, a sua obra e o seu enquadramento teórico, vejam-se os seguintes artigos inseridos no *Dicionário de Escultura Portuguesa* (dir. de José Fernandes Pereira), Lisboa, 2005: de Eduardo Duarte, *Arco de Triunfo ou Arco Triunfal*; Bastos, Vitor; Cerqueira, Francisco de Paula Araújo; Monumento; Rodrigues, Francisco de Assis. De José Fernandes Pereira, *Ensino; Escultura Romântica e Naturalista; Método*; Rodrigues, Faustino José; *Teoria da Escultura, O Sistema Contemporâneo*. De Rita Mega, *Busto; Escultura funerária*.

⁴⁸ Alexandre Herculano, *Poesia Imitação-Belo-Unidade*, Lisboa, 1835

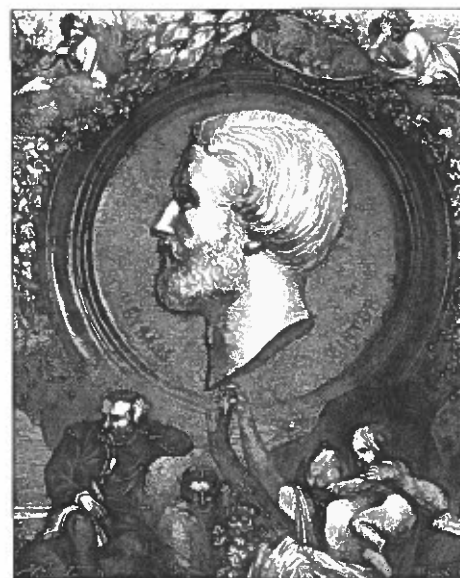
⁴⁹ Alexandre Herculano, *O pároco da aldeia*, Lisboa, 1825. Sobre as ideias artísticas de Herculano, veja-se Pedro Craveiro, *O conceito de arte em Alexandre Herculano*, Tese de Mestrado em Teorias de Arte pela FBAUL, Lisboa, 2001, (policopiado.)

vindos do passado. A novidade maior reside nas esculturas para cemitérios, que se transformam em verdadeiros museus, onde as várias peças perpetuam por via artística a inelutável morte; e os monumentos de rua que irrompem pelo meio do nada (havia apenas o D. José na Praça do Comércio), com a necessária aprendizagem da sua relação com o ambiente urbano, na escala ou no ponto central para uma visão mais eficaz. Novos e velhos, todos vieram para ficar nos últimos dois séculos. Talvez a razão se encontre na própria qualidade da produção escultórica. António Ennes afixava isso mesmo em 1874, quando a propósito de Simões de Almeida, detecta uma linha de continuidade que traduz do seguinte modo: *Não sei porque, sempre a escultura se avantajou entre nós á pintura, e a tradição dos Machados de Castro, que o sr. Victor Bastos amparou com brio, que um discípulo eminente de Pradier veio revigorar com lição excelente, promete hoje animar-se e engrandecer. Tem sido uma arte privilegiada.*⁴⁷

O tempo, na sua expressão circular, leva-nos a considerar que já muitos anos atrás Alexandre Herculano anunciara as debilidades do pensamento português e a sua falta de fixação em modelos unitários vindo do exterior. Num texto de 1835⁴⁸ Herculano faz um tremendo esforço para fixar novas coordenadas orientadoras que deviam reger a nossa reflexão profunda com o mundo e a sua tradução em arte. Mas haverá que reconhecer que Herculano era sobretudo um crente na História, na verdade e na certeza que através dela se podia encontrar. Se a lenda era uma verosimilhança, a História era uma verdade. E a filosofia? A resposta do pensador é esta: *como a filosofia é triste e árida! E prossegue: com Kant, o universo é uma dúvida: com Locke, é dúvida o nosso espírito: e num destes abismos vêm precipitar-se todas as antologias.*⁴⁹ Ora quando tem de discorrer sobre clássicos e românticos, considera que estas são palavras indefinidas, erradamente definidas, gerando apenas insultos, sarcasmos, mas nenhuma instrução verdadeira. A cultura portuguesa despertava no meio de uma *transição de ideias*. Era uma boa radiografia da situação portuguesa que, verdadeiramente, o período romântico não resolveu, arrastando-se em querelas de resistência dos clássicos face aos românticos.

Herculano sentia-se mal neste mar de dúvidas, nesta eterna relatividade do Belo e enceta um longo esboço sobre o paradigma da imitação, socorrendo-se da matéria antiga e do classicismo moderno. Chega a propor o abandono da *imitação do mundo físico* e a considerar as propostas de Diderot e Kant. Mas o seu espírito torturado e sedento mais de certezas que de dúvidas acaba por repôr a lógica intemporal do pensamento português. Quando procura a unidade da expressão artística interroga-se e responde: *Quem será o nosso guia para ver em que essa unidade consiste? Aristóteles: ninguém o refutará.*

Por isso numa antevisão profunda dos dilemas do nosso romantismo, propõe tudo aquilo que outros depois dele escreveram ou esculpiram: os portugueses não deviam deixar de admirar gregos e romanos, amando a sua pátria, criando uma mitologia nacional e acolhendo-se à protecção das doces tradições do Cristianismo.



À memória do pintor português F. A. Metrass, por Vitor Bastos

FRANCISCO DOS SANTOS: PARA ALÉM DO MONUMENTO AO MARQUÊS DE POMBAL

Rita Mega



[Fig. 1] – Fotografia do Centro Cultural Casapiano

Eis uma verdade que me apetecia gritar: o corpo humano é que tem sido a grande fonte de inspiração desta arte! (...) Por isso nenhuma outra forma de criação artística se aproxima tanto dos sofrimentos da nossa carne – dos sofrimentos e dos prazeres.

Manuel Mendes,

Lembranças de um amador de Escultura, p.32

O escultor Francisco dos Santos [Fig. 1] nasceu em Paiões, na freguesia de Rio de Mouro, concelho de Sintra, a 22 de Outubro de 1878. Após ter ficado órfão, ingressa na Casa Pia de Lisboa no ano de 1888, onde estudou desenho com Eduardo Augusto da Silva¹. Devido às suas aptidões é um dos alunos escolhidos para frequentar a Escola de Belas Artes de Lisboa.

Em Outubro de 1893 matricula-se na Escola de Belas Artes, no Curso Geral de Desenho, onde foi aluno, entre outros, de José Simões de Almeida (tio), Alberto Nunes, José Luís Monteiro, sendo colega de José Simões de Almeida (sobrinho)². No 1º ano é agraciado com a medalha de bronze pelas classificações

obtidas nos exames de desenho (18 valores). No ano lectivo de 1897-1898 matricula-se no Curso Especial, na cadeira de Escultura. Nesse mesmo ano ganha a medalha de bronze com os trabalhos *Estudo de cabeça* (17 valores) e *Esboço modelado* (16 valores). Em 1899 é-lhe atribuída a medalha de prata pelos valores obtidos nos exames, distinção que lhe é concedida também no ano lectivo de 1900-1901 com o exame final, que consistia num baixo-relevo representando *O julgamento de Horácio*. Nos dois anos seguintes é agraciado com a mesma medalha.

Na 1ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1901, participa com um busto de Alfredo M. da Costa Campos e uma *Cabeça de estudo*, sendo-lhe atribuída uma menção honrosa.

No livro de homenagem a Francisco Simões Margiochi³, organizado por antigos alunos da Casa Pia de Lisboa, Francisco dos Santos, em vez de escrever um texto, dedica-lhe dois desenhos [Fig. 2 e Fig. 3]. Num podemos reconhecer uma figura masculina jovem numa atitude que parece ser de desespero [Fig. 2]. O outro retrata um perfil feminino que transmite calma [Fig. 3].

Em 1903 participa num concurso para a capa do catálogo da Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, elaborando um baixo-relevo que lhe valeu o 1º

¹ Pintor (1853-1942), que foi aluno da Casa Pia de Lisboa, frequentando a Escola de Belas Artes de Lisboa entre os anos de 1872 e 1875. Em 1880 é nomeado professor de desenho na Casa Pia de Lisboa. Foi o autor do projecto do túmulo de Alexandre Herculano nos Jerónimos.

² FBAUL, *Livro de Matrículas* (1893-1896), p.71

³ Professor e Provedor da Casa Pia de Lisboa.



[Figs. 2 e 3] – Desenhos do Centro Cultural Casapiano

prémio. No mesmo ano abre o concurso para pensionista do Estado em Paris, a que Francisco dos Santos concorre, tendo como rivais Costa Mota (sobrinho) e Simões de Almeida (sobrinho), baseando-se a prova no tema *Morte de Virgínia* (gesso, FBAUL-[Fig. 4]), em baixo-relevo. Francisco dos Santos ganha a bolsa e parte nesse mesmo ano para Paris.

Em 1904 é-lhe atribuída a quantia de 60 mil réis (concessão de carácter excepcional) pela estátua em gesso que ele enviou para Lisboa, *trabalho de mais fôlego do que aquele a que estava pelo regulamento obrigado a enviar*⁴. É em Paris que concebe, entre outras obras, a obra *Pequeno Egípcio* (1905, Museu do Chiado) e o grupo em gesso *Madrugada* (1906, FBAUL-[Fig. 5]). Enquanto esteve na capital francesa, foi-lhe incumbida pela Academia de Belas Artes de Lisboa a missão de vigiar a fundição em bronze de um busto de Soares dos Reis e da obra *Puberdade* de Simões de Almeida (tio)⁵.



Em 1906 é-lhe concedido mais um ano de pensionato, com a condição de residir em Itália. O escultor parte para Roma como pensionista do legado Valmor⁶, tendo de enviar para a



[Figs. 4 e 5] – Fotos de José Vicente

⁴ Luciano Freire, Carta de 30 Novembro 1904, cf. Livro de Correspondência (1893-1909).

⁵ Cf. FBAUL, Livro de Correspondência (1893-1909), 18. Junho. 1905.

⁶ No seu testamento, o Visconde de Valmor, deixa 50 contos de réis à Academia das Belas Artes de Lisboa para com os rendimentos deste fundo subsidiar estudantes ou artistas de talento provado ou premiados, afim de que possam ir estudar ao estrangeiro e aperfeiçoarem-se em qualquer ramo das Belas-Artes. Cf. Exposição Comemorativa do Cinquentenário do Prémio Valmor, p. 9.



[Foto 6]
Crepúsculo

Academia de Belas Artes de Lisboa o esboceto do que seria a sua prova final (um baixo-relevo ou uma estátua em gesso). O subsídio relativo ao pensionato só era enviado ao artista após a apreciação do referido esboceto⁷. Em Roma, concebe, entre outras, as obras *Outros tempos* (estátua em gesso), *Sós* (esboceto de baixo-relevo), *Édipo e Antígona* (esbocetos), *Família* (esboceto), *Velha* (busto em gesso) e *Garoto italiano* (busto em gesso), apresentadas na Exposição dos trabalhos escolares desse mesmo ano, na Academia de Belas Artes de Lisboa.

Ainda em 1906 ganha o 1º prémio da escultura da *Virgem* para a Igreja da Imaculada, a erigir em Lisboa⁸. Francisco dos Santos apresenta uma *Nossa Senhora das Dores*, com as mãos unidas e o olhar dirigido para o alto, numa representação devocional, singular no que se conhece relativamente à obra do escultor.

No ano de 1907 é-lhe concedido um prolongamento de 6 meses da pensão e 100 mil réis para viagens a realizar por Itália, tudo devido ao aproveitamento obtido nas provas que prestou⁹. A prova relativa ao sucesso do ano curricular extraviou-se e Francisco dos Santos teve de realizar uma outra obra para a substituir, *Primeiros Passos*¹⁰.

Ainda em Itália, envia para Portugal, em 1908, as obras *Crepúsculo* [Fig. 6] e *Cigarra* [Fig. 7], que, no entender da Academia de Belas Artes de Lisboa, revelam as *valiosas faculdades artísticas*¹¹ do escultor. Devido ao aproveitamento notável é-lhe concedido mais um ano de pensão. É

ainda deste ano a estátua em gesso *Adolescência*.

No ano de 1909, Francisco dos Santos é o primeiro português a jogar no futebol estrangeiro, chegando a capitão da equipa da Lazio de Roma¹², o que lhe valeu viajar por Itália sem gastar dinheiro. Regressa a Portugal nesse mesmo ano, casado e já com um filho¹³.

Pensa-se que é em Itália que Francisco dos Santos solidifica a sua cultura artística, ao ver as obras de escultura paradigmáticas para a cultura visual europeia. Uma coisa é ver a estampa ou a reprodução fotográfica e outra muito diferente é sentir o espaço da obra, conhecer-lhe os seus contornos, sombras, diferentes ângulos de visão. A longa estada em Itália foi sem dúvida decisiva para a personalidade artística do escultor.

Ainda em 1909, ano em que regressa de Itália, participa no concurso para o Monumento a João de Deus, elaborando um projecto com Simões de Almeida (sobrinho) e Raul Rodrigues Lima, obtendo o 2º prémio. Concorre também para o Monumento às Guerras Peninsulares, com o projecto *Heróis*¹⁴.

Expõe um grupo em mármore no Salon de 1910 intitulado *La fille prodigue*. Nesse mesmo ano participa na



[Foto 7] – Cigarra

⁷ Cf. FBAUL, *Livro de Correspondência* (1893-1909), 4. Junho. 1906.

⁸ Cf. *Brasil-Portugal*, 1.2.1906, nº 169. A maquette de Francisco dos Santos não foi a única agraciada com o 1º prémio, partilhando esta distinção com Costa Mota (tio), Costa Mota (sobrinho), Artur Gaspar dos Anjos Teixeira e Anjos Teixeira.

⁹ Cf. FBAUL, *Livro de Correspondência* (1893-1909), 10. Outubro. 1907.

¹⁰ Cf. *Ibidem*, 17. Fevereiro. 1908.

¹¹ *Ibidem*, 19. Junho. 1908. A carta é assinada por José Pessanha.

¹² Cf. 220 anos da Casa Pia de Lisboa, p. 201.

¹³ Cf. A. Preto, "Francisco dos Santos", *Imprensa da Manhã*, 29-7-1921. O escultor casou com Nadine Dubosc Santos e teve dois filhos, uma menina e um rapaz.

¹⁴ O 1º prémio coube aos irmãos Oliveira Ferreira, respectivamente escultor e arquitecto.

exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes com as obras *Crepúsculo*, *Outros tempos*, medalhões e retratos, sendo-lhe atribuída a medalha de 1ª classe.

Ganha o concurso do Busto oficial da República [Fig. 8] em 1911, a partir do qual iriam ser feitas diversas cópias para fornecer às câmaras municipais do país. Porém, o seu busto seria preterido em favor do de Simões de Almeida (sobrinho)¹⁵. Apesar disso, foi colocado no Salão Nobre da Câmara Municipal de Lisboa em 1912, onde ainda hoje se encontra¹⁶. O busto que Francisco dos Santos cria assemelha-se mais a um rosto feminino do que a uma figura alegórica, no sentido de que possui a leveza própria de um retrato sem nenhum propósito temático ou alegórico.

Ainda no ano de 1911, participa num concurso para a lápide comemorativa da proclamação da República, a colocar na escadaria da Câmara de Lisboa, obtendo o 2º prémio¹⁷. Expõe ainda na 9ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes as obras *Crepúsculo* e *Outros tempos*.

No ano de 1913 apresenta na 10ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes as obras: *Ao leme* (bronze), *Salomé* (mármore, Museu do Chiado) e o busto de Sousa Viterbo¹⁸. Nesse mesmo ano o Museu de Arte Contemporânea adquire a obra *Ao leme* (que se encontra hoje virada para o Tejo, no Jardim do Cais do Sodré).

Vence o concurso para o Monumento ao Marquês de Pombal em 1914, com o projecto *Gloria progressus... delenda reactio*, em que colaboraram os arquitectos António do Couto e Adães Bermudes.

Cerca de 1915 participa num concurso para um monumento à República. A iniciativa de erigir um Monumento à República parte da Sociedade Nacional de Belas Artes, que contacta a Câmara em 1913 no sentido de esta realizar o concurso artístico¹⁹. Já em 1912 havia sido angariada uma verba avultada para a construção do monumento, dizendo Ventura Terra que na altura havia sugerido que a Comissão de Estética Municipal elaborasse o programa do concurso para a construção do referido monumento²⁰. Em 1915 é lançado o concurso, em que participam sete escultores²¹. O autor do artigo publicado no jornal *Os Burros* considera que a República de Francisco dos Santos, escultor novo que se destaca por ter *unhas e talento – saiu fóra da craveira do concurso com uma Republica de faca e calhau – ou de espada e escudo – matronaça avantajada e peituda, com sete meses de prenha e todo um passado de aventuras (...)*²². A imagem que acompanha o artigo não permite ver de uma forma plena o projecto do escultor. Porém, parece-nos que ele optou por uma representação sólida e inabalável do novo regime. A República é representada por uma mulher robusta que por nada será dissuadida da sua missão.

Ainda ano de 1915, modela a obra *Um Beijo* (grupo em mármore, Museu do Chiado-[Fig. 9]), onde é representado um homem a beijar uma mulher desnuda, encontrando-se o rosto desta reclinado para trás, o que concede ao observador um



[Foto 8] – Palácio da S. Bento, Busto da República

¹⁵ Executado em 1908 e presente nas cerimónias fúnebres de Miguel Bombarda e Cândido Reis, que estiveram em câmara ardente no Salão Nobre da Câmara Municipal de Lisboa. Cf. Paços do Concelho-Lisboa.

¹⁶ Cf. *Idem*, p. 73.

¹⁷ O 1º prémio coube a Simões de Almeida (sobrinho).

¹⁸ Obra passada a bronze e oferecida à cidade de Lisboa pela Associação dos Arqueólogos Portugueses e inaugurada no dia 15 de Junho de 1950 no Jardim do Príncipe Real onde ainda hoje se encontra.

¹⁹ Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1913, p. 27. Para o monumento à República, a Câmara havia deliberado a construção de um arco triunfal, servindo de entrada da esplanada dos heróis da Revolução no Parque Eduardo VII. Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 19. Dezembro. 1912, p. 853.

²⁰ Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1912, p. 811.

²¹ Arjos Teixeira, Costa Mota (sobrinho), Moreira Rato, Júlio Vaz, Francisco dos Santos, Ruy Bastos e José Netto.

²² Cf. *Os Burros*, nº 4, 25. Janeiro. 1916, p. 3.



[Foto 9] – Um beijo

nu feminino frontal repleto de erotismo, apesar de a imagem não deixar apreciar essa perspectiva, que pudemos vislumbrar nas reservas do Museu em que a obra se encontra. Reparece-se que a pose em que ambos se encontram contrasta bastante com a representação que Rodin dá ao mesmo tema, onde os amantes se enlaçam para se beijar, formando os corpos um núcleo fechado. Neste caso, Francisco dos Santos define claramente que é o homem, em pé, que agarra a amada e a beija, encontrado-se ela sentada e de costas para ele, como que soerguendo o corpo ao sentir os seus lábios.

Na Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de 1916, apresenta as obras *Evocação* (cabeça em mármore, Museu do Chiado) e a *Estátua de Nuno Álvares*. Nesse mesmo ano é nomeado presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, cargo que volta a assumir no ano seguinte, e nos anos de 1919 a 1921.

Em 1917 ganha a medalha de honra na Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes com a escultura *Nina* (nu feminino, Museu do Chiado, gesso no Museu José Malhoa). Neste mesmo ano participa na 3ª Exposição de aquarela, desenho e miniatura (SNBA), com quatro desenhos, entre eles o esboço para uma sobre-porta de um túmulo. Ainda de 1917 é a obra *Esfinge* (Museu do Chiado), um busto feminino em mármore, em que o rosto se apoia no bloco em que assenta, dirigindo o olhar para baixo.

Na Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de 1918, expõe as obras *A vinha*, *Intimidade* (figura feminina em bronze, colecção de Rodrigo Faria de Castro), *Fons vitae* (mármore colocado no Jardim da Estrela e retirado nos anos 40).

No ano de 1919 expõe na Sociedade Nacional de Belas Artes as obras a *Bacante* (Museu do Chiado), *Danaide*, *Saudade*, maquete para o túmulo-monumento de Carlos Tavares, e a *A Lusitânia* [Fig. 10], projecto para uma estátua monumental a erigir na Flandres, de forma a assinalar a participação de Portugal na Grande Guerra. Como se pode ver pela imagem, é mais uma vez o elemento feminino que através da sua nudez



[Foto 10] – Lusitânia

²³ Museu da Assembleia da República, nº inventário 74.

²⁴ Terminada somente em 1921.



[Foto 11] – Lex

impõe o tema que o escultor pretende veicular. Numa pose defensiva, *A Lusitânia* está em guarda, sentada de forma desconfortável sobre um bloco de pedra, como se estivesse de vigia.

Cerca de 1920 concebe a figura de *Prometeu*, apresentando-a na Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, onde obteve a medalha de honra. Nesse mesmo ano faz uma maquete intitulada *Lex*²³ [Fig. 11], estudo para a estátua destinada a ornamentar a sala das sessões da Assembleia Parlamentar. Se se comparar a obra final com a maquete encontramos grandes diferenças. A expressão da figura feminina da maquete é muito mais resignada e tranquila, envergando vestes que se assemelham às esculturas clássicas. Na estátua da *Lei*²⁴ [Fig. 12], a atitude é austera e marcante, formando o corpo (mais andrógino que feminino) e as vestes (uma túnica que descai ao nível do ombro) um bloco que se confunde, intensificando toda a firmeza da representação alegórica: o poder e segurança da lei. Comparando esta escultura com as que a circundam na mesma sala, pode observar-se que a *Lei* de Francisco dos Santos destaca-se, ao

tentar romper com a representação neoclássica inerente a este tipo de figuras alegóricas.

Em 1921 concebe a maquete para o Monumento ao poeta João Lúcio (Olhão, Algarve), que apresenta na 18ª Exposição da Sociedade Nacional das Belas Artes. Neste mesmo ano concebe a obra *Recordando* (Museu do Chiado) e um *Busto de Polaca* (Museu do Chiado).

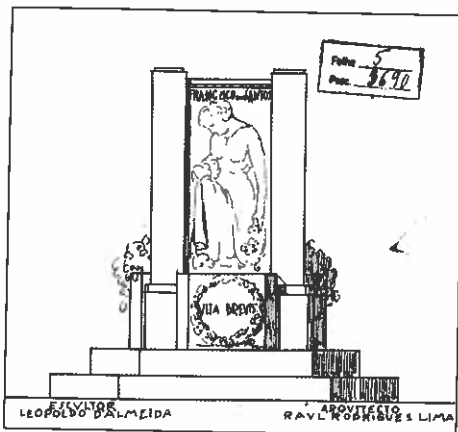
Na Exposição de arquitectura, escultura, pintura e desenho do grupo de ex-alunos da Casa Pia de Lisboa, em 1923, expõe, entre algumas já conhecidas, as seguintes obras escultóricas: *Asa do sonho*, *A Dança*, bustos de H. d'Amboim e de Lopo de Carvalho. Apresenta também inúmeros óleos, uma aguarela e dois desenhos. A 6 de Dezembro desse ano é inaugurado na cidade da Guarda o Monumento ao médico Lopo de Carvalho, constituído por um busto em bronze assente num plinto de mármore.

A 17 de Dezembro de 1925 é inaugurada a estátua do *Poeta*, encomenda feita pela Câmara Municipal de Lisboa, para ornamentar o



[Foto 12] – Palácio de S. Bento, Lei

túmulo do poeta Gomes Leal. Neste mesmo ano a sua obra *Prometeu*, comprada pela Câmara Municipal de Lisboa, é colocada no Jardim Constantino. Ainda em 1925, é aberto concurso para um Monumento de homenagem ao escritor Camilo Castelo Branco, ao qual Francisco dos Santos concorre com um projecto feito em parceria com o escultor Simões de Almeida (sobrinho). Ainda no ano de 1925, é encomendado ao escultor, um projecto de estátua de Nuno Álvares Pereira. Deste ano data ainda o Medalhão Comemorativo do 1º Centenário da Fundação Régia da Escola de Medicina (cobre e prata, Museu do Chiado).



[Foto 13]

Em 1926 participa no concurso para o Monumento a Gago Coutinho e Sacadura Cabral a erigir no Brasil (Recife), oferecido pela colónia portuguesa aí residente. Concorre com o projecto *O Génio da Aviação*, feito em parceria com o escultor Simões de Almeida (sobrinho), que obtém o 1º lugar.

Colaborou na ornamentação escultórica do Padrão de Torres Vedras (alusivo à Grande Guerra), inaugurado a 11 de Novembro de 1927, moldando os bronzes. Neste mesmo ano concebe um busto em gesso a que atribui o nome *Camponesa* (Museu José Malhoa) e que se pensa ser um estudo para o rosto da figura feminina que lidera o grupo lateral da

agricultura no pedestal do Monumento ao Marquês de Pombal²⁵.

Em 1930 participa no concurso para o Monumento aos Mortos da Grande Guerra para a cidade de Luanda. No mesmo ano, concorre para o Monumento a erigir nas Caldas da Rainha a D. Leonor.

Morre no dia 26 de Junho de 1930 com uma congestão, sendo enterrado no Cemitério de Benfica, onde lhe foi erigido um mausoléu, que não se assemelha ao projecto entregue à Câmara Municipal de Lisboa, assinado pelo escultor Leopoldo de Almeida e pelo arquitecto Raul Rodrigues Lima. Como se pode ver pela imagem [Fig. 13], o projecto²⁶ consistia numa figura feminina que depõe flores, numa atitude dolorida. Parece que esta teria sido uma homenagem mais de acordo com o artista do que o o bloco de pedra com um medalhão em bronze que assinala o local onde jaz, inaugurado a 8 de Julho de 1939.

A título póstumo, a 26 de Julho de 1930, é inaugurado o Monumento aos Mortos da Grande Guerra na Covilhã, da sua autoria. O monumento [Fig. 14] é composto pela figura do *Soldado*, representado isoladamente na companhia da sua espingarda, que se encontra pousada. A seu lado vê-se um padrão (que pode também ser entendido como túmulo), com as datas que marcam o início e o fim da guerra. Na base do padrão vislumbram-se elementos florais. A tipologia usada por



[Foto 14]

²⁵ Veja-se Fig. 29-a. Para a imagem do busto consultar o site do IPM, Museu José Malhoa. Agradece-se ao Dr. Rodrigo Faria de Castro a chamada de atenção para esta semelhança.

²⁶ AMAC, Processo 3690.

²⁷ Cf. Rita Mega, "Monumentos aos Mortos da Grande Guerra", *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p.406.

²⁸ É sempre denominada Figura Decorativa, embora se considere que pode ser a obra *Outros Tempos*, feita em Roma durante o pensionato.

²⁹ Gesto que em termos clássicos significa a atitude de quem se rende. Cf. Carol Duncan, *The Aesthetics of Power*, p.114-115.

Francisco dos Santos é a mais vulgar em monumentos desta natureza²⁷, onde impera a imagem do *Soldado*, figura que domina todo o conjunto, representado numa atitude pacífica.

Afigura feminina

Parece ser a figura feminina representada isoladamente o tema preferido do escultor, ao esculpir os corpos femininos de uma forma voluptuosa. Nesta categoria não serão integradas as figuras alegóricas, das quais fomos falando anteriormente, com exceção das obras *Cigarra* e *Crepúsculo*, uma vez que o escultor lhes concede um tratamento bastante diferenciado.

Esta tipologia será iniciada com um gesso que se encontra na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, que não possui data nem tem nome atribuído²⁸.

Como se pode ver [Fig. 15] é uma obra académica, onde o escultor representa uma mulher nua sentada com um manto assente numa das pernas e outro que lhe descai da cabeça. O braço direito está levantado e colocado atrás da cabeça²⁹ aproximando-se do ouvido esquerdo, segurando ao mesmo tempo um pequeno ramo de flores. A seus pés são inúmeros os elementos que despertam a atenção, desde fragmentos arquitectónicos, a uma cabeça, sendo porém o mais curioso um elemento humano. No eixo do cotovelo da figura, junto ao seu pé esquerdo, encontra-se um tronco feminino que segura a cabeça com os braços, numa atitude de desespero, que contrasta com a calma do rosto da figura maior. Através da imagem esta obra não desperta grande curiosidade, porém, quando estamos perante ela tudo muda de figura, pois podemos contorná-la e tomar conta de todos os pequenos pormenores, que não são captados pelo registo fotográfico. Porém, mais do que saber o que representa, interessa o tratamento dado ao nu feminino, que começa a formar-se como plenamente assumido, ao querer afastar-se da alegoria. O modelo do escultor não é uma adolescente mas sim uma mulher, como se pode apreciar pelo tratamento dado aos quadris.



[Foto 15]

Numa outra peça concebida em Paris em 1906, em que a figura feminina (vestida) se encontra também sentada, *Madrugada* [Fig. 5], Francisco dos Santos dedica toda a candura possível a uma mãe que amamenta o seu filho, enquanto o outro observa. Estas duas peças contrastam com todas as que irão ser analisadas em seguida, uma vez que revelam as diferentes fases do artista e temperamentos do artista.

Enquanto esteve em Roma Francisco dos Santos concebeu, em 1907, uma escultura que denominou *Crepúsculo* [Fig. 6], onde podemos ver um corpo de mulher em pé, maior que o natural, sem qualquer tipo de panejamento, que, numa atitude de recolhimento, com os olhos fechados, encobre os seios e une os joelhos.

Não é o corpo de uma jovem, e muito possivelmente o que ela tenta esconder são os sinais da idade. Mas, apesar disso, perpassa uma inocência por toda a obra. Relativamente a esta obra, Diogo de Macedo³⁰ conta que, José Simões de Almeida (tio), quando a viu, admirou-a, defendeu-a e concedeu-lhe direitos iguais, expondo-a no museu, ao lado das suas próprias obras³¹.

Ainda sobre o *Crepúsculo*, Albino Forjaz de Sampaio profere as seguintes palavras:

*Que maravilhosa coisa não é essa mulher que se rebeça no seu pudor, envergonhada da sua nudez, com o pressentimento de que o seu corpo já não é digno de ser olhado, e sendo olhado já admirações não tem – fisiologia derrancada, com o seu cortejo de rugas, a sua gordura, a sua ante-câmara da velhice – que é o grande oceano onde se afoga e some a esplendorosa beleza da mulher!*³²

Uma outra obra muito semelhante à referida anteriormente, é a *Cigarra* [Fig. 7], exposta na Escola de Belas Artes em 1909. Concebida entre 1907 e 1909, esta obra possui a mesma inocência que a obra anterior, o que neste caso se deve à tenra idade da figura feminina de corpo inteiro, que, de olhos cerrados, entrelaça as mãos entre as pernas, curvando ligeiramente o tronco numa atitude de recolhimento. A seus pés vislumbramos um instrumento musical. Mais do que uma alegoria, esta escultura representa uma jovem em tenra idade, que está inibida pela sua nudez.

Não podemos deixar de pensar que estas duas obras, executadas em Itália, foram feitas tendo como paradigma a figura de *Vénus* (Museu do Capitólio, Roma) e a *Vénus de Medicis* (Uffizi, Florença)³³, uma vez que a representação obedece ao mesmo recolhimento face à nudez. Perante tais exemplares da Antiguidade, Francisco dos Santos não podia ficar indiferente, recriando o tema



[Foto 16]

³⁰ Escultor (1889-1959) que foi director do Museu de Arte Contemporânea e que contribuiu para o estudo da escultura e da arte em Portugal.

³¹ Cf. Diogo de Macedo, "O escultor Francisco dos Santos", *Ocidente*, nº 76, Agosto 1944, p.426. No mesmo artigo, Diogo de Macedo refere ainda que foi Columbano quem a retirou desse lugar de honra que o mestre lhe havia atribuído.

³² Albino Forjaz Sampaio, "A Escultura Portuguesa Contemporânea – Francisco dos Santos – Estatuário e Pintor", *Ilustração*, 16-12-1927.

³³ Para as imagens cf. Francis Haskell; Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, p.318 e 326.



em duas figuras a que concede um nome alegórico.

Ainda no âmbito da figura feminina de corpo inteiro é de considerar a obra *Nina* [Fig. 16], medalha de honra da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1917. Representa uma mulher nua que inclina a cabeça para o lado direito, amparando o seio esquerdo com a mão esquerda. No rosto vislumbra-se um sorriso. Quando comparada com as obras anteriores, esta escultura demonstra uma outra maturidade, visível na audácia (que ainda não atinge a sua plenitude), com que a figura se apresenta.

Relativamente à figura mitológica da Bacante, símbolo da embriaguez de amar, conhecem-se duas representações do tema. A primeira data de

[Foto 17]

1917 (mármore de Carrara, colecção de Rodrigo Faria de Castro) e representa uma *Bacante* de pequena dimensão, de corpo inteiro, em pé [Fig. 17], que encara o observador a sorrir. O tratamento dado ao corpo demonstra uma mulher voluptuosa, de formas generosas, destacando-se o tamanho desmesurado dos pés. A outra interpretação do tema data de 1919 e foi exposta na Sociedade Nacional de Belas Artes nesse mesmo ano. A figura é representada sentada, de pernas cruzadas, sem qualquer vestígio de roupagens. A *Bacante* [Fig. 18] encontra-se encostada a um bloco de pedra tratado de forma tosca, quando comparado com o corpo dela, ao qual é dado um tratamento mais cuidado. A cabeça está reclinada, a olhar de lado, numa atitude de provocação. No regaço tem o que parecem ser flores/uvras que ampara com a mão. Nesta representação o corpo confunde-se com o bloco de pedra, não se podendo vislumbrar de uma forma plena.



[Foto 18]

³⁴ Salomé, ao dançar de uma forma extremamente bela e sedutora, perante o rei Herodes Antipas, este concede-lhe o desejo de pedir tudo aquilo que ela quisesse. Ela, instruída pela mãe, pede-lhe a cabeça de S. João Baptista, desejo que é concretizado.

³⁵ Exposta em 1913 na Sociedade Nacional de Belas Artes. Esta obra é tida como a sua obra mais querida. Cf. A. Preto, "Francisco dos Santos", *Imprensa da Manhã*, 29-7-1921.

Na sequência de temas em que a mulher não possui a mais sacra das virtudes, o tema da Salomé³⁴ é recorrente, possuindo o escultor dois exemplares, a que dá tratamentos completamente distintos. Na primeira representação que faz da figura bíblica, Francisco dos Santos concebe a figura de *Salomé*³⁵ [Fig. 19] nua, reclinada sobre um pano, que de uma forma arrebatada, abraça e beija a cabeça decapitada de S. João Baptista. Todo o conjunto deixa transparecer uma extrema sensualidade na forma como o corpo feminino é tratado e no acabamento que é dado à pedra, apelando ao toque. Reparece-se no contraste do corpo dela com a pedra na qual



[Foto 19] – Fotografia de José Pessoa, Divisão Fotográfica do IPM



[Foto 20]

Na outra representação³⁷, o escultor apresenta-nos *Salomé dançando* [Fig. 20], desnuda, numa pose quase em desequilíbrio, a olhar para baixo, a sorrir para a cabeça de S. João Baptista. A ligação entre o corpo dela e a cabeça de S. João Baptista é feita por um pano. Todo o conjunto escultórico lembra o movimento, contrariamente à representação anterior, onde imperava a imobilidade. Salomé, em “relevê” e de pernas encolhidas, inclina e arqueia o corpo, para poder ver melhor o objecto do seu desejo realizado.

Terminamos a tipologia da figura feminina com a obra *Nascente*³⁸ [Fig. 21], por nos parecer ser a mais arrojada de todas. Sob este nome, o escultor concebe uma figura feminina desnuda, sentada num bloco de pedra que parece revestido de folhagem, segurando com ambas as mãos os seios. Como se pode ver pelas imagens,

assenta, tratada de uma forma mais rude, tal como já havia acontecido na *Bacante* [Fig. 18]. A forma lânguida como o corpo está deitado, a colocação das pernas e o entrelaçado dos pés, convida-nos a partilhar da adoração erótica de Salomé.

Esta obra possui uma história curiosa, contada pelo pintor Armando de Lucena. Estando o escultor a finalizar a sua *Salomé* reclinada, de repente deixou de assobiar (costume que tinha enquanto trabalhava), abatendo-se o silêncio na oficina onde trabalhavam. Sem dizer uma palavra, Francisco dos Santos aponta para o joelho da figura, onde surgira um veio azulado longo e profundo, que conspurcava a alvura da pedra. A revolta do artista foi tão grande que pegou na maceta, ergueu-a no alto e descarrega sobre o

³⁶ Armando de Lucena, “Francisco dos Santos e o drama da sua *Salomé*”, *Diário de Notícias*, 14-3-1954, p. 6.

³⁷ Também exposta na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1922.

³⁸ Obra em gesso, sem data, que se encontra em depósito na Direcção Geral da Fazenda Pública.



a escultura possui duas leituras muito diferentes quando vista de lado ou de frente, tal como acontece com a escultura *Um Beijo* [Fig. 9], referida anteriormente, em que a frontalidade do nu feminino se assemelha muito a esta obra. De lado [Fig. 21-a], a figura feminina possui alguma candura, ao

[Fotos 21 e 21-a]

mesmo tempo que inclina ligeiramente o tronco para a frente como que a dar a ver o seu peito. Porém, de frente, toda a imagem se modifica, sendo esta a beleza de uma obra escultórica, que nos engana até que a possamos vislumbrar no seu todo. Virada para nós, a imagem da obra deixa transparecer erotismo e sensualidade, na atitude provocadora de quem exhibe o corpo.

Parece-nos ser uma realidade, que é na forma como recria o corpo feminino que o escultor Francisco dos Santos revela a sua mestria, sendo esta uma das tipologias mais interessantes a considerar no conjunto da sua obra escultórica. O escultor marca a diferença ao conceber mulheres com corpos reais e não um tipo de beleza ideal inacessível ao género humano.

A Poesia e a Escultura

Será que a escultura se pode tornar poesia esculpida? Esta pergunta surge-nos quando lançamos pela primeira vez o olhar para a obra *Asa do Sonho*³⁹. Inicialmente não se percebe muito bem o que representa e só um olhar mais atento permite vislumbrar a figura de um homem alado que se apoia num rochedo com um joelho, escondendo o rosto e curvado sobre si, ao mesmo tempo que envolve sob a asa direita um homem e uma mulher nus que se abraçam. Parece que o homem do casal está a beijar a figura feminina. Porém, o olhar é desviado para o ventre proeminente desta. As pernas do elemento feminino confundem-se com o rosto da figura alada e o seu rosto com o rosto do homem que a abraça, vislumbrando-se ainda um seio. Na base do rochedo está representado um retrato de perfil.

Na ânsia de querer saber mais sobre a obra, ficamos a saber que o nome dela se assemelha a um poema do poeta João Lúcio⁴⁰, "Na Asa do Sonho". Ao ler-se o poema, percebemos que o escultor deve ter ido aí beber a inspiração para sua escultura:

*Rochedo negro e vil, que, quando o cobre a 'spuma,
Julga que pode ser márm're e albente
E que as belas visões, em que estrebuchava a bruma,
Dele hão-de ressurgir, sob um cinzel ardente;
Rosa, que cuida vir a ser carne, num seio,
E arfar, calidamente, ao vento da Paixão,
E já tem, no perfume, o perturbado enleio(...)*⁴¹

Tal como o estado humano quando se sonha, Francisco dos Santos concebe um grupo escultórico em que o descontrolo é visível. O ambiente visual provocado por esta obra é extremamente obscuro e anti-naturalista se não se tiver como referência as palavras que o poeta escreveu.

Leonardo Coimbra, ao referir-se ao poeta e a este poema em particular, profere as seguintes palavras: *E João Lúcio continua Na Asa do Sonho a embeber a vida de mistério, a servir, à sua fome de expressão, as cores, os perfumes, o movimento*⁴². E é precisamente mistério e movimento que imperam nesta obra escultórica, lembrando que:

*Nessa asa veloz de mistério e de prata,
Com que, o Sonho, transpõe, os infinitos Céus.*⁴³

Considerado um poeta ultra-romântico e simbolista, João Lúcio deu o mote para a realização de uma escultura imbuída de espírito simbólico, ao lembrar o estado de alma no momento do sonho, que por momentos nos permite escapar ao real.

³⁹ Exemplar em bronze exposto no Museu José Malhoa, que possui um outro em mármore oferecido pelo escultor ao Museu. Infelizmente não nos foi concedida autorização para por a imagem que se encontra no site do IPM, Museu José Malhoa.

⁴⁰ Poeta algarvio (1880-1918). Para uma biografia detalhada cf. António Cândido Franco, "Apresentação da Poesia de João Lúcio", João Lúcio: Poesias Completas, p. 7-24.

⁴¹ *Ibidem*, p. 188.

⁴² Cf. *Ibidem*, p. 606.

⁴³ *Ibidem*, p. 189

Esta obra destaca-se de todas as outras concebidas por Francisco dos Santos, uma vez que não representa uma alegoria, uma personagem histórica ou uma mulher, mas sim um poema, despertando a curiosidade para saber como é que ele teria tido acesso a ele. Conheceria o poeta ou alguém o deu a conhecer? Seriam amigos? Estabelecer esta relação seria interessante para tentar compreender um pouco melhor a escultura.

Não podemos deixar de pensar que esta obra poderia ter sido um estudo para o Monumento ao poeta que se encontra na cidade de Olhão. Em 1921 o escultor apresenta a maquete para o monumento na Sociedade Nacional de Belas Artes, mas como o catálogo não possui imagem não podemos confirmar se seria esta obra. Quando o monumento definitivo se dá a conhecer, a desilusão é grande: quatro colunas onde se encontra assente o busto do poeta. Isto não quer dizer que o escultor, tal como nós, tenha sonhado e projectado algo muito diferente do que acabaria por vir a ser concretizado. O Monumento foi inaugurado já após a sua morte, a 29 de Outubro de 1951⁴⁴.

⁴⁴ Cf. Mário Lyster Franco, João Lúcio e a Portugalidade

Monumento não realizado

Francisco dos Santos projectou um monumento que não chegaria a ser concretizado: a estátua de Nuno Álvares Pereira [Fig. 22]. Em 1925 é encomendado ao escultor, por Severo Portela (enquanto representante da Cruzada Nacional Dom Nuno Álvares Pereira), um projecto de monumento a Nuno Álvares Pereira. Francisco dos Santos aceita o convite, elaborando uma maquete, que os encomendadores vão ver ao seu atelier, na Rua Vasco da Gama (Lisboa). No dia 14 de Agosto desse ano, é feita a cerimónia do lançamento da 1ª pedra.

Parece-nos que o problema relativamente a este monumento residiu sobre o local onde ele seria colocado. A sub-Comissão do Monumento propõe à Câmara Municipal de Lisboa que seja no Largo do Carmo, em frente das ruínas do mosteiro

onde o homenageado viveu os últimos anos da sua vida e da capela onde repousam os seus restos mortais⁴⁵. O Monumento seria colocado no local onde se encontra o chafariz, que seria transferido para outro local. Perante tal sugestão, a Associação dos Arqueólogos e a Junta de Freguesia do Sacramento, preparam de imediato um protesto. Sabendo de tal acontecimento de antemão, a Cruzada Nacional Nuno Álvares faz saber à Câmara que o local pode ser alterado, sugerindo o Jardim de Santos⁴⁶.

⁴⁵ Cf. Actas das Sessões de Câmara, 1925, p. 475.

⁴⁶ Cf. Idem, p. 552.

Em Novembro de 1928⁴⁷ a maquete é exposta no átrio da Câmara Municipal de Lisboa. O projecto de Francisco dos Santos consistia numa estátua do Condestável, assente sobre um pedestal, que podia ser utilizado como altar. Na sua concepção:

⁴⁷ Cf. Diário de Notícias, 4. Novembro. 1928, p. 6.

(...) o escultor pensou na possibilidade de, algum dia, de festa solene, se celebrar ali o Santo Sacrifício, perante as tropas, como em épocas não muito remotas acontecia, por vezes⁴⁸.

⁴⁸ Zuzarte de Mendonça, A vergonha nacional do monumento de Nun'Álvares, p. 25



[Foto 22]

⁴⁹ Exposta na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1916.

⁵⁰ Cf. Zuzarte de Mendonça, *op.cit.*, p.26.

⁵¹ Cf. *Ibidem*, p.27

⁵² Cf. Augusto Casimiro, *Nun'Álvares e o seu Monumento*, p.20. A estátua acabaria por ser equestre, feita pelo escultor Leopoldo de Almeida, em 1961, e inaugurada na Batalha em 1967.

⁵³ O 1º prémio coube ao escultor Anjos Teixeira, que acabaria por não terminar o monumento, vindo a falecer. Cf. Oldemiro César, *Camilo: para a história do seu monumento*, Lisboa 1942.

⁵⁴ Cf. Manoel de Sousa Pinto, "Arte e Artistas: o Monumento a Camilo", *Ilustração*, nº14, 16 Julho 1926, p.35.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*.

No que concerne à estátua em si⁴⁹, Nuno Álvares Pereira é representado na pose de quem vai desembainhar a espada, erguendo o olhar para o alto. Em carta a Zuzarte de Mendonça, Severo Portela relata as palavras do escultor quando desvelou a maquete: *–O Monumento a Nun'Álvares deve ser assim!*⁵⁰ Para que o monumento se realizasse, o escultor chegou mesmo a sugerir que a obra lhe fosse paga em prestações:

*–Todavia, basta que vocês dois, o Zuzarte e tu, digam para que o trabalho se comece, que eu não me importa que os dinheiros cheguem á proporção que os obtiverem. Eu cá vou suprimindo o encargo, conforme puder, uma vez que tenha outras obras em marcha...*⁵¹

O projecto de Francisco dos Santos nunca chegaria a ser realizado e em 1950 a questão relativa a esta homenagem volta a ser levantada numa carta de Augusto Casimiro dirigida a Reynaldo dos Santos, onde o primeiro sugere que seja o escultor Francisco Franco a fazer a estátua de Nuno Álvares Pereira⁵².

Projectos e Monumentos feitos em parceria

É com o escultor Simões de Almeida (sobrinho), seu colega de curso, que Francisco dos Santos participa nos concursos, para o Monumento a João de Deus, a Camilo Castelo Branco e a Gago Coutinho e Sacadura Cabral.

Em 1909 apresentam um projecto para o Monumento a João de Deus [Fig. 23], obtendo o 2º prémio. A maquete era composta pelo tronco do poeta que se confunde com o seu suporte, segurando o rosto com a mão e apoiando o cotovelo, numa atitude melancólica. No pedestal encontra-se um jovem sentado a ler. De lado, uma mãe ajuda a criança que agracia o escritor com um ramo, numa atitude de gratidão. Pode-se ainda ver uma lira, símbolo dos poetas, e um livro. O Monumento a João de Deus nunca viria a ser realizado, porque o escultor que venceu o 1º prémio, Costa Mota (tio), vem a falecer.

No ano de 1925 é aberto concurso para um Monumento ao escritor Camilo Castelo Branco. A 2 de Janeiro do ano seguinte são apresentadas 11 maquetes, que após a apreciação do júri (de que Francisco dos Santos fazia parte), foram consideradas incapazes para o fim a que se propunham. É lançado novo concurso, ao qual participam 8 artistas, entre eles Francisco dos Santos, que faz um projecto em parceria com o escultor Simões de Almeida (sobrinho), sendo agraciados com o 3º prémio⁵³. A maquete era composta pela estátua do escritor, numa atitude altiva, colocada sobre um pedestal ladeado por duas figuras, *vestida a do Romantismo, nua a do Realismo – pólos da arte de Camilo!*⁵⁴ O autor do artigo, refere que as duas figuras alegóricas impunham-se pelo seu *magnífico vigor*, sendo todo o conjunto acompanhado de bancos, *para um calustro de camilianistas*⁵⁵.

A ideia de construir um monumento para oferecer à cidade do Recife, parte do cônsul português do estado do Pernambuco, Pedroso Rodrigues, aquando das festas comemorativas da chegada dos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral. Foi acolhida com entusiasmo e de imediato é constituída uma comissão que



[Foto 23]



[Foto 24]

trata de reunir a quantia necessária para a sua construção. A 22 de Janeiro de 1926 é aberto concurso, apresentado-se 5 maquetes, que após resolução do júri⁵⁶, concede o 1º prémio a Francisco dos Santos e Simões de Almeida (sobrinho), que haviam concorrido com a maquete "O Génio da Aviação". Para ser colocado em frente ao mar, os escultores conceberam um monumento [Fig. 24] em que o elemento dominante é uma figura masculina alada:

No vértice do monumento o Génio Triunfador do Espaço simboliza o mais audaz, mais forte empreendimento da aviação – a Travessia Atlântico-Lisboa-Pernambuco⁵⁷.

⁵⁶ Composto por José de Figueiredo, António Augusto da Costa Mota, Luciano Freire e José Alexandre Soares.

⁵⁷ Memória descritiva, Cf. *Diário de Notícias*, 6.Abril.1927, p.1.

O anjo, em bronze, encontra-se colocado numa base quadrangular em mármore, onde se encontram esculpidos os bustos dos aviadores lado a lado. É sem dúvida esta figura alada que nos preenche o olhar, com os braços abertos e erguidos, as asas a acompanhá-los e o olhar para o alto, na atitude de quem vai voar a qualquer momento. O monumento viria a ser inaugurado a 25 de Junho de 1927.

As obras Ao Leme e Prometeu

A aquisição de obras de arte para parques e jardins da cidade de Lisboa conhece um impulso importante sob a presidência de Anselmo Braamcamp Freire. Em sessão de Câmara de 16 de Fevereiro de 1911, declara que, ao ter-se deslocado ao Jardim da Estrela para ver quais as condições em que este se encontrava, foi grande a desilusão que sofreu relativamente à falta de estátuas para os jardins públicos. Em seu entender, a escultura e a estética que aí se pode vislumbrar, para além de ser parca, não prima pela beleza artística. Entende que a Câmara deve ter um papel preponderante para modificar esta situação ao desenvolver a arte na capital, criando



no orçamento uma verba destinada à aquisição de objectos de escultura. Caberia à Comissão de Estética Municipal a elaboração de um programa para as referidas aquisições, optando-se pelos primeiros prémios de escultura das exposições anuais de Belas Artes⁵⁸. Logo nesse ano de 1911 a Câmara compra as obras *O Cavadador*, de António Augusto da Costa Mota (tio) e *Despertar*⁵⁹ de Simões de Almeida (sobrinho), que seriam colocadas no Jardim da Estrela onde ainda hoje se encontram.

É neste sentido que a obra *Ao Leme* [Fig. 25] de Francisco dos Santos é adquirida pela

⁵⁸ Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1911, p.99.

⁵⁹ Lamentavelmente esta obra encontra-se mutilada.

[Foto 25]

⁶⁰ Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1913, p.405.

⁶¹ Cf. *Idem*, p.439.

⁶² Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1914, p.535.



[Foto 26]

⁶³ Poeta português (1891-1975). Formou-se em Direito e fez parte da Associação dos Arqueólogos Portugueses. Foi um dos colaboradores da revista *Orfeu*.

⁶⁴ Medalha de Honra da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1920.

⁶⁵ Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1925, p.537.

⁶⁶ Arquivo Património Cultural, *Processo Prometeu*. Em 1990, a presidente da Junta de Freguesia de S. Jorge de Arroios contacta a Câmara no sentido de repor a estatueta de bronze, sendo-lhe respondido que havia dificuldades de carácter técnico.

⁶⁷ Cf. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, p.254.

Câmara no ano de 1913. A 4 de Junho a Comissão de Estética Municipal propõe à Câmara a compra da peça, exposta na Sociedade Nacional de Belas Artes⁶⁰. A obra destinava-se a qualquer praça ou jardim público da capital, devendo ser executada em mármore nacional⁶¹. Em Agosto de 1914, o escultor António Augusto da Costa Mota (tio) é encarregue de verificar a execução da obra, para efeitos de pagamento das prestações ao escultor⁶². A obra acabaria por ser inaugurada em 1915 no Jardim Roque Gameiro (Cais do Sodré).

Composta por um fragmento de barco, podemos vislumbrar nesta escultura um homem que comanda o leme, numa pose de esforço, lutando para desafiar o mar, para o qual a escultura está voltada. No espaço

público em que se encontra, esta escultura não se impõe ao transeunte, uma vez que está praticamente escondida pelas árvores que a circundam, contribuindo o ambiente envolvente para a sua insignificância. Só nos apercebemos do que está ali representado se tivermos a curiosidade de nos aproximarmos e então aí deparamos com uma obra escultórica repleta de movimento, acção e energia, que nos convida a que a circundemos de modo a podermos disfrutar de todos os seus detalhes.

Na linha de pensamento e acção relativa à aquisição de obras para ornamentarem os jardins da cidade, Alfredo Guisado⁶³ (vereador municipal), em 1925, entende que a obra *Prometeu*⁶⁴, [Fig. 26] adquirida pelo município e pronta para ser colocada em qualquer jardim de Lisboa, deve ser instalada no Jardim Constantino, opção escolhida pelo escultor⁶⁵. A estátua seria inaugurada nesse mesmo ano e ainda hoje se pode ver no local onde foi colocada. A figura de *Prometeu* em pedra, assente em 4 pilares também em pedra, encontra-se sentada olhando para o lado, na atitude de quem contempla a sua criação: uma figura feminina em bronze. Infelizmente a figura feminina em bronze desapareceu em 1979⁶⁶ e ainda hoje a estátua sofre pela sua lacuna [Fig. 26-a]. Sem a pequena figura em bronze o olhar de *Prometeu* não faz sentido, pois não se percebe para onde ele o dirige.

Na concepção desta escultura, Francisco dos Santos escolheu a faceta criadora da figura mitológica de Prometeu, uma vez que foi ele quem concebeu o primeiro homem a partir do barro⁶⁷. É este aspecto que nos parece de



[Foto 26-a]

interesse, uma vez que o escultor opta por representar Prometeu a criar uma mulher e não um homem. Talvez Diogo de Macedo nos ajude a explicar esta escolha quando afirma que:

Quando concebia a imagem do homem –Prometeu e Homem ao Leme, etc.– a sua sensação plástica afrouxava e recorria aos movimentos para intensificar-lhes a realidade que não pudera traduzir como nas figuras femininas⁶⁸.

⁶⁸ Diogo de Macedo, "O escultor Francisco dos Santos", *Ocidente*, nº76, Agosto 1944, p.426.

Ou seja, sem a figura feminina em bronze a estátua de *Prometeu* não possui o significado que o escultor lhe tentou imprimir.

A Escultura Funerária

Para o espaço cemiterial Francisco dos Santos concebe dois túmulos, o de Sousa Viterbo (1846-1911) e o do poeta Gomes Leal. No que concerne ao túmulo de Francisco Marques de Sousa Viterbo⁶⁹, a iniciativa para a sua construção parte da Sociedade dos Arquitectos Portugueses. Em carta de 26 de Novembro de 1912, o arquitecto Adães Bermudes (presidente da referida Associação), pede à Câmara de Lisboa a cedência de 5 metros quadrados de terreno no 2º cemitério municipal para erguer um túmulo de homenagem a Sousa Viterbo. A 28 de Janeiro de 1913 a Câmara cede o terreno⁷⁰.

⁶⁹ Cemitério dos Prazeres, rua 10, nº 5525.

Para eternizar a personalidade de Sousa Viterbo, professor de Arqueologia da Academia das Belas Artes, o escultor concebe uma figura feminina [Fig. 27] de corpo inteiro encostada a uma coluna onde se vislumbra um fragmento de arco gótico enfeitado com hera, que segura nas mãos a máscara mortuária (em bronze) do defunto. De olhos cerrados a alegoria da *Arqueologia* [Fig. 27-a] vira o rosto na direcção oposta à máscara de Sousa Viterbo, como se não quisesse encarar a morte que se revela no retrato de bronze. Para além da indumentária que a *Arqueologia*

⁷⁰ Cf. AMAC, *Processo Jazigo* nº 5525.



[Foto 27-a]

[Foto 27]

⁷¹ Cemitério do Alto de S. João, logo à entrada. Sobre o poeta cf. Vitorino Nemésio "Destino de Gomes Leal", *Poesias Escolhidas: Gomes Leal e Artur Portela*, "Carta de Gomes Leal ao poeta Luiz Montalvor", *Diário de Lisboa*, 16.Fevereiro.1935, p.1.

⁷² Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1.Julho.1925, p.425.

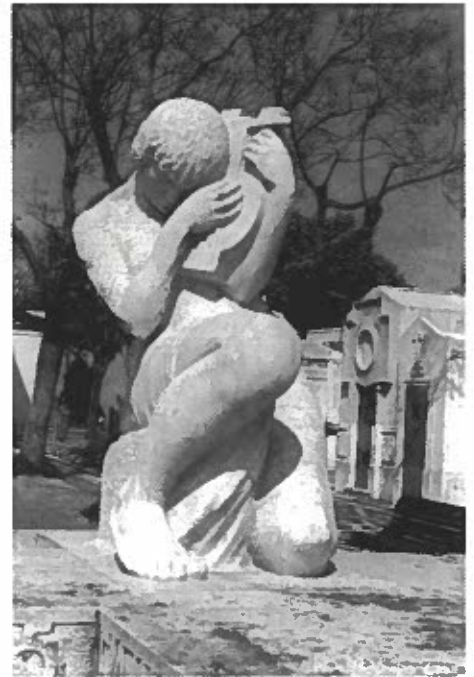
⁷³ Fica porém aprovado que seria feito o pagamento de 32 mil réis ao escultor. Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 29.Julho.1925, p.539.

enverga, ao nível do rosto, deparamos com uma matéria que lembra um tecido extremamente leve, o que concede a todo o conjunto uma graciosidade invulgar neste tipo de alegorias.

Relativamente ao túmulo do poeta Gomes Leal (1848-1921)⁷¹, a iniciativa de lhe erguer um túmulo parte de Alfredo Guisado, vereador da Câmara Municipal de Lisboa. Aquando da morte do poeta, para que o seu destino não fosse a vala comum, a Câmara deposita o seu corpo num compartimento dos jazigos municipais. Uma vez que estes eram utilizados mediante um pagamento e como o mesmo não havia sido efectuado, as regras dos cemitérios ditavam que o corpo aí depositado tinha de ser retirado e lançado à vala comum. Perante este cenário, Alfredo Guisado propõe em sessão de Câmara de 10 de Outubro de 1923, que se crie uma Comissão de forma a levar a cabo a justa homenagem que o poeta merece, sugerindo que se ofereça a pedra e o pessoal necessário.

Em 1925⁷² a Comissão ainda não tinha conseguido reunir os donativos necessários para levar a efeito a construção do monumento funerário e, mais uma vez, é Alfredo Guisado quem propõe que seja a Câmara a disponibilizar a quantia necessária para a construção do mausoléu que iria encerrar o corpo do poeta. A 8 de Julho já o escultor Francisco dos Santos havia terminado a maquete do monumento funerário, oferecendo-a gratuitamente à Câmara, dispondo-se para a executar sem qualquer remuneração⁷³. A 17 de Dezembro seria inaugurado o monumento funerário, composto por uma base em pedra onde assenta a estátua do *Poeta* [Fig. 28].

Parece-nos que esta escultura foi concebida para ser vista lateralmente, pois se se analisarem as imagens, é de lado que a alegoria do Poeta [Fig. 28-a] nos convence



[Foto 28]



[Foto 28-a]

relativamente à inspiração que ele colhe da lira, enquanto de frente depara-se-nos uma escultura colossal, desmesurada para o local onde se encontra. De lado, ela possui um aspecto dedicado, o que nos parece estar de acordo com a representação do poeta. Repare-se no contraste concedido à pedra do pedestal, sem tratamento, relativamente à suavidade do corpo da alegoria (como já havíamos visto na *Bacante* e *Salomé*). Ao nível do rosto é visível alguma geometrização (o que só é possível pela visão lateral da obra), principalmente ao nível do nariz.

A localização da obra, logo à entrada do cemitério, não contribui para um olhar mais atento, intensificando um aspecto tosco e de grandes dimensões, que lhe retira a leveza concedida pela visão a partir de outros pontos de vista.

O Monumento ao Marquês de Pombal

O processo de execução do Monumento ao Marquês de Pombal é longo, moroso e complicado. No âmbito das comemorações do Centenário do Marquês de Pombal, a 28 de Abril de 1882 é criada uma Comissão Executiva para a construção do seu monumento, presidida por Rodrigues Sampaio, procedendo-se à cerimónia da colocação da primeira pedra no dia 13 de Maio, com a presença do rei D. Luís.

Não se verificando mais nenhuma iniciativa, em 1901, a Sociedade de Geografia de Lisboa resolve pedir ao governo a reorganização da Comissão por forma a ser aberta uma subscrição pública que iria pagar o monumento. Apesar de algumas iniciativas por parte desta Comissão⁷⁴, com o advento da República todo o processo é suspenso, tendo de se iniciar novamente.

No ano de 1904, a Câmara de Lisboa recebe inúmeros ofícios de diversas associações de classe no sentido de aderirem à iniciativa de se erigir um Monumento ao Marquês de Pombal⁷⁵. A 14 de Novembro deste ano, César da Silva faz uma conferência sobre o estadista, editando-se um folheto cujos lucros revertiam para a sua estátua. Ao longo do texto, o autor diz que Portugal tem uma dívida para com o estadista, uma vez que a sua estátua já havia sido proposta, *n' um momento de effervescencia*. A conferência fala do Marquês sob o ponto de vista democrático, terminando com as seguintes palavras:

*E se na parte meridional da cidade se levantam as estatuas dos dois grandes caudilhos liberais, Terceira e Sá da Bandeira, postas, como sentinellas de bronze, contra os assaltos da reacção, defendamos também a capital pelo norte, collocando ahi esse monumento que ao mesmo tempo representará uma consagração ao grande ministro, e um protesto contra os inimigos da liberdade*⁷⁶.

Em 1909, a Comissão Executiva do Monumento ao Marquês de Pombal agradece à Câmara Municipal o oferecimento desta para colaborar nos trabalhos da Comissão, pedindo ao mesmo tempo a nomeação de um vereador e de um architecto para fazerem parte da comissão incumbida de elaborar o projecto do concurso. São distinguidos os nomes de Ventura Terra enquanto vereador e José Luis Monteiro na qualidade de architecto⁷⁷.

Em sessão de câmara de 3 de Março de 1910, o architecto Ventura Terra, diz estranhar não ver o nome da Câmara na lista de subscritores para a construção do Monumento ao Marquez de Pombal. Entende que a mesma deve concorrer materialmente para a obra, oferecendo os alicerces, uma vez que após construído o monumento será propriedade da Câmara⁷⁸. Nesse mesmo ano, a firma F.H. Oliveira & C^a, oferece à Câmara toda a cal que seja necessária para a sua construção⁷⁹.

⁷⁴ Cunhagem de moedas e impressão de selos. Cf. Alfredo Duarte Rodrigues, *O Marquês de Pombal*, p.256.

⁷⁵ Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1904, p.270; 307-8.

⁷⁶ César da Silva, *O Marquês de Pombal*, Lisboa 1904, p.20.

⁷⁷ Cf. *Actas das Sessões de Câmara*, 1909, p.111.

⁷⁸ Cf. *Idem*, 1910, p.139.

⁷⁹ Cf. *Idem*, 1910, p.203.

O primeiro concurso para o Monumento foi aberto a 18 de Março de 1911 ao qual concorreu somente o arquitecto Raul Lino, que viu o seu projecto ser rejeitado pelo júri⁸⁰. É lançado novo concurso a 7 de Abril de 1913 e a 11 de Abril de 1914 é nomeado um novo júri⁸¹ para apreciar 14 projectos, seleccionando somente quatro: 1º *Gloria progressus... delenda reactio* do escultor Francisco dos Santos e dos arquitectos Adães Bermudes⁸² e António do Couto; 2º *Cuidar dos vivos* do escultor Alves de Sousa e do arquitecto Marques da Silva⁸³; 3º *Pró-Memória* do escultor Maximiano Alves e do arquitecto Eduardo Tavares; 4º *Pátria* de Emílio Campos e Ferreira da Costa.

Os autores do projecto que ficou em 2º lugar reclamam e a classificação é anulada, tendo de ser nomeado novo júri⁸⁴, que é contestado pelos autores do projecto classificado em 2º lugar, requerendo a substituição de alguns dos seus membros⁸⁵. Este novo júri deu o empate ao dois primeiros projectos. Voltam a reunir-se e o Governo indica que se tenha em atenção o aspecto orçamental, votando o júri pela exclusão do projecto classificado em 2º lugar, uma vez que este não respeitava a quantia fixada nas condições do concurso, votando pela execução do projecto *Gloria progressus... delenda reactio* com 7 votos e 3 abstenções. Os autores do 2º projecto voltam a reclamar, iniciando-se uma campanha nos jornais, que culmina com a publicação do texto de António Arroio, *O Caso do Monumento ao Marquês de Pombal*.

Nesta obra, António Arroio faz uma defesa apaixonada do projecto que obteve o 2º lugar, criticando ferozmente o projecto de Francisco dos Santos, Adães Bermudes e António do Couto. Entende o crítico que o monumento ao Marquês deveria obedecer a alguns requisitos:

*Ser um organismo forte e valioso, simbolisar o trabalho productivo do nosso povo e coroar dignamente a bela cidade reconstruida pelo marquez.(...) E, tratando-se de glorificar esse homem raro entre nós, o monumento deveria igualmente obedecer, na sua traça geral, ás imposições estéticas, á ritmica superiormente nobre que anima toda a sua obra e, com especialidade, a parte architectural e constructiva*⁸⁶.

É por tudo isto que António Arroio entende que o projecto que ficou em 2º lugar é superior e excepcional, relativamente à obra que obteve o 1º prémio, *obra mal concebida e concebida a frio*⁸⁷. Saliente-se que o projecto de Adães Bermudes, António do Couto⁸⁸ e Francisco dos Santos era, dos que foram classificados, o único que representava a figura do Marquês no alto do pedestal. O escultor Alves de Sousa e o arquitecto Marques da Silva optaram por colocar a figura da Pátria acima do Marquês.

Em 1916, após dois anos, cansados de polémicas, intrigas e insinuações, os autores premiados em 1º lugar resolvem, por procuração concedida a um advogado⁸⁹, escrever ao Ministro da Instrução Pública, expondo todo o processo no sentido de que se tome uma decisão para que se inicie a construção do monumento. Reclamam o 1º prémio que lhes foi concedido e criticam a maquete que ficou em 2º lugar, considerando que a estatuária é esboçada de uma forma rudimentar, sendo

⁸⁰ Composto por: José Luis Monteiro, Alexandre Soares, António do Couto, Rosendo Carneira, José Simões de Almeida (tio), Grábiel Vitor do Monte Pereira e Alfredo da Cunha. Cf. Alfredo Duarte Rodrigues, *O Marquês de Pombal*, p.275.

⁸¹ Composto por: Diogo de Barros, Cecílio da Costa, J. Gualberto Póvoas, José Simões de Almeida(tio), Alexandre Soares, Teixeira Lopes, José Marques da Silva, José Luis Monteiro, Ventura Terra, Adães Bermudes, Marques da Silva, Francisco Carlos Parente, António Augusto da Mota. Cf. *ibidem*, p.276.

⁸² Que curiosamente fazia parte do júri.

⁸³ Que também fazia parte do júri!

⁸⁴ Composto por José de Macedo Araújo Júnior, Faria e Maia, Gonçalves Moreira, Simões de Almeida (tio), José António Piloto, José de Brito, Lino de Magalhães, D. José Pessanha, Luciano Freire, Miguel Nogueira Júnior, A. Manuel Rato, Ferreira Condeixa, Rosendo Carneira.

⁸⁵ Miguel Nogueira Júnior, Manuel Rato e Rosendo Carneira e Ferreira Condeixa são substituídos por: Assunção Machado, F. Ernesto da Silva Gomes, J. Moreira Rato e Pacheco do Canto e Castro.

⁸⁶ António Arroio, *O Caso do Monumento ao Marquês de Pombal*, p. 10.

⁸⁷ *ibidem*, p.11.

⁸⁸ Ambos os arquitectos já haviam sido agraciados com

o prémio Valmor. Cf. *A Architectura Portuguesa*, nº 4, Abril 1914, p.13.

⁸⁹ João Pinto Rodrigues dos Santos.

indefinido o número de figuras que a compõem, tendo para tal de se ler a memória descritiva, que circulava impressa. A crítica à maquete termina com uma citação da referida memória descritiva onde se lê: *Aí se representa a História e a Astronomia. A seguir um torpel de cavalo esmaga o jesuíta*⁹⁰. Este aspecto do projecto de Alves de Sousa é precisamente o que seria criticado por Ramalho Ortigão, considerando-o como uma *alusão inestética ao mais grosseiro dos erros históricos*⁹¹.

O então Ministro da Instrução, Barbosa de Magalhães, convoca nova reunião do júri para os projectos serem votados em mérito absoluto conforme as bases do concurso. Ganha, definitivamente, o projecto do escultor Francisco dos Santos e dos arquitectos Adães Bermudes e António do Couto.

No que diz respeito à concepção do Monumento ao Marquês de Pombal [Fig. 29], o projecto vencedor era o único que apresentava a estátua do Marquês no alto do monumento, optando os outros concorrentes por decorar a parte superior dos seus projectos com alegorias, colocando a imagem do Marquês ao nível do olhar. Na memória descritiva os autores justificam a sua escolha:

*Do seu alto posto, o genial reformador dirige e domina a grande obra de transformação mental, economica e social, que se realizou sob o influxo da sua clarividencia, do seu saber e da sua indomita energia.(...) O nosso projecto de monumento visa a representar o Marquez de Pombal na sua complexa figura de genial estadista, de reformador audacioso, de emancipador da consciencia e vontade nacionais, de assombroso percursor da moderna civilização*⁹².

Os artistas vencedores optaram por representar as alegorias do terramoto e do maremoto que destruíram a cidade em 1755. Por cima, encontra-se a estátua da cidade de Lisboa (jovem e desnuda) restaurada pelo Marquês, levantando o véu das ruínas que a cobriam. Do pedestal da estátua sai uma nave que tem a cabeça de Mercúrio, representando a nacionalização do comércio marítimo [Fig. 29-a]. Nos

⁹⁰ Cf. Arquivo Património Cultural, Processo do Monumento ao Marquez de Pombal.

⁹¹ Ramalho Ortigão, "Um artigo de Ramalho Ortigão acerca de um projecto de monumento ao Marquês de Pombal", *Diário de Lisboa*, 19.5.1934.

⁹² *A Architectura Portuguesa*, nº 4, Abril de 1914, p.14.



[Foto 29]



[Foto 29-a]

lados do pedestal encontram-se os grupos decorativos que representam o desenvolvimento industrial e agrícola: a glorificação do trabalho [Fig. 29-a/b]. Na face norte encontra-se a estátua de *Minerva*, lembrando a sua actividade de transformação e modernização relativamente à Universidade de Coimbra. No capitel que coroa o obelisco, figuram em baixo-relevo os bustos dos principais colaboradores do homenageado: D. Luis da Cunha, que auxiliou o Marquez a levantar o prestígio do país no estrangeiro; José de Seabra, que colaborou na expulsão dos jesuítas; conde de Lipe, que organizou a defesa nacional contra a invasão espanhola; Luiz António Verney, que muito contribuiu para o desenvolvimento da educação nacional; Ribeiro Sanches, colaborador na reforma da Universidade; Manuel da Maia, engenheiro que o auxiliou nas providências a adoptar por ocasião do terramoto; Eugénio dos Santos, arquitecto que elaborou os planos para a reconstrução da cidade e dirigiu a sua execução e Machado de Castro, cuja obra bastaria para honrar um país e glorificar uma época⁹³. Não parece ser casual o medalhão com o rosto de Machado de Castro estar colocado logo abaixo da figura do Marquês de Pombal, como se se tratasse também de uma homenagem aos escultores⁹⁴.

No que diz respeito à figura do Marquês, os autores justificam a escolha da representação adoptada:

A Alma moderna exige na obra de arte o maximo de intensidade sugestiva e emotiva. Ora a figura do Marquez tal como nos é transmitida pelos retratos e descrições do tempo era duma serenidade cortez e impassivel mesmo nos grandes lances. Isso basta para dar nota da sua força moral, mas tira-lhe toda a expressão comunicativa. Para reforçar essa expressão preferimos recorrer ás imagens alegóricas, a representá-lo em atitudes dramaticas, contra toda a verdade historica⁹⁵.

A ampliação dos modelos de estatuária para a escala de execução, antes de serem passados para a pedra ou bronze, eram avaliados pelos arquitectos José Luis Monteiro e João António Piloto, bem como pelo escultor Costa Mota (tio).

⁹³ Memória descritiva dos autores do projecto. Cf. *A Arquitectura Portuguesa*, nº4, Abril de 1914, p.15.

⁹⁴ Cf. Eduardo Duarte, "Medalhão", *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p.393.

⁹⁵ Cf. *A Arquitectura Portuguesa*, nº4, Abril de 1914, p.15-16.

Cerca de 1930, Simões de Almeida (sobrinho) e Leopoldo de Almeida colaboram na execução do monumento. Com a morte inesperada de Francisco dos Santos nesse mesmo ano, quem termina o monumento são os dois escultores referidos anteriormente. Sabe-se que Leopoldo de Almeida fez as duas estátuas de *Plutão* [Fig. 29-c] e *Neptuno*, que se encontram na base⁹⁶, e que a estátua da *Minerva* foi feita em parceria entre Francisco dos Santos, que executou a parte superior, e Simões de Almeida (sobrinho)⁹⁷.

Uma vez que o Monumento acaba por ser terminado por outros dois escultores para além de Francisco dos Santos, é difícil determinar qual o cinzel das figuras escultóricas que compõem o monumento, embora toda a concepção caiba a Francisco dos Santos.

Francisco dos Santos não assistiria à inauguração do Monumento, a 13 de Maio de 1934, uma vez que vem a falecer em 1930. Aquando da sua inauguração, o monumento foi alvo de inúmeras críticas, uma vez que a personagem do Marquês era polémica. O que se criticava ferozmente era erguer-se um monumento ao estadista quando havia tantos outros a homenagear, Vasco da Gama, Nun' Álvares ou Mousinho de Albuquerque⁹⁸.

Ainda antes da inauguração do monumento, os arquitectos resolvem responder às críticas que haviam sido feitas relativamente à sua concepção. O jornalista que faz a entrevista aos arquitectos abre o artigo com as seguintes palavras:

*Lisboa descobriu agora um assunto: o monumento ao Marquês de Pombal. O homem da rua, isto é, o cidadão puro, que tanto esperou que a estátua fosse uma realidade, mais de meio século, discute-o agora apaixonadamente*⁹⁹.

Perante este tom jocoso, o autor do artigo vai fazendo perguntas aos arquitectos, de forma a que eles expliquem o porquê de determinados elementos adoptados. Uma das críticas relativamente ao monumento incidia sobre a escala, respondendo o arquitecto Adães Bermudes, que foi adoptada a escala decorativa, ou seja, as figuras

⁹⁶ Cf. Paulo Simões Nunes, "Almeida, Leopoldo de", *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p.32.

⁹⁷ Cf. António do Couto, "Francisco dos Santos: escultor-estatuário", *Francisco dos Santos: Escultor Estatuário*, p.29.

⁹⁸ Cf. Hipólito Raposo, "O Pombal da Rotunda", *Fradique*, 1-3-1934; António Sardinha, "A Estátua do Marquês", *Na Feira dos Mitos*, p.211-18.

⁹⁹ "Os arquitectos respondem às críticas que se têm feito ao Monumento do Marquês de Pombal", *Diário de Lisboa*, 2-Março-1934, p.5.



[Foto 29-c]

100 Cf. *Ibidem*.

laterais do pedestal da estátua têm uma proporção; a figura que representa a cidade de Lisboa tem outra; e o Marquês outra maior, uma vez que é a personagem central de toda a narrativa. Somente às forças da natureza Neptuno e Plutão é que é concedida uma escala extra-humana¹⁰⁰.

Claro que a crítica não podia ficar indiferente perante a escultura que simboliza a cidade de Lisboa, um nu feminino que se assume como tal, e que contrasta com as alegorias que o acompanham em ambos os lados do pedestal. O pretexto para chegarem até ela foi o de que estava demasiado afastada do fuste [Fig. 29-d]. Adães Bermudes responde que essa foi uma imposição do seu criador, o escultor Francisco dos Santos, embora os arquitectos não estivessem de acordo. Apesar da discórdia eles aceitam e a estátua acabaria por ser colocada como o seu autor queria, afastada do pedestal, como se se destacasse de todo o conjunto escultórico assumindo-se como individual e única. Pensa-se que o escultor sabia muito bem o que estava a fazer, como que deixando a sua assinatura no monumento através desta figura feminina. A alegoria da cidade de Lisboa, é uma peça escultórica que se fosse retirada do Monumento em que se encontra, valia na mesma como peça individual, sendo neste caso uma mais valia.

Apesar de este monumento poder ser considerado como a apoteose da sua carreira de escultor, uma vez que uma obra desta envergadura era de enorme prestígio, consideramos que a sua obra escultórica vai muito para além do Monumento ao Marquês de Pombal.

Na opinião de Armando de Lucena, o escultor Francisco dos Santos revela a sua arte nas obras de pequena dimensão e de carácter mais intimista, como se verifica nalgumas das peças analisadas no capítulo da figura feminina. É nelas que o mármore assume *uma eloquência cativante que ainda nos prende e alicia*¹⁰¹. Partilhamos desta opinião, uma vez que é em obras como *Salomé*, *Um Beijo*, *A Nascente*, que o cinzel do artista se enche de inspiração e olhar aguçado, na tentativa de criar um novo tipo de representação, menos idealizada e mais real.

Ainda antes da sua morte, Albino Forjaz de Sampaio entendia que Francisco dos Santos era:

*Um poeta boémio e pagão, sensualíssimo, adorando a Vida e cultivando a Forma, num êxtase que por ser absorvente nem por isso deixa de ser criador.*¹⁰²

E como se pode ver pelas esculturas apresentadas, a sua adoração pela vida foi sem dúvida criadora, legando-nos peças escultóricas que despertam o olhar e a curiosidade, querendo impôr-se como obras de arte que tentam romper com o Classicismo, tendendo para o Naturalismo, que tentava vingar nas primeiras décadas do século XX.

Para Diogo de Macedo, Francisco dos Santos legou uma arte que dá a conhecer a força vigorosa da Natureza, romantizada ou realista, conjugando-se na mesma obra escultórica o lírico e o sensual. Chama a atenção para a preferência do escultor relativamente aos corpos nus, especialmente os femininos:



[Foto 29-d]

¹⁰¹ Armando de Lucena, "Francisco dos Santos e o drama da sua Salomé", *Diário de Notícias*, 14-3-1954, p.6.

¹⁰² Cf. Albino Forjaz de Sampaio, *op.cit*.

*Ao modelá-los ou ao purificá-los no mármore, adivinha-se a voluptuosidade com que passava as mãos por esses corpos de pedra, com que procurava transmitir-lhes a vibração do seu próprio temperamento*¹⁰³.

Entendia também que a sua obra é fragmentada, chegando mesmo a chocar pela disparidade com que concede debilidade a umas e vitalidade a outras. Mas isso não invalida de o considerar um dos grandes escultores do seu tempo:

*Foi de todos o menos académico, o de melhores condições para sentir, transmitir a verdade dos modelos e vivificar também os temas que idealizava*¹⁰⁴.

¹⁰³ Diogo de Macedo, "O escultor Francisco dos Santos", *Ocidente*, nº76, agosto 1944, p.425.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.426.

Se se tiver em linha de conta as esculturas que foram referidas e olhadas com algum detalhe, é verdade que a sua obra choca pela disparidade com que o escultor trata algumas peças relativamente a outras, ficando-se com a noção clara que a sua preferência ia para o nú escultórico feminino. É nesta tipologia, que infelizmente se encontra escondida nos depósitos de diversas instituições, que o escultor se demarca e eleva.

Agradecimentos: Dr. Miguel Sousa Lara, Dr. Carlos Coutinho, Dr. David Ribeiro e Centro Cultural CasaPiano, Dr. Rodrigo Faria de Castro, Dr. Eduardo Duarte.

BIBLIOGRAFIA

- Arquivo Municipal do Arco do Cego-Processo de Jazigo nº 3690
 AMAC-Processo de Jazigo nº5525
 AMAC-Processo de Jazigo s/n
 AMAC-Actas das Sessões de Câmara
 Arquivo Património Cultural – Processo Monumento Marquês de Pombal.
 APC – Processo Prometeu
 APC – Processo Ao Leme
 FBAUL, *Livro de Correspondência* (1893-1909);
 FBAUL, *Livro de Matrículas* (1893-1896);
 Catálogo da exposição dos trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes, Lisboa 1906;
 Brasil-Portugal, nº 169, 1906, p.1;
 Ilustração Portuguesa, 1909, p.148-149; *Idem*, 1911, p.743; *Idem*, 1914, p.372; *Idem*, 1916, p.615;
 9ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1911;
 10ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1913;
 12ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1915;
 3ª Exposição de aguarela, desenho e miniatura, Lisboa 1917;
 Catálogo da Exposição de Arte dos Artistas Portugueses, Lisboa 1918;
 Exposição de Arquitectura, Escultura, Pintura e Desenho do Grupo de ex-Alunos da Casa Pia de Lisboa, Lisboa 1923.
 O Notícias Ilustrado, 1930, nº87, p.14-15;
 Relatório e contas da Comissão Executiva do Monumento ao Marquês de Pombal, Lisboa 1934;
 Exposição de Arte Portuguesa em Luanda e Lourenço Marques, Lisboa 1948;
 Artistas Casapianos, Lisboa 1980;
 Memórias em Gesso, Lisboa 1996;
 A figura feminina na escultura portuguesa do séc.XX, Porto 1998;
 Paços do Concelho – Lisboa, Lisboa 2003.

- AAV, *Francisco dos Santos: escultor e estatuário*, Lisboa 1940;
 AAV, *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa 2005.
 Arroio, António, *O caso do Monumento ao Marquês de Pombal*, Lisboa 1914;
 Branco, Afonso "O autor do busto da República", *ABC*, nº49, 1921, p.617-618;
 Brumble, H.David, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance*, USA 1998.
 Casimiro, Augusto, *Nun'Álvares e o seu Monumento*, Lisboa 1950;
 Duncan, Carol, *The Aesthetics of Power*, Cambridge University Press, London 1993.
 Ferreira, R.Laborde, V.M.Lopes Vieira, *Estatuária de Lisboa*, Lisboa 1985;
 França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, Lisboa 1990;
 Franco, Mário Lyster, *João Lúcio e a Portugalidade*, Faro 1951.
 Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1992.
 Haskell, Francis; Penny, Nicholas, *Taste and the Antique*, London 1998.
 Macedo, Diogo de, "O escultor Francisco dos Santos", *Ocidente*, nº76, 1944, p.424-426;
 Mendes, Manuel, *Lembranças de um amador de Escultura*, Lisboa 1955.
 Mendonça, Zuzuarte de, *A Vergonha Nacional do Monumento de Nun'Álvares*, Porto 1930;
 Oldemiro, César, *Camilo: para a história do seu monumento*, Lisboa 1942;
 Ortigão, Ramalho, "Acêrca de um projecto de Monumento ao Marquês de Pombal", *Diário de Lisboa*, 19.5.1934;
 Pamplona, F., *Dicionário de Pintores e Escultores*, vol.V, Barcelos 2000;
 Pinto, Manuel de Sousa, "Artes e Artistas: o Monumento a Camilo", *Ilustração*, nº14, 16.Julho.1926;
 Saial, Joaquim, *A Estatuária dos Anos 30*, Lisboa 1991;
 Sampaio, Albino Forjaz, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol.IV, Porto 1942;
 Silva, César da, *O Marquês de Pombal*, Lisboa 1904.

CASAS URBANAS DE LISBOA — MEMÓRIAS E METAMORFOSES

Marieta Dá Mesquita

"Não procuremos ressuscitar as Avenidas Novas. Mas apenas entender porque é que elas cresceram assim, desde sempre feridas de morte. Nascidas de um projecto moderno e qualificado de extensão da cidade, as Avenidas foram o primeiro campo aberto de actuação dos promotores imobiliários ávidos de lucro, classe nova de construtores civis sem o ofício dos velhos mestres de obras ainda activos no início do século e que a memória da cidade baptizou de gaioleiros."

A renovação da cidade de Lisboa no início do século XX, decorrente do plano de Frederico Ressano Garcia (1849-1909), impôs uma profunda mudança ao desenho da urbe. O plano proposto pelo autor sustenta-se numa metodologia normativa e racionalista, baseada numa legislação específica e num traçado urbano concreto. Trata-se de uma proposta reguladora, harmonizada com a ordem económica e social da nova burguesia capitalista lisboeta.²

Encarada também como um empreendimento comercial e lucrativo, tenta criar um sistema de circulação e de articulação com a linha de cintura e com o centro da cidade³ (sem interferir com este). Sustentado num modelo de rigor e de actualização técnica, cria uma malha de severo traçado geométrico e regulador⁴ mas aceita um crescimento orgânico.⁵ Simultaneamente, deixa a cidade preparada para as classes dominantes desenvolverem o processo arquitectónico a seu bel-prazer criando, através da arquitectura, as naturais diferenciações que a grelha autoriza ou estimula na dialéctica típica entre urbanismo e arquitectura que os aglomerados pós-revolução industrial promovem.⁶

O Plano proporciona os meios operativos de desenvolvimento da cidade - vias, praças, saneamento, redes de abastecimento. No entanto, apesar da intencionalidade subjacente e de uma certa celeridade na abertura das principais vias do traçado,⁷ o processo de expansão da cidade durante as primeiras décadas do século XX revela-se

Transição, Mudança - A produção do espaço urbano na Lisboa Oitocentista", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital*, Lisboa, Nº 84, 3ª série, 1978, p. 78.

⁵ "O pensamento urbanizador de Frederico Ressano Garcia tem como base a ideia de uma acção integradora do processo dinâmico da cidade, a vontade de racionalizar tanto quanto possível o seu desenvolvimento, a maleabilidade expressa na aceitação de iniciativas particulares, individuais ou colectivas. Este pensamento parece ter partido do reconhecimento do carácter dinâmico das áreas de formação; da aceitação de soluções intermédias baseadas numa apropriação do solo por meio de construções organizadas em unidades, da prática de definir logicamente áreas de crescimento formando bairros novos; do controle de vias de penetração; da adopção de um projecto específico para a área norte da cidade" Maria João Madeira Rodrigues, op. cit., p. 64.

⁶ Cf. Nuno Portas, "Cerdá e os Traçados", in *Revista Arquitectura*, nº 138, Outubro de 1980, pp. 18-25.

⁷ Em 1901 está concluída a Avenida Fontes Pereira de Melo e parte da Avenida Ressano Garcia (Avenida da República) e em conclusão a Praça Mouzinho de Albuquerque.

¹ Raquel Henriques da Silva, *As Avenidas Novas de Lisboa*, Diss. Mestrado, UNL/FCSH, 1984, Vol. I, p. 6.

² Cf. José Álvaro Ferreira da Silva, "Modos de Regulação da Cidade: A Mão Visível na Expansão Urbana", in *Penélope*, nº 13, 1994, pp. 121-146.

³ Cfr. Carlos Nunes da Silva, "Os planos de Lisboa e a organização espacial da cidade" in *Povos e Culturas*, n.º 2º, Lisboa, 1987, p. 303.

⁴ "O Plano de Lisboa de 1888 caracteriza-se pois, por uma malha articulada por eixos que partem de praças funcionando como centralidade - dispersão. Estes eixos são por sua vez ordenadores de um traçado ortogonal simples que apenas se constrange quando aflora pré-existência - Estrada de Entremuros, Circumvalação - ou zonas de sedimentação antiga - S. Sebastião da Pedreira - , o que por vezes dá origem a recortes na orla de contacto. investe num

espaço de ritmos simplificados em que os vazios aparecem como determinantes. Esta abertura, dependendo do volume que virá a ocupar o espaço pode conter e algumas vezes conterá um valor dialéctico. Existe uma certa flexibilidade, apesar da rigidez geométrica do plano, no recurso de apoio a eixos diagonais e no reconhecimento do carácter dinâmico da rua pela sua inserção no sistema de praças." Maria João Madeira Rodrigues, "Tradição,

8 " De facto a designação 'Avenidas Novas' com o sentido múltiplo que ainda hoje lhe conseguimos vislumbrar, surge apenas nos finais dos anos vinte. Significa então tanto como um espaço da cidade, uma forma de viver e sugere de imediato uma nova urbanística, uma certa arquitectura e um exclusivo grupo social. É uma imagem forte no imaginário em vontade de modernismo do lisboeta pós república e ainda não corporativo." Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*, p. 1.

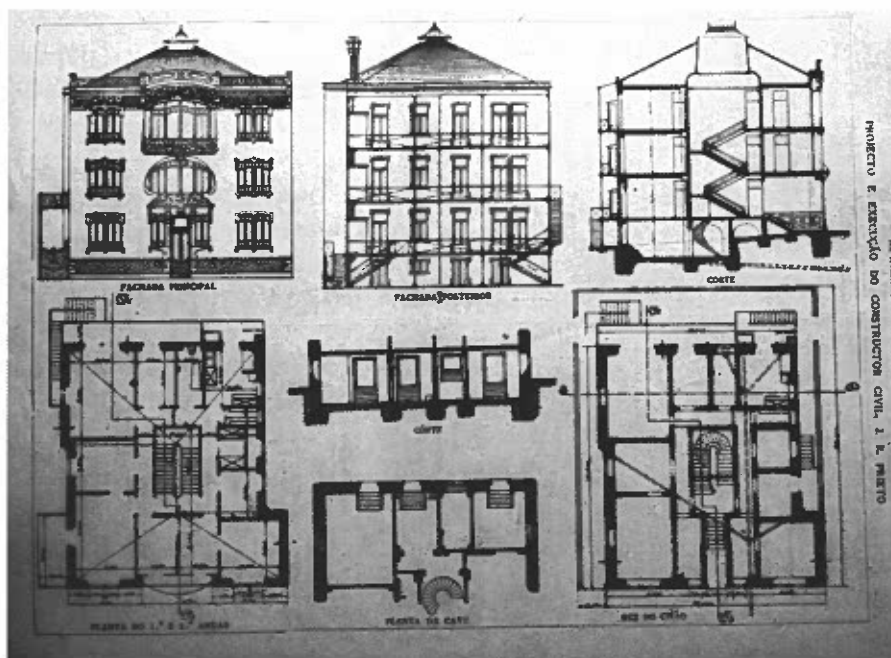
9 Dentro desta categoria podem referir-se Manuel Avelino da Rocha e António Gaspar, entre outros. Cf. Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*, pp. 68-71.

10 " Houve contudo um construtor civil que, ainda neste período melhor entenderia as exigências da arquitectura que, entregue ao livre arbitrio dos encomendadores, deveria todavia ser esteio fundamental para uma efectiva esteira urbana da nova Avenida." Raquel Henriques da Silva, *op. cit.* p. 88.

11 Este projectista construiria ainda nesta artéria um prédio de rendimento e uma moradia (n.ºs 24 e 28)

12 Em que se destacam arquitectos como Álvaro Machado (1874-1944), Arnaldo Adães Bermudes (1864-1947), José Luis Monteiro (1848-1942), Luis Caetano Pedro de Ávila (1840-1904), Miguel Ventura Terra (1866-1919), Norte Junior (1878-1972) e Raul Lino (1879-1974), entre outros.

13 A *Construção Moderna*, Nº 202, 20 de Outubro de 1906, p. 74 (a numeração está errada, sendo a página impressa correctamente a 72).



Projecto do prédio na Av. Ressa Garcia de J.R. Prieto (*A Construção Moderna*, Ano VII, nº 10 – Casa de Abel José da Cruz)

lento e assistemático, constituindo as linhas de transporte a vertente mais eficiente de expansão, do crescimento e da lógica urbana da nova malha das Avenidas. O desenvolvimento construtivo das novas zonas é marcado por critérios diferenciais pautados pelo gosto particular dos ocupantes, criando diversas e heterogéneas soluções.

A arquitectura doméstica – os palacetes, as moradias e os prédios de rendimento – encontrará nas *Avenidas Novas*⁸ o palco privilegiado de edificação de imóveis de habitação que materializam os novos códigos e formas de habitar da burguesia urbana. Neste contexto os arquitectos, os engenheiros e os construtores são confrontados com a necessidade de repensar, dentro do quadro cultural e estético do Eclectismo, os programas de habitação.

Destacou-se, entre outros, um constructor civil que articulou exemplarmente os novos desafios lançados pela habitação moderna com as imposições dos encomendadores, produzindo edifícios que marcaram a imagem da Lisboa novecentista. José Rodrigues Prieto integra o grupo dos constructores civis⁹ que participaram de forma activa na renovação deste património urbano. A sua contribuição, parcialmente concentrada na Avenida Ressa Garcia, confirma o seu perfil qualificado,¹⁰ expresso essencialmente em prédios de rendimento e moradias implantadas nessa artéria.¹¹

A *Construção Moderna*, primeira revista portuguesa de arquitectura e construção concede-lhe, no seu programa de divulgação dos projectistas contemporâneos¹², um lugar de destaque:

"(...) é (...) um distinto artista, constructor civil bem conhecido, o nosso amigo, Sr. J. R. Prieto, proprietário da Marcenaria Moderna, na Rua de S. José."¹³

Dois edifícios por ele projectados merecem particular evidência. Os imóveis, localizados na Avenida Ressa Garcia (actual Avenida da República), números 87 e



Prédio da Avenida da República, 87 (fotografia de Paulo Guedes, início do século XX- AFL)

89, são contíguos mas ocupam lotes distintos, tendo seguido uma tipologia habitacional próxima do “prédio de rendimento.” Foram encomendados por Abel José da Cruz a José Rodrigues Prieto, respectivamente, em 1906 e 1909.

O primeiro edifício (número 87), uma moradia de 3 andares com uma volumetria simples, ostenta na organização da fachada elementos compositivos que denunciam um gosto *Arte Nova*. O imóvel evidencia um tratamento cuidado, manifesto no desenho cenográfico dos vãos, que concede um ritmo dinâmico ao alçado principal.

A sua filiação “francesa” pode assim, ser detectada nos elementos de adorno¹⁴ em que se destaca o friso azulejar, os traçados das cantarias e, principalmente, nos pormenores dos trabalhos de serralharia, onde se destaca no portão de ferro um delicado desenho vegetalista.¹⁵

O nº 202 da revista *A Construção Moderna*, datado de 20 de Outubro de 1906,¹⁶ publicaria o projecto-plantas¹⁷, alçados principal¹⁸ e posterior,¹⁹ corte²⁰ e desenhos de

vãos, dos quais o central é claramente valorizado pelo desenho dimensão e ornamentação dos vãos. A fachada é rematada por um friso decorado que acompanha, sobre o vão central, a curva do seu arco abaulado e uma pequena cornija saliente. Sobre esta eleva-se um gradeamento de protecção da cobertura que, ao centro, é interrompido por uma platibanda em arco abaulado, com painéis decorados. À altura do piso térreo, a fachada principal revela ainda a existência de uma faixa preenchida com uma estereotomia irregular, em jeito de embasamento, e um portão lateral sobre o qual se encontra um pequeno terraço”. MLP.

¹⁴ “No piso térreo, o vão de porta ostenta elementos orgânicos de influência *Arte-Nova*. nos painéis inferiores e nas molduras dos painéis superiores e uma bandeira com ornatos semelhantes. A porta é ladeada por dois vãos de peito simples, formando um conjunto que é rematado superiormente por uma moldura saliente que integra mísulas decoradas em alto relevo e um friso simples. Assenta nesta moldura a guarnição do vão central do 1º andar. Este vão, cujo preenchimento é ligeiramente recuado face à fachada, apresenta uma moldura de espessura variável rematada no centro superior por uma mísula trabalhada. O vão central do 2º andar é também recuado face à fachada e guarnecido com gradeamento decorado com motivos orgânicos. O desenho do vão é porém ortogonal com um arco abaulado superior. Os restantes vãos da fachada principal, alinhados vertical e horizontalmente lateralmente aos vãos centrais, possuem tipologias, desenhos e dimensões idênticas, variando

ligeiramente da decoração dos remates superiores das molduras. A fachada é rematada por um friso decorado que acompanha, sobre o vão central, a curva do seu arco abaulado e uma pequena cornija saliente. Sobre esta eleva-se um gradeamento de protecção da cobertura que, ao centro, é interrompido por uma platibanda em arco abaulado, com painéis decorados. À altura do piso térreo, a fachada principal revela a existência de uma faixa preenchida com uma estereotomia irregular, e um portão lateral sobre o qual se encontra um pequeno terraço”. MLP.

¹⁵ “É possível proceder a uma reconstituição do cromatismo dos alçados a partir de um pedido de licença para montar andaimes, com o objectivo “de realizar trabalhos de pintura nas fachadas exteriores”. Podem ler-se as seguintes indicações: “Deva ser pintado em cor - marfim claro - óleo, estores amarelo claro; aros castanho claro, caixilhos brancos, porta

castanha, grades verde escuro” CML - PO Nº 27356, proc. nº44411, folha nº2, (data: 28 de Agosto de 1939); o pedido foi efectuado pelo primeiro proprietário - Abel Cruz.

¹⁶ 16 *A Construção Moderna*, Nº 202, 20 de Outubro de 1906, p. 74.

¹⁷ “As plantas apresentadas (cave; rés do chão ; 1º e 2º pisos) revelam uma repetição da disposição dos compartimentos interiores em todos os pisos, excepção feita ao vestibulo e lance de escada de entrada do rés-do-chão. As escadas interiores principais situam-se ao centro do edifício e são contornadas por corredores de circulação a partir dos quais se acede a cada um dos 12 compartimentos. Todos os compartimentos possuem, desta forma, ventilação e iluminação natural. A legibilidade funcional não é totalmente possível”. MLP.

¹⁸ “A fachada principal, de desenho simétrico, apresenta três alinhamentos verticais de

¹⁹ “A fachada posterior é consideravelmente mais depurada, apresentando vãos de peito e de sacada que se repetem em todos os pisos com desenhos e decoração idênticos, excepção feita aos vãos da cave, preenchidos com uma estereotomia vertical regular. Os restantes pisos possuem varandas em toda a largura da fachada, sustentadas por pilares delgados com pedestais e capiteis de pequeníssimas dimensões e com gradeamentos simples. Duas escadas de acesso situam-se lateralmente à fachada, uma acedendo somente ao piso térreo e a outra igualmente ao 1º andar”. MLP.

²⁰ “O corte longitudinal apresentado revela o lanternim que está situado sobre as escadas interiores as escadas interiores principais, que, no acesso à cave, se tornam de caracol. Este mesmo corte revela a decoração das paredes do vestibulo e lance de escada de entrada, com painéis de desenho geométrico”. MLP.

21 Detalhes das janelas (alçados e cortes das molduras) *A Construção Moderna*, Nº 202, 20 de Outubro de 1906, pp. 75 e 76.

22 *A Construção Moderna*, Nº 202, 20 de Outubro de 1906, p. 74.

23 A abertura de caboucos antecedeu a aprovação do projecto, ficando o proprietário obrigado a cumprir ou adaptar os planos à disposição imposta pela Câmara, segundo informa o documento: "A referida planta pode ser aprovada sujeitando-se o requerente a qualquer alteração que a Exma Câmara entenda dever fazer na ocasião da aprovação do projecto" (23 de Julho de 1906). Surge ainda o nome do construtor responsável - António Pio dos Santos (inscripto no serviço de obras sob o nº 111); CML - PO Nº 27356, proc. nº4380, folha nº 3.

24 Cfr. *Regulamento de Salubridade das Edificações Urbanas*, Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria, Direcção de Obras Públicas e Minas, Repartição de Obras Públicas, Lisboa, 1903.

25 "O Conselho dos Melhoramentos Sanitários examinou o projecto para a construção d'um prédio na Avenida Ressano Garcia, freguesia de S. Sebastião apresentado por Abel José da Cruz. O mesmo Conselho, limitando o seu exame ao que interessa à hygiene, nos termos do artº 16º do decreto de 24 de Outubro de 1901, é de parecer que o mencionado projecto satisfaz em geral as condições hygienicas de que trata o regulamento de salubridade das edificações urbanas de 14 de fevereiro de 1903, e por isso pode ser aprovado, com as seguintes condições: 1ª que os materiais, sejam de boa

pormenor²¹ da Casa do Sr. Abel José da Cruz - Avenida Ressano Garcia, acentuando o valor plástico da linguagem expressa no edificio. O comentário crítico foi sintetizado nos seguintes termos:

*"Compõe-se de rez do chão, 1º e 2º andar, sendo o rez do chão e 2º andar para arrendar, e o 1º andar para habitação do proprietário. O estilo da fachada principal, modernista, ou phantastica, como melhor se quizer chamar, é, como tal, fora do comum. Os desenhos, nos quais se incluem alguns detalhes interessantes, dispensam-nos da maior descripção."*²²

Os trabalhos de abertura de caboucos ocorreram em 1906, de acordo com registo camarário²³. O projecto seria então aprovado a 1 de Setembro do mesmo ano a pedido do seu proprietário, nos termos administrativos correntes,²⁴ tendo-se concluído a edificação em apenas um ano²⁵.

A construção de um novo edificio, localizado no número 89, seguiria os mesmos parâmetros manifestos no imóvel anterior. O terreno pertencia também a Abel José da Cruz e J. Rodrigues Prieto foi igualmente o constructor responsável à data de abertura dos caboucos.

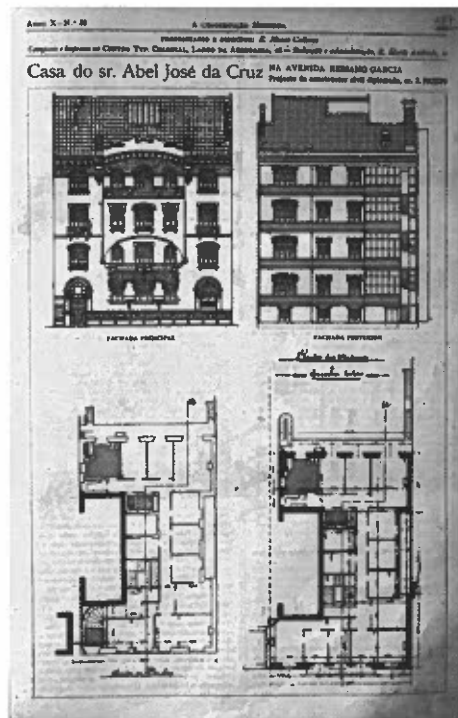
*"Abel José da Cruz desejando abrir e encher covoucos no terreno de que junta planta que se destina a construção de uma casa na Avenida Ressano Garcia, lote nº 141, freguesia de S. Sebastião da Pedreira e não o podendo fazer sem autorização da Exma Câmara por isso pede a V. Exª lhe conceda deferimento. (...) José Rodrigues Prieto, constructor civil inscripto sob o nº 179, declara para todos os effeitos assumir a responsabilidade da obra que o Sr. Abel da Cruz pretende fazer."*²⁶

qualidade, bem limpos, e preparados segundo os preceitos technicos; 2ª que os alicerces, sejam impermeáveis, ou abertos por uma camada impermeavel de 0,15 metros acima do solo; 3ª que o pavimento terreo seja impermeavel ou separado do solo por um espaço de 0,60 metros de altura com aberturas nas paredes para arejamento; 4ª que as alturas minimas das casas sejam as indicadas no projecto, não sendo aproveitado o sotão; 5ª qua a escada permita uma

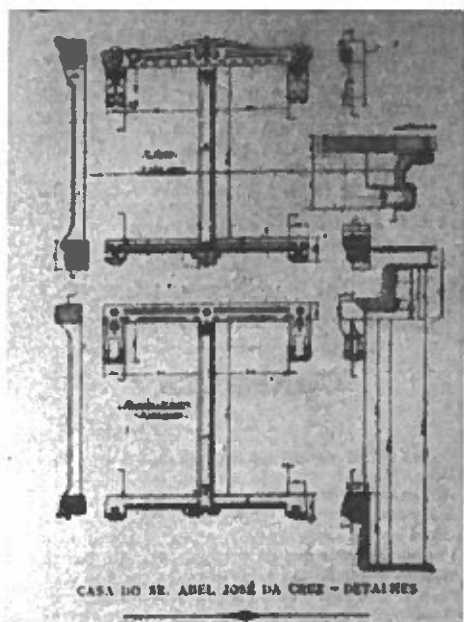
facil ascensão e seja bem illuminada e arejada por uma claraboia; 6ª que as latrinas, pias, tubos de queda, etc, sejam executados como determinam os artigos (...); 7ª que o algeroz proporcionado à gradenda do telhado seja bem acente e forrado com zinco ou chumbo ou bem cimentado para evitar a infiltração de águas; 8ª que o pavimento do patio seja impermeavel, com a inclinação precisa para o rapido escoamento das águas, tendo na parte inferior

um orificio munido de competente cifão; 9ª que o pavimento e paredes da cave fiquem bem garantidos contra a humida tellurica e se observem as mais condições do artigo 18 do citado regulamento". CML - PO Nº27356, proc. nº4992 (data: 1 de Setembro de 1906).

²⁶ CML - PO - Nº 25027.



Projecto do prédio na Av. Ressano Garcia de J.R. Prieto (*A Construção Moderna*, Ano X, nº 33 - Casa de Abel José da Cruz)



Detalhe das janelas do prédio na Av. Ressano Garcia (A Construção Moderna, Ano X, nº 33 – Casa de Abel José da Cruz)

corrente,²⁷ publicaria também este projecto³⁰ (constituído por dois alçados,³¹ duas plantas³² e dois cortes³³):

²⁷ “Abel José da Cruz desejando construir uma casa no seu terreno sito na Avenida Ressano Garcia, lote 141 freguesia de S. Sebastião da Pedreira e não o podendo fazer sem que primeiro seja aprovado o projecto (...) José Rodrigues Pietro constructor civil inscripto na Camara Municipal com o nº179, declara assumir a responsabilidade da obra que o Sr. Abel da Cruz pretende realizar” (data: 30 de Dezembro de 1909); CML – PO Nº 25027.

²⁸ É possível proceder a uma reconstituição do cromatismo dos alçados a partir de um pedidos de licença para montar andaimes, com o objectivo “de realizar trabalhos de pintura nas fachadas exteriores”. O edificio apresentava diferente cromatismo: “Deva ser pintado em cor -branco a

oleo, aros, janelas e grades a azul claro, portão a preto na retaguarda, paramentos em azul claro, marquizes grades e escada em cinzento, caixilhos amarelo torrado”; CML - Alto da Eira, Obra nº25027, proc. nº 38604, folha nº 2 (data: 25 de Junho de 1939); o pedido foi efectuado pelo primeiro proprietário - Abel Cruz.

²⁹ “Num paiz em que não há grandes fortunas, mas em que todos desejam ser proprietarios (...) são estes os projectos que interessam a maioria dos assignantes da Construção Moderna e é nelles que melhor se evidencia a capacidade dos que o delinearam porque, sem perder de vista as restrições impostas por um orçamento limitado, não deixaram de lhe imprimir um cunho de artistica simplicidade. Não devemos

esquecer as casas para alugar”, in *A Construção Moderna*, nº 49, 16 de Fevereiro de 1902, p. 4.

³⁰ A *Construção Moderna* publicaria ainda três projectos do mesmo constructor civil respectivamente: *Casa do constructor na Rua Pinheiro Chagas*, (CM, nº 261, 10.06.1908), *Predio de rendimento a construir na Avenida Ressano Garcia* (CM, nº 272, 1.10.1908), *Propriedade para rendimento*, (CM, nº 276, 10.11. 1908)

³¹ “A fachada principal obedece a principios de simetria, embora a entrada principal, situada lateralmente, constitua um momento de singularidade. Os vãos desta fachada apresentam tipologias, desenhos e ornamentações variáveis que valorizam o corpo central do

edificio, avançado face à fachada no 2º andar. No piso térreo, interrompido apenas pelo portão de entrada e seus pilares laterais, uma faixa decorada com painéis inferiores e estereotomia irregular superior acompanha a fachada, embora seja difícil perceber se se trata de um embasamento ou de um muro exterior, ou ambos. Sob esta faixa escondem-se parcialmente dois vãos emoldurados por arcos de volta perfeita, um dos quais constitui a entrada principal. Ao centro, ainda no piso térreo, três vãos de peito encontram-se unidos por molduras superiores e inferiores, rematadas por um friso que integra as mísulas da sacada do 1º andar. Esta sacada, guarnecida com elementos de desenho ortogonal e orgânico, constitui o terraço de três vãos, dos quais o central possui moldura superior e os restantes têm bandeira em arco. O conjunto dos três vãos é antecedido por um arco elipsoidal e em cada um dos seus lados a fachada integra um vão de peito saliente, sustentado por pequenas mísulas, acabado com arco abaulado e rematado com moldura de igual desenho. O 2º andar é demarcado por um friso simples e compõe-se de cinco vãos emoldurados superiormente com pequenas variações ornamentais. Os três vãos centrais deste piso, que encontram-se num pano de parede avançado face à fachada, são de peito enquanto que os vãos laterais são de sacada, mas todos possuem gradeamentos de desenho orgânico. No último andar, os três vãos centrais são de sacada e acedem a um terraço gradeado à semelhança do 1º andar que constitui a cobertura dos vãos imediatamente inferiores. Todos os vãos do 3º andar possuem bandeiras em arco, embora só os centrais sejam de volta perfeita, que marcam

o início do friso decorado que remata a fachada. Sobre o corpo central da fachada este friso antecede um frontão semi-circular abaulado, decorado com elementos variados, nomeadamente pilastras laterais. As fachadas posterior e lateral apresentadas são consideravelmente mais depuradas. Na tardo, cada piso possui três vãos de sacada e um envidraçado idênticos que acedem a uma varanda sustentada por pilares delgados que percorre toda a largura da fachada, exceção feita ao piso da cave. Junto aos envidraçados, situa-se uma escada secundária em caracol que liga todos os pisos. Na fachada lateral, o edifício é apresentado em três panos, dos quais apenas o central, ligeiramente recuado, integra vãos. Em número de três por piso, todos estes vãos encontram-se alinhados vertical e horizontalmente, possuem uma geometria ortogonal e são rematados por lintéis e peitos simples, à exceção do vão central do piso térreo que constitui uma porta secundária". MLP.

³² "As plantas apresentadas revelam uma repetição da disposição dos compartimentos interiores em todos os pisos, exceção feita ao vestíbulo e lance de escada de entrada do rés-do-chão. As escadas interiores principais situam-se ao centro do edifício e são contornadas por corredores de circulação a partir dos quais se acede a cada um dos 12 compartimentos. Todos os compartimentos possuem, desta forma, ventilação e iluminação natural. As instalações sanitárias e as cozinhas, com paredes meias, situam-se a tardo com acesso às varandas exteriores que, junto à cozinha, possuem pia em pequenos compartimentos fechados". MLP.

*"A casa de que nos ocupamos tem rez do chão e tres andares, e, como se vê pela planta, tem boa distribuição. Dispensa descrição, pois os desenhos elucidam sufficientemente."*³⁴

Durante o período de vida de Abel José da Cruz, o primeiro proprietário, este conjunto manteria as suas características originais, vindo posteriormente a ser objecto de tentativas de intervenção de diferentes proveniências e significados, que exprimem alterações de uso e do conceito de habitar.³⁵

As propostas de alteração dos edificios intensificam-se a partir da década de cinquenta, reflectindo as transformações ocorridas nas tipologias de habitação da Avenida da República.³⁶ Uma das primeiras propostas seria apresentada pelos herdeiros de Abel José da Cruz³⁷ e sugeria a desmultiplicação de um dos pisos do prédio de rendimento (nº 89) em quatro apartamentos. A justificação desta alteração assentava no perfil dos novos habitantes das Avenidas, sendo registada no processo de obra nos seguintes termos:

"Na Avenida da República, nº89, num prédio de boa construção antiga, pretende-se transformar o 2º andar que, actualmente, serve um só inquilino, apesar das suas dezasete divisões, sendo difícil alugá-lo pelas suas assustadoras dimensões. Foi idêa das suas proprietarias dividir êsse andar em quatro "apartment" e alugá-los a casais sem filhos e sem criada. Para isso estudou-se uma planta sem destruir a sua configuração actual. Isto é, não demolindo paredes, não afectando a segurança da estabilidade da construção, fechando ou abrindo vãos e levantando pequenas paredes para tornar assim, todos os "apartment" independentes, ficando só dois deles com uma parte de serviço comum e que hoje é o corredor. As suas dependencias constam de: Hall, Sala Comum, Quarto, Roupeiro, W.C. e Banho, e Copa. A Copa é uma pequena cozinha sem chaminé em virtude de se destinarem, simplesmente, à aquecer em fogão electrico ou de gás uns condimentos ligeiros, pois que outras pretensões não tem. É mais uma casa de refeições



Avenida da República, 87 e 89
(fotografia de Artur Inácio,
1970-AFL)

³³ "O corte longitudinal apresentado indica existirem sancas, pelo menos, em um compartimento anterior e outro posterior, bem como no remate da caixa de escadas, iluminada por uma clarabóia na cobertura". MLP.

³⁴ A Construção Moderna, Nº 333, 10 de Julho de 1910, p. 258.

³⁵ "Edificar es un proceso constructivo que sólo alcanza su fin , el edificio construido , cuando el proceso de construcción há logrado su algo quedando concluido.Habitar el edificio,

en cambio , no es ya un proceso , sino una acción. No hace falta habitar más o menos tiempo la casa para alcanzar el fin del habitar Se habita desde el mismo instante em que se comienza a habitar y sólo mientras se habita. Construir casas y habitarlas son , por lo tanto, categorias o formas distintas de actuación. "José Luiz Ramirez, " La Construcción de la Ciudad Como Lógica Y Como Retórica - Y Los Dos Significados de La Ciudad" in Astragalo,nº 12, Setembro de 1999, p. 11.

³⁶ Cf. Pedro George ,O

Terciário e a Condição da Cidade, Diss. Dout., FA/UTL, 1993.

³⁷ Os nomes mencionados nos documentos existentes no Arquivo da CML – PO Nº 252027 são os de Maria Alice Alvares Vieira da Cruz e Maria Amélia Alvares Vieira da Cruz.

do que de cozinhados, pois que os inquilinos que se pretendem, serão casais estrangeiros em viagem de turismo pelo nosso País, aviadores das carreiras regulares de transportes, diplomatas, etc.; gente que de uma forma geral manda servir em suas casas a comida feita nos restaurantes. Todas as dependências são servidas por janelas e têm as superfícies regulamentares."³⁸

Seguindo a tendência de progressiva substituição que os lotes principais das Avenidas Novas sofreram nos anos sessenta, os proprietários dos imóveis em destaque tomariam iniciativas semelhantes, chegando mesmo a consultar a Câmara Municipal no sentido de obterem informações sobre as imposições urbanísticas para o local preenchido pelos dois edifícios. O primeiro pedido de alteração data de 21 de Junho de 1960:

*"(...) construir um ou dois andares em cima do dito prédio nº 87 (...) transformar o r/c em lojas."*³⁹

No dia 7 de Julho de 1961, a Câmara Municipal inviabiliza as propostas de alterações.⁴⁰

Treze anos mais tarde, no dia 5 de Julho, os proprietários apresentam um novo projecto onde está subjacente a demolição dos dois edifícios.⁴¹ Os pareceres institucionais relativamente ao futuro dos dois edifícios divergiam.⁴² Por um lado, defendia-se a impossibilidade⁴³ de salvaguardar o conjunto mencionado (designadamente, o nº 87 a que se referia o pedido de demolição):

³⁸ O documento é assinado por um técnico, na qualidade de engenheiro e possui a data de 24 de Julho de 1951. CML – PO Nº 25027, Processo Nº 33442, folha Nº 2.

³⁹ CML – PO Nº 27356, Proc. Nº 30820, folha Nº 1.

⁴⁰ "No local em causa, e depois de demolida a propriedade existente, pode ser levada a efeito nova construção desde que não seja excedida a cêrcea 26,00 metros correspondente a 8 pisos. Poderá ainda ser construído um andar recuado 3,00 metros em relação ao plano marginal" CML – PO / Nº 25027, Proc. nº 40846, folha nº 5. Cf. também o Gráfico das Avenidas: 5 de Outubro, António Serpa, República e Júlio Dinis que acompanha o esclarecimento, 7/9/1961, CML – PO Nº 25027, Proc. Nº 40846, folha Nº 6.



Prédio da Avenida da República, 87
(<http://lisboainteractiva.cm-lisboa.pt/>)

⁴¹ "(...) vem requerer (...) se digne mandar informar quais os condicionamentos para a construção na referida propriedade, a fim de poder mandar executar o respectivo projecto de acordo com os parâmetros indicados." CML – PO / Nº 27356, Proc. Nº 3942, folha Nº 1.

⁴² Como se tornaria explícito no documento de 8 de Julho de 1975 que acompanhou o referido documento.

⁴³ Parecer emitido pela C.C.M.M.P.P.A.U. Cfr. Processo de Obra Nº27356, proc. nº3942, folha nº14v.

⁴⁴ CML - PO Nº 27356, proc. nº3942, folha nº14.

⁴⁵ CML - PO Nº 27356, proc. nº3942, folha nº14.

⁴⁶ CML - PO Nº27356.
"Processo de classificação do prédio nº 87 da Avenida da República, em Lisboa - Ofício nº nove mil seiscientos e cinquenta e dois de quatro de Julho de mil novecentos e setenta e cinco".

⁴⁷ Cfr. Decreto Lei 129/77
Diário da República, nº 226,1ª Série, 29.09.1977.



Prédio da Avenida da República, 89
(<http://lisboainteractiva.cm-lisboa.pt>)

*"Trata-se de um exemplar interessante no contexto da Avenida da República - e ainda mais se o relacionarmos com o nº 89. As profundas e lamentáveis alterações da Avenida da República (logo expressas no imóvel registo nº 85) impõem, porém, um certo realismo na apreciação de casos positivos que não atinjam valor excepcional. Assim (a menos que seja possível uma revisão total da política urbanista nesta artéria) parece-me de aceitar a demolição prevista."*⁴⁴

Por outro lado, a opinião divulgada pela Comissão Consultiva Municipal de Arte e Arqueologia contrariava a disposição anterior:

*"Esta Comissão considera que constitui manifesto empobrecimento do património arquitectónico da cidade a demolição do prédio em referência sem que seja feito o estudo de conjunto da Avenida da República que defina os imóveis a preservar e os critérios de recuperação da referida artéria."*⁴⁵

Prevaleceria o último intuito e iniciam-se os trâmites para o processo de classificação⁴⁶ como imóveis de interesse público pelo Decreto nº 129/77 de 29 de Setembro.⁴⁷ Pode, pois, inferir-se que o processo de classificação deste conjunto



Prédio da Avenida da República, 87 (fotografia actual)

inscreveu-se nos parâmetros definidos pelo quadro jurídico⁴⁸ que regulamentava a protecção do edificado e que se inscreve num processo mais longo de procura e consolidação de uma política patrimonial.⁴⁹

O valor *patrimonial* não reside apenas na qualidade da obra⁵⁰ ou do autor⁵¹ mas, principalmente, “numa consideração de qualidade que remete para uma fenomenologia e para uma estética, parâmetros que regem a escolha de um determinado objecto construído como ‘património’, facto que resulta de um acto de interpretação.”⁵²

Os dois edifícios de habitação, construídos há quase um século, detêm duas características fundamentais: por um lado, são marcas vivas e vibrantes da *memória* da arquitectura e da urbe novecentistas, por outro, através de um intrincado processo de *metamorfose*, adquiriram uma *nova* vida pela participação no quadro de referência da cidade assimétrica e atonal da contemporaneidade.⁵³ Assim, os dois imóveis, transcendendo a barreira do tempo, adquirem significados renovados,⁵⁴ concedidos pelos infindáveis sujeitos que continuamente os interpretam.⁵⁵

atribuição deste edifício a Miguel Ventura Terra.

⁵² Paulo Pereira, “O Património Construído como Problema e como ideologia”, in AAVV, *Intervenções no Património : 1995-200*, Lisboa, 1997, p. 11.

⁵³ “Que resta à cidade pós-modernista, à gramática das formas que estruturam a convivência segundo a lei inexorável da sua progressiva combinatoria? Encontrar-se-à a figura móvel da cidade-máquina ‘sobre rodas’, da cidade-flutuante, sobre a figura invertida do frontão, tradicional símbolo da Barca, um onírico que pressagia a catástrofe de um novo Dilúvio? Ou estar-se-à perante nova quadratura do espaço no portentoso alargamento do lógo, nas metalógicas de ‘sistema de sistemas’, de ‘cidades de cidades’, megalópolis infinita como monumento contínuo, ou subindo como ‘Torre de Babel’ com as técnicas da cidade aérea que apague a necessidade de pedúnculos de um seu imaginário ainda mineral e vegetal?”

⁵⁴ Carlos Henrique do Carmo Silva “Da Utopia Mental à Diferenciação do imaginário Urbano” *Povos e Culturas*, Nº 2, Lisboa, 1987, p. 668.

⁵⁵ “A existência de um valor artístico nos artefactos patrimoniais é uma atribuição que é concedida pela comunidade. A concessão ou reconhecimento é um acto contínuo em qualquer tempo relativamente ao mesmo artefacto, de tal modo que a intensidade da significância valorativa pode ser bem diferente de época para época, pois ela não tem finalidades remorativas mas um significado sempre actualizado. (...) Se assim é, deduz-se que o atributo funcional da arte como significância da vivência da identidade, é sempre um

⁴⁸ Cfr. Decreto nº 20835 de 7.03.1932., *Diário da República*, Nº 56, Serie I, que institui o Conselho Superior de Belas Artes, Normas sobre belas-artistas, arqueologia, protecção e conservação dos monumentos.

⁴⁹ Cfr. Decreto Lei Nº 46439 in *Diário da República*, I Série, Nº 114, 22 de Maio de 1965.

⁵⁰ “Compete ao Instituto Português do Património Cultural, nomeadamente:

a) Planear e promover a pesquisa, cadastro, inventariação, classificação, recuperação, conservação, protecção e salvaguarda dos bens que, pelo seu valor histórico, artístico, arqueológico, bibliográfico e documental, etnográfico ou paisagístico, constituam elementos do património cultural do País;
b) Apoiar e fomentar a criação e funcionamento de organismos destinados à defesa e valorização do património cultural, designadamente através de

instituições, centros de estudo e de investigação, suscitando ainda a colaboração de indivíduos ou associações que incluam nos seus objectivos a defesa e o estudo dos bens culturais;
c) Definir as directrizes para a defesa, conservação e enriquecimento do património estético, histórico, arqueológico e paisagístico do País; Decreto Lei Nº59 /80, *Diário da República*, de 3 de Abril de 1980.

⁵¹ Durante algum tempo houve dúvidas quanto à

reflexo da qualidade da vivência da identidade." José Manuel de Oliveira Ribeiro "Património Cultural Português – Problemas. Mundivivências. Atributos" in *Património Classificado – Actas dos Encontros Promovidos pelo IPPAR e pela UCP*, Lisboa, 1997, p. 92.

⁵⁶ "If the style is anything more than formal analysis or description of the ornamentation of a building it must surely offer or represent a specific set of ideals from the moment of its production. We, the viewer, will see this within the context of our own culture – in this way we understand the formal qualities of a building as the product of convergence of past and present" H.G. Gadamer, "The Ontological Foundation of the Occasional and the Decorative", in *Truth and Method*, trans. William Glenn Doepele, Londres, 1979, p. 140.

⁵⁷ Umberto Eco, *A Definição da Arte*, Lisboa, 1990, pp. 29-30.



Prédio da Avenida da República, 89 (fotografia actual)

*"Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. Possíveis, frisamos bem, porque a obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem; e infinitas, não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser."*⁵⁶

O objecto arquitectónico é simultaneamente um signo, uma estrutura e um valor, não podendo por isso ser exclusivamente identificado com o autor ou com os utilizadores mas, fundamentalmente, como ponte entre o autor e a sociedade. É efectivamente um fruto do mundo sensorial, acessível à percepção de todos indistintamente, não sendo redutível em si mesmo enquanto materialização de uma intenção estética pois frequentemente se transforma, quer no aspecto, quer na estrutura, autonomizando-se ao atravessar a barreira do tempo longo.⁵⁷

A CASA PACHECO MELO, A CRÓNICA E A ARQUITECTURA¹

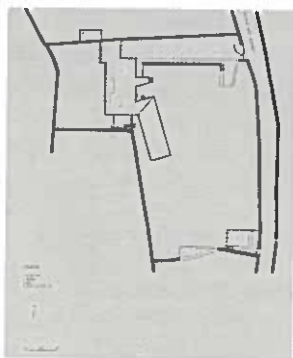
João Francisco Figueira

A edição de 2002 do Prémio Nacional de Arquitectura, Prémio Secil, distinguiu a casa que o arquitecto Pedro Maurício Borges projectou para a família Pacheco de Melo, nas imediações da Vila de São Vicente Ferreira, na costa norte de São Miguel, nos Açores. Da verde ilha, de onde não nos chegam outras notícias a respeito da actual produção arquitectónica, chega-nos agora a Casa Pacheco. Trata-se, reconhecidamente, de arquitectura. A questão naturalmente é a de saber de que arquitectura é que se trata? E o que é que se pode dizer desta arquitectura? E o que é que se pode dizer, e mostrar, após o que já foi dito, e mostrado? Dado o significado do prémio seria de esperar uma especial atenção sobre a obra por parte, pelo menos, da imprensa e da crítica da especialidade. Mas, afinal, não se disse muito acerca da casa e muito menos acerca da arquitectura. Falou, pois, com o seu silêncio, a crítica que não temos. Falou sobretudo a crónica que temos. E falou com os instrumentos de que dispõe: referências culturais, modelos temporais e heurísticos elementares, e absolutamente desajustados para abordar o fenómeno arquitectura, senão a arquitectura *tout-court* pelo menos a arquitectura em apreciação. Dê-se, pois, à arquitectura o lugar que esta merece, e remeta-se a crónica para o seu lugar devido.

¹ Agradece-se ao Arq. Pedro Maurício Borges a cedência das imagens que integram o presente ensaio.

A Casa Pacheco Melo

Subindo a Canada dos Barões em direcção ao Pico Grande, a uma certa distância, ao fundo da curva, pode entrever-se a massa branca e alongada da Casa Pacheco. Mais adiante, junto à entrada para a propriedade, a casa deixa de se ver. Implantan-



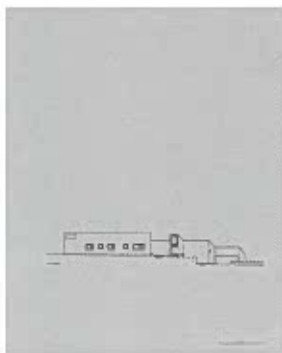
Vista Norte,
a partir da canada

Implantação

do-se ao fundo da propriedade, a casa desaparece por detrás dos muros que bordejam a canada. Muros altos e escuros, de basalto; de vedação; às vezes de suporte de terras; é nos muros que se arruma a pedra que resulta do amanho do solo.

Ultrapassado o portão, o alçado Nascente revela-se em toda a sua despojada e abstracta extensão.

A casa está implantada no limite Poente das duas plataformas contíguas à canada. A primeira, mais baixa e estreita, liga o portão verde de acesso à propriedade à porta da casa e garagem. A segunda plataforma, mais alta e ampla, era campo que permanece campo, pastagem para o cavalo que constitui o quarto membro da família



Alçado Nascente



Vista Nascente



Vista Nascente

Pacheco de Melo. No bordo desta plataforma implanta-se o corpo branco dos quartos. As janelas foram abertas no lado Nascente deste volume. Mas, ao entrar na propriedade, o que nos interpela é o pequeno corpo aéreo de construção que avança a partir da massa de fundo, massa contínua se bem que quebrada. Trata-se do mirante da casa; elemento que se recupera, e adapta, das casas construídas no século XIX que ainda marcam a paisagem envolvente; o mirante devolve o olhar sobre o portão verde de entrada; e sobre o mar ao longe, distante. A fenestração é exígua; a arquitectura é defensiva; o mirante a sua guarita.



Cobertura



A partir da entrada na propriedade

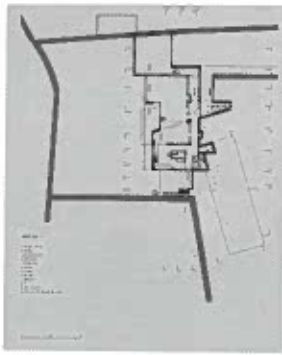


Mirante e entrada na casa



Vista do mirante

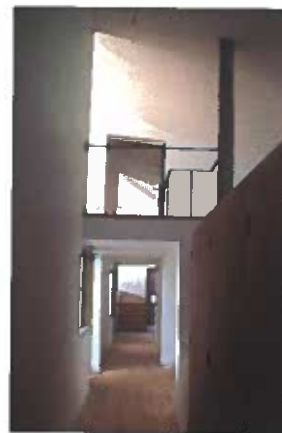
Entra-se na casa sob o mirante. Ultrapassado o corredor que faz a distribuição do piso 0, desde a garagem (a Norte) até à escada para o primeiro andar, acede-se à sala de estar. Esta abre-se generosamente para o exterior, para a terceira plataforma que compõe a propriedade, a Poente. Tal como a entrada, a zona de refeições situa-se em nível superior ao da sala de estar. Para lá da zona de refeições, situam-se a cozinha e outras zonas de serviço.



Piso 0



Entrada e mirante



Corredor do piso 0,
a partir do lado da garagem

O tecto ostenta a mesma brancura abstracta que caracteriza o alçado Nascente, mas, quando no interior, constata-se que, afinal, o tecto é inclinado. O tecto branco, que na sala de estar continua do interior para o exterior, conduz-nos para o pequeno logradouro Poente. Aqui descobre-se que o tecto inclinado corresponde, de facto, ao verso de um telhado com uma única água.



Zona de refeições, sala de estar e
abertura para o logradouro Poente



Abertura para o logradouro Poente



Vista Poente

O piso 0, com as áreas comuns da casa (e a garagem), abre-se de forma franca e criteriosa para o exterior: um primeiro pano de vidro com caixilho de alumínio e um segundo pano com caixilho misto de madeira e alumínio, na sala de estar; janela quadrada de madeira na zona de refeições; janela horizontal de alumínio na cozinha. Os vãos exteriores, além de participarem na individualização e qualificação dos correspondentes espaços interiores, são o mais eloquente sinal da mestria com que esse trabalho é realizado. Note-se que no piso 0 não há qualquer porta a subdividir a entrada-corredor da sala de estar, esta da zona de refeições, esta da cozinha, ou a cozinha do corredor na sua retaguarda. Note-se, ainda, que é a mesma água que proporciona o mesmo tecto inclinado a toda a casa. A individualização e qualificação dos espaços que integram o piso 0 é conseguida graças ao trabalho sobre as duas cotas de pavimento, sobre os panos de parede, mais ou menos abertos ou fechados, e sobre o limite entre interior e exterior da edificação.

Se a Nascente a casa era defensiva, para Poente é extrovertida. Como referido, o corpo das zonas comuns, piso 0, abre-se para o logradouro Poente, donde se avista a



Da zona de refeições para a entrada



Da entrada para a zona de refeições / Os vãos da cozinha, zona de refeições e sala de estar

grande araucária que assinala o centro de São Vicente Ferreira. O corpo dos quartos, piso 1, abre-se igualmente de forma franca para Poente; através de amplo vão com caixilho fixo de madeira, o corredor que distribui para os quartos abre-se para um alto muro de pedra, que deste modo vem participar na espacialidade do corredor.



Piso 1



Lado Poente do corpo dos quartos



Corredor do piso 1, do lado dos quartos

A dois regimes bem diferenciados de relacionamento com o exterior correspondem duas escalas de intervenção e atitudes bem distintas quanto ao tratamento da massa arquitectónica. A Nascente a empena é alta e bem dimensionada por relação com as profundas plataformas do lado da canada e da entrada; a linguagem é defensiva; os vãos cortam-se no plano do alçado; predomina o reboco pintado a branco. A Poente, sobretudo no logradouro contíguo às zonas comuns, a cêrcea é diminuta, a casa extravasa para os exteriores que lhe são contíguos, o telhado de uma única água está omnipresente. A dualidade é fortíssima, mas não sobressalta nem inquieta.

A propósito da parcimónia com que foram abertos os vãos no lado Nascente, Pedro Borges evocará as casas construídas pelos colonos que aportaram aos Açores provindo do Alentejo e do Algarve². Já a propósito do lado Poente, onde surgem a janela horizontal e francas transparências entre interior e exterior, o autor do projecto evoca as heranças de Le Corbusier e de Mies. A respeito de um conjunto aparentemente tão alargado de «heranças» dirá: «Eu pego nas sucessivas heranças da cultura arquitectónica que vêm desse veio que é o modernismo e faço uma arquitectura que é de continuidade»³. É bem real a incidência sobre a obra destas «heranças da cultura arquitectónica», mas as mesmas nunca surgem de forma literal, nunca são citadas.

² Pedro Borges, in *Público*, *Mil Folhas*, 1-2-2003. Entrevista conduzida por Isabel Salema.

³ *Ibid.*

Segundo Pedro Borges nos revelaria, à medida que a obra foi avançando o construtor foi protestando por «a casa estar a ser construída ao contrário». Para o construtor o telhado deveria virar-se para a canada. No mesmo momento em que sanciona a solução de cobertura, este vivo representante da tradição local refere que a solução está a ser empregue «ao contrário». O que o construtor estranha não é a solução em si mesma, mas a gramática da sua aplicação. Pedro Borges relaciona-se de forma pragmática e criativa tanto perante a tradição local como perante as «heranças» do modernismo arquitectónico, como o *bricoleur* que reelabora incessantemente os materiais de que dispõe e pelo qual é disposto, procurando novas possibilidades de associação dos mesmos, transformando-os, e transformando-se, inventando novas formas⁴. A dada altura, o autor do projecto refere: «Não me sinto de modo nenhum compelido a fazer exercícios de vanguarda. Antes pelo contrário»⁵. A casa reflecte isso mesmo: é híbrida; é mestiça. A primeira impressão que se colhe da mesma, i.e. quando primeiramente se contacta com o seu alçado Nascente, é a de um corpo, em termos estritamente plásticos, abstracto, dada a ausência de telhado - já que errónea mas facilmente se presume que a cobertura seja plana, ou que, pelo menos, não seja como é de facto - e dada a predominância do reboco branco. Mas as janelas, exíguas, distantemente enraizadas na tradição, vêm desde logo perturbar este equívoco exercício de formalismo abstracto, modernista, vagamente le corbusiano. A Poente, as soluções de continuidade entre interior e exterior remetem ainda para as «heranças» modernistas, porém o telhado, anematizado por tantos modernismos, os citados e outros, não só está lá como enforma todo o tecto. O telhado surge em continuidade com a tradição local ainda viva, o que constitui uma deliberada opção formal por parte do autor do projecto, informada por considerações de natureza pragmática: «...a mão de obra local sabe fazer telhados, mas não sabe fazer coberturas planas. A única obra que fiz em São Miguel com cobertura plana continua a meter água»⁶. Tenha-se presente que a Casa Pacheco foi construída com orçamento exíguo, o que em larga medida explica esta opção formal e a generalidade das opções construtivas: o telhado de uma única água que dá forma à totalidade do tecto; a ausência de tectos falsos ou de quaisquer artifícios para dissimular elementos estruturais da construção, que foram cuidadosamente tornados participantes da solução final; entre muitos outros aspectos. Pedro Borges recorda que: «a construção nada tem de especial, é o que eles sabem fazer localmente»⁷. Por fim, a Casa Pacheco responde, p. ex. através da separação entre zona comum e a zona dos quartos, a um modelo de habitar que é a dos seus clientes. Pedro Borges deu resposta a todos estes condicionalismos, criando, essencialmente, um rico e articulado sistema de espaços.

⁴ Cf. Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*, trad. M. C. C. Sousa e A. O. Aguiar, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1976, cap. 1. Cf. tb Pier Carlo Palermo, *Interpretazione dell'analisi urbanistica*, Franco Angeli, Milão, 1995, p. 318, e Gianni Vattimo, «Abitare viene prima di costruire», in *Casabella*, 485, 1982. Mais adiante regressaremos a esta problemática, noutra perspectiva.

⁵ Pedro Borges, *cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*



Vista Nascente



Vista Poente

A crónica

A acompanhar a entrevista a Pedro Borges na edição de 1-2-2003 do jornal *Público*, Ana Vaz Milheiro assina uma coluna em que se pronuncia com determinação pela «contemporaneidade» da Casa Pacheco. Questão de «contemporaneidade», portanto questão de tempo, de *chronos* e de crónica. O título da crónica não deixa qualquer dúvida a este respeito: «continuidade e vanguarda». Mas o tempo, esse malandro invisível e esquivo, só se mostra através de sinais. E, para Ana Vaz Milheiro, os sinais da «contemporaneidade» da Casa Pacheco são basicamente dois: [1] a casa «denuncia a existência de territórios para lá do território da sua implantação»... [2] «sem renunciar a ser considerada “sequencial”, quer dizer, permitindo ser interpretada enquanto parte de uma “cultura localizada”»; a casa «é, portanto, [2] “nostálgica” no sentido como colhe e pressente os valores fundamentais da continuidade e simultaneamente [1*] “avant-garde” (ainda que historicamente as “vanguardas” tenham morrido e o termo esteja obsoleto) porque desestabiliza essas mesmas referências, retalhando-as e recolocando-as»⁸.

Ana Vaz Milheiro parece dizer-nos que a casa é, quanto às referências, simultaneamente estrangeirada e contextualista, e, quanto à sua génese, [1*] «vanguardista», já que «retalha» num e noutro lado para acabar por «recolocar»; deduz-se a «contemporaneidade» da casa do eclectismo das referências e do vanguardismo dos procedimentos que as misturam.

Pensamos que a coluna seja a diversos níveis insatisfatória, e desde logo porque privilegia uma questão – a da «contemporaneidade» da casa – à qual tanto a própria casa como o seu autor concedem escassa ou nula atenção. Enquanto Ana Vaz Milheiro adjectiva de «vanguardistas» os procedimentos adoptados na modelação da casa, Pedro Borges afirma o seu desinteresse em realizar quaisquer exercícios de vanguarda⁹.

Sendo verdade que qualquer produção cultural responde apenas em função das questões que lhe são dirigidas, não deixa de ser verdade que há inquirições que atingem o âmago dos objectos que o comentário visa, sendo que outras parece falharem o alvo. Infelizmente julgamos que a coluna falha o objecto visado, porque falha as problemáticas que são próprias.

Partir da questão da «contemporaneidade» da casa e sublinhar o carácter «vanguardista» dos procedimentos adoptados na sua modelação é sintomático da perspectiva interpretativa a que a coluna dá corpo, perspectiva essa a que a casa é, pensamos, absolutamente alheia. A coluna de Ana Vaz Milheiro é de uma à outra ponta *historicista*; a casa constitui uma obra de arquitectura e de um tipo de arquitectura nada *historicista*. Ana Vaz Milheiro dirige à casa questões tais como “qual é o teu tempo?”, “quais as referências que articulas?”, “com que resultados formais?”, avançando as suas próprias respostas; mas a casa, e o seu autor, pensam e constroem a arquitectura à luz de preocupações e segundo processos outros.

Entre as noções a que a coluna recorre contam-se as de «vanguarda» e «contemporaneidade», com uma patente e inegável dimensão histórico-temporal. Mas uma perspectiva *historicista* relativamente à arquitectura é ainda e sobretudo aquela que a pensa em termos de referências, autores, posições autorais, gerações, escolas e movimentos, estáveis e bem localizáveis no tempo e no espaço, mais ou menos designáveis e designados. Os *historicistas* pensam a história, i.e. a sucessão e articulação de acontecimentos no tempo, em termos de uma longa e ordenada constituição de um muito arrumadinho arquivo de referências, autores, movimentos, fruto de uma continuada progressão (ou regressão). Numa perspectiva

⁸ Ana Vaz Milheiro, «Continuidade e vanguarda», in *Público*, *Mil Folhas*, 1-2-2003; a numeração entre parêntesis rectos é nossa. Da coluna consta a indicação de que a autora é «crítica de arquitectura do *Público*».

⁹ Reitera-se o depoimento de Pedro Borges (cit.): «Não me sinto de modo nenhum compelido a fazer exercícios de vanguarda. Antes pelo contrário».

historicista, quem vem depois, p. ex. quem trabalha no presente, não pode senão trabalhar tendo como pano de fundo, e referência, um tal quadro. Deste modo identifica-se a história com a versão que nos propõem da mesma esses grandes mitómanos que são os historiadores (convencionais), com as suas gerações, escolas, movimentos, avanços e recuos, rupturas e sínteses, etc. Como se, fundamentalmente, a arquitectura existisse no tempo, e em particular no tempo da História? Como se a arquitectura fosse para os arquitectos e para a generalidade dos seus utilizadores aquilo que a História (convencional) da Arquitectura pretende acerca da mesma? Como se a arquitectura - e, naturalmente, tenho em mente a Casa Pacheco - não fosse essencialmente espaço, lugar e território!? Como se toda ou a generalidade da arquitectura se dirigisse privilegiadamente a um destinatário *savant* (entre os quais incluo críticos e historiadores), e não, e em primeiro lugar, aos seus utilizadores e aos clientes do arquitecto!?

Há dois modos essenciais de ser *historicista* relativamente ao que os arquitectos fazem hoje em dia. O primeiro consiste em proclamar que uma determinada obra constitui mais um passo no progresso (ou na regressão) da arquitectura - modalidade algo em desuso. O segundo consiste em proclamar que uma determinada obra, ou um determinado autor, baralha referências arquitectónicas estáveis, para voltar a dar de novo - modalidade habitual, e aquela por que Ana Vaz Milheiro optou para discorrer sobre a Casa Pacheco. Como se à história moderna se sucedesse a pós-história pós-moderna, como se ao progresso se sucedesse o progresso-brincadeira? Como se na pós-história, que supostamente estaremos a atravessar, pessoas como Pedro Borges se divertissem a desarrumar o arquivo das formas e referências estáveis que a história gerou (mas que de facto são produto da *historiografia*), retalhando e recolocando, entretendo-se com colagens e exercícios de *bricolage*? Como se a criação contemporânea estivesse fadada a medir-se com o arquivo de formas e referências, estáveis e completas, herdado das gerações precedentes, com a marca deste ou daquele autor, desta ou daquela escola ou movimento? Como se não existissem outras vias para a criação contemporânea para além do confronto com a História, para além do trabalho com as formas e referências consagrados pela História?

A imagem que Ana Vaz Milheiro nos propõe de Pedro Borges é a de um poeta automático que, de tesoura em punho, se atira afanosamente ao nosso e muito arrumadinho arquivo histórico - ou museu - das escolas, movimentos e referências arquitectónicas, para, pelo método da «colagem», produzir um cadáver esquisito:

Formal e escultórica a Casa Pacheco Melo é então um ponto de partida para uma narrativa como convém a alguma arquitectura contemporânea. Nasce compacta, mas fragmenta-se, corta-se, e acaba por sentir necessidade em se auto-referenciar. No traçar das afinidades está a chave que permite descodificar a casa: pequenos desvios, citações à história recente, recorrência a imagens partilhadas, colectivas, mas que se tornam singulares quando retomadas. Acaba por se transformar numa colagem, uma miscigenação que faz dela um exemplo singular, uma obra quase "simbólica". Porque não deixa de ser um corpo estranho, apesar de todas as verosimilhanças que transporta. A arquitectura contemporânea persegue novamente essa capacidade discursiva, agora já não tanto apoiada numa reprodução literal da acumulação de conhecimento erudito, antes na experiência física ou sensorial apontada em excertos cada vez mais abstractos, menos designáveis, mais múltiplos. Desmontam-se, portanto, as referências, "os poemas". Rescrevem-se estrofes com versos aleatórios, transversalmente reunidos por uma

10 Ana Vaz Milheiro, cit.

*estrutura gramatical já testada e ensaiada: hoje, também, a novidade deve ser evitada e por isso a casa não traz novidade, mas é "nova" por transportar essa descoberta.*¹⁰

Porém pensamos que a Casa Pacheco não seja nada disto. Com efeito, não nos parece, de modo algum, que a casa «cite a história recente», ou que deliberadamente «recorra a imagens partilhadas e colectivas», que constitua uma «colagem» destas imagens... Não nos parece, ainda, que a casa «sinta» qualquer «necessidade em se auto-referenciar». Ficamos mesmo com a impressão de que a fixação quanto à «referenciação» da casa não esteja do lado da casa mas do lado da coluna. Fixação que tem um fundo marcadamente *historicista*.

Ao contrário do que Ana Vaz Milheiro sugere, a Casa Pacheco não pretende nem evita ser «nova». Também não nos parece que participe na História ou no mito - progressista e modernista - do «novo»¹¹. E sobretudo pensamos que a casa não constitua a demonstração de qualquer «capacidade discursiva», nem estabeleça qualquer «narrativa»; o plano em que esta se inscreve não é o da narrativa ou do *historicismo*¹², nem sequer o da sua baralhação. Não se vislumbra na mesma, ou sequer no discurso do Pedro Borges, qualquer traço de «nostalgia». Não se vê ainda como a Casa Pacheco possa ser «quase "simbólica"». Nem sequer «contemporânea», se com isto se pretende que seja uma «colagem» de «referências» arquitectónicas «múltiplas», mais ou menos estáveis e/ou mais ou menos «designáveis», ou se com isto se pretenda que seja uma remontagem de «poemas», a «rescrita de estrofes».

Com efeito, pensamos que tais imagens sejam desadequadas para pensar a arquitectura, o espaço, as suas temporalidades, a sua génese. A Casa Pacheco ganhou forma segundo processos que aparentemente tornam co-presentes referências *historicamente* díspares, mas que, com efeito, nada têm a ver com o *bricolage* surrealista (que «retalha e recoloca», gerando «corpos estranhos») ou com o *bricolage* inculto e nos dias que correm prosaico - que grassa nas faculdades de arquitectura, p. ex. - do *copy-paste*.

O tempo que a Casa Pacheco contém foi o tempo da sua génese, é o tempo da sua apropriação e do seu percurso, que é o tempo do percurso de uma arquitectura, de um espaço. Como se viu na primeira parte, a obra que Pedro Borges criou tem uma natureza eminentemente espacial. Neste espaço, efectivamente, podemos ser interpelados por, ou podem ocorrer-nos, figuras que podem remeter para a «arquitectura popular», «le corbusiana», «mieseana», ou outras. Com efeito, existe na Casa Pacheco suporte para a ocorrência deste tipo de projecções, mas isto não decorre tanto de um posicionamento do seu autor perante a História quanto é sintomático dos processos outros de que a arquitectura é fruto. Não nos parece desajustado falar de *bricolage* ou de «miscigenação» para pensar a Casa Pacheco e a sua génese. Mas os processos em questão não são a retratada colagem surrealista ou o *copy-paste*, nem o quadro que estes processos investem é o da História. O *bricolage* é outro e investe um outro quadro.

11 Sobre o «novo» no movimento moderno e a sua constituição como «ideologia», pode ver-se *Manfredo Tafuri, La Sfera e il Labirinto*, Einaudi, Turim, 1980, ou *idem, Projecto e Utopia*, trad. C. Jardim e E. Nogueira, Presença, Lisboa, 1985.

12 Há diversos quadros teóricos disponíveis para pensar essa fundamental transformação cultural constituída pela invenção da matéria e das coisas, o seu aparecimento no mundo como sensação, e cada vez menos como sentido. Quanto a nós, aquele por que optamos é o mesmo que propomos para pensar o quadro em que a Casa Pacheco se situa e que desenha: o «regime estético das artes», de Jacques Rancière (*Le Partage du Sensible*, La Fabrique, Paris, 2000, *idem, L'Inconscient Esthétique*, Galilée, Paris, 2001, e *idem, Le Destin des Images*, La fabrique, Paris, 2003). Para compreender a casa, os processos de que é fruto e a experiência que propõe, revestem-se de grande interesse, p. ex., noções como «image-souvenir», «image-rêve», «image-temps» (Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, cap. 3 e seguintes) ou «reminiscência» (Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, Minuit, Paris, 2002, parte III); nem *historicismo* nem

narratividade. Para compreender em que acepção se fala de «historicismo» (e de História, ou de História convencional), e sobre a imprescindibilidade de nos situarmos para além

de um tal horizonte, pode ver-se Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, trad. J.-F. Poirier e Y. Michaud, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, *idem, «La fin d'une tradition?»*, trad. J. d'Yvoire, in

Revue de l'Art, 69, 1985, ou *idem, Art History after Modernism*, trad. C. Saltzweil e M. Cohen (e K. Northcott), University of Chicago Press, Chicago e Londres, 2003.

Pedro Borges trabalha a partir de uma encomenda modelando o lugar e o espaço, e fá-lo no seio da cultura arquitectónica. Trabalha com *imagens* deixando trabalhar esse mecanismo de espaço-tempo que se deverá designar de *memória*¹³. Esta fenomenologia tem a sua imanência própria.

Numa curtíssima passagem da entrevista que Pedro Borges concedeu ao *Público*, curta mas importante para compreender como é que o arquitecto e a sua arquitectura se situam e operam no seio da cultura arquitectónica, o entrevistado discorre sobre a importância, arquitectónica, dos «cheios e vazios»¹⁴, mencionando as arquitecturas dos Açores, de Mies van der Rohe e de Le Corbusier. E o que está em causa é, precisamente, uma questão de «cheios e vazios», uma intrínseca questão de cultura arquitectónica; não de História da Arquitectura, de autores ou de referências. Cultura arquitectónica de que Pedro Borges se apropriou, ou melhor, *incorporou*, quando estudante, através do exercício académico que o conduziu à questão, de há muito, dos «cheios e vazios», e, quando passa ao exercício da profissão, através do trabalho profissional que o obriga a regressar à questão, de há muito, dos «cheios e vazios»¹⁵. A *incorporação* da cultura arquitectónica fez-se e faz-se pelo desenho, pelo projecto, em sede académica primeiro e através do exercício profissional seguidamente. É significativo que Pedro Borges tenha começado este trabalho, como faz habitualmente, a partir do terreno, vendo-o, munido de bloco de desenho e esferográfica, desenhando-o, medindo-o, pensando-o. O que aqui está em jogo são processos de *incorporação*.



Esquisso do terreno, realizado antes da elaboração de qualquer hipótese projectual

O que é que se desenvolve, constrói e fica de tais processos de *incorporação*? Uma cultura no domínio da História da Arquitectura? Com as suas escolas, movimentos, gerações, posições autorais, autores, personalidades? Absolutamente não! É uma capacidade operativa que se desenvolve, apoiada num corpo de diagramas, arquitectónicos, espaciais, imagens, capacidade que se mobiliza - com eficácia sempre incerta... - no concreto de cada nova encomenda. Constituem-se repertórios, não de autores ou de referências, mas de «cheios e vazios».

Na coluna refere-se que a casa «não deixa de ser um corpo estranho, apesar de todas as verosimilhanças que transporta». Abstraindo-nos do contexto de que tal observação provém, *quase* que a poderíamos subscrever. *Quase* porque esta «estranheza» não tem nada de estranho. É, bem pelo contrário, absolutamente normal, estando em causa, como é o caso, processos de *incorporação*, memorização e rememoração, de imagens, e de imagens com os seus «cheios e vazios», com as suas reminiscências, processos que, dada a sua própria natureza, são processos transformadores, «miscigenadores»¹⁶. Pedro Borges opera com imagens e a operação acarreta os processos de transformação que lhe são próprios e próprios deste modo de produzir arquitectura. Porque a memória não conserva mas transforma incessantemente.

Quando a crónica se libertar do tempo (*chronos*) linear, do mito *historicista* da História, com as suas escolas, gerações, autores e referências, com as suas fantasias acerca dos que vêm baralhar o arquivo arrumadinho da História, então, talvez, possa compreender que o tempo que opera na concepção de obras de arquitectura como a

¹³ Cf. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Pimlico, Londres, 1966. Mas, com Yates e para lá de Yates, o que interessa não é tanto, ou só, construir uma história das «artes da memória», mas compreender como funcionam tais mecanismos e como é que a imagem funciona no seu seio. Uma tal compreensão passa necessariamente por clássicos como Freud, Warburg e Benjamin, e, entre tantos outros, por Deleuze ou, para referir alguns autores vivos, Georges Didi-Huberman (*Devant l'Image*, Minuit, Paris, 1992, *idem*, *Ce que nous voyons / Ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1990, e *idem*, *L'Image Survivante*, cit.), Carlo Severi («Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie - De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire», in *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 165, 2003) e Mary Carruthers (*The Book of Memory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, *idem*, *The Craft of Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000).

¹⁴ Pedro Borges (cit.): «Na casa é absolutamente caracterizante a proporção entre cheios e vazios». Vejam-se ainda a pergunta e resposta que se seguem.

¹⁵ Pedro Borges (cit.) menciona as «conquistas temáticas do modernismo, como a diluição da fronteira interior-exterior». Não questão de História, mas de «conquistas temáticas», de cultura arquitectónica.

¹⁶ Ana Vaz Milheiro, cit.

17 A este respeito veja-se Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps, Minuit*, Paris, 2000.

18 Prefere-se a noção de «imagem-memória» à de «imagem-sobrevivência», de que a nossa deriva, já que a segunda foi objecto de elaboração num domínio muito específico, o da História de Arte, para pensar a continuidade e recorrência, a sobrevivência, no espaço e no tempo, das formas de expressão. A sobrevivência das formas de expressão da Antiguidade é um dos eixos portantes do trabalho de Aby Warburg, autor cujo legado, aberto, tem sido objecto de extensa e fecunda revisão. Apesar da herança de Aby Warburg interessar de sobremaneira à problemática em apreciação, preferimos não insistir relativamente à sua «sobrevivência». Com a transformação conceptual a que procedemos quis-se sublinhar que o que, para nós, está em causa é pensar o espaço, o lugar, a sua transformação, a criação de um espaço e de um tempo novos, se bem que afectados por «reminiscências», problemática que melhor se esclarece sob a égide da noção de «memória». Cf. notas 12 e 13.

19 Nos seus termos essenciais, a questão encontra-se exemplarmente equacionada em Georges Didi-Huberman, «Critical reflections», trad. D. C. Stoll, in *Artforum*, vol. 33, 5, 1995. Entre tantas possibilidades, um bom exemplo do que poderá ser o trabalho crítico é constituído por Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT, Cambridge e Londres, 1986; p.ex. veja-se o ensaio sobre Giacometti («No more play»).

20 A tradutora de Nietzsche esclarece que a parábola em

Casa Pacheco é um tempo radicalmente anacrónico¹⁷. É mesmo algo que se situa para além da pura temporalidade, algo que está do lado da impureza, é um espaço-tempo, uma imagem-memória¹⁸. E é por aqui que pode começar a crítica, a fenomenologia, desta arquitectura¹⁹.

A crónica que temos constitui um problema que já extravasa a mera dimensão heurística. Além de o ser, é cada vez mais um problema para a arquitectura e um problema para a nossa existência-experiência. A crónica é uma nova forma de poluição que se está a precipitar sobre a arquitectura. Não está em causa especificamente a crónica de Ana Vaz Milheiro mas esse fenómeno que se costuma designar de jornalismo, ou «crítica», cultural, que não costuma ter nada de crítico - é mera crónica! - e não faz a menor ideia do que sejam as realidades culturais sobre as quais discorre, com as quais brinca ao jogo (social e de poder) da distinção e do reconhecimento, positivos ou negativos, que distribui em maior ou menor quantidade consoante os títulos sob os quais se exerce este poder, quase nunca em função de argumentos pertinentes e bem fundados. A observação de Nietzsche - onde se lê «jornalista», e onde se pode e deverá ler *cronista* ou *historiador* no lugar de «crítico» - mantém toda a sua inquietante actualidade:

Enquanto o crítico se tornou dominante no teatro e no concerto, bem como o jornalista na escola e a imprensa na sociedade, a arte degenerou, adquirindo a dimensão de um objecto de entretenimento da mais baixa espécie, tendo a crítica estética sido utilizada como elemento aglutinador para uma sociabilidade fútil, dispersa e egoísta e além do mais isenta de originalidade, cujo sentido é dado a entender por aquela parábola schopenhaueriana dos porcos-espinhos²⁰; assim, nunca se tagarelou tanto sobre arte e nunca se teve a arte em tão pouca conta. Será ainda possível conviver com alguém capaz de conversar acerca de Beethoven e Shakespeare?²¹

O palavreado oco que se apresenta como «crítica» não trabalha, não investiga, não se aventura na profundidade que é própria das melhores obras. Mas os vazios fenómenos de *moda*, que, como acontece desde há muito, também agora são acompanhados por incontinente verborreia, não se propagam sobre nada: é forte a evidência de que a vez tenha calhado à arquitectura. Resta a esperança de que a *moda* seja passageira, que passe antes de nos ter transformado a todos em porcos-espinhos, e que, tal como aconteceu com Beethoven e Shakespeare, também a arquitectura volte a ser frequentável.

Ainda a arquitectura

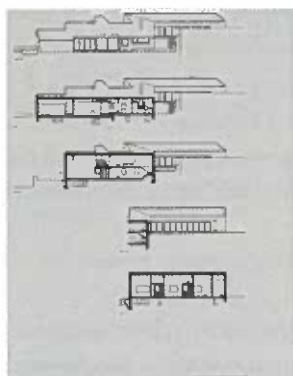
Regresse-se à Casa Pacheco e ao posicionamento do seu autor relativamente ao terreno, que, como é óbvio, é onde toda a arquitectura assenta. O mesmo pragmatismo que já informara a opção pelo telhado-tecto informa o posicionamento perante o terreno. Este pragmatismo constitui uma ética e uma estética.

questão é aquela segundo a qual «os membros de uma sociedade de porcos-espinhos vêem-se obrigados a manter uma distância conveniente, a fim de não morrerem de frio nem se picarem. Tal distância

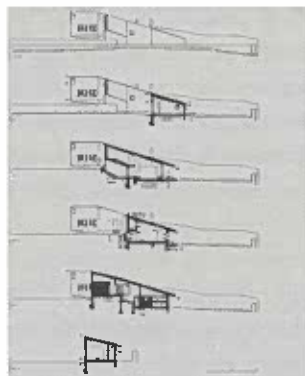
corresponderia à cortesia e (a) costumes requintados».

²¹ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, trad. T. R. Cadete, Relógio d'Água, Lisboa, 1997, pp. 158-159.

Como Pedro Borges refere, «em São Miguel é difícil encontrar um terreno que não tenha características formais fortes»²², impressas por acção da natureza e sublinhadas pelas sucessivas vagas de colonos que, transformando o território, dele se apropriaram. Era este o caso do terreno em que se veio a implantar a Casa Pacheco. Com muros de vedação e de suporte em basalto, e constituído por três plataformas, as duas adjacentes à canada e a terceira a Poente dando para São Vicente Ferreira. Questionado pela jornalista do *Público* quanto à possibilidade de aplanar o terreno, Pedro Borges responderia: «Estava fora de questão! Então, eu já lá tinha um desenho porque é que não havia de trabalhar com ele?»²³. A atenção relativamente à topografia preexistente trata-se, esclarece, de um valor que enforma de modo crucial o projecto, como antes enformara tanta produção popular. O autor do projecto precisará a sua posição nos seguintes termos: «Há também uma estética da economia de meios. O reconhecimento do prévio, do existente, como um valor e não por puro pragmatismo, porque a verdade é que muitas vezes é mais fácil chegar lá e aplanar aquilo»²⁴. Portanto, um pragmatismo que está para além do «puro pragmatismo». Como compreendê-lo? Como compreender este «desenho» que já «lá estava», no terreno? A questão remete, pensamos, para a problemática do *bricolage*. Não o *bricolage* que opera sobre a História, mas o que opera sobre o terreno, o programa, a encomenda, os condicionalismos técnicos, etc. Não o *bricolage* que «retalha e recoloca» de forma automática, mas o *bricolage* que *incorpora*, que desenha, pensa, que afecta o *bricoleur*²⁵. E desenhar o terreno, esquisá-lo previamente à elaboração de qualquer hipótese projectual, é *incorporá-lo*²⁶, é deixar-se afectar pelo lugar, trabalho que não se cinge a esse significativo gesto inicial mas que marcará todo o processo de projectação. A Casa Pacheco é, de facto, o (re)desenho desse desenho que Pedro Borges «já lá tinha», é o desenho do programa, da encomenda, dos condicionalismos técnicos e orçamentais, é um desenho-espço.



Cortes longitudinais



Cortes transversais



Quarto, com a tradicional "falsa", reproposta entre o volume da casa de banho e o tecto

Como se viu, na Casa Pacheco é possível detectar imagens que remetem para imagens outras e habitualmente referenciadas à «arquitectura popular», a esta ou àquela herança «vanguardista». Mas detectar na Casa Pacheco imagens referenciáveis a outras arquitecturas, sejam geográfica, cultural ou *historicamente* próximas ou distantes, mesmo que estas sejam conhecidas do autor do projecto, não autoriza a conclusão de que o autor esteja a «citar» as mesmas. A questão interessa já que, com base nos diversos espectros que assombram a Casa Pacheco - «arquitectura

²² Pedro Borges, *cit.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ A questão das circulações de *pathos* no processo de desenho (esquissos), no processo de criação de uma obra - bem como entre obras - e na recepção da mesma, é, como é evidente, uma questão crucial. Para uma introdução geral à mesma pode ver-se, p. ex., Vítor Silva, «Infância, experiência e história do desenho - "Esperando pelo sucesso", uma pintura de Pousão de 1882», in *PSIAX*, 2, 2003.

²⁶ A dado ponto da sua entrevista, em que responde quanto às suas preferências arquitectónicas, Pedro Borges (*cit.*) menciona expressamente e articula os tópicos de «terreno» («terreno», «sítio» e «contexto»), «desenho que lá está» e «incorporação»: «sou fã do Frank Ghery, desde a casa do nadador-salvador, que para mim foi uma revelação. Era tão contextualista que era impossível distinguir a casa do Ghery. Isso não é imediato, mas ele é genial na maneira de pegar no sítio. Ele também não desfaz terrenos. É muito bom, tal como o Siza, a incorporar problemas que o desenho que lá está apresenta e a torná-lo matéria de projecto».

27 Kenneth Frampton, *Modern Architecture*, Thames & Hudson, Londres, 1992, parte III, cap. 5.

vernacula», «mies», «le corbusier», etc -, foi sugerido que se poderia tratar do regresso do mesmo fantasma que há algumas décadas assombrou boa parte da produção arquitectónica nacional, a Norte sobretudo: o «regionalismo crítico»²⁷. Em diversos pontos da entrevista que concedeu ao *Público*, não sem alguma ironia, Pedro Borges nomeia o fantasma. A aproximação talvez não seja descabida, mas exige cautela.

Porque o «regionalismo crítico» tornou-se no manuseamento de um limitado repertório de soluções formais, num maneirismo. É uma escola, e bem marcante da paisagem arquitectónica portuguesa, em larga medida graças à aplicada militância de tantos dos que em anos próximos saíram da Escola do Porto, agora com sede e delegações regionais.

Mas talvez ainda reste um outro «regionalismo crítico», minoritário, que é aquilo que ele já imaginou ser: um posicionamento perante a tradição local e os diversos veios que provêm do modernismo arquitectónico, perante lugar, programa, encomenda, cliente, sistema construtivo, orçamento... posicionamento que é pragmático, culturalmente intencional e responsável, que é síntese criativa apoiada numa sólida capacidade instrumental no domínio do desenho-projecto. Não é uma escola, mas apenas uma corrente. A Casa Pacheco participa nesta corrente e alimenta-a. Entre as obras mais salientes da mesma contam-se, p. ex., a Casa de Chá e as Piscinas de Leça da Palmeira, de Siza Vieira, mas também aquela que, a nosso ver, constitui uma das melhores obras desta corrente, a Casa de Muuratsalo, de Alvar Aalto. Apesar do resultado formal atingido ser diferente, apesar dos fantasmas que assombam a Casa Pacheco e a Casa de Muuratsalo serem diferentes, apesar da distância física, geográfica e Histórica que as separa, ambas as casas participam na mesma corrente.

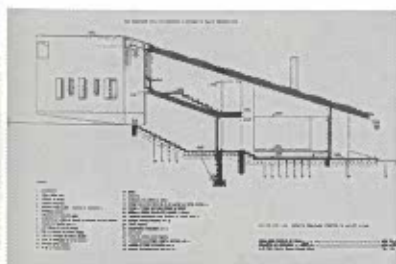
Porém, a qualidade maior da Casa Pacheco, pelo menos para os que a habitam, é constituir um adequado quadro para a ocorrência da vida, o que constituiu o



Esquina da cozinha



Pátio no lado Sul da cozinha



Corte construtivo pelo mirante



Da sala de estar para a zona de refeições



Da zona de refeições para a cozinha

horizonte para o qual o processo de projectação de forma mais insistente apontou. Esta casa vem sublinhar a importância do trabalho, sempre cansativo mas porventura estrutural em relação à profissão de arquitecto, que há que efectuar sobre o orçamento e o programa, com o construtor e o cliente, sobre a forma do espaço onde se desenrola a vida, sobre o imaginário dos interlocutores do arquitecto e sobre o seu próprio imaginário, enfim, o trabalho que há que efectuar, e que há que permitir que ocorra, entre o chão (*topos*) e o tecto.

Julho de 2004.

A TORRE: UMA FILOSOFIA DA ARQUITECTURA

Miguel Baptista Bastos



[Fig. 1] – Multidão na cidade de Chicago – anos 20.

«Si vous rester immobile, les gens viennent vous voir»

Robert Doisneau

A metrópole hoje em dia está mais relacionada com o mito da Torre de Babel do que alguma vez esteve. O mito original ressurgue cada vez que a produção da cidade, com a multiplicidade dos seus programas, dos seus governos, das suas ideologias, põe-se ao serviço de uma ambição unitária (política ou económica) de construir desmesuradamente. Este desejo sôfrego em homogeneizar e edificar uma cidade exacerbada pela arquitectura, a qual é a máscara onde se escondem todas as estratégias de planeamento e comando, tem uma finalidade aparentemente dissimulada, pois “a constituição de uma cidade da informação, de uma *omnipolis*, de uma «cidade das cidades» veio tornar mais confusa ainda a geopolítica futura. (...) O espaço real da nação vê-se no mesmo instante perturbado pelo aparecimento da urbanização do tempo real a pela criação de uma hipercidade virtual que acentuará o carácter caótico da nossa época. O modelo do nosso mundo que se está a instalar por detrás do delírio da informação, é a Babel. A megacidade é Babel...e Babel é guerra civil!”¹. Este vestígio não se limita única e exclusivamente aos regimes totalitários, como Hannah Arendt analisa de forma notável no seu ensaio sobre o sistema totalitário, ao pesquisar nas origens do totalitarismo uma resposta concebível ao incompreensível processo do holocausto nazi-fascista – nunca conseguindo ela própria concretizar um desfecho, perante tal abominação.

A cidade acaba por se auto justificar aos constrangimentos que tendem à sua expansão. Além do paroxismo da sua edificação técnica, ela não conserva a sua forma histórica de sítio, sem uma quantidade permanente de ameaças inerentes ao território que a materializa: um equilíbrio permanentemente instável entre as suas tendências centrípeta ou centrífuga (congestão ou disseminação), e a sua permanente submissão aos riscos correspondentes da asfixia ou da dissolução.

O mito da Génese introduz-nos a dois temas: A utopia de uma construção colectiva e a inversão do seu conceito unitário na multiplicação anárquica das línguas. Se bem que os temas da trama social e da arquitectura estão entrelaçados,

¹ Paul Virilio, “Cybermonde la politique du pire”, Les Éditions Textuel (Ed. Portuguesa Teorema, Col. Teorema, “Cibermundo: A Política do Pior”, Lisboa, 2000; pág 84-85.

Nota: existe uma espécie de antevisão relacional entre esta sentença de Virilio e o atentado às Torres gémeas, , no dia 11 de Setembro de 2001, em Nova Iorque.

estes não se preocupam com a existência de uma expressão original, a primeira língua universal, contribuindo para uma deterioração da linguagem, ou seja: existe uma negligência do tema arquitectural e urbano, que Babel cria na origem uma significação para a arquitectura, pela sua história e pelos seus valores, pela sua grandiosidade e simultaneamente pela decadência dos seus próprios ideais, o tema está dissimulado pela preeminência da ordem das linguagens sobre as máquinas e as construções. A sugestão de uma arquitectónica da cidade detém-se sobre o domínio de uma ordem discursiva e linguística. Como se fosse impossível acedermos ao símbolo, a menos que o fragmentássemos – a par da sua imagem construtiva e constituída, defrontamos no inverso, a sua simples representação. Babel é por isso cidade e torre; edifício inacabado e ruína; ideal e catástrofe; reunião e dispersão. Significa a panóplia enciclopédica e o desmantelamento dos universais, mas indicamos essencialmente a paixão da edificação e a proximidade ao caos. A forma mítica, figurada através da torre com a sua estrutura helicoidal, ergue-se entre a relação original do construído e do representado.

Hegel e Heródoto estabelecem uma conexão ao mito da torre, designando-a de Torre de Baal (Babel), o protótipo do monolítico – o primeiro arranha-céus da história da arquitectura:

*"A meio de uma cerca formando num quadrado, encontrava-se uma torre não escavada no seu interior, mas sim maciça, massiva...sobre ela eleva-se uma segunda, e depois uma terceira, e assim consecutivamente, até ficarem oito torres sobrepostas. Um caminho formado na torre, conduz-nos até ao seu cume...Sobre a última torre está um grande templo, e dentro desse templo, existe uma cama, preparada com todo o cuidado e, defronte encontra-se uma mesa em ouro... (obra colossal) eleva-se, independente, através dela própria, sem encontrar o seu términos...a forma, efectivamente permanece abandonada ao destino e ao accidental. Ela é determinada única e exclusivamente pelo princípio material da solidez: a forma de um cubo."*²

Deste modo, a forma estruturante de vários cubos sobrepostos, formando um paralelepípedo com um significado sensivelmente próximo de um totem, não seria obra do destino ou do accidental, mas sim uma aliança da forma bruta com o seu sistema de empilhamento dos volumes e toda uma circulação periférica. Os temas do monólito, da utopia e da vida simbólica assemelham-se a um processo construtivo acumulativo; como se de um andaime interminável se tratasse. A sua forma é estabelecida através de um profundo hermetismo, um pouco como a sequência inicial no admirável filme de Stanley Kubrick, "2001 odisseia no espaço", no qual, durante uma situação terminal de um combate entre dois símios de diferentes grupos, um destes segurando num osso de um fémur de grandes dimensões, arremessou-o ao seu opositor, matando-o. (Curiosamente, antes dessa luta, surge a imagem de um monólito intimidante e de grandes proporções defronte dos grupos). Na sequência seguinte, o fémur arremessado é substituído por uma caneta, e consecutivamente numa nave espacial – mutabilidade traduzida numa metáfora da génese do saber, na técnica. A notável metáfora Kubrickiana, assenta na ideia que a evolução começa quando surge a técnica, sendo inclusivamente consequência de uma mutação genética, pois o desenvolvimento de uma forma humanóide até ao *homo sapiens-sapiens* é consequência de uma relação causa-efeito, motivada através da utensilagem. O estranho monólito negro e liso admirado pelo grupo de australopitecos e que surge, também no final do filme, assemelha-se, a uma imagem totémica sem referencial topográfico, toponímico, ubíquo e repetitivo. Como uma torre, ou seja: Uma representação particularmente semelhante à de um arranha-céus temido e venerado nas grandes cidades. Estes sistemas hermeticamente

² G.W.F. Hegel, "Esthétique - Esthétique II - Esthétique de l'architecture et de la sculpture : L'architecture indépendante ou sculpture inorganique" textes choisis par Claude Khodoss (1953), Éditions P.U.F., Paris, 1998 (tradução do autor)



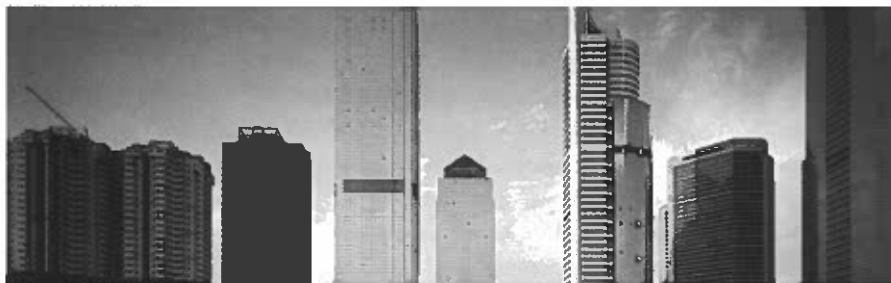
[Fig. 2] – Fotogramas – 2001 Odisseia no Espaço, Stanley Kubrick (1968).

intermináveis, são uma Babel evolutiva, surgindo em paralelo com o advento da técnica. Podemos ir mais longe se pensarmos que a técnica não tem sítio, circunscrevendo-se a um território não referenciado em lugar algum; porém, desde que o humano tem memória de o ser, que a técnica faz parte integrante dele, como criação no seu estado mais genuíno. Esta omnipresença é caracterizada num osso de animal adaptado a uma arma, passando por um paralelepípedo colossal, em formato de torre, por uma nave espacial algures no universo num futuro próximo, acabando novamente na mão de uma pessoa em forma de uma caneta: criação pura, aonde o nascimento e a morte se unem; o alfa e o ómega; voltamos sempre ao mito da Génese.

A aplicação utilitária da torre de babel é puramente virtual, sendo a sua significação suspensa:

“ao mesmo tempo, começamos por nos interrogar sobre qual seria o sentido da sua edificação, considerando todo o conjunto do construído e em quê, é que ele representa um carácter simbólico”³.

A torre eleva-se na sua imensidão formal, mas fecha-se a toda a habitação. Ele interdita quem procura escavar a menor abertura, pois a sua forma sem fim escapa a qualquer tipo de contacto físico.



[Fig. 3] – Cidade de Guangzhou, mais conhecida no Ocidente por Cantão. Actualmente, sua semelhança com uma outra qualquer grande metrópole ocidental é impressionante.

“(...) hoje em dia ao profano, torna-se difícil distinguir ao ver a foto de um grande edifício, se este se encontra em São Francisco ou em Detroit.”

Adolf Loos

³ G.W.F. Hegel, “Esthétique - Esthétique II - Esthétique de l'architecture et de la sculpture : L'architecture indépendante ou sculpture inorganique” textes choisis par Claude Khodoss (1953), Editions P.U.F., Paris, 1998 (tradução do autor)

Sem dúvida que a torre na arquitectura moderna, perdeu ao fim de algum tempo o prestígio da sua antecessora, a torre de babel. A torre de babel é o primeiro bloco na história da arquitectura. Este volume massivo, ou “bloco” ocupa um lugar essencial nas páginas que Hegel consagra à arquitectura, referindo-se a uma série aforismos relacionados com o começo da arquitectura, sendo ao mesmo tempo origem da arte e origem da arquitectura, através da sua simbologia original. Ao examinar a sua obra, deparemos com a ideia de uma arquitectura como moldadora da sociedade em geral, mas asfixiadora da vida social, através da sua intransmissibilidade figurada no monumento pétreo de babel.

Para alguns, a torre é uma figura da arte minimal, pois a sua representação está muito próxima desta essência da arquitectura que, segundo Adolf Loos se confundia com os temas sepulcrais e monumentais; Stanley Kubrick também faz essa analogia na cinematografia, não só no já comentado filme “2001, odisseia no espaço”, como também no “Laranja Mecânica”, e Donald Judd funde o sepulcral, o monumental e a repetição, através de volumes ou “caixas” duplicadas várias vezes na paisagem, nas mais variadas colocações.

A reflexão sobre o urbanismo nova-iorquino, induz Rem Koolhaas a descrever cada quarteirão e a malha do plano da cidade, como definidores do potencial utópico do arranha-céus. Este tende irresistivelmente a preencher todo o espaço, e a elevar-se em relação ao próprio plano de Nova Iorque, secundarizando-o, “doravante, a cidade passa a não ser um tecido mais ou menos homogêneo, um mosaico de fragmentos urbanos complementares. Cada bloco é doravante isolado como uma ilha, essencialmente liberto do seu próprio fardo. *Manhattan* transforma-se num arquipélago de volumes.”⁴ Esta ideia será prosseguida e alargada no seu livro posterior “S, M, L, XL”, onde a aplicação da palavra *Bigness* designa tão-pouco um arquétipo arquitectural, mas, pelo contrário, a tendência de ultrapassar toda a ordem arquitectónica, de forma totalmente transgressiva.

Deleuze, com uma linha inspiradora diferente, conjectura sobre o que ele apelida de “*bloc de sensations*”. Ora essa definição certamente designaria o procedimento fundamental da arte, estabelecida com a associação da sensação a um plano de composição, perdurando assim para além de si mesma⁵.

A ideia volumétrica “*dos cubos, dos cones, das esferas, dos cilindros ou das pirâmides, são as grandes formas que a luz bem nos revela*”⁶, declara Le Corbusier. No entanto, de onde parte esse fascínio que os Modernos têm pelos sólidos platónicos? *Vers une architecture* elogia os engenheiros, porque eles “...mostram a via e creem nos feitos plásticos, claros e límpidos, dando ao olhar a calma, e ao espírito as jóias da geometria.”⁷ Mas, os mesmos engenheiros, apaixonados pela complexidade, manifestam-se sobre o “fardo” das técnicas de projecção. A geometria desliga-se da calma das formas regulares. Ela afronta, graças à topologia com as suas transformações contínuas e graças às técnicas de concepção assistidas por computador, volumetrias ainda há pouco tidas como inconcebíveis, ou até mesmo marginais a uma organização planimétrica vigente. Ela pode reduzir em planos e em secções as formas espectacularmente mais agitadas, retirando do aço e do betão armado uma miríade formal semelhante a uma tempestade, sendo o caso mais significativo e emblemático o museu Guggenheim de Frank O. Gehry. Os seus planos e secções derivam directamente de uma análise informática, sendo expressões essencialmente esculturais e volumétricas. A planimetria exteriorizada neste edifício é demonstrativa de um virtuosismo tecnológico, embora tecnicamente, todo o processo construtivo inerente à edificação seja o mais normal que se possa imaginar.

⁴ Rem Koolhaas, “*Delirious New York*” (tradução do autor), pág.97

⁵ Gilles Deleuze, analisa várias vezes esta temática, sublinhando entre várias das suas obras, o capítulo 4 (pg82-108), do livro “*Quest-ce Que La Philosophie?*”, Ed. de Minuit, Paris, 1991 e no ensaio sobre a pintura de Francis Bacon intitulado, “*Francis Bacon: Logique De La Sensation*”, (2Vol.), Ed. Flammarion, Paris, 1981.

⁶ Le Corbusier, “*Vers Une Architecture*”, (tradução do autor), pág.16

⁷ *Ibidem* (tradução do autor), pág.28.

Os livros de Júlio Verne corporalizaram todo um universo fantástico, onde a máquina ao serviço do homem e a industrialização iriam lançar-nos numa nova fase evolutiva. Livros como "As vinte mil léguas submarinas", "viagem ao centro da terra" e "Volta ao mundo em oitenta dias", embora muito inspirados na moral positivista da época, indicavam-nos a uma forma rápida, urbana e até cosmopolita de vivermos nas grandes metrópoles do planeta.

O Golem, na lenda judaico-cabalística, significa uma espécie de homem-robot, semelhante ao imaginário cinematográfico no filme de Fritz Lang. O Golem é o homem criado por meios mágicos ou artificiais, em concorrência com a criação de Adão por Deus. Esta criação do Golem efectua-se por imitação do acto criador divino e pode apresentar-se em conflito com ele. O Golem é mudo, pois os homens não foram capazes de lhe dar o dom da palavra, como o andróide de *Metrópolis*.

A torre na arquitectura está em peleja contra a diferenciação, contra a articulação e contra as particularidades contidas em cada sítio. A torre também está coligada à significação utópica das metrópoles do futuro; esta parábola urbana sobre as grandes cidades nos dias que virão, teve no início do século XX uma grande popularidade numa Europa cansada de uma industrialização brusca e oprimida. Curiosamente, esse espantoso ideário das cidades do futuro, provém dessa mesma Revolução Industrial, ainda novecentista, tendo tido o escritor Júlio Verne⁹, um papel fundamental, embora a sua reputação aumentasse com a invenção cinema e da indústria cinematográfica. *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), foi o filme que principiou a concepção visual de uma mega cidade, fundada na ideia proto-histórica da torre de babel, onde daí nascerá o primeiro humanóide (um novo indivíduo numa nova cidade) – ou o ressurgimento do mito golémico¹⁰. O pensamento crepuscular de uma nova relação entre uma metrópole e um ser humanóide, surge estimulada numa indústria recente e popular: o cinema.



[Fig. 4] – Otto Hunte: estudos para o décor urbano do filme *Metrópolis* de Fritz Lang (1925).



[Fig. 5] – Imagem do filme *Metrópolis* de Fritz Lang (1926).

As metrópoles do futuro são um tema reelaborado por Rem Koolhaas, no seu conhecido livro *Delirious New York*, apontando por exemplo que, com a grande cidade, é concebida uma noite artificial, na qual todos os incidentes arquitecturais são vagos e ambíguos, essa matriz arquitectural, onde a escuridão total é a produtora dos sucessivos estados corpóreos dos arranha-céus, sendo igualmente uma matriz fecundada pelas influências mais diversas – expressionismo, futurismo, construtivismo, surrealismo e inclusivamente o funcionalismo.

Os monumentos industriais descritos por Reyner Banham no seu livro *A Concrete Atlantis...*¹⁰, sugerem o paradoxo, senão até a contradição de que, no interior dos mesmos prismas paradigmáticos, conjugar-se-iam as suas aspirações patéticas de unidade, tendo como resultado a fatalidade do seu desmantelamento interno. Esse equilíbrio instável desenvolvia-se através de determinadas situações críticas, tais como: a compacticidade e a articulação; a totalidade de uma pujança monolítica e a persistência de uma repetição nos pormenores; a monotonia e a polivalência; o desenvolvimento colectivo e o individualismo.

¹⁰ Reyner Banham, "A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture, 1900-1925", The M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), Londres 1989



[Fig. 6]
Seagram Building,
Nova Iorque (1958).

O interesse plástico pelo monólito arquitectónico, representado atravessadamente na torre, perpetua a mitologia da própria arquitectura e da sua forma de subsistência. Os temas formalistas que foram elaborados nos primórdios do movimento moderno, assentaram o princípio de uma profunda expressão, realizada sob a qualidade de uma imagem global e aplanada. Podemos observar na América e na Europa a perfeita assimilação arquitectónica destes princípios estéticos. Num primeiro exemplo, provavelmente dado através da evolução no pensamento construtivo de *Mies van der Rohe*, partindo do seu projecto de arranha-céus para a *Friedrichstrabe*, em Berlim (1922), passando pela construção do *Seagram Building* (1958), em Nova Iorque até à edificação da torre da I.B.M. (1969), em Chicago, a dupla impressão de compacticidade e transparência criada pelo projecto de 1922, no qual a sua fachada adelgada assemelha-se a uma enorme cortina de um palco, envolvendo totalmente a superfície ondulante do volume; as lajes figuram como pranchas empilhadas numa fábrica, sugerindo inclusivamente a presença de uma ossatura. Em Nova Iorque, pelo contrário, a fachada cortina, excepcionalmente delicada, impõe a sua modinatura¹¹, complementando o estriado dos seus vãos. A transparência “fenomenal” da torre provém de uma permuta entre a fachada e

a profundidade dos pisos correspondentes. Desta vez, a delicadeza da membrana exterior é revelada pelas lajes, as quais brilham, irradiando a luz solar ao longo dos seus planos, durante o dia. A homogeneidade da iluminação, propagada nos tectos, escamoteia a espessura das lajes, de maneira que os pisos, longe de transmitirem a sensação de cargas sobrepostas, participam no aligeiramento visual de toda a mega estrutura.

Um exemplo diferente é dado pela Fundação *Cartier*, um imóvel realizado pelo arquitecto Jean Nouvel, em Paris, onde podemos interpretar a sua arquitectura numa tentativa de recreação plástica de uma apreensão visual do relevo, realizada através de duas paredes de vidro paralelas. Entre elas, um volume exposto ocasionalmente, toca nos seus extremos, tendendo a propagar-se transversalmente pela superfície exterior dessas duas paredes, mediante os mais variados reflexos. Essa inconstância, quase determina uma ausência de sítios definidos materialmente no interior, através da presença dos dois planos visuais vítreos. O reflexo decomposto do volume nesses planos desmaterializa-o, através da sua representação bidimensional. A sensibilidade óptica confundida leva-nos a que, por momentos duvidemos dessa

¹¹ Uma modinatura é um conjunto de molduras de uma construção arquitectónica.



[Fig. 7] – Fundação Cartier,
Paris (1991-95).

realidade, pela fugaz imagem exposta do próprio edifício. Arquitectura reflectida através de si, fundindo-se nela uma sequência de imagens não reais nas duas fachadas falsas.

Uma das questões tradicionalmente colocadas acerca da fachada de um edifício, é sobre qual será a sua aptidão para significar uma configuração unitária, procurando uma forma que seja globalizante. Essa imagem deve procurar a impressão de profundidade devolvida à interioridade do edifício. Esta, à

proporção dos seus vínculos com a organização dos volumes, conjugada com o poder de significação da fachada, compreende a expressão do exterior como o seu requisito. Sendo assim, o interior e o exterior são tomados simultaneamente dentro da movimentação dupla do envolvimento e do desenvolvimento, que caracteriza funcionalmente a fachada – Um sentido duradouro que a arquitectura barroca criou, tomada aqui como exemplo paradigmático.

Esta pesquisa pode desde logo aventurar-se por dois caminhos. O primeiro será, que o volume monolítico da torre é antes de mais significativo expressivo, sobre o qual se projecta em vão qualquer signo, obstruindo todos os processos de subjectivação daí decorrentes – a significância da torre é exclusivamente objectiva devido à sua imanência; O segundo caminho consiste num devir arquitectural de dependências recíprocas entre significância e subjectivação, ao interior de uma determinada área (habitação colectiva, espaço público, função urbana, etc.). É este processo que formalmente apreende a arquitectura na sua relação com a cidade: as fachadas observam as ruas e em seguida toda a cidade durante os dias e as noites, percorrendo toda a paisagem hertziana. Ora os enormes vãos envidraçados das fachadas, desvendam as paisagens urbanas mais vastas (a aspiração ao panorama urbano), ou encerram as imagens mais restritivas (a involução da habitação, à medida que se insere nas redes de comunicação). Os volumes submetem-se a alinhamentos ou, pelo contrário desafiam a continuidade do tecido urbano pré-existente, eles consolidam a sua morfologia conforme uma trama abstracta no território (*grid*), formando directamente uma paisagem de relevos acentuados, definida através do limite modelado nos vultos das torres com o céu (*Skyline*).

Mas a torre também conhece uma expressão radical e paroxística, uma vez que ela tende a substituir-se por si própria a toda a articulação da cidade e da arquitectura. Pela enormidade da sua escala e pela ambição que a sua organização interna revela, a torre transporta todo o sistema urbano primitivo ao seu limite mais extremo. Não é mais a torre que confronta a cidade, mas sim a cidade que se transforma em torre, consumindo-se pela arquitectura.¹²

“a consciência chega cedo demais – a filosofia vem sempre tarde demais”

Hegel: prefácio de *A Filosofia do direito*.

¹² Aliás, Rem Koolhaas no seu livro “S.M.L.XL.”, designa por *Bigness* como o vocábulo utilizado para designar não só a ruptura gradual, relacionada com alguns edifícios ou equipamentos complexos, mas a nova divisão laboral que ela implica. A arquitectura deixa de ser a protagonista do seu jogo. Se o *Bigness* transforma a arquitectura, a sua acumulação engendra um novo tipo de cidade. O exterior da cidade não é mais um teatro colectivo onde “ela” opera, sendo abandonado por livre e espontânea vontade. A rua converteu-se num resíduo, num dispositivo organizacional, enfim, num simples segmento do plano metropolitano contínuo, onde os vestígios do passado fazem face aos novos equipamentos num manejo de desvios desconfortáveis. A denominação *Bigness* pode existir em qualquer traçado urbano. Não somente a *Bigness* é incapaz de estabelecer relações com a cidade clássica, – quando muito, ela coexiste – mas pela quantidade e complexidade dos serviços que ela oferece, ela é por si mesma urbana, “*Bigness or the problem of Large*”, Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, O.M.A., “S, M, L, XL.”, Edited by Jennifer Sigler, New York, Monacelli Press/Rotterdam, OIO Publishers, 1995, págs 514-515.



[Fig. 8] – Cidade de Houston.

HABITAR: A POSSIBILIDADE DO SER

Pedro Janeiro



Sandro Botticelli (1445 – 1510), *A Calúnia de Apeles*.

Resumo

Se a Arquitectura fosse tão só a *arte de edificar* ou a *arte de traçar planos* para a construção de edifícios, então, todas as análises que pudessem ser feitas ao objecto arquitectónico cairiam, invariavelmente, no discurso do esteta. Mas, a Arquitectura não é só isso: a Arquitectura é uma espécie de *moldura da vida do homem em sociedade*.

É neste sentido, no sentido em que se admite que a Arquitectura funciona como *o que está entre* o homem e os cenários onde o homem pode ou não-pode interpretar os seus gestos, que podemos olhá-la como *representação*. Este artigo surge destas convicções e desse olhar.

Falar de Arquitectura, portanto, não é (só), desde o ponto donde a olharmos, falar de um *programa de necessidades humanas* posto-em-forma-visível. É, sobretudo, falar de HABITAR.

Palavras-Chave

Homem, cenário, arquitectura, representação, habitar.

“Ser atraído não é ser-se convidado pela atracção do exterior, é antes experimentar o vazio e o desnudamento, a presença do exterior, e, ligado a esta presença, o facto de se estar irremediavelmente fora do exterior.”

Michel FOUCAULT, *O Pensamento do Exterior*, Fim de Século – Edições, 2001, p. 25.

A assimilação da Arquitectura como uma linguagem, entendida num sentido mais ou menos amplo, remonta, pelo menos, à Idade Média como defendem alguns autores.¹ Mas, o que faz com que possamos entender a Arquitectura como uma

¹ “[...] para Pierre Roissy (siglo XII, apud De Bruyne, 1946), ‘las vidieras que impiden el viento y la lluvia y que permiten entrar la luz del sol son la imagen de la Sagrada Escritura, e iluminándonos con sus historias y sus alegorias, no alejan de las doctrinas peligrosas’. Más tarde, Condillac sostendría la idea de que es el lenguaje de acción, lenguaje mudo, baile de gestos, el que ha producido todas las artes. En el siglo XIX, los románticos explotaron a fondo la ecuación catedral = libro de los iletrados. Se ha citado mil veces, con relección a esto, Notre-Dame de Paris y la Biblia de Amiens.” Maurice REUCHLIN, cit. por Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe m, *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, p. 365.

² E que, inventada por Comte em 1839, pela primeira vez designou o estudo positivo dos fenómenos sociais, o qual, curiosamente, num primeiro tempo, o tinha qualificado de "física social" (o que, mais tarde, levou Durkheim a "tratar os factos sociais como coisas"): "[...] Durkheim, propondo-se tratar os factos sociais como coisas, procurava elaborar um método explicativo em sociologia: em *Les règles de la méthode sociologique* tratava-se explicitamente de estabelecer relações constantes entre *instituição estudada e meio social interno*, também ele definido em termos de física (densidade, volume). Durkheim mostrava-se deste modo fiel ao programa contido na *física social* e fazia enveredar a sociologia pelo uso predominante da estatística comparada." [Sublinhados nossos] Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 72.

³ "O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens somos sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar." Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do Colóquio de Darmstadt II sobre *Homem e Espaço*; impresso na publicação deste Colóquio, *Neue Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

⁴ Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.

linguagem? Ou, por outras palavras, que características podemos encontrar na Architectura que nos permitam uma abordagem feita em termos linguísticos?

Ambas as questões – complementares e interdependentes –, se revestem de uma essencial pertinência se quisermos, como podemos, perspectivar a Architectura através de um prisma fenomenológico.

Antes mesmo de se conjecturar se a Architectura é uma arte ou uma ciência – tema, aliás, aparentemente adormecido mas que comumente desperta os discursos teóricos mais apaixonados – teremos de desenhar a circunferência que: por um lado, delimita o campo de acção da Architectura, que, por outras palavras, estabelece os limites do seu território operativo e; por outro, ou melhor, *assim*, abordar a Architectura como Disciplina, portanto, como uma área do conhecimento que pode ser distinguida de outras formas de se poder ver o mundo.

Ninguém discute, ou confunde, por exemplo, a Medicina com o seu objecto de estudo, como ninguém confunde ou discute a distância que vai, por exemplo, desde a Física ao objecto que cai sujeito à gravidade. O objecto da Física são os fenómenos materiais que não alteram a estrutura interna dos corpos. O objecto da Medicina é o Homem, a sua vida e a constante promessa da morte. Da mesma forma, o Homem, a sua vida e a constante promessa da morte, é o objecto de estudo da Filosofia, mas, nem assim, se confunde Medicina com Filosofia, nem o inverso. Os seus objectos *são os mesmos e não são os mesmos*. Aliás, o que faz com que estas duas Disciplinas não se confundam não é o objecto de estudo, é, isso sim, *o modo e o lugar, o como e o donde*, se olha para ele. Não nos dispersemos.

Não caiamos, portanto, na tentação de confundir Architectura com o seu objecto. E qual é esse objecto?

Se a Architectura for, como acreditamos que é, a moldura da vida do Homem em sociedade, então, é à *vida do Homem em sociedade* que a Architectura dirige o seu olhar. Esse olhar é específico; tão específico como o olhar da Sociologia que também investiga isso – o *Homem em sociedade*.² Mas, Architectura não é Sociologia, ainda que seja a *vida do Homem em sociedade* o alvo para onde a Architectura aponta o seu olhar. Esse olhar é específico, como dissemos – é um olhar que olha para a vida do Homem (em sociedade) no sentido mais amplo que possamos atribuir a *vida*, ou a qualquer que seja o sinónimo que *vida* pode ou possa vir a admitir. O olhar da Architectura dirige-se à *vida* na sua magnitude e na sua complexidade. É abrangente e parte, eventualmente, da consciência de que o Homem não é senão *no espaço e em sociedade*. A consciência dessa impossibilidade de se pensar o Homem *fora do lugar e longe do outro*, é o que funda a Architectura, é o que, de certa maneira, faz dela uma Disciplina autónoma, porém, permeável a todas as outras, (talvez) a única que olha o Homem na sua inteireza, em todas as acções que o corpo do Homem pode desempenhar, querer ou vir a querer, desejar ou vir a desejar *no espaço*.

É neste sentido que ela, a Architectura, funciona como uma espécie de moldura, funciona como *o que está entre* o Homem e o cenário onde o Homem pode ou não pode interpretar os seus gestos.

É neste sentido – no sentido em que a Architectura *está-entre* o Homem e o cenário onde ele pode interpretar todos os seus gestos –, que ela, a Architectura, é *representação*. Se, para nós, *representar* quizer dizer *tornar presente*, então, a Architectura – *estando-entre* – torna presente, na relação que o Homem estabelece com os seus produtos (com os objectos arquitectónicos), uma *possibilidade*. A Architectura possibilita ao Homem "ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar"³, quer dizer, *enquanto-acto* ou *no-próprio-acto* de habitar – "O Habitar é o modo em que os mortais são sobre a Terra"⁴.

É por a Architectura ser o que possibilita o-modo-em-que-se-pode-ser, que podemos entendê-la como *representação* – e, assim, como *linguagem*⁵ no seu sentido mais amplo –, ela representará, pelo menos, essa possibilidade, ela representará todos os gestos humanos que couberem nessa possibilidade-de-se-ser; todos os gestos, em suma, a *vida*. Assim se torna, não só fundamental, mas incontornável uma perspectiva fenomenológica sobre a Architectura.

Mas, quando dissemos que a Architectura olha o Homem na sua inteireza *em todas as acções que o seu corpo pode desempenhar no espaço*, não nos referíamos ao *corpo* como um aglomerado de células ou um edifício de moléculas ou a um “corpo capsulado”⁶, referimo-nos, isso sim, ao *corpo* como *aquilo-que-transporta-a-vida*, como *aquilo-que-(de certa maneira)-exprime-a-vida*, ou *aquilo-através-do-qual-a-vida-se-exprime* sobre a Terra.

Falar de Architectura, portanto, é falar do Homem *no e/ou do espaço*. É falar do limite que estabelece a fronteira entre *o aqui* e *o lá*, é, assim, falar do *corpo-vivo*⁷ e da consciência que o *próprio-corpo* pode fazer dessa vida que, mais do que transporta, é;⁸ é falar da vida encarnada no *aqui* e no *agora*; é falar do presente; é falar do *lugar*⁹ desde

possível. Ora, a permanência do corpo próprio é de um género inteiramente diverso: ele não está no limite de uma exploração indefinida, ele se recusa à exploração e sempre se apresenta a mim sob o mesmo ângulo. Sua permanência não é uma permanência no mundo, mas uma permanência ao meu lado. Dizer que ele está sempre ao pé de mim, sempre aqui para mim, é dizer que ele nunca está verdadeiramente diante de mim, que não posso desdobrá-lo sob meu olhar, que ele permanece à margem de todas as minhas percepções, que existe *comigo*.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op.cit., pp. 133 e 134.

⁵ *Linguagem como sistema de signos*; isto se *signo* for para nós, como é para Eco quando adopta a terminologia de Pierce, “ALGO QUE ESTÁ NO LUGAR DE OUTRA COISA” (Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 11). Portanto, *linguagem* como sistema de entidades (de *algos*) que tomam o lugar, ou que se substituem, ou, por outras palavras, que tornam presentes, que representam, outras entidades (*outras coisas*). Ver Nota 27.

⁶ Ver Nota 19.

⁷ A nossa presença no mundo é, portanto, uma presença *corporal*. É com o corpo que conceptualizamos o mundo das coisas, e que quando conceptualizado passa a ser o nosso mundo. Referimo-nos não à noção cartesiana de corpo – o *corpo-máquina* –, mas ao *corpo-vivo* ou *corpo-próprio*, dotado de intenção e onde residem as nossas acções mais originais, inaugurais.

⁸ “É o Ego transcendental. Através disso, todas as teses do empirismo encontram-se reviradas, o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade torna-se posição de uma passividade, o mundo torna-se o correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. E todavia permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá o mundo inteiramente pronto. Pois a constituição do mundo, tal como ele a concebe, é uma simples cláusula de estilo: a cada termo da descrição empirista acrescenta-se o índice ‘consciência de...’ subordina-se todo o sistema da experiência – mundo corpo próprio, eu empírico – a um pensador universal encarregado de produzir as relações dos três termos.” MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 280. “Quando descrevia o corpo próprio, a psicologia clássica já lhe atribuía ‘caracteres’ incompatíveis com o estatuto de objecto.

Ela dizia, em primeiro lugar, que meu corpo se distingue da mesa ou da lâmpada porque ele é percebido constantemente, enquanto posso me afastar daquelas. Portanto, ele é um objecto que não me deixa. Mas então ele ainda seria um objecto? Se o objecto é uma estrutura invariável, ele não o é a despeito da mudança das perspectivas, mas *nesta* mudança ou *através* dela. Para ele, as perspectivas sempre novas não são uma simples ocasião para manifestar sua permanência, uma maneira contingente de se apresentar a nós. Ele só é objecto, quer dizer, está diante de nós, porque é observável, quer dizer, situado no termo de nossos dedos ou de nossos olhares, indivisivelmente subvertido ou reencontrado por cada um de seus movimentos. De outra maneira, ele seria verdadeiro como uma ideia e não presente como uma coisa. Particularmente, o objecto só é objecto se pode distanciar-se e, no limite, desaparecer de meu campo visual. Sua presença é de tal tipo que ela não ocorre sem uma ausência

⁹ “[...] a ponte nunca seria uma mera ponte, se não fosse uma coisa. A ponte, é claro, é uma coisa de tipo *particular*, pois ela reúne o Quadrado [refere-se à *unidade* formada por Terra e Céu, os Divinos e os Mortais] no modo de lhe colocar [*verstattet; collocare* < *cum, locare* < *locus* (N.T.)] um *local* [Statte]. Mas, somente aquilo que é *ele próprio um lugar* [Ort] pode dispor um local. O lugar não existe já antes da ponte. Decerto que há, antes da ponte estar, ao longo da corrente, muitos pontos [Stellen] que podem ser ocupados por qualquer coisa. Um dentre eles mostra-se como um lugar e decerto *por meio da ponte*. Assim, a ponte não vem a estar primeiro num lugar, mas sim, primeiramente, brota um lugar da própria ponte.” [Sublinhados nossos] Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.

10 "Ao Habitar, assim parece, chegamos somente por meio do Construir. Este, o Construir, tem aquele, o Habitar, como fim. Contudo, nem todas as construções [Bauten] são também habitações. A ponte e o hangar, o estádio e a central eléctrica são construções, mas não habitações; a estação de caminhos-de-ferro e a auto-estrada, a barragem e o mercado são construções, mas não habitações. No entanto, as construções referidas encontram-se no âmbito do nosso Habitar. Ele estende-se até estas construções e não se circunscreve à habitação. O camionista está em casa [zu Hause] na auto-estrada, mas não tem ali o seu alojamento; a operária está em casa na fábrica de fiação, mas não tem ali a sua habitação; o engenheiro-chefe está em casa na central eléctrica, mas não habita lá. As construções referidas dão casa [behausen] ao homem. Ele habita-as [bewohnt sie] e todavia não habita [wohnt] nelas, se Habitar quiser apenas dizer que ocupamos um alojamento." Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.

11 Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.

12 "Aqueles construções [refere-se à ponte, ao hangar, ao estádio, à central eléctrica, à estação de caminhos-de-ferro, à auto-estrada, à barragem e ao mercado (Ver Nota 10)], contudo, que são habitações, permanecem pelo seu lado determinadas a partir do Habitar, na medida em que servem o Habitar dos homens. Então, o Habitar

o qual se procura o sentido das coisas. É falar, portanto, de *habitar*¹⁰ – "Isto [habitar] quer dizer: ficar, deter-se"¹¹. E é por isso que falar de Arquitectura não se esgota no falar-se dos seus produtos – lato senso, as "construções"¹² que produz: *os objectos arquitectónicos* – somente enquanto *coisas-visíveis*.

O objecto arquitectónico é o produto da Arquitectura enquanto *fazer*; mas a Arquitectura não é só o objecto produzido, é também esse objecto. Isto porque, do nosso ponto de vista, a Arquitectura está antes do seu produto como está também depois dele. A Arquitectura é, neste sentido, um modo de se ver o mundo, de explicá-lo, de traduzi-lo e, de certa maneira, ou mesmo, sobretudo, representá-lo – ela, de certa maneira, expressa, ou representa, uma "imagem cósmica"¹³, uma certa forma de entender e ordenar o mundo de todas as coisas que podem ser levadas à consciência humana.

O objecto arquitectónico, neste sentido, é uma representação desse(s) modo(s) de se pensar um certo estado de coisas onde o Homem se inscreve. No entanto, ele, o objecto arquitectónico, não é representação só por isso, é também representação por isso.

Mas, é por o objecto arquitectónico poder ser observado como a representação de um certo estado de coisas, como a construção de uma certa, como vimos, *imagem cósmica*, que podemos, por exemplo, através dele, cartografar esses estados da vida humana em sociedade ao longo do tempo – e, assim, entre outras coisas, construir-se, por exemplo, uma ideia de passado também através dele, ainda assim para sempre "uma aproximação incompleta do original"¹⁴ (a História está sempre atenta a esta *aproximação*!).¹⁵

Dizemos *representação*, (também) porque o objecto arquitectónico – enquanto produto – serve ao Homem de *cenário* onde ele pode expressar os seus *gestos*, desde os

seria, em todo o caso, o fim que precede todo o Construir. Habitar e Construir estão na relação de fim e meio. No entanto, enquanto entendermos isto somente desta maneira, tomamos o Habitar e o Construir como duas entidades separadas, e, com isso, representamos algo correcto. Só que, ao mesmo tempo, com a figura fim-meio, encobrimos as relações essenciais [wesentlichen]. A saber, o Construir não é apenas meio e caminho para o Habitar, o Construir é já em si mesmo Habitar. [...] O que quer então dizer Construir? A palavra do antigo alto alemão para construir, 'buan', significa habitar." Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.

13 "Cuando el espacio de los que se aman se hace público, como una imagen de un ideal común en el espacio existencial, adquiere el carácter de un espacio 'sagrado'. El espacio sagrado se centra siempre en uno o varios lugares sagrados, o sea, 'focos' donde está representada la común imagen cósmica." Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 44.

14 "A tradição quer que interpretemos sempre a arte e a Arquitectura por referência às realidades contemporâneas. Mas não devemos esquecer que o homem moderno se encontra definitivamente cortado dos múltiplos mundos sensoriais dos seus antepassados: a

riqueza dessas experiências continuará a faltar-lhe para sempre, uma vez que tais experiências se encontravam irremediavelmente enraizadas e integradas em estruturas que apenas os seres humanos da época correspondente eram capazes de compreender em pleno. O homem actual deve preservar-se dos juízos apressados quando olha nas paredes de uma gruta pré-histórica de França ou de Espanha uma pintura com quinze mil anos. A arte das épocas transactas fornece-nos ao mesmo tempo indicações acerca das nossas próprias reacções relativamente à natureza e à organização da nossa própria experiência visual, bem como uma ideia do que *poderá ter sido* o mundo de percepção do homem

rituais mais prosaicos da vida quotidiana àqueles a que o Homem, fruto de uma cultura, atribui mais valor na sua vida.¹⁶ No entanto – e independentemente do valor que lhes possamos atribuir –, todos estes rituais humanos pressupõem um cenário, um fundo que os acolha, um dispositivo espacial onde, *nele e com ele*, o Homem possa existir e, assim, *ser sobre a Terra*, quer dizer: *habitar*.¹⁷ Esse cenário, esse fundo, esse dispositivo é o objecto arquitectónico; e a relação do Homem com ele é a Arquitectura. Por este motivo, mais do que uma análise à Arquitectura enquanto linguagem – enquanto possibilidade de investigá-la como um fenómeno da cultura que é sistema de signos –, se torna inevitável uma abordagem fenomenológica. É justamente quando se considera que a Arquitectura é aquilo-que-está-entre o Homem e o espaço que ele habita, e que se admite, assim – e de uma maneira geral –, que a consciência humana *nada é*¹⁸ senão em-(ou,-na)-relação com algo, que uma análise deste tipo encontra oportunidade.

Em suma, todos os rituais humanos – a que podemos, também, chamar *gestos* – pressupõem um cenário. Mais: a ausência de um cenário impossibilita o desempenho desses rituais.

Mas, que rituais são esses? E, de que cenários falamos?

Comer, dormir, andar, ver, conversar, ler, conhecer, ouvir, enfim, *todos os gestos humanos*. Conseguimos nós imaginar estes gestos sem que, forçosamente, os não tenhamos de emoldurar, de certa maneira, num espaço que lhes sirva de fundo? Ou, por outras palavras, podemos nós separar *Homem de espaço*?¹⁹ A dialéctica *figura/fundo* não é tema exclusivo da representação gráfica, nem, tampouco, da Pintura. Ela é o tema da Arquitectura se, para nós, a Arquitectura for, não só um objecto que se oferece à contemplação do olhar, mas se for, como cremos que é, a moldura da vida do Homem em sociedade, um dispositivo que é *permissão ao habitar*.

primitivo. No entanto, a nossa imagem moderna desse mundo continuará para sempre a ser uma aproximação incompleta do original, à semelhança dos vasos restaurados que vemos num museu. A acusação mais séria que pode fazer-se às numerosas tentativas de interpretação do passado do homem é o facto de projectarem no mundo visual do passado a estrutura do mundo visual contemporâneo.” [Sublinhados nossos] Edward HALL, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d., pp. 95 e 96.

¹⁵ Dizemos *representação*, porque o objecto arquitectónico, de certa forma, torna presente a vida do homem de outro tempo na sociedade de outro tempo que não o moderno, no sentido de

actual. Essa possibilidade cartográfica não remete exclusivamente para o estilo, antes implica uma leitura da vida do homem em sociedade através do objecto arquitectónico.

¹⁶ “De todos modos, e independentemente de su *perdurabilidad*, no existe un espacio transformado separado de una vivencia del tiempo ni niuguna creación que no participe, aunque sea de forma fugaz, en una representación de la cultura con un principio y un fin. Así, todo espacio es instrumentalizado en torno a una serie de rituales, sagrados o profanos, de larga duración o efímeros, cuya última finalidad es la cohesión grupal, a nivel de estructura ideológica, de la comunidad que lo consume.” Fernando TORRIJOS, *Sobre el uso*

estético del espacio, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p. 18.

¹⁷ Ver Nota 3.

¹⁸ “Porquê *Fenomenologia*? – O termo significa estudo dos fenómenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenómeno com o ser de que é fenómeno, como sobre o laço que une com o Eu para quem é fenómeno. [...] Na pesquisa do dado imediato anterior a qualquer tematização científica, e validando-a, a

fenomenologia revela o estilo fundamental, ou a essência, da consciência deste dado, que é a intencionalidade. No lugar da tradicional consciência *digerindo*, ou ao menos *ingerindo*, o mundo exterior (como em Condillac, por exemplo) mostra uma consciência que *irrompe para* (Sartre), uma consciência em suma, que *nada é*, se não for relação ao mundo.” [Sublinhados nossos] Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, pp. 10 e 11.

¹⁹ “Falar do homem e do espaço soa como se o homem estivesse dum lado e o espaço do outro. Mas o espaço não é um defronte [*kein Gegenüber*] do homem. Não é nem um objecto externo, nem uma vivência interna. Não há os homens e para lá disso espaço; pois, se eu disser ‘um homem’ e pensar com essa palavra aquele que é no modo humano, quer dizer, que habita, então, com o nome ‘um homem’ designo já a estada no Quadrado [refere-se à unidade que se estabelece entre a Terra e o Céu, os Divinos e os Mortais] junto das coisas. E mesmo quando nos relacionamos com as coisas que não estão alcançáveis nas proximidades, detemo-nos junto das próprias coisas. [...] Quando vou para a saída da sala, já lá estou e não poderia de todo ir para lá, se eu não fosse [ware] no modo de estar lá. Eu nunca estou somente aqui enquanto este corpo capsulado mas estou ali, i.e., já sustentando-me através do espaço e só assim posso passar através dele.” Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, pp. 145-162.

²⁰ MADEIRA RODRIGUES, M. J., FIALHO DE SOUSA, P., BONIFÁCIO, H., *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitectura*, 2ª ed., Coimbra, Quimera Ed., 1996, p. 127.

²¹ Edward HALL, *op. cit.*, p. 11.

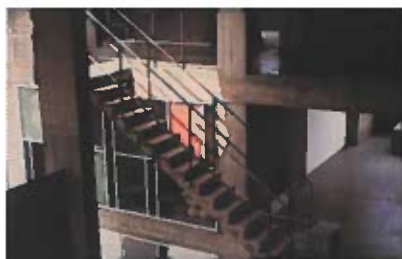
²² E/Ou, se o considerarmos para além do que acabámos de dizer, um produto cultural específico, uma análise próxima pode fazer sentido.

Edward Hall a propósito da *proxémia* diz: "O termo 'proxémia' é um neologismo que criei para designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico." Edward HALL, *op. cit.*, p. 11.

²³ "L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière"? Charles-Edouard JEANNERET, (Le Corbusier), *Vers une Architecture*, Paris, Éditions Crès et Cie, 1923.

²⁴ "Introduzindo o espaço tridimensional como função da perspectiva linear, o Renascimento reforçou certos aspectos da espacialidade medieval, eliminadi, ao mesmo tempo, alguns outros. O manipular desta nova forma de representação do espaço chamou a atenção para a diferença entre mundo e campo visuais, e, por conseguinte, para a distinção entre o que o homem sabe existir e aquilo que efectivamente vê." Edward HALL, *op. cit.*, p. 101.

²⁵ "Porém, a pintura do Renascimento encerrava uma contradição fundamental. Manter o espaço estático e organizar os seus



Le Corbusier (1887-1965), Villa Shodhan, Ahmedabad, India.

Portanto, é desde este ponto de vista que a Arquitectura não é só o objecto arquitectónico, mas, é a relação entre *mim* e *ele*, é onde *eu posso* ou onde *eu não posso* desempenhar-me e, assim, manifestar a *minha existência* sobre a Terra.

Fixemo-nos na convicção de que o objecto arquitectónico é o produto da Arquitectura; mas, que, como vimos, a Arquitectura não é só o objecto produzido, é também esse objecto.

Porque o objecto arquitectónico não é só uma forma visível, e que, por conseguinte, não é só uma forma que pode ser analisada segundo o seu *estilo* – como "processo de combinar sintagmaticamente as ordens imaginárias e formais"²⁶ que, por extensão, se pode caracterizar uma dada época e/ou civilização –; porque, (o objecto arquitectónico) é um objecto que vai além da visão e, assim, está (ou, é) para lá da imagem visual, que vai (, ou que põe o Homem em contacto com *aquilo-que-vai* ou *aquilo-que-está*) mais além, até, dos limites do próprio corpo, como veremos; que: ele, o objecto arquitectónico, é inteiro na sua espessura e na sua complexidade; ele, digamos, revela-se no "uso que o homem faz do espaço [de que ele é fronteira ou limite] enquanto produto cultural específico"²⁷; e ela, a Arquitectura, é a Disciplina que investiga isso (e que, de certo modo, põe em-relação *Homem-que-habita* e *objecto-que-é-habitado*).

É neste sentido que podemos dizer que só uma análise fenomenológica²⁸ pode dirigir uma investigação à Arquitectura, e, assim, superar o equívoco de que o objecto arquitectónico é só visual, é só *fotografável* ou só pode ser imaginado pelos olhos. É neste sentido que, portanto, se pode superar, por um lado, o equívoco do estilo, e por outro, o equívoco de que "a Arquitectura é [só] um jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes sujeitos à luz"²⁹ – postulado que inaugurou (provavelmente já enunciado desde o Renascimento³⁰ com Ucello e com *A Calúnia de Apeles* de Botticelli) a Arquitectura como representação, pelo desenho ou por outra qualquer imagem bidimensional³¹ ou, ainda, por outro qualquer artifício de representação.

elementos por referência a um único ponto de perspectiva equívola, de facto, a tratar o espaço tridimensional segundo apenas a duas dimensões. Esta aproximação puramente óptica do espaço foi tornada possível porque o olho imóvel achata todos os objectos

que se encontrem para além de uma distância de quatro metros. Os efeitos de *trompe-l'oeil*, tão populares durante e após o Renascimento, simbolizam esta concepção do espaço visual a partir de um ponto único. A perspectiva do Renascimento não se

limitou a ligar a figura humana ao espaço segundo uma matemática rígida, que regulava as suas dimensões em função das diferentes distâncias, mas forçou o artista a habituar-se ao mesmo tempo à composição e ao plano." Edward HALL, *op. cit.*, p. 101.

Voltemos, depois de termos tentado esclarecer os termos a partir dos quais dirigimos a nossa abordagem ao fenómeno da Architectura, às duas questões iniciais: dissemos que a Architectura pode ser entendida como uma linguagem; Mas, o que faz com que possamos entender a Architectura como uma linguagem? Ou, por outras palavras, que características podemos encontrar na Architectura que nos permitam uma abordagem feita em termos linguísticos?

Também dissemos que: *ambas as questões – que considerámos complementares e interdependentes –, se revestiam de uma essencial pertinência se quiséssemos perspectivar a Architectura através de um prisma fenomenológico.* Porquê? Por outras palavras, por que é que para pôr-fenomenologicamente-em-perspectiva a Architectura a temos de, em simultâneo, pôr-em-terminos-linguísticos?

De facto, a questão é tão pertinente quanto fácil de responder: quer a fenomenologia quer a semiologia – sobretudo “se [a] virmos [...] não apenas a ciência dos sistemas de signos reconhecidos como tais, mas a ciência que estuda todos os fenómenos de cultura como se fossem sistemas de signos”²⁶ – nos oferecem visões particulares de se ver o mundo. Mas, se, como observámos, podemos investigar a Architectura dentro de uma epistemologia da representação, então, e se por definição *signo* é, e adoptando como adopta Eco a terminologia de Pierce, “ALGO QUE ESTÁ NO LUGAR DE OUTRA COISA”²⁷, se a Architectura é representação, e se a representação se substitui ao representado, quer dizer, se toma o seu lugar, então, a Architectura (como representação) pode ser investigada pela semiologia.²⁸ E o que representa a Architectura? Ou, em termos semióticos, qual é a outra coisa a que a Architectura, enquanto *algo*, se substitui?

*A Architectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe.*²⁹

Esclareçamos.

É quando reconhecemos que o produto da Architectura – o objecto arquitectónico – não se esgota na leitura que através da visão podemos dele elaborar e que, portanto, ele não se oferece ao Homem só como matéria-prima para a contemplação dos olhos³⁰, que, partindo deste reconhecimento³¹, podemos ultrapassar uma investigação do objecto arquitectónico espartilhada por uma, digamos, *estética do visível* e inaugurar um *novo-olhar* sobre a Architectura e sobre os seus produtos – um olhar, assim, diverso dos olhares que podem recair sobre as artes visuais de uma maneira geral, e muito nomeadamente os que olham a Pintura, já que sobre a Escultura³², por exemplo, o tacto não deve estar alheio. É quando reconhecemos,

Gestalt: “[...] sem a Gestalt, a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplação” Marie-José BAUDINET, *Psicologia da Visão*, in Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 218.

³² “Na Grécia Clássica, a escultura dominava a reprodução do corpo humano antes da primeira metade do século V antes de Cristo. No auge de Delfos (470 a. C.), no Discóbolo (450-460 a. C.) de Miron e, sobretudo, no Poséidon do museu da Acrópole de Atenas, encontra-se para sempre inscrita a faculdade de exprimir em bronze e em pedra a essência do homem a vibrar na acção. A explicação do meu paradoxo reside no facto sublinhado por Grosser de a escultura ser antes do mais uma arte táctil e quinesésica. [...] Além disso [interroga-se acerca da possibilidade de uma, nas suas palavras, “percepção total” da obra de arte], para apreciarmos bem a escultura, é necessário podermos tocá-la e vê-la sob toda uma multiplicidade de ângulos diferentes. A maior parte dos museus cometem um erro que consiste em não permitirem que as esculturas sejam tocadas.” Edward HALL, *op. cit.*, pp. 99 e 100.

²⁶ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 187.

²⁷ Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, *op. cit.*, 1997, p. 11.

²⁸ E podemos fazê-lo não só por isto mas, também, porque – “baseando-nos na hipótese de que, na realidade, todos os fenómenos de cultura

sejam sistemas de signos, isto é, que a cultura seja essencialmente comunicação” (Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 187) –, podemos, todos concordamos, olhar a Architectura como um fenómeno de cultura e, portanto, de comunicação.

²⁹ E por isso só uma leitura fenomenológica poderá, com eficácia, ir

além de uma interpretação linguística da Architectura.

³⁰ O que não o reduz a um produto tecnológico – ainda que o seja, também; nem, por outro lado, o desinscreve dos auspícios da Arte – aliás, talvez a maior (pomos enquanto hipótese).

³¹ Reconhecimento que, provavelmente e segundo M.-J. Baudinet, devemos à

33 "[...] el objeto arquitectónico – contrariamente a los objetos visuales estudiados por el autor [refere-se a Eco, em *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 187-227] en la sección precedente – es esencialmente funcional: según Eco, se supone arquitectónico 'todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objetivo permitir el cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva' (1969: 261) [na ed. usada neste texto, p. 187], definición que se podría discutir. Primero, 'función' es una palabra que desde hace un siglo, y en los escritos sobre Arquitectura, ha hecho multitud de estragos; [...] Luego, acaso es necesario recordar que existen multitud de mensajes visuales en dos dimensiones que 'modifican la realidad' y 'cumplen funciones colectivas'? Incluso sin contar con los anuncios, que son casos demasiado fáciles, muchos iconos cumplen o han cumplido funciones sociales: hacer rezar los fieles, celebrar a un Todopoderoso, príncipe o presidente, aconsejar una buena inversión, etc. Al parecer. Eco no echaba a andar con el buen pie tratando de enfrentar a la arquitectura y sus anexos con formas de expresión cuyo fin es la contemplación 'como, por ejemplo, las obras de arte o la realización de espectáculos' [na ed. usada neste texto, p. 188]. Nuestro autor es demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta rápidamente que podemos, al menos, 'gozar de la Arquitectura como un hecho de comunicación' [na ed. usada neste texto, p.

ultrapassando o visível, "a *Arquitectura como facto de comunicação* [que, e] mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade"^{33,34}, chegamos a um ponto em que podemos admitir uma evidência: os objectos arquitectónicos não só comunicam a sua função, como podem comunicar outros significados como sentimentos ou *atmosferas*, como faz a Música ou como faz a Pintura.³⁵ Ainda assim, é necessário que esta, para nós, evidência seja argumentada.

Se, de facto, a única função do objecto arquitectónico fosse a de *abrigo*, então, muito provavelmente, todas as argumentações dirigidas à *Arquitectura* enquanto *facto de comunicação* seriam mais simples e mais fáceis de alcançar. Todos concordamos que não sendo o *abrigo* a única função do objecto arquitectónico – ainda que tenha sido, hipoteticamente, "[...]um buraco aberto na vertente da montanha, [...]uma caverna"³⁶, que inaugurou o *habitar* e que é o primeiro exemplo (um modelo hipotético) que a *História da Arquitectura*³⁷ nos apresenta de *Arquitectura* quando a biografia –, o *abrigo* está implicitamente contido nesse *dispositivo de habitar* enquanto possibilidade. Por outras palavras, podemos, com certeza, reconhecer que a função *abrigo* é constante em qualquer construção que implique o acto de *habitar* – essa função é característica do objecto arquitectónico, mas não é a única. Não reduzamos, portanto, a *função do objecto arquitectónico* ao gesto de quem procura *abrigo*, ou, só como uma acção de defesa (ou de reacção) do (ao) meio ambiente; como, não caíamos também no erro de reduzir *meio ambiente* a condições climáticas. É grande a extensão da noção de *função* quando a propósito de *Arquitectura* a mencionamos, como é também, nesse caso, abrangente a noção de *meio*³⁸.

188].” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, op. cit., pp. 365 e 366.

34 “Uma consideração fenomenológica da nossa relação com o objecto arquitectónico diz-nos, antes de mais nada, que comumente fruimos a Arquitectura como facto de comunicação, mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade.” [Sublinhados nossos] Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

35 “[...] los objetos arquitectónicos – al igual que los objetos comunes y el medio ambiente construido – comunican no solamente sus funciones constructivas de abrigo, [...], sino también significados como sentimientos o ‘atmósferas’, al igual que la música y la pintura

abstracta.” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, op. cit., p. 366.

36 Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 189.

37 “Procuremos colocarmos no ângulo de visão do homem da idade da pedra, que, neste nosso modelo hipotético, dá início à *História da Arquitectura* [de qualquer modo, façamos uma precisão: não é este modelo hipotético – a caverna – que dá início à *História*, é a *História* que encontra nele, nesse objecto, uma possibilidade de início, quando sobre as construções humanas (ou quando sobre um pensamento acerca daquilo que a natureza oferece ao humano) reconhece na caverna esse modelo hipotético]. Ainda ‘todo estupor e

ferocidade’ (segundo a expressão de Vico) eis que o nosso homem, impelido pelo frio e pela chuva, seguindo o exemplo de algum animal ou obedecendo a um impulso em que se mesclam confusamente instinto e raciocínio, se abriga num anfrato, num buraco aberto na vertente da montanha, numa caverna.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 188 e 189.

38 Eis como Gorjão Jorge apresenta *meio*: “continente vital humano, isto é, enquanto esfera activa e operativa do homem” José Duarte GORJÃO JORGE, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço* (Dissertação de Doutoramento), Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993, p. 20.

Vimos como podemos observar a Architectura como *facto de comunicação*; e, vimos também, como a Architectura “se caracteriza tão bem, e sem problemas, como *possibilidade de função*”³⁹. Estas duas *possibilidades* de perspectivar a Architectura – sob um ponto de vista semiótico e fenomenológico – instauram os termos para uma análise mais aprofundada.

Como vimos, também, “ninguém duvida que um tecto sirva fundamentalmente para cobrir”⁴⁰, mas, dizer-se que o tecto serve *só para cobrir* seria precipitado e redutor. A ideia de que a *função* do objecto arquitectónico é *abrigar* deve, pois, apesar de ser levada em conta – porque verdadeira –, correr paralelamente a tudo aquilo que possa ser dito sejam quais forem os termos da análise que se leve a cabo a propósito de Architectura, mas, sobretudo, deve ser posta entre-parêntesis quando a investigação for, como desejamos a nossa, posta nos termos em que a temos posto – semiologia e/ou fenomenológica. Até porque, como enunciámos mais atrás, a Architectura é a *moldura da vida do Homem em sociedade, um dispositivo que é permissão ao habitar*; e, a Architectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe.

Entendamos, pois, a Architectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação* e *possibilidade de função*.

Voltemos à imagem do tecto. Que o tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar⁴¹ essa função, diferentes tectos denunciam⁴² modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. Por outro lado, se o tecto está em vez de cobrir, então, o tecto é um signo de cobrir. Por outro lado ainda, ou coincidentemente com aquilo que acabámos de dizer: a forma do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada, linear, em quadrado ou octogonal, etc.) não conota apenas uma função, mas remete a certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.⁴³ Ainda: habitar sob um tecto é usá-lo sob ele, na (*minha*-)“*relação-com-ele*, enquanto *tecto-vivido* ou enquanto *tecto-que-se-pode-viver*, *tecto-que-se-pode-viver* ou *tecto-que-pode-vir-a-ser-vivido* – agora, e definitivamente, fica argumentada uma inevitável análise fenomenológica à Architectura. Como, de igual modo, fica claro que – no caso – o tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a quem o usa um certo *gesto de usabilidade* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo na relação que se estabelece entre *mim* e *ele* que ele adquire através-de-mim outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig⁴⁵, *utilitas*.

utilitas, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente útil a conotação de intimidade e familiaridade conexas aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da *utilitas* primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 202.

⁴³ “Quando olho uma janela na fachada de uma casa, não penso o mais das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorveu a um ponto de eu poder esquecê-la e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; [...] Mas a forma dessas janelas, seu número, sua disposição na fachada (óculo, seteira, *curtain walls*, etc.) não denotam apenas uma função; remetem a certa concepção do habitar e do usar; conotam uma *ideologia global* que presidiu à operação do arquitecto: arco de volta inteira, ogiva, arco duplo funcionam como suportes e denotam essa função, mas conotam modos diferentes de conceber a função. Começam a assumir função simbólica.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 198 e 199.

⁴⁴ “Eu” = sujeito-hipotético, claro está.

⁴⁵ Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

³⁹ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

⁴⁰ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

⁴¹ “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o *significante* daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.” Umberto ECO, *A*

Estrutura Ausente, op. cit., p. 198.

⁴² “Dissemos que o objecto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético [refere-se à primeira caverna habitada pelo homem, Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit.,

p. 188-190] chegava a denotar uma função abrigo, mas não há dúvida que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário, segurança’, etc. E é difícil dizer se essa natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota (para usar um termo eficaz usado por Koenig) uma

46 "A evidência no sentido mais lato da automanifestação, do estar-ai-como-ele-mesmo, como um ser-dentro de um estado de coisas, de um valor e quejandos, não é uma ocorrência casual na vida transcendental. Pelo contrário, toda a intencionalidade é ela própria uma consciência de evidência, que tem o cogitatum como ele próprio, ou está apontada essencialmente e segundo um horizonte para a autodoação, e para tal dirigida." Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 31.

"Sem dúvida, num primeiro momento, a caracterização da transcendência como estrutura fundamental da 'subjectividade' de pouco nos servirá para a exploração da constituição do estar-ai (Dasein). Pelo contrário, uma vez que agora nos está expressamente proibido introduzir um conceito de sujeito explícito ou implicitamente, a transcendência já não pode determinar-se como 'relação sujeito-objecto'. Além disso, porém, o estar-ai transcendente (uma expressão já tautológica) não ultrapassa nem uma 'barreira' posta diante do sujeito e forçando-o primeiro a permanecer em si (imanência), nem um 'precipício', que o separa do objecto. Os objectos – entes objectivados – não são, porém, aquilo em direcção ao qual tem lugar a ultrapassagem. O que é ultrapassado é justamente apenas o próprio ente e, decerto, todo o ente que pode ser e tornar-se desvelado para o estar-ai, por conseguinte, também e justamente o ente que, enquanto estar-ai, 'ele próprio' existe." Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa,



Antonio Cesti (1623-1669), Desenho para o cenário da ópera *Il Pomo d'Oro* (1666).

Partindo do exemplo, generalizando: é por o objecto arquitectónico, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, conotar, para além da sua *utilitas* – abrigar –, uma certa ideologia de habitar que, uma certa forma de se *estar-ai*⁴⁶ (*-nesse-mundo-arquitectado*) é implicada ao habitante, o qual, em função dessa visão de um mundo proposto, dessa (para usar um termo eficaz usado por Norberg-Schulz)⁴⁷ *imagem cósmica*, tenta agir em conformidade com esse mundo, com essa *visão*, com essa *imagem*.

É porque: "Em termos comunicacionais, o princípio de que *a forma segue a função* significa que a forma do objecto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la [ou, conotá-la?] tão claramente que a torne, além do manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua execução"⁴⁸ que, por isso – por o objecto (arquitectónico) *orientar*, implicar ou impor os movimentos, ou, nos nossos termos, *orientar, implicar ou impor os gestos*, mais adequados ao seu uso (à sua *habitabilidade*) –, podemos dizer: *a Architectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*. Por outras palavras, metaforicamente: o objecto arquitectónico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da ópera, é ele – o objecto arquitectónico – quem prevê, possibilita, engendra

Edições 70, 1988, p. 35. "Se o ente, que nós próprios sempre fomos e que compreendemos como 'estar-ai', escolhermos o termo 'sujeito' então transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjectividade. O sujeito nunca existe antes como '

sujeito' para, em seguida, no caso de haver objectos presentes à mão, também transcender, mas significa ser-sujeito: ser ente na e como transcendência." Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, op. cit., p. 35.

⁴⁷ Christian NORBERG-

SCHULZ, op. cit., p. 44.

⁴⁸ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 200.

e articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa pode aparecer. Esse *cenário*⁴⁹ é o produto da Arquitectura; essa *narrativa* – essa “representação dum acontecimento”⁵⁰ – é a vida; esse *usuário* é o Homem; essa relação entre o *Homem* e o *seu cenário* é a Arquitectura.

E, de facto, se, como vimos, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade”⁵¹, então, quando a *coisa* de que se fala é o objecto arquitectónico, estamos diante de um caso exemplar de relação sujeito/objecto. Porquê?

Porque, se, de um modo geral, podemos considerar que é ao corpo que devemos o aparecimento das *coisas*, dos objectos, é, também, *no corpo* que se assiste a uma assemblagem com o *seu* objecto, ou, por outras palavras, uma compaginação da “coisa que sente” ao seu objecto. É porque o objecto arquitectónico não tem uma existência autónoma do sujeito que o sente, queremos dizer: não tem uma existência autónoma daquele-que-o-habita, que, do nosso ponto de vista, só o podemos considerar enquanto compaginação d’aquela-que-habita com aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado, admitindo, assim, que ambos existem presos “no mesmo tecido intencional”.⁵² Eles, *aquela-que-habita* e *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, existem nessa contextura de intencionalidade⁵³: que ao mesmo tempo que localiza os pólos correlacionados sugerindo uma aparente separação do corpo ao objecto arquitectónico, os, afinal, unifica *um* no *outro*: *um*, o *corpo* preso a si próprio; ao *outro*, o *objecto arquitectónico*, preso ao corpo pela percepção.

Ainda assim, aquilo que acabámos de dizer não argumenta com eficácia aquilo que dissemos. Dissemos que esta relação sujeito/objecto arquitectónico era, em certa medida, um caso exemplar de relação sujeito/objecto. Porquê?

Porque, se é verdade que “a consciência é sempre *consciência de*”⁵⁴ [*alguma coisa*], e não há objecto que não seja *objecto para* [*alguém*]⁵⁵, então, quando essa *alguma coisa* ou esse *objecto* é a *coisa arquitectónica* ou o *objecto arquitectónico*, quer dizer, então, quando essa

meu corpo (e decerto a da noese e da noema?), também está confusa na coisa, que é o pólo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, pp. 183 e 184.

⁵³ “A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspetos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a actividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do objeto, é a transição que como sujeito carnal efetua de uma fase do movimento para outra, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., 1991, pp. 184 e 185.

⁵⁴ “Toda a consciência é consciência de algo”, isso não é novo. Kant mostrou, na *Refutação do Idealismo*, que a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenómenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência. O que distingue a intencionalidade da relação kantiana a um objecto possível é a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 15.

⁵⁵ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 43 [Itálicos nossos].

⁴⁹ Esse “meio que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção” Amos RAPOPORT, “Systems of Activities and Systems of Settings”, in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993, p. 12.

⁵⁰ “Narrativa pode definir-se como sendo a representação dum acontecimento” [Sublinhados nossos] Nicole EVERAERT-DESMEDET, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984, p. 3.

⁵¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 429.

⁵² “Quando minha mão direita toca minha mão esquerda, sinto-a como uma ‘coisa física’, mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que minha mão esquerda também começará a sentir a mão direita [...]. A coisa física anima-se – ou mais exactamente permanece o que era, o acontecimento não a enriquece, mas uma potência exploradora vem assentar-se nela ou habitá-la. Logo, toco-me tocante, meu corpo efectua

‘espécie de reflexão’. Nele, por ele, não há somente relação em sentido único daquele que sente com aquilo que sente: a relação inverte-se, a mão tocada torna-se tocante, e sou obrigado a dizer que o tato está espalhado em meu corpo, que meu corpo é ‘coisa que sente’, ‘sujeito-objecto’. Cumpre ver que esta descrição subverte também a nossa idéia da coisa e do mundo, e conduz a uma reabilitação ontológica do sensível. Pois a partir daí pode-se dizer ao pé da letra que o próprio espaço se conhece através de meu corpo. Se a distinção do sujeito e do objecto está confusa em

56 "El lugar es, en Hegel: 'Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo se concreta en un aquí.' Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, pp. 23 e 24.

57 "Para entender correctamente la concepción aristotélica de lugar hay que empezar por considerar que Aristóteles afirma:

a) Que en orden a entender la naturaleza física (natural) del mundo no hace falta postular la existencia real del vacío absoluto, ya que de existir sería un concepto siempre ambiguo y, además, inútil.

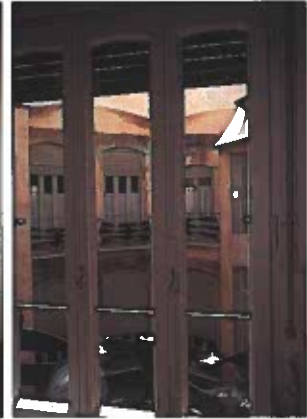
b) Que la extensión infinita existe asimismo sólo 'en potencia' y nunca 'en acto' (o de hecho). Por infinito 'en potencia' se entiende la posibilidad de dividir 'ad infinitum' una línea y su infinita extensión ideal.

c) Consecuentemente, el espacio no existe sin cuerpos que lo definem. Con el fin de 'definir' el lugar, Aristóteles esgrime un largo argumento que aboca a la siguiente conclusión:

El lugar es la primera envoltura interior, en reposo, que posee el cuerpo envolvente (o sea, el cuerpo que conforma el lugar).

Y sigue más adelante: El lugar está en algún lugar, pero no como una cosa está en un lugar, sino como el límite está en lo que limita." Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, op. cit., p. 20.

58 "Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de Física) Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro



Antoni Gaudí (1852-1926), *La Pedrera*, Barcelona.

alguma coisa é coisa-que-está-sendo-habitada (ou que, em certa medida, se detecte nela a possibilidade-de-ser-(ou, de-ter-sido; ou, vir-a-ser)-habitada), e ao contrário de todos os outros objectos do mundo que podem ser ignorados, o objecto arquitectónico, ou melhor, da minha-relação-com-ele surge a minha noção de *aquí*⁵⁶, de *lugar*.⁵⁷

O objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto, *envolve* o corpo daquele que o usa.⁵⁸ E é ao ser usado que ele, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve *o meu*. Digamos, por hipótese: o objecto arquitectónico só é *objecto* até ao instante em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, *esse outro corpo* é uma espécie de dilatação do corpo-daquela-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em "intervalo corporal"⁵⁹. Há, portanto – a partir desse instante –, *Arquitectura*.

É a partir desse momento, é a partir *desse instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo* e *aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão⁶⁰, são articulados⁶¹ *um no outro* – num

cuerpo que lo envuelve, sino no." Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, op. cit., p. 20.

59 "[...] El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un 'intervalo corporal' (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en si mismo." Joseph

MUNTAÑOLA THORNBERG, op. cit., p. 20.

60 "O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividido." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., pp. 7 e 8.

61 "Quando se diz que a coisa percebida é

apreendida 'em pessoa' ou 'na sua carne' [...]. Há aí um género do ser, um universo com seu 'sujeito' e com seu 'objeto' sem iguais, a articulação de um no outro e a definição de uma vez por todas de um 'irrelativo' de todas as 'relatividades' da experiência sensível, que é 'fundamento de direito' para todas as construções do conhecimento." Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184. "A evidência é o modo

acasalamento⁶² —, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela”⁶³ — em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento⁶⁴ do objecto arquitectónico no próprio acto de o habitar.

Esclareçamo-nos: é, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o objecto arquitectónico se evidencia ao corpo e onde tem uma “existência singular”⁶⁵ no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de existência desse objecto e sobre as condições em que se dá esse modo de existência, que nos podemos acercar dele. Ele existe, portanto, como representação⁶⁶, já que autonomamente, como vimos, não existe.⁶⁷

Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele⁶⁸, e é nesse sentido que ele é constituído — é, digamos, *investido de uma humanidade*⁶⁹. É neste sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Porquê? Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte (“na unidade duma percepção”⁷⁰) que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido⁷¹.

É porque o objecto arquitectónico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o Homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido?

É o da própria existência — “é o modo como os Mortais são sobre a Terra”⁷², uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser

MERLEAU-PONTY,
Fenomenologia da Percepção, op. cit., pp. 429 e 430.

⁶⁵ “Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem deste fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184.

⁶⁶ “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., pp. 7 e 8.

⁶⁷ “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 7.

⁶⁸ “Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos ‘estímulos’, no organismo tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e actual, uma superfície de contacto com o mundo ou perceptualmente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir a subjectividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia. Todo o saber se instala

originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a própria coisa de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é preenchida.” Jean-François LYOTARD, op. cit., p. 40.
“Nós estamos na verdade, e a evidência é ‘a experiência da verdade’.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 14.

⁶² “Nessa medida [na medida em que a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasamento de

nosso corpo com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 429.

⁶³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184.

⁶⁴ “Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem deste fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184.
“Se não se percebeu isso [de que a percepção é

uma comunhão, um acasamento do nosso corpo com as coisas] mais cedo, foi porque os prejuízos do pensamento objetivo é reduzir todos os fenómenos que atestam a união do sujeito e do mundo, e substituí-los pela idéia clara do objeto como em si e do sujeito como pura consciência. Ele rompe portanto os elos que unem a coisa e o sujeito encarnado e, para compor nosso mundo, só deixa subsistir as qualidades sensíveis, por exclusão dos modos de aparição que descrevemos, e de preferência as qualidades visuais, porque elas têm uma aparência de autonomia, porque elas se ligam menos diretamente ao corpo e antes nos apresentam um objeto do que nos introduzem em uma atmosfera.” Maurice

nos horizontes abertos da percepção." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 279 e 280.

69 "[...] a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 429.

70 Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, op. cit., p. 65.

71 "[...] o que faz a diferença entre a Gestalt do círculo e a significação do círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modelação deste mundo, como fisionomia circular." Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 575. Portanto, a própria noção de significação é secundária e exige ser fundamentada num contacto mais originário com o mundo. Lyotard, depois de se dubruçar justamente sobre esta passagem da *Fenomenologia da Percepção* deduz: "Por conseguinte, a significação não constitui a referência psicológica última, é ela própria constituída." Jean-François LYOTARD, op. cit., p. 65.

Homem-nele, quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando o modo em que⁷³ o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; ele sedu-lo quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) uma determinada cena que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* à própria cena.

E, de facto, o que é, por exemplo, o rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água?

O reino é o *espaço de representação* do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, *no*-palácio onde o príncipe pode ver a sua imagem projectada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*.⁷⁴

BIBLIOGRAFIA

- BAUDINET, Marie-José, *Psicologia da Visão*, in Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean, *Da Sedução*, 2ª ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992.
- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe m, *Tratado del Signo Visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *O Pensamento do Exterior*, Fim de Século – Edições, 2001.
- GORJÃO JORGE, José Duarte, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço* (Dissertação de Doutoramento), Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993.
- HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do Colóquio de Darmstadt II sobre *Homem e Espaço*; impresso na publicação deste Colóquio, *Neue Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- JEANNERET, Charles-Edouard, (Le Corbusier), *Vers une Architecture*, Paris, Éditions Crès et Cie, 1923.
- KOENIG, Giovanni Klaus, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MADEIRA RODRIGUES, M. J., FIALHO DE SOUSA, P., BONIFÁCIO, H., *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitectura*, 2ª ed., Coimbra, Quimera Ed., 1996.

⁷² Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.

⁷³ Ver Nota 4.

⁷⁴ "O que seduz é não este ou aquele gesto feminino mas o que é para vós. Ele é sedutor por ser

seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de

encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo..." Vincent DESCOMBES in *O inconsciente apesar de si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2ª ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992, p. 78.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- MUNTAÑOLA THORNBURG, Joseph, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- RAPOPORT, Amos, "Systems of Activities and Systems of Settings", in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993.
- TORRIGOS, Fernando, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988.

UMA RELEITURA DE UM PROJECTO DE VENTURA TERRA ATRAVÉS DA CONSTRUÇÃO MODERNA

Marieta Dá Mesquita e Inês Domingues Serrano

"When we speak of architecture we may mean either something build or a body of knowledge – a collection of experiences that may be transformed into models or rules and that continues to exist only if these are recorded, accumulated and transmitted. Recording and transmission are dependent on the instruments, vehicles, and media used to carry them out. Such mediating techniques change over time, and as information science has show us, no means of communication is either universal or neutral".

¹ Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, Londres, MIT Press, 2001, p. 13.

² A primeira revista de arquitectura nasce em 1789 na Alemanha, *Allgemeines Magazin für die burgerliche Baukunst*, sob a direcção de Joham Gottfried Hulk. Cfr. Marie-Céline Masson, "Je l'aime moi non plus. Les filiations des revues d'architecture au XIX e siècle" in *Cahiers Thématiques, École d'Architecture de Lille, Lille*, 2004, nº4, p. 101.

³ "La publication des dessins – souvent refaits pour la circonstance d'un bâtiment le consacre comme œuvre importante au regard du milieu professionnel. Bernard Lemoine, "Les revues d'architecture et de construction en France au XIXe siècle" in *Revue de l'Art* (89), Paris, 1990, p. 70.

⁴ O número de títulos de revistas de arquitectura que circula na Europa na segunda metade do século XIX bem como o número de assinantes atestam a sua importância. Veja-se a esse propósito o artigo de Marc Saboya "Voire et faire voire l'architecture: les gravures de la Revue générale des travaux publics (1840-1890)" in *Revue de l'Art* (89), Paris, 1990, pp. 31-40.

⁵ "Les revues n'hésitent pas à investir des sommes considérables pour faire graver, sur bois, cuivre, pierre ou acier des planches dont la qualité graphique nous

A imprensa ilustrada alcança um grande desenvolvimento no século XIX, tanto nas publicações periódicas de carácter geral, como nas revistas especializadas, com particular destaque para as revistas de arquitectura³. As imagens³ que acompanham os textos teóricos ou técnicos destas publicações constituem-se como veículos privilegiados de comunicação que contribuem, de forma decisiva, para o seu sucesso editorial.⁴ As inovações introduzidas na produção e impressão⁵ permitem a legibilidade dos edifícios representados dentro dos propósitos de autenticidade defendidos neste período. A este respeito diria César Daly (1811-1904), director da *Revue Générale des Travaux Publics* (1840-1890), o seguinte:

"Si un dessin sincère est toujours une vérité, un dessin habile est toujours un mensonge ... Un rendu ne doit jamais être un piège pour les spectateurs de bonne foi ... Quelle grave erreur que de confondre les exigences de la peinture avec celles de l'architecture."

*A Construção Moderna – Revista Quinzenal*⁷ *Ilustrada Sob a Direcção de um grupo de Constructores – Collaborada por Technicos da Especialidade*, criada em 1 de Fevereiro de 1900,⁸ constitui-se como a primeira publicação periódica portuguesa dedicada à arquitectura e construção.⁹ As intenções da revista, presentes no programa editorial, reflectem a intenção de agregar arquitectos e profissionais da construção:

"O architecto, o engenheiro, o artista, o constructor, tem dentro da orientação que marcámos, vasto campo utilitário onde possa incidir a sua actividade e estudo, e por esse

surprend encore aujourd'hui" Bernard Lemoine, art. cit., p. 65.

⁶ Citado por Marc Saboya "Remarques préliminaires à une étude du travail sur l'image dans la presse architecturale du XIXe siècle" in *Les Periodiques D'Architecture – XVIII – XIX siècle – Recherche d'une méthode d'analyse.*, Paris, École des Chartes, 2001, p.77.

⁷ A periodicidade vai sofrer

alterações a partir do 3º ano de publicação. "Para comprovar quanto a *Construção Moderna* pretende satisfazer os seus assignantes (...) accedendo aos desejos manifestados por um grande numero de elles, começa a publicar-se três vezes por mês a contar do presente numero, saindo nos dias 1, 10 e 20." *Construção Moderna*, Ano II, Nº 49, (1.02.1902), p.1.

⁸ O título da revista seria alterado a partir do nº 337 de

(05.01.1911) passando então a ser designada *A Construção Moderna e as Artes do Metal* e sua duração estender-se-á até 25.7.1919.

⁹ O *Boletim de Architectura Civil*, órgão da Associação dos Architectos Civis publicado entre 1865-1867, não tem ainda o carácter de uma publicação especializada e deve a sua existência ao protagonismo de Possidónio da Silva (1806-1896) Presidente da Associação e director da revista.

motivo, não agrupando a nossa publicação no campo absolutamente material e interesseiro dos que só buscam matéria que directa e immediatamente lhes aproveite, procuramos, sem desatender esse facto, torna-la como que o inventário patriótico dos nossos progressos técnico-artísticos."¹⁰

A sua estrutura formal e temática enquadra-se no panorama das revistas europeias do Eclétismo.¹¹ Nesta sequência, *A Construção Moderna* preocupou-se essencialmente com a divulgação dos novos programas, tipologias¹² e metodologias de restauro do património monumental, assim como com os progressos tecnológicos da construção.¹³

Nascida dentro de um quadro conceptual e formal de contradições e ambiguidades, a revista constituiu-se como palco privilegiado para o debate e reflexão sobre a sintaxe da arquitectura e a sua adequação dos códigos linguísticos do passado e a formulação de juízos valorativos na sua aplicação.¹⁴ O periódico testemunha a discussão sobre verdade e autenticidade, autoria e recriação. Está subentendida, por isso, a tensão presente no mundo dos arquitectos que procuram equacionar a sua relação com a modernidade e com os novos desafios programáticos e técnicos do mundo industrial e a reflexão sobre o sentido moral e político da arquitectura.¹⁵

Não sendo uma revista de *tendência*, procurou integrar as diferentes formas de pensar a arquitectura, constituindo-se como um instrumento activo para a definição do estatuto socioprofissional dos arquitectos portugueses nas primeiras décadas do século XX.¹⁶

O dinamismo da publicação deve-se particularmente a José Manuel Mello de Mattos¹⁷ (1856-1915) e a Rosendo Carvalheira (1863-1919).¹⁸ O primeiro, engenheiro civil de formação, conferiu à revista uma forte componente científica¹⁹, valorizando primordialmente a importância dos materiais e processos construtivos

¹⁵ O surto crescente da construção no início do século XX conduz a que alguns dos profissionais da edificação se constituam como adversários que devem necessariamente ser excluídos das páginas da publicação: "De resto, para todos os architectos ou constructores civis, que nos honrem com os seus projectos, estão estas columnas sempre à disposição, desde que como ate hoje tem succedido, taes projectos sejam dignos de publicidade por qualquer motivo. Julgamos assim, prestar algum serviço ao paiz tornando conhecido o trabalho dos que ao mister se dedicam." *A Construção Moderna*, Ano I, Nº 27, 1/03/1901, p. 3.

¹⁶ Cfr. *Construção Moderna*, Ano II, Nº 45; (1.02.1901), p. 7; 46; (16.12.1901), pp. 5-6; 81; (20.12.1902), p. 172 e 83; (10.01.1903), p. 182.

¹⁷ Para além da sua actividade profissional directamente ligada a prática da engenharia terá um eloquente percurso como publicista nas revistas *Engenharia e Architectura*, *Ilustração Portuguesa*, *Revista de Obras Públicas e Minas*, *Gazeta dos Caminhos de Ferro e Ocidente entre outras*.

¹⁸ Cujo identidade como directores da revista só é divulgada no início do quarto ano da publicação. Veja-se "No Quarto Anno" *Construção Moderna*, Ano IV, Nº 85 (1.02.1903), p. 2.

¹⁹ Veja-se a este propósito MDM, "As casas de muitos andares nos Estados Unidos ou a Escola de Chicago Vista por um Engenheiro Português em 1900" in JA, Nº 252, Lisboa, 2002, pp. 12-19.

¹⁰ *A Construção Moderna*, Ano I, nº 25, (1.02. 1901), pp. 3-4.

¹¹ A maquette da revista adopta um formato que facilita a alternância entre imagens e textos dentro dos programas editoriais presentes nas revistas modernas dedicadas à arquitectura. Cfr. *La Construction Moderne - Journal Hebdomadaire illustré - Art, Théorie appliquée, pratique architectonique*, Paris, (1885-1914). Paris, dirigida por Paul Planat (1839-1911).

¹² "A Construção Moderna publicará em todos os números projectos de diversos autores, respeitantes a edificações de todos os

géneros, como sejam casas de aluguer, chalets, escolas, hospícios, etc, sempre acompanhadas de descrições mais desenvolvidas que possam ser, tornando a revista um repositório de trabalho útil de todos que queiram honra-la com a remessa dos seus projectos." *Construção Moderna*, Ano I, Nº 1, (1 de Fevereiro de 1900), p. 3.

¹³ "Damos hoje as gravuras do ascensor que se está a construir, para vencer a diferença de nível entre a rua do Ouro e o Largo do Carmo, uma das obras mais importantes de engenharia do nosso país e executadas pela indústria nacional. (...) tem perfeito cabimento na nossa revista, motivo porque lhe

damos o lugar de honra prestando ao mesmo tempo homenagem ao talento do distinto engenheiro que projectou a obra e aos activos e inteligentes constructores sr. Cardoso, d'Argent e C&." *Construção Moderna*, Ano I, nº 21, (1 de Dezembro de 1900), p. 20.

¹⁴ T.L. Donaldson sintetizaria nestes termos o dilema do arquitecto oitocentista: "This (...) is a most critical period. We are all in a state of transition; there is no fixed styled now prevalent (...) We are wondering in a labyrinth of experiiments (...) trying by (...) amalgamation to form a homogeneous style." Cit. por J. Mourdaunt Crook, *The Dilemma of Style*, Nova Iorque, p. 101.

20 "Os críticos e os architectos não teem (...) outro remedio senão resignar-se a vêr na architectura moderna, antes de mais nada a característica do commercio e da industria e agora, como n'outras eras, a architectura é que deve submeter-se às necessidades da construção e não esta às regras da construção" Mello de Mattos, "Casas de muitos andares nos Estados Unidos" in *A Construção Moderna*, Ano I, Nº 8 (16.05.1900), p. 5.

21 Para além do papel que desempenha nas áreas do restauro monumental e da história de arte e arquitectura. Cfr. a título de exemplo os artigos "Memória sobre a Sé Cathedral da Guarda e Sua Possível Restauração" *Construção Moderna* Ano I, Nºs 1 (1.02.1900) p. 7; 2 (16.02.1900), p.5; 3 (1.03.1900), pp. 4-5; 4 (16.03.1900) pp.5 e "A Sé de Lisboa" Nºs 38 (16.08.1901) p. 3; 39 (1.09.1901) pp. 3-4 e 40 (16.09.1901) p.3.

22 "Tendo o sr. Nunes Collares proposto ao Conselho Directivo a publicação de um jornal de arquitetura de que ele seria editor e que se apresentaria como órgão official d'esta Sociedade foi o assumpto largamente discutido em Conselho, resolvendo-se em vista da sua importância submettê-lo à apreciação da Assembleia Geral", *Anuario dos Architectos Portuguezes*, Ano II, 1907, p.11.

23 "O maior elogio de Ventura Terra, hoje considerado o primeiro dos architectos portugueses, quer sob o ponto de vista exclusivamente profissional, quer sob o ponto de vista artistico, está na sua obra considerável tanto a monumental como a de edificação domestica, que o seu talento, a sua competencia exemplar e a sua sensata intelligencia orientaram no sentido mais

modernos²⁰ empregues na estrutura dos imóveis. O segundo, architecto, valoriza especialmente as dimensões estéticas e funcionais dos novos edificios²¹. Esta aliança concede à revista uma variedade de abordagens que, porque complementares, engrandecem em larga escala o panorama nacional da architectura.

A *Construção Moderna* constituiu-se também como a plataforma onde germinaram, de uma forma estruturada e institucional, os princípios doutrinários da *Sociedade dos Architectos Portuguezes*, criada em 11 de Dezembro de 1901.²²

Miguel Ventura Terra (1816-1919) um dos architectos de maior destaque do panorama nacional,²³ foi um elemento capital na fundação e consagração da *Construção Moderna*²⁴ e na implementação e formalização da *Sociedade dos Architectos Portuguezes*.²⁵ O architecto, responsável pelo primeiro projecto publicado na revista, participa nela continuamente de 1900 a 1914.

É no domínio particular da architectura doméstica que Ventura adquire uma dimensão mais visível dentro das páginas da revista. Assim, num total de trinta e cinco projectos de architectura presentes na *Construção Moderna*, vinte e quatro são de edificios residenciais²⁶ sendo dezoito construídos em Lisboa²⁷.

Uma breve leitura dos desenhos publicados permite qualificar Ventura como um architecto do Eclectismo²⁸. Porém, o autor não se deixa limitar pelos códigos linguísticos do passado mas confere-lhes um sentido outro, renovador e vanguardista. Assim, os seus projectos são singulares pois o architecto vivência o acto projectual como um processo conceptual livre e dinâmico, expresso no recurso a elementos compositivos de origens diversas dentro do quadro de referências da cultura architectónica da sua época.

Todavia, os múltiplos projectos da sua autoria²⁹ publicados na *Construção Moderna* não correspondem decididamente ao seu percurso total³⁰. São apenas momentos de

moderno da utilidade e da esthetica". In *A Ilustração Portuguesa*, II Série, nº 248, 28 de Maio de 1906, p. 444.

24 "Valiosa coadjuvação dos exm^{os} srs engenheiros Francisco da Silva Ribeiro e José Maria Mello de Mattos e dos exm^{os} srs architectos Rosendo Carvalheira e Miguel Ventura Terra e do pintor histórico Bemvindo Ceia pela sua valiosissima colaboração litteraria e artistica no mesmo numero". *Construção Moderna*, Ano I, Nº1, (1 de Fevereiro de 1900), p.1.

25 Ventura Terra e Adães Bermudes convidariam Rosendo Carvalheira, Álvaro Machado e José Dias da Silva para redigirem os estatutos da futura associação dos architectos. Veja-se a este propósito Eduardo Martins Barata "Arqto. Rosendo

Carvalheira (1863-1919) – Um filho adoptivo de Alexandre Herculano" in *Boletim da ANBA*, Lisboa, 1981, pp. 93-116.

26 Integrando-se nesta categoria prédios de rendimento, moradias e palacetes.

27 Refiram-se a título de exemplo: a *Casa na Praça Marquês de Pombal*, n.º 6, Ano II, Nº 41 (1901); a *Casa de Tomás Quartin* na Rua Alexandre Herculano, Ano XII, Nº 406 (25.11.1913), *Casa de aluguer do Sr. Joaquim dos Santos Lima* na Rua António Augusto de Aguiar, Ano III, Nº 72 (12.09.1902) e a *Casa de Silvestre de Almeida*, Ano XII, Nº 407 (10.12.1913).

28 "L'Eclectisme des architectes du XIX e siècle est

une démarche moderne. Ce n'est pas une forme parmi d'autres d'historicisme, si l'on appelle ainsi à cette maniere dont les architectes font revivre un passé plus au moins lointain afin de transporter à l'époque où ils travaillent les valeurs ou les ideaux de ces époques. (...) son objet n'est pas d'inscrire l'edifice moderne, par le moyen du pastiche, mais au contraire de le situer dans la conjuncture du moment." J.P. Epron, *Comprendre l'Eclectisme*, Paris, 1997, p. 12.

29 Os projectos publicados na *Construção Moderna* correspondem na sua maioria a objectos architectónicos construídos. Confirmam, ainda que lacunariamente, a pluralidade de experiências programáticas que foi prosseguindo ao longo da sua carreira. Entre muitos,

um itinerário norteado pelas contingências da vida profissional do arquitecto³¹ e pelo programa editorial ditado pela revista.

Existe um momento, na investigação sobre um autor e sobre a sua obra, em que passamos da recolha de dados, para a *invenção* do documento, para a interpretação desses vestígios lacunares, *definindo critérios de pertinência e estabelecendo paralelos*³², intentando, de algum modo, criar uma unidade, cerzir um fio que una os buracos.

Aquilo que se procurou reconstituir numa malha coerente, resultou de uma pesquisa através de fontes, tomando como ponto de partida os projectos publicados na *"A Construção Moderna"*; depois o cotejo da fonte com a recolha arquivista³³ e com o trabalho de campo. Porém permanece na sombra o seu autor, mercê da distância que nos separa do impulso original. Assim a dificuldade reside numa classificação desses sinais do passado filtrados pela sensibilidade actual. Que critérios avaliam e validam a sua importância?

O projecto com o qual se inicia este percurso, a casa da Rua do Prior, projectada por Ventura Terra, ainda tem uma presença física, algo alterada, mantém no essencial a sua estrutura inicial. Mas na vertente hermenéutica que se propõe, surgem dúvidas sobre essa estrutura inicial; devemos pois questioná-la, indagar os seus limites enquanto instrumento de trabalho.³⁴

Senão vejamos, o que é que é possível deduzir através de um conjunto de documentos desenhados e escritos, projectos de arquitectura, impressos numa revista destinada a um público heterogéneo. Algumas hipóteses: A arquitectura como representação bidimensional que utiliza as convenções da geometria para uma exposição analítica do projecto, observando que a manipulação desses desenhos de carácter operacional num meio descontextualizado dos seus mecanismos de produção, pode resultar numa leitura legitimadora desse processo.

O valor³⁵ desses desenhos, para o projectista, consiste na materialização de um procedimento técnico e estético com propósito didáctico, do qual é possível dar nota a partir do cotejo com o projecto constante no processo de obra. Os documentos entregues à repartição técnica da Câmara Municipal são os mesmos que se publicam na revista desvelando a relação de autenticidade entre os modos de representação e a obra.

Que essa coincidência se dê porque Ventura Terra considera a revista como um território de investigação aplicada, onde ao desenho não são alheias as questões técnicas e as circunstâncias físicas e ideológicas da obra³⁶, é uma hipótese que ganha solidez.

construit comme dans les revues d'architecture ? Il est certain que les planches les ont inspiré; elles étaient construites pour cela. En revanche, il est plus délicat d'évaluer l'influence du parti graphique adopté par les revues sur le dessin d'architecture et donc sur le projet." "Le Travail sur L'Image dans la Presse" in *Les Periodiques D'Architecture - XVIII - XIX siècle - Recherche d'un méthode d'analyse.*, Paris, École des Chartes, 2001. p.79.

³⁵ «valor de uso», que corresponde ao sentido que o sujeito confere ao objecto, «valor intrínseco». (...) carácter das coisas considerando que satisfaçam determinado fim. in Rodrigues, Maria João Madeira; Sousa, Pedro Fialho; Bonifácio, Horácio Manuel Pereira – *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*. Coimbra: Quimera, 1990. p. 273

³⁶ Uma filiação na tradição Palladiana, que, ao invés de Alberti que propõe uma cisão entre o projecto e a execução, considerará os dois processos intimamente ligados. O desenho não é uma criação cerebral alheia aos problemas técnicos e às múltiplas circunstâncias que dela decorrem.

destacam-se A Nova Câmara dos Deputados, Ano IV, Nº 85 (1.02.1903)- projecto inaugural de Ventura Terra depois do seu regresso de Paris; Monumento e Santuário Monte de Santa Luzia em Viana do Castelo, Nº121 (01.02.1904).

³⁰ "Histories based on biographies can present a one - dimensional image of the architects involved, often inflating what was a portion of their existence, interests or

social and cultural significance, making architecture appear to be their driving force when in reality it may have been merely one of several interests". Dana Arnold, "The authority of the author - Biography and the reconstruction of the canon" in *Reading Architectural History*, Londres, Routledge, 2002, p. 35.

³¹ Veja-se a este propósito José Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*,

Vol. I, Lisboa Bertrand, 1966, pp. 143-153.

³² Certeau, Michel; Giard, Luce; Mayol, Pierre - *A Invenção do Cotidiano*. vol II, 5ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 20.

³³ Os processos de obra, regulamentos camarários e leis do governo sobre construção, notícias em periódicos contemporâneos.

³⁴ "Les architectes ont ils

³⁷ Especialmente o Regulamento de 31 de Dezembro de 1864, título III do decreto - (disposições relativas às ruas e edificações no interior das cidades, villas e povoações), secção I - do plano de edificações e reedificações em Lisboa, medidas geraes para se levar a effeito e prescripções de policia. Também o regulamento para o "serviço de inspecção e vigilância para segurança dos operários nos trabalhos de construções civis" aprovado pelo decreto de 6 de Junho de 1895 e o Regulamento de 1903 da "Salubridade das Edificações Urbanas" que altera em alguns artigos o disposto no regulamento de 1864.

³⁸ Na Casa Miguel Henrique dos Santos, Ano I, nº 4 (16.03.1900) e Ano I, nº 5 (01.04.1900) é publicado o caderno de encargos. Nas casas da Lapa, a de Jacinto Cândido, Ano V, nº 130 (01.05.1904) e a da Condessa de Taboiera, Ano V, nº 152 (10.12.1904) é apenas feita referência aos orçamentos da obra. Nas obras públicas há frequentemente mais informações sobre a obra mas não necessariamente escritas pelo autor: No Liceu Camões, Ano XI, nº330 (10.06.1910) há uma memória descritiva desenvolvida em três colunas onde se explicita o tempo de obra custos e objectivos. Na Nova Câmara dos Deputados, Ano IV, nº 85 (01.02.1903) explicita-se a história do projecto, do incêndio à primeira adjudicação e posterior concurso público; e a descrição do projecto: entradas, compartimentos, elementos de construção, materiais de construção, peças decorativas e identificação dos artistas colaboradores. Num importante equipamento hoteleiro, entretanto não construído, o Splendid Hotel, Ano IV, nº 105 (20.08.1903),

Os elementos escritos publicados, fazendo parte do projecto, tem quase sempre uma presença diluída nas leituras que, por vezes, displicentemente se constróem, dão a entrever as presenças incómodas do mesmo: os regulamentos³⁷, os materiais e técnicas construtivas, os limites orçamentais, mas também um conjunto de asserções cuja validade se ancora numa prática profissional continuada. Documento autónomo, claro, postulados que ganham sentido através da execução da(s) obra(s).

Uma abordagem dos projectos de Ventura Terra publicados na "A Construção Moderna", não revela uma conduta sistemática no que diz respeito à inclusão das peças escritas, seu conteúdo e critérios de selecção.³⁸

No entanto, apesar dos aspectos diversos que tomam, é forçoso reconhecer que os elementos que faz publicar apelam a uma leitura do projecto - desenhos e textos-, e mesmo da obra, como objectos unos e autónomos mas simultaneamente interdependentes na sua interpretação.

Na casa da Rua do Prior, a primeira casa na Lapa de Ventura Terra (seguir-se-ão mais três³⁹) o extracto do caderno de encargos revela-se precioso nas indicações que oferece em vários domínios; do processo administrativo do projecto: N.º 3 "*construção do edificio segundo os desenhos que forem aprovados pela câmara municipal, e que serão entregues ao empreiteiro e devidamente rubricados pelas partes contractuantes, e os detalhes que à medida das necessidades forem fornecidos pelo architecto dentro de 48h depois de pedidos por escrito*"; dos materiais e processos construtivos: N.º 9 "(...) o vigamento da andar nobre será constituído por tábuas de casquinha excepto na parte correspondente ao pequeno sotão e galeria de comunicação, onde o vigamento será de pitch-pine e aparente na sua metade inferior com os ângulos quebrados de modo a poderem ser envernizadas ou enceradas(...)", no evidente valor expressivo dos elementos na composição do espaço interior N.º 22 - "*As paredes e tectos desta sala (sala de jantar), do pequeno salão e do salão, obedecerão a uma decoração simples e uniforme de modo que as três salas de um momento desejado pareçam uma só (...)*". Ou na decoração, onde revela um cuidado pelo pormenor e um rigoroso controle da obra: N.º 25 - "*Os tijolos aparentes que constituem uma decoração nas diferentes fachadas, ao mesmo tempo que um verdadeiro elemento de construção (em alguns casos) (...) Os azulejos (...) nacionais e de cor escolhida pelo architecto, isto é, serão expressamente fabricados segundo um modelo desenhado e colorido, fornecido pelo architecto.*"

As descrições constantes no caderno de encargos remetem-nos em várias ocasiões para os desenhos publicados na primeira página: duas fachadas, a principal e a lateral, um corte longitudinal e a planta do andar nobre⁴⁰.

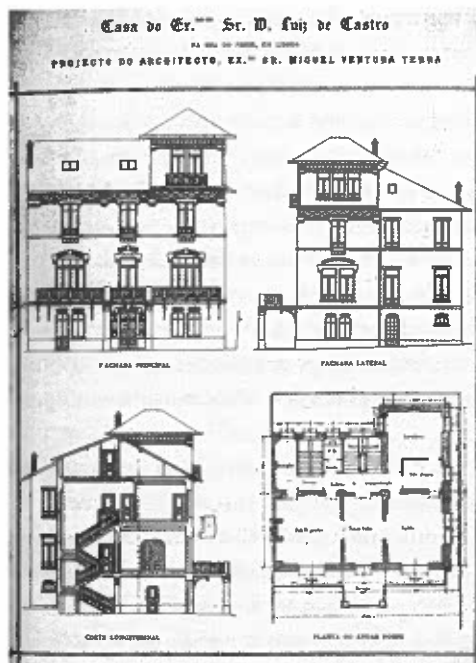
O título informa: Casa do Ex^{mo} Sr. D. Luiz de Castro, na rua do Prior em Lisboa, projecto da architecto, Ex^{mo} Sr Miguel Ventura Terra. Trata-se de um projecto de

e Ano IV, nº 106 (01.09.1903) refere-se a localização e descrição do projecto, os compartimentos, os pisos, e as áreas.

³⁹ Casa de Jacinto Cândido, Ano V, nº 130 (01.05.1904), Casa da Condessa de Taboiera, Ano V, nº 152 (10.12.1904), e Casa de Alfredo Bensaúde (actual edificio da Sandoz).

⁴⁰ Apresentados originalmente à escala 1: 100, mas reduzidos quando reproduzidos para o formato da revista (pouco maior que A4), os desenhos publicados são idênticos aos que constituem o processo entregue à câmara municipal. A sua exclusão neste artigo prende-se com o mau estado em que se encontram. Ver obra nº 4263: processo de

obra nº 3022/1896 onde constam o requerimento da licença de obra, Planta do andar térreo, Planta do andar nobre, Planta do 2º andar e cobertura, Fachada principal, Fachada lateral, Fachada posterior, Pormenor da prumada de esgotos e Corte longitudinal.



Projecto de Ventura Terra para casa na Rua do Prior (A Construção Moderna, Ano I, nº1- (01-02-1900), p.1

arquitectura doméstica, habitação unifamiliar, como se constatará pela análise das peças, constituída por quatro pisos⁴¹ com jardim adjacente à rua do Prior e ao lote vizinho.⁴²

O pedido de licença de obra, num requerimento que acompanha os desenhos entregues à câmara, data de Agosto de 1896; embora, no início de 1900, quando se publica o projecto na "A Construção Moderna" não há referência à construção da casa.

A fachada principal compõe três pisos, sendo o último do torreão, que surge destacado. No piso térreo, a entrada principal, enquadrada por um arco de tijolo⁴³, está centrada sobre um eixo que dispõe simetricamente a fachada, limitada pela torre ao lado direito e pela porta secundária de acesso à cozinha⁴⁴.

O andar nobre, que corresponde ao primeiro piso, surge destacado do piso térreo através de um terraço⁴⁵ a todo o comprimento da laje, cujo avanço, sobre a porta

CASA DO EX.º SR. D. LUIZ DE CASTRO NA RUA DO PRIOR, EM LISBOA

Projecto do architecto, Ex.º Sr. MIGUEL VENTURA TERRA

Descrição
Esta casa compõe-se de andar térreo, andar nobre, principal e segundo andar.

Distribuição
Andar térreo: Vestibulo — Biblioteca — Cozinha — Despensa — Monte-plats — Quarto de banho — Cova.
Andar nobre: Pequeno salão — Sala de jantar — Sala de espera — Escritorio — Monte-plats — W. Cl. — Lavabo — Galeria.

Primeiro andar: Sala de tocador — Quarto principal — Quarto — Toilette — Quarto — Casa de banho — Lavabo — W. Cl. — Galeria de comunicação.

Segundo andar: Sala no torreão — Quarto grande — Quarto quartos diversos — Casa de banho para criados — W. Cl.

Construção
(Extracto do caderno de encargos)

N.º 1 — Esta empreitada comprehende:
1.º Execução de todas as terraplenagens necessarias para a construção da obra.

2.º Terraplenagem de todos os materiais para a construção, conforme este caderno de encargos.

3.º Construção do edificio segundo os desenhos que forem approvados pela Câmara Municipal, e que serão entregues no competente e devidamente rubricados pelas partes contratantes, e os detalhes que a medida das necessidades forem fornecidos pelo architecto dentro de 48 horas depois da pedida por scripto.

4.º Estaqueamento de todos os tectos, paredes, frontões e tabiques, pilares de todas as madeiras (se estiverem expostas a acção dos agentes atmosfericos).

5.º Em geral, todos os fornecimentos e construção de tudo o que for necessario para que o edificio fique completo e bem acabado em cada uma das suas partes e possa ser habitado.

N.º 2 — Serão feitas as escavações necessarias para os cavações e para regularizar o terreno do andar térreo cujo pavimento ficará todo a mesma altura. O terreno exterior será do nivel da rua do Prior e levantará uma inclinação de 0,05 por cada metro. A terra das escavações será transportada á costa do empreiteiro para o local que melhor lhe convier.

3.º Os esvazios terão a largura sufficiente para a construção das alvenarias e a profundidade que for necessaria para encontrar terreno sufficientemente resistente.

Não se occupará a ser cheio sem autorização do architecto.

4.º Os alvenares das paredes, frontões e tabiques, serão mais expostos do que os outros pelo menos de 10" de cada lado, não podendo ter espessura inferior a 0,40. Serão feitos com argamassa hydraulica de pozolana, cal e areia, no traço de 1:2:8.

5.º As paredes nas partes em que forem em contacto com a terra serão feitas com argamassa hydraulica de pozolana, cal e areia, no traço já mencionado. A parte restante das paredes será feita com argamassa ordinaria mas considerada de 1.ª qualidade para este fim.

As paredes terão a espessura indicada no desenho e serão bem desampanhadas tanto interior como exteriormente.

A parte das paredes situada abaixo do pavimento inferior será separada da superior por uma camada de argamassa de cimento e areia ao traço de 1:1 e tendo 0,015 de espessura.

6.º Será construída uma parede de suporte no jardim da rua de Nova Góa, em toda a extensão de terreno que tem de ser escavado. Esta parede terá a espessura de 1,00 no nivel do jardim da D. Leiza de Castro e de 0,50 no nivel do jardim da rua de Nova Góa. Terá emblemas e altura e a disposição exterior da parede de suporte que actualmente separa a rua do Prior do terreno onde vai fazer-se esta construção. Será reparada convenientemente a parede de suporte existente no fundo do terreno da D. Leiza de Castro, mas edimento reparado em obra nova que importe outro aumento de despesa.

7.º Os tabiques serão feitos com prumos de esquadra de 0,11x0,075. Serão distanciados de 0,30 a 1,20 segundo a divisão a comportar, e levarão um travessamento ao meio da altura da mesma secção que os prumos. Estas madeiras serão preparadas para receberem o seu embleamento que será de tijolo furado 0,11x0,22x0,07 no andar térreo, no andar nobre e no 1.º andar, formando-se aqui tabiques de 0,07 de espessura, não comprehendidos rebocos e estuques.

Os tabiques do andar do attico serão formados por taboas da terra e prumos de esquadra.

Todos os tabiques que não assentem sobre outros, serão convenientemente sapoados.

As restantes paredes interiores terão a espessura indicada.

Extracto do caderno de encargos para casa na Rua do Prior Prior (A Construção Moderna, Ano I, nº1- (01-02-1900), p.2

Construção Moderna" nº 1 (01-02-1900), p.2.

42 No nº 6 do caderno de encargos: "será construída uma parede de suporte no jardim do sr Conde de Nova Góa (...)" ibidem.

43 No nº 8 do caderno de encargos, onde se definem as cantarias e guarnecimentos de vãos: "as cantarias existirão como o projecto indica: no socco inferior do andar térreo onde a sua espessura não será inferior a 0m, 20 na fachada e cordões de todos os andares e nas partes de fachadas interrompidas por tijollos apparentes, nos guarnecimentos dos vãos e coroamento apparente dos mesmos; nos fechos do arco de tijolo da porta principal d'entrada e dos arcos das janelas do 1.º andar, na saccada da sala do torreão. (...).

44 Na planta do rés-do-chão - obra 4263: processo de obra nº 3022/1896.

45 Do caderno de encargos nº 9 definem-se os materiais deste terraço: "(...) serão também de cantaria as duas piastras que suportam o terraço central, as duas piastras correspondentes a estas embutidas na parede da fachada principal e as das bases do terraço que recebem a balaustrada de ferro (...). vigas em ferro com pequenas rozaceas guarnecerão exteriormente este vigamento segundo indicam os desenhos.

41 "Distribuição dos pisos:
Andar térreo - vestibulo, biblioteca, cozinha, despensa, monte-plas, quarto do criado.
Andar nobre - pequeno salão, sala de jantar, salão,

sala de espera, escritorio, monte-plats-WC-lavabo, galeria. 1.º andar - sala do tocador, quarto principal, quarto, toilets, quarto, casa de banho,

lavabo, WC, galerias de comunicação.
2.º andar - sala do torreão, quarto grande, quatro quartos diversos, casa de banho/criados e WC" in "A

⁴⁶ As janelas correspondentes à sala de jantar e ao salão são idênticas.

⁴⁷ Ver nota 11

⁴⁸ No Nº 22 do caderno de encargos - "As paredes e tectos desta sala (sala de jantar), do pequeno salão e do salão, obedecerão a uma decoração simples e uniforme de modo que as três salas de um momento desejado pareçam uma só (...)"

⁴⁹ No processo de obra nº 3022/1896 são entregues a fachada principal, lateral e posterior.

⁵⁰ As torres de menagem do castelo, são, na época da reconquista, modelo da casa-torre, quando ainda há necessidade de se construir habitações com funções defensivas. Posteriormente, em tempo de paz, transformar-se-á em símbolo senhorial. Ver Azevedo, Carlos de - *Solares Portugueses - Introdução ao estudo da casa nobre*. Lisboa: Livros Horizonte, s/d. Contudo, a inclusão de elementos da arquitectura do passado, tem, no quadro do eclectismo, um sentido particular: sem a sua carga significativa, escolhe aqueles (estilos passados) que melhor se adaptam ao seu projecto não do ponto de vista simbólico, mas formal, utilitário, decorativo, num conjunto que já não procura uma doutrina, mas uma arquitectura para o seu tempo. ver Epron, Jean-Pierre - *Comprendre l'Éclectisme*. Paris: Éditions, Norma, 1997.

⁵¹ O processo de obra nº 114080/96 na planta do segundo andar e cobertura esclarece-nos a este respeito: o acesso faz-se a partir das escadas de serviço.

⁵² Ver Alves, Maria Paula; Infante, Sérgio - *Lisboa - freguesia da Lapa*. Lisboa: Contexto Editora, 1992, p.31.

principal, define um pórtico sustentado por duas colunas. Neste andar três janelas de sacada⁴⁶, guarnecidas em arco de tijolo com fecho de cantaria⁴⁷, correspondem interiormente a três divisões⁴⁸ contíguas (sala de jantar, pequena salão e salão).

No terceiro piso (primeiro andar) três vãos idênticos, centrados com os do andar nobre, mas de desenho mais simples, enquadradas por vergas rectas.

A separar os pisos uma faixa a todo o comprimento ao nível da soleira das janelas e um friso decorado que remata superiormente o piso terceiro. Destacado, do lado direito, surge o torreão, com dois vãos geminados coroados por friso decorado, e cobertura de quatro águas com cumeeira em aresta e beiral avançado.

A fachada lateral apresentada corresponde ao lado direito, entendendo-se, da observação da planta do andar nobre, que a empena esquerda não tem aberturas⁴⁹. Desta fachada é claro o recorte da torre⁵⁰ através do tratamento formal, disposição dos vãos (ausência de simetria) e decoração. A prumada das águas pluviais marca verticalmente a separação entre os corpos.

A distribuição da casa, numa leitura a partir do corte longitudinal e da planta do andar nobre, reforçam essa dualidade: a divisão sobre um eixo mediano, formalizado numa parede contínua que separa as áreas de estar dos acessos e dos serviços.

O corte, sobre a entrada e acesso principal, revela o tratamento diferenciado do tecto do vestíbulo e as diferenças de altura entre os pisos, (no andar nobre é maior o pé-direito, com uma sanca saliente), mas não permite perceber o acesso ao quarto piso⁵¹.

A planta do andar nobre, tem três salas contíguas e orientadas para a fachada principal, separadas das escadas por uma galeria de comunicação. O salão, comunica também com o escritório, área com algum destaque do volume da casa situada à ilharga dos acessos.

Para além da publicação das peças desenhadas e escritas, convite a uma leitura descritiva do projecto, não há informações sobre o proprietário, o sr. D. Luiz de Castro, ou sobre a zona de Lisboa onde se constrói, a rua do Prior na freguesia da Lapa. Interessam-nos particularmente estes dados? São eles relevantes para a leitura de um projecto de arquitectura e de uma obra? Talvez, se podermos entender o lugar num sentido subjectivo, das suas características, dir-se-ia informais, mas nem por isso menos presentes. Quanto ao cliente é certamente desnecessário enfatizar a sua importância, sobretudo na habitação, tipologia em que, por vezes, se invertem os papéis, o arquitecto transmutado em cliente, e o cliente em arquitecto dotado de quatro mãos.

É também esta a ocasião para introduzir o fantasma omnipresente no texto: a materialidade da obra e a sua viagem pelo tempo.

A rua onde a casa se instala, na designada Lapa aristocrática⁵², entre a Rua de S. Domingos e a Av. Infante Santo. Organizada depois do terramoto de 1755, segundo uma malha regular, muito embora sem o carácter rígido que se impôs na zona baixa da cidade e sem a hierarquização das vias de circulação.

A observação comparada da cartografia, os levantamentos topográficos e cadastrais

Localização da casa da Rua do Prior na carta 8E do levantamento topográfico e cadastral da cidade de Lisboa de Silva Pinto (1904-1911)



da cidade de Lisboa⁵³ de Filipe Folque (1856-1858) e Silva Pinto (1904-1911), revelam continuidades evidentes na expressão do desenho urbano: quarteirões de forma irregular, construções algo esparsas entre grandes áreas de vegetação, geralmente conformando o alinhamento das ruas.

Às características do lugar, passíveis de resumir na enumeração descritiva das suas expressões quantitativas (densidade populacional, número de fogos, área, topografia, etc.) faltarão certamente a leitura duma vivência quotidiana, que permita ponderar o bairro, como unidade de permeio entre a habitação e a cidade⁵⁴.

É no entanto imprudente tentar retroceder ao início do século XX, naquilo que seria uma encenação dos gestos e movimentos invisíveis desse quotidiano, das suas relações e significados entretanto diluídos, que perpassam, pensa-se, dos edifícios; daí a pertinência duma leitura epistemológica do objecto que acesse as suas várias formas e mutações⁵⁵.

Os sucessivos habitantes da casa foram deixando o seu testemunho através do registo das alterações que propuseram⁵⁶. Manifesto das diferentes formas de habitar, indiciam apropriações e usos do espaço privado onde o conforto se associa à tecnologia; revelando também a crescente importância do transporte individual.

Contudo, exteriormente, poucas diferenças são visíveis: A volumetria, o desenho dos vãos, as guarnições, os azulejos dos frisos, as guardas do terraço, permanecem semelhantes à matriz -os desenhos do projectista- numa indiscutível cumplicidade entre os níveis conceptual e material, entre o processo de representação da arquitectura e a sua materialização.

⁵³ Cartas referente à zona da Lapa entre a Rua de S. Domingos e o Palácio das Necessidades - nº 48 (Filipe Folque) e 8E (Silva Pinto) onde já é possível localizar a obra de ventura Terra na Rua do Prior.

⁵⁴ Ver Certeau, Michel; Giard, Luce; Mayol, Pierre - *A Invenção do Cotidiano*. vol II, 5ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, pp. 37-45.

⁵⁵ (...) pourtant, le domaine que j'aborde celui des processus (le travail des auteurs de la construction, les relations qu'ils entreprennent entre eux, les contraintes où s'enferme leur travail, les obstacles qu'ils rencontrent, le contrôle constant et sévère dont ils sont objet, tous ces aspects du travail social qui permet à l'architecture d'exister" Epron, Jean-Pierre - *Histoire de l'Architecture* - une question de point de vue. *Architecture d'Aujourd'hui*, nº 288, Set. de 1993.

⁵⁶ Frederico Sellers, inquilino da casa nos anos 30, propõe o projecto de uma garagem que altera o desenho da fachada e da divisão interior que corresponde à biblioteca. No andar nobre pretende transformar o actual escritório em cozinha (obra 4263: p.o. nº 13061/32). José Penha Garcia, faz entrar na câmara municipal um pedido de instalação de um ascensor, em 1940 (obra 4263: p.o. nº 50040/40). No ano de 1953 apresenta um requerimento para construção de uma garagem que pretende fazer em anexo à sua moradia (p.o. nº 35716/53). Esta garagem com entrada directa para a casa estaria situada no logradouro ajardinado de 450m², entretanto destacado do terreno da casa em 1983 (obra 4263: p.o. nº 39910/83). Actualmente a garagem está construída num anexo no alinhamento da entrada principal.



Casa da Rua do Prior



Casa da Rua do Prior
- localização actual da garagem



Casa da Rua do Prior - detalhe dos vãos

DO SILÊNCIO DOS CORPOS À ELOQUÊNCIA DAS ALMAS

POSE E RETRATO NA PINTURA DO SÉCULO XVI

António José de Brito Costa Barrocas

¹ Como refere Argan: "O historiador não deve, pois, tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico." In Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p.17.

² Fernando António Baptista Pereira, *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001, vol. I, p.29.

³ Seguimos aqui a terminologia de Erwin Panofsky presente no seu livro *Estudios sobre Iconologia* Madrid: Alianza Universidad, 1979, pp. 15-25 e a conceptualização apresentada por Pierre Bourdieu no postácio à obra de Erwin Panofsky *Architecture gothique et pensée scolastique* Paris: Les éditions de Minuit, 1981.

⁴ Cf. José Augusto França *Le fait artistique dans la sociologie de l'art in La Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire*. Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1976, p.132.

⁵ Peter Burke refere também o conceito de 'forma simbólica' aplicado ao retrato: "En primer lugar, el retrato es un género pictórico que,

A Pose – 'forma simbólica'

O Corpo e as suas 'posições' ou 'figuras' são algo que, apesar dos esforços do abstraccionismo e da Não Figuração continua a envolver-nos, seja nos mass media, na publicidade ou na 'Arte'. Na Pintura foram-se lentamente criando, através da encenação dos corpos – a Pose –, estruturas representacionais que constituem Figuras ou Topos que atravessam o Tempo, no decorrer de uma longa duração que chega até aos nossos dias. Assumidas como 'naturais' ou 'inocentes' estão sempre, na nossa opinião, carregadas de Sentido. Foi esta construção de um Sentido a partir da encenação da posição do Corpo que no levou à análise das práticas da pintura de Retrato nos séculos XV e XVI, assim como das teorias que as revelam e regulam. Os séculos XV e XVI como momentos do aparecimento e expansão do Retrato (no caso português) são um período privilegiado para estudar a construção / formação dessa tipologia e sua formalização.

O objectivo deste nosso estudo foi o de procurar *descrever uma tipologia de construção da Pose na pintura de retrato de personagens portuguesas do século XVI*. Importava assim estabelecer como no quadro das tendências e das estruturas mentais, culturais e artísticas do século XVI é entendida a representação do Corpo na pintura de Retrato. Consideramos fundamental, a dimensão social e política dessa representação. A Pose e a sua relação com Corpo foram entendidos enquanto 'forma simbólica', ou seja, a Pose assumida como elemento retórico na construção pictórica no que se refere ao retrato na pintura portuguesa do século XVI.

Metodologicamente não pretendemos utilizar a imagem como um documento no sentido habitualmente utilizado no estudo da História – o que para nós não cabe no âmbito da História da Arte – mas sim analisar como se colocou, no domínio da pintura de Retrato, a questão da representação do Corpo em termos de discurso artístico¹. Procurámos demonstrar com este trabalho que a questão da Pose – da representação do corpo – é um elemento configurador do retrato, e como tal, um dos elementos fundamentais na criação da obra. Seguimos também uma metodologia iconológica naquilo que ela representa de combinação da 'compreensão pela análise/decomposição e a explicação pela síntese'², assim como pela análise de 'conteúdos temáticos', ou seja, dos aspectos simbólicos (significados convencionais ou secundários)³ da e na representação do Corpo. Esta opção metodológica remeteu para a análise intertextual procurando a contextualização das obras analisadas relativamente a outras obras literárias ou pictóricas.

Entendemos ser assim possível, numa perspectiva analítica, separar o elemento Corpo do todo que constitui a Obra. O Corpo e as suas possibilidades de representação constituem um elemento na construção da imagem que poderíamos designar de 'estrutura profunda' no seguimento de José Augusto França ou, talvez mesmo, como uma 'forma simbólica'⁵ utilizando a terminologia de Panofsky. A encenação do Corpo – a Pose – pertence assim, na nossa perspectiva, ao domínio do tempo longo da História, da longa duração, constituindo-se como elemento significante por si próprio, manifestando uma autonomia relativa em relação a outros

elementos do todo que é uma Imagem. Ao se constituírem como 'unidades fixas' ou como 'estruturas representacionais' permitem-nos falar de 'estereótipos' ou 'figuras'.

A problemática em análise que, numa primeira leitura, poderíamos situar apenas nas referências no domínio da literatura e da teoria artística, foi enquadrada num movimento mais vasto ligado à criação das estruturas mentais e culturais do Renascimento, nas reformulações do Maneirismo e no Barroco. Três períodos históricos que não abandonarão a representação do individual e, pelo contrário, a desenvolverão com matizes próprias.

Como elementos paradigmáticos da representação do corpo no período em estudo, temos o Corpo Sagrado e o Corpo Profano. O século XV assiste ao aparecimento da representação do Corpo Profano desde a sua introdução através da figura do 'doador' até à sua afirmação e individualização relativamente à representação do Sagrado e, por esse facto, e embora o nosso objecto de análise se situe no século XVI, recuámos ao século XV sempre que se tornou necessário.

Escolhemos, como objecto de análise, uma série de Retratos de personagens portuguesas do século XVI, utilizando como critério, o facto do representado 'ser português' ou de estar ligado a Portugal por laços afectivos ou familiares.

A Pose

A Pose pode ser definida como um movimento 'congelado' no tempo e no espaço, com um objectivo – o da Representação – o do *ser visto como* e, como tal, desde logo, nessa intenção, remete para a construção de um texto numa criação de Sentido.

A Pose, como lugar do corpo, tem de ser entendida (em primeiro lugar) como momento de uma teoria da pintura, de uma teoria do corpo e de uma teoria dos afectos e das emoções. A representação do corpo é a construção de um texto em que o corpo ocupa um lugar principal, porque é o corpo de alguém – o retratado – que ocupa um lugar de destaque na sociedade que produz essa representação.

O corpo obedece a regras e entendimentos muito claros na sua actuação social, seja o corpo enquanto género – o masculino e o feminino – seja o corpo enquanto lugar de manifestação de uma personalidade, de um carácter. A cultura renascentista tipificou os modos de actuação do corpo, articulando a gestualidade como uma gramática simbólica, passível de uma leitura⁶.

Como refere Todorov, a pintura flamenga, entre outras, introduz a característica do 'symbolisme des images, à la fois représentation fidèle du visible et sens partagé par le peintre et les spectateurs', ou seja, a imagem contém elementos decifráveis pelos espectadores, elementos que remetem para uma tradição comum própria de um tempo histórico⁷.

Roland Barthes salientou também este jogo de aparente naturalidade do retrato e da pose, considerando-os como 'códigos' e, como tal, 'saturados de sentido'⁸.

A figuração do Corpo foi sempre uma área fortemente controlada e codificada pelos vários poderes (religioso, político) e é, por esta razão, um local de forte

cotidiana en el Renacimiento. Arte e experiencia en el Quattrocento. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

⁷ As representações visuais são «... à la fois reproduction des traits particuliers des objets et suggestions d'un sens second. Elles participent à la fois, comme disent parfois les linguistes, de la dénotation et de la connotation. Cette existence d'un sens fixe, attaché aux images, est conditionnée par celle d'un cadre mental commun, produit tant par le dogme religieux que par les traditions profanes. » in L'Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance. Paris: Éditions Adams Biro, 2001, p. 230.

⁸ "A imagem final oferecida pelo discurso (pelo «retrato») é, portanto, a de uma forma natural, saturada de sentido, como se o sentido não fosse mais do que o atributo ulterior de um corpo primeiro. Na verdade, a naturalidade do retrato provém do facto de, ao sobrepor-se, os códigos múltiplos se deslocarem: as suas unidades não ocupam o mesmo lugar, não têm a mesma dimensão, e esta disparidade, amontoado de camadas desiguais, produz aquilo a que se deve chamar o *deslizar* do discurso – o seu natural: quando dois códigos funcionam simultaneamente, mas segundo comprimentos de onda desiguais, produz-se uma imagem de movimento, uma imagem de vida – na ocorrência: um retrato." In Roland Barthes S/Z. Lisboa: edições 70, 1980, p.51.

como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos

representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica." In *Visto y no visto. El uso de la imagen*

como documento histórico. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p. 30.

⁶ Michael Baxandall analisa esta relação para o século XV no seu livro *Pintura y vida*

intertextualidade. Como tal, a representação do Corpo remete para outros textos, da literatura, da teologia, das leis.

Em termos teóricos, os movimentos do corpo, as encenações do corpo, remetem, na tradição greco-latina, para uma revelação do indivíduo – do seu eu moral e social – e a leitura e a representação obedecerão sempre ao conhecimento dessa retórica. Num segundo nível, temos também a definição do género – o masculino e o feminino – construídos teoricamente por uma clara definição de gestos possíveis.

Osmar Calabrese salienta a semelhança do retrato com a natureza-morta: “... o retrato apresenta traços de parentesco com a natureza-morta; em ambos os casos, o elemento representado está em pose, quer dizer, disposto na cena por um autor e não «captado» no seu movimento natural. A busca do instante como medida de tempo e do movimento corresponde à procura da simulação da realidade. A identificação do instante com a intemporalidade da pose corresponde, pelo contrário, a uma dupla simulação: primeiro, a encenação simula a realidade; depois, a representação da encenação simula a simulação.”⁹ A Pose e o Retrato remetem assim sempre para uma paragem do tempo, através de uma representação que dilata esse tempo numa assunção de naturalidade.

O nosso objectivo foi o de tentar des-ocultar o fingimento dessa naturalidade e o de mostrar como o modo de exhibir o corpo – a Pose – é um elemento fundamental na construção de um género pictórico, o do Retrato.

O Corpo e a sua Linguagem. O género e o movimento.

Os autores do livro *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance* partindo do pressuposto que o Corpo deve ser entendido como Linguagem apresentam e definem o seu entendimento desses dois conceitos: o *Corpo* será assim ‘...um objecto representado em duas dimensões (fotografia, pintura, gravura) e um organismo que se organiza para representar conceitos e desejos...[t.n.]’; a *Linguagem* será entendida como ‘...um sistema de signos produzidos num contexto histórico determinado que envolve repetições e codificações do tipo daquelas a que as sociedades atribuem sentidos específicos quer consiente quer inconscientemente...[t.n.]’¹⁰.

São conceitos que utilizaremos situando-nos no entendimento do Corpo como uma entidade histórica, lugar de afirmação e exibição de uma rede discursiva com elementos mentais, culturais, sociais e políticos, em suma, um lugar profundamente ideológico, embora de uma aparente trivialidade ou normalidade.

Considerando que o Renascimento se afirma como um período significativo no formular de tipologias de linguagens relativas à representação e actuação dos movimentos do corpo – nomeadamente através da formulação dessas tipologias nos Manuais de Civilidade (em que os papéis e as regras de etiqueta relativos ao homem e à mulher são claramente definidos) – Sharon Fermor procurará centrar-se nas características que distinguem essas tipologias. É um processo que ao longo dos séculos XVI a XVIII irá transformar os homens insistindo sobre os aspectos da educação tipificados nos manuais de civilidade. Erasmo referirá mesmo que a civilidade é um uso controlado do corpo e da linguagem. Assim a atenção sobre o exterior do Corpo torna-se fundamental, vigia-se o Olhar, o Movimento, o Gesto. Um elemento que surge de novo com Erasmo será a possibilidade de educar esses comportamentos e, ao longo dos séculos XVI a XVIII, procurar-se-á transformar o Homem educando a sua Natureza. O recato do Corpo, enquanto expressão, levará

⁹ Osmar Calabrese A *Linguagem da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1986, p. 30.

¹⁰ *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p.125.

a um novo paradigma que privilegia a expressão pela linguagem apagando os excessos de movimento e de gestos. Como se refere 'le corps est incité au silence'¹¹.

Sharon Fermor analisa também dois vocábulos que condensam as características do movimentar do homem e da mulher, nomeadamente 'gagliardeza' e 'leggiadria' que surgem, entre outros, por exemplo, em Ludovico Dolce. O primeiro referente ao homem, refere-se a um movimento que explicita a robustez e o vigor, assim como uma total autoconfiança, o segundo referente à mulher indicia um corpo seguro mas não rígido revelando uma certa 'graça'. Leonardo e Vasari referem-se a esta característica como 'uma forma em que a carne aparece suave de delicada com pouca musculatura'¹². Esta última característica poderia, em alguns casos, ser aplicada ao homem.

O movimento do corpo revela assim o movimento da alma e da mente, como o refere Alberti: "Os movimentos da alma são reconhecidos através de movimentos do corpo...Há movimentos da alma, chamados sensações: dor, alegria, medo, desejo e outros. Há movimentos do corpo: crescer, encolher-se, queixar-se...mover-se de um lado para o outro. [t.n.]¹³".

Leonardo da Vinci afirmará que a *Postura* é o primeiro e o mais nobre aspecto da pintura de figura. A 'qualidade' pode ser conseguida pela 'imitação do real', mas o movimento dessa figura é necessariamente engendrado por um talento de um grande 'discernimento'¹⁴. A percepção das intenções dos homens poderá ser detectada através dos gestos e dos movimentos dos membros. Assim a representação da Figura será tanto melhor quanto mais expressar as 'paixões do cérebro' através das suas acções.

Os movimentos do Homem devem estar de acordo com os do seu estatuto social e a sua idade, tal como refere Leonardo insistindo na observância do *Decorum*¹⁵.

O Rosto é foco de atenção na cultura do século XVI ao XVIII e será tema de manuais de retórica, obras de fisiognomonia, livros de civilidade. Espelho da alma será elemento fundamental na percepção de si próprio e nas interações na sociedade civil. A fisiognomonia é reformulada por B. Coclès no século XVI, através de uma obra muito difundida em que se define a fisiognomonia como "une science royale, par laquelle sont les conditions des hommes pleinement connues par aucunes conjectures, car le visage est communément prédicateur et indice, (...) tellement il révèle et dénuie le cœur, et sont par lui les voix connues des intérieurs pensées et cognitions, lesquelles toutes choses sont contenues sous la vérité physiognomonique."¹⁶

O Rosto vai inserir-se num processo global que vai modelar os comportamentos – emocionais, sociais, sentimentais – de forma a evitar os excessos, como referem, Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche é 'la mise au silence du corps'¹⁷.

Um caso particular, a representação do Rei, ou a sua presença nos espaços públicos, encena aquilo que Ana Maria Alves designa de "o efeito régio" que obedece a duas regras: a regra da distância e a regra da altura. Assim: "A regra da distância visa criar um «espaço régio» simultaneamente topográfico e simbólico, de que o Rei ocupa o centro."¹⁸. Conceito fundamental é o da 'majestade': "Da imagem do rei é ainda indissociável a majestade acima de tudo pelo aspecto exterior, surgindo como um traço característico de comportamento, uma verdadeira linguagem do corpo do rei."¹⁹.

Teorias do Retrato

O primeiro texto teorizador do Retrato é, conforme refere Édouard Pommier, o texto *Do Tirar polo natural* de Francisco de Holanda, concluído em 1549. Para Pommier 'é o primeiro tratado autónomo consagrado exclusivamente à arte do

¹¹ Ibidem, p.217.

¹² Ibidem, p. 141.

¹³ Referência retirada de Michael Baxandall, ob. cit., p.82.

¹⁴ Cf. Martin Kemp *LEONARDO On painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1989, p.144.

¹⁵ ibidem, p. 152.

¹⁶ Jean Jacques Courtine e Claudine Haroche *Histoire du Visage*. Paris : Éditions Rivages, 1988, p. 41.

¹⁷ Ibidem, p.20.

¹⁸ Cf. Ana Maria Alves *Iconologia do Poder Real no período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

¹⁹ "Podemos dizer que a «materialização» da majestade do príncipe se polariza em torno de três perspectivas fundamentais: um aparato simbólico que é próprio da realeza, a presença pública e, finalmente os comportamentos do príncipe. Assim, as insígnias, divisas e emblemas que, assumindo maior ou menor complexidade – diademas, mitras, coroas e ceptros – sempre foram atributos dos reis, para o simultâneo estabelecimento da diferença e da representação da figura e do ofício régios, pretendem destacar a dignidade real e acrescentar a majestade do rei, constituindo-se como símbolos do seu poder." Ibidem, p. 70.

retrato'. Antes de Holanda apenas Aretino, em 1545, na sua correspondência, apresenta uma ideia de retrato memorial.

Do texto *Do tirar polo natural* salientaremos os aspectos que mais pertinentes para a nossa análise, os das propostas de Holanda sobre a 'pose' a utilizar nas representações e os possíveis significados da representação do corpo em 'pose'.

Para o teórico português, o retrato será coisa de poucos pintores, e, poucos serão também os representados. Holanda, refere mesmo que, só alguns de entre os reis e príncipes merecem ter o seu retrato.

Deixando as reflexões sobre as técnicas e suportes do retrato, vejamos a tipologia proposta de representação.

Em relação à pose Holanda apresenta as três hipóteses, o 'Fronteiro', o 'Meio Rosto' e o 'Treçado', ou seja, o retrato frontal, de perfil e a três quartos. O 'treçado' será o seu preferido, porquê? Porque "...o rosto fronteiro é quase sem graça e chato e não mostra nada do perfil e feição do meio rosto, nem das ilhargas do rosto. O meio é muito austero e grave e mui saído para fora, e não mostra nada da frente nem de diante, mas somente o rigor do perfil. O treçado mostra o bom de ambos estes modos, e pouco do mau; e por isto é o melhor, porque mostra parte da frente e parte do perfil: e ambos, como digo, fazem uma igualdade mui conforme e escolhida."²⁰.

O rosto 'treçado' deverá ser inclinado 'à mão direita' e ter a luz pela frente e não de lado. No entanto, e matizando as coisas mais uma vez Holanda propõe que se tenha em atenção a pessoa a retratar e escolher a pose de acordo com a sua melhor feição. O 'recursado' é ainda outra pose, em que o rosto surge erguido para cima ou inclinado para baixo. O primeiro é muito 'nobre' e particularmente difícil.

Em Itália admira-se a representação do corpo em pé, refere Holanda, mas prefere-se a representação em que os corpos aparecem 'assentados em seus assentos, escolhidos e quietos, ainda que sejam belicosos e armados os príncipes que ao natural são pintados em retrato.'

Ideia central, que nos fica do texto de Holanda e que Pommier salienta também, é a de que 'O retrato ao natural era no entanto uma rectificação do natural, de modo a corresponder ao princípio do compromisso entre a beleza e a semelhança de acordo com Alberti'(t.n.)²¹.

O Retrato em Portugal. Séculos XV e XVI

O aparecimento da nova cultura humanista manifesta-se em Portugal pelo aparecimento e desenvolvimento do retrato. Ao longo dos séculos XV e XVI os retratos de personagens portugueses distribuem-se por duas linhas principais: uma em que as obras cumprem uma função essencialmente informativa da pessoa e/ou do seu estatuto; outra em que os retratos procuram traduzir a imagem simbólica da missão em que a figura se encontra investida²².

Relativamente ao segundo caso temos os modelos do Retrato de Doador, da Perpetuação da Memória e a mistura entre a Figura Áulica e a imagem de devoção cristã (cujo exemplo paradigmático é o da obra *Princesa St. Joana* do Museu de Aveiro).

Na fase anterior ao século XVI os retratos conhecidos na pintura portuguesa ou na pintura de personagens portugueses são na sua maioria, ou quase totalidade, retratos régios. Estes retratos são para Fernando António Baptista Pereira "retratos carregados de simbolismo e visando uma sacralização da função régia"²³ e, como tal, neles surgem os reis e seus familiares num conjunto de retratos de que existem referências mas de que se desconhece a localização de alguns²⁴.

²⁰ Ibidem, p. 23.

²¹ Édouard Pommier *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Gallimard, 1998, p.132.

²² Cf. "A Pintura num período de transição" in *História da Arte – O Renascimento*, vol. VI. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp.140-141.

²³ Cf. artigo *O retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga – uma leitura iconológica* in *PRELO*, nº 11, Abril/Junho de 1986.

²⁴ Conforme refere José Augusto França temos os casos do conde D. Henrique, Afonso III, D. Dinis e D. Isabel, D. Pedro I, Sancho II, D. João I e D. Filipa de Lencastre, D. Fernando, D. Afonso IV e o príncipe D. Afonso, Afonso V, D. João II e D. Leonor, D. Duarte e a infanta D. Catarina. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 13.

Existentes e possíveis de serem apreciados temos os seguintes retratos: D. João I no *Fresco da Senhora da Rosa* (Igreja de S. Francisco, Porto) onde o casal real é apresentado por S. João Baptista e S. João Evangelista e, o *Retrato de D. João I* apresentando o busto do rei numa posição de três quartos e mãos postas; o retrato de Nuno Álvares Pereira que existe em cópia quinhentista, conforme refere Augusto França; *Retrato de D. Fernando* (tríptico da Batalha, MNAA); *Retrato de D. Isabel* duquesa de Borgonha (Van Eyck, 1428); D. Henrique retrato pintado nos Painéis de S. Vicente, desenhado na “Crónica dos feitos da Guiné” e esculpido no portal sul dos Jerónimos; A aguarela representando D. Afonso V; A princesa Joana no retrato da *Princesa St. Joana* (Aveiro); Os *Painéis da Veneração a S. Vicente* (Nuno Gonçalves, 1471, MNAA) que apresentam um conjunto de retratos de diversos personagens pertencentes a grupos diferentes e com estatutos sociais, políticos e espirituais diferentes.

A pintura de retrato, ou melhor dizendo, a pintura de retrato de personagens portugueses, desponta assim em Portugal na primeira metade do século XV, com o retrato do Rei D. João I (1434-1450) este retrato que se integra na “Tónica renascentista da **perpetuação da memória**” vincula-se “... Às novas concepções da piedade religiosa, profundamente individualizada, traço que os aproxima mais do retrato nórdico de que do retrato humanista da Itália.”²⁵

O retrato individual surgirá ainda com o retrato de D. Nuno Álvares Pereira e o retrato da Princesa Santa Joana, este último “... revelando uma dupla dimensão de **figura áulica** (as jóias e o vestido) e de **devota cristã** (os cabelos caídos como Santa Maria Madalena, as mãos postas sobre o coração – amor divino – a expressão contida.”²⁶. O retrato colectivo surgirá grandiosamente nos *Painéis de Veneração a S. Vicente*²⁷.

Relativamente à formalização de uma tipologia da Pose no retrato português ou de personagens portugueses anteriores ao século XVI, temos dois casos de representação do *busto* (D. João I e Princesa St. Joana), uma representação a *três quartos* (D. João I) e *frontal* (Princesa St. Joana). No caso da representação de D. João I, a pose apresenta o rei definido pela posição das mãos – as mãos postas numa posição de piedade religiosa. No caso da Princesa St. Joana a sua representação surge numa pose frontal com a mão sobre o coração e interposta entre ela e o espectador.

Os *Painéis da Veneração a S. Vicente* apresentam um conjunto de situações de Pose variadas. Há um único perfil no painel do Arcebispo, e os restantes rostos estão representados a três quartos ou em pose frontal. O corpo surge representado em pé, ajoelhado, ou mesmo acorçado.

No século XVI verifica-se uma proliferação de retratos mantendo a predominância da temática régia. O reinado de D. Manuel assiste à produção de obras que integram a figura do rei (e da família real) em espaços religiosos (*Casamento de D. Manuel I*, Museu de S. Roque / *Adoração dos Magos*, Mestre de S. Bento / *Adoração do Magos*, retábulo de Torres Vedras / “*Fons Misericordiae, Fons Vitae, Fons Pietatis*”, Misericórdia do Porto / *Tríptico dos infantes*, Mestre da Lourinhã) e a representação de D. Manuel e seus filhos nos vitrais da Batalha (Francisco Henriques).

Neste primeiro conjunto de imagens temos três situações diferentes: o retrato em que o rei aparece integrado na composição religiosa, a tipologia da apresentação pelo santo e a representação do casamento do rei.

O reinado de D. João III e de D. Catarina de Áustria, levará a uma transformação da tradição do retrato, principalmente na instituição de um Retrato de Corte, criando

²⁵ Cf. Fernando António Baptista Pereira *História da Arte Portuguesa. Época Moderna (1500-1800)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, p. 150.

²⁶ Ibidem.

²⁷ “Os soberbos sessenta retratos dos painéis da Veneração a S. Vicente combinam singularmente a individualização (de teor caracterológico) das máscaras e a tradução fiel da imagem simbólica da missão em que essas figuras se julgam investidas.” In *História da Arte – O Renascimento*, vol. VI, pp.140-141.

²⁸ Luís de Moura Sobral 'Os Retratos de D. João V e a tradição do Retrato de Corte' in *Claro Escuro*, n.º 2 – 3. Lisboa: Quimera, Maio/Novembro de 1989, p.19.

²⁹ *História da Arte – O Renascimento*, vol. VI, pp. 141-142.

³⁰ Vasco Pulido Valente no prefácio à obra de Annemarie Jordan *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994, p.10.

³¹ *Ibidem*, p.13.

³² "Nestes retratos-promessa (ou mesmo ex-voto), cuja filiação na estética de influência veneziana por via flamenga é bem evidente, o objectivo imediato é solicitar a intercessão divina na salvaguarda da linha de sucessão no trono (...) o rei é um simples fiel de Deus, solicitando a intercessão da Igreja em ordem à concessão da mercê divina do dom da sucessão." *História da Arte – O Renascimento*, vol. VI, pp. 141-142.

³³ Vítor Serrão *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 56, 58 e 101.

³⁴ Fernando António Baptista Pereira defende a sua identificação como o Infante D. João, pai de D. Sebastião.

retratos que operam uma viragem na tradição do retrato régio, representando os reis como personagens da Corte ou como simples fiéis da Igreja.

Para Luís de Moura Sobral surge 'O retrato de corte...Na sua forma 'moderna' ele aparece com o reinado de D. João III, quando o género, no âmbito do espaço cultural que aqui interessa, havia sido codificado por Ticiano'.²⁸

A criação de uma colecção de retratos por parte de D. Catarina de Áustria e a vinda de António Moro a Portugal em 1552, levarão ao renovar da produção do retrato áulico e, segundo alguns autores, operará a 'passagem do renascimento ao maneirismo na retratística nacional'²⁹. Estes retratos de aparato responderão, segundo Vasco Pulido Valente a necessidades novas de "... uma necessidade ideológica impositiva e solene que leva à emergência da peça dita de aparato, para a afirmação das presenças daquelas egrégias personagens."³⁰. Ainda segundo este autor, em Portugal cruzaram-se factores diversos que levarão a esse tipo de retrato: o retrato flamengo com António Moro, a teorização buonarrotiana com Francisco de Holanda, a importância dos círculos culturais da infanta D. Maria e do infante D. Luís, e o papel de Francisco de Holanda – protegido de D. Catarina – que unirá esta rede³¹. A obra teórica de Francisco de Holanda, principalmente o tratado *Do tirar polo natural* de 1549 preparará a 'atmosfera intelectual da corte de Lisboa' para a chegada de António Moro que realizará vários retratos da família real. Cristóvão Lopes a partir dos protótipos de Moro realizará também retratos que D. João III e de D. Catarina que se integram no modelo dos retrato-promessa³².

Integrando-se na tradição do doador presente na composição religiosa temos na pintura portuguesa do século XVI os três exemplos seguintes: *Deposição no Túmulo* (Cristóvão de Figueiredo, 1520-1530, MNAA), *Adoração dos Magos* (Mestres de S. Bento, 1520, MNAA), *Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora* (1540-1560, autor não identificado, MNAA), *Santa Catarina e um doador* (Autor não identificado, 1520-1540, MNAA). Além destas referências clássicas na historiografia de arte portuguesa são também apresentadas, por Vítor Serrão, as obras *Cristo em casa de Marta e Maria* (Vasco Fernandes, 1530, Museu Grão-Vasco) apresentando o retrato do Bispo D. Miguel da Silva e um auto-retrato do pintor. Na obra *Última Ceia* (Vasco Fernandes, Igreja do Espírito Santo, Évora) encontra-se também um auto-retrato de Vasco Fernandes. Outro caso de presença de doador na composição, também referido por Vítor Serrão é o da obra *Circuncisão* da Sé de Lamego (1508-1511) com o retrato do Bispo D. João Camelo³³.

D. Sebastião será retratado em três obras de Cristóvão Morais (*Retrato de D. Sebastião de Portugal*, 1565, Convento das Descalzas Reales, Madrid / *Retrato de D. Sebastião de Portugal com armadura*, 1572, colecção particular, Espanha / *Retrato de D. Sebastião de Portugal*, 1571- 1574, MNAA) e uma obra de Sanches Coelho *Retrato de D. Sebastião de Portugal com armadura* (1572-1582, Fundación Casa de Alba, Palacio de las Duenas, Sevilha).

Representações distintas são os três retratos seguintes: *Retrato de Jovem Cavaleiro* (1540-1560, MNAA), *D. Margarida da Silva e seu filho* (1580), *Senhora com Rosário* (Joris Van der Straeten, 1550-1560, MNAA). Se relativamente ao primeiro se mantém as dúvidas quanto à pertença à família real³⁴, as outras duas obras representam elementos da nobreza portuguesa.

A Pose. Conceitos / Indicadores

A análise da Pose foi concretizada através da criação de uma grelha de leitura. Nesta grelha estabelecemos as 'encenações possíveis de Pose' e as unidades

fundamentais de definição da presença do corpo, nomeadamente: o Corpo (verticalidade, horizontalidade, perfil, 3/4, frontal, imobilidade, mobilidade); o Olhar (baixo, alto, frontal, esquerdo, direito); os Membros (mobilidade, imobilidade); as Mãos (mobilidade, imobilidade, abertura, fechamento). Considerámos também o Gesto, quando a combinação de movimentos do Corpo constrói um momento legível. A ligação próxima do Corpo representado a objectos específicos – cadeira, mesa, coluna, cortina, etc. – foi também considerada na medida em que estes elementos da composição interferem com a postura do Corpo (apoio, suporte, revelação, ocultação). Deixámos de lado a leitura simbólica de outros elementos constituintes da Imagem (objectos, roupa) só os referindo caso interagissem, de alguma forma, com a Pose. Para uma leitura rigorosa destes aspectos construímos uma base de dados utilizando com ‘unidades mínimas’ os indicadores referidos.

As obras e os autores

As obras que analisámos envolvem três campos diferentes se considerarmos posição social dos representados: a representação de elementos da família Real portuguesa; a representação de elementos da aristocracia (nobre ou religiosa): a representação de doadores em composições religiosas.

Temos também dois campos globais, o do Retrato ‘puro’ e o da Composição religiosa em que surgem representados, ‘retratados’, elementos da família Real (caso das apresentações pelo Santo), ou outros personagens não identificados, no caso das representações de doadores em composições religiosas.

Os limites cronológicos das obras que analisámos estendem-se desde o ano de 1515 (obras do Mestre da Lourinhã) até cerca de 1580 (*Retrato de D. Margarida da Silva e seu filho*). Analisámos trinta e quatro obras que retratam na pintura personagens portugueses do século XVI e que, por questões de espaço não podemos enumerar, mas tão só referir os seus autores.

Dos autores destas obras três são estrangeiros que trabalharam em Portugal, nomeadamente, António Moro (activo em Portugal entre 1550-1552), Joris Van der Straeten (activo em Portugal entre 1556 e 1560) e Alonso Sanchez Coello (activo em Portugal entre 1551-1556). Seleccionámos também porque nos pareceu útil em termos comparativos, uma obra de Ticiano, *Retrato de D. Isabel de Portugal*, de 1548. Pintores portugueses temos os Mestres de S. Bento (Gregório Lopes e Jorge Leal), Mestre da Lourinhã (activo entre 1510-1530), Cristóvão Lopes (1516-1570), Cristóvão Morais (activo entre 1551-1571), Cristóvão de Figueiredo (1515-1555) e Francisco de Holanda (1517-1548).

A Pose. Encenações possíveis.

Vejamos então as características dominantes encontradas no conjunto de obras em análise:

Treçado / Fronteiro / Meio-Rosto – Em relação à opção pela posição da cabeça, a tipologia defendida por Holanda no seu tratado é a adoptada por todos os pintores, aparecendo em todas as obras que analisámos, a posição de três quartos³⁵, o ‘treçado’ de Francisco de Holanda.

De Pé / Sentado / Ajoelhado – O personagem de Pé surge em vinte e duas situações e podemos associá-lo com uma tendência maioritária quanto ao Olhar, na tendência que classificámos de “Olha o espectador”. Em relação à posição do corpo do representado, a posição ajoelhada surge-nos em nove situações para o personagem

³⁵ A opção por esta pose terá certamente a ver com o facto de, como é referido por vários autores, ser aquela que permite a exibição de um maior número de elementos de identificação.

³⁶ O Príncipe D. João e S. João Baptista (1515-1518), O Príncipe D. Luís e S. Domingos de Gusmão (1515-1518), Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina (1552-1571), Retrato de D. João III com S. João Baptista (1552-1571), Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina (1553-1578), Retrato de D. João III com S. João Baptista (1553-1578).

³⁷ Annemarie Jordan refere que a pose sentada "... era um tipo de composição que visualmente se adequava ao carácter virtuoso das damas retratadas, exemplo típico da esposa perfeita e da senhora ideal." In *O Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro*, p. 68. A mesma autora refere ainda que a cadeira é um elemento pictórico que António Moro recupera dos pintores italianos (Rafael, Ticiano e Bronzino) e é um símbolo de autoridade, cf. ob. cit. p. 68.

³⁸ Retrato de D. Catarina de Áustria (1552-1571), Retrato de D. Maria princesa de Parma (1552-1559), Retrato de D. João III (1552-1571), Santa Catarina e um doador (1520-1540), Retrato de Luís Gomes da Mata (1575-1600), Retrato de Jovem Cavaleiro (1540-1560).

³⁹ Retrato de D. Joana de Áustria com um pagem negro (1553), Adoração dos Magos (1520), Dois doadores na Deposição no túmulo (c.1530), D. Margarida da Silva e seu filho (1580), Retrato de D. Joana de Áustria com um pagem negro (1553).

⁴⁰ Retrato de Luís Gomes da Mata (1575-1600), O Retrato de Jovem Cavaleiro (1540-1560), Retrato de D. Maria princesa de Parma (1552-1559), Retrato de D. João III (1552-1571), Retrato de D. Catarina de Áustria (1552-1571).

principal e uma para a personagem secundária (Madalena Ruiz no *Retrato de D. Isabel Clara Eugénia com Madalena Ruiz*). Surge também em seis situações de representação que classificámos na tipologia de Apresentação pelo Santo³⁶, em dois casos em composição religiosa (a família real no quadro *Nossa Senhora de Belém* atribuído a Francisco de Holanda) e a representação da doadora no quadro *Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora*.

Apenas nos surge uma situação em que o personagem representado se encontra isolado na composição e se encontra ajoelhado, é o caso do *Retrato de D. Maria princesa de Parma* (1565) de António Moro. A tradição formal da representação do corpo ajoelhado – articulado habitualmente com o gesto piedoso das mãos postas – encontra-se também na representação escultórica portuguesa como, por exemplo, no caso da representação de D. Manuel no Mosteiro dos Jerónimos [Fig. 1] e do túmulo de D. Luís da Silveira [Fig. 2]. A posição de ajoelhado com o corpo apoiado nos cotovelos – que não surgiu nas obras analisadas – surge em duas representações: a dos Painéis da Veneração a S. Vicente [Fig. 3] e a de um frade na *Nossa Senhora de Belém* de Holanda [Fig. 4].



[Fig. 1] – D. Manuel.
Nicolau Chanterenne – c. 1517
– decoração do portal axial
do Mosteiro dos Jerónimos.

[Fig. 2] – Túmulo de D. Luís
da Silveira. Odarte – c.1530.
Igreja Matriz de Góis.



[Fig. 3] – Painéis da
Veneração a S. Vicente
(pormenor).



[Fig. 4] – Nossa Senhora
de Belém atribuído a Francisco
de Holanda (pormenor).

Temos três situações em que o personagem se encontra sentado³⁷, *Retrato de Isabel de Portugal* (1548), *Retrato de D. Maria de Portugal* (1552), *Senhora com Rosário* (1550-1560). Holanda refere, no seu *Tirar polo natural* que em Itália se admira a representação do corpo em pé mas que se prefere a representação em que os corpos aparecem sentados.

Busto / Corpo Inteiro / Meio Corpo – Relativamente ao enquadramento escolhido, a tipologia utilizada distribui-se pelas seguintes opções: Busto (simples ou com representação das mãos); Meio Corpo; Corpo Inteiro. O primeiro caso surge-nos em dez obras. Seis apresentam o busto isolado³⁸. Em quatro obras o busto surge integrado numa composição³⁹. Em seis casos não são representadas as mãos⁴⁰ e em cinco casos são representadas⁴¹.

Em quinze obras surge a representação do Corpo Inteiro e, em onze obras, a representação do Meio Corpo.

O *Olhar* – A posição do Olhar, ou a colocação do Olhar, é um elemento fundamental na representação pictórica, criando linhas de força que estruturam a composição. O Olhar define um Espaço – que pode ser para fora do quadro, para dentro do quadro ou o do próprio quadro. Das três tipologias que criámos – ‘Olha o espectador’ (olhar para fora do quadro), ‘Olha dentro do quadro’ (olhar para dentro do quadro) ou ‘Olhar ausente’ (olhar o próprio quadro) – a que surge claramente nos casos analisados é o de “Olha o espectador”, com vinte e quatro situações.

Relativamente ao indicador “Olha dentro do quadro” temos cinco situações, nomeadamente: o Pagem (*Retrato de D. Joana de Áustria com um pagem negro*, 1553), o de Madalena Ruiz (*Retrato de D. Isabel Clara Eugénia com Madalena Ruiz*), o dos doadores (*Adoração dos Magos*, 1520, *Virgem e o Menino*, *Santa Ana*, *São Joaquim e uma doadora*, 1540-1560 e *Santa Catarina e um doador*, 1520-1540) e o caso de D. Manuel (*Casamento de D. Manuel I*, 1518).

No indicador “Olhar ausente” temos oito situações de um olhar que se presta a ser admirado/observado e que tornando o quadro uma representação fechada sobre si própria, o torna objecto de admiração / observação.

No indicador ‘Olhar Direita / Esquerda / Frontal’, que classifica a direcção do olhar na horizontalidade, temos nove casos do olhar à direita, sete casos à esquerda e vinte casos de olhar frontal.

‘Olhar Alto / Baixo’ relativamente a esta categoria, que classifica a direcção do olhar na verticalidade, temos dois casos de olhar ao Alto (Madalena Ruiz e o Pagem negro) e dois casos de olhar ao Baixo (D. Leonor no casamento de D. Manuel e o príncipe D. Luís). Predomina o olhar frontal perpendicular ao corpo.

O *Gesto* – Com este indicador, procurámos definir uma tipologia de gestos utilizados na representação. Grosso modo poderíamos distinguir entre o Gesto Profano e o Gesto Religioso. Dentro do primeiro, como já vimos, temos as situações em que surgem as mãos postas em sinal de piedade religiosa. Temos nove obras em que surge claramente este gesto, duas enquadram-se na tipologia do doador (*Santa Catarina e um doador*, 1520-1540 e *Virgem e o Menino*, *Santa Ana*, *São Joaquim e uma doadora*, 1540-1560), seis integram-se na tipologia da apresentação pelo Santo⁴², e uma na de retrato (*Retrato de D. Maria princesa de Parma*, 1565).

O Gesto profano dividimo-lo em gesto simples ou gesto que envolve objectos ou pessoas. Relativamente ao primeiro, temos apenas um caso – o gesto de Apontar – que surge na obra *Adoração dos Magos* (1520) em que dois dos doadores apontam para o Menino. É um gesto que remete para dentro da obra.

Na análise do Gesto que envolve objectos ou contactos físicos dividimo-lo, por uma questão de facilidade de análise, de acordo com o Género do personagem.

Relativamente à tipologia de gestos masculinos o ‘segurar a espada’ surge como traço predominante, assim como o ‘segurar o bastão’⁴³. O primeiro caso tinha já uma tradição na representação pictórica e escultórica portuguesa do século XV, nomeadamente, no caso da representação dos cavaleiros nos Painéis da Veneração a S. Vicente. O segundo caso surge na representação de D. Sebastião e nas representações dos vice-reis da Índia (D. Afonso de Albuquerque e D. Francisco de Almeida), em que surge também, o gesto do ‘segurar a espada’. Estas duas últimas representações diferem das restantes, pois as duas mãos desempenham – se assim podemos dizer – um papel ‘activo’ já que uma segura o bastão e a outra o punho da espada.

⁴¹ A representação das mãos na tipologia do Busto foi introduzida, como vimos em capítulo anterior, por Andrea del Castagno na obra “Retrato Masculino” (1450) e retomada por Verrocchio na sua “Dama do Ramalhete” (1475-1480).

⁴² O Príncipe D. João e S. João Baptista, 1515-1518, O Príncipe D. Luís e S. Domingos de Gusmão, 1515-1518, *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, 1552-1571, *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, 1553-1578, *Retrato de D. João III com S. João Baptista*

⁴³ Como refere Annemarie Jordan “A espada era considerada um símbolo de Deus e a representação de Cristo por excelência. Assim, ao recebê-la, os monarcas tornavam-se cultores gladii, ou defensores da fé.” In *O Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro*, p. 123. A pose do segurar o bastão em oblíquo é, ainda na opinião da mesma autora, “... uma citação evidente da série dos imperadores romanos, de Ticiano, executada para os Gonzagas de Mântua, de 1536 a 1538.”, ob. cit. p. 120.

⁴⁴ Representava um elemento de poder e autoridade dos Habsburgo, ibidem pp. 59 e 61.

⁴⁵ De acordo com Annemarie Jordan são elementos simbólicos que remetem para a elevada posição social do retratado, ibidem, p.40.

O apoio do corpo surge-nos apenas num caso, o de D. João III que se apoia na base da coluna (a coluna é um elemento citado e repetido em relação aos Habsburgo⁴⁴). Trata-se de um caso único de utilização da Coluna como apoio do corpo no retrato da família Habsburgo.

Na representação feminina predomina o segurar o Leque, as Luvas, o Lenço⁴⁵. Temos dois casos em o corpo se apoia na Cadeira e na Mesa. Dois casos em que o personagem principal toca na cabeça e um caso em que toca o ombro. São gestos que se distinguem na sua contextualização, o gesto afectivo entre mãe e filho (raro na pintura de retrato do século XVI), e os gestos de protecção / domínio no caso de *D. Joana de Áustria com um pagem negro* [Fig. 5] e de *D. Isabel Clara Eugénia com Madalena Ruiz* [Fig. 6].

O gesto de contacto físico: D. Manuel a pegar na mão de D. Leonor, D. Margarida da Silva a tocar o ombro do filho, D. Joana de Áustria a tocar na cabeça do pagem e D. Isabel Clara Eugénia a tocar a cabeça de Madalena Ruiz. São sempre contactos em que o autor do gesto exibe uma superioridade (social, sexual, afectiva) em relação ao segundo elemento.



[Fig. 5] – D. Joana de Áustria com o pagem negro, 1553



[Fig. 6] – D. Isabel Clara Eugénia com Madalena Ruiz, 1585/1588

A tipologia da mão que exibe é uma situação de que podemos encontrar exemplos na Escola de Fontainebleau ou na pintura italiana. É o caso da obra de Boticelli (*Homem com medalha de Cosme de Médici*. [Fig. 7]), ou de alguns quadros da Escola de Fontainebleau [Fig. 8 e 9].



[Fig. 7]



[Fig. 8]



[Fig. 9]

Exibição de um objecto: o caso da Flor (*D. Margarida da Silva e seu filho*, [Fig. 11]), da Jóia (*D. Isabel de Bragança*, [Fig. 10]) e do Medalhão (*D. Isabel Clara Eugénia com Madalena Ruiz*), o Rosário (*Vêlha Senhora*), ou o Anel (*D. João III*, *D. Maria de Áustria* (1551).

A exibição da Flor surge no caso da representação da criança, o filho de D. Margarida da Silva. A exibição da Flor (amor perfeito?) e da jóia em forma de coração encontram-se também, por exemplo, na obra *Retrato de um Jovem e de uma Jovem* (Flandres, 1540)⁴⁶. O gesto repete-se, ficando o objecto exibido sempre entre o polegar e indicador da mão direita.

⁴⁶ A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 62-63.



[Fig. 10] – D. Isabel de Bragança, António Moro e Sanchez Coello, 1552.



[Fig. 11] – D. Madalena Silva e seu filho, autor não identificado, 1580.

O medalhão remete para a tipologia do retrato dentro do retrato sendo também uma citação clássica – o camafeu.

A Pose conjunta ou o retrato duplo – O retrato apresentando duas personagens não é frequente nos casos analisados. Temos dois casos em que os representados se situam em pólos opostos da escala social, e um em que entre os representados existem claros laços afectivos (*D. Margarida da Silva e seu filho* [Fig. 11]) em que os dois se encontram lado a lado em situação de alguma igualdade. Nos restantes casos, e mesmo considerando os exemplos da apresentação pelo Santo, um dos representados assume sempre uma posição subalterna – o ajoelhar – seja ele religioso ou social.

As Mãos – Procedendo a uma análise da Posição das mãos, já não do gesto como vimos anteriormente, mas sim do lugar que as mãos ocupam na representação do corpo, encontramos uma dominante que é a da mão virada para baixo, a mão que acompanha o braço ao longo do corpo. Pode segurar objectos, exhibir um anel, mas assume sempre uma verticalidade descendente.

Esta tendência é contrariada por três casos – em que se representa um gesto piedoso – em que as mãos tomam um sentido ascendente ou horizontal (*Vêlha Senhora*) e nas representações do feminino em que as mãos assumem uma relevância na composição (exibindo / tocando / interpondo). Na representação do masculino nunca surge a mão interposta entre o representado e o espectador (temos apenas um exemplo no caso do doador na *Adoração dos Magos*, 1520).

Do silêncio do corpo à eloquência da alma

A análise realizada permitiu-nos colocar uma hipótese de leitura centrada em torno de dois pontos: um o de formalizar as tendências dominantes na construção da Pose, relativamente ao conjunto de obras analisadas; o outro, mais ensaístico, se assim podemos falar, o de estabelecer uma proposta de leitura da Pose relativamente à construção da Imagem (campo da linguagem artística) e à articulação desta com o contexto global em que se insere (campo das teorias das motivações).

Da análise realizada encontramos modos de representar dominantes: a utilização da posição em ‘três quartos’ na representação do rosto; a representação do corpo em pé a olhar o espectador; a utilização da representação do corpo inteiro, do meio corpo e do busto; o predomínio da verticalidade; a imobilidade do corpo, dos membros, das mãos.

Comparando estes modos de figurar o Corpo com a sua representação na pintura religiosa, uma pintura que não sendo tirada do natural, poderíamos chamar de ficcional, encontramos uma diferença clara. Enquanto a pintura religiosa é feita de movimentos do corpo enquanto traduções pictóricas de estados de alma, particularmente nas fórmulas do maneirismo⁴⁷, o que encontrámos aqui foi um silêncio do corpo – os movimentos são mínimos e, nalguns casos inexistentes – mas este silêncio, à luz dos códigos de leitura da época, revela uma ‘alma’ segura, poderosa e controlada. É assim um silêncio eloquente. Uma personalidade. O retrato destes personagens do século XVI constitui-se assim como uma representação hierática.

⁴⁷ Ver por exemplo, Venegas ou Campelo, num conjunto de outros que representam o corpo deformando-o e apresentando um ‘teatralismo dos gestos e a movimentação artificial das roupagens’ Cf. Fernando António Baptista Pereira *As Sociedades Ibéricas e o Mar a partir de finais do século XVI. Exposición Mundial de Lisboa, 1998*, p. 61. Um outro caso paradigmático da teatralidade dos gestos na representação na pintura religiosa é o de Francisco de Campos, por exemplo, na obra *Pentecostes*. Esta comparação entre a representação do corpo relativamente a personagens retratados (‘reais’) e personagens oriundos dos textos seria um trabalho interessante para o estudo das formas de representação do corpo.

Vimos assim corpos que se ajoelham sob um peso religioso ou social, corpos que se impõem, exibindo-se no seu esplendor, e corpos que comunicam. Todos eles revelam uma determinada visão de uma sociedade sobre os 'seus corpos' e propõem uma forma de representação dos corpos, naquilo que a obra de arte tem de dialéctico, enquanto elemento estruturado e estruturador.

A Pose, a forma como o corpo é representado é um elemento fundamental na construção da configuração espacial – no entendimento que Rudolf Arnheim lhe dá – a verticalidade, o olhar o espectador, a imobilidade 'activa' são elementos chave na obtenção de um efeito de distanciação, de exibição de um poder, da 'maiestas', *constituindo e fornecendo o sentido da representação pictórica*.

A referência de Ana Maria Alves à importância do 'olhar' do rei que "muito maior lugar fazia com o olhar do que todos os oficiais e porteiros da maça com muito trabalho podiam fazer"⁴⁸, permite apercebermo-nos dos possíveis efeitos destas representações sobre o espectador.

Para o pintor ao serviço da corte portuguesa de D. João III e de D. Catarina, assim como da corte espanhola, a questão da representação do corpo era fundamental na sua prática artística, pois do que tratava aqui era da construção de imagens ligadas à propaganda e ao poder do Estado. O retrato era um texto elegíaco, um 'espelho de príncipes', como diria Ana Buescu⁴⁹. Possuindo naturalmente elementos de identificação, ele remetia para uma representação outra que era a dos soberanos (e da aristocracia) em pose. A pose surge assim como uma simulação do natural e a representação pictórica como uma simulação da pose. Simultaneamente, representasse a emanção de um poder, cujo local de origem é o próprio corpo, revelado na identificação do representado.

O 'tirar polo natural' será, fundamentalmente, um 'fazer cultural'. A procura de uma verdade na representação levará à representação de uma determinada verdade. Esta verdade era simultaneamente uma visão do autor (o pintor) e uma visão do retratado.

Os próprios 'teóricos' propunham e assumiam no final do século XVI, a predominância do 'imitare' como conceito central do Retrato. Partia-se de um real, de um 'natural', mas a representação teria que evidenciar as características próprias ao lugar social e institucional do representado.

O estudo das origens do retrato permite-nos detectar o momento de criação de Figuras/Topos que funcionarão, na nossa opinião, como estruturas profundas a nível da representação pictórica do retrato. Estas Figuras permanecerão na longa duração, atravessando o Tempo, actuando como estruturas significantes, orientando a recepção/leitura das obras em que são introduzidas.

De uma pretensão de uma ausência de sentido – o natural – será construído um texto carregado de sentidos. Sentidos que perdurarão – verticalidade, seriedade, domínio do corpo e das paixões – enquanto formas simbólicas, enquanto unidades autónomas que serão utilizadas noutros contextos históricos e noutros suportes.

⁴⁸ Ana Maria Alves, ob. cit., p.56.

⁴⁹ Cf. Ana Isabel Buescu *Imagens do Príncipe. Discurso Normativo e Representação (1525-49)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.



O HOMEM QUE QUERIA SER UM ARTISTA

- UMA HISTÓRIA COM MUITAS NOTAS DE RODAPÉ

Isabel Sabino

Raras vezes, em ocasiões semelhantes, conseguia dormir.

No máximo, atingia um vago estado de sonolência, embalado pelo roncar ritmado do motor do avião. Mas sucedia que um ténue fio de atenção, impossível de cortar, acabava por mantê-lo ligado à superfície das coisas, e a realidade não desmaiava. Preso às luzes de presença da cabine, nunca apagadas por completo, aos sussurros, aos discretos movimentos do solícito pessoal de bordo ou de um ou outro passageiro que, como ele, não adormecia, o pensamento esfarrapava-se apenas, povoado por memórias e conjecturas, e acontecia então - só então - inquietar-se com o futuro, nunca a longo prazo (para quê?), mas apenas sobre o desfecho das próximas horas.

M era um perfeccionista tranquilo, pouco dado a acessos de ansiedade. Quando, como agora, o seu habitual gelo nas veias o traía, deixava simplesmente correr o tempo. E, para isso, bastava-lhe ligar a luz de leitura, colocar um livro no colo, fingir que lia e permitir, sobre as letras alheias, que dançasse o fluir da memória.

Para já, o jornal dava pano para mangas e, entre as notícias sobre a catástrofe dos tsunamis no sudoeste asiático e a crise política nacional, um título diverso distinguia-se:

Inquérito sobre peças de arte desaparecidas termina segunda-feira

(...) A obra chama-se "As Frases" e inclui um lavatório em cerâmica partido, 17 pedaços de loiça no chão e um texto. Foram esses fragmentos que desapareceram na quarta-feira.

Interrogado ontem se o caso pode ser igual ao ocorrido recentemente na Tate em Londres, onde parte de uma obra de arte contemporânea foi varrida pelos serviços de limpeza, Nuno Encarnação responde que, neste momento, "não há certezas", "Há um inquérito a decorrer e estamos a apurar o que sucedeu aos fragmentos."

"As Frases" é o resultado de uma performance que Jimmie Durham fez na Galeria Módulo, no Porto, em 1995, durante a qual o artista se preparava para partir o lavatório enquanto conversava com uma mulher sobre arte e vida. O vídeo dessa performance está a ser exibido no centro de artes da Figueira da Foz.¹

¹ A.R. e B.R., Jornal Público, 29 de Dezembro de 2004.

O caso de Londres não tinha passado despercebido - uma obra de Damien Hirst, aparentemente um objecto de arte tão real como o real - um cinzeiro com beatas e alguns restos mais - por *trompe qualquer coisa* da mulher (ou homem) da limpeza do turno da noite, ou por zelo mfope, acabou "aspirado".

Aliás, ele próprio conhecia na pele um episódio semelhante, em que uma activa contratada da empresa de limpeza, em ronda nocturna e sob testemunhas devidamente identificadas, alçara da esfregona, numa pincelada odorífera de líquido verde e lixívia a escorrer do balde para a tela, para limpar decidida e inequivocamente a porcaria acumulada numa pintura do Abel Manta (pai), honradamente depositada nos corredores do convento de S. Francisco de Lisboa.

No caso do cinzeiro, talvez fosse exemplo singular da fúria antitabagista dos tempos actuais e dos amigos ingleses, cujas campanhas publicitárias das marcas de tabaco tocam, por oposição, o extremo da subtilidade. Mas, felizmente, o artista do

cinzeiro parece não ter levado a mal. A obra valeria mais do que os 27 mil euros em que, segundo a notícia do jornal, estava avaliado o lavatório do índio americano?

Na verdade, a ideia de limpeza, para si, homem de ideias claras e hábitos regulares, até era simpática. A limpeza, enfim, não constituía um assunto muito comum nas obras dos artistas contemporâneos...porque seria? Talvez por ser pouco propício ao informe, à abjecção, pouco congregador de trauma individual ou colectivo, de conotações fortes, temas de horror, causas de minorias étnicas ou de género, sociais, antropológicas...pouco quente...pois.



Pelos olhos em frincha, viu então a hospedeira aproximar-se e, curvando-se, apanhou a almofada que lhe tinha escorregado. Reparando que estava acordado, entregou-lha com um sorriso e perguntou-lhe se queria uma manta e se não preferia desligar a luz de leitura, ao que ele respondeu que não tencionava dormir. Então ela curvou-se mais sobre ele e, com um gesto preciso logo seguido de um piparote, retirou-lhe um cabelo louro da gola, que brilhou na passagem sob o foco de luz, a raiz escura: “Desculpe-me, é mais forte do que eu, esta obsessão pelos detalhes dissonantes!”

“Outro sinal da limpeza, que coincidência”, notou logo ele, um pouco supersticiosamente.

Mas qualquer coisa na jovem fez-lhe lembrar R, a grande amiga dos tempos de estudante. Nunca mais tinha sabido notícias suas. Sem ser particularmente bonita, mas com uma indolência exibicionista que ele apreciava como requintada elegância, espantosamente arguta na observação dos outros, a R fora, durante um ano, uma companheira inseparável. Era com ela que via filmes, ia a concertos e exposições, deambulava a pé pela cidade até altas horas, conversava horas consecutivas nos cafés, entre comentários críticos sobre as aulas e o que iam vendo; foi também com ela que planeou cuidadosamente, num período difícil, a discreta “subtracção” de dois jarrões de casa da tia dele que, bem vendidos num antiquário, lhes garantiu uma maquia com que, durante um par de semanas, se deram ao luxo de uma ida a Paris e alguns pequenos caprichos. A tia, coitada, nunca chegou a perceber o que tinha sucedido, culpando os turistas de pé descalço que invadiam a cidade antiga.

M e R tinham-se conhecido na faculdade, logo no início.

Porque, nesse tempo, ele sabia que queria ser artista – pintor, escultor, qualquer coisa do género, mas um verdadeiro artista.

Foi talvez a tia, em casa de quem ficava às vezes quando miúdo, a grande responsável por essa determinação. Ao esgotar-se-lhe a paciência para os jogos infantis com que o entretinha, lia-lhe trechos de romances e folheava livros com

reproduções de obras de arte, e ele surpreendia-se com a magia do discurso inusitado dessas coisas, com aquela vaga sensação de agradável e controlada estranheza.

Mais tarde, era o recolhimento que pairava no próprio casarão e nos museus que foi visitando, que compeliavam M a uma certa devoção na observação, descobrindo detalhes ou permitindo a viagem virtual das ideias.

E o cheiro, os cheiros, até isso era uma coisa especial, como se a arte - a grande arte - possuisse um perfume que, pouco a pouco, impregnava os locais e emanava de alguns objectos singulares. Mas, acima de tudo, agradava-lhe, nessa ideia de ser artista, a perspectiva do trabalho solitário, entregue a si próprio, ao seu próprio ritmo cardíaco.

Mas, por causa da tia e por outras coisas, como pelo facto do perfume da arte nos museus ter sido substituído por cinzeiros e o seu próprio ritmo cardíaco já não ser como dantes, as suas ideias sobre arte e artistas tinham mudado pouco a pouco, e bastante, até hoje.

O Adorno tinha razão. No fundo, como ele dizia, a arte é a antítese social da sociedade², levando algures essa ideia à afirmação de que toda a obra de arte é um assassinio não cometido, ou "um crime a baixo preço"³.

Pessoalmente, M podia entender a sublimação, a catarse, restando saber até que ponto havia factos reais; mas, se possível, prescindia da ideia do baixo preço...

Mas na época em que M começou na escola de arte, com R como amiga inseparável, tudo se recortava com outro tipo de nitidez.

As regras pareciam ainda relativamente simples. Um artista, supostamente, devia possuir qualquer coisa especial que o distinguiu dos outros, uma espécie de génio estranho, nem literário nem científico, uma crença expressa através da atitude, e talvez uma perícia manual acima da média, capacidades de manipulação técnica, eventualmente acuidade e memória visual, sentido cromático; normalmente devia saber desenhar o que se via (e o que não se via) com correcção e, para mais, convinha ser culto em várias matérias, não só para perceber as coisas, muitas vezes antes de vê-las, mas também para estruturar devidamente as ideias a transmitir (convencer potenciais clientes era coisa que, nesses verdes anos, não ocorria a ninguém)...

Enfim, M depressa percebeu que, em matéria do chamado talento, havia gente por perto com mais unhas do que ele, embora nem sempre com muita cabeça. Portanto, havia que compensar umas coisas com outras. E, se os estudos artísticos não eram bem, nos anos setenta, como trezentos anos antes, havia ainda umas coisitas que davam que pensar...

Na actualidade, pelo andar da carruagem, com propinas pagas em euros, e à custa de muita Internet, fotografia digital passada a *photoshop* e impressões laser - para fazer corresponder a aprendizagem dos antigos cinco a nove anos aos futuros três - ainda haviam de reeditar os "contratos de servidão" que se assinavam no século XVI⁴. Longe, muito longe estavam os tempos em que se podia ir preso por exercer a

pressentido, a que se arrojaram os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado. Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda a parte os artistas se alevavam menos do reino da liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida. Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado pereno da não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana". - Obra citada, página 3.

³ ADORNO, Theodor, *Minima moralia* [1951]. Lisboa: Edições 70, 2001, pág. 111.

⁴ Tal como relata Vítor Serrão, um contrato de servidão era realmente um contrato que se firmava no notário, e usava-se para garantir os termos de regulamentação e compensação do processo de aprendizagem de um ofício. Fazia-se, por exemplo, entre um artesão ou artista suficientemente reconhecido para tal e um pai ou tutor de um jovem, e dizia respeito ao tempo de duração do ensino, tipo deste e condições, deveres para com o aprendiz, pagamento ao mestre, etc. A aprendizagem tinha uma duração que podia variar (na obra que se refere são incluídos vários contratos como exemplo, a maioria dos quais iniciando-se a aprendizagem aos 18 anos e

² A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. - ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, página 19. Na mesma obra, Adorno desenvolve um raciocínio grato ao nosso protagonista:

"Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência. A perda do que se poderia fazer de modo não reflectido ou sem problemas

não é compensada pela infinidade manifesta do que se tornou possível e que se propõe à reflexão. O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como um estreitamento. A extensão imensa do que nunca foi

durando entre 5 a 7 anos; mas há casos diferentes, um que começa aos 11 anos de idade e dura 9 anos, e outro que, depois do 18 anos, dura só 3), era inspecionada por outros mestres nomeados para cada ano, e no fim do contrato era feito um exame por estes, mediante regras também muito estritas. "E o que se houver de examinar em pintura de óleo trará uma tábua de quatro ou cinco palmos em quadra e em casa do juiz pintará a imagem que ele lhe disser de modo que na dita tábua haja maçonaria, paisagem e algumas menudências para que em tudo se veja a sua suficiência. E o que assim for examinado pela sobredita maneira ficará examinado em todas as outras coisas de pintura necessárias. E ao ornamento dela."

SERRÃO, Vitor, **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, pág. 313. Ver também, a propósito da duração da aprendizagem, as páginas 190 a 200.

⁵ De facto, segundo a lei, não era possível "manter tenda aberta", isto é, exercer a profissão oficialmente, sem ter passado por esse exame. O Regulamento da classe dos pintores, de 1572, transcrito por Serrão na mesma obra, dá-nos essa notícia: "E qualquer pintor que daqui em diante puser tenda sem primeiro ser examinado da maneira sobredita será preso" - Obra citada, pág. 313. E mais: havia penas para as batotas, facilidades, ou corrupção do juiz examinador - estes podiam ser condenados por "malícia" a trinta dias de prisão, ao pagamento de 2000 rs para obras da cidade como multa, e outros 2000 rs para o denunciante. - Obra citada, pág. 204.

⁶ MELO, Alexandre, "Rapaz

profissão de artista - imaginário ou artesão - sem ter tido preparação reconhecida para tal⁵...

Pois nesses anos da escola, olhava-se para M com gosto: via-se um jovem delicado, de cabelo farto e liso, ar sério, limpo (já então...), mas com uma expressão vagamente longínqua, como diz um amigo agora distante - um daqueles rapazes que "quase não têm rosto e os seus rostos quase não têm olhar", com "a flutuante qualidade daquilo que se imagina".⁶

Os colegas reconheciam-lhe qualidades principalmente intelectuais, já que, habitualmente calado, brilhava mais na argumentação com os professores, mostrando-se muito bem informado sobre uma coisa a quem então ninguém dava muito tempo de antena - os teóricos clássicos. Não admira, enfiava-se na academia horas e dias a fio, com a cumplicidade do bibliotecário meio louco que chateava toda a gente menos ele, e assim ia esquadrinhando textos antigos, encadernações a desfazerem-se, copiando excertos incertos na sua letra certinha... Uma vez, deixou sem fala a professora de história de arte, que tentava aplicadamente explicar a tendência social da arte nos regime democráticos, quando defendeu que - segundo um texto que lera num autor de que hoje não recordava o nome, mas cujo título nunca mais esquecera, (qualquer coisa como *A ideia do pintor perfeito*) - o génio não dependia apenas do trabalho ou força de vontade do artista, e que este não só devia possuir as qualidades artísticas normais, mas também devia ser rico, e belo. Safou-se airoosamente explicando que, se um artista não fosse rico, nunca seria independente do poder e, sendo feio, uma vez que é sabido que todos os artistas projectam a sua imagem no que fazem, tenderia sempre a retratar a fealdade...⁷

A fé com que tinha argumentado...

louro de olhos azuis", em Expresso, 10 de Dezembro de 2004.

⁷ Efectivamente, o nosso protagonista confundiu as referências das noções que pretendeu defender na altura, podendo essa confusão ser desculpada pela força da analogia do título *A ideia do pintor perfeito*, de Félibien; quanto à falta da metodologia normativa de profissional rato de biblioteca, tenha-se em conta o ardor juvenil e a ausência, na época, do recurso à memória prodigiosa dos computadores pessoais. A referência ao génio encontra-se, de facto, neste texto: « Le génie est la première chose que l'on doit supposer dans un peintre. C'est une partie que ne peut pas s'acquérir ni par l'étude, ni par le travail ; il faut qu'il soit grand pour répondre à l'étendue d'un Art qui

renferme tant de connaissances, et qui exige beaucoup de tenus et d'applications pour les acquérir ».

« Supposé donc d'une heureuse naissance, le Peintre doit regarder la Nature visible, comme son objet ; il doit en avoir une idée, non seulement comme elle se voit fortuitement dans les sujets particuliers : mais comme elle doit être en elle-même selon la perfection, et comme elle serait en effet, si elle n'était point détournée par les accidents ».

FÉLIBIEN, Jean-François, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus grands excellents peintres anciens et modernes avec la vie des architectes*, Paris, 1725 (outra versão anterior, também na Biblioteca da ANBA, é de 1685-1688) - Tomo VI: *L'idée du Peintre Parfait - pour servir de règle aux*

jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres, pág. 1.

No mesmo texto, Félibien exige também ao artista o Grande Gosto, que consiste no uso de efeitos bem escolhidos, grandes, extraordinários, verosímeis. *L'idée du Peintre Parfait*, o Tomo VI de *Entretiens* (...) divide-se em 28 capítulos, em que Félibien discorre sobre assuntos como o Génio, a vantagem em "servir-se dos estudos de outro sem qualquer escrúpulo", a Natureza, o "Antigo", o "Grande Gosto", a "Essência da Pintura", a "fidelidade da História", a "ideia imperfeita da Pintura" (em que censura as pessoas que consideram que a pintura é principalmente o desenho, bem como os que acham que é a cor, censurando igualmente as pessoas das letras que vêem a pintura sob a finalidade fundamental da imaginação,

O passageiro do lado, que dormia sereno, mudou de posição; voltou-se de costas, encolheu as pernas contra a janela, tentado um apoio, sem resultado; voltou a esticar-se, torcido, e lá sossegou de novo.

Na verdade, naquele tempo, M fartou-se de procurar e pesquisar teorias para entender o que podia determinar um artista, o que definia uma obra de arte de qualidade. Vagamente, assomou-lhe à memória outra coisa que lhe tinha passado pelas mãos, *"A ideia de um belo quadro"*⁸ – muitas ideias norteadoras em que tentara acreditar e exercer, pois, o bom desenho, a boa forma, a cor limpa, os ícones no lugar certo, a honestidade da pesquisa, o estudo aturado do máximo de autores de referência, pois, tantas ideias de belo e perfeito quadro e artista, mas tão remotas, tão longe que tudo isso estava agora... com a beleza, a perfeição e a harmonia escancaradas aos seus valores opostos.

Ele próprio começava, então, a perceber que os caminhos da arte não eram, como numa viagem de avião, a distância mais curta entre dois pontos.

Assim, depois dessa fase de credulidade e dúvida, a sua evolução seguiu caminhos descentrados, retornos depois de desvios e vice-versa, numa espécie de rota elíptica.

Em grande parte, R significou o princípio da desvinculação das convenções. Na sua indolência despudorada, deixava-se ajudar por ele em todas as disciplinas teóricas e tratou de começar a encomendar em oficinas a execução de muitos dos trabalhos artísticos mais exigentes da escola, com o argumento de que o trabalho manual era lateral ao ofício e disso já o sabiam os grandes artistas⁹.

Não tardou a ter notas mais altas do que M.

sem ter atenção ao efeito nem ao grau de imitação da natureza), a Composição, o Desenho, o Colorido, a harmonia das cores, etc. Quanto à definição de pintor de que o nosso herói fizera menção, ela adequa-se de facto ao texto de Du Fresnoy (ou Dufresnoy?), segundo o qual um pintor devia ter qualidades como o bom juízo, espírito dócil, coração nobre, senso sublime, fervor, saúde, juventude, beleza, porque o pintor se pinta sempre nos seus quadros, e porque a natureza inclina a produzir as coisas semelhantes à sua identidade, comodidade de bens, o exercício, o amor pela própria arte e ser segundo a disciplina de um virtuoso maestro. DU FRESNOY, Carlo Alfonso, *L'arte della pittura - Opera molto utile agli studiosi di Pittura e Scultura*, Roma, 1775 (3ª edição italiana existente na Biblioteca da ANBA, adquirida na Livraria Husson em 1866).

⁸ *A ideia de um belo quadro* é outro capítulo da mesma obra setecentista de Du Fresnoy *A arte da pintura*. Tal como noutros baluartes da teoria clássica, aí se podem encontrar muitas das regras que o protagonista da história, empenhadamente, tentava em início de estudos perceber para, se possível, delas fazer os seus pontos cardeais. No Preceito LVII – *Ideia de um belo quadro*, diz o autor remoto que "As coisas sumamente belas (segundo as máximas dos antigos pintores) devem ser grandiosas * como as obras antigas o demonstram, com contornos nobres, não confusos, puros, sem alterações, francas, interligadas, inteiras, compostas em grande parte, mas não muito numerosas, e finalmente pintadas com cores vivíssimas mas sempre amigas". Os preceitos a aprender e praticar para se chegar à realização do belo quadro

eram muitos – da teórica e da prática, da forma, da beleza e da narrativa: para a clareza da **invenção**, a disposição e economia de toda a obra, devia primar-se pela fidelidade ao assunto, rejeitando tudo que o possa enfraquecer; era igualmente essencial dominar-se tudo o que estivesse relacionado como o **desenho** – a atitude e variedade das figuras, a proporção, "união" (harmonia) e conveniência das partes, dos grupos de figuras, do movimentos dos membros e das mãos, dos ornamentos e panejamentos, a justeza da representação da natureza e a sua acomodação ao génio, a graça, a nobreza, o lugar de cada coisa, das paixões, etc. A cor e tudo o que lhe dizia respeito era outro capítulo essencial da aprendizagem – teoria da cor, da sua percepção, da sua harmonia, técnica, etc. E não sobrava tempo para uma infundável sucessão de coisas a aprender ainda, sobre o campo de quadro e a sua

feitura e pensamento, tais como princípios sobre a ideia de um belo quadro, o retrato, as coisas visíveis na pintura a evitar, o espelho como mestre dos pintores, a qualidade da prudência do pintor, "o original na mente e a cópia na tela", o "compasso nos olhos", "fazer todos os dias qualquer coisa", as vantagens da humildade e os prejuízos da soberba dos pintores, "como se deve por em prática e sem atraso o que se concebeu", etc. Du Fresnoy aconselhava, também, uma enorme lista de obras que qualquer biblioteca de um pintor devia incluir. DU FRESNOY, obra citada, pág. 203.

⁹ R estava certa. Por exemplo, o trabalho de Sol Lewitt é, de 1968 em diante, executado por assistentes, a partir de esquemas e instruções do artista. Sem grande margem para a auto-expressão, o improviso e a especulação, a concepção resulta fundamentalmente de variações de linhas, figuras ou projecções, repetidas e combinadas diversamente, tal como acontece com a cor, concretizada quase cientificamente segundo um cálculo de primárias e secundárias. "Proiecções isométricas de cubos e pirâmides ou de outras formas mais ou menos regulares, pintadas em camadas de tinta transparente, trazem claramente à obra de Lewitt a ilusão do espaço, da massa e do movimento". - BATCHELOR, David, *Abstract Art Refuses*, em *Artscribe*, Jan/Feb 1990, página 63. R referia-se também a obras como *Commissioned Paintings*, de 1969/70, de John Baldessari que, a partir de fotos suas, encomendou a 14 artistas de domingo a execução de 14 pinturas em acrílicos sobre tela, incluindo depois os seus nomes nas peças finais, consideradas, obviamente, da sua autoria.

Outros artistas, de resto, têm procedido de modo idêntico – era tradicional, nos antigos ateliers, os aprendizes, nas fases mais avançadas de formação, colaborarem nas obras dos mestres, umas vezes em componentes secundárias do trabalho, outras vezes adquirindo um protagonismo progressivamente maior. Jeff Koons, Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, são alguns dos exemplos dos muitos artistas que, na contemporaneidade, se socorrem da “mão de obra” de colaboradores para a produção mais eficaz dos seus projectos artísticos. “Mal entramos no atelier de Jeff Koons somos imediatamente assolados pela aparência associada à oficina do Pai Natal: há brinquedos espalhados pelo chão enquanto o frenético vai e vem dos assistentes enche o espaço do armazém de som e movimento”.

MUNIZ, Vik, *Eternal Regress*, em *Parkett* nº 50, 51, 1997, pág. 61.

O caso de Leonel Moura, com os seus *Robots Pintores*, apresentados numa galeria e depois na ArteLisboa de 2004, é especialmente curioso nesta breve enumeração de casos de “mão de obra” alheia...

¹⁰ É um ponto de vista marcado por GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism* (1939-1969). Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, em *Abstract Art*, texto de 1944, página 204.

¹¹ “The artistic critic, like the mystic, is an antinomian always. To be good, according to the vulgar standard of goodness, is obviously quite easy. It merely requires a certain amount of sordid terror, a certain lack of imaginative thought, and a certain low passion for middle-class respectability.



A PAINTING BY DANTE GUIDO



A PAINTING BY PAT PERDUE



Quanto a ele, mais ingênuo e lírico, estava a sair de uma fase de fascínio pela possibilidade da pintura se aproximar da condição pura da música, subjectiva e sem relação directa com a realidade. O verdadeiro artista exerceria uma pesquisa centrada na própria linguagem plástica, inteiramente *painterly*, sem pretensões literárias ou outras, e o discurso emanaria das qualidades plásticas, independente de tudo o resto¹⁰.

Mas M não era suficientemente crente – neste caso, na forma – para persistir numa abstracção em que sentia falta de um outro sentido de missão.

Antes do episódio da casa da tia, tanto R como M exercitavam um criticismo amador e inofensivo, primeiro sob a forma de uma má-língua risonha que não poupava nada do que viviam juntos, depois gradualmente mais mortífera. Ao mesmo tempo, um pouco como Ernest e Gilbert de Wilde, especulavam sobre os limites possíveis da criação e da crítica artística, esticando noções e valores fundamentais. M principiava a vibrar com o desdobramento que implicava crítica de arte¹¹ e a fazer sua a ideia de que não só sem o sentido crítico não havia criação de todo mas, principalmente, os materiais usados pelo pintor ou pelo escultor podiam ser

Aesthetics are higher than ethics. They belong to a more spiritual sphere. To discern the beauty of a thing is the

finest point to which we can arrive.”

WILDE, Oscar, *The critic as artist*, texto integral em

<http://www.readbookonline.net/readOnline/480>

considerados medíocres, comparados com as palavras...¹² Parecia-lhe missão mais interessante e valiosa falar de uma obra de arte, mais do que fazê-la. Fazê-la era uma mera questão de acção, o que se esgotava rapidamente. A crítica de arte poderia até funcionar como expressão artística superior¹³. E começou a miná-lo a ideia de imoralidade da criação artística, pela separação inevitável do princípio ético do estético. Mais adiante, centraria na cultura de massas e no seu desvio para o *kitsch* (com a cumplicidade de artistas e políticos entre outros) a grande causa da abertura dos valores artísticos até à consubstanciação e instalação do mal no seu seio¹⁴.

Depois do furto, enquanto que nele se instalou uma progressiva vertigem contracorrente, ela foi-se mostrando mais apática que antes, o que começou a acicatar nele uma espécie de desejo de contradição, de maldade latente, que irrompia em ideias cada vez menos do agrado dela.

Com o regresso do pai de R do estrangeiro, o convívio entre ambos esmoreceu um pouco e, meses passados, a traidora telefonou-lhe dizendo que ia deixar o curso. Casou algum tempo depois e desatou a ter filhos. Quando M soube disso, rasgou logo uns desenhos dela que guardava - eram salamandras, osgas ou lagartixas, nunca percebera bem ...nem sequer eram bons desenhos. Calona como sempre, limitara-se a recortar perfis em cartolina e, por *pochoir*, produzir padrões pretensamente warholianescos, mas sem escala nenhuma, nem qualquer consciência pop...uma náusea toscamente infantil. Havia de mandá-los aos filhos dela, para lhes decorar o quarto...A tipa afinal era uma galinha, uma mera pose blasé, uma fraude de lábios carnudos... nada mais havia.

Mas foi importante para ele, aquela cumplicidade para lizar a tia, no desencadear da sede de transgressão...

Sem ter reparado quando, as luzes dos painéis de aviso por cima dos bancos acenderam-se - era preciso voltar a apertar os cintos. A voz do comandante ouviu-se, alertando para alguma turbulência provocada por nuvens altas, brevemente ultrapassáveis.

Estava aonde, a lembrar-se de quê? Dos tempos em que começou a abrir os olhos, e de como isso se tornou um processo vertiginoso, pois foi. De como se apercebeu que o verdadeiro artista não tinha que ser pintor. Até nem devia ser pintor. Podia ser tudo o mais, crítico, pensador, construtor, simulador, ladrão até, da simples apropriação ao plágio - a gatunice na casa da tia tinha sido um pequeno progresso, sem chegar aos calcanhares de um novo caso Thomas Crown. Não devia ser pintor não, era muito limitado, muito pequeno, e um artista tinha que ser grande, pensar e apostar em grande, ser operático, fazer a obra de arte total, a concretização em drama do desejo colectivo pelo actor poeta união de todos os artistas, todos valquírias enfim¹⁵... Ou apenas conceber, que de finais de 60 em diante era tão válido como fazer¹⁶.

Aliás, do mesmo modo que, na sociedade ocidental contemporânea e democrática, todos podiam ser artistas, de Beuys a Amelie Poulain passando pelo estafeta da telepizza, a verdade é que também em todas as profissões havia sempre uma faceta que,

criativa e independente, uma criação dentro de outra criação - . "It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful. What more can one say of poetry? Indeed, I would call criticism a creation within a creation". (...) "And so the picture becomes more wonderful to us than it really is, and reveals to us a secret of which, in truth, it knows nothing, and the music of the mystical prose is as sweet in our ears as was that flute-player's music that lent to the lips of La Gioconda those subtle and poisonous curves." WILDE, obra citada, II Parte.

¹⁴ Sobre esta questão, recorde-se BROCH, Hermann, *Il Kitsch*. Torino: Einaudi, 1990, em particular os capítulos/textos *Il male nel sistema di valori dell'arte*, de 1933, e *Reflessioni sul problema della morte delle civiltà*, de 1936.

¹⁵ WAGNER, Richard, *A obra de arte do futuro* [1849]. Lisboa: Antígona, 2003, página 196.

¹⁶ Tendo como referência os anos de ouro do movimento conceptual, recorde-se Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, etc. A sequência passa da afirmação de Huebler "The world is full of objects (...): I do not wish to add anymore" para o depoimento de Weiner que afirmava "1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece may not be built." (ver HUEBLER, Douglas, *Untitled Statements* [1968] e WEINER, Lawrence, *Untitled Statement* [1970], ambos in STILES, Kristine and SELZ, Peter (edit), *Theories and Documents on Contemporary Art*. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press, 1996, respectivamente páginas 840 e 839.

¹² "For the material that painter or sculptor uses is meagre in comparison with that of words. Words have not merely music as sweet as that of viol and lute, colour as rich and vivid as any that makes

lovely for us the canvas of the Venetian or the Spaniard, and plastic form no less sure and certain than that which reveals itself in marble or in bronze, but thought and passion and spirituality are theirs also, are

theirs indeed alone". WILDE, Idem, I Parte.

¹³ É também no mesmo texto que Wilde advoga esta ideia de que a crítica é uma arte, e uma arte ao mais alto nível,

revista no bom trilho conceptual, podia alquilar o seu estatuto ao da mais elevada criação artística. Um engenheiro, certo e sabido, desenhava pontes que, do ponto de vista formal, eram autênticas obras de arte; ou engenhava soluções estruturais de funcionamento perfeito, relógios virtuais. Um advogado podia ser um verdadeiro artista, tecer peças magníficas de retórica, sob um raciocínio absolutamente rigoroso incluindo citações filosóficas e literárias e, desse modo, ficcionar um cruel pedófilo como tenra vítima das circunstâncias de quem todos acabaríamos por ter piedade. E até o piloto do avião em que viajava podia lembrar-se, por iniciativa própria ou convencido por um fundamentalista obcecado, de querer desenhar uma rota nova, para varrer uns eucaliptos ou esbarrar contra um bairro clandestino nas imediações do aeroporto.

Podia ser médico, aí estava outra boa saída alternativa. Não havia alguém que dizia que era melhor ser médico do que pintor¹⁷? Ora bem, podia ser um cirurgião plástico *artie* para fazer mil Orlans à sua moda - em melhor, claro - ou especialista em engenharia genética, um Mengele mais politicamente correcto, que criasse clones perfeitos da replicante morena do Blade Runner, antes dela ser capaz de chorar, ou então inventar criaturas invisíveis que, de novo, devolvessem às artes o devido valor, isso sim ...

As luzes de aviso dos painéis apagaram-se, passado o período de turbulência. Tinha sido breve, como um pedaço de estrada em mau estado.

Desapertou o cinto de segurança para ficar mais à vontade. Tirou a pequena garrafa de água da rede e bebeu uns goles. Voltou a tapá-la e colocou-a no mesmo lugar. Metodicamente, como era qualidade muito sua.

Portanto, este homem, que queria ser um artista, percebeu que um artista não tem que fazer arte. Pode fazer qualquer coisa, desde que o faça segundo um conceito artístico.

A etapa seguinte de sua evolução pessoal baseou-se na ideia de invisibilidade. Sempre embirrara com a consciência da sua própria auto-exposição enquanto possível autor; odiava os bailarinos e bailarinas, actores e atrizes, os artistas que faziam da sua presença física o centro dos acontecimentos; enjoava-o a óbvia aparição do "corpo" dos artistas na apresentação das suas obras, não só nas inaugurações das exposições, mas na própria forma como a sua expressão sublimada nas obras fazia rever os seus gestos e comportamentos. O assumido narcisismo de M exigia uma estratégia mais discreta, sofisticada, perversa até - um autor de certo modo apagado, como o desenho de De Kooning que, mesmo depois de apagado por Rauschenberg, nunca deixou de ser o desenho de De Kooning.

Assim, dada a sua hegemonia teórica dos tempos da faculdade, experimentou organizar exposições de trabalhos de colegas. Olhava, escolhia quem queria, seleccionava as obras que considerava mais interessantes, criticava e, muitas vezes, fazia opinião com ecos e reflexos. Realizado finalmente, decidiu apostar tudo por tudo e deixou o curso.

Depois de várias iniciativas razoavelmente bem sucedidas, com uns textos publicados na imprensa, adquiriu alguma reputação no meio artístico, e conseguiu um lugar de destaque numa instituição cultural.

No palco das artes, era como um encenador, finalmente um artista invisível, interveniente numa posição cimeira, um artista por trás de outros artistas.

E havia outros como ele.

Mas, se antes M acreditava, como Wilde, que o verdadeiro artista não dá atenção ao público, agora não conseguia deixar de reconhecer que o público, pelo contrário, o público era o ingrato reverso da medalha de toda a acção.

¹⁷ A propósito da difícil empresa da aprendizagem e tarefa da pintura, Nunes recorda o provérbio *Mais vale ser médico que pintor, considerando que o pintor tem de ter muitos conhecimentos para poder dar a vênus, e "porque se um médico acerta na cura, é louvado por isso; mas se a erra, e mata um homem, a terra cobre tudo, e não aparecem seus defeitos"*. - NUNES, Filipe, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, 1767, pág. 13.

Cada vez mais, preocupava-o a falta de cultura artística da população, a falta de acolhimento das iniciativas culturais, a tendência crescente para a decadência da qualidade sob acção nefasta da má condução do poder dos *media* e das novas tecnologias. Embora considerasse a evolução do gosto normal, acompanhando as mudanças da sociedade, o rumo desta desgostava-o, principalmente no tocante às indústrias culturais. A estreiteza de vistas e solipsismo da maioria dos artistas, o desejo consumista pela novidade ou por divertimentos de superfície, o irrealismo e vacuidade das obras, a ignorância, desonestidade e mediocridade dos responsáveis políticos, faziam parte das causas dessa decadência cultural, no seu entendimento¹⁸, e deviam ser alvo de uma acção moralizadora e de regeneração.

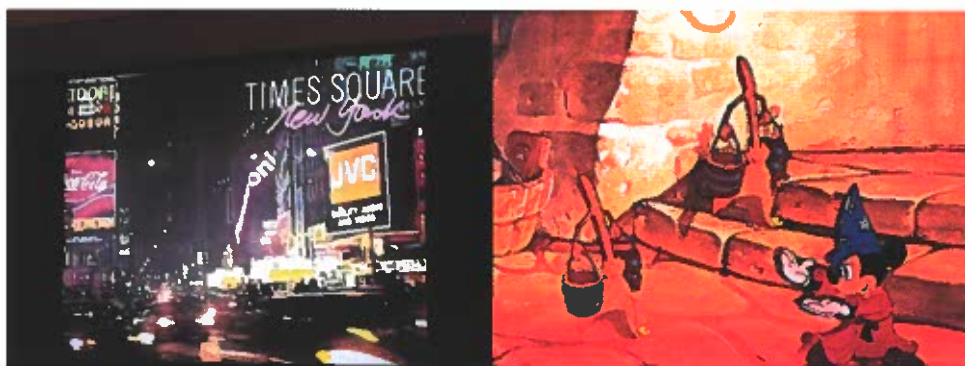
Assim, dando curso à evolução natural desta tendência de pensamento e com o exacerbamento da sua vocação pedagógica e também política, seguiu-se a direcção duma escola privada. Mas ganhava-se mal, os problemas financeiros inquinavam tudo e era preciso compactuar com os amadores que também queriam ser artistas. Deixou-se disso.

Agora, tinha decidido assumir a sua maior responsabilidade de sempre.

Ao fim de um trajecto tortuoso, aprendeu muito, adaptou-se a novas ideias e tecnologias, e foi amadurecendo, olímpicamente devagar, o conceito do mundo da arte como matéria da sua obra criadora.

Dá a umas horas, M, o homem que queria ser um artista, veria cumprida a sua primeira grande missão, a bem da cultura da sociedade contemporânea e futura.

E o mundo iria, finalmente, reconhecer a sua mais séria qualidade – a do verdadeiro artista.



*“...a narrativa árabe – estou a pensar nas Mil e uma Noites – tinha também como motivação, como tema e pretexto, adiar a morte: contavam-se histórias até de madrugada para afastar a morte, para evitar o momento em que o narrador se calaria. A narrativa de Xerazade é o denodado reverter do assassinio, é o esforço de todas as noites para manter a morte fora do circuito da existência.”*¹⁹

Na tentativa de passar o tempo e encontrar no livro aquilo que procurava, isto é, uma definição minuciosa de autor (ou da função autor), que lhe pudesse confirmar a validade do projecto em curso, em vez disso, M deixara-se iludir, como por Xerazade, pelas linhas do texto.

Continuava disperso na leitura, as recordações impunham-se como num balanço quase póstumo e, claro, o sono mantinha-se renitente.

Desta vez, a coisa não estava fácil.

¹⁸ Poucos anos depois do terramoto de Lisboa, Lacombe, um autor de dicionários artísticos e outras obras sobre poesia, música, teatro, canto, incluindo as belas artes – analisava, num capítulo especialmente dedicado ao assunto, as causas da decadência do gosto nas Belas Artes, afirmando desde logo: “Não daremos aqui como causas da decadência do gosto, a mobilidade das coisas humanas, que não podem suster-se no mesmo ponto; a necessidade que há de descer, logo que se chega ao cúmulo da grandeza e da perfeição; *essa é a sorte das coisas humanas (diz Cicero), a sua elevação anuncia a sua queda, e elas perecem quando chegam ao ponto da sua grandeza.” - LACOMBE, M, *Le Spectacle des Beaux Arts – considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets & leurs principes*, Paris, 1758, p. 27. Em seguida, Lacombe discorre sobre cada uma das causas dessa decadência, inventariadas em seis secções desse capítulo IV, precursor das ideias do nosso herói: Negligência do Estudo da Natureza; Desejo de se Singularizar; Do Amor pela Novidade; Do luxo da Imaginação; Parcialidade dos Protectores; Revolução no Governo.

¹⁹ FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Lisboa: Veja, 2002

²⁰ Rousseau, citado por M.Lacombe em "Le Spectacle des Beaux Arts(...)", obra citada, página 32.

²¹ KUSPIT, Donald, *The Good Enough Artist*, in *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, páginas 292 a 299.

²² "Nada de textura (...). Nada de pincelada ou caligrafia (...). Nada de esboço ou desenho (...). Nada de formas (...). Nada de design (...). Nada de cores (...). Nada de luz (...). Nada de espaço (...). Nada de tempo (...). Nada de tamanho ou escala (...). Nada de movimento (...). Nada de objecto, nada de tema, nada de assunto. Nada de símbolos, imagens, ou signos. Nem prazer nem pintura. (...)" em REINHARDT, Ad, *Twelve rules for a New Academy* (1953), in STILES & SELZ, obra citada, pp. 88, 89.

A dimensão da empresa a que se propusera, a imensidão de detalhes encadeados, os riscos envolvidos, a identidade dos nomes visados e, acima de tudo, o seu envolvimento pessoal mais directo, tudo isso lhe acentuava aquela espécie de "terror do palco" que nenhum tranquilizante fazia ceder.

A parada era alta.

Ao fim de vários anos, M, o homem que queria ser um artista, fizera transitar gradualmente a sua ambição. Há muito que deixara de acreditar na "ideia do pintor perfeito". Até porque, como dizia Rousseau, *o enfado do belo faz-nos desejar o feio*²⁰.

Também percebera que, para chegar a um "good enough artist", de um modo contemporâneo razoável²¹, não tinha tudo o que era preciso; mesmo segundo uma abordagem pós-conceptual, o perfil exigia crença psicológica ou (in)verdade humanística, inteligência ou intuição suprema, ou então ingenuidade; era preciso apostar num caminho capaz de fazer algum público, de contaminar, propagar um *network* e, para cúmulo, possuir uma casmurrice ou manha militante para impingir projectos a instituições que as viabilizassem (e pagassem). Mas, mesmo que tivesse pachorra para isso, ficar-lhe-ia sempre a sensação frustrante de estar a milhas de um verdadeiro artista de vanguarda. *Good enough* era pouco...

Para mais, era como se tudo já tivesse sido feito e dito.

Depois da sucessão de recusas que o modernismo tinha acumulado, culminando no *nada* disto, *nada* daquilo e *nada* do que quer que seja de Reinhardt²², a própria negativa deixava de poder ser uma sugestão enigmática: não sobrava nada mesmo, na sua opinião, a não ser virar a página.

Assim, passara por outros tipos de exercício da experiência, uns mais e outros menos convincentes, nem todos muito vantajosos, e acabara por tornar-se no que, na actualidade, o caracterizava hoje mais simplesmente – um perfeccionista celibatário e culto, que dirigia uma empresa privada de serviços de produção e consultadoria cultural e artística – a *M&Ms*.

Inicialmente destinada apenas à criação e acompanhamento de eventos, a firma crescera e acabara por dar origem a outra empresa associada, também sua – a *M&Klin*, assim incluindo várias actividades relacionadas com a produção que, imprescindíveis, antes eram resolvidas fora – serviços gráficos e de web design, seguros e transportes, angariação de pessoal de apoio com formação específica, e actualmente funcionava até como agente de vários artistas que se tinham sentido pouco apoiados no sistema vigente de galerias.

Era mais do que um negócio, era uma "casa" de estabilidade confortável, que fazia com que M viajasse com frequência. Mas, apesar do prazer que isso lhe dava, era um pouco cansativo e, aliás, a meia-idade começava a tornar-se uma chatice: menos cabelo, mais peso, pequenas avarias do sistema para trazer uns sustos, mais manias...e, na véspera da concretização final de cada projecto, M era assolado por estas inevitáveis insónias.

No avião o ambiente continuava tranquilo. A maioria dos passageiros dormia ou fazia por isso. Havia vários artistas, dois ou três críticos e comissários convidados para a inauguração da documenta, uns acompanhantes – muita gente conhecida. Pouco depois das 10, uns minutos depois da hora prevista para a aterragem, quase todos os passageiros estariam a aguardar as bagagens no tapete respectivo, entre os recém chegados de outras paragens, Londres, Nova Iorque, etc., enquanto outras pessoas caminhariam ainda pelos corredores rolantes do terminal. Antes das dez e meia, seguramente, ouvir-se-iam, nas chegadas, exclamações e vozes de reencontro, possíveis comentários à margem em várias línguas, apertos de mão, palmadas nas

costas, beijos. Seria então altura de, ligando de novo o telemóvel, fazer uma chamada que iria accionar irreversivelmente a cadeia de acontecimentos, mas deixando as consequências ainda latentes.

A ideia formara-se lentamente ao longo de anos de actividades várias e leituras continuadas e soltas. Por exemplo, tinha passado os olhos, algures, por uma ideia de arte auto-destrutiva que o tinha marcado especialmente²³. E mantinha uma sua velha fixação - notável quando estudante de desenho e acicada por ecos do uso de lexívia²⁴ num trabalho de um artista internacional - pelas atitudes que se tornavam formas especiais como o apagamento, a erradicação, a limpeza.

O rastilho da coisa acendeu-se, pois, um dia, quando um dos seus assistentes mais jovens lhe chamou a atenção para uma página da Internet que anunciava - *Software detecta o verdadeiro artista*.

O artigo²⁵ foi iluminador. Despoletou-lhe, imediatamente, uma associação de ideias de velocidade e clareza meteóricas. E, apoiado pela colaboração dos especialistas necessários, deu logo início à investigação e experiências imprescindíveis.

Tratava-se de um sistema de operações de alta tecnologia informática, baseado no mesmo princípio de leitura digital e que, tal como naquele caso, partia da interpretação em sequências numéricas de minúsculos fragmentos de obras de arte através de fotografias das mesmas em alta definição, visando também distinguir autores. Mas agora o processo não ficava por aí; na fase seguinte, criara-se uma mega base de dados, que já tinha uns milhares de entradas, com a catalogação de sequências numéricas atribuídas a autores identificados da história de arte antiga e mais recente. Depois, ensaiou-se alterar essas sequências e modificar pequenas situações em imagens de obras de arte arquivadas digitalmente. Conseguiu-se assim alterar a ordem plástica que caracterizava as obras de alguns autores escolhidos e, dessa forma, desfazendo a relação entre formas, signos plásticos e micro-indícios de várias espécies que permitiam detectar a sua autoria, subverter o próprio conceito distintivo de cada autor.

mas que estão lá. Nós conseguimos detectá-las matematicamente, através de análises estatísticas», explicou à Wired, Hany Farid, o professor de informática que desenvolveu estes algoritmos, juntamente com o professor de matemática Daniel Rockmore e o aluno Siwei Lyu.

Antes desta invenção, Farid trabalhou na digitalização de alguns trabalhos de arte mural do mexicano José Clemente Orozco, transformando-os numa única imagem tridimensional. Usando um processo semelhante, fez o mesmo com sarcófagos do tempo dos Faraós, juntamente com o seu pai, um químico e egiptólogo amador.

Este professor ganhou ainda credibilidade, a nível internacional, pelos seus dotes em descobrir o que se esconde para além do que é visível numa imagem. O ministério da Justiça americano financiou inclusive uma pesquisa sua na área da esteganografia - a arte de esconder dados em imagens digitais, ficheiros de texto, páginas HTML ou sons em formato WAV.

Este projecto permitiu-lhe desenvolver uma série de programas de computador que conseguem impedir a adulteração de fotografias digitais de alta-resolução. Para examinar a pintura de Perugino - artista conhecido sobretudo pelos seus frescos e pelos trabalhos na Capela Sistina - Farid e Rockmore usaram técnicas semelhantes. Primeiro, tiraram uma fotografia gigante ao quadro, que está no Dartmouth's Hood Museum. Depois a imagem foi digitalizada transformando-se numa outra com 16.852 por 18.204 pixéis. A área onde estão representados os quatro rostos nesta pintura foi dividida em centenas de pequenas imagens, com 256 por 256 pixéis cada. Cada uma destas, passou depois por nove filtros

²³ Uma arte própria para sociedades industriais, que pode ser criada de muitas formas, usando recursos naturais ou artificiais, tradicionais ou tecnológicos, eventualmente com a colaboração de cientistas e engenheiros, industrial ou não e que, tem um tempo de vida que pode variar mas que se caracteriza sempre por apostar num processo de desintegração de si própria. METZGER, Gustav, *Auto-Destructive Art* [1959], *Manifesto Auto-Destructive Art* [1969], *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art* [1961], in STILES, Kristine and SELZ, Peter (edit), *Theories and Documents on Contemporary*

Art. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press, 1996, páginas 401 a 404.

²⁴ "An amount of bleach poured upon a rug and allowed to bleach", obra de Lawrence Weiner, 1969.

²⁵ *"Software detecta o verdadeiro artista"* Um grupo de investigadores do Dartmouth College inventou um software que promete ajudar os peritos de arte a detectar a verdadeira autoria de quadros famosos. Há muito tempo que os peritos suspeitavam que o quadro «Madonna della Consolazione», do mestre renascentista italiano Pietro

Perugino, não tinha sido criado única e exclusivamente por ele. Mas, apesar das desconfianças, ainda não tinham conseguido chegar a uma conclusão precisa. Agora, um novo software, desenvolvido por uma equipa do Dartmouth College, veio confirmar as dúvidas dos historiadores, ao detectar provas de que a obra foi concebida afinal por quatro pessoas diferentes.

Os 'pais' deste programa informático esperam que esta seja a primeira de muitas descobertas relacionadas com a autoria de uma obra de arte. «Existem características na forma de pintar de um artista que não são visíveis a olho nu

diferentes que permitiram localizar várias diferenças. Depois de filtradas, as imagens foram submetidas a uma série de algoritmos que as transformaram em números.

Assim que os números foram passados para um gráfico, esta equipa descobriu que os pontos que estavam na representação da Virgem e de dois dos santos estavam muito juntos, enquanto que os pontos encontrados na representação do menino Jesus e dos outros três santos estavam mais afastados. Este resultado levou os pesquisadores a concluir que uma pessoa pintou as primeiras três figuras e, pelo menos, outras três pintaram as restantes. A mesma equipa confirmou, numa outra publicação, outras suspeitas, concluindo que cinco quadros, atribuídos ao pintor flamengo Pieter Bruegel, eram afinal imitações, enquanto que outros oito eram autênticos.(...)

Artigos Relacionados:
Combate aos insectos na preservação da arte DC, 2004/11/28"

Em - <http://ciberia.aeiou.pt/aleph/ficha?news+1084>

A fase seguinte passara por, com um grupo de jovens hackers, produzir um vírus informático que, introduzindo-se pelas redes de comunicação digital e chegando aos computadores dos principais arquivos, museus digitais, sistemas de consulta colectiva e ficheiros individuais, era capaz de destruir as características identificadas de todos os autores que neles constassem e que coincidissem com os dados enviados. Era como uma espécie de "burning process" de um gravador, mas em sentido inverso, que apagava, mas aparentemente.

De facto, numa primeira fase apagava tudo, numa segunda fase, podia até reorganizar os dados.

De certa forma, era uma outra não versão da anunciada morte do autor, mas com a vantagem, no seu ponto de vista, de o ressuscitar em seguida, segundo o seu próprio conceito de obra de arte a criar.

O plano era, pois, esse.



Ora, considerando que, na actualidade, uma percentagem crescente do contacto com obras de arte se fazia via Internet, esperava assim que, em menos de 48 horas a partir do grande dia, todos os arquivos digitais fossem "limpos" e, assim, devidamente "exterminados" na aparência os autores que neles constassem. Na realidade, seriam apenas subtraídos, desviados para a sua posse, podendo depois proceder como entendesse: mantê-los em arquivo secreto ou manipulá-los, substituindo-os pelas suas próprias criações.

Dessa forma conseguiria uma dupla proeza, a seu ver memorável: por um lado, ao acabar com as bibliotecas de imagens on-line, obrigaria todo o mundo, professores, estudiosos e estudantes, amantes, ou vagamente interessados em arte, a ir ver as obras, de facto, ao natural, nos museus ou onde estivessem, acabando em grande parte com a cultura da reprodução das imagens e obrigando os museus a voltar a mostrar os seus acervos (em vez de fazer exposições temporárias); por outro lado, a acção poderia ser internacionalmente reconhecida pela sua capacidade criativa, mas sem danos pessoais, pois era impossível identificá-lo como responsável.

Sendo M, de facto, um respeitável membro do sistema, participante em tantos acontecimentos, promotor e integrado, com poucos vícios conhecidos e sem passado comprometedor, dificilmente sofreria consequências.

Em plena inauguração da documenta, na hora em que, com um simples toque de mensagem no telemóvel, ia despoletar, aí mortalmente, o vírus, quem iria suspeitar

dele? Tudo se passava electronicamente, entre números virtuais pirateados...

E, num instante, os autores da história de arte antiga e recente, escolhidos por si, seriam todos apagados dos ficheiros. E roubados. Todos dele. Só dele.

E depois disto o que viria? Continuando metodicamente o seu projecto artístico, terrorismo em forma de limpeza, nada mais do que o uso de bactérias gluttonas para apagamento das imagens impressas. Livros, revistas de arte, catálogos e brochuras, jornais diários e semanários, fotocópias e postais, seriam impiedosamente devorados por uma pan-epidemia, a concretizar nas tintas da imprensa uma ameaça pior do que a gripe das galinhas.

Para acabar de vez com as imagens.

Mas, naquele momento, o roncar do motor do avião na escuridão desenhava uma espécie de linha no espaço, com pequenos altos e baixos, trémula, mas contínua. O segundo Xanax acalmara levemente aquela espécie de caimbras que começavam no estômago e continuavam no baixo-ventre, e trouxera uma leve sonolência.

O vídeo de bordo foi ligado e começou a passar um filme – uma história passada no México com um agente americano, a noiva raptada por um bando de traficantes de droga, e um polícia local mandão interpretado pelo Orson Welles²⁶. Pouco depois, o comandante anunciou o serviço de vendas *tax free*.

A descida ia começar.

Se tudo corresse bem, a sua agonia seria por pouco tempo. Daí a umas horas estaria fora do aeroporto, na luz matinal, aliviado e pronto para, com o pequeno saco que o acompanhava sempre na cabine, dirigir-se ao hotel e tratar de se enfiar debaixo de um duche quente.

Talvez, então, pudesse, finalmente, dormir um pouco.

²⁶ *Touch of Evil* (A Sede do Mal), de 1958, de Orson Welles.

IMAGENS QUE ACOMPANHAM O TEXTO:

Beatas num cinzeiro • Anúncio de tabaco *Silk Cut* • Chardin, *O macaco pintor*, 1738 (Chartres • Atelier de Jeff Koons • John Baldessari, *Commissioned Paintings*, 1969/70 • Leonel Moura, *Robots Pintores*, 2004 • Alexandre Melo, frame de uma obra sua na reportagem televisiva da sua exposição *Made in América* integrada na série *Sublime Audácia – A Experiência do Passeante*, Galeria Luís Serpa, Lisboa, 2004 • Film still de Mickey, *Aprendiz de Feiticeiro*, em *Fantasia* de Walt Disney, 1938 • Imagem do artigo *Software detecta o verdadeiro artista*, referência na nota acima • *O caso Thomas Crown*, still do filme com o mesmo nome, versão de 1999.

DA IMPERTINÊNCIA DO PODER GENERATIVO DO DESENHO, A PARTIR DE UM DESLOCAMENTO PROPOSTO POR MICHEL FOUCAULT

João Miguel Couto Duarte

O desenho, na arquitectura, não é feito a partir da natureza mas, ao invés, antes do construir; não é tanto produzido a partir de uma reflexão sobre a realidade exterior ao desenho mas, antes, produtor de uma realidade que acabará exterior ao desenho. A lógica clássica do realismo inverte-se, e é através desta inversão que o desenho de arquitectura tem obtido um imenso e não confessado poder generativo: à socapa

(Evans, 1997: 165).

Do Propósito deste Ensaio

Estas reflexões prosseguem reflexões anteriores, propostas no âmbito de uma dissertação de mestrado, desenvolvida sobre o **poder generativo** do desenho, no projecto de arquitectura, e aplicada ao projecto da Biblioteca Laurenziana, de Miguel Ângelo Buonarroti. Na altura, apesar de a circunstância recomendar um resumo do trabalho feito, procurei, antes, ensaiar uma sua possível sequência reflexiva, tratando de precisar o alcance desse poder do desenho a partir da impertinência que, afinal, o torna generativo.

São essas reflexões que agora prossigo, continuando a recorrer à escrita de Michel Foucault e ao desenho de Miguel Ângelo. Mais uma vez, procuro o desenho no seu reverso.

De um Deslocamento proposto por Michel Foucault

De imediato, o alcance do **poder generativo** do desenho parece claro: permite discernir a informação necessária à constituição e ao desenvolvimento do pensamento projectual. Aliás, se assim não acontecesse, dificilmente se compreenderia a aceitação generalizada que o desenho continua a garantir, na prática quotidiana do projecto, sobretudo nas suas fases iniciais, apesar de todas as virtualidades trazidas pelas novas tecnologias de comunicação. Não foi, por certo, por simples ou desinteressada generosidade intelectual que essa aceitação surgiu e se deixou perpetuar. Por essas razões, o desenho deve continuar a ser apreciado pela sua eficácia, não só porque permite avaliar a informação já conhecida mas, também, porque possibilita o surgimento da informação que irá esclarecer as dúvidas que marcam o desenvolvimento de um projecto. Mas se essas são as razões pelas quais se aprecia a eficácia do desenho, são, também, as razões pelas quais se tende a depreciar as contingências que vincam a sua existência, exigindo-se-lhe que seja neutra e transparente no momento em que é instada a expressar o pensamento que a convocou. Do desenho, continua a esperar-se a fiabilidade absoluta da obediência discreta de quem deve servir.

Ainda assim, apesar de parecer claro, o alcance do **poder generativo** do desenho não deixa, também, de suscitar dúvidas: quer porque se trata de um poder próprio do desenho, quer porque já não é possível continuar a crer na conivência da sua suposta transparência instrumental, o desenho torna-se impertinente, já que parece escapar, pelo menos em parte, ao controlo que o arquitecto se esforça por ter sobre a condução do seu pensamento. Entre uma intenção inicial e a sua subsequente

representação surgirá um inevitável desfasamento, que irá acarretar o aparecimento de informação que não fora prevista e que, portanto, não pôde ser controlada. E se é possível admitir que, em muitos casos, esse desfasamento possa, e deva, ser diminuto (assim deverá acontecer quando se pretende registar algo já definido e são elaborados os registos finais de um projecto), ainda que, de facto, esse desfasamento nunca venha a ser nulo (mau grado a necessidade de transmitir uma informação inequívoca, também esses registos finais poderão suscitar interpretações não coincidentes), o mesmo já não é possível esperar quando se procura registar aquilo que ainda não estará cabalmente definido e que, por isso, permanece como uma dúvida que o projecto deverá esclarecer. Assim, como a realidade com que o arquitecto se confronta, quando está a projectar, é a realidade intrínseca dos registos que vai elaborando, a constituição e o desenvolvimento do seu pensamento não poderão escapar às contingências desses registos, aos múltiplos desfasamentos que continuarão a suscitar, quer essas contingências sejam determinadas pelos próprios sistemas de representação que tenham sido adoptados – é, aí, desde logo, que o desenho se impõe como um poder autónomo na constituição do pensamento que expressa –, quer resultem do seu próprio processo de elaboração. Por isso,

[u]ma conclusão que podemos legitimamente estabelecer é a de que o sonho de um encaixe perfeito entre o objecto e a sua representação tem de ser abandonado. A dúvida e a indeterminação poderão ter de ser aceites como o material de trabalho no dia-a-dia do arquitecto. [...] A teoria age para provocar mas, uma vez que a dúvida tenha sido apreendida, o desafio do presente é remediar-se com este material corrupto e imperfeito

(Allen, 2000: 45).

Assim, entre o proveito evidente e uma imponderabilidade inevitável, o alcance do **poder generativo** do desenho torna-se difuso.

Porém, estranhamente, apesar de esse desfasamento parecer espúrio e, por isso, tender a ser justificado como uma insuficiência do próprio desenho, ou da falta de destreza que o não conseguiu dominar, quando deveria, porventura, ser também assumido como uma compreensível indefinição daquilo que se procurou representar, esse mesmo desfasamento acabará por revelar-se determinante para o desenvolvimento do pensamento projectual. Por um lado, porque a informação não prevista assim gerada implicará a reapreciação da informação já considerada e, por outro, porque essa reapreciação estará dependente da elaboração de novos registos que virão a gerar outros desfasamentos e a solicitar outros registos, estabelecendo um confronto alternado e sucessivo, entre o pensamento e a sua representação, que só poderá ser estabilizado quando a dúvida projectual que o desencadeou estiver satisfatoriamente esclarecida. Nessa altura, o desenho deverá ser reconduzido à sua possível neutralidade, de modo a viabilizar a comunicação final dos resultados atingidos. Assim, por causa do desfasamento que gera, fará sentido aceitar que cada registo, além daquilo que afirma, será relevante, também, por causa daquilo que não consegue afirmar, isto é: por causa da insuficiência que revela, mesmo que, nesse caso, o registo se torne transitório e, por isso, acabe por ser excluído, passando à condição de infame, mais por ficar sem fama do que por revelar o despudor de alguma hipótese, tal como Michel Foucault propôs, a propósito de outros desfasamentos, revelados por outros registos, neste caso biográficos, em *A vida dos Homens Infames* (cf. 1992: 89-128).

Por isso, no projecto, que entretanto foi reajustado como um confronto, cujo desfecho permanece desconhecido, o desenho tem um **poder generativo** porque

se acrescenta, ele próprio – à *socapa*, como ironizou Evans –, ao pensamento a que confere existência.

Mas se a compreensão deste confronto forçou o reajuste do alcance do **poder generativo** do desenho, não conseguiu, ainda, dissipar a suspeição que tinha também levantado: agora que foi reajustado, o **poder generativo** do desenho confirma que o desenvolvimento do pensamento projectual escapa, de facto, pelo menos em parte, ao controlo que o arquitecto se esforça por lhe impor. Por isso, porque o desenho interfere no pensamento na exacta medida em que o confronta com a sua impertinência – o que poderá ser o desfasamento gerado no interior do próprio desenho se não uma sua impertinência? –, o seu poder corre o risco de ser assumido e, portanto, combatido, como um poder perturbador do próprio pensamento, cuja regularidade deveria afinal assegurar. Será que, por causa dos inevitáveis afastamentos que gera, o desenho deve passar a ser considerado uma interferência degenerativa para o projecto? Nesse sentido, apesar daquilo que esclarece, a anterior conclusão de Allen parece ficar expectante e desejosa de uma inflexão final que, ao completá-la, a recupere: *o desafio do presente é remediar-se com este material corrupto e imperfeito...* até que se torne, novamente, aceitável, fiel e neutro... (dir-se-ia). Ou, pelo contrário, não será precisamente essa impertinência do desenho a razão que lhe confere um **poder generativo** no projecto? Afinal, na incubação de um conceito, depois de ter sido aceite como um anjo, o desenho parece revelar-se um incubo.

Neste momento, perante estas dúvidas, quando é necessário compreender o **poder generativo** do desenho além do seu alcance mais imediato, a amplitude do pensamento de Michel Foucault volta a revelar-se profícua. No caso, trata-se de reconhecer e aceitar um desafio a que se propôs, ao procurar discernir *A Ordem do Discurso* (cf. 1997). Aí, depois de fixar uma interrogação inicial, Foucault procurou esclarecer o seu propósito: *[m]as o que há afinal de tão perigoso no facto de as pessoas falarem e de os seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde está o perigo? [...]* *[S]upponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função esconjurar os poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade* (op. cit.: 9-10). Estas preocupações de Foucault devem ser reconsideradas a propósito das reflexões sobre o alcance do **poder generativo** do desenho. Assim, em que perigos incorrem os arquitectos ao desenharem e de os seus desenhos poderem proliferar-se, interferindo no pensamento além das circunstâncias que os convocaram? Tal como Foucault propôs em relação ao discurso, também em relação ao desenho convirá entender os seus *poderes e perigos*, o seu *acontecimento aleatório*, e a sua imensa e poderosa *materialidade*. Esses são os desafios que a averiguação do alcance do **poder generativo** do desenho requer. É assim que o pensamento de Foucault volta a revelar-se profícuo. É preciso aceitar introduzir o aléa como categoria na produção dos acontecimentos. Aí também se faz sentir a ausência de uma teoria que permita pensar as relações do acaso e do pensamento. De modo que o ténue deslocamento que aqui se propõe por em marcha na história das ideias e que consiste em tratar, não das representações que pode haver por trás dos discursos, mas dos discursos como séries regulares e distintas de acontecimentos, este ténue deslocamento, temo reconhecer nele como que uma pequena (e talvez odiosa) engrenagem que permite introduzir na raiz mesma do pensamento o acaso, o descontínuo e a materialidade. *Tríplice perigo que uma certa forma de história procura esconjurar narrando o desenrolar contínuo de uma necessidade ideal* (id.: 43-44).

Serão então as possibilidades sugeridas por essa *pequena (e talvez odiosa) engrenagem* (ib.) que irei adoptar como referências para as três reflexões que pretendo propor sobre o **poder generativo** do desenho.

À Impertinência do Poder Generativo do Desenho

Primeiro, o *acaso*.

Como poderá o *acaso* constituir-se como uma instância potenciadora do desenvolvimento do pensamento projectual? E que *acaso* será esse que advém do próprio desenho que o deveria prevenir? Sem outras razões que o tornem plausível, o *acaso* parece estranho ao rigor que é exigido aos desígnios de um arquitecto.

Ainda assim, apesar dessa estranheza, será possível aceitar que o *acaso* tenha sido a causa de eventuais inflexões que o desenvolvimento de um processo projectual possa ter sofrido. Na Biblioteca Laurenziana, por exemplo, quer a sua localização sobre estruturas existentes, que impôs o abandono de algumas soluções compositivas inicialmente consideradas, quer os caprichos do Papa, que revogou várias opções que tinha já avalizado, constituíram-se como acontecimentos imprevistos que forçaram – ou, talvez mais certo, desafiaram – Miguel Ângelo a alterar as suas intenções projectuais. Contudo, desde que o desenho tenha permitido a sua incorporação e o seu consequente domínio, o acaso deixa de o ser, tornando-se num acontecimento que permitirá reordenar o pensamento. Mas estes são acasos cuja origem é exterior ao projecto e, portanto, ao **poder generativo** do desenho.

A reflexão sobre o poder do desenho a partir do *acaso* requer uma ponderação prévia sobre a condição do esboço no interior do projecto, que deverá ser feita a partir da verificação do seu processo de elaboração, inevitavelmente marcado pelos desfasamentos já identificados. No projecto, como é claro, o esboço importará na medida em que permite esclarecer as dúvidas com que o pensamento se vai confrontando, até que esteja cabalmente estabilizado. Porém, enquanto subsistirem, essas dúvidas continuarão a solicitar um esclarecimento, confrontando o pensamento com uma incerteza, que marcará, desde logo, a própria elaboração do desenho que as deverá esclarecer. De facto, porque, no início, apenas se pode constituir como uma hipótese, cujo resultado é, por isso, incerto, a elaboração de um esboço dependerá de uma avaliação constante, à medida que se for desenrolando. Foi depois de observar este processo, sempre marcado pela incerteza inerente à dúvida que o originou, que Herbert se confrontou com uma conclusão inesperada: *cada marca requer do projectista a execução de uma nova interpretação de todas as marcas passadas, uma interpretação que não pode ser resolvida enquanto existir uma expectativa da próxima marca. E como cada marca é feita em resposta a uma interpretação prévia, cada marca torna-se uma nova e imprevisível influência em cada marca seguinte* (1993: 64). Inevitavelmente, esta conclusão de Herbert deverá ser estendida à condição do esboço no interior do projecto. Também aí, já que fora constituído em resposta a um desfasamento previamente observado (uma das dúvidas que o projecto devia resolver), cada esboço acabará por se constituir como uma nova e imprevisível influência para os esboços que o vierem a suceder, dando resposta a outros desfasamentos que entretanto forem detectados.

Mas o que será, afinal, esta imprevisível influência que o esboço exerce sobre o pensamento, ao longo do projecto, se não a manifesta intromissão do *acaso* resultante do **poder generativo** do desenho?

Assim, para o pensamento, o desenho é generativo porque é imprevisível.

Um esclarecimento adicional, sem o qual o projecto poderia confundir-se com

uma incompreensível deriva. Apesar da importância que foi conferida ao *acaso*, o pensamento continuará a requerer o desenho para se ordenar. Contudo, agora, já não parece plausível ignorar que essa ordem resulta, também, do confronto que a imprevisibilidade do desenho gerou.

Agora, o *descontínuo*.

Como poderá o pensamento projectual ser *descontínuo*? E que sentido terá para o projecto um desenho que é *descontínuo*, quando esse desenho deveria, afinal, promover e garantir a continuidade do pensamento que expressa? Tal como aconteceu com o *acaso*, também o *descontínuo* parece estranho à dimensão intelectual que vinca o trabalho do arquitecto.

Antes de mais, convirá esclarecer o sentido que, a partir deste momento, a noção de *descontínuo* deverá assumir. Para dissipar a ilusão de um significado existente aquém, ou além, da sua enunciação, Foucault propõe que *[o]s discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam, que se justapõem por vezes, mas que também se ignoram ou se excluem* (1997: 39). Assim, mais do que o acesso a um significado prévio e invariável, que tenha estado na origem do discurso, o princípio da **descontinuidade** visa, antes, apreender o seu eventual significado como uma possibilidade, mesmo que, desse modo, esse significado venha a revelar-se rarefeito e, por isso, inevitavelmente não-contínuo.

Na Biblioteca Laurenziana, é esse princípio da **descontinuidade** que permite constituir um sentido outro para as escadas do vestíbulo, dissipando o incómodo que surge, quando se lhes exige, como ainda vai acontecendo, que sejam a expressão contínua de uma intenção prévia, una, invariável e perene.

Depois da proposta de Foucault, a possibilidade de desenvolver um processo projectual confronta-se com uma inevitável precariedade: não só é necessário passar a compreender o pensamento como uma existência *descontínua*, como é também necessário verificar que essa descontinuidade será acicatada pela imprevisível influência que resulta da própria condição do esboço que o procura expressar, também ela, entretanto, necessariamente reajustada como *descontínua*. Mas se o princípio da **descontinuidade** parece reiterar o **poder generativo** do *acaso* – não será, afinal, o *acaso* uma contingência inevitável da constituição não contínua do confronto projectual? –, o mesmo parece não acontecer em relação ao eventual poder da condição *descontínua* do desenho. Assim, a sua possibilidade generativa parece decorrer, apenas, da urgência com que convoca a sua superação, isto é: da urgência com que instiga o esclarecimento cabal do projecto. Neste momento, é útil retornar à anterior aproximação que permitiu compreender a condição do esboço, a partir do seu processo de elaboração, e, ao mesmo tempo, retomar também as conclusões de Herbert: *ao invés dos desenhos finais completos, os desenhos de trabalho são sempre incompletos e contingentes – são feitos marca a marca no interior de um processo projectual que evolui em tempo real, e estão sempre posicionados entre um passado não resolvido e um futuro imprevisível. Estes desenhos são significantes, então, não como objectos completos mas como parte de um processo de pensamento gráfico* (1993: 2). Mas, mais do que uma inevitável insuficiência, é afinal a intrínseca incompletude dos esboços que os torna significantes para o pensamento, isto é: que os torna uma nova e imprevisível influência sobre esse pensamento que devem esclarecer.

Mas o que será, afinal, este lugar difuso e transitório, onde o esboço volta a ser confirmado como uma imprevisível influência, se não o lugar que confere um **poder generativo** à sua existência *descontínua*?

Assim, para o pensamento, o desenho é generativo porque é transitório.

Um outro esclarecimento adicional, sem o qual o projecto poderia mais uma vez ser julgado uma deriva. Apesar de já não ser possível manter a existência contínua de um significado, o desenho continua a conferir-lhe uma possibilidade de existência, embora, agora, esta se constitua como uma possibilidade transitória.

Por fim, a *materialidade*.

Ao contrário do que sucedeu em relação ao *acaso* e em relação ao *descontínuo*, a possibilidade de a *materialidade* interferir no desenvolvimento de um processo projectual parece suscitar alguma aceitação. A razão desta atitude deverá ser clara. Dos três desafios propostos por Foucault, a *materialidade* é aquele cuja evidência é mais notória e, portanto, menos distante a ameaçadora. De facto, um desenho é o que é porque é material. Se assim não fosse, seria coisa outra, mas não seria certamente desenho. Ainda assim, apesar desta aceitação, o alcance da interferência generativa da *materialidade* não deixará de suscitar algumas dúvidas, sobretudo quando parece estar em causa a eventualidade de essa interferência poder ser configurada como uma interferência (de)generativa. Não foi, afinal, contra essa eventualidade que algum pensamento teórico se precaveu, pelo menos desde as *Lineamenta* de Alberti, depois de verificar a distorção introduzida pela perspectiva na verdade daquilo que o arquitecto procurava conceber?

Sobre os desenhos de Miguel Ângelo, qualquer tentativa no sentido de se lhes sublinhar a *materialidade*, sobretudo a dos seus esquisos, é redundante. Contudo, não poderá ficar sem nota a incompletude que perpassa a maioria desses registos, revelando a transitoriedade a que parecem ter sido obrigados, em função da urgência generativa em que foram constituídos. Por isso, no fim, mandou queimá-los.

Mas, como se processará, afinal, a interferência generativa da *materialidade* do desenho no pensamento projectual?

Neste momento, é útil retornar às reflexões de Foucault, embora, de imediato, pareçam não promover uma aproximação directa ao desenho. Ainda assim, tendo em conta que o processo de elaboração de um registo é, também, um processo discursivo, estas reflexões acabarão por relevar-se importantes, não só porque permitem compreender o poder do discurso como, ao mesmo tempo, permitem ainda vislumbrar o alcance que esse poder tem sobre aquilo de que o discurso fala. Primeiro, então, uma advertência de Foucault: *não [devemos] imaginar que o mundo volta para nós um rosto legível que não teríamos mais do que decifrar; ele não é cúmplice do nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor* (1997, 40). Agora, a sua proposta: *[d]eve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhe impomos; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio da sua regularidade* (ib.). Assim, se o discurso – o desenho – deve ser entendido como uma violência feita às coisas de que fala, então, os acontecimentos desse discurso – aquilo que é desenhado – não podem ser dissociados da condição que os expressa, que, para o caso, poderá ser o exacto esquisso que vai sendo executado, à medida que o arquitecto o vai pensando. O pensamento e a representação passam assim a dever ser compreendidos como uma existência una, que é sustentada numa reciprocidade que descrê da primazia inefável do primeiro – o pensamento – e requer a contingência tangível da segunda – a representação. O pensamento é, pois, a sua expressão, e o simples acto de representar um pensamento é, afinal, o próprio acto de pensar. Mas se esta reciprocidade é útil, já que torna o pensamento apreensível, não deixa, também, de ser desconfortável, uma vez que o

torna, também, vulnerável. De facto, mau grado o seu esforço, o pensamento não pode deixar de debater-se com o desvio imponderável do gesto que o expressa.

Mas, não será, também, precisamente por causa do desvio desse gesto, que a condição material do desenho, a sua incontornável *materialidade*, deverá ser assumida como uma outra nova **imprevisível influência** sobre o pensamento a que confere uma possibilidade de existência?

Assim, para o pensamento, o desenho é generativo porque é material.

Retorno, agora, ao propósito das três reflexões que procurei propor. Como então referi, tratava-se de apreender o alcance do **poder generativo** do desenho a partir da engrenagem, pequena e odiosa, que Michel Foucault reconhecera.

Por causa do *acaso* que comporta, da condição *descontínua* em que se torna significante e da *materialidade* que lhe confere existência, o **poder generativo** do desenho, que continua a ser o de propiciar a informação necessária ao desenvolvimento do pensamento, resulta da informação aleatória – do *aléa* – que gera no seu interior. Perplexamente, esta é uma conclusão avessa à noção mais imediata de concretização ou de afirmação de um pensamento. Porém, numa perplexidade que não será menor, é a condição aleatória do desenho que torna possibilita o pensamento. Assim, durante o projecto, o pensamento terá de confrontar-se com esta perturbação que o desenho provoca, porque a sua elaboração é estabelecida no confronto com a sua imprevisibilidade, a sua descontinuidade e a sua materialidade. Por isso, mais do que a certeza que estará afirmada num registo, será a sua eventual insuficiência que se revelará determinante para o avanço do projecto, mesmo que, desse modo, o desenho acabe por urgir para o pensamento projectual no preciso reverso da razão mais imediata que o tornara profícuo para a concepção arquitectónica. Deste modo, a possibilidade de ordem que um desenho induz no pensamento projectual já não pode ser compreendida se não como um esforço que deseja, também, superar o desfasamento imprevisível que esse desenho igualmente gerou.

Assim, no interior do projecto, a premência do desenho resulta da urgência com que provoca o seu desaparecimento ou, de um outro modo, no seu reverso, o desenho sucumbe perante a existência que possibilita. Depois, só será redimido se se lhe redescobrir a cumplicidade necessária para participar na reconstrução da suposta verdade de uma narrativa projectual. De outro modo, se apenas revelar a informação que foi preterida, mesmo que tenha, a seu tempo, sido determinante, o desenho torna-se infame.

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, James S. *La Arquitectura de Miguel Ángel*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997 (Tradução castelhana de Rafael Fontes);
- ACKERMAN, James S. *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*, MIT Press, Cambridge and London, 2002;
- ALLEN, Stan, *Practice, Architecture, Technique and Representation*, G+B International, 2000;
- ARGAN, Giulio Carlo, CONTARDI, Bruno, *Michelangelo Architect*, Henry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1993 (Tradução inglesa de Marian L. Grayson);
- ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1969;
- CÔRTE-REAL, Eduardo, *O Triunfo da Virtude, As Origens do Desenho Arquitectónico*, Col. Horizonte Arquitectura, Livros Horizonte, Lisboa, 2001;

- EVANS, Robin, *Translations from Drawings to Building and Other Essays*, Architectural Association, London, 1997;
- FERRO, Sergio, *Les traces de la conception – Michel-Ange et la sacristie de la chapelle Medici*, Les Cahiers de la Recherche Architecturale n° 34, Direction de Jacques Sautereau, Editions Parenthèses, Marseille, 1993;
- FOUCAULT, Michel, *A Ordem do Discurso, Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*, Relógio D'Água Editores, 1997 (Tradução brasileira de Laura Fraga de Almeida Sampaio);
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* Edições Vega, 3ª edição, 1992 (Tradução portuguesa de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro);
- FRASER, Iain, Henmi, *Envisioning Architecture an Analysis of Drawing*, Van Nostrand Reinhold, 1994 (International);
- HERBERT, Daniel M., *Architectural Study Drawings*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1993;
- HIRST, Michael, *Michelangelo and his Drawings*, Yale University Press, New Haven and London, 1988;
- MAGALHÃES, Rui, *Introdução à Hermenêutica*, Angelus Novus, Coimbra, 2002;
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, Edições Vega, 1992 (Tradução portuguesa de Luis Manuel Bernardo);
- PORTOGHESI, Paolo, ZEVI, Bruno, *Michelangiolo Architetto*, Einaudi, Turin, 1964;
- ROBBINS, Edward, *Why Architects Draw*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge and London, 1994;
- VIEIRA, Joaquim, *O desenho e o Projecto São o Mesmo?* FAUP Publicações, 1ª Edição, Porto, 1995;

O DESENHO COMO IDEIA

Isabel Ribeiro de Albuquerque

Durante séculos, o Desenho teve uma taxinomia muito rígida porque era sempre conotado com a qualidade dos materiais que empregava e com a ideia inicial; era considerado uma obra gráfica preparatória quer para a pintura, quer para a escultura ou para a arquitectura.

O Desenho sempre foi conotado com campo de reflexão, mas só no século XX é que se libertou do facto de ser encarado um género de arte com um estatuto de menoridade em relação à pintura e à escultura. Tal acontecia devido ao seu papel subsidiário naquelas disciplinas, era considerado um trabalho preparatório ou uma etapa em relação à obra. O Desenho era o meio de dar forma ao pensamento, à Ideia, que se tornava visível através de estudos e esboços. Esta relação de subordinação com a obra remetia-o para o espaço privado do atelier e, por isso, geralmente, não era assinado.

Contudo, apesar do seu papel auxiliar, durante o Renascimento, o Desenho foi identificado com a própria concepção da Ideia – a “coisa mental” – o campo de reflexão.

Assim, passa a ser indispensável para qualquer artista, saber desenhar e o Desenho torna-se disciplina obrigatória nos ateliers. Até aqui os artífices e os escultores não desenhavam. Os escultores, quando precisavam, contratavam um desenhador e os artífices, visto que não eram inovadores, usavam os desenhos dos artistas. Esta aprendizagem pelo Desenho, no atelier do mestre, decorreu até ao século XVII, passando depois para as academias, onde o ensino era feito, prioritariamente, a partir do modelo nu, centralizando-se por fim nas Escolas de Belas-Artes.

1. O Desenho como conceito

O Desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.

Almada Negreiros (1971)

Desenho é uma palavra que está ligada a muitas actividades como conceito. Essas actividades estão sempre relacionadas com o gesto. Dos gestos resultam pontos, traços e linhas, que nos fazem compreender o processo que as pessoas usam para representar os conceitos das coisas.¹

O termo em latim donde deriva a palavra desenhar é *Designare* e significa : marcar, registar, traçar, indicar, ordenar, dispor. Portanto, o Desenho é o desígnio, a intenção de quem o desenha e pensa e é um meio de registar a nossa percepção visual num dado momento, através de marcas ou sinais.

Plínio (23 –79 dc.), no livro XXXV da sua *História Natural*, conta a fábula sobre a origem do Desenho: a filha de Dibutades de Sicyone, um oleiro que vivia em Corinto, enamorada de um rapaz que estava de partida, quis preservar a imagem do seu amado e delineou com um carvão numa pedra, o contorno que encerrava a projecção da sombra do seu rosto. Aquela silhueta, para além de presentificar um modelo ausente, constituiu a invenção da linha. A linha desenhada é o limite da

¹ Cf. Juan José Molina,
Las Lecciones del Dibujo,
pg. 17-18.

sombra, o contorno que encerra a mancha. A linha, propriamente dita, e não as diversas linhas de contorno, aquela que corresponde ao contorno exterior da forma, é a linha única – o contorno ideal.²

De qualquer modo, pensa-se que o Desenho terá começado quando um homem resolveu marcar o contorno da sombra de outro homem, na areia. Assim, terá nascido a primeira intenção de registo. Depois, o homem percebeu que a sombra era involuntária, ou seja, não dependia da sua própria vontade, e descobriu que conseguia representar uma silhueta sem recorrer à sombra, mas sim tomando como modelo outro indivíduo e desenhando-o à vista, ou mesmo de memória.

Para esta representação tão simples e primitiva, é necessário que o homem realize várias operações: uma síntese da forma, porque não vai registar todos os pormenores que vê; a passagem duma realidade, cuja percepção é tridimensional, para um suporte bidimensional; e um acto de abstracção, visto que percepção volumes e regista contornos através dos elementos do Desenho— ponto, linha e mancha.

O ponto e a linha são os elementos básicos usados na etapa mais primária de qualquer obra gráfica, sendo o ponto o elemento primário e a linha o elemento derivado ou secundário, visto que surge do movimento quando se destrói o repouso total do ponto, passa-se do estático ao dinâmico, ou seja, a linha é um ponto em movimento (Kandinsky, 1952).



[Fig. 1]

1.1. Desenho ou Pintura?

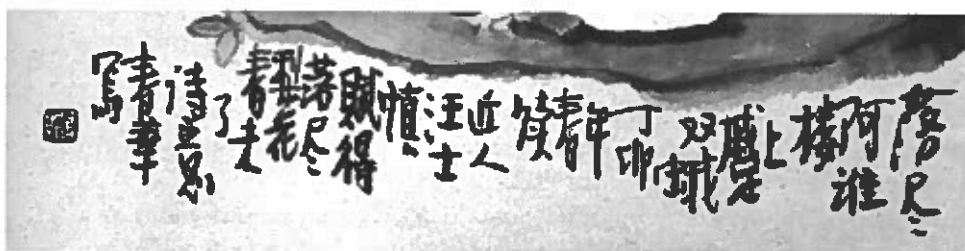
(...) "representar em pintura o contorno dos corpos é compreender o ritmo exterior da figura... a linha de contorno, com efeito deve ser fechada, contínua e terminar de modo que prometa outra forma para além dessa e tornar evidente também as partes dela."

Plínio (Livro XXXV)

O traço deriva de um gesto íntimo que funciona como uma identidade pessoal, tal como a caligrafia de qualquer pessoa.

Para os orientais eruditos, o desenho pratica-se através da caligrafia, que é a arte máxima e como a pintura chinesa é feita a pincel, o acto de escrever é pintar ou desenho a pincel.

A pintura Chinesa está ligada directamente no seu espírito ao exercício da escrita e, mais ainda à caligrafia, o que constituía a sua razão de existir, tanto social como intelectual. Na China o traço resulta da pincelada e a qualidade gráfica da pintura reconhece-se pelos traçados que o pincel autoriza e para designar este acto, os eruditos preferem usar o termo escrever, em vez de pintar.



[Fig. 2] – Pormenor

² Plínio, *História Natural*, Livro XXXV, cit. de Damish, Hubert, *Traité du trait*, Paris, 1995, pg.61.

Onde a estética Chinesa antiga vê, na pintura, uma actividade de natureza essencialmente gráfica, a tradição ocidental estabelece a diferença entre Desenho e Pintura, pois a obra é catalogada como desenho devido ao seu carácter gráfico:

Quer tenha cor, sejam quais forem as suas dimensões, qualquer que seja o seu processo de fazer ou o suporte utilizado, deve ser considerado como Desenho, desde que mantenha o carácter gráfico.

Se o traço for absorvido pela cor ou o aspecto colorido for mais importante do que o gráfico, então, o Desenho torna-se Pintura.

Quando a cor se sobrepõe ao traço de modo que lhe tira as suas características, o Desenho cede o lugar, transforma-se em pintura. Mas quando o traço persiste, ou continua a ser contorno, mesmo sob a cor, através dela ou à sua volta, mesmo que de maneira discreta, poderemos dizer que a pintura se tornou desenho, visto que a obra regressa a um estado gráfico?³

Para Philip Rawson, Desenho é aquele elemento, numa obra de arte, que é independente da cor ou do espaço tridimensional, a estrutura conceptual básica que pode ser designada, somente, por tom. De certo modo pode dizer-se que Desenho é o que é a mais espiritual, mais subjectiva de todas as actividades artísticas.

A natureza apresenta-se-nos com superfícies coloridas, que podem corresponder a áreas de pintura e com superfícies a que podem corresponder áreas de escultura.

Mas em lado nenhum se apresenta como linhas ou relações entre linhas, que são a matéria-prima do desenho. Os elementos básicos do desenho são traços ou sinais que têm uma relação simbólica com a experiência, não a directa, mas aquela que não apresenta qualquer semelhança com a realidade.⁴

Mas a diferença entre Desenho e Pintura não será só uma questão de aspecto. Uma das grandes diferenças entre Pintura e Desenho, na perspectiva de Walter Benjamin, a primeira exige a verticalidade diante do contemplador, enquanto que o Desenho remete para uma posição neutral, a horizontalidade — o longitudinal da pintura é expositivo, enquanto que o transversal do desenho é simbólico, contém sinais.

Para além disso, no Desenho há um contraste forte entre forma e fundo; a linha está à superfície no fundo e se o desenho cobrisse o fundo completamente, a obra tornava-se noutra coisa. É a linha que confere identidade ao fundo de um desenho, a qual, por sua vez é diferente da identidade da superfície branca do papel.

Esta linha constitui um sinal absoluto que possui essência mitológica. É um sinal que tem uma relação espacial e tem referência com a pessoa.

O sinal é a oposição da mancha, enquanto que ele é impresso (traçado, riscado ou sulcado), a mancha manifesta-se, nasce.

O traço que se desenha sobre o papel, o risco que fere a chapa ou o sulco que rompe a casca da árvore descobrem o fundo, marcam-no, deixando rastros que instituem os sinais.

Ao contrário a obra pictórica não tem fundo. Na pintura, uma cor não se sobrepõe a outra, apenas se revelam no seu *médium*. Por isso, em algumas obras não é possível diferenciar a cor que pertence mais ao plano de fundo ou a que pertence ao primeiro.



[Fig. 3]

³ Cf. Lavallée Pierre, 1931, *Le Dessin Français*, (2. ed. 1948), Paris.

⁴ Cf. Philip Rawson, 1969, *Drawing. The appreciation of the arts* /3, pg.1.



[Fig. 4]

Contudo, esta questão não se põe porque na pintura não há fundo, assim como nela não existe linha desenhada.

O facto de os pintores, antes de pintarem, desenharem ou comporem através do desenho, é apenas uma questão de metodologia, pois a composição de uma pintura, ou melhor a limitação recíproca das áreas de cor não assenta na linha do desenho. A aguarela é a única situação em que a linha e a cor se conjugam, porque a cor é aplicada em transparência deixando visíveis os contornos a lápis – embora a cor esteja presente, o fundo ali é conservado.⁵

Mas se não há linha na mancha não há fundo, comenta Filomena Molder, (...)” mesmo aquilo que poderíamos tomar como contorno é, na realidade, halo e vibração, não há diferenciação entre as manchas, sendo a mancha pictórica uma variação da mancha absoluta.”

Esta problemática entre o sinal e a mancha, embora possa parecer que não é a mesma da Pintura chinesa entre o carácter gráfico e o colorido, pois “ (...) a linha ao ser impressa, faz ressaltar os interstícios propiciadores do fundo, desencadeando a retícula tensa daquilo que na pintura chinesa se chama *vazio* e que permite a coesão rítmica, orgânica do pleno.”⁶

Podemos então dizer que o carácter informe da mancha lhe confere uma apetência pela forma e a remete para o primeiro plano da obra, enquanto que o traço da linha desenhada é o sinal gerado pelo acto de assinalar e remete mais para a grelha do suporte.

1.2. O Desenho como Ideia

(...) “Disegno” no es material, ni cuerpo, ni accidente de sustancia alguna, sino forma, idea, orden, regla u objeto del intelecto, en el que están expresadas las cosas pensadas” (...)

Fredericco Zuccari

O Desenho, durante centenas de anos, foi visto como a forma de registo mais manual e mais mimética, contudo, isso deve-se ao facto de ele utilizar uns meios tão elementares como a grafite ou o carvão e o seu território ser tão precário como uma folha de papel.

Mas, para além duma forma de registo, o Desenho é também um meio de organizar o pensamento.

Na Idade Média, o Desenho era conotado com a Ideia, com a génese da criação artística e com a reificação do poder criador do homem. Sendo o Desenho conotado com o verdadeiro acto criador e como, somente a Deus era permitido criar, este equiparou o homem a Deus. Tal acontecimento tornou a prática do Desenho matéria de conflito, daí que todas as obras artísticas ficassem no anonimato, para que não pudessem trazer glórias terrenas aos seus criadores.

Findo o Concílio de Trento, é criada a Academia de Florença *Des Arti del Disegno* que vai enaltecer a capacidade criadora humana capaz de se imortalizar através das próprias obras. Esta concepção do Desenho foi legitimadora da criação do homem, da obra artística como seu testemunho e como imitação da natureza, mas tendo como obrigação suplantá-la em perfeição.

⁵ Cf. Walter Benjamin, *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*, in Maria Filomena Molder, *Matérias Sensíveis*. Este texto constitui a introdução deste livro e é uma tradução revista por um grupo de alemão filósofico, orientado pela Dra. Helga Hoock Quadrado, numa colaboração entre a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, U.N.L. e o Instituto Alemão de Lisboa, 1984/1985, de *Malerei und Graphik. Über die Malerei oder Zeichen und Mal, Gesammelte Schriften II*, 2, pg. 602-607 (Edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977).

⁶ Cf. Maria Filomena Molder, *Notas de Leitura sobre um Texto de Walter Benjamin*, op. cit., pg. 28.

No primeiro Renascimento, a teoria artística vai ser influenciada pelo ressurgimento do neoplatonismo, que se fez sentir, pela primeira vez em 1509, na *Divina Proporzione* de Luca Pacioli.

Assim, com o Renascimento vai-se criando o conceito de “Ideia” artística.

Para Alberti (1404-1472) só era possível alcançar espiritualmente a beleza através da experiência e da prática. Contudo já Cennini (1370-1440) e depois Leonardo (1452-1519) atribuíram ao artista a capacidade de se emancipar da realidade, modificando e inventando. Mas Rafael (1483-1520) dirá que a ideia vinha de uma representação interior, que o próprio artista não sabia qual o seu valor nem a sua verdade.



[Fig. 5]



[Fig. 6]

Também Dürer (1471-1528) falava de algo que se acumulou no coração, mas que só se forma quando o artista tomou consciência dele mesmo e, com este estado de plenitude pode, então, criar uma nova criatura em forma de uma coisa.

O próprio Francisco de Holanda (1517-1584), humanista neoplatónico do renascimento português, diz numa passagem da *Ciência do Desenho*: “(...) de que vem dizerem os pintores que já tem acabada e feita a sua obra como em sua ideia tem feito o desenho dela, não tendo feito nada mais do que o desenho na ideia.”

Na verdade a Ideia, para Francisco de Holanda, é essencialmente conceptual e desprovida de forma e só, dificilmente, o Desenho a torna visível. O Desenho é um processo de amadurecimento, uma ciência e, ao mesmo tempo, um dote divino.

Sentindo já a influência da nova corrente maneirista, embora ainda bastante voltado para o passado, Vasari (1511-1574) escreveu que do conhecimento nasce um determinado juízo que forma na mente aquela coisa que depois de expressada com as mãos forma o Desenho, donde se deduz que o Desenho “ (...) não é outra coisa que uma forma e explicitação concretas do conceito que se tem na alma e que se imagina na mente e se articula na Ideia.”

Para Vasari a possibilidade de realizar a representação artística enquanto tal é o mesmo que a representação da Beleza e do Desenho.

O que conferia ao artista a faculdade de conceber e de esboçar uma obra de arte era sempre um juízo universal, o qual possibilitava a representação da beleza ou, do seu contrário, da fealdade.

Segundo Panofsky, o termo “Idea” no século XVI, não no sentido de *forma* e de *conceito*, mas de *mente* e de *imaginação*, podia ter significados estéticos distintos: - para uns a Ideia era a representação de uma beleza superior à natureza, o que veio a constituir o conceito de *Ideal*; - para outros como Vasari, a Ideia era uma representação de uma imagem independente da natureza e que tinha o mesmo sentido que os termos *pensamento* e *conceito* nos séculos XIII e XIV.

Com a descoberta da perspectiva, no primeiro Renascimento, criaram-se regras para se poder regular o processo artístico, o que se opunha a conceito de criação totalmente livre e genial.

Segundo Giordano Bruno, só o próprio artista era fazedor das suas regras, portanto existiam tantas regras quantos os verdadeiros artistas, pois o conceito de Ideia era um compromisso entre os conceitos de Ideal e de genialidade artística, (...) “dado que serviu para garantir e, ao mesmo tempo, circunscrever a liberdade do espírito artístico com respeito às exigências da realidade.”⁷

Para além de abolir as regras, o Maneirismo formulou uma nova definição para o acto de desenhar, valorizando mais a intuição e a espontaneidade do que a cognição e a receptividade do sujeito.

Autores como Lomazzo (1538-1600) ou Fredericco Zuccari (1540-1609), influenciados pelo Aristotelismo, defendem algo parecido com a ideia medieval da criação artística, concebendo no desenho *uma luz vivente e um olho interior do espírito*, sendo esta imagem espiritual a *Idea* ou o “*disegno interno*”, o qual não é mais do que a forma ou ideia clara e precisa imaginada pelo nosso espírito, do que resulta o “*disegno esterno*” que é a representação prática ou material da obra de arte.⁸

Contudo, Zuccari com o seu *disegno interno*, quis abarcar muito mais do que a Ideia, para ele é a próprio ideia de Deus, porque Ele ao criar, de certa maneira, desenha dentro e fora de si e quando Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, quis conferir-lhe a capacidade de formar em si mesmo uma representação interior = *Disegno interno*. Ele chega mesmo a ver o *disegno interno* como um signo “da afinidade divina – “*Disegno = segno di Dio in noi*”.”⁹

Com o Classicismo, desde meados do século XVII, o Desenho e as artes em geral, alcançam uma enorme importância quer a nível prático, quer a nível teórico.

Baseado na Antiguidade, mais propriamente em Vitruvius por ser o único texto de artista que conheciam da época, o Classicismo concebeu conceitos e métodos, de modo a promover e a criar a autonomia do saber e do fazer artístico, em relação aos outros saberes.

Enquanto que o Renascimento tinha combatido uma forma de degeneração artística – a falta de estudo e de observação da natureza – o Classicismo não só protesta contra o fazer de memória, ou sem modelo, como combate outra atitude artística, por ser pobre em espírito inventivo – o “‘naturalismo’ caravaggesco”.¹⁰

Este assunto é desenvolvido sistematicamente no tratado “*La Idea del Pittore, dello Scultore e dell Architetto*”, 1672, que constitui o documento fundamental da concepção artística do Classicismo e foi escrito por Giovanni Pietro Bellori, o investigador de arte e arqueólogo mais conceituado da época, tanto em Itália como em França. Bellori já não é um artista que desenvolve um discurso teórico ocasionalmente, mas aquilo a que se chama hoje um crítico de arte. Como base da sua tese desenvolve o conceito de Ideia, que aqui encontra a sua última expressão.

A Ideia para Bellori não existe no homem *a priori*, pelo que é adquirida *a posteriori* mediante a contemplação da natureza. A partir desta ideia condena quer os “Naturalistas”, que não formam nenhuma Ideia e que copiam fielmente a forma e,

⁷ Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, pg. 64-66.

⁸ Zuccari, *Idea* I, 3, pg. 38 e ss., recolhido em Erwin Panofsky, *Idea*, 1995.

⁹ Desenho = sinal (risco, vestígio) em nós, in Zuccari, *Idea* II, 16, pg. 196.

¹⁰ Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, pg. 94.

também, os defeitos do modelo, quer aqueles que menosprezando o estudo da natureza trabalham de imaginação.

Este conceito de Ideia que já teria sido formulado por alguns artistas e teóricos, agora foi proclamado como um programa, o qual não é outra coisa senão o conceito de Ideia do Renascimento clássico, em que a Ideia se transforma em Ideal, o que chegará até aos nossos dias.

Guerreando os “Naturalistas” e os Maneiristas, Bellori define a Estética idealista e normativa.

Acerca do Desenho, Rafael (1483-1520) dirá (...) “a sua perfeição consiste na correcção: isto é, na exacta imitação de todas as formas, e no modo como se apresentam à nossa vista, e em saber-lhes dar o carácter que a elas corresponde, elegendo da Natureza o que convém ao assunto e ao objecto.”

1.3. A metodologia do Desenho e o Desenho como metodologia

O Desenho tem um carácter interdisciplinar devido ao seu papel primordial em todas as artes e em todos os fenómenos de representação e descrição. Como representação, marca o desejo de fazer voltar ao presente um acontecimento por meio de uma imagem, a ideia que temos dela mesma.

O Desenho é utilizado para todas as formas de arte, quer numa forma explícita como na pintura e na arquitectura, quer numa forma implícita como na dança ou no teatro (diz-se que um bailarino desenhava um movimento no ar). Na escultura ou no design também se estuda a representação das formas ao esculpir, ou se representa numa forma rigorosa o protótipo de um novo objecto. Aqui, o Desenho funciona como elemento básico do projecto artístico, como um suporte técnico e como coerência estética. Assim, o Desenho tem a sua própria metodologia, mas é também a parte inicial da metodologia das outras artes.

Francisco de Holanda, em *Da Pintura Antiga* apresentando o artista como conhecedor de muitas ciências, diz ser o Desenho o *capitão de todas as artes* ou que é (...) “a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitectura e de todo o outro género de pintar e a raiz de todas as ciências”.¹¹

Para Francisco de Holanda o artista não deve imitar os mestres, mas deve imitar-se a si mesmo, porque para ser mestre é preciso desenhar, desenhar, desenhar. Tendo ele próprio experimentado as outras artes, achou-as todas mais fáceis, mais superficiais e menos graves que o Desenho. Fundamentando-se nos conceitos arquitectónicos de Vitruvius (séc. Como comoc.), nas fontes do *De Statuaria* de Gaurico, em Alberti, Dürer ou Luca Pacioli, elabora os próprios preceitos do Desenho.

Como o homem é a medida de todas as coisas, o desenhador deverá começar pela figura humana, mas a partir do modelo, a favor da mimésis e não da fantasia.

Para Machado de Castro (1731-1822) cada tipo de arte rege-se por normas individuais, por fenómenos culturais e por uma prática constante. Nele já está presente o conceito de génio, como uma qualidade da alma que leva o artista a entregar-se à arte.

No seu *Dicionário de Escultura* regula, por fases, a prática do artista: desenhar – modelar – esculpir. Para além de se referir às fases, enuncia também todo o mobiliário necessário e o material: lápis ou caneta em latão, de preferência; as cores serão o preto de Castela ou o vermelho da Holanda e o suporte era o mais encorpado e liso. O aluno deverá começar por copiar objectos bidimensionais (estampas) e depois passar à terceira dimensão.

¹¹ Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma*, pg.61.

Estas fases parecem ser um eco do testemunho medieval deixado por Cennino Cennini, nas páginas do *Libro dell'arte o trattato della pittura* / cap.V e X que diz que tendo um estilete de cobre ou prata, não interessa o material desde que a ponta seja em prata, começa a desenhar do modelo coisas, o mais livremente possível para treinar a mão e, depois com o estilete passa para a tábua de uma forma leve de maneira que se possa ver e depois vai aumentando os traços pouco a pouco até que chega à sua repetição para fazer a sombra...

O suporte consistia numa tábua que era revestida com um pó de osso moído e ligado com a saliva. Mas pode desenhar-se, também, sobre pergaminho preparado ou não com osso, sobre papel com os estiletes de chumbo, feito com 2 partes de chumbo e uma de estanho batido com o martelo. O traço feito sobre o suporte pela ponta pode ser apagado com o miolo de pão, algo que Machado de Castro também referiu, desde que a tinta só se dê a seguir. Se se quer tornar o Desenho mais legível e claro depois de desenhado, sublinha-se as extremidades com a tinta e os sítios que se ache necessário.

No Ocidente, o traço ou linha é tradicionalmente associado, prioritariamente, não ao pêlo do pincel, nem sequer à sua ponta e ao traço mais ou menos firme ou diluído que ele deixa sobre a seda ou o papel, mas sim ao estilete que risca ou faz uma incisão na superfície duma tábua ou pergaminho.

Porém, o Desenho não se torna dependente, nem desaparece no seio das artes que subsidia, por isso Félix da Costa Meesen (1639-1712) refere a autonomia do Desenho enunciando uma metodologia própria do Desenho que começa com a Ideia; depois passa ao formal; e, por fim, chega à cópia de estampas ou desenhos, como exercício de estudo e como preparação para o modelo da natureza. Contudo, o mais importante é a especulação para que se desenvolva o génio e o talento.

Como metodologia projectual e como arte autónoma, só no Classicismo Europeu é que o Desenho se afirmou.

1.4. O ensino do Desenho

A aprendizagem do Desenho estava confinada à intimidade dos ateliers, baseada na relação mestre – discípulo, que assegurava a transmissão directa do saber.

No século XV, a formação ainda começou por ser feita no espaço do atelier, mas à medida que o artista se ia autonomizando, as reuniões de atelier, em que se discutiam assuntos teóricos e se faziam exercícios práticos, foram-se tornando academias privadas e, mais tarde, públicas, tendo já um programa de estudos rigoroso.

A Academia teve origem na Grécia clássica e correspondia ao lugar em Atenas, onde se realizavam as reuniões de filósofos orientadas por Platão e situava-se nos jardins do palácio de Akadêmos, antigo herói de Ática. Assim, este termo foi retomado pelos artistas e humanistas italianos para designar os seus locais de reunião.¹²

Desde Alberti que as artes deixaram de ser consideradas uma actividade manual para passarem a ser de nível intelectual, visto que os artistas conquistaram a autonomia de escolherem a sua própria orientação ideológica e cultural no trabalho.

Alguns anos depois, Leonardo da Vinci desenvolve de forma variada a pesquisa científica sendo, também, a arte um meio de pesquisa e experiência, onde o desenho prevalece em relação às outras, porque o desenho é *cosa mentale*, portanto, válido para todas as disciplinas.

¹² O termo Academia será usado, posteriormente, tanto para designar o local das aulas onde se desenha o modelo, como a obra que resulta desse exercício.

A partir do século XVI, o ensino artístico multiplicou-se e surgiram os tratados teóricos e as academias onde a teoria e a prática oficial das técnicas existiam em pé de igualdade, a fim de produzir conhecimento e homens cultos.

Em 1563, Cosme de Médicis funda a *Accademia del Disegno*, em Florência e seguiram-se instituições similares em várias cidades de Itália, em 1648 em Paris e noutras cidades e em 1660, em Madrid.

Em Portugal, no século XVI, o ensino do desenho estava ligado à Engenharia militar e à Arquitectura, mas é no século XVIII que este alcançou alguma autonomia em relação ao seu aperfeiçoamento técnico e utilização.

Os processos de ensino não eram muito diferentes dos da Europa praticados em instituições semelhantes, o que se tornou um processo demasiado catalogado e pouco criativo. Era dada uma importância especial ao desenho de figura humana e o retrato a partir do modelo nu e como temáticas principais: a paisagem, a natureza morta e ainda os temas religiosos e mitológicos.

A consolidação do Desenho como disciplina autónoma orientada por um corpo teórico e técnico, foi um percurso trácido, que criou polémicas e discórdia entre o corpo docente e os discípulos a quem eram impostas as regras.

O acto de desenhar nunca foi assunto de polémica, mas sim as metodologias.

Contudo, a descoberta de novos materiais de trabalho abriam novas perspectivas e, assim, o ensino das técnicas foi sendo incrementado, diversificando-se conforme a finalidade do desenho.

1.5. A importância do formato

Convencionou-se que o suporte do desenho seria rectangular, supostamente de papel e isso influenciou o actual formato do Desenho.

O suporte representa um objectivo para o desenhador, porque é o que lhe fornece a base para tornar realidade a sua ideia e que torna possível a obra.

Há pintores que vieram a ser influenciados pelo modo de pensar dos escultores, pois estes, como não desenhavam, sofreram influências diferentes dos pintores, que eram influenciados pelo formato do papel.

Até ao *Quattrocento* os escultores não desenhavam. Se precisavam dum projecto para mostrar a um cliente contratavam um desenhador. Só os escultores que faziam Joalharia ou Baixos-relevos é que praticavam o desenho.

Os escultores que o usavam, ou os seus assistentes, faziam-no dum modo especial, porque usavam a folha de papel numa forma aleatória em relação ao formato e ao tamanho da moldura.

Miguel Ângelo constitui um bom exemplo, porque pintava e era escultor e fez um enorme número de Desenhos (desenhos acabados) que ofereceu mais tarde na sua vida, aos seus amigos, seguidores do pensamento platónico. É fácil de constatar que nos seus desenhos para escultura, a maior parte das figuras ou grupos de figuras, mesmo quando se aproximam da ideia final da obra, eram tratados numa forma



[Fig. 7]

independente, como uma unidade relacionada com ela própria e não com a folha de papel, porque era colocada naquele campo sem qualquer relação com as margens da folha, era um desenho feito em qualquer sítio.

As coordenadas verticais e horizontais estavam contidas dentro do conjunto do próprio desenho das figuras e todo o princípio de unidade existia dentro do próprio grupo, não sendo relacionado com o formato do papel, podendo até ter outros grupos de figuras, ou detalhes, destas na mesma folha.

Para o escultor, a folha de papel sem desenho representava apenas um campo de trabalho como um negativo, menosprezando o valor do espaço. Nos pintores, pelo contrário, o desenho só se divorciava do tamanho do papel quando dizia respeito aos esboços, quando as figuras eram apenas sugestões, senão, todo o campo de trabalho era aproveitado.



[Fig. 8]

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig.1: Georges Braques, *Natureza-morta com mesa*, (pormenor), 1914. Colagem sobre papel, 48x62 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

Fig.2: Yang Chunhua, *Pássaros*. Aguada sobre papel, 46,2x59,8 cm. Coleção privada.

Fig.3: Ma Desbeng, *Paisagem*, 1989. Litografia.

Fig.4: Prud'hon, *O Amor, a Amizade e a Fidelidade*, dito *O Sacrifício ao Amor*, 1782-1783. Pena e aguarela sobre papel branco, 24,8x19,8 cm. Assinado em baixo , à esquerda: PP. Prudon inv. e del.. coleção particular. Guiffrey I.

Fig.5: Leonardo da Vinci, *Cinco Cabeças Grotescas*, c. 1490. Pena e tinta sobre papel, 26,1x20,6 cm. Windsor, Windsor Castle.

Fig.6: Albercht Dürer, *Autorretrato com 20 anos*, 1493.

Fig.7: Miguel Ângelo, *Tecto da Capela Sistina*, estudos para a Sibila Líbia, entre 1508 e 1512. Giz vermelho sobre papel. Museu Metropolitano de Arte, Nova York.

Fig.8: Albercht Dürer, *Retrato de sua Mãe*, 1514. Lápis de carvão sobre papel.

O LUGAR DA FISIOGNOMIA NA OBRA DE FRANCISCO DE HOLANDA

Maria Teresa Lousa

1. A Origem e Renascimento da Fisiognomia

A origem desta ciência remonta à Grécia Antiga, onde era considerada uma ciência natural. Em poucas palavras, podemos defini-la como a ciência que permite através dos traços físicos da pessoa, prever o seu carácter psicológico.

Empédocles terá sido certamente o primeiro a abordar esta questão, que mais tarde Hipócrates terá desenvolvido segundo um ponto de vista mais fisiológico, dentro da temática dos climas e dos humores.

Aristóteles é talvez o primeiro a exprimir de forma clara uma teoria fisiognómica. Apesar de não o ter feito de modo sistematizado, é possível encontrar em algumas das suas principais obras, afirmações que não deixam margem para dúvidas. Com o fundamento de que o corpo e a alma estão indissociavelmente ligados, Aristóteles defende que as afecções são perceptíveis através do aspecto físico:

It is possible to judge men's character from their physical appearance, if one grants that the body and soul change together in all natural affections. (...) Supposing, then, this is granted and also that there is one sign of one affection, and that we can recognize the affection and sign proper to each class of creatures, we shall be able to judge character from physical appearance. For if a peculiar affection applies to any individual class, e.g., courage to lions, there must be some corresponding sign of it; for it has been assumed that body and soul are affected together.¹

Aristóteles vai mesmo mais longe e numa perspectiva, já não tão física ou humoral, mas numa linha de analogia animal muito interessante e que será seguida até à Fisiognomia do séc. XIX, afirma o seguinte:

As pessoas cujas narinas têm umas extremidades espessas são preguiçosas, tal como gado. Aquelas que têm uma ponta de nariz grossa são insensíveis, tal como os varrões. Por outro lado, as pessoas com narizes pontiagudos zangam-se facilmente, em muito parecidas com os cães. No entanto, aquelas pessoas com uma ponta arredondada e achatada são magnânimas, tal como os leões. As pessoas com bordos do nariz finos são como pássaros; mas quando têm um nariz em forma de gancho, que sobressai da fronte, elas tendem a ter um comportamento indecoroso (tal como os corvos).

Fisiognomonía, VI, 28-36²

A questão de determinar e decifrar o carácter das pessoas é antiga. A Fisiognomia, enquanto ciência, poderia corresponder a uma chave que permitisse chegar ao interior através do exterior. O corpo é entendido como veículo do objectivo gnoseológico, como expressão e intérprete do pensamento. O corpo é entendido como indício e palavra da alma. No entanto, o interesse da Fisiognomia na Antiguidade Clássica residia sobretudo numa base aristotélica e física, com alguns pontos em comum, por exemplo, com a medicina de Hipócrates, em que a observação tinha um papel importantíssimo. Os indícios que o corpo revela, adquirem sentido: os sintomas são entendidos como sinais clínicos de uma determinada doença. Da mesma maneira os traços morfológicos do rosto são

¹ Aristotle - I Categories on Interpretation; Prior Analytics (by Hugh Tredennick, M.A.) Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd, MCMLXXXIII, (Prior Analytics, II, XXVII, 70 a-b) pág. 527-529

² Paul Strathern- Aristóteles em 90 minutos, Série: Filósofos, Mem Martins: Editorial Inquérito, 1997, (citações-chave) pág. 69

interpretados pela Fisiognomia como indício de virtude, vício, ou de variadíssimos caracteres. A origem da Fisiognomia na Grécia Antiga tinha uma base física e natural, sendo consequentemente difícil separar os objectivos da medicina antiga dos da fisiognomia

A Fisiognomia vai posteriormente sofrer uma evolução ou um desvio, que a afasta um pouco das suas origens, ligadas à fisiologia e ao estudo dos Humores. Talvez isso explique o facto de Plínio criticar Aristóteles por este acreditar em julgamentos fisiognómicos, porque já no seu tempo a Fisiognomia se tinha fundido com a Astrologia, e com as Artes Adivinhatórias. Com esta alteração, a Fisiognomia perde alguma credibilidade e afasta-se da categoria de “honesta ciência natural”.

Também a Filosofia Árabe se debruçou sobre este tema, acrescentando à visão naturalista dos Antigos gregos, este aspecto adivinhatório e astrológico, que se por um lado, fez com que a Fisiognomia caísse em descrédito e adquirisse má reputação, por outro, será este aspecto que dominará os séculos seguintes.

Entre o séc. XII e o séc. XIV, vai dominar a tensão entre uma Fisiognomia médico-naturalista e a Fisiognomia adivinhatória. Os humanistas do sec. XV e XVI são favoráveis a um retorno às fontes gregas e latinas originais. O Renascimento privilegia um trabalho filológico, em que os autores antigos são lidos, traduzidos, comparados, parafraseados, etc. Para além desse interesse natural, houve também um esforço racional e uma tentativa de voltar às origens, analisando, traduzindo e estudando textos e tratados de Fisiognomia da Antiguidade, de índole física e natural.

Alguns tratados de Fisiognomia, baseavam-se muito na medicina, isto é, na observação do corpo, do rosto, no estudo dos órgãos e dos humores. Em 1450 Michel Savonarole redige um tratado com interesse sobretudo médico, *Speculum physionomiae*. Savonarole faz preceder os seus estudos fisiognómicos de princípios de anatomia:

Sur cette base, les philosophes latins purent commencer un travail soit critique, comme Buridan, soit d'amplification et de rationalisation, comme Michele Savonarola, qui dans son Speculum Physionomiae tenta, avec de nombreux emprunts au Conciliateur, un effort remarquable pour ramener la physiognomonie à la médecine.³

Nunca mais a Fisiognomia se separou totalmente das ciências divinatórias. Apesar de um esforço racional, no Renascimento ainda predomina um interesse pela astrologia e ciências do oculto. Isto deve-se ao facto de ainda não podermos falar de uma Ciência neste tempo, as fronteiras entre a Ciência e a Magia, só mais tarde se definirão.

Michel Savonarole apesar de ter escrito um texto de Fisiognomia aplicada à medicina, acrescentou à sua análise o aspecto astrológico, muito em voga no princípio do Renascimento, nos circuitos neoplatónicos:

Savonarole junta, porém, a este conjunto de dados o enunciado das bases astrológicas da adivinhação fisiognómica e é esse o carácter da maior parte destas obras: às observações e classificações do médico sobrepõem-se logo as do astrólogo. Os órgãos, os humores e os temperamentos remetem para os planetas, os homens zodiacos povoam os tratados.⁴

Marsilio Ficino também se interessou pela Fisiognomia e por questões físicas ligadas à saúde do corpo. Ficino defendia a influência dos astros na vida humana e confiava cegamente em horóscopos. Daí que a Fisiognomia de Ficino, faça parte desta dimensão um pouco divinatória, que marcou o Renascimento:

³ Mme Defradas- " Chapitre III- De la Physiognomie- Introduction" in Pomponius Gauricus *De Sculptura*- 1504, edition annoté et traduction par André Chastel et Robert Klein, Genève- Paris: Librairie Droz, 1969, pág. 118

⁴ Jean-Jacques C. Claudine Haroche- *História do Rosto*, Lisboa: Circulo dos Leitores, 1997- pág. 36

Pelo seu temperamento de «saturniano» inquieto, Ficino é sensível aos problemas do corpo. Conhecimentos de medicina preparam-no para estudar as condições de equilíbrio do indivíduo (...) Ele cede à moda da Fisiognomonía: «Os homens inteligentes têm uma carne mole, são magros, de saúde delicada e o seu corpo sofre terrivelmente com as variações das suas mínimas emoções; foi o que se escreveu de Aristóteles, de Pírron, de Plotino».⁵

⁵ Hélène Vedrine- As Filosofias do Renascimento, Lisboa: Coleção Saber, Edições Europa América, s.d., pág. 35

Ficino foi visivelmente marcado por Aristóteles, sobretudo pelo seu *Problema XXX*, onde se desenvolve a tese de que os homens melancólicos sobressaem do vulgo, e normalmente são filósofos, artistas, poetas, etc. A sua descrição de homem inteligente corresponde quase exactamente à descrição física do homem melancólico feita por Aristóteles.

É esta tese que dará origem àquilo que Ficino chamará saturnismo. A própria compreensão que Ficino faz da Melancolia é à luz da Astrologia, sendo que, aqueles que estão sob influência de saturno serão os génios melancólicos.

Também um pouco mais tarde, em 1504, B. Clocles, redige em Bolonha o tratado *Chyromantie ac physionomie anastasis*. Trata-se de um estudo fisiognómico com base em Aristóteles mas com grande propensão para a astrologia, quiromância e adivinhação.

Os humanistas do renascimento, que não gostavam de recorrer a fontes medievais, devem ter tido alguma dificuldade na análise destes textos, uma vez que grande parte deles faziam alusão à astrologia e à adivinhação:

(...) mais il restait Adamantius, auteur antique dont le Moyen Age n'avait pas fait mention (...). C'était la carte à jouer pour les humanistes;⁶

⁶ Mme Defradas- " Chapitre III- De la Physiognomie- Introduction" in Pomponius Gauricus *De Sculptura*- 1504, édition annoté et traduction par André Chastel et Robert Klein, Genève- Paris: Librairie Droz, 1969, pág. 118-119

Pompónio Gauricus, a principal fonte de Francisco de Holanda relativamente a este tema, fará ele próprio uma tradução do texto de Adamantius, sofista grego do séc. V, que juntamente com Aristóteles, serão as suas fontes e também os seus autores de peso e manifesta credibilidade.

Gauricus, menos de um ano depois de Clocles, que desconhecia Adamantius, publica a sua própria tradução, sob a forma de um pequeno tratado de Fisiognomia, que insere no seu tratado *De Sculptura*.

En réalité il ne fait que traduire Adamantius, avec de légères altérations, abréviations, digressions et paraphrases.⁷

⁷ Idem, *Ibidem*, pág. 119

Gauricus afasta-se totalmente da corrente que mistura Fisiognomia com Astrologia e Quiromância, e propõe uma Fisiognomia aplicada às artes, nomeadamente à Escultura. O seu tratado recomenda o estudo da Fisiognomia entre uma série de outras ciências úteis ao artista. Este, tal como Holanda vai acrescentar um capítulo sobre Fisiognomia ao seu Tratado, onde seria de esperar que falasse da expressão. Para Gauriscus o interesse da Fisiognomia e a sua utilidade residia sobretudo no facto desta ser uma ciência que estuda o corpo, e poder ajudar a melhorar a representação do humano. Para Gauricus a Fisiognomia tinha também a utilidade de permitir que os artistas representassem e reconstituíssem os traços de mortos ilustres, para os quais apenas tinham descrições dos caracteres ou de acções. À questão de saber se estes preceitos de Fisiognomia seriam realmente postos em prática pelos artistas ou pelos estudantes, podemos dizer com Mm. Defradas:

Pour un artiste, les préceptes de Gauricus ou des traités analogues au sien étaient inutilisables, parce que vagues et confus dans le détail, et souvent aussi contradictoires. Mais les quelques principes fondamentaux qui gouvernent ces écrits ont pu être connus

* Idem, *Ibidem*, pág. 122

*et appliqués par les artistes, dans la mesure où ils faisaient partie du fonds commun de la «culture de masse» à cette époque.*⁸

Uma questão que liga a Fisiognomia às artes plásticas é também a questão do *canon*, como elemento base do desenho. Gauricus acrescenta à tradução de Adamantius, algumas medidas canônicas do corpo humano.

A ligação entre Fisiognomia e Analogia Animal, é um tema recorrente desde a Antiguidade (como se viu na citação de Aristóteles em 1.1) e certamente não passou despercebido aos artistas do Renascimento. A analogia animal é da seguinte natureza:

*Porque todos os olhos que imitam aos animais, têm deles muita semelhança nas condições: o que tem os olhos de lobo, ou urso, tem condição de lobo, ou de urso; os de porco (imitam) ao porco; os de carneiro ao carneiro; os de bogio, ao bogio, os de leão aos de leão.*⁹

⁹ Francisco de Holanda- *Da Pintura Antigua*- pág. 51

No séc. XVI, estava muito em voga a questão da analogia entre o homem, entendido como microcosmos, e o mundo natural ou cósmico, entendido como macrocosmos. Daí que nas representações do corpo humano, este seja interpretado à luz das relações analógicas com as fisionomias e caracteres dos animais. No Renascimento, o pensamento popular e a filosofia erudita partilham a mesma crença pela analogia. A Analogia animal decreta por exemplo que, quem é parecido a um leão, será ousado e corajoso como um leão. Apesar do determinismo fatalista presente nesta forma de analogia, será através da semelhança das formas que se definirá um paradigma de correspondências entre um e outro, e que estas “regras” se puderam generalizar.

Os artistas talvez recorressem à analogia animal, conhecendo ou não a Fisiognomia Analógica. É possível que chegassem à analogia só por exploração do patético e do grotesco, que era o tipo de experiência artística comum aos artistas do séc. XV e XVI. Relativamente à difusão da Fisiognomia animal entre os artistas, é conhecida a opinião de Dürer:

*Les réserves exprimées par Dürer, qui craint que l'application du principe de l'analogie animal n'engendre l'absurde ou l'équivoque; quand on dit de quelqu'un qu'il a l'air d'un lion ou d'un ours, on juge d'après l'expression plutôt que d'après une ressemblance physique.*¹⁰

¹⁰ Mm Defradas- “ Chapitre III- De la Physiognomie- Introduction” in Pomponius Gauricus *De Sculptura*- 1504, édition annoté et traduction par André Chastel et Robert Klein, Genève- Paris: Librairie Droz, 1969, pág. 125

Antes ainda de Pomponio Gauricus, Leonardo da Vinci, refere-se à Fisiognomia no seu tratado de Pintura. Inclui a Fisiognomia no capítulo que trata a *Postura, a Expressão e o Decoro*, e dedica-lhe poucas linhas na economia do seu texto. Leonardo refere-se à Fisiognomia e à Quiromância, como se ambas fossem uma só. Por aqui já podemos perceber que Leonardo teve acesso à Fisiognomia, numa lógica de pseudo-ciência adivinhatória. Inicia assim a sua análise acerca da Fisiognomia:

*I will not enlarge upon false physiognomy and chiromancy, because there is no truth in them, and this is made clear because such chimeras have no scientific foundation.*¹¹

¹¹ Leonardo- *On Painting*, pág. 147

Apesar desta afirmação, que não deixa dúvidas acerca do estatuto que teria a Fisiognomia enquanto tal, para Leonardo, a verdade é que este, entre outras coisas, ficaria conhecido pela importância e dedicação que deu ao estudo da expressão humana. O Renascimento, que faz da figura humana o principal veículo da representação e da expressão, teve em Leonardo um dos melhores representantes. É talvez por isso que Leonardo também diz, no mesmo tratado, o seguinte:

*The good painter has to paint two principal things, that is to say, man and the intention of his mind. The first is easy and the second difficult (...)*¹²

¹² *Idem, Ibidem*, pág. 144

Leonardo, homem das ciências rigorosas, não quereria certamente misturar a pintura, arte que ele pretendia liberal e *cosa mentale*, com uma pseudo-ciência de índole adivinhatória e de má reputação, contudo revela alguma simpatia relativamente à Fisiognomia aplicada às artes e às ciências naturais, que nada têm a ver com adivinhação.

Britton P. D. G., sugere num interessante artigo sobre este tema¹³, que a atitude de Leonardo relativamente a este assunto, não é determinável categoricamente. Se por um lado, Leonardo, enquanto cientista “proto-moderno”, diz que a Fisiognomia não é uma ciência porque é falaciosa, por outro lado, dedica alguma da sua atenção ao estudo da influência dos quatro humores, nos caracteres humanos, revelando assim o seu interesse pelas fontes da própria Fisiognomia na Antiguidade. Chama também a atenção para a importância que o estudo da expressão tem na obra de Leonardo¹⁴. É possível notar como para Leonardo tanto a expressão como os traços morfológicos da face, correspondem a estados de alma e a temperamentos. Vejamos esta citação do seu Tratado de Pintura, acerca da Fisiognomia:

*It is true that the signs of faces display in part the nature of men, their vices and their temperaments. If in the face the signs which separate the cheeks from the lips of the mouth and the nostrils of the nose and sockets of the eyes are pronounced, the men are cheerful and often laughing, and those with slight signs are men who engage in thought. (...) And it is possible to discuss many features in this way.*¹⁵

¹³ Britton P.D.G.- “The signs of faces: Leonardo on Physiognomic science and the four universal states of man” in *Renaissance Studies*, Blackwell Publishing, June, 2002, vol. 16, nº2, pág. 143-162

¹⁴ Ver fig. 1

Leonardo deveria estar bastante atento a estas questões da fisiognomia aplicadas à arte. Estava consciente que qualquer deformação por excesso ou por falta é reveladora de defeitos psíquicos, o que está bem presente nos seus desenhos de grotescos, onde revela a tendência:

*(...) d'établir l'effet à la fois expressif et esthétique de formes physiognomiques inventées en observant les données de la physiologie et de la mécanique.*¹⁶

¹⁵ Leonardo- *On Painting*, pág. 147

O estatuto da Fisiognomia no Renascimento adquire um triplo sentido, na sua ligação ao ensino teórico das belas-artes. Trata-se de uma disciplina, que no entanto, nunca deixará a sombra do estudo da expressão e da anatomia, e dificilmente se afirmará de forma autónoma, no sentido de contribuir para a completa formação do artista.

Mais tarde, Giambattista della Porta (1535-1615), um eclético intelectual do fim do Renascimento, interessou-se por esta ciência, e a Fisiognomia voltou a suscitar interesse e curiosidade. Apesar de se ter dedicado à magia e à alquimia, é também um homem da ciência experimental, conhecido pelo pai da fotografia, por ter juntado a lente à câmara escura. Estudou óptica, cosmologia, medicina, zoologia, botânica e geologia, e tinha, em Nápoles, um museu privado, com uma considerável colecção de minerais, de plantas exóticas e espécies raras de animais. A sua obra principal, e pela qual ficou conhecido, é *Magia Naturalis* (1558), constituída por muitos volumes, que tratam quase todos os temas, visivelmente influenciado por Plínio e a sua *História Natural*. Num desses livros Porta fala da Fisiognomia, de uma Fisiognomia celestial, determinada por Deus e pelos humores, e rejeita absolutamente a astrologia:

Man's form is a gift from heaven, not from the heaven of the planets but from God the creator who stamps and adorns the individual with his character. And this character or these features may be beautiful, splendid, majestic, because they are shaped in the image

¹⁶ Mme Defradas- “Chapitre III- De la Physiognomie- Introduction” in Pomponius Gauricus *De Sculptura*- 1504, edition annoté et traduction par André Chastel et Robert Klein, Genève- Paris: Librairie Droz, 1969, pág. 123

¹⁷ Kurt Seligmann- *The History of Magic*. New York: Patheon, 1948, pág. 319

*of paradise, of the angels, and finally God himself in Whom resides the sum beauty, splendour, and majesty (...)*¹⁷

Porta acreditava no livre arbítrio, para ele a Fisiognomia não era um tipo de determinismo. Defendia que os hábitos e estilos pessoais de vida tinham grande influência nos humores e estes por sua vez na fisiognomia de cada um. Os seus estudos de fisiognomia assentavam também na analogia com animais e com plantas, donde resulta uma série de interessantíssimos desenhos. A analogia e as comparações zoomórficas eram uma herança aristotélica, e antiga:

*La Physionomie humaine de Porta, a sua superior contribuição para a «ciência do rosto», possui de facto traços do pensamento mágico dos filósofos da natureza do renascimento (...) é o momento da história da fisiognomia em que a tradição naturalista proveniente de Aristóteles ganha pouco a pouco superioridade sobre a tradição astrológica e divinatória ligada às interpretações da Idade Média árabe.*¹⁸

¹⁸ Jean-Jacques C. Claudine Haroche- *História do Rosto*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1997- pág. 48

O tratado de Porta está marcado por uma tradição antiga: as descrições fisiognómicas e a galeria dos retratos comparados têm nitidamente um interesse e uma necessidade social. Através da decifração dos sinais do rosto alcançaremos a personalidade e o carácter das pessoas. Podendo até haver algum interesse estético ao nível dos seus curiosos desenhos, o seu objectivo era unicamente científico, e dessa forma, devolve seriedade e respeitabilidade à Fisiognomia, mas afasta-a da sua dimensão de disciplina aplicada às belas-artes¹⁹.

¹⁹ Ver fig. 2

A Fisiognomia é uma testemunha histórica da evolução da visão do corpo humano ao longo dos tempos. No Renascimento, a Fisiognomia, tal como a Anatomia, ilustram uma alteração na forma de encarar, o próprio homem no seu todo, entendido enquanto organismo.

O desenvolvimento da arte do retrato, por exemplo, revela também que, o rosto começa a ser entendido na sua individualidade ganhando uma nova expressão mais natural. Os retratos do Renascimento, apesar da imobilidade a que as convenções obrigavam, revelam uma *anima* interior que nos deixa adivinhar a personalidade escondida por exemplo, atrás do rosto de *Gioconda* de Leonardo ou do *Jovem diante de um reposteiro branco* de Lorenzo Lotto²⁰, (embora os exemplos sejam infundáveis) e que nos depõe perante verdadeiros retratos psicológicos.

²⁰ Ver Fig. 20 e 21

A Fisiognomia é a eloquência do pintor e é a base que permite a legibilidade do discurso silencioso na pintura.

2. A Principal Fonte de Holanda: Pompónio Gaurico

No capítulo 19º do da *Pintura Antiga*, Holanda dedica-se à análise da Fisiognomia: *Da Fisiognómica (ou Filosofomia)*. Este capítulo faz-se seguir de um sobre Anatomia e de outro sobre Proporção. Parece então fazer parte, daquelas disciplinas, que se prendem com um aspecto mais específico das artes. Se por um lado, a Proporção é para Holanda a principal coluna que sustenta o desenho, esta é também entendida como *perfeita razão dos membros do homem*. O corpo do homem é a medida da proporção. Este é um entendimento tipicamente clássico, que faz lembrar Protágoras, quando diz: *O homem é a medida de todas as coisas*. Para Holanda há qualquer coisa de sagrado no corpo humano, uma vez que este foi dotado pela natureza, de um jogo de correspondências artísticas:

*E quero dizer o que disse mais M. Vitruvius na proporção dos templos, que não serve pouco ao pintor. Pois logo a natureza assim compõe o corpo do homem, em tal maneira que os membros com suas proporções respondem à soma de sua forma (...)*²¹

²¹ Idem, *Ibidem*, pág. 47

A seguir à Proporção, no capítulo 18º *Da Anatomia*²², Holanda revela um entendimento particularmente interessante da anatomia, que cobre tanto a morfologia do corpo externo, como a do corpo interno que está dentro da pele. Diz Holanda no fim do Capítulo sobre a Proporção do corpo humano: *Mas dispamos ainda mais o coitado do homem.*²³

²² *Idem, Ibidem*, pág. 48

O estudo da anatomia surge como uma forma de Decoro no sentido em que faz a correspondência entre o corpo exterior e o corpo interior. Também neste entendimento tipicamente holandiano, podemos incluir a Fisiognomia, que não é mais do que a concepção do rosto como espelho da alma, uma iconografia da expressividade, baseada na exploração dos sinais fisionómicos individuais e múltiplos, mas que por criarem um esquema de repetições, levando a conclusões que se estabelecem como regras deste saber. Por exemplo:

*A cor dos olhos tem-se por boa dos verdes escuros e pretos; os enxalviçados, os sanguinhos, e os castanhos claros, ou amarelos são maus.*²⁴

²³ *Idem, Ibidem*, pág. 48

²⁴ *Idem, Ibidem*. Pág. 51

É no quarto parágrafo deste capítulo 19º *Da Fisiognómica*, que Holanda nos revela a sua fonte. Diz-nos o seguinte, para que:

*(...) não pareça que eu estou muito fora do trabalho em que a outrem meto (...), direi um pouco de como se podem acomodar na filosofia das figuras, segundo escreve Pompónio Gaurico.*²⁵

²⁵ *Idem, Ibidem*. Pág. 50

Também Pompónio Gauricus, não omite a sua fonte, e até na sua modéstia, Holanda o parece imitar:

*Je vous exposerai aussi Aristote et Adamantius- car les écrits détaillés de Pôlemon sur ce sujet sont tous perdus- si l'entreprise n'était trop longue et si je n'avais l'air de vouloir, comme on dit, donner des leçons à Minerve.*²⁶

²⁶ Pompónio Gauricus *De Sculptura*, Genève- Paris: Librairie Droz, 1969, pag. 130

Gauricus é citado várias vezes por Holanda: no capítulo 17º do *Da Pintura Antigua*²⁷, onde Holanda recomenda a leitura do tratado de Gauricus para melhor entendimento da Proporção, no Capítulo 19º, precisamente sobre a Fisiognomia, que acabámos de referir, e também nos *Diálogos em Roma*, em que refere Gauricus que, por sua vez cita Donatello a respeito da importância do Desenho, na escultura.²⁸ Holanda terá tido acesso a este tratado na sua viagem a Itália, e por sua vez, foi um a que maior atenção dedicou.

²⁷ *Idem, Ibidem*. Pág. 48 "Mas quem na proporção humana quizer ver a diferença da antiguidade (que eu mais estimo) ao que mais alteram os modernos, leia Pompónio Gaurico napolitano: De statuari;"

O tratado de Pompónio Gauricus chama-se *De Sculptura* e não *De Statuaria* como lhe chama Holanda no *Da Pintura Antigua*, nem *De Re Statuaria*, como lhe chama nos *Diálogos em Roma*. Este tratado foi impresso em Florença em 1504, é escrito em forma de diálogo e passa-se em Pádua. É um tratado de Escultura. Começa por fazer um elogio à arte e à Escultura, limitando-se à escultura em bronze, sendo a escultura entendida como a arte do metal. Gauricus era um humanista, que tinha em mãos a tarefa de compôr um tratado técnico sobre um tema para si novo, que falasse da escultura como uma arte liberal e erudita.

²⁸ Francisco de Holanda- *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pág. 42

Um pouco como Holanda, Gauricus era mais um humanista teórico do que um artista, e em comum com Holanda tem o facto de se lhe conhecerem poucas obras de arte efectivas. O seu interesse pela filosofia, pela poesia e textos da Antiguidade, atestam este facto. Era mais conhecido pela sua erudição do que pela sua arte. As suas fontes são essencialmente as da Antiguidade, Platão, Aristóteles, Plínio, o Velho, Horácio, Quintiliano. No meio da redação deste tratado, Gauricus lembra-se de introduzir um pequeno tratado *De Physiognomonie* (que tinha traduzido do grego, o

tratado de Adamantius, que se atribuíra erradamente a Aristóteles), já antes da elaboração do tratado de escultura.

(...) en éditant la *Physiognomonie* de Pomponius dans un recueil de traités sur le même sujet, Lucas précise qu'elle a été rédigée par son frère à l'âge de 18 ans; or, on la trouve intégralement dans le *De Sculptura* publié en 1504 et achevé au moins un an plus tôt; elle y est insérée de manière quelque peu artificielle, comme un remploi. Tout porte donc à croire que cette *Physiognomonie* était un peu antérieure à la rédaction du *De Sculptura*; la conclusion est alors que l'auteur a dû avoir 18 ans vers 1502.²⁹

²⁹ Pomponius Gauricus- *De Sculptura*. Librairie Droz, Genève-Paris, 1969. (Introduction), pág. 12

Com a inserção deste tratado de Fisiognomia, Gauricus presta a sua homenagem aos modelos da Antiguidade, cumprindo a sua tarefa de verdadeiro humanista e ao mesmo tempo responde às necessidades práticas e pedagógicas dos leitores de um tratado de escultura.

A aparição deste tratado sobre Fisiognomia não é, apesar de tudo, injustificado, uma vez que para Gauricus a escultura é acima de tudo uma arte da representação do corpo humano. Talvez por isso, Francisco de Holanda chame ao seu tratado *De Statuaria* e não *De Sculptura*. Para L. Defradas³⁰, a inclusão deste tratado sobre Fisiognomia vem preencher as lacunas de Gauricus, no âmbito da anatomia, uma vez que as ciências naturais lhe eram estranhas, dada a sua formação humanista mais no âmbito das letras.

³⁰ Pomponius Gauricus- *De Sculptura*. Librairie Droz, Genève-Paris, 1969. Pág. 115

Gauricus define a Fisiognomia como uma maneira de observar, através da qual podemos deduzir as qualidades das almas pelos traços que pertencem ao corpo.³¹ A ideia é que a Fisiognomia exprima o potencial carácter do sujeito. Trata-se de deduzir intuitivamente a alma através de uma leitura do corpo, mais especificamente da cara. Para Gauricus, o serviço prestado pela Fisiognomia é incalculável, e poderá ser útil, não só ao escultor como a todos os homens.

³¹ *Idem*, *Ibidem*. Pág. 128

Tanto para Gauricus, como para Holanda, a Fisiognomia é extremamente útil para os artistas e esta utilidade, é a de representar as pessoas com verosimilhança e com correspondência ao interior da pessoa representada.

Pomponius Gauricus, faz um elogio da Fisiognomia e da sua aplicação às artes, uma vez que ela permite a correcta representação do real e a tradução plausível do ideal e do imaginário num suporte físico. Gauricus sublinha com insistência que, se um dos objectivos da arte é o de perpetuar a memória dos grandes homens, a Fisiognomia pode ajudar a reparar o irreparável: ela pode reconstituir os traços fisionómicos dos mortos ilustres dos quais não há retrato, mas dos quais conhecemos a biografia, os actos e o carácter.³²

³² *Idem*, *Ibidem*. Pág.128

Pomponius Gauricus é uma das fontes de Holanda, e este seu tratado foi um dos que mais influência exerceu sobre Holanda. O facto do tratado ser em diálogo, poderá perfeitamente ter influenciado Holanda, na opção comum em *Diálogos em Roma*, sendo que os dois devem ter recebido uma evidente influência de Platão, prestando assim, ambos, homenagem à retórica da Antiguidade.

Holanda não apresenta nada de novo acerca deste tema. No *Da Pintura Antigua*, Francisco de Holanda limita-se quase simplesmente a fazer um resumo, um apanhado geral que resulta numa síntese coerente, deste pequeno tratado que Pomponius Gauricus traduziu do grego, dos manuscritos de Adamantius, e que incluiu no seu *Da Sculptura*:

En Espagne, Francisco de Holanda, qui nomme Gauricus parmi ses sources, introduit dans son traité un chapitre de physiognomonie qui fait suite à deux autres sur les proportions et sur l'anatomie: sa fonction est, ici encore, de remplacer le chapitre

*manquant sur l'expression. Le texte est un abrégé intelligent de Gauricus, complété par des considérations sur la convenance (decoro) au sens d' Alberti et d' Horace; la valeur de la mediocritas comme idéale est fortement soulignée.*³³

³³ Mme Defradas- " Chapitre III- De la Physiognomie- Introduction" in Pomponius Gauricus *De Sculptura*- 1504, édition annoté et traduction par André Chastel et Robert Klein, Genève- Paris: Librairie Droz, 1969, pág.126-127

Também Holanda introduz neste seu tratado *Da Pintura Antigua*, que também tem a intenção didáctica de ensinar aos portugueses, *alguns preceitos e avisos*³⁴ fundamentais para a arte da pintura, o seu pequeno tratado da Fisiognomia.

Holanda introduz no *Da Pintura Antigua* um capítulo sobre Fisiognomia, que se faz seguir a dois, sobre proporções e anatomia. A sua função é tratar de um tema sobre o qual faltava falar, a expressão da cara e do corpo de um modo geral. Holanda segue a par e passo o tratado de Fisiognomia de Gauricus, na ordem temática. Há em Holanda uma ligeira diferença, a de fazer uma inteligente associação entre a Fisiognomia e o Decoro, no sentido da *Conveniência* em Horácio e da *Vérosimilhança* em Aristóteles. Diz Holanda com insistência que sem a Filosofia, o pintor não podia deixar de cometer muitos erros. Há em Holanda uma atenção especial à questão da adequação entre a forma e o seu significado. Trata-se da correspondência entre o visível e o invisível. A questão do Decoro é a única que dá alguma originalidade a Holanda neste seu capítulo sobre Fisiognomia que não é mais que um resumo do tratado de Adamantius, traduzido por Gauricus.

³⁴ Francisco de Holanda- *Da Pintura Antigua*. pág. 17

Embora o tratado *De Sculptura* de Gauricus tenha influenciado Holanda em diferentes domínios, não foi a fonte exclusiva de Holanda relativamente à Fisiognomia. Houve outras fontes relativamente a este tema, ao longo da sua obra, que veremos mais à frente.

3. As consequências da teoria fisiognómica na obra de Holanda

3.1. A Fisiognomia ao serviço da Pintura

O interesse de Francisco de Holanda pela Fisiognomia prende-se por um lado, com o seu interesse pela filosofia antiga e por outro, com a filosofia que lhe era contemporânea, a filosofia Neoplatónica, com a qual toma contacto na sua viagem a

Itália. A Fisiognomia enquanto herança grega, é reinterpretada no Renascimento à luz de novas preocupações. Para além da preocupação social, ligada ao interesse pela interpretação da face, surge um interesse pela Fisiognomia associado à arte do retrato e da representação da figura humana. O interesse pela Fisiognomia no Renascimento ilustra de alguma maneira, as mutações que se operaram relativamente à visão e ao entendimento do corpo. Outras ciências são testemunho desta alteração do interesse pelo corpo, como por exemplo, o extraordinário desenvolvimento da Anatomia.



[Fig. 1] – Leonardo da Vinci,
Cabeça de homem hostil com leão,
Windsor, RL 12502

A Fisiognomia ou a Filosomia surge, primeiramente na obra de Holanda, dentro desta preocupação com a representação do ser humano. Um capítulo sobre Fisiognomia num tratado de pintura, vem, tal como no tratado de Gauricus, substituir e preencher as lacunas relativamente ao estudo da expressão humana.

A Fisiognomia é apresentada como um dos saberes que o pintor deve dominar, assim como por exemplo, a Perspectiva ou a Anatomia. O capítulo 19º *Da Fisiognomónica (ou Filosomia)*, do *Da Pintura Antigua*, é antecedido por um capítulo sobre Anatomia e este antecedido por um sobre a Proporção do Corpo Humano. Esta indicação relativa à localização do tema da Filosomia na economia da composição do *Da Pintura Antigua* servirá, numa primeira abordagem, para situar esta problemática numa espécie de disciplina metodológica que o artista deve dominar e que se situa no âmbito de uma análise física ou científica. Daí, que se faça anteceder pelo estudo da Anatomia, por oposição a um saber mais teórico como por exemplo a Filosofia, a Vida dos Santos, ou as Letras gregas e latinas.

A Fisiognomia enquadra-se numa vasta lista de saberes que Holanda propõe e que o pintor deve dominar. O pintor deve possuir um saber enciclopédico e eclético. Deve dominar estes saberes como um pintor e não como um especialista. Esta recomendação revela clara influência de Plínio e também de Vitruvius, para quem só o domínio do saber teórico poderia transformar um pedreiro em arquitecto. A lista de saberes é desenvolvida no capítulo 8º: *Que Ciências convêm ao Pintor*³⁵. Neste capítulo diz Holanda que a Fisiognomia serve para o pintor *ter muito conhecimento da propriedade dos vultos, cores, e feições que a cada imagem ou figura pertencem*.³⁶

No capítulo 19º, capítulo dedicado inteiramente à Fisiognomia, Holanda explica que esta já não trata do estudo dos *tristes ossos*, mas antes da superfície da pele. Este saber é:

*(...) grandissimamente necessário ao pintor a inteligência da fisiognomónica, ou filosomia, sem a qual não pode deixar de fazer muitos erros.*³⁷

Trata-se então duma análise dos traços físicos, do corpo, do rosto, da raça, de tudo aquilo que define uma pessoa apenas pelo corpo. Está presente a ideia de que o acesso perceptivo mais decisivo é o da visão, isto é, o primeiro nível de conhecimento é o estético. É através de um conjunto de sinais físicos que primeiramente podemos estabelecer um conhecimento da pessoa. O mais interessante é que, através desses sinais físicos, somos levados a fazer julgamentos acerca da personalidade das pessoas. Desde sempre se praticou consciente ou inconscientemente uma Fisiognomia natural, numa lógica de instinto de sobrevivência social. O que Holanda faz, na sequência de outros pensadores, é sistematizar esse saber através de generalizações, muitas vezes de carácter determinista e falacioso.

A Fisiognomia é, de acordo com Holanda, uma arte que pode conferir com rigor iconográfico, uma correspondência entre o exterior e o interior. Trata-se da capacidade de dar a cada figura, a fisiognomia que mais lhe convém, ou seja, de corresponder a cara e a figura física, à personalidade e à alma. Enquanto saber de rigor iconográfico, cumpre restituir a cada pessoa, através da pintura:

*(...) a sua própria figura, a propriedade e condição e ofício, e não a que sua não é, para que vendo a sua obra só por esta parte, lha possais louvar e contemplar e não zombar dela (...)*³⁸

A questão da Fisiognomia e da sua ligação ao Decoro, é também tratada por Holanda no *Da Pintura Antigua* de forma mais ou menos explícita, no capítulo 26º

³⁵ Francisco de Holanda: *Da Pintura Antigua*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pág. 32

³⁶ *Idem*, *Ibidem*. Pág. 34

³⁷ *Idem*, *Ibidem*. pág. 50

³⁸ *Idem*, *Ibidem*. Pág. 50

Do Ajuntamento das Histórias Antigas. Aqui, Holanda faz referência a um aspecto que estava muito em voga no Renascimento e ao qual estranhamente Pompónius Gauricus, não faz qualquer alusão, a saber, a representação do ser humano ao longo das suas diferentes idades e a representação dos movimentos do homem:

Assim o menino será em tudo menino e roliço e tenro, e o mancebo em tudo parecerá mancebo, até na ousadia e na sandice, e o homem em tudo parecerá quieto e homem, e o velho em tudo parecerá experimentado e vizinho da última jornada (...) O que estiver quedo, pareça que está; o que andar pareça que se move; e o que correr e trabalhar, pareça que faz isso mesmo (...).

*Os rostos serão todos diferentes nas feições e filosofias como faz a natureza; diferentes nas idades, nas cores da carne, nos movimentos, nas mãos e nos pés, e nos corpos (...)*³⁹

³⁹ Da Pintura Antigua, pág. 62

Em Holanda a noção de Fisiognomia é indissociável da noção de Decoro. Esta noção, aproxima-se da noção antiga de verosimilhança, a qual Holanda herda de Aristóteles e de Horácio, e também de Alberti, que deu grande importância ao papel do Decoro na composição artística, uma vez que se trata de estabelecer a comunicabilidade e a coerência na obra de arte. Apesar de Alberti não fazer qualquer referência à Fisiognomia, podemos concluir da seguinte citação, como este partilha a crença de que, o corpo é o espelho da alma, se não através dos traços morfológicos, pelo menos através da expressão das suas emoções:

*La "historia" conmovirá los ánimos de los espectadores cundo los hombres pintados allí expresen su emociones con claridad. Y, como la naturaleza hace que no pueda haber nada más deseoso que las cosas semejantes a si, lloramos com los que lloran, reímos com los que rién y nos dolemos com los que se duelen. Pero estos movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo.*⁴⁰

⁴⁰ Leon Battista Alberti- De la Pintura y otros escritos sobre Arte, Madrid: Tecnos, 1999, pág. 103

O desenvolvimento da arte do retrato, enquanto arte da representação do rosto, veio contribuir para o crescente entendimento do corpo consciente da sua individualidade. Holanda partilha, com todos os renascentistas, a defesa de uma hierarquia na representação artística. O que deve ser representado em primeiro lugar é a figura humana, porque esta é a maior criação divina. A representação humana e o retrato adquirem grande importância, como se pode ver no *Do Tirar Polo Natural*, pequena obra de Holanda dedicada aos preceitos da pintura do retrato ao vivo. A primazia do retrato reflecte o culto pela individualidade, típico da Renascença. O retrato reflecte o visível e o invisível. O rosto expressa a personalidade e é o espelho da alma.

No *Do Tirar Polo Natural*, a questão é explicitamente abordada no Capítulo 5º *Das Sobrancelhas* em que diz:

*Porque se estas são baixas, fazem um efeito e obra; e se altas aparecem, outro efeito e obra denunciam; e se são arcadas, diferente obra fazem e prometem das direitas. Nelas há muito em que falar sobre a filosofia, e já outras vezes tenho falado largamente nos seus primores.*⁴¹

⁴¹ Francisco de Holanda- *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte. 1984. Pág. 27

No *Da Pintura Antigua*, Holanda limita-se a copiar Pomponius Gauricus, relativamente às sobrancelhas, indicando os defeitos de carácter que elas podem denunciar, mas em *Do Tirar Polo Natural*, há uma preocupação mais anatómica e estética. As indicações e os avisos que Holanda dá acerca da representação do rosto, são muito claras, no que diz respeito à pintura, que no capítulo sobre Fisiognomia do *Da Pintura Antigua*, pois não passa de um apanhado tirado do tratado de Gauricus, e este capítulo não é, evidentemente, de um texto pedagógico para artistas.

As sobrancelhas são, para além de um traço morfológico definidor, uma manifestação importante da expressão e do estado de espírito, como se pode ver também em Leonardo⁴²:

⁴² Ver Fig. 24

*The angry figure will have (...), his eyebrows lowered and drawn together (...) those who have strongly pronounced lines between their eyebrows are evidently wrathful (...)*⁴³

⁴³ Leonardo- On Painting, pág. 146- 147

No capítulo 3º do *Do Tirar Polo Natural*, há uma abordagem implícita, mas evidente à Filosofia e à sua relação com o Decoro. Para o pintor retratar com verosimilhança e com conveniência, terá que ter em atenção os aspectos da correspondência entre os traços fisiognómicos e o carácter da pessoa retratada:

*Se a pessoa que pintamos é mais quieta e sossegada (...) que daquele posto ou feição a pintássemos que pareça mais quieta e conforme ao que sempre costuma ordinariamente parecer; e na tal que escolhesse que tenha os olhos meios baixos e cansados e assim quietos todos os outros seus movimentos.*⁴⁴

⁴⁴ Do Tirar Polo Natural, pág. 22

Há outra dimensão interessante na Fisiognomia que Holanda aborda no *Da Pintura Antigua*, que já se afasta um pouco da questão artística, e que se aproxima mais das suas fontes clássicas, a saber, a analogia animal:

*Porque todos os olhos que imitam aos animais, têm daqueles muita semelhança nas condições: o que tem os olhos de lobo ou urso, tem condição de lobo ou de urso (...)*⁴⁵

⁴⁵ Da Pintura Antigua, pág. 51

Este entendimento da figura humana revela como o séc. XVI está dominado pela ambivalência histórica e científica do universo mágico das semelhanças naturais e do universo racional.

G. B. Della Porta, no fim do séc. XVI e princípio do séc. XVII, irá explorar o universo das analogias e das comparações zoomórficas, e basear a sua Fisiognomia, não nos astros, mas na analogia animal de tradição naturalista:

«Não é verdade» pergunta ele, «que o homem é ousado como o leão, medroso como uma lebre, que se pode comparar ao galo pela liberalidade e ao cão pela avareza?». «Em resumo, que reúne e resume as compleições e caracteres das diferentes espécies animais, que condensa toda a criação?»⁴⁶

⁴⁶ Jean-Jacques C. Claudine Haroche- História do Rosto, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1997, pág. 48

Porta ilustrou a sua obra com curiosos desenhos, os quais estabelecem uma iconografia do diálogo entre o rosto humano e as faces animais. Porta desenvolverá um estudo pormenorizado acerca dos olhos. Os seus desenhos, poderiam perfeitamente ilustrar os textos de Gauricus e de Holanda.⁴⁷

⁴⁷ Ver Fig. 25

3.2- Holanda e a crença na Fisiognomia divinatória

É possível encontrar em Holanda vários indícios de que, em sua opinião, a Fisiognomia seria mais do que um conhecimento útil aos pintores. Logo no capítulo 19º do *Da Pintura Antigua*, Holanda conclui da seguinte maneira:

*E diz-se que Apeles pintava com tanto cuidado, que nos retratos e naturais das pessoas, que ele tirava, conheciam aqueles metopóscopos que adivinhavam por a filosofia e sinais, que enfermidades e mortes, ou vida teriam.*⁴⁸

⁴⁸ Da Pintura Antigua, pág. 52

Parece então que, para além da utilidade de o pintor conseguir representar o retratado com coerência e de maneira fidedigna, seria até possível, através da arte da

CÓPIA VERSUS RECRIAÇÃO

– A PROBLEMÁTICA DA GRAVURA DE INTERPRETAÇÃO NA COLECÇÃO DE GRAVURA ANTIGA DA FBAUL¹

Maria Teresa Madeira

"Copying always has been not only a stimulus to invention, but part of it".

A gravura de interpretação, ou seja, aquela em que tanto o tema abordado como a própria composição não se apresentam como originais, mas reproduzem sim a obra de um outro artista, teve como objectivo, sobretudo nos séculos XVII a XIX, a divulgação dessas obras que lhe serviam de modelo, universalizando-as. Aliás, a cultura artística europeia deve muito do seu desenvolvimento ao sucesso e proliferação dessas reproduções por meio da gravura.

Não dispondo dos actuais métodos de reprodução, a gravura funcionava assim como um veículo privilegiado para uma rápida difusão das obras-primas da pintura e da escultura, contribuindo ainda de forma acentuada para estimular o gosto pelo coleccionismo.

Mas a problemática naturalmente suscitada em termos da *originalidade* deste tipo de obra gravada, requer alguma clarificação no que se refere aos conceitos de gravura original, gravura de interpretação e gravura de reprodução.

Segundo o Código de ética da estampa original, uma "estampa original é uma obra de arte, um múltiplo original que corresponde aos seguintes requisitos: o artista deve ser o autor do conceito da imagem e deve ele próprio intervir no processo de realização do elemento de impressão [...] qualquer que seja a natureza deste elemento ou o método utilizado; [...] esta imagem não pode ser a reprodução de qualquer outro *medium* seja ele qual for"².

Ainda de acordo com este Código, "uma estampa de interpretação é uma estampa cujo elemento de impressão foi realizado por um artista gravador a partir de uma obra criada com a ajuda de outro meio por um outro artista"³.

Anthony Hughes reitera esta perspectiva, considerando a gravura de interpretação como "*a version of a work originally conceived in a different medium*"⁴. Podem-se então estabelecer desde já dois dos parâmetros que caracterizam este tipo de gravura, ou seja, é uma obra transposta para um outro *medium*, e não é realizada pelo artista-criador, mas por outro(s) artista(s).

Haverkamp-Begemann introduz ainda um terceiro elemento distintivo, ao referir na sua definição o facto de que a gravura de interpretação mantém "*the character of the original while transforming the artistic vehicle*"⁵.

Este resultado do encontro de um artista com a obra de outro artista, especialmente em se tratando de abordagens recorrendo a *mediuns* plasticamente diferenciados, torna a gravura de interpretação um tema de elevado interesse.

Quanto à ideia de reprodução esta é considerada como a "transferência mecânica de uma imagem criada com a ajuda de um outro meio, sem que haja para isso a intervenção de artista"⁶, quer do criador do conceito, quer do gravador. Esta definição estabelece efectivamente uma demarcação de territórios e uma valorização da intervenção artística.

Conforme Claudette Hould afirma "no século XVIII denominava-se gravura de reprodução o que agora se chama de gravura de interpretação, porque um gravador

¹ Texto adaptado a partir da temática abordada no 3º capítulo da dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia intitulada *A Colecção de Gravura Antiga da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, defendida pela autora nesta mesma Faculdade.

² HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert; LOGAN, Carolyn – *Creative Copies – Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, p. 21.

³ GRAVURA – COOPERATIVA DE GRAVADORES PORTUGUESES – *Código de ética da estampa original*, p. 33.

⁴ GRAVURA, *Código...*, op. cit. nota 3, p. 38.

⁵ HUGHES, Anthony – *Authority, Authenticity and Aura: Walter Benjamin and the Case of Michelangelo*. In HUGHES, Anthony, RANFT, Erich, ed. – *Sculpture and its reproductions*, p. 30.

⁶ HAVERKAMP-BEGEMANN, op. cit. nota 2, p. 14.

⁷ GRAVURA, *Código...*, op. cit. nota 3, p. 38.

⁸ HOULD, Claudette – *Evolução do conceito de estampa original*. In *GRAVURA - Código...*, op. cit. nota 3, pp. 11-31.

⁹ HOULD, op. cit. nota 3, p. 14.

¹⁰ HAVERKAMP-BEGEMANN, op. cit. nota 2, p. 17. Embora com este conselho Dürer se referisse principalmente ao "soltar da mão" para o desenho, o conceito mantém-se igualmente válido para a cópia através da gravura.

¹¹ HOULD, op. cit. nota 3, p. 14.

¹² HAVERKAMP-BEGEMANN, op. cit. nota 2, p. 15.

¹³ HOULD, op. cit. nota 3, p. 16.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo – *Il valore critico della "stampa di traduzione"*. In FRASER, Douglas, LEWINE, Milton J. – *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, p. 181.

¹⁵ BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 75.

¹⁶ HAVERKAMP-BEGEMANN, op. cit. nota 2, p. 15.

¹⁷ BENJAMIN, op. cit. nota 15, pp. 81-82.

reproduzia as obras de outros artistas"⁸. Hould esclarece ainda que antes do século XX, o termo gravador era aplicado sobretudo para designar os gravadores de profissão, que habitualmente eram membros das academias de belas-artes⁹.

Mas foi posteriormente a Dürer que surgiu a diferença entre gravura original e gravura de reprodução ou de interpretação. No entanto, Dürer em relação ao acto de copiar obras de outros artistas, assumia já uma postura que ultrapassava o conceito de mera reprodução, reconhecendo-lhe uma importância sobretudo pedagógica, incentivando mesmo os seus aprendizes a copiar "*the work of good craftsmen in order to develop a free hand*"¹⁰.

Mas seria no século XVII, que se acentuaria "a diferença entre os seguidores da técnica da água-forte inspirados como Rembrandt, Claude Le Lorrain, Callot e os inúmeros gravadores a buril que copiavam para multiplicar as obras dos pintores"¹¹. Marcava-se assim uma separação entre os artistas-gravadores que optavam pela gravura como *medium* para expressar a sua criatividade e aqueles que, sem desmerecimento para a sua qualidade como gravadores, participam na obra como artífices-gravadores.

A evolução do conceito de gravura de reprodução para o de interpretação dá-se quando se deixa de procurar uma representação fiel das obras pictóricas segundo conceitos da estética clássica, e começa a haver por parte dos artistas uma interpretação da obra a reproduzir, de acordo com uma abordagem mais pessoal, que se aproxima mais da gravura de criação. Haverkamp-Begemann aponta mesmo um exemplo: "*Dürer [...] infused a motif created by Maso Finiguerra with so much life and human feeling that the source is barely recognizable*"¹².

Apesar desta diferenciação de conceitos, deve-se ter em conta que mesmo "o gravador-intérprete faz, em parte, obra original ao inventar os cortes para evocar os valores, as cores, descobrindo as linhas apropriadas para sugerir o volume indicado na obra a copiar"¹³. Argan refere-se a este talento do gravador da seguinte forma: "*l'incisore si serve così dei diversi tipi di tessiture segnliche esattamente come il pittore si serve dei colori disposti sulla tavolozza*"¹⁴.

Walter Benjamin considerou que "por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pode ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para *praticarem* a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro"¹⁵.

No entanto, ao longo dos tempos, artistas interpretaram obras de outros artistas não apenas pelas razões já apontadas, mas também numa perspectiva de aperfeiçoamento e desenvolvimento pessoal. Deste modo quando um artista fazia estas cópias ou interpretações podia "*select details to enhance his own repertory of forms in order to learn from his predecessor's formulation of motifs or concepts*"¹⁶.

A gravura de interpretação ao criar "réplicas" de outras obras, não só contribuía para a sua divulgação, como as tornava acessíveis em termos de posse individual e particular. Se esta ideia à luz da realidade actual pode merecer de pouca importância, tal se devendo à banalização de imagens replicadas a que se tem acesso desde da reprodução mecânica - fotografia, offset, meios digitais, etc. -, no século XVII ou XIX o cenário assumia contornos bem diferentes.

Este recurso à reprodução de obras de arte foi mais tarde associado por Walter Benjamin ao crescimento das massas, ou seja, a um desejo de "aproximar" as coisas espacial e humanamente" e a uma "orientação da realidade para as massas"¹⁷.

Mas este facto veio também ampliar exponencialmente as hipóteses de contemplação das obras, conduzindo assim a um maior e melhor conhecimento das mesmas. A possibilidade de possuir uma obra de arte, além do prestígio que lhe

estava (e continua a estar) associado, permitia apreciá-la sem limitações de tempo ou quaisquer outros constrangimentos. É de salientar que, no período de maior popularidade deste tipo de gravura, o contacto com as obras de arte não se apresentava tão facilitado.

Assim, a gravura de interpretação veio contribuir para o que Benjamin considerou como a *emancipação da arte*, em que esta ao ser retirada dos espaços de culto e de outros locais de acessibilidade reduzida, se tornava disponível a um número muito mais alargado de pessoas.

E se bem que na gravura de interpretação possa faltar a ligação a uma arquitectura 'monumental', as dimensões imponentes ou o esplendor do colorido por exemplo de um fresco de uma grande catedral, a admiração por uma estampa que reproduza uma obra destas advém de uma contemplação repetida quantas vezes o sujeito desejar. A sua mensagem é dirigida ao *"singolo individuo e il fatto culturalmente importante è proprio che lo stesso messaggio sai ricevuto singolarmente da ciascuno"*¹⁸.

O conceito de que a reprodução, ainda que feita pelo mesmo autor que concebeu a obra original, é sempre e necessariamente inferior aquela anteriormente criada, segundo Argan, só apareceu a partir de setecentos, com a teoria da crítica de Richardson, e estaria ligada à problemática das contrafacções que invadiam o mercado artístico inglês da altura¹⁹.

No entanto, hoje em dia as gravuras de interpretação reúnem admiração não pelo facto de reproduzirem uma outra obra de arte, mas sobretudo pela qualidade estética e artística que apresentam como obra em si. Como afirma Hughes *"eighteenth-century mezzotints made after paintings, like picture postcards sold in museum shops today, are not replicas at all, though most people would agree to call them reproductions"*²⁰.

Mas no século XVIII e apesar de casos como os já citados por Hould, entre outros, existiam "muito poucos gravadores originais, isto é gravadores que executam as suas próprias estampas directamente, a partir das suas próprias concepções"²¹, conforme indica Jean Adhémar.

Em Espanha chega mesmo a ser constituída, em 1789, a *Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios*, cuja função era a reprodução em gravura dos quadros da colecção real, com o intuito de dar a conhecer este espólio artístico [Fig. 1]. Parece que este tipo de iniciativa era bastante vulgar, pois a ter em conta o que António Ponz afirmou em 1776, já nesta época existiam "infinitas colecções de obras estampadas [...] a Galeria de Viena, a do Luxemburgo, o Gabinete do Rei de França, o de Crozat, a Galeria de Dresde, a de Médicis, a Farnesiana, a do Conde



[Fig. 1] – Esopo
Gravura a buril, 56 x 34 cm
Manuel Esquivel gravou, Leon Bueno
desenhou, 1795.
Col. FBAUL



Esopo
Óleo s/ tela, 179 x 94 cm
Diego Velazquez, c. 1639-40.

¹⁸ ARGAN, op. cit. nota 14, p. 180.

¹⁹ ARGAN, op. cit. nota 14, p. 179.

²⁰ HUGHES, op. cit. nota 5, p. 29-45.

²¹ Citado por HOULD, op. cit. nota 3, p. 15.

²² INSTITUTO CERVANTES / REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FRANCISCO – Velásquez después de Velásquez. *La interpretación del pintor a través de la estampa*, p. 12.

²³ CALCOGRAFIA NACIONAL DE ESPAÑA – *Catálogo General*.

²⁴ CALCOGRAFIA, op. cit. nota 23.

²⁵ HAVERKAMP-BEGEMANN, op. cit. nota 2, p. 18.

de Bril, a do Marquês de Queylus, o Museu Veneziano, a pintura do Vaticano, a pintura do Herculano, a colecção de Amilton, e muitas mais”²².

A concretização desta iniciativa só foi possível devido à acção da Academia de San Fernando, em Madrid, que apostou na criação de uma equipa de gravadores, pois desde o século XVII que no país vizinho se vinha assistindo a uma acentuada falta de gravadores de qualidade.

As anteriores circunstâncias levaram a que a produção nacional de estampas em Espanha não fosse suficiente, havendo portanto que recorrer à importação de países como a França, Países Baixos e Itália. Assim que começaram os preparativos para arrancar com os trabalhos na *Compañía* “el conde de Osuna se puso en contacto con el duque de Fernán Núñez, embajador en Paris, para que le proporcionara noticias sobre los grabadores franceses a quienes podía contratarse para trabajar en la capital francesa o ser trasladados a Madrid. [...] Importantes grabadores de Europa trabajaron para la Compañía. No solo se abrieron láminas en Roma, sino también en París”²³. Há notícia de que em Londres, embora não tenha chegado nenhuma obra sua à *Compañía*, tenha trabalhado, entre outros, um dos gravadores mais importantes da história desta arte: Francesco Bartolozzi²⁴.

A cópia tornou-se mesmo parte integrante da aprendizagem nas academias: “during the seventeenth century [...] theorists advocated more inventive forms of imitation. They did not discourage the artist from copying at the early stage of his career (indeed, academies arose in burgeoning numbers and propagated the practice of copying for didactic purposes), nor from borrowing creatively at latter stages”²⁵.

Assim, e ao longo dos séculos, a admiração pelos modelos clássicos e académicos contribuiu para o fomento desta prática da cópia ou interpretação.

A selecção das obras a reproduzir através da gravura

A qualidade de uma estampa feita a partir de uma pintura depende de diversos factores: da adequação da obra escolhida para a elaboração da gravura, da perfeição do desenho, da fidelidade do desenho à pintura e da mestria do gravador.

A conjugação deste número de factores e de intervenientes na produção de uma estampa de interpretação condiciona e aumenta consideravelmente o *risco* em termos da qualidade do trabalho final.

Mas será talvez a escolha das obras a reproduzir aquele aspecto que se constitui como um dos mais decisivos e mais determinantes quanto ao nível artístico da estampa de interpretação.

As características distintas próprias de cada *medium* (neste caso a pintura e a gravura) vão inevitavelmente introduzir diferenças ao nível da expressão plástica, que podem ser susceptíveis de interferir, e até alterar de forma profunda, a leitura que posteriormente se fará da obra.

A gravura de interpretação apresenta, necessariamente, diferenças substanciais em relação a uma obra original que seja uma pintura, o que obviamente conduzirá a um tipo de fruição distinta.

Por exemplo, um quadro em que o colorido represente uma dimensão importante para a leitura da própria obra, naturalmente perderá parte da sua expressão plástica quando transposto para a gravura. Há que ter em conta que haverá uma transformação dos valores tonais da pintura para o preto e branco da gravura. E a leitura desta obra será agora feita de acordo com uma nova chave de valores tonais, com recurso a toda a gama de tons intermédios compreendidos entre o branco e o preto. No entanto, isto levanta uma outra questão que se prende com o problema de



[Fig. 2] – *Só Deus*
Gravura a água-forte, 15,5 x 22,1 cm
Francisco Augusto Metrass, 1857
Col. FBAUL



Só Deus
Óleo s/ tela, 120 x 154 cm
Francisco Augusto Metrass
1856

traduzir numa escala de valores de claro/escuro a qualidade própria da cor enquanto elemento construtivo da forma²⁶.

Atente-se ao caso da obra *Só Deus* [Fig. 2], de Francisco Metrass, um dos pintores marcantes do Romantismo. Esta gravura que foi também realizada pelo próprio autor do quadro, apresenta uma óbvia familiaridade com a composição, que se traduz numa maior espontaneidade do traço e numa total fidelidade em relação à pintura.

No entanto, nesta cena lancinante do Dilúvio, em que uma mulher seminua com uma criança nos braços é arrastada na torrente²⁷, a ausência de cromatismo na gravura diminui a verdadeira dimensão da tragédia. Na pintura, a cor acentua de forma pungente a acção: o branco cadavérico da mulher que contrasta com o corpinho róseo da criança; as vestes molhadas cingidas ao corpo; os cabelos escorridos da criança; e o tom gelado da água, acima da qual se eleva uma bruma.

A carga angustiante que a cor confere ao quadro não parece ser igualmente transmitida pela gravura. Sendo esta uma estampa elaborada pelo autor do quadro não se poderá alegar desconhecimento da obra, mas talvez desadequação ao novo *medium*. E mesmo em termos das opções tomadas já no campo da gravura, até a própria cor da tinta utilizada para a impressão vai interferir no resultado final. Destaca-se a diferença de impacto desta gravura impressa a negro (conforme consta da colecção da FBAUL) e impressa a sépia (tiragem feita pelo MNAA).

Mas não é só ao nível cromático que se verificam alterações neste processo de transição de *medium* e de técnica. A dimensão, normalmente distinta nas duas obras, constitui igualmente um elemento transformador a ter em conta.

Argan assinala de forma clara estas duas questões quando afirma que “*il risultato è una figurazione iconograficamente simile a quella dell'originale, ma di dimensioni ridotte e priva di quell'elemento visivo fondamentale che è il colore*”²⁸.

A adaptação de uma obra em termos de escala para se enquadrar numa matriz de gravura de dimensões normalmente bem mais reduzidas que a pintura original, requer algo que se pode traduzir como o recurso a uma compensação deste “*fattore dimensionale con la giustezza delle proporzioni, quindi mettere in opere un complesso sistema di rapporti de valori*”²⁹.

Interessante será ainda reflectir sobre estes exemplos de reprodução de obras através da gravura feita pelos próprios pintores. Segundo a definição de gravura de interpretação dada pelo Código da Estampa Original que anteriormente se

²⁶ ARGAN, op. cit. 14, p. 181.

²⁷ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, p. 274-80.

²⁸ ARGAN, op. cit. 14, p. 179.

²⁹ ARGAN, op. cit. 14, p. 180.

transcreveu, este tipo de gravura seria feita por um outro artista, utilizando um outro meio. E no caso em que é o próprio pintor a realizar a estampa? À luz das razões já expostas, tal não será uma cópia (muito menos sendo executada pelo próprio criador) e mesmo nesse processo há de novo criação. Deixarão todos esses pressupostos de ser válidos só porque é o próprio artista a realizar a gravura e não outro? Não será também interpretação quando o autor escolhe um *medium* diferente ainda que seja para expressar um tema e composição já tratados por ele anteriormente? Não será também necessário reinterpretar essa composição para agora a transmitir através de um meio com características e proporções diferentes? Após as considerações já traçadas atrevemo-nos a afirmar que sim.

No entanto, dever-se-á fazer uma salvaguarda. Serão sempre estas estampas gravadas mesmo pelo próprio autor do quadro? Haverá casos em que sim, mas também outros em que subsistirá a dúvida. Claudette Hould chama a atenção para o facto de que “as vantagens comerciais da multiplicação da imagem incitaram [...] os artistas não gravadores a confiarem aos gravadores a trabalho de interpretação das suas obras pintadas ou desenhadas, sem contudo concederem ao gravador o crédito do seu trabalho”³⁰. Significando isto que, embora a obra fosse gravada por outro artista ou artífice-gravador, seria o nome do autor do quadro a figurar na gravura, omitindo-se o do gravador.

E se por vezes a identificação exacta de todos os intervenientes numa obra gravada já se apresenta difícil de estabelecer, mais complicado, senão impraticável, será ainda deslindar os casos de gravuras de interpretação em que houve omissões.

No período histórico em que se enquadra a Coleção de Gravura Antiga da FBAUL (finais do séc. XVII - inícios do séc. XX) era habitual que o trabalho resultasse de uma partilha de talentos, ou seja, que uma obra fosse o produto de vários colaboradores. Assim sendo, e diversas peças deste acervo o ilustram, surgem com grande frequência os nomes de dois ou mais artistas na mesma estampa.

Estes nomes são referidos de acordo com uma ordem de certo modo pré-estabelecida: à esquerda o pintor ou desenhador e à direita o gravador. No entanto, em alguns casos, o nome do desenhador surge ao centro. Nas gravuras de interpretação deve constar de modo inequívoco o nome do gravador, seguido da menção *gravador*.

Assim como na gravura atrás citada *Só Deus*, em que a subscrição indica que “*Metrass Pintou e Gravou*”, também numa outra obra *Passeio Público* [Fig. 3], uma

³⁰ HOULD, op. cit. nota 3, p. 12.



[Fig. 3] – *Passeio Público*
Gravura a água-forte, 16 x 22,2 cm
Leonel Marques Pereira, 1857.
Col. FBAUL



O Rei D. Fernando no Passeio Público
Óleo s/ tela, 97 x 130 cm
Leonel Marques Pereira, 1856.

gravura igualmente feita pelo autor do quadro, o pintor Leonel Marques Pereira, a subscrição é bastante esclarecedora: “*Leonel Pint. e Gr.*”. Mas além destas referências, por vezes existem ainda outras indicações no sentido de que estas chapas terão sido abertas pelos próprios pintores. Por exemplo, em relação a esta última estampa, Ernesto Soares escreveu “Leonel não se contentou com esta representação pictórica, pois abriu uma interessante gravura a água-forte”³¹.

Neste âmbito, e tendo ainda como universo a Colecção da FBAUL, pode-se citar outro caso, o de Tomás de Anunciação, em que a assinatura manuscrita do autor faz parte das matrizes. Esta circunstância deverá funcionar como a garantia de que aquele é o criador-realizador da gravura. No entanto, este princípio não poderá ser aplicado de forma absoluta a todas as gravuras mesmo que as assinaturas tenham sido incluídas nas matrizes.

Na obra de D. Fernando encontram-se diversos exemplos de gravuras de interpretação e todas incluem assinatura manuscrita do autor (à semelhança do que acontece com a maioria da sua produção artística). Porém, a questão da não originalidade do tema é salvaguarda pelo próprio ao inscrever na chapa também o nome do artista e até da obra em que se inspirou.

Continuando a analisar os factores determinantes para a qualidade final de um trabalho desta natureza, é indispensável referir a qualidade dos desenhos que servem de base ao trabalho do gravador.

O facto de que muitas das vezes a obra a reproduzir não estava acessível aos gravadores para observação, o que implicava que estes se cingissem apenas a um desenho disponível para tal, resultou, em certos casos, em reproduções que não alcançavam transmitir o impacto do quadro, ou pouco se relacionavam com a obra original.

Levanta-se assim uma questão, qual a *responsabilidade* do desenhador ao interpretar uma determinada obra? Várias indicações apontam no sentido de que haverá casos em que os desenhadores elaboraram o desenho preparatório para posteriormente ser utilizado pelo gravador, sem sequer terem tido contacto directo com a obra original.

Por exemplo, em Espanha, Ametller, gravador da corte ligado à já citada *Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios*, afirmava que “na maioria delas [estampas] nota-se a distância que há entre os desenhos que serviram para a gravura e os quadros originais, dos quais praticamente não se conserva vestígio e são muito poucos os que dão uma ideia do estilo dos Pintores”³².

A estampa *Descida da Cruz* [Fig. 4] é um dos casos em que estiveram envolvidos diversos artistas: o pintor Anton Raffael Mengs; o desenhador Bonaventura Salesa e o gravador Joan Volpato.

A cena representa Cristo descido da cruz, que jaz por terra amparado por uma figura



[Fig. 4] – *Descida da Cruz*
Gravura a buril, 58,5 x 37,5 cm
Giovanni Volpato gravou, Bonaventura Salesa desenhou, 1791.
Col. FBAUL



Deposição de Cristo
Óleo s/ tela, 338,6 x 274,3 cm
Anton Raphael Mengs, 1767.

³¹ SOARES, Ernesto - *El-Rei D. Fernando II Artista*, p. 25.

³² INSTITUTO CERVANTES, op. cit. nota 22, p. 14.



[Fig. 5] – *S. Bruno em Oração*
Gravura a buril, 37 x 50,2 cm
Francisco Tomás d'Almeida gravou,
José Maria Franco desenhou, 1845.
Col. FBAUL



S. Bruno em Oração
Óleo s/ tela, 132 x 192 cm
Domingos Sequeira, c. 1799-1800.

feminina. Uma série de outras figuras rodeia o par central, vendo-se ainda, num segundo plano, mais duas figuras masculinas segurando um archote, naquela que poderá ser a entrada do santo sepulcro. Em pano de fundo, as três cruzeiras no cimo do Monte das Oliveiras. O quadro de Mengs foi reproduzido por Salesa num desenho de inegável excelência. O último nível de intervenção (em termos artísticos), o do gravador Volpato, foi também desempenhado com mestria e de forma admirável.

Mas bastava que o responsável pelo desenho não estivesse à altura de um Salesa, para que o resultado fosse bem diferente, por muito genial que fosse o gravador.

De igual modo, e ainda que o gravador pudesse ser visto *apenas* como um executante técnico, um artífice-gravador (não se devendo conotar esta designação com nenhum juízo de valor desprestigiante), a sua intervenção também poderia condenar um bom desenho, se fosse desprovido de perícia na arte de gravar.

Mas, esta gravura representa um bom exemplo de uma feliz conjugação de talentos a todos os níveis.

Análise-se agora a intervenção do gravador na interpretação de uma obra, face ao papel decisivo que este artista desempenha, quanto à escolha das técnicas a empregar e ao domínio ou não dessas mesmas técnicas.

A estampa inspirada no quadro *S. Bruno em oração* [Fig. 5], de Domingos Sequeira, em que o autor do desenho foi José Maria Franco e o gravador, Francisco Tomás d'Almeida, apresenta-se fiel à composição de Sequeira e de desenho correcto. No entanto, esta gravura perde toda a profundidade e volumetria presentes na pintura. A ténue tentativa de transpor para a gravura a marcação dos diferentes planos, resultou apenas numa diferenciação da intensificação das linhas da figura, dos objectos e do restante cenário. A figura ganha aqui um destaque de tal forma exacerbado, num registo antagónico ao próprio quadro. Totalmente dissipada ficou de igual modo a força dramática do claro-escuro através do qual o pintor acentuou a intensidade do momento de oração do santo em prostração. A inexistência na gravura de contraste entre a zona de penumbra e a zona iluminada tão bem marcada no quadro, faz com que o ponto focal mais importante da composição se perca.

Para reforçar a importância desta dramatização patente no quadro, é de salientar que S. Bruno ao retirar-se para o Deserto da Cartuxa, perto de Grenoble, fundou em 1086, a mais austera das ordens – a da Cartuxa, cujos postulados assentavam numa severa divisão do tempo entre a oração e o trabalho, na absoluta abstinência de carne e no silêncio perpétuo.

É de compreender que este constituía um aspecto que não poderia passar despercebido ao pintor, pois era precisamente a esta Ordem que Sequeira pertencia, tendo pintado este *S. Bruno em oração* durante o período que passou, como noviço, na Cartuxa das Laveiras³³.

Não é tanto a dimensão cromática que, neste caso, marca o fosso entre pintura e gravura, mas sim a falta dos aspectos atrás referidos. Porém, e retomando um dos factores já mencionados, não se sabe se o gravador Francisco Tomás d'Almeida teve acesso à pintura, ou apenas ao desenho elaborado por Franco, o que poderia explicar esta abordagem.

O caso apresentado não pretende afirmar que a estampa não poderia traduzir de forma mais fidedigna e em toda a sua intensidade o quadro. As técnicas de gravação permitem sem dúvida fazê-lo. No entanto, o resultado parece assemelhar-se mais a um desenho preparatório, do que a uma gravura em que se fez uso de todas as potencialidades que esta arte disponibiliza. Seria este o tipo de obra que Ametller³⁴ apelidaria de "estampas frias"?³⁵

Ou será este um exemplo da gravura de contorno?

A gravura de contorno

A meio caminho entre o classicismo formal da gravura em talhe-doce e a rapidez de execução da água-forte, neste tipo de gravura apenas o contorno das figuras é representado.

Com raízes na estética neoclássica, o desenho de contorno elimina o supérfluo de forma a atingir uma representação verdadeira e próxima da simplicidade da natureza³⁶.

De facto, o desenho de contorno enquadra-se numa perspectiva neoclássica, onde a arte é encarada com uma certa severidade e despojamento de emoção. Remetendo-nos para os estilos da antiga Grécia e Roma, a austeridade do neoclassicismo surge como uma reacção aos excessos do barroco e do rocóco.

Inscrito numa tendência mais abrangente de revivalismo do pensamento clássico, o estilo neoclássico exerceu uma substancial influência sobre a arte académica do séc. XIX. Tendo em conta que grande parte dos artistas, sobretudo ao nível europeu, recebeu a sua formação nas academias de belas-artes, será natural compreender o papel deste tipo de estampas no ensino académico, como é o caso de muitas obras desta Colecção da FBAUL.

Um dos expoentes máximos deste estilo foi John Flaxman (1755-1826), escultor e desenhador inglês. Inovador para a época, o tipo de desenho utilizado por Flaxman, depurado e exclusivamente linear, surgiu inicialmente aos seus contemporâneos de certa forma *primitivo*. No entanto, a sua grande elegância, reserva e simplicidade, bem como a beleza e a utilização dos espaços brancos como elementos participativos na composição, rapidamente tornaram esta técnica muito popular³⁷. Este sucesso levou a que as suas obras fossem copiadas por toda a Europa. O facto de serem relativamente fáceis de reproduzir (dado que bastava copiar as linhas de contorno) contribuiu para a profusão destas imagens durante todo o séc. XIX³⁸.

Flaxman elaborou diversos desenhos neste estilo para ilustrar obras de Homero, Dante e Ésquilo, muitos dos quais foram depois gravados por Tommaso Piroli. Estes desenhos que reflectem a simplicidade preconizada por Winckelmann³⁹, vão buscar inspiração directa ao tipo de pintura dos vasos gregos e foram considerados como "*simple, grand and pure [...] they look as if they had been made in the age when Homer wrote*"⁴⁰.

³³ FRANÇA, op. cit. nota 27, p. 144.

³⁴ Gravador da corte espanhola do séc. XVIII.

³⁵ INSTITUTO CERVANTES, op. cit. nota 22, p. 14.

³⁶ INSTITUTO CERVANTES, op. cit. nota 22, p. 37.

³⁷ AA. VV. – *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings 1760-1860*, p. 146.

³⁸ AA. VV. – *The Dictionary of Art, (Flaxman, John)*, p. 163.

³⁹ Johann Winckelmann foi efectivamente um grande apologista do ideal clássico e da arte grega.

⁴⁰ LANGMUIR, Erika, LYNTON, Norbert – *The Yale Dictionary of Art & Artists*, p. 243.



[Fig. 6] – Casamento da Virgem
Gravura a buril, 49,3 x 36,5 cm
António Maria de Oliveira Monteiro gravou,
José Maria Franco desenhou, S/ data.
Col. FBAUL



Casamento da Virgem
Óleo s/ madeira. 127,5 x 86,5 cm
Gregório Lopes, c. 1527

⁴¹ AA. VV., *Romantic Art...*,
op. cit. 37, p. 146.

As gravuras feitas por Piroli segundo estes desenhos de contorno foram extremamente importantes para a difusão do “*taste for purity, simplicity, linear pattern, and non-ilusionistic representation to the fields of painting, sculpture and decorative arts*”⁴¹, sendo uma inegável fonte para a arte nova e a arte contemporânea.

Note-se que este tipo de desenho tinha já sido frequente no séc. XVI para a ilustração de livros científicos. Mais tarde, em 1809, Lebrun utilizará, pela primeira vez, a água-forte de contorno para a reprodução de pinturas.

E entre 1829 e 1834, Achille Reveil, gravador francês, e o crítico Jean Duchesne publicam a obra *Musée de Pinture et de Sculpture*, em 16 volumes, em que se reproduzem a contorno e comentam as principais obras de diferentes museus da Europa⁴².

⁴² HIND, M. Arthur – *A History of Engraving & Etching. From the 15th century to the year of 1914*, p. 202.

Na Colecção da FBAUL podem-se referir cinco exemplos de gravuras de contorno, sendo todas igualmente gravuras de interpretação, ou seja, nenhuma é composição original.

A saber: a já mencionada *S. Bruno em oração*, gravada por Francisco Tomás d'Almeida; *Eneias salvando o seu pai Anquises do incêndio de Tróia*; *O Casamento da Virgem* [Fig. 6], com desenho de José Maria Franco, gravada por António de Oliveira Monteiro e João José dos Santos, segundo uma obra do pintor Gregório Lopes; *Imposição da Ordem de Santiago*, com desenho de António Costa de Oliveira, gravada por António de Oliveira Monteiro e João José dos Santos, de acordo com quadro atribuído ao Mestre da Lourinhã; e *A Morte da Virgem* [Fig. 7], com desenho de José Maria Franco, gravada por João José dos Santos, também segundo pintura de Gregório Lopes.

Ernesto Soares indica que esta última gravura, bem como a que representa a *Imposição da Ordem de Santiago* e *S. Bruno em oração* são resultado das reproduções de quadros notáveis que a Academia de Belas-Artes encarregava os Agregados das aulas de Desenho e Gravura de elaborarem⁴³.

⁴³ SOARES, Ernesto - *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*, vol. I, p. 63.

Efectivamente, nos arquivos da FBAUL encontra-se uma acta referente à sessão solene que se realizou na Academia, na presença de Suas Majestades, os reis D. Maria II e D. Fernando II, na qual os monarcas teriam tido a oportunidade de apreciar “as obras que se achavão expostas nas Aulas da Academia”, seguindo-se a descrição dessas peças. Assim, na Aula de Pintura Histórica são referidas “a cópia, em contorno desenhado á penna, do Quadro original de Gram Vasco, representando os Desponsorios da Virgem Maria com S. José, para ser gravada, e fazer parte da Galleria dos Quadros originaes dos Pintores Portugueses; pelo Artista agregado á referida Aula, Joze Maria Franco; outra de Quadro do mesmo Author, representando o Transito da Virgem Maria, com igual destino, pelo Artista Agregado Francisco Freitas Rego; outra de um Quadro do mesmo Author, representando a Adoração dos Reis, para o mesmo fim, pelo Artista Agregado Luiz Joze Pereira Rezende”⁴⁴.

A observação de uma obra, realizada com recurso a dois *mediuns* distintos – pintura e gravura de contorno, vai necessariamente proporcionar leituras diferentes.

Vejamos por exemplo o tema *Eneias salvando o seu pai Anquises do incêndio de Tróia* [Fig. 8], que ao longo dos tempos foi tratado por vários artistas, sendo paradigmática a obra de Rafael de Urbino - *La stanza dell'Incendio di Borgo*, no Vaticano.



[Fig. 8] – Eneias salvando o pai do incêndio de Tróia
Gravura a buril, 31,3 x 23,2 cm
António Manuel da Fonseca gravou 1850. Col. FBAUL



[Fig. 7] – Morte da Virgem
Gravura a buril, 49,2 x 36,5 cm
João José dos Santos gravou,
Francisco de Freitas Rego desenhou,
S/ data. Col. FBAUL



Morte da Virgem
Óleo s/ madeira, 128,5 x 87 cm
Gregório Lopes, c. 1527.

⁴⁴ Acta da Sessão solene da Academia de Belas-Artes, [s.d.], não assinado, Ms., Biblioteca da FBAUL, Cx. 6, s. n.º de inventário. Embora neste documento a autoria das obras tenha sido atribuída a Grão-Vasco, estudos posteriores permitiram fazer correcções conforme já anteriormente indicadas.

⁴⁵ FRANÇA, op. cit. nota 27, p. 246.

⁴⁶ FRANÇA, op. cit. nota 27, p. 248.

Na Colecção da FBAUL, esta obra é um dos casos de gravura de contorno e o quadro pintado por António Manuel da Fonseca que lhe serviu de inspiração foi considerado por José-Augusto França como “a obra central do academismo português”⁴⁵, tendo sido apresentada na segunda exposição trienal da Academia de Belas-Artes, em Dezembro de 1843. Sobre esta pintura escreveria também Almeida Garrett que a Academia “ficava de parabéns pela apresentação da obra mais clássica e mais acabada que desde a morte de Sequeira ainda saiu da paleta portuguesa”⁴⁶.

Episódio retirado da *Eneida* de Virgílio, a gravura a que nos referimos retrata, a traço simples, a fuga da cidade do herói troiano, juntamente com a sua mulher Creusa e o filho. Nos braços Eneias carrega o idoso pai, que necessita de ajuda para partir. Em fundo, a cidade de Tróia é consumida pelas chamas. Numa das portas da cidade que se encontra derrubada por terra podemos ver a subscrição “A. M. da Fonseca, pinx. 1850” e por baixo da imagem estão inscritos versos da pena de Virgílio.

Esta subscrição só indica que Fonseca foi o pintor, não havendo qualquer outra pista que confirme se teria sido também o gravador. No entanto, uma vez que está acompanhada de uma data diferente da do quadro, parece-nos que fará sentido lê-la como reveladora de que o pintor e gravador foram uma só pessoa, pois caso contrário, ao nome de Fonseca estaria associada a data de 1843 quando foi pintado o quadro, mesmo que o gravador não assinasse.

Em relação à pintura, a gravura apresenta, além das diferenças inerentes a cada técnica já atrás explanadas, outras alterações, sendo estas a nível da composição: a figura de Creusa surge mais visível e com o rosto voltado para a esquerda, e enquanto no quadro já em segundo plano, um homem jaz caído sobre a porta que Eneias pisa, na gravura esta figura está ausente, sendo substituída por homens que se afastam da cena principal carregando sacos às costas.

Esta liberdade de alterar a composição pode ser outro indício de que a gravura teria sido aberta por Fonseca.

Se as características da gravura de contorno já são bem visíveis quando confrontada com o quadro que lhe serviu de inspiração, será interessante colocar lado a lado esta gravura e uma outra sobre o mesmo tema, mas da autoria de Agostino Carracci.

Ao contrário da anteriormente citada, esta gravura de Carracci segundo uma pintura de Frederico Barocci⁴⁷ [Fig. 9], apresenta o mesmo episódio da fuga de Eneias, mas o desenho é substancialmente mais elaborado e cheio de detalhes: os músculos exagerados das figuras aparecem bem acentuados, os panejamentos muito trabalhados, a marcação do efeito claro-escuro confere volumetria e diferenciação de

⁴⁷ Estas obras de Carracci e Barocci não pertencem à colecção da FBAUL.



[Fig. 9] – Eneias fugindo do incêndio de Tróia
Gravura, Agostino Carracci gravou.



Eneias fugindo do incêndio de Tróia
Óleo s/ tela, Frederico Barocci, 1598.

planos, os pormenores da arquitectura, bem como os objectos no chão em primeiro plano ou a cidade em fundo, tudo nesta abordagem é bem definido e pormenorizado.

A gravura de Fonseca, despida de todos estes pormenores, é *plana*, pois embora haja a preocupação de diferenciação de planos, a marcação meramente linear traz todos os intervenientes para um só plano, tornando-a estática.

Esta comparação deixa bem claro aquilo com que o desenho de contorno quis romper - o excesso de detalhe -, apostando na simplicidade linear e no despojamento, mesmo se esse despojamento resultasse no sacrifício da emoção e do movimento.

Os exemplos aqui apresentados pretendem salientar duas das premissas mais influentes na gravura de interpretação: um bom quadro não resulta necessariamente numa boa gravura e um bom desenho não é, por si só, garante de uma boa gravura. Há mais aspectos do que à partida possa parecer, que concorrem para a qualidade final de uma gravura de interpretação.

O facto de uma obra ser escolhida para ser *reproduzida* através da gravura permitirá retirar algumas conclusões quanto ao *estatuto* da obra ou do seu autor? Será lícito afirmar que as obras reproduzidas através da gravura e que assim tiveram uma maior divulgação, resultaram mais *beneficiadas* em relação às que não o foram?

Isto levanta uma nova questão, a da responsabilidade da escolha das obras a gravar. Porquê esta e não outra? Teriam sido as *melhores* (e como caracterizar as *melhores* e de acordo com o ponto de vista de quem? Do desenhador, do gravador, do impressor? De algum mecenas que patrocinaria a impressão?), ou as mais conhecidas? Neste último caso, cria-se uma certa incongruência: se já eram as mais conhecidas, não seriam as que careciam de maior divulgação. Mas é por demais conhecido este efeito, sobretudo depois da invenção dos meios de reprodução mecânicos, da multiplicação repetida das imagens mais facilmente reconhecíveis, em detrimento de outras.

E será que à semelhança do que Hughes reclama para a escultura - "*its unrepeatable presence*"⁴⁸ - esta *repetição* também ensombra a gravura de interpretação se pensarmos na obra original (a pintura) como única?

⁴⁸ HUGHES, op. cit. nota 5, p. 31.

Poder-se-á estabelecer um paralelo com alguns casos de esculturas de pequena dimensão, que são reproduções e concebidas como múltiplos? No entanto, a noção de múltiplo é intrínseca à arte da gravura, mesmo quando esta é original.

Deve-se, no entanto, salvaguardar a noção de que no caso da escultura se tem um original a partir do qual se fazem cópias ou reproduções (por molde ou não), e quando se está perante uma obra gravada, independentemente de ser original ou de interpretação, todas as impressões são consideradas originais, dado que provêm todas da mesma matriz, não havendo assim a possibilidade de considerar a 1ª prova *mais original* do que a 30ª.

E enquanto na escultura o original pode por vezes ser difícil de identificar (especialmente se a cópia/reprodução mantiver a mesma escala), no que respeita à gravura essa questão só se coloca quanto às reproduções mecânicas. Já a reprodução de uma pintura ou escultura usando o mesmo *medium* pode ser considerada uma cópia ou falsificação.

No entanto, Walter Benjamin reclama a autoridade total apenas para o autêntico e que, de forma geral, a sua reprodução manual é uma falsificação, ao contrário da reprodução técnica⁴⁹.

Numa gravura de interpretação não há o intuito de se fazer passar pelo original, de se substituir a este. Está-se efectivamente a reproduzir de forma manual uma obra

⁴⁹ BENJAMIN, op. cit. nota 15, pp. 77-78.

já existente, já pré-criada por outro autor, mas e ao contrário da reprodução mecânica, há de novo um acto de criação por parte do desenhador e do gravador, dando origem a uma nova obra única (que proporciona múltiplos pela sua própria natureza). Será por isso menos autêntica?

No caso das gravuras de interpretação de obras de temática religiosa (como por exemplo, a já mencionada *Descida da Cruz*) há uma forte carga simbólica e de evangelização que lhes está subjacente. Hughes e Ranfft, embora a propósito da replicação da escultura, consideram que “*repetition and dissemination of a motif or figure have constituted one of the simplest and most effective means of establishing and reinforcing [...] religious authority*”⁵⁰.

⁵⁰ HUGHES, RANFFT, op. cit. nota 5, p. 4.

Assim, poder-se-á dizer que a reprodução de obras de carácter religioso sob a forma de gravura, não será tanto motivada pelo valor artístico das obras em si ou pela importância dos seus autores, mas sobretudo pelo tema abordado, num esforço de alargamento e divulgação de correntes religiosas?

Ernesto Soares no seu Inventário da Colecção de Registos de Santos caracteriza o recurso da Igreja a fantásticas alegorias como “uma das formas de que a Igreja teve de lançar mão autorizando a concretização de virtudes e vícios, de mistérios e dogmas, a fim de que o povo pudesse penetrar-se da sublimidade da religião”⁵¹.

⁵¹ SOARES, Ernesto - Inventário da colecção de registos de santos, p. 17.

Por outro lado, Argan aponta como razão do recurso às estampas para difusão dos motivos religiosos algo que está directamente ligado à Reforma: este movimento ao proibir e desacreditar as imagens utilizadas pela Igreja Católica levou a que fosse encorajada a difusão de uma nova iconografia sacra, que forneceu aos fiéis os objectos e os símbolos para uma devoção massiva, servindo-se das gravuras como potente meio de propaganda religiosa⁵².

⁵² ARGAN, op. cit. 14, p. 179.

Será interessante questionar se haverá alguma influência, a médio e longo prazo, quanto à apreciação e fama de uma obra ou de um artista, por via de uma interpretação dessa obra realizada por um desenhador ou gravador pouco hábeis ou fiéis. Poderá este ser um factor suficientemente forte para causar no público um *desagrado* para com a obra original ou o artista?

Por uma questão meramente de probabilidades, seria consideravelmente mais vasto o número de pessoas a ver as gravuras de interpretação, do que a contactar com a obra original. Partindo deste pressuposto, para quem as via (ou vê), essas gravuras eram cópias fiéis da fonte, podendo talvez em certos casos *tomar mesmo o lugar ou fundir-se com* a própria obra original. Hughes e Ranfft dizem a propósito das réplicas de imagens religiosas “*replication and variation of a cult work may entail the assumption that the copy transmits something of the talismanic efficacy of the original*”⁵³. Assim como na imaginária, esta noção pode ter particular ênfase no caso das estampas de temática religiosa (por muito longe do original que possam estar).

⁵³ HUGHES, RANFFT, op. cit. nota 5, p. 5.

Esta linha de raciocínio suscita outra questão que se prende com as eventuais gravuras de interpretação feitas a partir de outras gravuras já também elas de interpretação. A falta de fidelidade pode-se perpetuar e, desta forma, acabar por dar a conhecer a um grande número de pessoas uma obra que de comum com o original pode ter, em última instância, apenas o título.

⁵⁴ BAKER, Malcom - *The Ivory Multiplied: small-scale sculpture and its reproductions in the eighteenth century*. In HUGHES, RANFFT, op. cit. nota 5, pp. 61-78.

A gravura de interpretação e a escultura

Mas não eram só as pinturas as obras procuradas para reproduzir através da gravura. Também no caso da escultura se encontram diversos exemplos: “*a rather different perspective on the reproduction of [...] sculptures is, however, offered by the way in which they were disseminated not by sculptural but graphic reproduction*”⁵⁴.



[Fig. 10] – *Hércules punindo Lica*
Gravura a buril, 62,5 x 47 cm
Giovanni Folo gravou,
Giovanni Tognoli desenhou, S/ data
(séc. XVII-XIX). Col. FBAUL



Hércules punindo Lica
Gesso, maquete para escultura em
mármore. 335 x 220 x 130 cm
Antonio Canova, 1795-1815.

Enquanto numa gravura feita a partir de um quadro, mesmo salvaguardando as respectivas diferenças plásticas, estamos perante dois registos a duas dimensões, no caso em que o original é uma peça escultórica, além das características de cada *medium*, há ainda que ter em conta que se está a interpretar a duas dimensões uma peça que na realidade apresenta três dimensões.

Agora o conceito de interpretação assume outra vertente, uma vez que será o desenhador a seleccionar qual a perspectiva segundo a qual vai representar essa escultura. E esta escolha vai condicionar a leitura que o espectador vai posteriormente fazer da obra.

Da Colecção da FBAUL faz parte a estampa *Hércules punindo Lica* [Fig. 10], gravada por Giovanni Folo, segundo desenho de Tognoli, e que representa o grupo escultórico da autoria de Canova. Interpretando um episódio da obra *Traquinianas* do dramaturgo grego Sófocles, a gravura retrata a reacção irada de Hércules quando Lica, o criado da sua mulher Dejanira e a mando desta, lhe entrega as vestes envenenadas com que fora presenteada, numa atitude de vingança velada, pelo centauro Nesso.

A perspectiva a partir da qual a escultura foi desenhada é frontal, mas dá-se o interessante facto de na colecção do *Museu Cívico de Bassano del Grappa*, em Itália, existir uma outra gravura, esta aberta por Pietro Fontana [Fig. 11], que mostra o mesmo grupo escultórico, mas agora segundo uma vista posterior⁵⁵.

Outros casos podem ainda ser referidos, como as duas estampas de Vítor Bastos – *Moisés e Cólera*, ambas gravadas pelo próprio escultor. A primeira revela Moisés de longas barbas e túnica comprida, com o braço esquerdo levantado, enquanto com o direito segura as Tábuas da Lei e, de acordo com Ernesto Soares, reproduz “a estátua executada em gesso”⁵⁶ que o artista terá apresentado na 4ª Exposição Trienal da Academia Real de Belas-Artes, em 1856⁵⁷. A segunda é referente a um baixo-relevo com que o artista terá também participado na Exposição Trienal de 1861⁵⁸, e representa uma alegoria carregada de dramatismo onde diversas figuras femininas, masculinas e crianças se apresentam em atitudes de desespero e sofrimento,

⁵⁵ PAVANELLO, Giuseppe – *António Canova*.

⁵⁶ SOARES, Ernesto – *Dicionário de Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que trabalharam para Portugal*, p. 121.

⁵⁷ PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, p. 194.

⁵⁸ PAMPLONA, op. cit. nota 57, p. 194.

enquanto sobre estas três figuras se erguem no ar, uma delas provavelmente representando a Morte, empunha uma foice.

Mas não eram só os quadros famosos, a partir dos quais se faziam os desenhos, que eram reproduzidos através da gravura. Também as próprias gravuras, sobretudo as mais bem sucedidas e procuradas, eram copiadas por gravadores sem escrúpulos. Mas, enquanto a gravura de interpretação é um processo transparente, no sentido em que não se pretende fazer passar por uma criação original e reconhece todos os intervenientes, indicando através da subscrição os seus nomes, estes casos de cópia de outras gravuras tinham geralmente intuítos menos honestos.

No entanto, devem-se excluir as situações em que estas cópias eram executadas com permissão do criador do original, devendo esta condição ser assinalada na subscrição, embora isso nem sempre acontecesse.

Muitas das gravuras de interpretação acima mencionadas, e outras desta categoria que também integram o acervo de Gravura Antiga da FBAUL, foram elaboradas para serem publicadas no *Jornal de Belas-Artes*, o que vem reforçar a sua vocação como veículo de divulgação de obras-primas.

Embora Argan considere que estas gravuras de interpretação (em italiano *stampa di traduzione*) não representem “qualche importanza per la storia della teoria e della critica dell’arte”⁵⁹, todos estes exemplos apresentados são demonstrativos da popularidade de que a gravura de interpretação já gozou e são “an integral part of the larger phenomenon of the reception and transformation of the artistic heritage by each successive generation”⁶⁰.

E mesmo se “la riproduzione a stampa delle opere d’arte avrebbe potuto provocare, nel campo dell’arte figurativa, la stessa rivoluzione che l’invenzione di Gutenberg aveva provocato nel campo della cultura letteraria e scientifica”⁶¹, o aparecimento dos meios mecânicos de reprodução e mais tarde da fotografia vieram contribuir, para que no último quartel do século XIX, se registasse o enfraquecimento deste tipo de gravura.

Neste sentido, a sua representação na Coleção da FBAUL constitui assim um importante legado e um exemplo paradigmático da gravura de interpretação a talhe-doce.



[Fig. 11] – *Hércules punindo Lica*
Gravura a buril, Pietro Fontana gravou

⁵⁹ ARGAN, op. cit. 14, p. 179.

⁶⁰ HAVERKAMP-BEGEMANN, op. cit. nota 2, p. 16.

⁶¹ ARGAN, op. cit. 14, p. 180.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Obras de Consulta

AA. VV. – *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings 1760-1860*.
Detroit/Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1968.

AA. VV. – *The Dictionary of Art*. Ed. Jane Turner. London : Groove / Macmillan Publishers Limited, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo – *Il valore critico della “stampa di traduzione”*. In FRASER, Douglas, LEWINE, Milton J. – *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*.

- London : Phaidon, 1969, p. 179-181.
- BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1992.
- CALCOGRAFIA NACIONAL DE ESPAÑA – *Catálogo General*. Madrid : CNE, 2004.
- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa : Bertrand Editora Lda, 1990, vol. I e II.
- GRAVURA – COOPERATIVA DE GRAVADORES PORTUGUESES - *Código de ética da estampa original*. Lisboa : Gravura, [199?].
- HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert, LOGAN, Carolyn – *Creative Copies – Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*. New York : Sotheby's Publications, 1988.
- HIND, M. Arthur – *A History of Engraving & Etching. From the 15th century to the year of 1914*. 4th edition. New York : Dover Publications, Inc., cop., 1963.
- HUGHES, Anthony, RANFFT, Erich, ed. – *Sculpture and its reproductions*. London : Reaktion Books, 1997.
- INSTITUTO CERVANTES / REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FRANCISCO – *Velásquez después de Velásquez. La interpretación del pintor a través de la estampa*. Madrid : Instituto Cervantes, 2003.
- LANGMUIR, Erika, LYNTON, Norbert – *The Yale Dictionary of Art & Artists*. New Haven and London : Yale University Press, 2000.
- PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. 4^a edição. Lisboa : Livraria Civilização Editora, 1954-1959.
- PAVANELLO, Giuseppe – *António Canova*. Roma : Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005.
- SOARES, Ernesto - *Diccionario de Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que trabalharam para Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1933-1937.
- SOARES, Ernesto – *El-Rei D. Fernando II Artista*. Lisboa : Fundação da Casa de Bragança, 1952.
- SOARES, Ernesto - *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. (1^a ed. 1940-41) 2^a ed. Lisboa : Samcarlos, 1971, vol. I e II.
- SOARES, Ernesto - *Inventário da colecção de registos de santos*. Lisboa : Biblioteca Nacional, 1955.

Fontes Manuscritas

- Acta da Sessão solene da Academia de Belas-Artes*, [s.d.], não assinado, Ms., Biblioteca da FBAUL, Cx. 6, s. n.^o de inventário.

ESTUDOS PORTUGUESES SOBRE AS ARTES DO LIVRO

Ana Luísa Marques

A tipografia portuguesa assiste no século XVIII à primeira publicação nacional sobre a arte da impressão. Jean Villeneuve, fundidor e gravador puncionista, artista de grande mérito no seu país, contratado para vir trabalhar para Portugal na Academia Real de História Portuguesa, assina a primeira publicação impressa com tipos produzidos em território nacional, intitulada: *Primeira origem da Arte de Imprimir dada a luz pelos primeiros caracteres*. Impressa no ano de 1732, em Lisboa, na Oficina de José António da Silva, Impressor da Academia Real, sob a orientação do director da Academia, o Conde da Ericeira, e os seus Censores, o Marquês do Alegrete, José da Cunha Brochado, Marquês de Abrantes, Padre Manuel Caetano de Sousa e o Marquês Manoel Teles da Silva¹, a *Primeira origem da Arte de Imprimir* começa com o agradecimento do autor ao monarca, como era habitual, reforçando a conquista iniciada pela Academia Real de História Portuguesa na fundição de caracteres:

Com a generosa protecção de VOSSA Magestade não só renascem em Portugal as Letras, mas agora pode dizerse que nascem; pois sem as que eu venho a introduzir nos dilatados domínios de VOSSA Magestade, não podiam as outras propagarse (...).

Consciente da raridade de bons executores da arte de fundir e gravar as matrizes e punções, Villeneuve adverte o Rei que ao ter vindo de Paris para Lisboa, ficaria a capital portuguesa enriquecida com material que poderia vir a ser desejado pelos reinos vizinhos:

Attrahido pela fama que com verdade pinta a VOSSA Magestade por toda Europa segundo Augusto no seculo litterario de Portugal, sem valermes de outro Mecenas, vim buscar a felicidade de ser subdito seu, deixando Paris por Lisboa para introduzir nella a incognita, e utilissima Arte de fundir, e gravar as Matrizes, e Punçoens, deque se serve a maravilhosa Arte Typografica, e que até agora ou se mandavam vir de fora do Reyno, saindo delle consideravel cabedal, ou se uzava das imperfeitas, e gastadas com o tempo, sem poder aperfeiçoarse por esta causa as ediçoens dos melhores Livros: como na Europa há tam poucos Artifices desta minha manufactura, he crível, que venhão a Portugal procuralla dos Reynos mais vizinhos, convertendese o damno em publico beneficio.

Villeneuve reconhece ainda, que a generosa pensão que o reino português lhe ofereceu para trocar a capital francesa por Lisboa, demonstra a necessidade e a consciência de que a presença de alguém hábil e entendido nesta arte era de extrema urgência para o desenvolvimento das publicações de qualidade em Portugal. Com este texto, o francês oferece ao Rei uma pequena exposição das letras que havia fabricado já ao seu serviço e com as quais terá sido também impressa uma folha com uma amostragem desses tipos². Afirma ainda estar pronto para fazer as outras: *as Hebraicas, Gregas, e Arabigas, que sam tão precisas para as doudas dissertaçoens da Academia e para perpetuar os monumentos originaes (...)*, que apesar da sua complexidade, refere não o intimidarem.

¹ Villeneuve, Jean, *Primeira Origem da Arte de Imprimir* (...), Oficina de José A. da Silva, Lisboa, p. 10

² Rui Canaveira cita um artigo publicado no jornal "O Gráfico", num número extraordinário de Maio de 1945, em que segundo F. Pereira de Sousa, existia «uma folha impressa de um só lado, em formato de fôlio maior que o ordinário, e de boa execução tipográfica, tendo por título: Os caracteres que João de Villeneuve formou para serviço da Academia Real de História Portuguesa. Compreende amostra dos tipos seguintes: «canon pequeno»; «parangon grande»; «parangon pequeno»; «texto»; «atanazia»; leitura: breviário grosso; breviário pequeno; «mignonne»; uma linha de escudos e castelos, sinais astronómicos; vinhetas: e, no fim, à maneira de advertenciante b: Para fazer esta fundição (sic) perfeita, falta Grand Canon, Gaillarde, e Nompaille, e um Grego. A composição é guarnecida de vinhetas e em duas colunas, sendo constituída a divisão por uma linha de vinhetas também.» in *História das Artes Gráficas* (...), Lisboa, 1994

Se chegou ou não a executar estas últimas, algo que ainda não é claro, certo é que alguns anos mais tarde, em 1804, será publicado o texto: *Diagnosis Typografica dos caracteres Gregos, Hebraicos, e Arabigos (...)*, por Custódio José de Oliveira, que tem como finalidade ensinar aos compositores e aprendizes da Impressão Régia, a forma correcta de compor com estes tipos de caracteres, visto que cada um deles apresenta uma forma e um estilo próprio.

A publicação de Villeneuve reúne um duplo interesse, pois para além de ser a primeira impressa com os primeiros caracteres fundidos em Portugal, é também uma publicação sobre o percurso da imprensa, sobre os homens que lhe deram corpo, como Guttemberg e o seu sócio João Fauste, juntamente com o genro deste, Pedro Schoffer, *que se tem pelo primeiro inventor dos Punçoens e Matrizes*, e sobre as primeiras publicações que se conhecem, incluindo *hum Livro impresso em Lisboa*, que embora sem data, *se lê nelle que fora impresso 8 annos depois de se inventar a Arte da Imprimissão*. Villeneuve afirma assim, que *já em Lisboa havia impressão no ano 1458*, contestando uma das fontes bibliográficas que cita, *História da Impressão*, de João de la Caille, de onde tirou *a maior parte destas noticias*, que afirma ter sido em Roma, no ano de 1467, o lugar onde se começou a exercer esta arte³.

³ Villeneuve, op. cit., pp. 7 e 8

Villeneuve inicia o seu testemunho dizendo que:

*De muitas cousas grandes que se admirão no Mundo, se não sabe o principio; assim succedeo à Patria de Homero, ao nascimento do rio Nilo; e assim acontece tambem à origem da Arte de imprimir; se não he que os progressos das mesmas Artes muitas vezes são os mayores impedimentos para se saberem com certeza os seus nascimentos, porque com a experiencia, e o uso dos artifices se costumaõ augmentar de forte, que não parecem as mesmas, e como insensivelmente crescem, não he facil, determinarlhe, nem o lugar em que inventaraõ, nem as primeiras pessoas que as acharaõ, porque a diversidade dos lugares, e multiplicidade dos Authores, que as aperfeiçoaraõ, fazem provaveis as muitas opinioens (...)*⁴.

⁴ Villeneuve, op. cit., p. 1

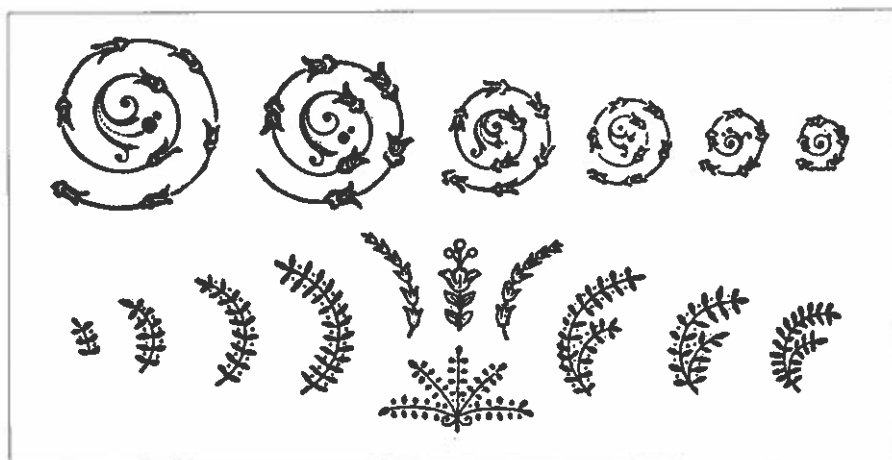
No entanto, cita várias fontes que defendem origens e autorias diferentes para a arte da impressão, expondo cada uma delas e refutando as que já naquele tempo eram totalmente desacreditadas. Apresenta, no fim desta primeira parte, a reconhecida autoria de Guttemberg só possível de colocar em prática pela parceria com João Fauste e Pedro Schoffer, e inicia a segunda dedicada a *Joanni Guttembergensi Mongutino*, citando os versos de Arnaldo Bergellano que narram a sociedade do mogonciacense.

Para finalizar, enaltece a arte da impressão, exemplificando as suas utilidades, ao afirmar que:

*Os louvores desta Arte não cabem nem ainda em tantos volumes, quantos por ella se tem publicado, porque todas quantas edicoens se fizerem pelos seculos futuros, todas faraõ novas provas da sua utilidade, porque ninguem negarà, que se a Arte de escrever he a mais necessaria para o comercio dos homens de Negocio, e para o mais trato civil, a Arte de imprimir, he a mais precisa para os homens de letras, e para todas as Artes, e Sciencias que tambem ajudaõ ao negocio, e à conservação do género humano, com a differença, que a Arte de escrever suppre ordinariamente a falta da presença dos que vivem, e a Arte de imprimir, resuscita os que já não existem, conservando lhes o nome, e a fama, que he huma vida mais perduravel*⁵.

⁵ Villeneuve, op. cit., pp. 8 e 9

Por estes motivos que descreve, insiste no reconhecimento de todos os artifices que tornam possível esta arte, (...) *não só os que fundem os caracteres, mas os que formaõ aquelles*



Ferros das encadernações à la fanfare

⁶ Villeneuve, *ibidem*

instrumentos donde elles nascem, e muito mais os que executaõ huma e outra cousa ⁶, defendendo que devem ser mais estimados, pois deles dependem o enriquecimento das oficinas de impressão, para as quais fornecem as letras mais bem formadas, deixando-lhes ainda as fontes inexgotaveis dos Punçoens, Matrizes, e Moldes, de que por muitos seculos se poderão valer para se fazerem toda a especie de caracteres, que lhes forem necessarios⁷.

⁷ Villeneuve, *ibidem*

Sobre o beneficio dos soberanos em incentivar e patrocinar esta arte, diz que estes só terão vantagem no seu favorecimento, pois:

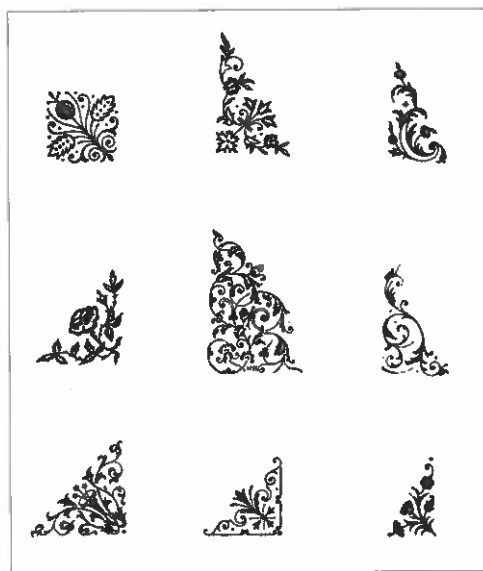
*(...) nesta Officina se forja a trombeta da sua Fama; e o metal que se emprega neste exercicio, não he menos conducente para permanecer a sua gloria, que o das Estatuas, em que tanto se ostenta a dos Heroes, a quem se dedicaõ semelhantes incentivos da memoria, ficando esta mais diffusa, e nobremente eternizada pelas relaçoens das façanhas, escritas, e impressas pelo character das virtudes referidas, e pela eloquencia dos Historiadores, e Panegyristas, do que pela semelhança da figura representada, ou pela estatura do corpo figurada, que mais serve para lembrar a pessoa, do que para persuadir o merecimento*⁸.

⁸ Villeneuve, *ibidem*

Interessante nesta comparação com a escultura, implícita nas artes plásticas em geral, é a tentativa de sobrelevar a arte da impressão que, note-se, nunca chama de tipografia de forma a realçar o seu valor como actividade artística. Villeneuve reconhece aqui, de uma forma pouco subtil, que a arte que advoga não encontra um reconhecimento que julga meritório e que, mal ou bem, as artes plásticas já haviam alcançado.

O estigma de uma mecanização presente na arte de imprimir, releva, quase sempre para segundo plano, as características da criação artística de um novo tipo de letra, ou do apuramento de uma técnica que permita resultados estéticos que melhorem tanto a função como a beleza do objecto impresso.

O século XIX, marcado pelo Romantismo, vai assistir ao início da sistematização da tipografia portuguesa e o livro deixa de ser apenas um objecto em si para passar a ser também matéria de estudo e análise, acentuando a categoria de objecto artístico que levantava a exigência da sua investigação, quer por parte dos próprios artistas quer dos investigadores. Assim, em 1803, um misto de reflexão teórica e de manual técnico, da autoria de Joaquim Carneiro da Silva, intitulado *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*, vem abrir caminho a outros estudos sobre as artes do livro.



Feros do século XVIII

Carneiro da Silva inicia o seu *Breve Tratado* propondo uma nova teoria estética da letra tipográfica, num tom de *completa liberdade de fantasia* tão cara ao romantismo então a aparecer entre nós, como afirmou Jorge Peixoto⁹, defendendo que: *Para a formação das letras, de que se usa nas Impressões, não ha, nem podem haver regras, que tenham demonstração geometrica, por depender a sua fôrma do capricho, e vontade dos homens*¹⁰, e que a *bella letra* depende da habilidade do sujeito que a produz, recorrendo obviamente a *algumas fôrmas, e regras de convenção, que a commun accepção tem adoptado*.

O professor de gravura expõe assim as regras que se podem usar *para regularidade das letras de impressão*, pois mesmo que o artista seja dotado de habilidade e trabalhe sobre esses princípios estabelecidos, ele terá que

executar a mesma letra em tamanhos diferentes, e, se para tal não recorrer a uma fórmula específica, poderá incorrer no erro de representar as letras sem as suas correctas dimensões e proporções. Respeitando essa estrutura, é livre de:

*(...) dar-lhes a graça, que nestas não achar; não lhe sendo com tudo permitido sahir daquellas regras, que são dictadas pela razão, como são na letra Romana, ser perfeitamente perpendicular à linha das regras, (...) e na letra obliqua, que seja toda igualmente inclinada, conservando o parallelismo das hasteas, fazendo iguaes angulos com a linha da regra*¹¹.

Contudo, e consciente de que na prática algumas das operações propostas pela teoria nem sempre são de fácil resolução, principalmente quando se trata de letra de pequena dimensão, defende que cabe aos olhos julgar *se as letras estão conformes com as regras estabelecidas*, e que a teoria serve para *dirigir o discurso*, não sendo portadora de verdades absolutas e intocáveis.

Após esta breve reflexão que faz no início do seu tratado, Carneiro da Silva exemplifica aos principiantes *algumas breves operações, para se desenharem as letras como são*, que ilustra com simples e eficazes estampas, descrevendo primeiro breves noções de geometria, indispensáveis à construção de uma letra, como *Levantar de hum ponto dado hum linha perpendicular a outra*; *Levantar na extremidade de hum linha hum perpendicular*; *Tirar hum linha parallel a outra* e ainda *Descrever hum angulo igual a outro*. Seguidamente ensina a desenhar a chamada *Letra Maiúscula Perpendicular, ou Romana*, que deverá ser inserida numa grelha ou *quadrícula*, que servirá de base a uma correcta construção de uma família de letras. Descreve uma a uma, todas as letras utilizadas então no alfabeto português e ainda inúmeras as regras que servem para desenhar a *Letra Maiúscula Obliqua, ou Cursiva*; a *Letra Perpendicular Minúscula*; a *Letra Obliqua, Grifa, ou Itálica* e a *Letra imitando a Epistolar, ou de Comércio*, maiúscula e minúscula.

Finaliza dizendo que todas as regras que expôs não são *preceitos invioláveis* e que o *artífice intelligente* as poderá variar, segundo o gosto, e discernimento de que for dotado. A sua breve conclusão revela-se como a parte mais importante deste legado, pois as regras que descreve, ainda hoje utilizadas para o mesmo fim, seriam já na altura um dado

⁹ Peixoto, Jorge, *História do Livro Impresso em Portugal*, Coimbra, 1967, p. 24

¹⁰ Silva, Joaquim Carneiro, *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*, Imprensa Régia, Lisboa, p. 1

¹¹ Silva, Joaquim Carneiro, *op. cit.*, pp. 1 e 2

adquirido junto dos profissionais desta arte. O relevante é o reconhecimento do carácter criativo de cada um, que pode e deve manifestar-se também no desenho de novas famílias de letras, reconhecendo que esta não é uma simples actividade mecânica, desprovida de capacidade criadora, e que, pelo contrário, o artífice pode facilmente tornar-se num artista. Embora Carneiro da Silva não use a palavra artista neste texto para se referir aqueles que inovam nesta arte, desenhando novas letras, o certo é que defende que depois de estudadas as bases de uma arte, o sujeito que a pratica é livre de inovar, se para tal for *dotado de gosto, e discernimento*.

Um ano mais tarde surge a publicação *Diagnosis Typografica dos Caracteres Gregos, Hebraicos, e Arabigos, addiccionada com algumas notas sobre a divisão orthografica da lingua latina, e outras da Europa, a que se ajuntão alguns preceitos da Arte Typografica para melhor correcção, e uso dos Compositores, e Aprendizes da Impressão Régia*, de Custódio José de Oliveira, Professor Emérito da Cadeira de Grego do Real Colégio dos Nobres e Director Literário da Impressão Régia, onde também foi Administrador. Este manual, destinado ao ensino da arte tipográfica, tinha como objectivo fornecer a informação necessária para que os compositores, responsáveis pela correcta colocação dos caracteres no seu componedor, pudessem utilizar as diversas letras, das várias línguas mencionadas, com eficácia e correcção. A diferença evidente entre os caracteres destas línguas, e os caracteres romanos, utilizados para compor os textos em língua portuguesa, aventava, desde cedo, um indispensável reconhecimento das características de cada um para que, de forma correcta, as palavras pudessem ser divididas ortograficamente, situação que sempre imperara nas grandes tipografias europeias. O conhecimento do valor de cada um dos caracteres permitia ao compositor não fazer divisões incorrectas que resultassem numa má exposição do texto.

Custódio José de Oliveira enumera as várias características que o compositor deveria aprender para além da rigorosa divisão ortográfica, sugerindo um conhecimento dos caracteres *especificos, ou individuais, que distinguem cada humas das três Línguas, combinando-os com os Romanos, até conhecerem nelles o valor, e figura, que correspondem ás vogais, consoantes, e sua prolação*¹², assim como das palavras formadas por esses caracteres, e ainda os *sinais arbitrários, e accidentaes que estas línguas admittem nas suas vogaes*, e o correcto domínio da pontuação, específica em cada uma das línguas. Neste manual são analisados os três alfabetos mencionados, ilustrados por tabelas com as correspondências e características de cada letra, acompanhados por uma descrição exaustiva, que permite a compreensão necessária ao uso e manipulação por parte de quem não os conhece.

Para além destas preocupações técnicas, o Professor de Grego fala ainda das *duas sortes de obreiros* que trabalham nas tipografias, os Compositores e os Impressores, ocupando-se apenas dos primeiros, ao qual este manual é dirigido. Começa por definir as tarefas de um compositor, enumerando os tipos de caracteres com que trabalha, assim como todas as ferramentas de que deve estar munido para realizar a sua tarefa com sucesso. Faz uma exaustiva descrição dos utensílios e das suas finalidades, narrando os vários passos da arte de compor com caracteres avulso, frisando que o compositor deve tratar todos os materiais com:

(...) summo cuidado, gosto, e aceio: cuidado, e attenção no que vai compondo, e nas emendas, que se lhes notão, devendo nesta parte fazer um rigoroso exame: gosto na distribuição, e symmetria de títulos nos frontispícios das obras, e regularidade dellas, não só nas de prosa, mas principalmente nas de verso, em que se requer uma certa igualdade... aceio na sua caixa, e lugar, não fazendo ahí depósito, e monopólio de letras,

¹² Oliveira, Custódio José, *Diagnosis Typografica dos Caracteres Gregos, Hebraicos, e Arabigos (...)*, Impressão Régia, Lisboa, p. 4

*ou outra composição... conduzindo algumas a seus competentes lugares... tendo cuidado de levantar do chão as letras, que lhe tem cahido, pois que assim se evita o grande prejuízo, que o contrario produz*¹³.

¹³ Oliveira, op. cit., p. 40

O autor reconhece o carácter técnico do seu manual, admitindo que existia uma carência de *huma Arte Tipografica, escrita em linguagem*, à qual ele não responde, apenas intercala as questões técnicas com algumas anotações, encontrando-se estas *fora do methodo didáctico* que responderia de um modo mais profundo à necessidade teórica desta arte.

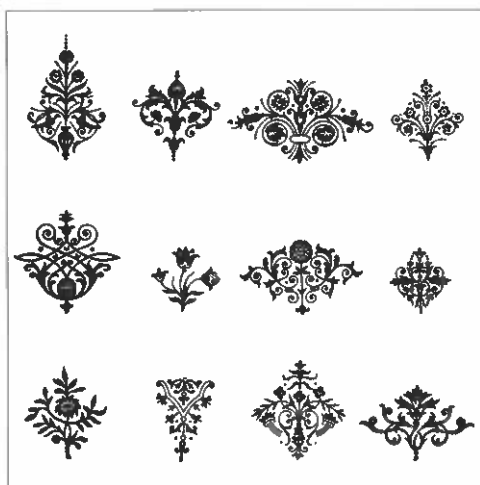
Posteriormente a estas publicações começariam a aparecer os primeiros estudos históricos sobre a tipografia portuguesa, como foram os produzidos pelo bibliotecário da Universidade de Coimbra e mais tarde da Biblioteca Nacional de Lisboa, António Ribeiro dos Santos, que, em 1812, publica as suas investigações sobre a tipografia dos séculos XV e XVI. Outros se seguiriam principalmente na área da gravura, a arte do livro que mais textos e estudos viria a entusiasmar os historiadores portugueses, bem como os estrangeiros.

Embora o grande interesse pelas artes do livro se concentrasse essencialmente na arte da gravura, o certo é que no século XVIII não se conhecem em Portugal textos, manuais técnicos ou reflexões teóricas, de produção nacional, que viessem de certa forma ajudar à sua sistematização, como se assistiu com os textos escritos sobre a arte ou as técnicas tipográficas. É inclusivamente da autoria de um dos grandes gravadores da segunda metade desse século, Joaquim Carneiro da Silva, uma das mais importantes publicações sobre a Arte Tipográfica. Provavelmente devido a um certo conservadorismo, ou apenas inércia intelectual, a única escola de gravura que se preocupou em fornecer aos seus gravadores material teórico, a que até então não tinham tido acesso, foi a Tipografia do Arco do Cego, o primeiro grande parque impressor que Portugal viu nascer. Mas, contrariamente à gravura, a tipografia manteve-se uma arte de oficina, não encontrando nesse século um ensino institucionalizado que a impulsionasse.

O mesmo se passaria com a encadernação, que das três artes do livro se manteria por muito mais tempo uma arte de oficina, passada de geração em geração, sem assistir a um programa de ensino ou ver nascer uma escola que se dedicasse à arte de encadernar e dourar, embora no futuro esta se transformasse

em algo mais do que um simples “fazer” de um artífice, tendo também passado a ser merecedora de produção escrita. O século XIX e o século XX viram, contudo, bonitas encadernações saírem das mãos dos artistas portugueses, muitas vezes seguindo as características estilísticas das artes plásticas e dos seus movimentos, e em muitas outras recorrendo ao estilo francês que o século XVIII português tão bem adoptou.

O passo mais importante no caminho de uma *História da Encadernação* e de um manual técnico que servisse convenientemente os aprendizes da arte de encadernar foi publicado em 1937, pela



Ferros do século XVIII

Livraria e Editora Sá da Costa, em Lisboa. *A Arte do Livro – Manual do Encadernador*, é da autoria de Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas, uma estudiosa das Artes Decorativas que durante 26 anos tentou difundir a *Arte do Lar*, como lhe chamava, *fonte inexgotável de beleza, pelos seus múltiplos recursos, pelas suas infinitas modalidades, através de jornais, revistas e do ensino directo*¹⁴.

¹⁴ Freitas, Maria Brak-Lamy, *A Arte do Livro – Manual do Encadernador*, Sá da Costa, Lisboa, p. 5

Maria Brak-Lamy começou a dar particular atenção à *arte do livro* por altura da vinda do Marquês de Faria para Portugal, que lhe falou da grande tentativa que se fazia no estrangeiro para dar um novo incremento à encadernação, enquanto o País assistia à sua decadência. Incentivando a artista a tentar o ressurgimento dessa arte, a ideia foi aceite com entusiasmo e a primeira exposição de trabalhos das suas discípulas ocorreu em Dezembro de 1933, desencadeando-se assim a renovação desta arte. O Prémio de Honra foi atribuído aos trabalhos de Aida Mota, dirigidos por Maria Brak-Lamy, e a maioria dos visitantes aclamou-a como *a mais bela parte da exposição*¹⁵. Três anos mais tarde, em Julho, a *Exposição de Encadernações Artísticas* veio consolidar o trabalho que Brak-Lamy pretendia fazer pela Encadernação em Portugal. No manual afirma o seu sucesso dizendo:

*Remodelei a arte do livro, criei uma nova escola e o êxito ultrapassou a mais audaciosa expectativa. Foi um triunfo que recorro comovida, porque me demonstrou que o meu trabalho, entusiasmando o público, fôra compreendido e portanto eu alguma coisa fizera pela arte, em Portugal*¹⁶.

¹⁶ Freitas, *ibidem*

O *Manual* que apresentou ao público um ano mais tarde deveu-se à falta que, tanto os bibliófilos mais eruditos como os mais singelos artífices, amadores e profissionais, sentiam, lamentando não terem um *guia, um manual português, com a técnica da encadernação*. Mas Maria Brak-Lamy foi mais longe. O seu livro é dividido em quatro partes: a primeira é denominada de *Generalidades* e inclui as *Notas Históricas*, a *Disposição da Oficina*, as *Máquinas*, as *Ferramentas e utensílios*, e ainda o *Material e os Acessórios*; os diversos tipos de *Colas*; e os *Formatos, Nomenclaturas e Dobragens do Livro*; a segunda parte é dedicada à *Costura*, incluindo um capítulo sobre restauro de nós e manchas de diversos tipos, e outro dedicado à colocação de gravuras fora do texto e montagem sobre carcelas e outras variantes; a terceira é intitulada *Corpo do Livro* e fala das várias técnicas e estilos que podem ser adoptados; e a quarta parte, a que chama *A Cobertura*, divide-se em cinco capítulos: *Peles; Cobertura; Guardas, charneiras e acabamento; Encadernações diversas e Estética*. Avança ainda com algumas páginas dedicadas ao *Dourado*, ao qual diz ter um segundo livro em preparação, e termina com um *Vocabulário*, que ajuda a compreender os termos que utiliza ao longo da obra.

A parte dedicada à *estética* torna-se aqui um acontecimento de extrema importância por demonstrar a relevância desta, numa arte que muitos consideram apenas um mero ofício mecânico. A autora começa por dizer que o espaço não lhe permite alongar-se sobre *tam interessante assunto*, remetendo uma maior abordagem para o segundo volume da obra. Diz que apenas quer traçar umas *indicações muito gerais*, e começa pelo *Material*, aconselhando o seguinte:

*A capa dum livro deve sempre acompanhar o aspecto interior: uma meia de pano num livro de belo papel holandês, de linho, ou qualquer outro de luxo, de margens largas e impressão cuidada, seria pior do que deixá-lo em brochura; um livro mal impresso, em péssimo papel de jornal, seria ainda mais intolerável procurando dourar-se-lhe as folhas e cobrindo-o de veludo com aplicações de prata, ou de marroquim do Levante com ornatos de mosaico*¹⁷.

¹⁷ Freitas, *op. cit.*, p. 275

Esta preocupação estética de adequar a encadernação ao seu interior, à qualidade da impressão, embora apenas aparentemente teorizada no século XX, era algo perfeitamente executado no século XVIII, onde uma boa impressão era digna de uma boa encadernação. Mas continua dizendo que há no entanto excepções:

(...) se o livro, mesmo ordinário, é um exemplar raro, precioso, o que não é frequente, pode fazer-se uma encadernação de luxo, mas sóbria. Onde todo o luxo, aparato e riqueza são aceitáveis, por ordinária que seja a edição, é quando se trata dum presente em homenagem ao autor¹⁸.

¹⁸ Freitas, *ibidem*

Interessante também é a importância da escolha e da utilização das cores, a que chama de *Colorido*, e onde propõe o seguinte:

Antes de escolher a cor duma cobertura, temos de analisar a índole do livro. Nas principais bibliotecas públicas – Biblioteca Nacional, Academia das Ciências, etc., há uma divisão por cores – preto, vermelho, azul – obedecendo ao tamanho e não à índole da obra. Nas bibliotecas particulares, cuidadas, é frequente a divisão de géneros por cores: uma para a história, outra para a poesia, outra para o romance, outra para a ciência, e neste caso é o cliente a indicar. (...) Não poderíamos encadernar em pelica branca ou cor de rosa, damasco creme ou marroquim azul pálido, um livro de ciência, um dicionário, um filósofo pessimista ou literatura soturna como o Werther. (...) Geralmente o que se procura é a harmonia entre a disposição da capa, o seu colorido e a índole da obra¹⁹.

¹⁹ Freitas, *op. cit.*, p. 276

Termina com a questão do ornamento a que chama *Linha* e, embora fale em termos da decoração que se utilizava na época, a sua abordagem seria perfeitamente enquadrável numa decoração apenas a ferros:

A direcção das linhas na disposição dos ornatos é muito importante. Por uma ilusão de óptica toda a linha vertical torna o livro mais alto, as linhas horizontais dão-lhe maior largura do que na realidade tem²⁰.

²⁰ Freitas, *op. cit.*, p. 277

No entanto, conclui que estas não passam de bases gerais que *as circunstâncias constantemente vêm alterar*.

O segundo volume é impresso em 1941, com o título *A Arte do Livro: Manual do Dourador e Decorador de Livros*. Mais uma vez, e antes de começar a especificar os passos desta arte, preocupa-se em fazer uma abordagem histórica e estilística, que segundo afirma é de extrema importância para um *trabalho consciencioso*.

Importante para uma eficaz concretização prática de um determinado estilo decorativo, seria a possibilidade de trabalhar com uma colecção de ferros completa, que permitiria recriar uma determinada proposta estilística. No entanto, Brak-Lamy sugere ao encadernador que pretende decorar as suas obras, que adquira pelo menos o indispensável:

(...) uma roda de filete simples, outra de filete duplo e uma outra com qualquer desenho; dois ornatos em tamanhos diferentes; dois cantos iguais, um para a direita outro para a esquerda; dois ferros para os lombos, três colecções de letras e o respectivo componedor²¹.

²¹ Freitas, *op. cit.*, p. 280

Por entre conselhos técnicos e metodologias de trabalho, as preocupações estéticas continuam a ser uma constante, exemplificando por exemplo, a correcta aplicação do *lettering* na lombada:

(...) escolhem-se as letras em harmonia com o espaço a preencher, colocam-se no componedor formando as palavras a imprimir. (...) Se for possível intercala-se um

²² Freitas, op. cit., p. 283

espaço, dos mais fininhos, de letra a letra o que torna o dístico mais legível e lhe dá melhor aspecto (...) a dividir as palavras põe-se um espaço maior²².

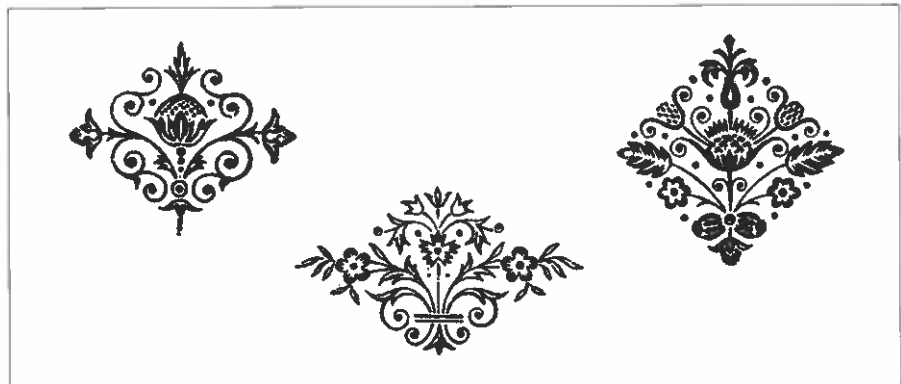
Prosseguindo com as preocupações estéticas, a autora reforça a necessidade de rigor quando se pretendem reproduzir estilos decorativos antigos, com ferros diversos. A correcta conjugação dos desenhos, respeitando as características desses mesmos estilos que identificam uma determinada época, reflecte um perfeito conhecimento estilístico, que ajuda a valorizar a obra na qual se pretende recriar um determinado género decorativo. Tal como noutra qualquer forma de expressão artística, também na arte de dourar a transição de um estilo para outro não se fez bruscamente, e afirma que:

(...) há sempre um período de transição em que os conservadores permaneciam fiéis ao estilo que ia decaindo enquanto os modernistas abraçavam o estilo novo. Isto dava lugar umas vezes à fusão dos dois, no período transitório, outras vezes, durante um período que chegava a prolongar-se bastante, a empregarem-se os dois estilos, simultaneamente²³.

²³ Freitas, Maria Brak-Lamy, *A Arte do Livro – Manual do Dourador (...)*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, pp. 11 e 12

Os estilos que se desenvolveram ao longo dos séculos, nomeadamente os que fizeram a transição do século XVII para o século XVIII, e deste para o seguinte, que influenciaram a decoração de livros portugueses desse tempo, são, como já mencionado, exclusivamente franceses, pois foi a encadernação francesa, no seu maior apogeu artístico, que trouxe para Portugal as suas riquíssimas composições gravadas a ouro. No entanto, o que se observa maioritariamente nas encadernações nacionais dessa época são interpretações desses estilos, e não uma completa e correcta adopção desses géneros estilísticos. Nas encadernações portuguesas do século XVIII encontram-se miscelâneas decorativas, tentativas de recriação dos modelos franceses que iam chegando a Portugal.

A vontade de recriar as harmoniosas composições francesas, fruto não só do génio criador do artista grandemente reconhecido no seu país, como também as belíssimas e perfeitas colecções de ferros de dourar, tornava-se uma tarefa complicada essencialmente pela dificuldade técnica de operar sem o material correcto. É certo que Portugal nunca viu nascer um génio criativo desta arte, como a França assistiu a sucessivas gerações formarem mais do que dois excelentes criadores e inovadores estilísticos. O caso português, em grande parte, e sem dúvida pelo difícil percurso artístico do país que conseguia ver mais “artes menores” que qualquer capital



Ferros do século XVIII

européia evoluída, apenas consegue na encadernação assimilar variadas influências, que ao estilo popular vai compondo as suas próprias decorações.

Apesar da ausência de grandes vultos artísticos, ou de propostas estilísticas, os encadernadores portugueses, que souberam “olhar” o que se fazia lá fora, conseguiram dar brilho a esta arte, demonstrando um bom domínio técnico e um resultado visual de qualidade bastante satisfatória, sem, contudo, terem tido acesso a um ensino institucionalizado ou a uma produção teórica que os auxiliasse.

É desta forma que em Portugal aparecem muitas vezes composições com elementos retirados de estilos diversos. As encadernações francesas *à dentelle*, *à la fanfare*, *à l'éventail*, ao estilo Gascon, Padeloup, Derome, entre tantos outros, vão, juntamente com alguma influência italiana, inspirando os encadernadores portugueses que elaboram composições, em que por vezes se identificam elementos de diversos estilos, facto que por si só já classifica ou identifica pelo menos um padrão na encadernação dessa época.

Dois séculos mais tarde, e noutro contexto, Maria Brak-Lamy propunha uma fórmula de utilização dos estilos, tal como fazia para a utilização das cores das peles. A adequação gráfica ao conteúdo literário continua presente e faz do encadernador um indivíduo mais culto do que muitas vezes se julga.

Em encadernação deve-se, como regra geral, empregar os estilos em conformidade com a obra a encadernar, preferindo sempre os definidos e empregando os de transição, ou combinados, apenas quando o assunto do livro o exige²⁴.

²⁴ Freitas, op. cit., p.12

A arte de encadernar e a arte de dourar são dois mestres distintos, mas estão de tal forma interligados, que afirmar que uma completa a outra não é totalmente exagerado. O desenvolvimento da encadernação, ao longo dos séculos, foi criando diversos tipos de ligação à arte de dourar. Até ao século XIX o encadernador dourava os seus próprios trabalhos, dominava as duas artes, e concebia as capas do livro como um todo. Com o aparecimento do chamado livro industrial, não só as encadernações mais aprimoradas a ouro começaram a ser cada vez mais raras, como também o encadernador e o dourador foram deixando de ser um só.

O século XX assiste a uma separação destas duas artes, existindo poucos encadernadores que dominam a arte de dourar. As oficinas de douradores, com a sua maior ou menor variedade de ferros, vão tornar-se num serviço a que os encadernadores recorrem quando finalizam a encadernação dos seus livros, mas de

um modo geral, os que executam obras de grande qualidade técnica, onde as boas peles e as guardas de bonita fantasia enobrecem o seu trabalho, tem boas noções da arte que é agora dominada pelos douradores. A exigência de um bom conjunto de ferros para operar as técnicas de decoração a folha de ouro, é um dos maiores obstáculos ao domínio desta arte por parte do encadernador actual. No entanto, existem oficinas que



Ferros de algumas encadernações Padeloup e Derome

suprimem essa necessidade completando a decoração dos livros encadernados a pele, que pretendem recriar estilos antigos através da decoração a ouro, com ferros que reproduzem muitas vezes motivos característicos de determinadas épocas.

Embora o final do século XIX e todo o século XX apresentem novas propostas gráficas e técnicas ao nível da encadernação, as capas forradas a pele e gravadas a ouro, muito ao estilo do século XVII e XVIII, são ainda hoje muito apreciadas.

As propostas de Maria Brak-Lamy são as primeiras a passar ao papel impresso, conforme constatou depois de pesquisar as tentativas de vários autores, para dar à encadernação uma sustentação teórica que em Portugal ainda não existia. Segundo a autora, o primeiro ensaio surge no século XVIII, pelo académico D. Manuel Caetano de Sousa, com um manuscrito inacabado, intitulado *Arte do Livreiro*, que compreendia cinco partes: 1ª - *Dos instrumentos necessários para um perfeito Livreiro*; 2ª - *Dos materiais de que necessita*; 3ª - *Da forma que deve introduzir nos materiais*; 4ª - *Do modo de usar dos instrumentos, dos materiais para introduzir a forma perfeita de um livro*; sendo a última parte dedicada a um *Dicionário de todas as palavras pertencentes à Arte do Livreiro*. Este manuscrito, do qual hoje não se encontra o paradeiro, poderá ter feito parte dos muitos estudos que os académicos da Academia Real de História Portuguesa tentaram publicar, visto ter sido mencionado por D. Francisco Xavier de Menezes, nas suas notas críticas a este manuscrito, onde acentuou a atenção que os intelectuais deviam dar às *artes mecânicas*, que incluíam a tipografia e a gravura.

O facto deste importante manuscrito de D. Manuel Caetano de Sousa não ter chegado aos prelos, pode justificar o atraso da teorização desta arte, face às outras da qual o livro também dependia. Embora não se saiba em que ano terá sido escrito, a sua não conclusão poderá dever-se à morte do autor, no ano de 1734, altura de grande apogeu da Academia Real de História Portuguesa. Aparentemente perdido nos dias de hoje, este estudo demonstra que o século XVIII português, através dos estudiosos da Academia, estava de facto empenhado em fazer pelas artes do livro o que ainda não tinha sido feito.

Em 1729, outro manuscrito importante, também hoje desaparecido, deixado pelo escritor e poeta Pascoal Ribeiro Coutinho, intitulado *Antiguidades dos Ofícios Mecânicos e das Artes, que não são mecânicas nem liberais conforme a ordem, e a Cronologia da Sagrada Escritura*, é sugerido por Maria Brak-Lamy como tendo uma possível abordagem da Arte do Livreiro, devido ao facto deste autor ser contemporâneo e confrade de D. Manuel Caetano de Sousa, presumindo deste modo que não descuraria o ofício do Livreiro, que na altura era já reconhecido.

Apesar dos documentos citados não terem chegado aos prelos, para que hoje se pudesse falar da arte do livreiro/encadernador com mais sustentação teórica, pequenas intervenções ao longo dos tempos foram trazendo algumas informações que ajudaram a reconstruir o percurso desta arte. É o caso da actualização do *Regimento dos Livreiros*, a 23 de Janeiro de 1733, que expõe algumas das técnicas que devem ser utilizadas por estes, de forma a aperfeiçoar os livros da altura: (...) *cortará pela dianteira deixando margem proporcionada...a margem da cabeça será mais pequena que a da dianteira e a do pé maior que a dianteira (...)*²⁵; para além da importância dada ao corte, refere-se ainda à costura informando que o livro deverá ser *cosido com linhas alvas e em cordas dobradas*²⁶.

Posteriormente outras tentativas foram feitas e segundo Maria Brak-Lamy sem grande interesse teórico, como foi o texto de um técnico da arte, intitulado *A Encadernação*, que trata unicamente de reivindicações da classe; um artigo publicado nos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, intitulado *Como se encaderna um livro*, que apresenta

²⁵ Freitas, op. cit., p. 22

²⁶ Freitas, ibidem

erros de técnica²⁷; e a revista *Encadernação Artística*, de Júlio Amorim, com a publicação de apenas três números, não evidenciando grande evolução na questão. No meio destas fracas tentativas surge, em 1933, a primeira publicação de um estudo consciencioso e de extrema importância para a história da encadernação. *A Encadernação em Portugal – Subsídios para a sua História*, de Matias Lima, faz um apontamento relevante desta arte, desde o século XVI até ao século XX. Do mesmo autor, é publicado em 1956, uma outra obra de igual utilidade, *Os Encadernadores Portugueses*, uma espécie de biografia resumida, da vida e obra de muitos dos encadernadores, dentro do período abordado no seu outro livro.

Resumidamente e excluindo alguns artigos pontuais que se tenham escrito mais recentemente sobre o tema, as únicas publicações que de facto contribuíram significativamente para a história e a teoria da encadernação foram as obras de Maria Brak-Lamy e as de Matias Lima, quatro publicações do segundo quartel do século XX. No entanto, é a autora e artista que, no breve resumo histórico do seu manual, chama a atenção para as primeiras tentativas de teorização desta arte, que datam como já mencionado do século XVIII.

Devido à tardia consciencialização portuguesa perante uma arte que noutros países mantinha, pelo menos desde o século XVIII, tanta importância como a gravura ou a tipografia, só se assiste à criação de um curso completo de encadernação, já no século XX, numa escola técnica que funcionava nas *Oficinas de S. José*, e que segundo Maria Brak-Lamy existia em Lisboa há já algum tempo. Quanto ao certo não sabemos, mas o início do século viu nascer a *Associação de Classe dos Encadernadores*, que embora se limitasse a reivindicações da ordem, estava em 1915 em plena actividade, tendo promovido uma boa exposição de encadernações. Em 1928, são aprovados os primeiros estatutos da *Associação dos Livreiros*, que estabelecem definitivamente a separação da indústria do livreiro, ou seja, do comerciante de livros, da arte do encadernador²⁸. No entanto, o termo *Livreiro* continuaria a abranger o encadernador por mais algum tempo, conforme se constata dos estatutos da *Irmandade de Santa Catarina da Corporação dos Livreiros*, que a 11 de Julho de 1936, coincidindo com a exposição organizada por Maria Brak-Lamy, passa a aceitar membros do sexo feminino, *de qualquer idade e quer sejam ou não livreiros*²⁹.

Nos tempos que correm ainda subsistem alguns encadernadores a operar no país, uns, verdadeiros artistas, que dominam as técnicas e os materiais e ainda têm o gosto de criar belas obras, outros, simples artesãos, que vão fazendo os chamados

“empastes” dos abundantes colecionáveis de revistas e jornais e a recuperação de obras em mau estado dando-lhes uma nova mas simples capa, a maior parte das vezes em tecido, apenas para conservação do seu interior. Apesar de ainda se encontrarem encadernadores a executar obras luxuosamente encadernadas a pele, com notáveis decorações a ouro, ou a *safir*, material mais barato que se utiliza há já algum tempo para substituir a folha de ouro reduzindo



Ferros do estilo Pompadour e Rocóco

²⁷ Freitas, op. cit., p. 7

²⁸ Freitas, op. cit., p. 24

²⁹ Freitas, op. cit., p. 25

assim o custo da obra, o certo é que esta é uma arte cada vez menos expressiva, cujo expoente máximo do seu brilho é apenas solicitado por alguns coleccionadores que apreciam uma biblioteca com ricas encadernações, como os monarcas dos séculos passados.

Das três artes do livro, foi a encadernação a que mais tempo levou a soltar-se desse estatuto de “artesão a operar na oficina”, mas embora o século XVIII português não tenha contribuído tanto para o desenvolvimento desta arte, como se observou nas outras duas, o certo é que o Livro, enquanto objecto, cresceu e evoluiu, nas suas partes e no seu todo, legitimando assim a afirmação de *apogeu artístico* do livro português durante esse século.

Esta renovação gráfica, conforme se pode constatar, pode ter sido iniciada por artistas estrangeiros, mas o culminar deste percurso, antes do aparecimento da litografia e do desenvolvimento dos prelos mecânicos, foi dominado por artistas nacionais cuja formação, apuramento técnico e muitas vezes qualidade artística, nos surpreendem ao folhear um bonito Missal, um pequeno manual ou livro técnico, ou mesmo uma simples Oração de algumas folhas.

O livro impresso, tão fortemente enraizado na nossa cultura, encontrou nesta época áurea da tipografia e da gravura nacional um espaço de registos visuais não só importantes para a história das artes gráficas portuguesas, mas também para a tal imortalização de que Villeneuve falava.

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA EM PIERRE BOURDIEU

João Valverde

1. O que há a dizer de específico sobre o tratamento da noção de artista em Bourdieu exige um exercício disperso, que não encontra argumentos completos na obra teórica deste sociólogo.

Esta dispersão concretiza-se nas duas dimensões, ou duas funções, da figura do artista, que podemos entrever no programa de Bourdieu. Estas duas dimensões parecem resultar de dois modos de abordagem metodológica preconizados por Bourdieu.¹ A primeira abordagem, responsável pela primeira dimensão do artista, é dirigida à articulação entre as práticas específicas do artista e o campo específico a que este pertence. A outra abordagem metodológica, responsável da segunda dimensão, é animada pelas concepções gerais do espaço social defendidas na obra de Bourdieu.

A abordagem das práticas intrinsecamente artísticas centra-se no conceito de *habitus*. Enquanto *estrutura de práticas estruturada e estruturante*, ou seja, determinado pelo mundo e determinante desse mesmo mundo, o conceito de *habitus* marca uma identificação intensa entre o agente e o mundo. Nesta identificação, a estrutura das disposições do agente define o *ser* desse agente no mundo social. Influenciada por Heidegger e Merleau-Ponty, a proposta de Bourdieu estabelece a premissa de uma *cumplicidade ontológica* entre as práticas e o mundo onde essas práticas têm lugar. Deste modo, o *habitus* surge como premissa para uma descrição objectiva de situações localizadas, onde os agentes são analisados de acordo com um universo restrito, sem procurar padrões universais. Esta abordagem funda a dimensão do artista enquanto agente do campo artístico, ou seja, enquanto especialista entre os seus pares. Nesta dimensão, o valor (reconhecimento, qualidade) do artista está referenciado aos outros artistas e é, em dada medida, quantificável.

A outra dimensão do papel do artista transparece de uma abordagem distinta. Na sua obra, Bourdieu tenta definir um princípio explanatório que dê conta do significado de todas as práticas sociais para além do seu sentido local. Este princípio diz respeito à luta pelo poder simbólico, à maximização do capital simbólico.² Sobre as lutas simbólicas, escreve Bourdieu: "Les luttes pour l'appropriation des biens économiques ou culturels sont inséparablement des luttes symboliques pour l'appropriation de ces *signes distinctifs* que sont les biens ou les pratiques classés et classants ou pour la conservation ou la subversion des principes de classement de ces propriétés distinctives."³ Simplificando, qualquer posse (de bens ou de saberes) encontra o seu significado (valor) social numa segunda posse, a posse simbólica. Deste modo, qualquer agente ou prática é, em última medida, determinado por algo da ordem do prestígio, do reconhecimento, da crença e da autoridade.

Este motivo universal pode não ser compatível com os motivos locais, da primeira dimensão. Por exemplo, as razões que levam um artista a produzir determinada obra dificilmente serão identificáveis com a luta pela acumulação do capital simbólico. Assim, os motivos da segunda dimensão são denegados. Esta denegação prende-se com a necessidade de assumir o compromisso de participação no campo artístico, ou seja, de agir de acordo com os valores artísticos e não segundo interesses materiais ou simbólicos.

¹ Sobre os problemas levantados sobre esta dualidade, consultar DREYFUS e RABINOW – *Can there be a Science of Existential Structure and Social Meaning?*

² Cf. DREYFUS e RABINOW – *Can there be a Science of Existential Structure and Social Meaning?*, 88-90.

³ BOURDIEU – *La distinction*, 278.

Na primeira dimensão do artista, as suas práticas (de produção e de fruição) são consideradas de acordo com o tecido cultural envolvente. Nesta segunda dimensão, as suas práticas assumem valor específico em resultado do contacto com a dimensão simbólica da sociedade. É o olhar da sociedade que actua sobre o artista, mais do que o dos seus pares.

Para Bourdieu, a sociologia tem um acesso particular à operacionalidade desta segunda dimensão. Contudo, também o artista pode ingressar nesta compreensão, se bem que de um modo especial. Este ingresso exige que a actuação do artista vá para além da escala do seu *habitus* incorporado. Neste espaço, a figura do artista assume uma espessura não-euclidiana de difícil contorno.

Neste artigo, temos como objectivo, esclarecer como Bourdieu define a participação do artista nesta segunda dimensão, onde a luta simbólica é assumida. Para isso é necessário compreender o que está envolvido na primeira dimensão (*habitus*) e que atitude específica permitirá aceder à segunda função. Procuramos, assim, compreender qual o papel do artista na proposta cultural de Bourdieu.

2. A presença de dois planos na produção artística é testemunhada em diversas análises de Bourdieu, sobretudo nas realizadas à cultura literária e a nomes como Flaubert, Baudelaire ou Faulkner.

Em *Les règles de l'art*, Bourdieu dedica um capítulo à análise de *L'éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert. A tese de Bourdieu sobre o trabalho de Flaubert é dupla. Em primeiro lugar, o romance descreve o espaço social onde se localiza o próprio Flaubert: (...) *la structure de l'oeuvre, qu'une lecture strictement interne porte au jour, c'est-à-dire la structure de l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric, se trouve être aussi la structure de l'espace social dans lequel son auteur lui-même était situé.*⁴ Em segundo lugar, o modo como o romance de Flaubert apresenta esta descrição é específico, na medida em que opera uma denegação do que exprime. Ou como refere Bourdieu, é um discurso que fala de algo como se não falasse disso mesmo, apresentado *la capacité de dévoiler en voilant ou de produire un «effect de réel» déréalisant.*⁵

Relativamente à primeira função do romance de Flaubert, enquanto descrição das condições do próprio autor, Bourdieu sublinha a imagem da complexidade social que envolve a personagem principal, Frédéric Moreau. Nesta imagem panorâmica sobressaem o processo de socialização (o encontrar da identidade individual no todo social) e a possibilidade deste processo não ser imediato (de existirem dúvidas sobre que identidade assumir). Este processo parece requerer a aceitação dum compromisso com o lugar a assumir no tecido social.

Por exemplo, nas tentativas que enceta enquanto escritor, Frédéric depara-se com a imposição de reconhecer e respeitar a oposição que o campo artístico institui perante o campo económico. Esta fractura reporta ao acto de constituição do campo artístico enquanto autónomo. A autonomia do campo artístico, a possibilidade de legislar sobre as práticas artísticas sem apelo aos poderes económico ou político, cria um novo espaço que é *diferente* do espaço social. Bourdieu, com frequência, refere a necessária incompatibilidade entre um mundo regido pelo interesse (o espaço económico dominante) e um mundo dedicado a fins desinteressados (o espaço artístico, empenhado na kantiana recusa do interesse). Enquanto aspirante a escritor, Frédéric compreende que qualquer investimento que tente fazer num dos espaços inviabiliza o seu futuro no outro. Esta descontinuidade motiva um questionamento por parte do artista. Dividido entre a burguesia e a vanguarda artística e incapaz de

⁴ BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 19.

⁵ BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 20.

abandonar qualquer uma destas esferas, Frédéric aparece como um ser duplo, espectral: diferindo temporariamente qualquer decisão, por meio de estratégias duplas – provisórias – numa tentativa permanente de conciliar os contrários.⁶

A imagem social que rodeia Frédéric é, também, a de Flaubert. E se reconhecermos uma descontinuidade análoga no interior do próprio campo artístico, que para Bourdieu constitui a lógica de funcionamento desse mesmo campo, eternamente dividido entre facções opostas,⁷ poderemos identificar com mais precisão a indeterminação que assola Flaubert. Flaubert (ou qualquer artista) tem de reconhecer esta oposição estrutural e, necessariamente, optar por uma das facções: impõe-se uma filiação, uma *decisão*. Bourdieu colige inúmeros indícios de como Flaubert partilhou as dificuldades de Frédéric: a posse virtual de uma pluralidade de possíveis que procrastina a escolha, que conduz à inexorável frustração e que precipita a busca do (definitivamente) já perdido, segundo a matriz temporal do *futuro anterior*.⁸ Porém, Flaubert produz algo que o afasta das personagens do seu romance. Embora tratando-se de um romance, em certa medida, autobiográfico, Flaubert separa-se de Frédéric, *dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric*.⁹ Mais do que uma narrativa de si mesmo, o projecto artístico opera um corte com o seu (agora) passado. Estamos perante um processo de *objectivação de si*, enquanto mecanismo que permite esta separação, esta sublimação; e perante o romance enquanto *obra reflexiva*, pela apropriação retrospectiva de si mesmo. Neste modelo, mais do que uma reconversão, uma superação ou uma síntese, ocorre uma *neutralização*: ocorre a transição de um tempo onde vários possíveis são tentados, para um outro onde estes são neutralizados. A fórmula de Flaubert passa pela neutralização das lógicas específicas de cada campo, pela neutralização da imposição de tomar uma posição: “Il a tenté toute sa vie de se maintenir dans cette position indéterminée, ce lieu neutre d'où l'on peut survoler les groupes et leurs conflits, les luttes qui opposent entre eux les différents espèces d'intellectuels et d'artistes et celles qui les affrontent globalement aux différents variétés de «propriétaires».”¹⁰

A libertação face à personagem do seu livro é o sinal da segunda função da obra de Flaubert, da dimensão que possibilita ao produto artístico denegar o que descreve. Esta denegação é uma resolução. Reunindo as duas funções, a obra de Flaubert *aborda e resolve* a mesma situação problemática: a intenção estética e a neutralização que aquela permite recaem sobre o conflito inerente à pertença a qualquer campo social.¹¹ Deste modo, Bourdieu concebe o produto do artista como neutralização do espaço social: “L'écriture abolit les déterminations, les contraintes et les limites qui sont constitutives de l'existence sociale (...).”¹² Enquanto recusa das imposições do campo (ou das facções opostas), fundando uma relação de *distância objectivante* relativamente ao mundo social.¹³

Algo de semelhante é também detectado em William Faulkner, cujos textos denunciam os acordos tácitos onde repousa o senso comum, colocando em questão a *doxa* partilhada que funda a experiência do mundo e molda a representação literária (tradicional) do mesmo. Novamente, Bourdieu refere que este gesto radical exige o posicionamento distanciado e neutralizado relativamente à prática e à sua lógica específica, a qual coordena a experiência do real e da sua representação.¹⁴ E também relativamente a Baudelaire, se salienta a oposição do poeta às posições dominantes do campo artístico, procurando um posicionamento inédito, que é um posicionamento instável e até aí impossível.¹⁵

O mecanismo desta *distância objectivante* implica que Flaubert, nomeadamente no seu romance, não se possa identificar completamente com qualquer das suas

⁶ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 47-48

⁷ Cf. BOURDIEU – *Pour une science des oeuvres*.

⁸ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 57.

⁹ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 57.

¹⁰ BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 59.

¹¹ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 59.

¹² BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 60.

¹³ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 63.

¹⁴ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 531.

¹⁵ Cf. BOURDIEU – *Méditations pascaliennes*, 127-128.

¹⁶ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 67-68.

¹⁷ BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 68.

¹⁸ BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 68.

¹⁹ BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 69.

²⁰ BOURDIEU – *Le champ intellectuel: un monde à part*, 174.

personagens, mantendo um registo que equilibre a identificação e a hostilidade perante estas. O balanço constante entre a identificação e a hostilidade em conjunto com a *distância objectivante*, permite o *gênero de visão* que Flaubert propõe do campo social.¹⁶ Como reforça Bourdieu, esta visão é quase sociológica. Na sua sintaxe: “(...) *L'éducation sentimentale* restitue d'une manière extraordinairement exacte la structure du monde social dans laquelle elle a été produite et même les structures mentales qui, façonnés par ces structures sociales, sont le principe générateur de l'oeuvre dans laquelle ces structures se révèlent.”¹⁷ Resumindo, Bourdieu valoriza *L'éducation sentimentale* por ser uma obra que *restitui* as estruturas que a geram. E que entende Bourdieu por este *restituir*? Este é o domínio onde se substancializa a segunda dimensão do papel do artista.

A obra de arte permite uma compreensão do campo social. Esta compreensão é uma compreensão específica. Isto porque utiliza meios que lhe são próprios, “(...) c'est- -à-dire en donnant à voir et à sentir, dans des *exemplifications* ou mieux, des *évolutions*, au sens fort d'incantations capables de produire des effets, notamment *sur les corps*, par la «magie évocatoire» de mots aptes à «parler à la sensibilité» et à obtenir une croyance et une participation imaginaire *analogues* à celles que nous accordons d'ordinaire au monde réel.”¹⁸ Ou seja, a compreensão social da obra de arte, passa por um *dar a ver e a sentir* que produz um efeito de crença semelhante ao provocado pela realidade. A especificidade da compreensão do campo social produzida pela obra de arte também se manifesta nos seus efeitos. Pois, para Bourdieu, esta compreensão é uma *meia-compreensão*: a obra de arte, de forma paradoxal, *esconde o que revela*: “L'«effet de réel» est cette forme très particulière de croyance que la fiction littéraire produit à travers une référence déniée au réel désigné qui permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il en est vraiment.”¹⁹ Numa entrevista, Bourdieu estabelece a analogia entre este saber específico e a *capacidade de nomear* ou, mais especificamente, a *capacidade de nomear o inominável*: “Les producteurs culturels détiennent un pouvoir spécifique, le pouvoir proprement symbolique de faire voir et de faire croire, de porter au jour, à l'état explicite, objectivé, des expériences plus ou moins confuses, floues, informées, voire informulables, du monde naturel e du monde social, et, par là de les faire exister.”²⁰

Em suma, a obra de arte faz referência a um real (social) de modo a provocar uma crença participativa específica, a qual permite um saber específico sobre o real.

3. Antes de prosseguirmos com a clarificação desta situação, podemos tentar a aproximação do modelo de neutralização social proposto por Bourdieu, com a fórmula da *ironia*, tal como é apresentada por Richard Rorty, sobretudo em *Contingency, irony, and solidarity*. A principal razão para a escolha de Rorty prende-se com a articulação que o seu modelo neo-pragmatista promove entre a actividade literária e a participação social.

Para Bourdieu, a neutralização por parte do artista da sua própria posição impossível surge como mecanismo de resolução dessa mesma posição. No modelo de Rorty, que vamos aqui esquematizar, este processo de neutralização das posições sociais que o indivíduo ocupa, assume capital importância na medida em que permite evitar as dificuldades inerentes à perspectiva metafísica. Esta perspectiva, no entender de Rorty, e na sequência de Heidegger ou Davidson, caracteriza-se, entre outras coisas, pela procura de um vocabulário final universal. Para Rorty, vocabulário final constitui o conjunto de palavras que cada indivíduo utiliza para justificar as suas acções e as suas crenças. É final, no sentido em que se alguma dúvida é lançada sobre

a validade destas palavras, o seu utilizador 'não de ter argumentos não-circulares como recurso.' Ou seja, esse conjunto de palavras define o limite de utilização da linguagem por parte do indivíduo.²¹ A procura de um vocabulário final universal será a tentativa de encontrar um conjunto de palavras que funcione na justificação das acções e crenças de todos os indivíduos. Para Rorty, por muito que esta busca seja optimizada, ela demonstra-se inútil, desde logo por exigir uma correspondência com algo que garanta essa universalidade desejada, uma correspondência com a natureza intrínseca das coisas. Deste modo, um vocabulário não pode ser universal, não pode ser a chave das relações humanas. Como em Wittgenstein, um vocabulário final não pode ser mais do que uma ferramenta na relação com o mundo e os outros. Neste sentido, um vocabulário final tem um período de utilidade, passado o qual revelar-se-á obsoleto. Aí será mais útil pensar em alterá-lo, ou adequá-lo às novas circunstâncias, tal como se procura uma nova ferramenta para novos problemas. Este processo de mudança de vocabulário final, de mudança de perspectiva, como modo de adequação ao mundo, cristaliza-se na atitude irónica.

Segundo Rorty, a *atitude irónica* passa pelo respeito de três condições: a dúvida radical e contínua sobre o vocabulário final que se utiliza (dúvida que surge no confronto permanente com outros vocabulários finais igualmente viáveis); a aceitação de que os argumentos disponibilizados pelo vocabulário final em uso não permitem a dissolução das referidas dúvidas; a inexistência da crença que o vocabulário final em uso é mais adequado à realidade que os restantes.²² E como o vocabulário final resulta do processo de integração social, sendo uma imagem do grupo a que pertence o indivíduo, a atitude irónica acarreta a dúvida sobre a validade da educação adquirida, e necessariamente sobre a identificação com o grupo de origem.²³ Nesta perspectiva, a atitude irónica assemelha-se à neutralização que Bourdieu detecta em Flaubert. Podemos reconhecer a atitude de Flaubert como irónica, na medida em lança a dúvida sobre a lógica específica de cada um dos campos em que participa e evita (aparentemente) a crença que seria necessária para uma participação efectiva nesses mesmos campos.

4. Bourdieu indexa a impossibilidade da compreensão artística em ser plena à manutenção de um prazer específico. Assim, a razão da ocultação inerente à compreensão artística prende-se com o prazer específico associado ao processo artístico. O prazer da arte exige a preservação de uma ilusão.

A necessidade da ocultação reside na natureza do que Flaubert expõe no seu romance. E segundo Bourdieu, *L'éducation sentimentale* expõe-nos à noção da *experiência da realidade como ilusão*, ou seja, à noção da participação no real como coordenada por uma ilusão fundamental. Em termos gerais, a realidade como ilusão diz respeito ao facto de que o funcionamento de um determinado campo (artístico, político, jurídico, etc.) exige dos agentes intervenientes um *investimento* na forma particular desse funcionamento. Simplificando, este investimento implica uma especialização do agente que o distancia de agentes de outros campos, também eles específicos: esta especialização confere ao agente uma identidade e ao campo uma *realidade* específica. Diferentes campos têm diferentes realidades, o que leva Bourdieu a interpretá-las como sendo correlativamente ilusórias. A tomada de consciência desta situação, ou seja, o confronto com a vertente ilusória da(s) realidade(s), conduziria a uma menor participação na especificidade do campo e ao comprometer dos rendimentos (materiais ou simbólicos) futuros do indivíduo. Deste modo, a realidade enquanto ilusão terá de ser denegada, de modo a preservar

²¹ Cf. RORTY – *Contingency, irony and solidarity*, 73.

²² Cf. RORTY – *Contingency, irony and solidarity*, 73-74.

²³ Cf. RORTY – *Contingency, irony and solidarity*, 75.

a ilusão. Assim, Bourdieu fala da entrada num *jogo* e da entrada no domínio da noção de *illusio*, onde a participação no jogo, para ser efectiva, exige que este não seja reconhecido como um jogo.

E porque é que a experiência da realidade como ilusão pode cancelar o prazer artístico? Para Bourdieu, o confronto com a realidade enquanto ilusão parece envolver uma dimensão emocional negativa. A ilusão parece implicar uma subjugação do agente: pelo seu carácter necessário parece impor-se ao agente, surgindo como algo atemorizante: *le présent dans sa présence insistante et, par là, terrifiante*.²⁴ Pelo que o poupar o artista a esta revelação permite, no mínimo, o evitar de um desprazer. Mas podemos conceber que a ocultação artística funcionará como o mecanismo de obtenção de um prazer específico, ou seja, o prazer que é produzido pela participação na ilusão do campo artístico. Este prazer poderá ser o prazer do belo. Neste sentido, a experiência da realidade como ilusão pode dissolver a beleza. E, sem o investimento ilusório, *la beauté ne serait qu'une fiction*.²⁵

E qual é a relação específica entre a manutenção da ilusão e o prazer daí resultante? Um entendimento dos mecanismos de produção artística que se baseie na reconstrução do código artístico (regras de produção e de interpretação da obra), numa perspectiva que entende a percepção da obra de arte como um acto de decifragem, está condenado a negligenciar os *conteúdos presentes* (quer no produtor, quer no seu público) nos momentos de produção/fruição da obra de arte. Estes conteúdos são esquemas práticos que se manifestam na experiência estética e que não assumem a forma consciente. Deste modo, a teoria da percepção da obra de arte, deve ter o seu fundamento numa *teoria da percepção como prática enquanto prática*, sem teoria ou conceitos.²⁶ Os agentes do campo artístico, por formação e por gosto cultivado, encontram-se na posse de categorias específicas da percepção estética no estado prático. Esta dimensão pré-reflexiva, quase corporal, de saberes práticos que permitem um acesso imediato à obra de arte, é suportada pela instância do *habitus*. A tipologia do conceito de *habitus* reside na duplicidade que Bourdieu lhe atribui, a de ser uma *estrutura estruturante* e também uma *estrutura estruturada*. *Estruturante* porque organiza as práticas e *estruturada* porque o princípio de organização das práticas é produto da organização social. Enquanto *estrutura estruturante*, o *habitus* é o *princípio criador* de práticas ou de obras e o *sistema de classificação* dessas mesmas práticas e obras (enquanto sistema de esquemas de percepção e de apreciação).²⁷ Deste modo, a produção e a fruição, sendo dois extremos do percurso da obra, partilham um princípio comum. O *habitus*, como sentido prático que é o produto da incorporação das estruturas do mundo social, funda uma relação de familiaridade imediata, irreduzível à relação entre sujeito e objecto.²⁸

Este modelo permite reconhecer a experiência artística, e o prazer que lhe está associado, como um momento de encontro (reencontro) entre um sentido prático (o estético) e um objecto produzido a partir de um sentido semelhante: “L’habitus sollicite, interroge, fait parler l’objet qui, de son côté, semble solliciter, appeler, provoquer l’habitus (...)”.²⁹ E atendendo à dimensão eminentemente social e histórica do *habitus* e dos produtos produzidos por este e para este, a satisfação artística terá como princípio um “*accomplissement imaginaire de la rencontre universellement heureuse entre un habitus historique et le monde historique que le hante, et qu’il habite*.”³⁰

A relação entre prazer artístico e o investimento (ilusório) no campo artístico (promovido pelo *habitus*), justifica a inconsistência da compreensão artística. A persistência do *habitus* impede que a compreensão artística seja plena.

²⁴ BOURDIEU – *Les règles de l’art*, 71.

²⁵ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l’art*, 451.

²⁶ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l’art*, 510-513.

²⁷ Cf. BOURDIEU – *La distinction*, 190-192.

²⁸ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l’art*, 533.

²⁹ BOURDIEU – *Les règles de l’art*, 521.

³⁰ BOURDIEU – *Les règles de l’art*, 522.

Aparentemente em contradição com isto, Bourdieu refere que a tomada de consciência da lógica do jogo pode existir sem o cancelamento desse jogo. Em determinados artistas – Flaubert ou Mallarmé, – a neutralização das exigências do campo artístico permite essa lucidez sobre o modo de funcionamento desse campo. Contudo, a *lucidez* que estes, a dada altura, demonstram ter sobre as condições do jogo, é posteriormente contornada, evitando a desintegração da vontade artística. Em nome do prazer artístico, o agente decide perpetuar o mundo da arte, reforçando (conscientemente) o próprio jogo, a própria ilusão.³¹ Esta *lucidez* é volátil, pois de imediato se retomam os investimentos no campo.

³¹ Cf. BOURDIEU – *Les règles de l'art*, 450,455.

Então, como enquadrar esta inconstância? Como compreender a faculdade de nomear o inominável? Como caracterizar a compreensão que Bourdieu atribui à obra de arte? Um modo simples de entender esta situação, passa pelo reconhecimento da familiaridade institucional entre os problemas levantados e as respostas sugeridas. Ou seja, a reestruturação dos modos de percepção e de interpretação do mundo permitida pela neutralização artística, encontra a sua área de utilidade, em grande medida, limitada à esfera artística e ao campo cultural.³² A volatilidade da *lucidez* artística corresponde à localização específica da sua operacionalidade.

³² Cf. BOURDIEU – *Le champ intellectuel: un monde à part*, ou *La distinction*, 565-585

Esta direcção também é sugerida em Rorty. Para este autor, o que permite valorizar a atitude irónica, contornando as acusações de relativismo, ou de irresponsabilidade subjectivista (Habermas), é a firme divisão que estabelece entre a esfera privada e a esfera pública. Estas duas esferas constituem dois ambientes onde o indivíduo se movimenta. E dizem respeito a modos específicos de vocabulário. A esfera privada articula um vocabulário que descreve o indivíduo para si próprio. E a esfera pública dá conta do vocabulário utilizado na relação com o outro. Segundo Rorty, a coincidência destes vocabulários não é necessária.

As redefinições constantes e a dúvida radical que caracterizam a atitude irónica apenas têm *validade plena* no domínio da imagem privada que o indivíduo constrói de si (e na redefinição do que pode ser possível e importante). Assim, a atitude irónica é irrelevante enquanto proposta política.³³ Não existe um elo privilegiado entre a ironia e qualquer posição política específica. Contudo, nada inviabiliza que, num mesmo indivíduo, na esfera privada prepondere a postura irónica e na esfera pública vigore uma postura que consolide o modelo democrático e o Estado de Direito. Em termos de responsabilidade social, o irónico (na sua versão solidária) reconhece que apenas algumas redefinições são socialmente relevantes.³⁴ De acordo com Rorty, o irónico reconhece que a liberdade individual dependerá de contingências históricas, as quais apenas ocasionalmente são influenciadas pelas redescrições de vocabulário. Enquanto a proposta metafísica acredita na existência de uma ligação entre a redescricao e o poder (de alterar o rumo dos acontecimentos sociais), na medida em que a redescricao se aproxima da essência, a proposta irónica não assegura esta ligação.³⁵

³³ Cf. RORTY – *Contingency, irony and solidarity*, 82-83.

³⁴ Cf. RORTY – *Contingency, irony and solidarity*, 91.

³⁵ Cf. RORTY – *Contingency, irony and solidarity*, 90-91.

Ainda segundo Rorty, a aposta na *reconstrução do vocabulário privado*, central à atitude irónica, tem como movimento fundamental o evitar os vocabulários finais de outros (como o *poeta forte* de Harold Bloom, em *The anxiety of influence*). Esta reconstrução materializa-se na produção de um objecto cultural que escape aos critérios existentes. Rorty também acrescenta que esta reconstrução terá valor de uso apenas para um grupo limitado de pessoas, nomeadamente o grupo (de outros artistas e ou intelectuais) que partilha fragmentos do vocabulário privado do autor, e se encontra em posição de valorizar a reconstrução feita por este. Em termos de reconstrução do

vocabulário, Rorty dá como exemplo, Proust; por ter procurado produzir algo que escapasse às descrições existentes, libertando-se das figuras autoritárias detentoras das referidas descrições. Tal como o temos estudado, e como é entrevisto na proposta de Bourdieu, podemos entender o caso de *L'éducation sentimentale* como um projecto de redefinição da esfera privada.

5. Em suma, a participação da figura do artista na esfera pública é necessariamente parcial, crepuscular, na medida em que a compreensão que se tem desta dimensão é também incompleta. Assim, a compreensão presente na obra de arte é uma compreensão matizada pelo prazer artístico, pois é antecipada pelo próprio *habitus*, que coordena a *deambulação neutralizada* pelos limites da actividade artística. E ao identificarmos a neutralização das exigências do campo com a atitude irónica, verificamos que o domínio de influência dessa neutralização está limitado à imagem autónoma que o artista pode ter de si próprio.

Contudo, para Bourdieu, a neutralização em causa não é uma iniciativa sem riscos para o agente. Como escreve, a propósito de Baudelaire, a neutralização que o artista efectua – procurando uma posição inédita no campo cultural – é absoluta. Não se trata apenas de um risco literário ou artístico, é um risco de vida.³⁶ opera uma neutralização sem concessões conciliadoras, na perspectiva de transformar profundamente a visão do mundo.³⁷ Aqui parece residir um elemento excessivo na actividade do artista. Um resíduo romântico que é agitado pela exposição ao jogo das estruturas sociais.

³⁶ Cf. BOURDIEU – *Méditations pascaliennes*, 129.

³⁷ Cf. BOURDIEU – *Méditations pascaliennes*, 131.

BIBLIOGRAFIA

- BLOOM, Harold – *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford University Press, 1997.
- BOURDIEU – *Le champ intellectuel: un monde à part*. In *Choses dites*. Paris: Minuit, 1987. P. 167-177.
- BOURDIEU, Pierre – *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre – *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre – *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.
- BOURDIEU, Pierre – *Pour une science des oeuvres*. In *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 1994. P. 61-80.
- BOURDIEU, Pierre – *Réponses*. Paris: Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre – *Sur le pouvoir symbolique*. In *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, 2001. Texto de 1977.
- DAVIDSON, Donald – *Truth rehabilitated*. In BRANDON, Robert B., ed. – *Rorty and his critics*. Blackwell, 2000. P. 65-74.
- DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul – *Can there be a Science of Existential Structure and Social Meaning?* In SHUSTERMAN, Richard, ed. – *Bourdieu: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 1999. P. 84-93.
- HABERMAS, Jürgen – *Richard Rorty's pragmatic turn*. In BRANDON, Robert B., ed. – *Rorty and his critics*. Blackwell, 2000. P. 31-55.
- RORTY, Richard – *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge University Press, 1989.
- RORTY, Richard – *Essays on Heidegger and others: philosophical papers, vol. 2*. Cambridge University Press, 1991.
- RORTY, Richard – *Philosophy and social hope*. Penguin, 1999.

O CONCEITO DE «CITOR» E A IMPLOÇÃO DO IMAGINÁRIO HUMANO

Hugo Ferrão

A Cibercultura afirma-se cada vez mais pela resistência «ciber-tribal» de grupos considerados marginais que negam a contaminação total preconizada pelas demotecnocracias que continuam a transferir para o ciberespaço os habituais modelos e as estratégias de rapina tendo como único propósito a sua perpetuação enquanto poderes difusos configurados nas cibercracias fortemente científicas.

O campo artístico não é alheio a esta mumificação. Assistimos diariamente à habitual promiscuidade entre a configuração da «arte oficial», dita tradicional, forjada por meia dúzia de pessoas, (sempre os mesmos decisores distribuídos por diferentes cargos de direcção institucional) na maioria das vezes sem qualquer formação específica, atribuindo prémios da maior relevância monetária à sua (deles) carteira de artistas, cuja «convergência de interesses» passa pela promoção, legitimação, consagração, entronamento e cotação de mercado, tudo feito com «total transparência de processos», multiplicando ramificações para os grandes investidores e mecenas, associados a agentes económicos como bancos, fundações, seguradoras ou coleccionadores.



[Fig. 1] – Diferentes configurações da oficialidade artística em Portugal. Da esquerda, para a direita, cartaz do Estado Novo, relativo às comemorações do «Mundo Português» (1940), monumento ao 25 de Abril (1977) do escultor João Cutileiro, cartaz da exposição «Alternativa 0» (1977) de Ernesto de Sousa e o habitual discurso do «está tudo por fazer» e por último, o monumento «suburbano» a Azaredo Perdigão (1997), figura ímpar no panorama cultural português (Fundação Calouste Gulbenkian) de Pedro Cabrita Reis.

As acumulações indevidas de cargos (público-privado) passaram a ser interpretadas como vantagem acrescida para as hipotéticas aplicações, cuja política de aquisições deve ser assegurada e indicada pela aura mítica da «arte oficial» na qual se pode e deve investir, pois o «prazo de validade», em princípio, será dilatado (tempo de existência do crítico de arte, do comissário, do director do museu, do curador de uma empresa, do historiador de arte), valorizando-se nas constantes «exposições oficiais de artistas contemporâneos de renome nacional ou internacional», que apenas confirmam o «excelente» investimento realizado.

Os pequenos poderes exercidos pelos «guardiães do templo da arte», funcionam como intromissão e condução dos «destinos» artísticos, garrotam a crescente liberdade individual que começa a ser dotada de instrumentos que lhe permite visibilidade mediática (produção electrónica de jornais, revistas, vídeos, sites,

televisão e outros) apresentar e comercializar na sua galeria virtual, sem intermediários, as obras que se consideram representativas, provocando um crescente distanciamento das organizações privadas ou públicas que detinham o controlo mediático dos «conteúdos conformistas», paulatinamente interiorizados e adoptados pelos outros. O «discurso oficial», tem dado provas da sua versatilidade e adaptação através da construção de estratégias de contaminação que no ciberespaço, se identificam pela definição do território, legislando sobre os acessos a lugares virtuais, transformando cada *byte* em mercadoria, porém ainda não foi possível privatizar a lógica binária da programação que assiste à realização de qualquer *software*.

Esta impossibilidade de manipulação ou detenção de bio e ciber controle no sentido da subordinação, torna risível a encenação das grandes ciber-narrativas como seja a globalização, um computador para cada habitante da Terra, as redes de informação e comunicação como a Internet, ou a arqueológico Xanadu de Theodore Nelson (1948), um hipertexto que iria interligar as bibliotecas do planeta e faria chegar gratuitamente os conteúdos a quem deles necessitasse, passaram a ser consideradas ou remetidas para o foro da indiferenciação e da indiferença geral decorrente das condições concretas de sobrevivência da maioria da população, sendo transferidos para o domínio do privado, os «valores» considerados como essenciais à «cultura» que se deve inocular.

As manifestações tecno-artísticas, embora inquinadas pela lógica concentracionária, têm vocação universal (gheto Internet), tornando aparentemente obsoletas quaisquer competências artísticas enquadradas na transmissão e aprendizagem tradicionais do pensamento plástico indissociável da existência do ser, e por outro lado, obriga a coexistir com a ubiquidade das simulações laboratoriais de grande parte das técnicas e tecnologias artísticas implicadas na coisificação das obras, inviabilizando o próprio discurso humano porque este só pode realizar-se recorrendo a tecnólogos que o adaptam à discursividade das máquinas.



[Fig. 2] – O pensamento plástico, torna possível a co-existência conceptual da tradição, modernidade e pós-modernidade, categorias que configuram práticas artísticas reveladoras do ser autor, reconhecíveis nos apontamentos gráficos sobre papel de símios realizados pelo pintor Vitor dos Reis, e fragmentos de pinturas a acrílico sobre tela, pertencentes à série dos «Seres do Silêncio» da autoria do pintor Hugo Ferrão.

Os tecno-artistas fascinam-se pelas combinatórias e variantes de paletas com milhões de cores, pelo *copy-paste*, que replica qualquer informação, pela desproporção da redundância e pela vertiginosa circularidade das imagens. Contudo o pensamento plástico, indispensável aos humanos para que se pudessem pensar na visibilidade pictórica das suas visões feitas de utopias («não-lugar» no sentido da idealização), tecidas na errância das tecnologias intelectuais humanas, vai implodindo e vitrificando à velocidade do esquecimento, mimetizado pelo *delete* (apagamento) dos dispositivos tecnológicos que passaram a ser tão complexas como



[Fig. 3] – «Amamanda - Tecno-ritual de narrativa aleatória» (1997) Modelos gerados digitalmente, observáveis interna ou externamente. O pensamento plástico humano e a sua linguagem são «mumificadas» na sua essência visionária pela naturalização ilimitada dos dispositivos tecnológicos.

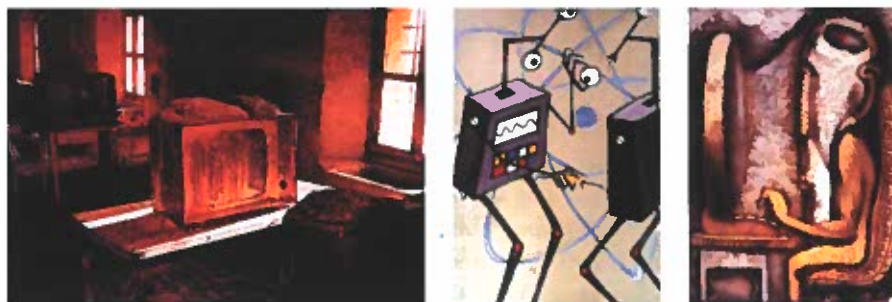
a informação genética criptada, decodificada e manipulada pela engenharia genética, a caminho das biomáquinas.

O colapso das grandes narrativas (ideologias) ou dos altos desígnios para que fomos talhados por alguém, foi a pedra angular para o florescimento das demotecnocracias, que passaram a considerar os homens como «organismos naturais finalizados», passíveis de melhoramentos científicos e simultaneamente dispensáveis, porque as «eco-técnicas» que caracterizam o seu equipamento biológico ficaram ultrapassadas, sendo os humanos pouco fiáveis e de manutenção dispendiosa.

Este descentramento *high tech* (alta tecnologia) versus *low life* (baixa existência) é uma constante herdada das sociedades pós-industriais e acentuada pelas cibercracias por intermédio de corporações científicas transnacionais, «Bio.Com», capazes de arquitectarem cenografias económicas, guerras virtuais que se transformam em reais, simular comportamentos, prever reacções, colonizar outros planetas, e criar a própria vida. Esta cybermitologia teve início efectivo à escala global a partir da implementação das redes informáticas (anos 90-Internet) co-assistidas por super-computadores convergentes no ciberespaço deixando antever mutações inimagináveis.

É neste contexto que apresentamos o conceito de «citor» como unidade composta por um «organismo natural finalizado», não intervencionado 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 1894 -1964), a estratégia intelectual da citação, mimetizada pelo conexismo informático (Roy Ascott 1961) e a ideia de autor (Michel Foucault 1926 -1984), como identidade humana possuidora de um quadro semântico único e específico feito de vivência.

O «citor» privilegia o entrelaçamento conexas com a informação digitalizada existente nas redes informáticas, este pode caracterizar-se por marés intempestivas 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, «pirataniar» *software* e informações preciosas, «sentir» no corpo «sensações digitais», confessar-se a «avatars», ser iniciado em catedrais desaparecidas por programas tecno-espirituais, visitar e construir mundos virtuais, arranjar identidades, participar em batalhas 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 «cirurgião-robô» que estava em Oslo, ser editor de revistas, produtor de discográfico, tecno-artista, e possuir em cd-rom e dvd mais documentação do que a maioria das bibliotecas do século XX.



[Fig. 4] – «Depressão Endógena», (1975-1978) detalhe de instalação de Wolf Vostell existente no Museu Vostell Malpartida em Cáceres, sugerindo uma sala de aula em que os alunos são representados por televisores. Ao centro e à direita imagens de sites Ciberpunks de autores anónimos acentuando o crescente papel da «incomunicabilidade» mediática.

Ao deixar de acreditar «na imposição de a tudo se impor a necessidade de saber» (consumo de bens simbólicos imateriais), 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, sendo o volume e densidade da «mercadoria virtual», indicadores que permitem avaliar da necessidade de ser apropriada, acedida, divulgada, piratiada 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 hibridez 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 *video clip*)¹, plenas de subjectividade para informar e comunicar com receptores anónimos à escala global.

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

¹ A ideia de «cultura clip» associada à «cultura digest», como produto descartável é desenvolvida por Gilles Lipovetsky em «O Império do Efêmero» Lisboa, Publ. Dom Quixote, Col. Bibliot. Dom Quixote, nº 5, 1989, pp. 280-286, bem como noutro livro, de forma mais generalista, da sua autoria intitulado: «A Era do Vazio, Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo» Lisboa, Relógio D'Água, Col. Antropos, 1988.



[Fig. 5] – Cartaz sobre as conferências: «A Condição Pós-Humana» e imagens de protótipos de biomáquinas.

monólogos humanos directamente relacionados com o tempo em que se está presente-ausente do terminal.

As tecnologias intelectuais transformaram-se em vias de acesso, processos de aceder, *passwords*, ficheiros com a criptação da vida, sendo o próprio corpo humano interpretado como pura informação reticular e o espírito encaixotado na objectivação, como conjuntos necessários à convergência entre biologia,

nanotecnologias, ciências e tecnologias da informação, aproximam-nos da «inevitável» materialização dos OGM – Organismos Geneticamente Modificados, acelerando a transição irreversível para uma pós-humanidade, que em última análise significa para além de alguma coisa que nos é imposta tecnologicamente de fora para dentro do corpo².

Ao introduzirmos este novo conceito «citor», temos consciência da necessidade de o associarmos às estratégias relacionais utilizadas na figura da citação, no sentido de chamamento das imagens pictóricas armazenadas em suportes electrónicos sob a forma digital, potencialmente sempre convertíveis informaticamente e ao quase apagamento do autor que ocasionalmente emerge das navegações e ritualizações realizadas nas expedições aos territórios dos hipertextos.

É nesta atmosfera de condição pós-humana, plena de hibridez biotecnológica, que o «citor» elabora na ubiquidade das imagens virtuais, que já são os principais pontos de ancoragem do imaginário humano, simulacros das suas ideias 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 imagens.

As imagens virtuais, animadas ou não, ao prescindirem da materialidade do mundo real, são totalmente geradas a partir das ideias do «citor», que possui «olhos de scanner» activados pela «consciência digital», estando mais atento aos programas de 3-D e de *rendering* que irá utilizar para melhorar a consistência e coerência dos seus mundos, e pouco preocupado, se os seus mundos virtuais estão mais ou menos parecidas com imagens importadas do mundo real ou encontradas acidentalmente numa qualquer rede.

² O Instituto Franco-Português em Novembro de 2004, realizou um ciclo de conferências intitulado: A Condição Pós-Humana, Técnica, Ciência e Cultura no Século XXI» onde se especulou sobre as múltiplas implicações da condição Pós-Humana nos domínios económico, ético, cultural, moral, político, político e artístico conjunto de conferências subordinadas à temática, de onde ressaltou a ideia de ruptura e mutação protagonizada pela ciência na tentativa de construir uma espécie técnica, uma recriação técnica e simbólica. Participaram Jean Claude Beaune, José Bragança de Miranda, António Fernando Cascais, Eduardo Prado Coelho, António Coutinho, Gilbert Hottois, Guy Paillotin e Bernard Stiegler.



[Fig. 6] – Espaços virtuais como a Abadia Cluny (1993), ou o espaço imaginário «High Fidelity» (Robert Abel-1984), ou os modelos femininos digitais a 3D (Van Winkle – 2001), são cada vez mais «reais», visitáveis e utilizáveis.

Um «citor» pode tornar visível o seu tecno-imaginário, construindo, transferindo e divulgando tecno-ideias em formato 3-D, no entanto esta unidade autoral é normalmente um agregado (artistas plásticos, arquitectos, fotógrafos, técnicos de animação, engenheiros informáticos, outros) que prima pelo perfeccionismo dos mundos virtuais totalmente gerados pelo computador que expandem a própria noção de espaço tridimensional (perspectiva central) através de pontos, linhas, texturas, cores, sons e luz, em que cada ângulo de visão combina perspectivas, diferentes iluminações, luzes incidentes e reflectidas que se distanciam da luz natural ou da luz mística das imagens pictóricas obedecendo à lógica numérica, elaborando

³ *Digital Sculpturing* é o termo informático que se utiliza para melhor entendimento dos programas 3-D *rendering*, que através de vários módulos facilitam a geração de imagens, sendo quase todos derivados do CAD – Computer Aided Design

⁴ Existem vários tecno-artistas exploram a temática da «Imagens Virtuais» tentando recuperar a dimensão estética individualizada das imagens virtuais, servindo-se de programas 3-D e 2-D e literalmente partindo apenas das ideias esboçadas vão testando e simulando realidades virtuais que estão a expandir a própria percepção visual, convertendo espaços virtuais 3-D em imagens 2-D, ou fazendo o processo inverso, construindo imagens 2-D e passando-as a espaços 3-D. A título de exemplo temos os alemães Gerhard Mantz (1950), Gero Gries (1951) e Martin Dorbaum (1971), o suíço Yves Nezhhammer (1970) e o japonês Yoichiro Kawaguchi (1952) que realizaram uma exposição colectiva subordinada à temática «Artificial Life – Virtuall Image» em Berlim – 1999

na sua complexidade imagens virtuais, que se dizem na transparência das imagens directas do tecno-imaginário do «citor».

Tal como o pintor renascentista «esculpia» as suas figuras simulando a tridimensionalidade, o «citor» começa por organizar estruturalmente o seu mundo virtual em 3-D necessitando de «fazer» a descrição matemática de todos os objectos em campo, superfícies, focus de iluminação, localização espacial, num espaço definido por coordenadas³, transformando o ecrã do computador numa *camera obscura*, que pode actualizar os ângulos de visão em tempo real. Mas este espaço cenográfico tem a particularidade de poder ser reconstruído a cada instante pela variação infinita do *pixel* que permite gerar e testar objectos, imagens e seguidamente reveste as estruturas com a «pele digital» à qual se atribuem texturas específicas consoante os materiais que se desejam inventar ou simular, desenvolvendo superfícies cuja visibilidade matérica é por vezes surpreendente, adquirindo a forma-coisa virtual que posteriormente será colocada num determinado local para ser visionada por olhos digitais sinalizados como câmaras que podem conter diferentes lentes e fazer múltiplos *zooms in* e *out*, dando diferentes visões do mesmo objecto, sendo a coerência da modelação da luz um tratamento complexo pois simula várias fontes de luz como a natural e artificial proporcionando diferentes atmosferas lumínicas.

Poderíamos enquadrar na esfera do «citor» os tecno-artistas como Gero Gries (1951) que concebe espaços virtuais totalmente construídos no computador, sem recorrer a qualquer imagem pré-digitalizada gera expectativa e cumplicidade afectiva no observador que se interroga sobre memórias de vivências em físicos reais com os quais está familiarizado descobrindo na essencialidade purista do espaço e das formas a desertificação da humanidade. Gries depois de criar o espaço virtual em 3-D, regista em 2-D uma multiplicidade de fragmentos que imprime em grande formato, surgindo como imagens portadoras de um ensurdecador «silêncio visual» que emana desses espaços virtuais invadindo nostalgicamente o olhar.⁴



[Fig. 7] – Imagens Virtuais da autoria de Gero Gries, sendo a da esquerda intitulada «STG» (1999), a do centro «Bad» (1996) e a da direita «Wartessa» (1998), todas realizadas integralmente por computador.

O pensamento plástico que preside conceptualmente à materialização da obra passou a existir no «lugar» das máquinas. O «citor», assiste à nomadização e mumificação da simbologia pictórica, testemunha a eclosão dos cibermuitos, que se replicam graças às transideografias dinâmicas, que reduziram a diversidade cultural plena de diferenças, a sinaléticas globais de «alertas vermelhos, amarelos ou verdes», que se tornaram tão indispensáveis, (ubiquidade tecnológica) ao ponto de «inviabilizar» a própria vida se as não utilizarmos.

O «citor» está constantemente sobre a «radiação» da complexidade avassaladora de uma qualquer aplicação de *software*, ritualizada pelos próprios tecnólogos que se

limitam a estabelecer coordenadas que as máquinas se encarregam de tratar de forma a agilizarem os *interfaces* necessários ao estabelecimento da ligação com os humanos, tornando a vida imaterial no ciberespaço mais interessante, sem os pesados condicionamentos que existem na vida real. Mas para que isso possa acontecer é necessário estar conectado com microprocessadores de última geração, uma espécie de assistentes virtuais configurados em hologramas, que se tornarão tão imprescindíveis como a água natural engarrafada, pois só através deles poderemos perceber o que está tecnologicamente em campo.

Quando Hans Moravec (1948), um dos mais significativos teóricos de inteligência artificial, nos introduz no universo pós-biológico das formas de vida robóticas, fala-nos de uma outra realidade para além da humanidade, contada por meio de cibermitologia, em que o «citor» na sua hibridade tecno-conceptual está impossibilitado de reconhecer porque os dispositivos biotecnológicos à escala atómica tornaram-se invisíveis ao olho nu humano e que já existem em si. Moravec conta-nos:

«A industria biotecnológica actual baseia-se em manipulações modestas da maquinaria genética natural. Os visionários têm planos mais elaborados – nada menos do que a fusão das técnicas biológicas, microelectrónicas e micromecânicas numa única, nova e imensamente poderosa tecnologia. Lentamente, as técnicas de modelação por computador estão a tornar-se suficientemente poderosas para permitirem a concepção e verificação de novas proteínas em ecrãs de computador. O processo assemelha-se ao que é hoje utilizado no desenvolvimento de peças convencionais para uma máquina. Proteínas produzidas por meio de técnicas de engenharia, em conjunto com mecanismos proteicos já existentes copiados de células vivas, poderiam constituir a base para a construção de máquinas artificiais diminutas.(...)»⁵

Para Moravec as formas de vida robótica e as nanotecnologias instaurarão um pensamento máquina biotecnológico independente, tão ou mais sofisticado que o pensamento humano, transcendendo a própria carne das máquinas numa ciberteologia, de maneira a que estes ciberorganismos se possam manifestar na tangencia dos mundos ou na reminiscência da memória da condição humana que presidiu à sua criação. Determinados capítulos do «admirável mundo novo» de Aldous Huxley (1894-1963), parecem-nos tranquilizadores perante a dimensão insuspeita dos dispositivos biotecnológicos que já se encontram implementados e implantados na carne, como seja o estado e tratamento de vigilância electrónica a determinados sectores da sociedade em que a «ausência de erro» proporcionado pelas máquinas constitui fonte de financiamento para actividades menos claras das demotecnocracias e que nos são totalmente desconhecidos.

Huxley inquieta-nos quando nos fala de «cibercastas» alimentadas com rações tranquilizantes e construídas quimicamente segundo indicações precisas, em que o papel da ciência e da técnica, segundo palavras suas «seriam utilizadas como se tivessem sido feitas para o homem, e não (como são presentemente (1946) e como serão ainda mais no mais admirável dos mundos novos) como se o homem tivesse de ser adaptado e absorvido por elas» e se confundem cada vez mais com o poder económico:

«O pessoal doméstico do Hospital para Moribundos de Park Lane compunha-se de cento e sessenta e dois Deltas, divididos em dois grupos Bokanovsky, compreendendo, respectivamente, cinquenta e quatro gémeas ruivas e setenta e oito gémeos dolicocefalos de cabelos pretos. Às seis horas, terminando o seu dia de trabalho, os dois grupos reuniam-se no vestíbulo do hospital e recebiam das mãos do subecónomo interino a ração de soma.»⁶

⁵ MORAVEC, Hans – Homens e Robots, O Futuro da Inteligência Humana e Robótica, Lisboa, Gradiva, Col. Ciência Aberta, nº 57, 1992, p. 113.

⁶ HUXLEY, Aldous – Admirável Mundo Novo, Lisboa, Circulo dos Leitores Lda, 1977, p. 184

«- E toda a propaganda científica que efectuamos no colégio...

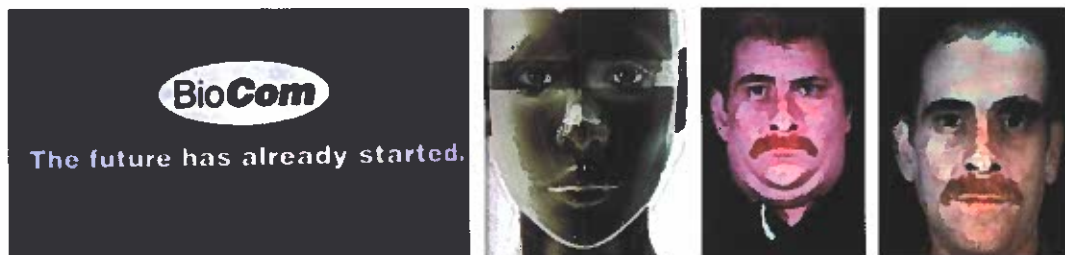
- Sim, mas que espécie de ciência? – perguntou sarcasticamente Mustafá Mond. – Você não recebeu cultura científica, de maneira que não está em condições de julgar. Pela minha parte, era muito bom físico, nos meus tempos. Muito bom, suficientemente bom para me aperceber de que toda a nossa ciência não passa, afinal, de um livro de cozinha, com uma teoria ortodoxa da arte culinária de que ninguém tem o direito de duvidar e uma lista de receitas às quais é preciso nada acrescentar, a não ser com autorização especial do Primeiro Chefe. Agora, sou eu o Primeiro Chefe. Mas houve tempo em que não passava de um bicho de cozinha, cheio de curiosidade. E comeci a cozinhar à minha maneira. Cozinha heterodoxa, cozinha ilícita. Um pouco de ciência verdadeira, em suma. – Calou-se.

- E que lhe aconteceu? – perguntou Helmholtz Watson.

O Administrador suspirou.

Mais ou menos o que lhes vai acontecer, meus jovens amigos. Estive quase a ser enviado para uma ilha.»⁷

⁷ Op. Cit, p. 198



[Fig. 8] – Num futuro próximo as corporações «Bio.Com», possuirão um domínio biotecnológico, ancorado, inicialmente em «alcateias de cientistas», mas que futuramente poderão replicar qualquer organismo natural finalizado sem o «ruído» da interferência humana.

⁸ O grupo do «Survival Research Laboratories» é formado por Brett Golstone, Chico MacMurtrie e Mark Pauline, mas não se pense que alguns destes elementos não têm uma formação universitária no domínio artístico, por exemplo Pauline, faz o Curso Artístico no Eckerd College em St. Petersburg na Florida, MacMurtrie é Mestre em Artes Plásticas em Novas Formas e Conceitos pela UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles) e Goldstone é um «artista independente» autodidacta que esteve relacionado com a UCLA nos anos 80. Matt Heckert e Eric Werner juntam-se ao SRL (1982), contudo também possuem formação artística superior, pois ambos frequentam San Francisco Art Institute (Instituto de Arte de S. Francisco).

Na década de 70, começou a dar-se o fenómeno de «insurreição» artística de baixo para cima em que a ritualização das tecno-performances se transformam em verdadeiros tecno-espectáculos em que a temática central é a dramatização do desaparecimento do elemento humano num esmagador envolvimento tecnológico. «Legos» metalomecânicos compostos por tecnologia obsoleta maioritariamente proveniente de abatidos industriais e militares, recuperados, reanimados, reorientados e fortemente estetizados, tomam forma de grandes robôs para representarem num teatro de máquinas.

A habituação à irracionalidade tecnológica e às toneladas de máquinas inúteis com as quais partilhámos a própria existência conduziram-nos à aceitação passiva da construção de paisagens feitas de cemitérios de arsenais bélicos que testemunham a avidez insaciável do poder económico, permanentemente caricaturado pelas sub culturas urbanas que continuamente vivificam estratégias de contracultura com as quais o «citor» simpatiza, como é o caso do *Survival Research Laboratories*⁸ (Laboratórios de Investigação em Sobrevivência – 1978) que congregam de forma instalativa robôs, braços hidráulicos com comandos remotos, computadores, animais estropiados em acidentes, pirotecnia, tecnologia áudio, tentando hiper dramatizar atmosferas anti-arte multimédia aludindo grotescamente ao corpo dilacerado, à flagelação, à amputação, à punição, às e «marés de sangue das crises do petróleo», conseguindo gerar «energia» suficiente para fazer despertar de um sono letárgico um público constantemente bombardeado pela «necrofilia tecnológica».

A cientificação da contracultura é evidente no «SRL», como também é conhecido o «*Survival Research Laboratories*», segundo Mark Dery, foi fundado por Brett Golstone (1958), Chico MacMurtrie (1961) e Mark Pauline (1953) tendo alguma expressão «espectacular» durante a década de 80 e 90, porém com a participação de Matt Heckert (1957) e Eric Werner, o grupo ganha maior impacto visual através da intensificação da utilização cruel de animais mortos, adquiridos ou encontrados nas estradas ou noutros locais sendo utilizados como componentes de uma cadeia de montagem e simultaneamente desmembrados por máquinas absurdas que ritualizam o cerimonial do «humanismo militar» (Noam Chomsky-) que se caracteriza pelas mortes tecnológicas que esvaziam e mumificam os seres humanos.



[Fig. 9] – Atmosferas de performances do SRL, à esquerda Mark Pauline, no centro Chico MacMurtrie e por último o «terceiro braço» de Stelarc, (década de 90) antevisões da imersão tecnológica (robótica).

A programação da actividade artística deste grupo «*low technology*» autodominado como companhia de «apresentações mecânicas espectaculares» enquadra-se no imaginário do «citor», títulos destes eventos são esclarecedores: «*Machine Sex*» (Máquina Sexol – 1982), «*A Cruel and Relentless Plot to Pervert the Flesh of Beasts to Unholy Uses*» (Uma Conspiração Cruel e Implacável para Preverter a Carne das Bestas para Usos Ímpios -1982), «*Deliberately False Statements: A Combination of Tricks and Illusions Guaranteed to Expose the Shrewd Manipulations of Fact*» (Declarações Deliberadamente Falsas: uma Combinação de Truques e Ilusões Garantidas para Expor Manipulações Astutas de Factos - 1985), e «*Misfortunes of Desire: Acted Out at an Imaginary Location Symbolizing Everything Worth Having*» (Azares do Desejo: Produzidos num Local Imaginário Simbolizando Tudo o que Vale a Pena Possuir - 1988).

O «*Survival Research Labs*» mantém activa a sua divisa, «*producing the most dangerous shows on Earth*» (produção dos espectáculos mais perigosos na Terra) incluindo um vasto conjunto de máquinas que actuam, como o «*flame hurricane*» (túrbina de aviões que proporcionam um «furacão» de ar quente), o «*track robot*» (robot com rodas de controlo remoto) ou o «*little arm*» (robot com formato de braço acoplável de controlo remoto). Estas tecno-performances fazem-se um pouco por todo os Estados Unidos mas também fora dele como no Japão na galeria do *Inter Communications Center* em Tóquio (1997).

A disseminação e popularização do tecno-imaginário do «citor», neste domínio fez-se à medida da maior ou menor autonomização dos elementos, excepção feita a Mark Pauline, que ainda hoje dirige «SRL», todavia no caso de Chico MacMurtrie a individualização passa pela liderança (directão) e fundação do «*ARW - Amorphic Robot Works*» (Estação de Trabalho de Robôs Amórficos – 1992), um projecto de equipa que reúne artistas, engenheiros, informáticos e técnicos, com o propósito de

¹⁰ O «SRL – Survival Research Laboratories» é visitável no seguinte endereço electrónico, via Internet : <http://www.srl.org>, bem como o «ARW – Amorphic Robot Works»: <http://www.amorphicrobotworks.org/>

criar «robôs-esculturas» programados electronicamente de forma interagirem em «tecno-esferas», ambientes concebidos para interagirem na «eco esfera» questionando a própria condição humana (se controla ou se é controlada) perante a crescente paisagem tecno. O «ARW» encontra-se activo e é visitável via Internet¹⁰, porém ao longo da sua existência, para além da participação nos principais eventos que consagram as tecno-manifestações artísticas como a «ARS Electrónica» (1990) ou a «Robotronika» (1998), desenvolveu um conjunto de *workshops* sobre construção de robôs aproximando máquinas e humanos.

O «citor» revê-se em Matt Heckert, também fortemente influenciado pela sua colaboração no «SRL» (de 1980 a 1988) todavia a imaterialidade do som nas performances e instalações para Heckert assumiu desde sempre grande significado. A ideia da «*sound low technology*» (baixa tecnologia de som) povoar e ser acessível aos humanos em geral, numa primeira fase, coloca a problemática da relação entre «natureza artificial» das máquinas-robôs e a natureza que caracteriza os bio organismos, apontando para uma «*neonature*» (neonatureza) que marca a ruptura epistémica e biológica proporcionada pela criação de «máquinas inteligentes», «biomáquinas» capazes de produzirem «*Mechanical Sound Orchestras*» (Orquestras de Som Mecânico) co-assistindo séries de performances e instalações realizadas por Heckert (de 1992 a 1999). Os títulos de algumas das performances e instalações em que participou reforçam e confirmam aquilo que acabámos de expressar: «*Low Technology: Artists Made Machines, Performances*» (Baixa Tecnologia: Artistas Fabricam Máquinas, Performances), no *Center on Contemporary Art, Seattle-Washington*, em 1990, «*The Nature of the Machine: An Exhibition of Kinetic and Biokinetic Art*», (A Natureza da Máquina: Uma Exposição de Arte Cinética e Biocinética) no *Chicago Cultural Center* em 1993, ou «*Outside de Frame: Performance and the Object*» (Fora de Enquadramento: Performance e o Objecto) no *Newhouse Center for Contemporary Art, New York* em 1995.

A formação do conceito «citor», está directamente relacionada com o domínio do pensamento plástico considerado como *áxis mundi* das manifestações artísticas reservadas à condição da existência de ser, por consequência aos humanos, tornando-se perceptíveis estruturalmente através do mapeamento e reconhecimento proporcionado pelas categorias da tradição, modernidade e pós-humanidade. Tentámos circunscrever ou contornar a fluidez das ideias na tentativa da organização e coerência que devem presidir à formação de um conceito, evitando a dispersão e consequente desordem. Os instrumentos conceptuais foram alinhados segundo a perspectiva pós-modernista, por a considerarmos a mais humanizante, e a estratégia de aproximação à arquitectura do conceito passou por níveis interpretativos e metodologias (Sistema: Pensamento Plástico - subsistemas: Teorias da Arte, História da Arte, Estética, Sociologia da Arte) que funcionam como núcleos ordenadores do encadeamento sistémico do conceito de «citor».

As descrições, generalizações e extrapolações sobre a imersão tecnológica do discurso artístico, que aparentemente parece só ser possível recorrendo à actual panóplia de técnicas e tecnologias de matriz digital, podem até revestir de inumanidade essas manifestações como é o caso do SRL, contudo ainda pertencem à esfera do humana. Alertámos para o crescente desnudamento cerebral (Adriano Duarte Rodrigues - 1942) e para a privatização das tecnologias intelectuais mimetizadas na programação de *software* e para a ruptura epistémica que se acentua a partir da década de 90 com a Internet, demonstrámos que as deduções de Martin Heidegger (1889-1967) quanto à redução do homem a mero «funcionário da

tecnologia», se colocam no plano da condição humana, distanciando do «citor» que já se encontra-se para além dessa condição, num horizonte de pós-humanidade, em que a entropia realidade ficção é total, deixámos de ser capazes de discernir perante o perfeccionismo dos mundos virtuais, em que parte de nós já habita, passámos a co-assistir e a coexistir com as biomáquinas.

BIBLIOGRAFIA

- AAV - *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Lincoln: Godine, 1984, 461 p. ISBN: 0-87923-632-9.
- AAV - *Concepts of Modern Art*. Londres: Thames and Hudson, 1981, 384 p. ISBN: 0-500-20186-2.
- AAV - *Cyberarts: Exploring Arts & Technology*. São Francisco: Miller Freeman, 1992, 312 p. ISBN: 0-87930-235-4.
- AAV - *Cyberspace first steps*. Londres: Mit Press, 1992, 436 p. ISBN: 0-262-02327-X.
- AAV - *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 1996, 448 p. ISBN: 0-89381-678-7.
- AAV - *Enciclopédia Einaudi: Lógica Combinatória*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, 393 p. Vol 13.
- AAV - *Science fiction: Between nanoworlds and global culture*. Berlim: Jovis, 2003, 96 p. ISBN: 3-936314-22-5.
- AAV - *Virtual*. Barcelona: Bernard Tschumi Architectes, 2002, 450 p. ISBN: 2-9519442-0-9.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos - a nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, 336 p. (Arte e Produção). ISBN: 972-37-0704-7.
- AUGÉ, Marc - *A construção do mundo: religião, representações, ideologia*. Trad. de Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1978, 180 p. (Perspectivas do homem nº1).
- BARTHES, Roland - *Mitologias*. Trad. de José Augusto Seabra. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987, 262 p. (Pensadores do século XX).
- BOURDIEU, Pierre - *O Poder Simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. 2ª ed. Lisboa: Difel, 1989, 315 p. ISBN: 972-29-0014-5.
- BOURRIAUD, Nicolas - *Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoel, 1999, 187 p. ISBN: 2-207-24823-2.
- BUKATMAN, Scott - *Terminal Identity: The Virtual Subject in Post-Modern Science Fiction*. Londres: Duke University Press, 1993, 404 p. ISBN: 0-8223-1340-5.
- CHOMSKY, Noam - *O novo humanismo militar: lições do Kosovo*. Trad. de Jorge Pinho. Porto: Campo das Letras, 2001, 256 p. ISBN: 972-610-366-5.
- CONNOR, Steven - *Cultura Postmoderna: Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*. Trad. Amaya Bozal. Madrid: Akal, 1996, 200 p. (Arte Y Estética nº36). ISBN: 84-460-0429-1.
- COSTA, Carlos Couto S. - *Tópica Estética: Filosofia Música Pintura*. Lisboa: INCM, 2001, 526 p. (Coleção arte e artistas). ISBN: 972-27-1098-2.
- DERY, Mark - *Velocidade de Escape: Cibercultura no Fim do Século*. Trad. de João C. Duarte. Coimbra: Quarteto Editora, 1995, 436 p. (Coleção Ciberculturas nº 1). ISBN: 972-8535-50-3.
- DURAND, Gilbert - *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Trad. de Helder Godinho e Vítor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982, 115 p. (Col. Clivagens nº 7).
- FERRÃO, Hugo - *Ciberespaço Como Matéria do Sonho: Tribos e Territórios Virtuais*. [S. l.: s. n.], 1994, 133 p.
- FINKIELKRAUT, Alain - *A Humanidade Perdida: Ensaio sobre o século XX*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Asa, 1997, 135 p. (Col. Sinais). ISBN: 972-41-1881-9.

- HEIDEGGER, Martin - *Lingua de tradição e língua técnica*. Trad. de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995, 73 p. (Passagens nº 20). ISBN: 972-699-449-7.
- HUXLEY, Aldous - *Admirável Mundo Novo*, Lisboa, Circulo dos Leitores Lda, 1977, p. 184
- LÉVY, Pierre - *Ideografia dinâmica: para uma imaginação artificial?* Trad. de Manuela Guimarães. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, 226 p. (Epistemologia e Sociedade). ISBN: 972-8329-79-2.
- LIPOVETSKY, Gilles - *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. de Miguel Pereira e Ana Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1988, 205 p.
- LIPOVETSKY, Gilles - *O crepúsculo do dever: a ética indolor dos novos tempos democráticos*. Trad. de Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994, 320 p. (Biblioteca D. Quixote nº10). ISBN: 972-20-1154-5.
- LIPOVETSKY, Gilles - *O império do efémero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Trad. de Regina Louro. Lisboa: Dom Quixote, 1989, 384 p. (Biblioteca Dom Quixote nº 5). ISBN: 972-20-0695-9.
- MORAVEC, Hans - *Homens e Robots, O Futuro da Inteligência Humana e Robótica*, Lisboa, Gradiva, Col. Ciência Aberta, nº 57, 1992, p. 113.
- MORIN, Edgar - *O Paradigma Perdido: A natureza humana*. Trad. de Hermano Neves. Mem Martins: Europa-América, 1975, 223 p. (Biblioteca Universitária nº 7).
- NELSON, Ted - *Computer Lib*. Washington: Tempus Microsoft, 1987, 310 p. ISBN: 0-914845-49-7.
- PERNIOLA, Mario; [et al.] - *Guerra Virtual, Guerra Real: Reflexão sobre o conflito no Golfo*. Trad. de M. J. Festas. Lisboa: Vega, [s.d.], 120 p. (Passagens nº 5). ISBN: 972-699-292-3.
- RODRIGUES, Adriano Duarte - *Comunicação e Cultura: A Experiência Cultural na Era da Informação*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, 231 p. (Biblioteca de Textos Universitários nº 132). ISBN: 972-23-1777-6.
- RUFIN, Jean-Christophe - *A Ditadura Liberal: Razões da Consagração dos Sistemas Democráticos do Século XX*. Trad. de Nuno Miguel Cordeiro. Mem Martins: Europa-América, 1995, 201 p. (Estudos e Documentos nº 283). ISBN: 972-1-03907-1.
- SALOMON, Jean-Jacques - *Sobreviver à ciência: Uma Certa Ideia do Futuro*. Trad. de António Viegas. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, 362 p. (Epistemologia e Sociedade nº 160). ISBN: 972-771-368-8.

O DESTINO DOS OBJECTOS

José D. Gorrão Jorge

Ab jectum: aquilo que lanço, que posso manipular, que se distingue de mim e que, portanto, existe dissociado do *sub jectum*.

O mundo está cheio de objectos. E estes, de um qualquer modo, interferem sempre na concretização dos meus gestos quotidianos. Isso deve-se à natureza da interacção que se estabelece entre mim e aquilo que me rodeia. Afeiçoamo-nos ao meio envolvente depois de termos afeiçoado o meio envolvente às nossas exigências, é verdade. Mas a coisa resulta, sobretudo, do facto da nossa apropriação do mundo se processar através dos objectos. Sem a mediação destes, o nosso contrato com a realidade física seria menos ambicioso. Sem as próteses dos nossos órgãos sensoriais - os dispositivos técnicos de medição e observação -, sem os prolongamentos e os amplificadores das nossas acções motoras - os mecanismos e os instrumentos de transformação e transporte -, o nosso papel como espécie seria certamente mais modesto, a nossa atitude face ao meio natural mais tímida. De resto, não devemos esquecer-lo, as relações que mantemos com o ambiente não são nem simples nem inocentes. Que é que, tendo vindo determinar em grande parte a sua evolução, distingue o homem de todas as outras criaturas? A sua capacidade para inventar dispositivos permitindo-lhe agir sobre o seu meio. Em que sentido se desenvolve essa acção? No sentido de satisfazer aquelas necessidades, imediatas ou não, que caracterizam o seu modo de estar no mundo. Mas o homem não está no mundo do mesmo modo em todos os lugares e em todos os tempos. Porquê? Porque essa relação que o homem mantém com o mundo é condicionada pela sua concepção do mundo e pela concepção do papel desempenhado pelo homem no mundo. E, assim, poder-se-à afirmar que, de um modo geral, as necessidades humanas dependem de factores eminentemente culturais. Eventualmente, objectar-se-à que, no homem, aquém ou além da cultura se manifestam determinados comportamentos, por assim dizer, autónomos e que são caracterizáveis. Esses comportamentos traduzir-se-iam em acções para cuja concretização concorrem objectos fabricados ou adaptados do mundo natural. E esses objectos seriam, assim, agrupáveis numa espécie de classe "antropológica" de dispositivos de apoio à sobrevivência humana. A favor desta ideia poder-se-ia evocar o facto de certo tipo de comportamentos se manifestar universalmente. A sua concretização far-se-ia, portanto, através da instrumentalização invariável dos mesmos objectos em todos os tempos e em todos os locais. Sendo uma necessidade universal, a alimentação fornecer-nos-ia o melhor exemplo: para o homem, a necessidade de comer é incontornável. E isso faz com que aqueles instrumentos que este utiliza para concretizar os gestos através dos quais leva a cabo a acção de comer sejam semelhantes e, portanto, estejam em quaisquer circunstâncias na base da produção de instrumentos sempre semelhantes ou, pelo menos, equivalentes. Mas isso, simplesmente, não é verdade. Porquê? Porque os diferentes grupos humanos não praticam a mesma dieta, não ingerem os alimentos às mesmas horas, nem se alimentam o mesmo número de vezes por dia. Por outro lado, também não dedicam às suas refeições o mesmo lapso de tempo. Aliás, até o local onde comem, integrado ou não na habitação, não é rigorosamente o mesmo

dentro das diversas nomenclaturas do espaço vivencial humano. Acresce que o modo como os grupos humanos partilham entre si os alimentos também difere significativamente entre culturas. Por fim, há que não esquecer que os outros actos que se encontram relacionados com a ingestão de alimentos também não são iguais. Isto leva-nos a considerar que a simples ingestão de alimentos pressuporá o cumprimento de um programa de gestos certamente ritualizado - diferindo, por isso, substancialmente de cultura para cultura e, dentro desta, nas diversas épocas ou até entre grupos sociais. E, assim, todo o dispositivo espacial e instrumental que apoia o acto de comer não é, seguramente, igual em todos os tempos e em todos os lugares. É, de resto, curioso podermos verificar que até os gestos mais simples e inofensivos, como o caminhar, por exemplo, se apresentam codificados culturalmente. Eles inscrevem-se em padrões de comportamento que identificam papéis e desempenhos e traduzem modos ou "estilos" característicos de grupos ou generalizáveis a toda uma sociedade. Quer isto dizer que, em consequência disso, todos os objectos, sempre associados a gestos, são expressões da cultura? Sim, é isso mesmo que isto quer dizer. Mas torna-se também necessário compreendermos que tipo de consequências advêm de tal facto.

O homem fabrica o seu ambiente: isso é indiscutível. E também não se poderá pôr em causa que, ao fazê-lo, renuncia a uma integração "pacífica" da sua espécie no meio natural. Aliás, quando humaniza o seu espaço vivencial desestrutura a imagem original do ambiente natural. E, assim, a primeira *marca* da introdução de objectos fabricados no ambiente é detectável nesta espécie de desequilíbrio que se instala nas parcelas do território que o homem habita. O testemunho dessa habitação consubstanciar-se-à, assim, numa nova disposição das coisas de onde resulta inevitavelmente uma nova imagem correspondente a um novo equilíbrio, aparente pelo menos. Isto significa que a presença do homem no "cenário" natural tem como consequência a própria transformação desse cenário. De resto, aquilo que distingue a espécie humana das restantes espécies animais é, aliás, isso mesmo: uma quase absoluta necessidade de adaptar o meio às suas necessidades, criando um novo *habitat*. Aí, na medida do possível, é suprimido aquilo que impede ou perturba o desenvolvimento das actividades humanas e é acrescentado aquilo que, exactamente, vai facilitá-las. Em razão disso, o homem refugiar-se-à até mesmo dentro de objectos funcionando como conchas que o dissociam definitivamente do *habitat* natural. Deste modo, para sobreviver, ele rodeia-se daqueles dispositivos que lhe garantem a manutenção de um *habitat* artificial adequado ao seu modo de habitar. Esses dispositivos constituem-se a partir do agrupamento de objectos que, articulados tecnicamente, permitem aos seus utilizadores desempenhos específicos. Ora, aquela nova imagem que resulta da intervenção do homem no meio natural mais não é, portanto, do que o resultado da combinação dos vários elementos - os objectos - através dos quais este consegue manter o seu *habitat* habitável de acordo com as necessidades daqueles desempenhos.

Tem-se afirmado que, transferindo para os objectos as possibilidades de aperfeiçoar a instrumentalização do seu corpo, o homem conseguiu ludibriar os mecanismos da evolução e transformou-se verdadeiramente num ser diferente, melhor ou pior adaptado às novas condições de existência que resultam da incessante fruição de um ambiente artificial. Se a arquitectura é uma prova irrefutável disso mesmo, tal deve-se ao facto de esta proporcionar ao homem um quadro físico estável, um cenário onde se inscreve a tal imagem que caracteriza o *habitat* humano e cuja substância é exactamente a massa dos objectos, pequenos ou grandes,

deslocáveis ou fixos, combinados ou autónomos, técnicos ou simbólicos que criam condições de sobrevivência a todos os grupos humanos. Tal como a roupa, a arquitectura funcionará, assim, como elemento dum extenso e complexo dispositivo técnico que proporciona ao homem os meios de que ele necessita para suplantar os contrangimentos ambientais e as limitações físicas da sua acção sobre o mundo.

Mas a coisa não fica por aqui. Se os objectos adquirem no momento em que são fabricados o estatuto de instrumentos, utilizáveis portanto autonomamente ou em conjunção com outros objectos, é a possibilidade destes serem manipuláveis pelo homem que prova a sua eficácia como instrumentos. Os objectos, aliás, tornam-se instrumentos de uso na medida em que permitem levar a cabo acções complexas exigindo um treino prévio por parte dos seus utilizadores. E esse treino, ao contrário do que afirmam alguns defensores da “evolução natural” exige, ao mesmo tempo, uma instrumentalização das partes do corpo humano através da qual a manipulação desses objectos se concretiza. De que *instrumentalização* se trata? Do aperfeiçoamento de vários tipos de destreza? Sim, sem dúvida: toda a aprendizagem se desenvolve segundo esse princípio, que é afinal o da eficácia funcional. Mas não devemos esquecer que o liame entre causas e efeitos aparentes ou verificáveis, que hoje nos parece tão natural, nem sempre foi estabelecido segundo a lógica da razão. As *práticas da magia*, que antecedem certamente as práticas ditas *científicas*, estão certamente na origem da própria ideia de *eficácia*. O pensamento do homem que vive num universo mágico sustenta-se numa conceptualização da realidade que reconhece a eficiência do rito e acredita que com os procedimentos adequados pode veicular, através de certos dispositivos, aqueles poderes que atribui às divindades.

E, assim, os primeiros objectos são objectos mágicos que permitem ao homem ou, pelo menos, lhe dão a sensação de ficar habilitado para agir sobre um universo povoado por potências temíveis e hostis. Dispor essas potências favoravelmente é o designio original dos primeiros produtores de objectos, objectos esses que, deste modo, se tornam também instrumentos de comunicação entre o mundo humano e o mundo divino.

Quando o homem deixou de vivenciar um tempo inteiramente dominado pelo temor religioso e passou a distinguir na sua existência dois planos diferentes - o do *profano* e o do *sagrado* - libertou parte da sua energia criadora para aprender a lidar, em termos muito práticos, com as forças naturais que se opunham à concretização dos seus objectivos. Aqui assinalar-se-à, de resto, o nascimento de uma *técnica* em parte desinvestida da sua *dimensão mágica* que vai abrir o caminho à evolução das diferentes tecnologias. Mas ter-se-à esse desinvestimento realizado plenamente e em definitivo? Talvez não. Já veremos porquê.

A tecnologia vai impor certas formas de produção que privilegiam obviamente diferentes modalidades de existência do objecto: perdendo o seu estatuto simbólico, o objecto deixa de ser eterno. Ele já não representa a divindade à qual foi dedicado. Entre ele e a função cujo cumprimento assegura, existe uma relação objectiva que o expõe à acção do desgaste. Substituir um objecto de uso utilitário não é o mesmo que substituir um objecto que cumpre uma função simbólica religiosa - exactamente porque o símbolo não depende da materialidade do objecto que, por assim dizer, acolhe esse símbolo. O objecto de uso utilitário é reconhecido como tal, ou seja, torna-se susceptível de contribuir para o cumprimento de determinada função na medida em que a forma da sua matéria se ajusta ao esquema de uso que lhe é atribuído num contexto funcional específico. A colher relaciona-se com o prato da sopa, com a minha mão e, pelo meu gesto, com a minha posição postural à mesa,

assim como os elementos da escada ou a altura da porta dependem da altura do ser humano e da sua capacidade para se locomover. A relíquia ou o ícone, pelo contrário, são reconhecidos nessas suas condições pelo facto de algo totalmente exterior à eficácia da sua forma, enquanto matéria organizada de acordo com uma utilização ou um gesto humanos, lhes conferir esse *estatuto*. Daí a necessidade de *integrar o ritual* no próprio processo de construção do objecto religioso. Mas, neste caso, estaremos sobretudo a falar de *signos* e da mecânica *mágico-simbólica*... O amuleto será porventura o melhor exemplo de um objecto que foi investido de propriedades que só lhe pertencem na medida em que a sua força representativa é reconhecida. Mas, em contrapartida e transportando o fenómeno para um horizonte cultural familiar, não será exactamente isso que acontece quando um objecto funcional se transforma num objecto de culto, digamos, “suave”, aquilo a que hoje em dia chamamos um objecto “de marca”? Não será exactamente por aqui que se projecta o que certos autores chamam as “conotações de estatuto, de prestígio e de moda”? É verdade que este tipo de objectos não ganha, como o amuleto, uma relação simbólica com o sujeito, mas ele adquire certamente o estatuto de uma presença, essa sim simbólica, que empresta àquele que o detém - e que, sobretudo, o exhibe - uma identidade caracterizada pelas marcas de pertença a um grupo distinto, a uma *élite* de consumidores e que, portanto, o indentifica com uma “classe” como se diz em Sociologia.

Mas se há um modo de fruição dos objectos que privilegia a sua *dimensão semântica*, não devemos esquecer que o objecto como fenómeno se nos apresenta, em primeiro lugar, na qualidade de algo cuja existência é por nós detectada no nosso meio vivido. Referimo-nos obviamente à sua *dimensão perceptiva*. Como é que, neste aspecto, se nos oferecem os objectos? Um objecto resulta da transformação da matéria informe em algo susceptível de ser identificado. E, o que é que nos permite indentificar um objecto? Certamente, a sua forma. Ele é-nos apresentado como uma imagem que captamos através dos sentidos. E essa imagem ajustamo-la a uma outra imagem que nos é familiar, quer sob a forma de *experiências sensoriais* anteriores, quer, por exemplo, sob a forma de uma *descrição* que guardámos na memória. Isso até acontece com objectos que nunca vimos “em carne-e-osso”. No caso dos objectos que contêm ou que *são* mecanismos ela pode igualmente surgir de modo mais abstracto, como uma estrutura cujos elementos reconhecemos enquanto partes de um conjunto que, organizando-se de determinada maneira, se concretizam num *esquema de uso* ao qual emprestamos uma *significação funcional*. Nesse aspecto, caberá sobretudo ao observador “construir” o objecto, partindo do conhecimento prévio de certos esquemas funcionais e reconstituindo o mecanismo que nós conceptualizamos, exactamente, como um objecto. O melhor exemplo é talvez o do motor de um qualquer veículo ou o próprio veículo.

De resto, aqui o observador age, de certo modo, como o projectista: ele atribui a um complexo de formas um significado que liga o objecto, em termos operativos, a ele próprio na qualidade de seu eventual utilizador. É através da sua imaginação (no sentido de capacidade de imaginar, criar imagens) que a experiência de um conjunto de estímulos se inscreve num *acto cognitivo*. Ele não percepção simplesmente o objecto ou, para sermos mais precisos, a forma deste. Ele relaciona a sua competência de usuário com a função que o objecto permite cumprir, implicando o objecto no cumprimento dessa função e reconhecendo-lhe uma, por assim dizer, forma de materialidade bem precisa: aquela que se coaduna com o seu papel como elemento de um esquema funcional determinado. O arco-de-flechas deve ser flexível, assim



como o chapéu-de-chuva deve ser impermeável. E, assim, reconhecemos um e outro nas imagens que os sentidos nos proporcionam, imaginando que os objectos a que elas correspondem possuem, de facto, aquelas qualidades essenciais. Isso quer dizer que só completamos a percepção de um objecto físico quando nele conseguimos *projectar* a imagem que permite identificá-lo. Na *massa estimuladora* procuramos a *representação*. O projectista funciona segundo o mesmo esquema, mas ao invés. Ele representa e, portanto, representa-se mentalmente algo que irá dar origem ao objecto concreto cuja construção efectiva ele tentará assegurar, isto é, cuja introdução no mundo das coisas físicas ele deve tornar possível. Da representação ele passa ao objecto material.

Porque, não esqueçamos, projectar é pôr em algum lugar, portanto, situar, ou melhor, espacializar. E depois, é dar forma *concreta* a uma forma *abstracta*, a uma ideia de forma, por vezes, a uma *intuição* que o projecto obrigou a racionalizar através de um “pôr-em-forma” específico - o projectivo. No que aqui nos importa, o projecto surge como “projecto do objecto”. Mas, que quer isto dizer?

Retornemos ao princípio do nosso raciocínio. Que se opõe ao *objecto*? Certamente o *sujeito*. E este lança o objecto porque ele é manipulável, porque pode e deve distinguir-se do sujeito, ganhando, deste modo, autonomia enquanto “coisa” física, materializada ou materializável. E o *jogo* de lançar inicia-se neste primeiro gesto de *concepção*. O sujeito age, pois, nesse primeiro momento, sobre um objecto que só existe, de facto, virtualmente. Que se passa, afinal? Quem ou que é que se sujeita a quê? O *sujeito* ao *projecto*? O *objecto* ao *projecto*? O *sujeito* ao *objecto*? O projecto não é um desenho. O objecto não é um desenho. O sujeito, todavia, desenha o objecto e é o desenho que separa o objecto do projecto: é o desenho que estabelece uma distância entre eles através de um processo, o da representação. Aí, de resto, fixam-se os limites da figuração de uma coisa que ainda não existe a não ser na imaginação do seu criador. E essa figuração obedece a regras bem determinadas. Ao projectista importa-lhe fixar o processo pelo qual esse objecto, que foi apenas imaginado, se torna susceptível de construção. O desenho confere assim ao objecto uma existência que, no entanto, não deixa de ser condicionada. Condiciona-a, em primeiro lugar, a legibilidade dos elementos formais cuja articulação constitui a base da própria construção do desenho. E, depois, a necessidade deste representar uma série de procedimentos que mais não são, afinal, do que um conjunto de *instruções técnicas* acerca da construção do objecto. Mas será este um modo de existência efectiva? E, por outro lado, poderá o *objecto* prescindir do seu *projecto*? E, ao mesmo tempo e para além disso, para que serve o projecto? Para determinar a operacionalidade de uma forma, a instrumentalidade de um complexo de materiais, a objectividade de uma imagem? É que, de qualquer forma, aquilo que o desenho representa é, embora apresentando-se altamente codificado, o objecto real que, para todos os efeitos e em rigor, ainda não existe. O que existe é a ideia de uma disposição da matéria física que deverá organizar-se em conformidade com a tal imagem prévia que o projectista se representou como um objecto dotado daquelas propriedades que o tornam *identificável* e que nos permitem incluí-lo num determinado *esquema de uso*.

O problema dos modos de existência dos objectos coloca-se, pois, a diferentes níveis e em múltiplas dimensões. Detenhamo-nos na dimensão comunicativa. Ser-me-á legítimo afirmar que “o objecto me comunica algo”? Poder-se-à considerar que o objecto, colocado perante mim, se torna *comunicante*, assim como um texto ou uma pintura? Não será antes o sujeito que, por intermédio do objecto, me comunica algo? Se sim, em que consistirá esse “algo”?

Vejo o objecto e pego nele. Viro-o e reviro-o. Eventualmente, sinto-o através do tacto. Posso até cheirá-lo. Ele subsiste independentemente do meu corpo e das acções que sobre ele posso exercer. Serve para alguma coisa, já que foi fabricado por mim ou, pelo menos, foi fabricado pelo homem. A sua artificialidade garante-me que foi produzido a partir de certas *intencionalidades*, como geralmente se aceita. Serão essas intencionalidades que determinam aquilo que através dele me é comunicado? Talvez. Mas a constatação deste facto também não me diz muito. Possuirão, com efeito, os objectos uma vida autónoma? Sim e não: a maioria, senão mesmo a totalidade dos objectos fabricados pelo homem que sobreviveram para além do seu tempo de utilização previsto acabaram por ser submetidos a um uso diferente daquele que originalmente motivara a sua concepção. Se essa autonomia lhes veio garantir longevidade, é a possibilidade de haverem sido transformados para servirem propósitos, por assim dizer, *desviados* que evitou a sua pura e simples destruição. Mas essas mesmas alterações iniciaram um processo de "mutação" que veio transformar o *objecto original* em um outro objecto. E, depois, há aquelas alterações que parecem determinar, em definitivo, um novo modo de existência dos objectos. Já falaremos delas.

Assim, a maioria dos objectos que existem à minha volta - principalmente aqueles a que chamamos os objectos "técnicos" - não cumpre rigorosamente a tarefa que lhe foi destinada pelo seu criador: há sempre variações e desvios em relação aos *programas de uso* originalmente previstos. E isso deve-se à impossibilidade prática do projectista antever todos os factores que virão a interferir na utilização de qualquer objecto, enquanto dispositivo que se presta a um determinado tipo de manipulação. Se se pode considerar que há diferentes *graus de adaptabilidade* de um objecto a essas manipulações e se qualquer objecto, por força da mudança das condições de utilização por parte do homem, acaba por ser submetido a usos cada vez mais desviados daquilo que quem o concebeu previra, só à custa de severas restrições é possível manter um esquema de utilização que não se altere com o tempo e com a mudança de utilizador. Chegará sempre o momento fatal em que o objecto só sobreviverá num museu, pois seria necessário submetê-lo a modificações estruturais - o que equivaleria a fabricar um novo objecto - para se poder continuar a usá-lo com um mínimo de eficácia. Mas, sob esse aspecto, um objecto transformado numa peça de museu é, sobretudo, uma imagem tridimensional do utensílio que este deixou de ser. Ou é a *memória* do tempo em que esse objecto cumpria a função que motivou o seu fabrico ou a *referência* a um complexo de gestos (conotado com figuras ou papéis sociais) pelos quais se concretizava o seu funcionamento dentro um horizonte funcional específico: o do tempo que o viu nascer. Descontextualizado, privado dos restantes objectos que o acompanhavam e que justificavam a sua inclusão no universo funcional contemporâneo à sua criação, fatalmente re-semantizado, esse objecto deixou de ser aquilo que era inicialmente: ele transformou-se em algo diferente - um *modelo físico* da forma que conserva a memória da sua existência enquanto objecto. Mas poder-se-à dizer isto em relação a todos os objectos? Novamente, sim e não. Nenhum objecto se mantém inalterável ao longo de toda a sua vida. Ainda que permaneça intacto como "coisa" física ele é sempre resultado da relação que se estabelece entre ele e aquele ou aqueles que dele usufruem. Se essa relação não existisse o objecto conservar-se-ia numa espécie de *vida latente* à espera que alguém viesse utilizá-lo de um qualquer modo. Se isto é válido para as obras de arte, por razões acrescidas devemos considerar que assim se passa inevitavelmente com os objectos técnicos. Até porque somente o uso vem confirmar a sua existência

como objectos fazendo parte do vasto arsenal de que o homem dispõe para levar a cabo as tarefas pelas quais esses objectos justificam a sua inclusão no meio vivido humano.

Um objecto não é “qualquer coisa”: ele serve um propósito específico e transforma-se sempre num segmento do complexo funcional que, como vimos, sustenta as nossas práticas quotidianas, garantindo a execução das múltiplas tarefas previstas nos ciclos das nossas actividades habituais. E, nesse aspecto, qualquer novo objecto ou vai substituir um outro objecto já existente que deixou de responder a certos requisitos práticos impostos pela economia do seu consumo ou vem responder às necessidades criadas por uma actividade nova para cujo desenvolvimento nenhum objecto disponível pode adaptar-se eficazmente de acordo com os parâmetros da mesma economia do consumo. Isso não significa que, mesmo recusando essa economia do consumo, deixem de surgir objectos que por motivos de outra ordem - que, na maioria das vezes, têm a ver com a própria lógica do simbólico - parecem contradizer os princípios fundamentais da mera funcionalidade. São bons exemplos as produções do vestuário e muitas produções da arquitectura. Mas, se encararmos este fenómeno com alguma penetração, descobriremos certamente que aqui não existe, de facto, qualquer contradição, já que a economia do consumo prevê *usos ostentatórios* e as práticas quotidianas compreendem o recurso a “encenações” montadas com o concurso de uma multidão de objectos cujo *carácter aderecista* é a exigência dominante. Os objectos tornam-se elementos de um cenário, já o vimos. Mas aqui referimo-nos a “cenário” no sentido próprio do termo. Como dizem alguns autores, a função constitui o *alibi*. De quê? Da significação: visto-me para me proteger do frio, assim como uso a minha habitação para me abrigar e o meu transporte individual para me deslocar no espaço. Mas, em maior ou menor grau, o uso que faço de todos estes dispositivos confunde-se com aquela estratégia de significação através da qual se compõe a imagem social que quero apresentar de mim mesmo e que, obviamente, se vincula à adopção de certos tipos de consumo. Daí a necessidade do meu arsenal de objectos ser *distinto* do dos outros. É essa distinção, aliás, que determina o regime de utilização dos objectos.

Assim, aquilo que o objecto nos comunica tem sobretudo a ver com as condições de consumo a que é sujeito. Se existem objectos “inocentes” os seus usuários acabarão por torná-los “culpados”, atribuindo-lhes papéis, funcionais ou outros, que os seus criadores jamais haviam intencionado. De resto, esse parece ser o destino de todas as produções humanas. E nem as obras de arte escapam a esta espécie de tragédia de cujo desenvolvimento a *dinâmica do tempo* parece sempre encarregar-se. Os contextos alteram-se e a *significação* das coisas jamais se mantém constante. E é aí que reside o sentido trágico do destino dos objectos. Para apenas referir um dos aspectos da questão, tenhamos em conta as antipáticas consequências da flutuação da ideia de “belo” ao longo das épocas.

Se nem todos os objectos são originalmente considerados “obras de arte”, é todavia a apreciação *estética* que determinará o seu destino final. Como? Na medida em que, de facto, a desafecção funcional comporta outros tipos de afectação que irão transformar o objecto, como forma real, numa espécie de *écran* onde se projectam as sombras do nosso desejo, da nossa nostalgia, dos nossos temores - em suma, a sombra de nós mesmos, tal como nos representamos no drama da nossa existência, conscientes de que a imagem das nossas próteses também nos compromete individual e colectivamente. E, desta forma, o objecto “cola-se” ao sujeito como uma benção ou como uma maldição.

Mas, vistas assim as coisas, o que é um objecto, afinal? Em termos muito gerais, é matéria à qual o homem dá forma no sentido de a tornar, como forma, representação de alguma coisa que *merece ser representada*, ou, como construção material, instrumento de uma qualquer acção humana que o objecto permite levar a cabo. Na maioria das vezes, ele é as duas coisas simultaneamente. Todavia, o tempo acaba por reduzi-lo a apenas uma delas. Usado e esquecido, transformou-se em peça de um mecanismo antes de ser deitado fora. Conservado e descontextualizado, adquire o estatuto de *obra de arte* ou, pelo menos, de lembrança.

Se existe uma ética do objecto, ela deve procurar-se, portanto, no reconhecimento do estatuto que um objecto, qualquer que ele seja, possui no momento em que partilha a sua existência connosco, isto é, em que o reconhecemos como objecto qualificável obedecendo a um esquema funcional ou simbólico que o compreende como objecto *útil* ou como objecto *inútil* - aquilo a que costumamos chamar "lixo". Esta é a regra cruel que determina o sentido da existência trágica do objecto, semelhante em muitos aspectos à própria existência humana tal como muitas das sociedades contemporâneas têm tendência para concebê-la.

PATRIMÓNIO: AS MEMÓRIAS E O ESQUECIMENTO

Pedro Janeiro

Resumo:

Vivemos rodeados de objectos. Eles povoam o nosso mundo e nós habitamo-lo ao seu lado. *O tempo, esse grande escultor*¹, age sobre eles e sobre nós.

¹ Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, Ce Grand Sculpteur*, Paris, Gallimard, 1991.

Património é aquilo que nos foi legado, digamos, em herança, e que nós decidimos identificar, proteger e preservar pelos mais diversos motivos. Conservamos uns objectos em detrimento de outros. O estudo da conservação dos objectos reveste-se de particular interesse porque é ao conservá-los que se reconhece que existem determinados objectos que, dada a sua exemplaridade, podem merecer um estatuto especial, garantindo-lhes a possibilidade de uma *vida eterna*, um estatuto para além do mero uso. Conservamos objectos transformando-os, de certa maneira, em *objectos extraordinários* ou *objectos de culto*, e não conservamos outros deixando-os à mercê do tempo que os conduz, por vezes, ao esquecimento.

De todos os objectos a que, pela sua conservação, garantimos os auspícios de uma vida eterna existem uns que se oferecem ao habitar: o património arquitectónico. Com que critério(s) os conservamos e como os habitamos?

Palavras-Chave:

Património, memória, representação, arquitectura, habitar.

“Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar a sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte.”

Marc AUGÉ, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, p. 19.

Os objectos rodeiam-nos. E, em rigor, podemos sempre encontrar motivos para eles existirem. Mas, serão os motivos que nós, racionalmente, evocamos para a sua existência aqueles que, de facto, justificam a sua razão de ser no nosso mundo? Precisamos deles porque eles nos auxiliam nas tarefas mais diversas, quaisquer que estas sejam.



Colher em prata,
Roma, século III/IV d.C.,
130 mm.

Vivemos, portanto, num mundo que colonizámos com objectos, habitando-o ao seu lado. Deste ponto de vista, os objectos podem ser encarados como prolongamentos do nosso corpo, como suas extensões, como – digamos abusivamente – *próteses*.

Por outro lado, podemos considerar também, que os objectos são, em certa medida, *expressivos* já que podem reflectir, ou mesmo *ser*, uma espécie de superfície de contacto entre o *homem* que os idealiza, e deles se faz rodear, e o *mundo* onde ambos existem. E, assim, os objectos, exprimem o trânsito do homem nesse mundo. Eles, os objectos, surgem sempre dessa relação homem/mundo e, entre outras coisas, podem ser testemunho dessa relação que se estabelece entre *uns* e *outro*.

A sociedade ocidental – a única que verdadeiramente podemos conhecer porque é a partir dela que as nossas interpretações e discursos podem acontecer –, hierarquiza. E, de facto, hierarquizamos quase tudo. Fazemo-lo, quase sempre, entre o Bem e o Mal, e o resto por analogia com esses limites que o tom dos tempos tem enevoado cada vez mais, como sabemos. Hierarquizamos, também, os objectos. Podemos, até, organizá-los por *famílias*, apostando na construção de uma sua genealogia, construindo, até mesmo, *sociedades de objectos*.

Interessa, sobretudo, reflectir acerca de como fazemos essa organização, e de que metodologia nos socorremos para a fazer; como interessará, também, perceber, com clareza, os objectivos que podem dar sentido a essa organização e a essa hierarquização dos objectos.

Aqueles objectos que podem ser considerados como património, ou como *objectos patrimoniais*, são um bom exemplo dessa organização e dessa hierarquização.

O estudo desta categoria de objectos reveste-se de particular interesse porque é aquela em que, aparentemente, se reconhece que existem determinados objectos que, dada a sua exemplaridade, podem merecer um estatuto, garantindo-lhes a possibilidade de uma *vida eterna*, um estatuto para além do mero *uso*. E é neste ponto que o interesse se revela: conservar objectos transformando-os, de certa maneira, em objectos extraordinários ou – nas palavras de Riegl² – *objectos de culto*, e não conservar outros deixando-os à mercê do tempo que os conduz, por vezes, ao esquecimento³.

Fixemos a nossa atenção nos primeiros: os *objectos extraordinários*, que pelos mais diversos motivos, merecem ser conservados.

Os objectos não surgem no mundo dos homens espontaneamente. Eles foram imaginados e produzidos pelo homem, e chegaram aos nossos dias sobrevivendo aos seus precedentes proprietários e/ou seu produtores – enfim, *alguém*.

Conservar esses objectos é, de uma certa perspectiva, a possibilidade de perpetuar esse *alguém*, porque esses objectos acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenceram e/ou (os) produziram.



Brinco em ouro e ametistas em cabochon, Europa, século V d.C., 42 mm.

² Cf. A. RIEGLE, *Questions de Style*, Paris, Hazan, 1992 e Françoise CHOAY, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 182.

³ "O esquecimento é tão necessário à sociedade como ao indivíduo. É preciso saber esquecer para saborear o gosto do presente, do instante e da espera, mas a própria memória tem necessidade de esquecimento: é preciso esquecer o passado recente para reencontrar o passado antigo." Marc AUGÉ, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, p. 7.

Esses objectos são, também por isso – por assumirem o lugar de *alguém* –, representações. De quem? Daqueles que estão ausentes. Eles funcionam como testemunhas e é através deles que nós podemos elaborar uma memória desse *alguém*. E se são representações – porque *representar* é, de facto, tornar presente aquilo que está ausente –, então, desde este ponto de vista, *essas objectos* ficam no lugar de *outras coisas*.

Aparentemente, conservando esses objectos sustêm-se aquilo que eles representam, na esperança de que eles continuem significando.

Conserva-se e suprime-se. Se suprimindo alguns objectos se suprime aquilo que eles representavam, da mesma maneira, conservando outros, se tenta conservar aquilo que esses objectos representam. Conserva-se e suprime-se num duplo esforço de, por um lado, construir um tempo histórico e, por outro, construir uma imagem d'*alguém* que o tempo apagou.⁴

Se aquilo que se suprime desaparece e, assim, com o seu desaparecimento, finda o itinerário desse objecto no tempo e com ele tudo aquilo a que ele estava vinculado, mesmo, até, aquilo que o originou; então, aquilo que se conserva, por outro lado, por continuar aparentemente sujeito ao tempo e por servir de matéria ao *sensível* e ao *uso*, pode adquirir outras significações passando a desempenhar, inevitavelmente – para o Homem que o conserva e torna perpétuo –, outros papéis e/ou outras representações. Deste ponto de vista, os objectos conservados, aliás como quaisquer outros, são, entre outras coisas, representações indirectas do tempo.⁵

E assim, se os objectos podem funcionar como *depósitos de memórias*, então, muito provavelmente, a necessidade de conservar esses objectos é a consequência do esforço que fazemos para construir a uma determinada memória. A memória *fixa-se na presença concreta* do objecto que se conserva. A memória existe enquanto esse objecto conservado, portanto, dotado de um diferente *estatuto temporal*, existir enquanto *presença concreta*.⁶ A noção de *presença concreta* é aqui essencial porque, aparentemente, é através da relação que se estabelece entre *ela* e o homem que a própria noção de tempo e, inalienavelmente, a construção da memória que a *ela se fixa*, podem acontecer.⁷

Conservamos aqueles objectos que consideramos mais importantes. Rodeamos-nos, assim, de objectos singulares com os quais tentamos cartografar o passado (no “presente”)⁸, construindo uma sua *imagem* ou *memória*.

Conservamo-los, vivemos com eles num mundo que colonizámos com objectos, habitando-o ao seu lado, como já dissemos. Porém, existe uma categoria dentro deste mundo de objectos conservados que, dada a sua especificidade, merece um olhar atento: os objectos arquitectónicos. Na verdade, nós não habitamos *ao seu lado*,

concreta. Por outro, está instalado num passado definitivo e irrevogável, construído pelo duplo trabalho da historiografia e da (tomada de) consciência (histórica) das mutações impostas pela revolução industrial aos conhecimentos técnicos.” Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 182.

⁷ “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efectiva que eu me limitaria a registar. Ele nasce de minha relação com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 551.

⁸ “A memória e o esquecimento matêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte. [...] A vida de uns precisa da morte de outros: esta constatação pode aplicar-se trivialmente a factos materiais e físicos ou representar-se simbolicamente em construções complexas. [...] A definição do esquecimento como perda da recordação toma outro sentido logo que o encaramos como um componente da própria memória. Esta proximidade dos dois pares – vida e morte, memória e esquecimento – é por toda a parte sentida, expressa e até simbolizada. Para muitos, não é só de ordem metafórica (o esquecimento como uma espécie de morte, a vida das recordações), mas põe em jogo concepções da morte (da morte como outra vida ou da morte como inerente à vida) que regulam por sua vez os papéis distribuídos à memória e ao esquecimento: num caso a morte está diante de mim e devo recordar-me no presente de que tenho de morrer um dia; no outro, a morte está por detrás de mim e tenho que viver no presente sem esquecer o passado que o habita.” Marc AUGÉ, *op. cit.*, pp. 19 e 20.

⁴ A propósito das noções de *monumento e cidade histórica, património cultural e urbano*, Françoise Choay esclarece: “[...] a construção icónica e textual do corpus das antiguidades, tanto clássicas como nacionais, permite às sociedades ocidentais proseguirem o seu duplo trabalho original: construção do tempo histórico e construção de uma imagem de si progressivamente entiquecida

por dados genealógicos.” Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 181.

⁵ “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indirectamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre

ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990, p. 27.

⁶ A propósito do património histórico na era da indústria cultural: “No século XIX, viu-se igualmente [como no século XV] que a consagração institucional do monumento histórico o dota de um diferente estatuto temporal. Por um lado, adquire a intensidade de uma presença

habitamos *neles*. Se o quadro pode ser ignorado, ou até esquecido, quando lhe voltamos a cara; se a música pode ser ignorada quando nos afastamos ou premimos *off*; o mesmo não acontece com o objecto arquitectónico: nós *vivemos* dentro da Arquitectura, e entre ela. Aliás, nós *nem somos* senão através dela.

Parece muito simples falar de habitar. Na verdade, todos nós habitamos, todos nós *ocupamos* espaços determinados. Habitamos, simplesmente. E, habitar para nós acontece espontaneamente, sem nos darmos, por vezes, conta de como o fazemos. Habitar é para nós um hábito. Habitamos a nossa casa, o nosso local de trabalho, a nossa cidade e, de certa maneira, vamos habitando os sítios por onde vamos passando.

Mas, habitar não é só *ocupar* fisicamente um certo espaço – o homem é muito mais do que um *corpo-só-físico*. Se o homem fosse só isso, se fosse um *corpo-só-físico*, tudo seria certamente mais simples porque, então, poderíamos estabelecer quantitativamente o espaço necessário para que o homem o pudesse habitar, como quem idealiza uma jaula. Nessa altura a Arquitectura reduzir-se-ia a uma fórmula aritmética, num jogo simples de adições e subtracções de *áreas habitáveis*. Mas, o homem não é só isso, sabemos-lo.

E por não ser só isso, analisar o acto de habitar reveste-se de uma grande complexidade.

Habitar o Património mais complexo ainda.

Património é aquilo que nos foi legado, digamos, em herança, e que nós decidimos *identificar, proteger e preservar* pelos mais diversos motivos.⁹

De todo o património, de tudo aquilo que nos foi legado, existem alguns objectos que podem ainda, ou podem voltar a ser, habitados. Essas edificações podem ser observadas de vários ângulos. Podemos entendê-las como testemunhos históricos, como objectos artísticos, como reflexos dos diversos modos de adaptação do homem ao seu meio e ao seu tempo, etc. Mas existe uma característica que, de alguma maneira, pode unir todos estes *modos de ver* e sem a qual essas edificações não podiam ser analisadas de nenhum destes pontos de vista. Essa característica é a *presença concreta* dessas edificações.

Elas existem para nós, pelo menos, enquanto *objectos* que se oferecem à nossa experiência, e que, através da sua *presença concreta*, podemos desfiar um sem número de análises: morfológicas, históricas, tectónicas, *estéticas* (ou artísticas?); como podemos, também, idealizar acerca de como foram habitadas, isto é, como dispositivos que se ofereceram ao habitar, mas que podem voltar a ser habitadas ou continuar a sê-lo.

Um dos problemas mais relevantes parece revelar-se justamente aqui.

Independentemente dos motivos pelos quais que conservam algumas edificações em detrimento de outras, há que, conservando as que se conservam, perceber com clareza as características que fizeram com que determinada edificação num determinado tempo se oferecesse ao habitar, e, dessas características apurar quais devem ser conservadas (porquê e como), quais devem ser suprimidas (porquê e como) e que outras características podem ser acrescentadas (porquê e como) para que esse objecto possa continuar a favorecer o *acto de habitar*.

Habitar um edifício do século XVIII hoje ou no auge do barroco não será exactamente a mesma coisa: noções como *espaço público, espaço privado, higiene, privacidade* ou *família*¹⁰, alteraram-se ao longo do tempo e com elas, como consequência talvez, alteraram-se, também, os modos de *interpretar* e de *usar*, quer dizer, de *viver* ou de *habitar* os edifícios.

Como se pode, então, habitar o património?

⁹ "The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) seeks to encourage the identification, protection and preservation of cultural and natural heritage around the world considered to be of outstanding value to humanity." In página oficial da UNESCO
<http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=160>.

¹⁰ Raffaella SARTI, *Casa e Família, Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.

O homem da sociedade contemporânea habituou-se a não prescindir de nada, ou, pelo menos, a não prescindir daquilo que já possui. Não prescinde da electricidade, do ar-condicionado, da água e do gás canalizado e de um regimento de objectos de consumo que co-habitam com ele.

Habitar o património tem sido, aparentemente, encontrar uma solução de compromisso entre uma pré-existência arquitectónica e um certo modo de vida contemporâneo. Reciclam-se, assim, arquitecturas, dando-lhes outros usos, porque outros habitantes. Reciclam-se conventos em hotéis, castelos em pousadas, palácios em instituições públicas ou sedes partidárias, arenas em centros comerciais, igrejas em garagens de automóveis. E, até mesmo alguns espaços que atravessaram os tempos repetindo, dia após dia, os mesmos *rituais*, aparecem hoje desvirtuados – é o caso de todas as igrejas cuja edificação é anterior à invenção de Thomas Edison: elas



Ermida de St.º Estevão, Ilha do Baleal, vista



Ermida de St.º Estevão, Ilha do Baleal, vista



Ermida de St.º Estevão, Ilha do Baleal, interior



Ermida de St.º Estevão, Ilha do Baleal, pormenor



Ermida de St.º Estevão, Ilha do Baleal, pormenor da cúpula

¹¹ A Arquitectura de uma maneira geral.

¹² "O arquitecto torna-se num produtor de imagens, num agente de *marketing*, ou de comunicação, que só trabalha a três dimensões fictícias. No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da Arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas." Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 215.

¹³ *Ethos* é a palavra que origina *ética* e que significa *morada*. *Ethos* é o carácter moral do homem. Ético para os gregos não significava regulamentações externas, mas significava ser eu mesmo, *autarkeia*, não se deixar governar pelos interesses alheios: políticos, sociais ou económicos.

¹⁴ "No salvar a Terra, no aceitar o Céu, no esperar os Divinos, no conduzir os Mortais o Habitar acontece como o quádruplo preservar do Quadrado [Mortais, Terra, Céu e Divinos]. Preservar quer dizer: dar guarida ao Quadrado na sua essência. O que é posto sob guarida tem de ser abrigado. Mas onde é que o Habitar, quando preserva o Quadrado, guarda a sua essência? Como realizam os Mortais o Habitar como esse preservar? Os Mortais nunca o conseguiriam se o Habitar fosse apenas uma estada sobre a Terra, sob o Céu, diante dos Divinos, com os Mortais. O Habitar é antes sempre já uma estada junto das coisas. O Habitar como preservar guarda o Quadrado naquilo junto do que os Mortais estão: nas coisas." Martin HEIDEGGER, *Vorträge und*

foram projectadas e edificadas com o sentido de serem iluminadas à luz da vela (de cera de abelhas) e de lampadários de azeite; e mesmo a reverberação do som que se encontra estudada na configuração dos altares-mor é mais eficaz do que os amplificadores sonoros eléctricos. É que, o património edificado¹¹ é muito mais do que um conjunto de fachadas que se oferece ao olhar contemplativo; é a memória dos Homens que está impregnada nesses edifícios – esses edifícios que, de certa maneira, testemunham, no hoje: não só os *modos* através dos quais foram habitados, como o trânsito desses habitantes no tempo através desses *modos*. Desvirtuá-los é mascará-los, é travesti-los, é, em suma, trair essa memória reemoldurando o passado no presente. *Quem conta um conto acrescenta um ponto*, conta, portanto, outra história. Mas, afinal, o que é a memória senão uma modelação no *agora*?

A Arquitectura é a *moldura da vida*, da existência do Homem em sociedade.

Todavia, o que frequentemente observarmos é um esvaziamento daquilo que a Arquitectura tem de invisível, mas que é aquilo que ela tem de mais belo e que é o seu contacto co-extensivo com o humano em toda a sua plenitude. Observamos, isso sim, um *jogo plástico*¹², um exercício retórico de composição gráfica onde o Homem é praticamente deixado de fora porque incapaz de projectar *aí* a sua vida. Se entendermos por "projectar a vida" um encontro connosco próprios, uma coincidência, no tempo e no espaço, de *mim comigo*.

O património edificado – o dito, *arquitectónico* –, não pode ser entendido simplesmente como um conjunto de intervalos de espaço, rotas de movimento ou embalagem de coisas e pessoas. Existe uma conexão que não é física mas que é mais real que a simples materialidade – é o destino do Homem.

Também por isso, nunca como hoje se pede ao arquitecto uma atitude ética.¹³

Podemos até considerar que a ética das profissões se pode reduzir a um código votado por um conjunto de notáveis, um enunciado de deveres morais. Mas, poucos podem descobrir como o arquitecto a ética da profissão na lógica intrínseca do seu exercício. A ética da Arquitectura não se circunscreve, todos concordamos, às regulamentações da Ordem ou das mais diversas instâncias que regulamentam o edificado e as matérias patrimoniais.

Mas, afinal, quando nos deparamos com a Arquitectura autêntica, com um autêntico exercício de antropologia do espaço?

Avancemos com uma resposta: sempre que encontramos um lugar construído que dá lugar ao Homem – um lugar de identidade, de encontro, de aliança, de recordação. E isto é válido para a nossa *casa*, para a nossa rua, cidade ou mundo.

Esta resposta não é original.

Por exemplo, Heidegger, através da imagem de *casa*, reconhece um sentido espiritual do lugar como espaço em que se pode produzir a unidade dos seres humanos com as coisas que o rodeiam.¹⁴ Heidegger caracteriza, assim, um habitar poético do Homem no mundo, uma espécie de reencontro consigo próprio, um eterno retorno a si, uma relação com uma *essencialidade* perdida que, na Literatura, podemos observar em Proust, na Poesia, em Alberto Caeiro, e na Pintura, em Corot ou Millet.

Aufsätze, Günther Neske Pfullingen, 1954. Tradução do original alemão por Carlos Botelho. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito

do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.)

Essa imagem de casa primordial, na perspectiva heideggeriana, é consequência de um olhar idílico que responde às propostas de uma industrialização apressada que, temos de admitir, lançou à terra as sementes que possibilitaram uma mudança cultural profunda nas sociedades ocidentais. Esta revolução tecnológica do século XIX redesenhou o mundo ocidental. Os desenvolvimentos tecnológicos provocaram mudanças económicas, políticas e sociais, mas, sobretudo, possibilitaram novas formas de construir e, portanto, de projectar e de habitar.

Concentremo-nos, novamente, no habitar.

A imagem de casa primordial de que nos fala Heidegger, porém, está longe de ser uma abordagem lírica inconsequente. Ele fala-nos no verdadeiro reencontro do Homem consigo próprio através de todas as coisas, e, muito particularmente através do espaço que se habita, através daquele espaço que se oferece ao Homem para este o habitar – num paralelismo entre a casa como *dispositivo* e o corpo como *depósito de memória*.¹⁵ O corpo é a morada e recordando as casas e as habitações aprendemos a ver para dentro de nós próprios.¹⁶

Esta descrição de carácter aparentemente lírico – não esqueçamos que os pontos de vista de Heidegger e Bachelard chegaram-nos através da palavra escrita –, concede à *casa* uma conotação espiritual de refúgio e segurança como contraste a um viver exposto no espaço livre e sem limites. Talvez a noção de *limite* seja essencial para analisar com alguma segurança a casa, o habitar e, portanto, a Arquitectura.

Mas, efectivamente, as imagens da casa estão em nós porque, de alguma maneira, nós estamos nelas. E, por outro lado, a casa é significativa, quer dizer: significa alguma coisa para nós porque é rica em história e em associações imaginárias que nós construímos através dela. Digamos que a casa é permissiva à nossa imaginação na medida em que ela funciona, também, como um dispositivo onde nós tentamos manifestar a nossa possibilidade de existência.

Assim entendida, a *casa*, é uma extensão da pessoa, uma espécie de uma sua segunda pele, uma construção ou um limite que a separa, esconde e protege do espaço livre, ilimitado e, talvez por isso, assustador. *Casa* e *corpo* são, assim, coextensivos: a estrutura física, os objectos que a povoam, os rituais que lá se celebram, as convenções sociais que ela permite e as imagens que ela suscita, em suma, a *casa*, permite, modela e reprime as actividades e as imaginações que lá acontecem e que ela circunscreve. Deste ponto de vista, a casa é uma expansão do corpo do Homem, é uma dilatação dos limites do corpo.

A casa não é só um espaço limitado por paredes e tecto e a Arquitectura não é só o *desenho* que antecipa isso quando a simula. A casa é o lugar do Homem. É o lugar onde nasce, *habita* e morre.

Casa e *habitar* são, assim, uma e a mesma coisa, coisa que se converte a todo o momento num agente do pensamento e um primeiro agente de socialização que modela o Homem ao institui-lhe a vida.

A casa é o limite, não para onde se tende, mas donde se parte; “limite [di-no-lo Heidegger] é aquilo a partir do qual *algo começa a sua essência*”¹⁷ Construir a casa, neste sentido, é produzir coisas que uma vez produzidas se oferecem ao habitar. Habitar é viver nesse *limite*.

E, do mesmo modo que o hábito que o monge veste lhe implica um certo modo de vida, já que o hábito não é só uma roupa que o agasalha, mas também um símbolo que representa um estilo de vida; do mesmo modo, a casa que o Homem habita implica-lhe um certo modo de vida, já que a casa não é só um abrigo que o

¹⁵ “Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado.” Gaston BACHELARD, *La Poética del Espacio*, Ed. FCE, Madrid, 1993, p.76.

¹⁶ “No solo los recuerdos, también las cosas que hemos olvidado están ‘almacenadas’” Joelle BAHOU, *The Architecture of the Memory*, Cambridge University Press, 1992.

¹⁷ Martin HEIDEGGER, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, op. cit., 1952, p. 72ff

protege, mas também, senão mesmo sobretudo, uma sua representação que lhe permite, ou não permite, projectar a vida, um certo modo irrepetível de *estar no mundo*.

Porque, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, é também o hábito que faz o monge, como é também a casa que faz o Homem.

Mas, se, como vimos, conservamos as *coisas* na esperança de não perder a memória dos *outros*, se a memória que temos dos *outros* é construída por nós sobre as mais diversas formas que sabemos terem sido *deles*, se dessa nossa elaboração acerca dos *outros que nunca conhecemos* resulta uma determinada imagem que veicula determinada narrativa, então, em todo este processo, apenas representamos. E representamos, quer dizer, tornamos presente o que está ausente, porque é essa a relação que aprendemos a manter com o mundo, com *os outros* e até connosco mesmos.

A representação possibilita, de alguma forma, inventar e reinventar a história dos *outros* e a *nossa* própria história através deles. Sendo *nossa* ou *dos outros* a história é a mesma porque *uma* e *outra* são representadas por nós no momento presente, de tal modo que a própria memória, teremos de concordar, disso não passa, não vai além desse instante onde o tempo pode e não pode deixar de ser inventado.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001.
- BACHELARD, Gaston, *La Poética del Espacio*, Ed. FCE, Madrid, 1993.
- BAHOUL, Joelle, *The Architecture of the Memory*, Cambridge University Press, 1992.
- CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954. Tradução do original alemão por Carlos Botelho. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.)
- KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- RIEGLE, A., *Questions de Style*, Paris, Hazan, 1992.
- SARTI, Raffaella, *Casa e Família, Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.
- YOURCENAR, Marguerite, *Le Temps, Ce Grand Sculpteur*, Paris, Gallimard, 1991.
- <http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=160> consultada em 20.01.'06.



PALAVRA QUE SE FEZ COISA: POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

António Preto

MANUEL CAEIRO, PINTURA: DO MUNDO, DA OBRA E DA REVERSABILIDADE CONTAMINADORA

Ana Santos Guerreiro

"ESPERANDO O SUCESSO" DE HENRIQUE POUSSÃO: UMA LÓGICA DE INTERPOSIÇÕES FIGURATIVAS

Vitor Silva

ELEMENTOS PARA UMA FENOMENOLOGIA DO ESPAÇO (ACERCA DO CONCETTO SPAZIALE DE FONTANA)

Paulo Simões Nunes

MACHADO DE CASTRO E A DESCRIÇÃO ANALYTICA, UMA METODOLOGIA DA CRIAÇÃO

Cristina Cruzeiro

TEORIA DA ESCULTURA OITOCENTISTA PORTUGUESA (1836-1874)

José Fernandes Pereira

FRANCISCO DOS SANTOS: PARA ALÉM DO MONUMENTO AO MARQUÊS DE POMBAL

Rita Mega

CASAS URBANAS DE LISBOA - MEMÓRIAS E METAMORFOSES

Marieta Dá Mesquita

CASA PACHECO MELO, A CRÓNICA E A ARQUITECTURA

João Francisco Figueira

A TORRE: UMA FILOSOFIA DA ARQUITECTURA

Miguel Baptista-Bastos

HABITAR: A POSSIBILIDADE DO SER

Pedro Janeiro

UMA RELEITURA DE UM PROJECTO DE VENTURA TERRA ATRAVÉS DA CONSTRUÇÃO MODERNA

Marieta Dá Mesquita e Inês Domingues Serrano

DO SILÊNCIO DOS CORPOS À ELOQUÊNCIA DAS ALMAS POSE E RETRATO NA PINTURA DO SÉCULO XVI

António Barrocas

O HOMEM QUE QUERIA SER UM ARTISTA, - UMA HISTÓRIA COM MUITAS NOTAS DE RODAPÉ

Isabel Sabino

DA IMPERTINÊNCIA DO PODER GENERATIVO DO DESENHO, A PARTIR DE UM DESLOCAMENTO PROPOSTO POR MICHEL FOUCAULT

João Miguel Couto Duarte

O DESENHO COMO IDEIA

Isabel Ribeiro de Albuquerque

O LUGAR DA FISIOGNOMIA NA OBRA DE FRANCISCO DE HOLANDA

Maria Teresa Lousa

CÓPIA VERSUS RECRIAÇÃO - A PROBLEMÁTICA DA GRAVURA DE INTERPRETAÇÃO NA COLECÇÃO DE GRAVURA ANTIGA DA FBAUL

Maria Teresa Madeira

ESTUDOS PORTUGUESES SOBRE AS ARTES DO LIVRO

Ana Luísa Marques

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA EM PIERRE BOURDIEU

João Valverde

O CONCEITO DE "CITOR" E A IMPLORAÇÃO DO IMAGINÁRIO HUMANO

Hugo Ferrão

O DESTINO DOS OBJECTOS

J. B. Gorjão Jorge

PATRIMÓNIO: AS MEMÓRIAS E O ESQUECIMENTO

Pedro Janeiro