

IV

HERÓIS

(O Rosto na Escultura)

1- Antropomorfismo e Abstracção

a) Imagem e Rosto

Enquanto motivo o rosto pode ser considerado como o primeiro referente escultórico.

A imagem representada da face humana encontra-se intimamente ligada à lenda ou mito da origem do aparecimento da escultura.

De acordo com Plínio (23-79 dC.)¹ a amada, filha de Boutades (o oleiro Siciónio), no momento de partir, traçou na parede, a partir da sombra projectada pela luz da candeia, o perímetro do rosto de seu amante.

Em seguida o pai da rapariga encheu essa silhueta com barro, deixou-o secar e levou-o posteriormente a cozer.

A partir dessa linha de contorno emergiu o desenho, originou-se o relevo em terracota e a primeira peça de escultura. Qualquer das artes plásticas que produza imagens a partir de pontos, linhas, planos, massas ou volumes modelados em luz e sombra podem, afinal, reivindicar essa origem comum; esse instante único, inicial, fundado a partir do gesto, de forte carga emocional, através do qual o “artista” exprime o seu sentimento e evoca o amor desaparecido a partir do artifício da preservação perene da memória do semblante amado.

¹ PLÍNIO, *História Natural*, XXXV, 43 ou 131. Vid. KRIS, Ernst, KURZ Otto, *Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica*, Lisboa, Presença, 1988, p. 7; idem, Victor I STOICHITA, *Breve história de la sombra*, Madrid, Ed. Siruela, 1999, p. 18. A história foi retomada por ATENÁGORAS, idem, op., cit., p. 19

b) Iconolatria e Iconoclastia.

No século IV, cerca do ano 313 d.C. (édito de Milão), Flavius Valerius Constantinus, conhecido como Constantino I, Constantino Magno ou Imperador Constantino, “O Grande” (c. 272-337), converteu-se ao cristianismo que se tornou no princípio do Séc. V, com a proclamação do Imperador Teodósio, na religião oficial do império Romano.

Em 315 d.C. teve lugar o Concílio de Niceia onde se regista a primeira grande crise iconoclasta da religião cristã, que conduziu à separação do Catolicismo Apostólico de Roma do Cristianismo Ortodoxo oriental.

O sisma iconoclasta, a par da decisão de Constantino em dividir o império pelos seus dois filhos, contribuiu para o enfraquecimento e cisão do Império coincidindo, em 476 d.C., com a queda do império Romano do Ocidente.

No século XVI, entre 1545-1563, o Concílio de Trento volta a questionar o papel das imagens no culto cristão.² A Reforma e a *Contra-Reforma* que antagonizaram a igreja de Roma ao Protestantismo basearam-se, essencialmente, no problema da exaltação ou rejeição da imagem do corpo; uma oposição visceral que opõe a ascese anicónica à exuberância barroca.

O que se questiona é, no fundo, a legitimidade da idolatria ou do uso de imagens antropomórficas no culto do divino.

Esta questão é pelo menos tão antiga quanto o próprio monoteísmo, nascendo no preciso momento em que este se afirma.

² “Sessão XXV – Da invocação, veneração, relíquias dos santos e das sagradas imagens”, *in.*, O Sacrossanto e Ecuménico Concílio de Trento em Latim e Portuguez / dedica e consagra, aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend, Tomo II, Lisboa, Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1786 pp. 347-356, *idem.*, Vid. Cópia digital em PDF, (Offic. Francisco Luiz Ameno, 1781) disponível *on line* no site da Biblioteca Nacional: <http://purl.pt/360/4/>; [S.C.7006 P.S.C. 7007 P; http://purl.pt/360/4/sc-7006-p/sc-7006-p_item4/index.html](http://purl.pt/360/4/sc-7006-p/sc-7006-p_item4/index.html)

A primeira manifestação iconoclasta, de que há memória, aparece com o judaísmo e é narrada no Antigo Testamento.

O episódio conta como Moisés saiu em defesa do Deus único contra a idolatria pagã de “O bezerro de ouro”:

Como Moisés se demorasse a descer do monte, o povo, reunido em torno de Aarão, decidiu mandar fundir o ídolo a partir do ouro dos adornos da comunidade.³ Quando o patriarca reapareceu, a idolatria foi condenada e exigiu a destruição do bezerro de ouro, restabelecendo-se, deste modo, o vínculo na crença monoteísta.⁴

A par da tradição mediterrânica da origem da escultura, a história da representação do rosto na cultura ocidental tem oscilado, alternadamente, entre a Iconoclastia⁵ e a iconolatria.⁶

Os últimos dois milénios da história da escultura ocidental têm manifestado as flutuações produzidas pelo condicionamento da imagem do rosto, tal como é, filtrado pela herança cultural da visão judaico-cristã.

A iconoclastia ou a iconolatria prende-se com as diferentes possibilidades de representação da figura humana, com a questão cultural da exaltação ou rejeição da imagem do corpo, desde a apologia mimética ou naturalística até ao mais elevado paroxismo da exacerbação hiper-realista ou pelo contrário, com a sua radical negação, que se manifesta na recusa do corpo como modelo ou

³ Êxodo 32, 1-10

⁴ *Levítico*, 26,1; *Números*, XXV, 1-16; 33,52. (Idolatria de Israel) “O bezerro de ouro simboliza a tentação sempre renovada de divinizar os desejos materiais, quer seja a riqueza, o prazer sensual ou o poder. [...] será um dos ídolos de Baal contra os quais os profetas se insurgirão ao longo da história de Israel”. GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, p. 121

⁵ Iconoclasta [do gr. eikonoklástes] Diz-se de quem destrói imagens ou ídolos e, por extensão, obras de arte. Refere-se também às pessoas que não respeitam as tradições; às quais nada parece digno de culto ou reverência. Em termos religiosos designa-se iconoclasta aquele indivíduo que é partidário da luta contra as imagens sagradas como por exemplo aconteceu no Séc. VIII desencadeada por Leão Isáurico (Leão II, 675-741).

⁶ Iconolatria – [ícon+o] +latria] Adoração das imagens. Iconólatra [ícon(o) + latra] Praticante da iconolatria.

referente ou simplesmente, aparece velado pelo efeito de abstratização, formalmente conseguida por via de um esquematismo mais geometrizado e simbólico.

c) Modelo e Referente

Em 1899, na passagem do século XIX para o século XX, Bourdelle concluía “Figuras gritando” ou “A guerra”.⁷

A obra é paradigmática, não só por constituir o sinal premonitório do período conturbado que a Europa iria viver durante a primeira metade do século XX, no confronto entre as duas grandes guerras (1914-18/1939-45) mas, sobretudo, por constituir um marco de modernidade na escultura.

A peça, formada por um conjunto de cabeças criteriosamente colocadas em cima de um plinto, constitui um excelente exemplo da tendência que as vanguardas do Século Vinte imprimiram no sentido de assegurarem uma maior autonomia formal à escultura.

Estes rostos encontram-se, aqui, subtraídos e desligados do espaço contíguo do corpo e vêem-se despojados dos conteúdos e normas, comumente, associados à convencionalidade normativa do retrato; o modelo subordinado à lógica antropomórfica, transformando-se, deste modo, num pretexto referencial da escultura.

⁷ EMILLE-ANTOINE BOURDELLE (1881-1929) – “Figures Hurlantes ou “La Guerre” – bronze, Museu Bourdelle, Paris, 1899. Vid. *Bourdelle*, FCG, Lisboa, 1980, capa; *Joseph Bernard*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1992, p. 48

d) Representação e Estereotipação

No decurso do século XX, a representação da singularidade individual do rosto, patente no retrato, veio a converter-se num registo abstracto e formalista. Devido, particularmente, à influência da Bauhaus (1919-33), o rosto foi perdendo o interesse enquanto retrato, cedendo lugar a uma crescente estereotipação formal.

Com o tempo, quer o modernismo, quer a contemporaneidade, acentuaram essa tendência transformando o rosto em objecto plástico, esteticizado.

A este processo não é alheio o ambiente de laicização que, a par da forma, ideologicamente concorreram para a perda de funcionalidade antropológica do rosto, esvaziando-o quer do aspecto pessoal e identitário, quer do carácter mágico ou ritual, tradicionalmente associados à fabricação e uso da máscara.

O "Retrato de homem com o nariz quebrado" que Rodin concretizou na segunda metade do século XIX,⁸ parece ter servido de inspiração, no início do século XX, à "Cabeça de picador com o nariz quebrado"⁹ e a "Cabeça de mulher"¹⁰ de Picasso.

As peças, formalmente semelhantes, ilustram bem a tendência que o Modernismo haveria de assegurar com a progressiva passagem do rosto à máscara.

⁸ AUGUST RODIN (1840-1917) – "Tête au nez cassé" – bronze, 1865. Vid. por exemplo, Gilles NÉRET, *August Rodin, esculturas e desenhos*, Lisboa, Taschen, 1997, p. 20; Museu Rodin: <http://www.musee-rodin.fr/welcome.htm>

⁹ PABLO PICASSO (1881-1973) – "Tête de picador au nez cassé" – gesso/ bronze, 19x14, 5x12cm /18,5x13x11cm, 1903. Vid. *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 45; *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), fig. 3

¹⁰ Nesta peça como, aliás, em dezenas de outras, é bem evidente a influência primitiva ou da arte africana. PABLO PICASSO (1881-1973) – "Masque" – madeira esculpida / bronze, 15,8x11x4,5cm, 1907. Idem, p. 45; *Ibidem*, fig. 13

A "Minha avó" e o "Gil Vicente" de Joaquim Correia¹¹ constituem, entre nós, outra variante dessa tendência para a estereotipação formal.

A figura modelada da avó, semelhante a um retrato romano, deixa transparecer o vigor e o verismo do ideário clássico. Formalmente diversa é a imagem idealizada de "Gil Vicente", cuja figura emerge descomprometida de qualquer compromisso de verosimilhança com o modelo vivo.

A este respeito é, certamente, apropriado transcrever o trecho de um diálogo ocorrido há sete anos quando o entrevistámos, no seu atelier, em Paço de Arcos.¹²

A propósito de monumentalidade e na sequência de um comentário sobre a importância da geometria no equilíbrio e na proporção na escultura, disse:

Interessa-me sobretudo a unidade da peça, interessa-me que seja estruturada de maneira a que se faça uma leitura lógica, que as pessoas tenham facilidade em ler.

Interessa-me uma escultura que tenha o menos possível. Em vez de pôr, tirar o mais possível. O mal nestas coisas da arte é pormos coisas a mais, de maneira que o problema é a síntese. E quantas vezes passados anos ao olhar para uma peça dizemos: "isto ainda aqui ficou?".

A busca dessa simplicidade passa, algumas vezes, por não sacrificar a legibilidade da peça, isto é, atendendo à necessidade de síntese, como conjuga a identificação do motivo com os adereços iconográficos?

Penso que tenho uma peça, que já fiz há muitos anos, onde isso está patente. Refiro-me ao Gil Vicente que está na Biblioteca Nacional. Se vir, aquilo no fundo é uma pirâmide, o vértice é a cabeça, que nós não sabemos como é. Eu tinha de fazer um retrato de Gil Vicente e não o conhecia. Mas

¹¹ JOAQUIM CORREIA (1920) – "A minha avó" – bronze, 30x20x25, 1938-9. Vid. *A Escultura de Joaquim Correia*, Lisboa, Verbo, 1982, p. 24; "Joaquim Correia – escultura", Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1991, p. 31; "Joaquim Correia", Galeria Verney, p. 9; –"Gil Vicente, (1465-1536)" – Lisboa, Campo Grande, (Biblioteca Nacional), 1969. Vid. *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 32

¹² Fragmento de entrevista realizada por José Teixeira a Joaquim Correia na Casa / Atelier do escultor na manhã do dia 31 de Outubro de 2000. Ver: ANEXOS

havia uma coisa que eu sabia: é que além de autor ele tinha sido também actor e a máscara dos actores eu já conhecia. E, sobretudo, eu relacionava a obra dele como autor com o actor Gil Vicente atrás da máscara e que eu fui procurar encontrar no vértice daquele cone que, no fundo, não é mais do que um espaço arquitectónico. Repara-se que há uma espécie de perspectiva que marcha para a cabeça. Essa perspectiva é a do observador que está na plateia, longe do palco. Há um espaço vazio entre a cabeça daquele homem e o observador. Esse espaço é realmente dado por aquele triângulo que está marcado de todos os lados. Depois, se olhar para a cabeça, há-de reparar que aquilo é a máscara de um actor que podia ser de qualquer época. É a máscara de um felino. O que é para mim o teatro de Gil Vicente? É um teatro crítico, um teatro corajoso, que está permanentemente a chamar a atenção. Contribui para remediar as coisas que ele considerava erradas. Esta era a atitude dele como homem e como artista. Pensei que se lhe não conhecia a cara, conhecia-lhe pelo menos a máscara. E se reparar aquilo tem qualquer coisa de felino, tem qualquer coisa que se assemelha ao gato, ao tigre ou a um bicho desses.

Aquilo não é a cara de ninguém. É uma máscara que ele vestiu como o próprio teatro que fez.

e) Naturalidade e Geometrização

Em termos formais a escultura tem oscilado, fundamentalmente, entre dois modos de expressão: um de onde transparece a *ordem orgânica* e outro onde se encontra mais presente a *ordem geométrica*.¹³

O que acabamos de enunciar pode variar com o contexto e as circunstâncias de cada momento, assumindo uma ou outra forma, de acordo com o carácter de cada artista.

Esta ideia é apresentada por Arnheim do seguinte modo:¹⁴

“Diferentes estados de espírito requerem diferentes níveis de ordem e complexidade e, conseqüentemente, produzem interpretações diferentes da natureza. Se a mente estiver necessitada de medida e harmonia límpida, conceberá a natureza como um universo ordenado (como o fizeram os pitagóricos e os neoplatônicos), ou abominá-la-á com a selvagem adversária da razão e da segurança (como se demonstra pela atitude do homem para com as paisagens montanhosas e selvagens desde a Idade Média até há bem pouco tempo). Se pelo contrário, a mente estiver sequiosa de abundância inesgotável e imprevisível, rejeitando a ordem por artificial, irá tanto procurar refúgio na variedade insondável da natureza como desprezar a rigidez mecânica do seu ordenamento”.

A *Ordem geométrica* assume uma visão contra-natura da cultura a que a arte do Século Vinte não escapa e que a escultura, particularmente, revela na sua dependência à indústria, pelo uso de matérias e tecnologias alternativas.

A escultura apresenta, neste modo, formas essencialmente ortogonais, puras e rectilíneas, derivadas da geometria euclidiana.

A *Ordem orgânica*, pelo contrário, tem a ver directa ou indirectamente, com o processo de mimetização da natureza sendo, essencialmente, constituída por formas onde predominam as linhas sinuosas e os volumes curvos.

¹³ “Quanto à forma, na escultura do século XX, encontram-se duas tendências dominantes, a geométrica e a orgânica. Destas derivam todas as demais.” JAVIER SAURAS, *La escultura y el ofício de escultor*, p. 47

¹⁴ Rudolf ARNHEIM, *Arte & entropia*, Lisboa, Dinalivro, 199, p. 128

A adoção dos princípios naturais ou da natureza como verdade de referência foram fundamentais para o desenvolvimento das técnicas de representação da figura.

O Classicismo, o Naturalismo, o Vitalismo ou o Informalismo, constituem exemplos bastantes dessa íntima ligação entre a arte e a natureza; a *mimesis* da natureza corresponde, em suma, a uma visão antropomórfica do mundo.

O conceito vitalista com que Herbert Read exprime o *princípio orgânico*, deriva do axioma onde reconhece que a forma do ovo e a do cristal resultam, ambas, das leis naturais. A partir deste pressuposto, o filósofo acaba por extrapolar para a faculdade *construtivista*, que possibilita ao artista criar formas ideais a partir das formas naturais, porque o criador entende os processos da natureza e deles é capaz de abstrair os princípios fundamentais que o levam a agir de acordo com o que é, espiritualmente, necessário e eterno.

O neologismo resulta, fundamentalmente, do estudo que o autor fez da obra do escultor Henry Moore (1898-1986), de quem a propósito diz:¹⁵

“Henry Moore, como os artistas do seu tipo em todas as épocas, acredita que para além das aparências das coisas há um tipo de essência espiritual, uma força ou um ser imanente, cuja manifestação nas formas vivas é só parcial. Estas formas reais são como que resultados grosseiros determinados por circunstâncias gratuitas do tempo e do lugar. O fim da evolução orgânica é funcional ou utilitário e, espiritualmente falando, um fim difícil de encontrar. Assim, compete à arte libertar a forma das suas excrescências acidentais, para revelar essas formas que o espírito pode criar sem objectivos pragmáticos.”

A Cabeça geometrizada, em pedra, de 1937,¹⁶ ou a Cabeça do Capacete Nº 2, que foi um tema sucessivamente abordado por Henry Moore entre 1939 e 1960,¹⁷ constituem dois exemplos das

¹⁵ Herbert READ, *A Filosofia da Arte Moderna*, Lisboa, Ulisseia, 1952, pp. 234, 237, 239,

¹⁶ *Henry Moore*, FCG, fig., 34

¹⁷ –“The Helmet” – bronze, 29,5cm, 1939-40. Vid. *Henry Moore - my ideas, inspiration, and life as an artist*, p. 194; – “Helmet head nº 2” – bronze, 35,5cm, 1950. Vid. *La*

possibilidades de representação do rosto cujas formas se situam, algures, entre a geometria e a organicidade.

A Primeira manifestação da naturalidade ou organicidade a produzir efeitos na escultura do século XX, procede do sistema clássico e afirma-se a partir do processo da modelação.

Quando, por exemplo, olhamos para a Cabeça da “Escultora Irene Vilar” modelada por Barata Feyo (1899-1990), em 1957,¹⁸ o que, imediatamente, sobressai são as finas irregularidades impressas sobre a superfície do bronze.

Ficamos com a ideia de que as marcas desse registo expressivo foram produzidas a partir da pressão da polpa dos dedos sobre a superfície do barro fresco. O que emerge da forma é a linha sinuosa onde se pode sublinhar a subtil vibração lumínica, que equipara este busto ao aspecto de uma paisagem natural.

O Retrato do “Pintor José Tagarro”, do mesmo autor,¹⁹ singulariza-se pelo acabamento da superfície. Quanto observamos a sua textura, apercebemo-nos das propriedades intrínsecas à plasticidade do material utilizado.

A resistência dos materiais e as condições específicas de utilização do barro ou da cera são variáveis, nomeadamente, em função da temperatura e do grau de humidade. Estes factores, além do momento psicológico do autor, acabam por condicionar o resultado final da peça. Esta obra parece corresponder à necessidade que o escultor teve de ‘deixar falar o material’²⁰, preocupação, que à semelhança do ‘respeito

Sculpture de ce Siècle, p. 308; *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 172; *Henry Moore – my ideas* [...] p. 197; – “Helmet head nº 3” – bronze, 25,5cm, 1960. Vid. *Henry Moore*, FCG, fig., 20

¹⁸ – “Irene Vilar” – 38x18x32cm, CACR, 1957

¹⁹ – “José Tagarro” – 33x19x25cm, Museu do Chiado, Lisboa, sd. Idem, “Museu Barata Feyo, Caldas da Rainha”, pp. 107, 113, (fig., 1)

²⁰ O maior elogio que algum dia fizeram a Giacometti, foi o terem escrito que ele havia deixado falar o *material*. Tratar a modelação, a pensar na superfície ígnea do bronze, revela a inteligência e a sensibilidade, um estado de empatia superior, só conseguida à

pelo material²¹ ou da 'verdade do material'²², constituem indícios sintomáticos da consciência moderna.

O retrato da "Pintora Menez" (1926-) ²³ que Barata Feyo modelou em 1940, revela o começo de um percurso de simplificação geométrica que viria a marcar a futura obra do autor, caracterizada por naturalismo híbrido, onde as estruturas morfológicas do corpo são construídas de modo planimétrico. O apogeu deste processo revela-se, em 1946, no estudo para a estátua do Infante D. Henrique, feita para Sagres, onde a figura do navegador se mimetiza com o rochedo em que se senta ²⁴ e culmina, emblematicamente, em 1954, na figura sentada de Almeida Garrett que está defronte da Câmara Municipal Porto.²⁵

custa de uma relação duradoira entre o escultor e a matéria que decidiu trabalhar. Vid. Jean GENET, *O estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio e Alvim, 1988

²¹ "Respeito pelo material" – é uma ideia introduzida pelo modernismo, particularmente associada à "talha directa" e que considera fundamental não desvirtuar ou atraiçoar a essência de cada material. Neste sentido, deve procurar-se em cada material as suas características de adequação ao tipo de forma, fechada ou aberta, leve ou densa etc. A escultura produzida por subtracção, a partir de um bloco de pedra, possui, por natureza, uma forma mais densa e concentrada o que contrasta com a forma de uma escultura modelada ou construída, onde o material metálico de base, bronze ou aço, lhe permitem maior liberdade de movimentos, ligeireza e abertura. A coerência entre a escolha do material e a natureza da forma que melhor lhe corresponde é intuitiva no escultor. O que o modernismo trouxe foi uma maior consciência desse facto. A obra de C. Brancusi ou H. Moore espelham essa noção. A este propósito vid. SAURAS, op., cit., p. 339

²² A "Verdade do material" tem a ver com a opção deliberada, de mostrar, sem fingimentos, a verdadeira natureza da matéria de que é feita a escultura. Esta atitude particularmente consciente após o modernismo contraria a ideia de mistificação do material que vinha sendo usual em alguma escultura, nomeadamente, na sacra. A opção pela policromia era usual na escultura clássica. Embora as peças reveladas pela arqueologia nos fizessem inicialmente acreditar que a escultura clássica, greco-romana, era branca, da cor do mármore, esquecemo-nos frequentemente, que foram os séculos que lhes suprimiram a cor.

²³ – "Menez" (1926) – cabeça, bronze, 33x30x30cm, Col. Artista, 1940 Vid. "Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva", p. 47; "Os Anos 40 na Arte Portuguesa", Vol. I, pp. 62 – 63; Barata Feyo, (Sellés PAES), p. 41; *Arte Portuguesa nos Anos 50*, p. 206; "Museu Barata Feyo, Caldas da Rainha", fig., 3

²⁴ A figura de Afonso Lopes Vieira – bronze, Leiria, 1978 de JOAQUIM CORREIA (1920) segue idêntica sugestão compositiva; O poeta apresenta-se sentado metamorfoseado num rochedo. Vid *A escultura de Joaquim Correia*, p. 34; *Dicionário de Escultura Portuguesa*, p. 160; "Joaquim Correia – Escultura", p. 64

²⁵ BARATA FEYO (1899-1990) – Infante D. Henrique – projecto para o monumento em Sagres, 1946. Barata Feyo, (Sellés PAES), pp. 18-19; "Barata Feyo", *Colóquio Artes*, Nº27, Fev. 1964, pp. 66-67; – "Almeida Garrett" (1779-1854) – bronze, Porto, Praça General Humberto Delgado, (frente à Câmara Municipal) 1954. Vid. "Os Anos 40 na Arte Portuguesa", Vol. I, p. 124; *A figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, p.

No retrato de *Menez* as formas são claras e acentuadas, como se de uma construção arquitectónica se tratasse; o rosto, destacando-se do frondoso volume do cabelo, confere à figura a monumentalidade de um rochedo.

A “Cabeça do sementeiro” de Francisco Franco (1885-1955)²⁶ evidencia o início do processo de simplificação formal do rosto. Na alegórica figura bíblica,²⁷ modelada duas décadas antes em Paris, está bem visível a ascendência de Rodin mas é, por outro lado, já revelador da monumentalidade que caracterizará toda a sua futura obra, emblematicamente identificada a partir do “Zarco” (1928-34), que viria a constituir o exemplo mais paradigmático da sua influência na escultura portuguesa da primeira metade do Século Vinte.

O processo de simplificação formal, indiciado no rosto do “Sementeiro” de Franco, repercute-se na obra de João Fragoso que revela idêntica apetência pela monumentalidade e uma invulgar capacidade para a abstracção formal.

A simplificação gradual que o conduz da naturalidade da representação à síntese geométrica que caracteriza o seu percurso pode, sumariamente, ser acompanhado a partir de três obras:

O “Retrato de jovem das Caldas da Rainha” (1938),²⁸ que pela sugestão de sereno espanto parece proceder das Cíclades, apresenta-se, paradoxalmente, como uma obra simultaneamente antiga e

157; *Estatuária do Porto*, p. 39; p. 258; *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 20,22,23; “Barata Feyo Escultor – Exposição retrospectiva”, p. 53; Barata Feyo, (Sellés PAES), p. 23; “Museu Barata Feyo, Caldas da Rainha”, pp. 14, 111 (estudos fig.s, 12,13,14). Antes da obra propriamente dita o autor fez um estudo de nu sentado para Almeida Garrett, bronze, 56x22x19cm e um segundo estudo, torso com panejamento geometrizado de Almeida Garrett. Podem ver-se ambos no CACR, Caldas da Rainha. Por curiosidade compare-se com a figura homónima, em pé, feita 4 anos antes para Lisboa. *Almeida Garrett (1779-1854)* – [maqueta] gesso, 92x40x28cm / pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1946-1950.

²⁶ – “O sementeiro” – Paris, 1921-23 / Jardim público do Funchal, 1941. Vid. Diogo de MACEDO, *Francisco Franco*, Lisboa, Artis, 1956, p. 14 Estampa 7 Ver: Cap. IV – HERÓIS: 2 - Fácies e Mito, d) Três emulações de si (Auto-retratos psicológicos)

²⁷ Vid. Mt. XIII, 1-9

²⁸ JOÃO FRAGOSO (1913-2000) – “Retrato de jovem das Caldas da Rainha” – Verão de 1938. Vid. “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 85

moderna, onde o escultor, sem perder de vista o modelo, se concentra na simplicidade e clareza da representação.

No retrato do “Professor Egas Moniz”,²⁹ o autor leva mais longe a síntese formal atingindo, na redução geometrizada, um carácter quase cubista.

Para além do retrato propriamente dito, a verdadeira síntese abstracta encontra-se, porém, na “Fase Mar” (1954-58), nomeadamente, em “Praia do Ocidente e do crepúsculo”³⁰ (1960) em que a trípole de motivos marinhos parece organizar-se de modo antropomórfico, sugerindo uma sucessão de três máscaras.

É interessante verificar que a sua chegada à abstracção passa, em termos metodológicos, por uma correlação entre a escultura e o desenho a tinta-da-china, feito a partir de traços gestuais com a instantaneidade e a precisão da caligrafia chinesa, de onde emergem manchas de escrita hieroglífica, que sugerem formas e movimentos marítimos a que o escultor posteriormente, atribui tridimensionalidade. De salientar, aqui, a diferença de temporalidade entre o desenho e a escultura; o primeiro dado à brevidade imediata, mais ou menos caprichosa do momento, em contraponto com a elaborada lentidão da escultura, cujo corpo é indissociável da matéria perene. Não obstante a distinção, há que notar, nesta fase da escultura de João Fragoso, a necessidade de aproximação e preservação da frescura própria do primeiro instante.³¹

²⁹ – “Prof. Egas Moniz” – bronze, Sociedade Portuguesa de Radiologia e Medicina Nuclear, Lisboa, sd. Vid. “João Fragoso, o mar e a arte ‘minimal’”, fig., 169; “João Fragoso, Atelier – Museu”, p. 43;

³⁰ – “Praia do Ocidente e do crepúsculo” – estudo, mármore de vila viçosa, c. 50cm/ gesso azul patinado / bronze, c. 200cm, 1960. Idem, fig., 31 (estudo); ibidem, p. 84

³¹ Sobre percurso da obra de Fragoso ver: Cap. II, MONUMENTALIDADE JACENTE, 2 – Lugar – d) Empilhamentos e alinhamentos

f) Organicidade e Ortogonalidade

No decurso das primeiras três décadas do século XX, Henri Matisse (1868-1954), abdicou da cor e abandonou, momentaneamente, a pintura para se dedicar à escultura.

O seu trabalho foi inovador não tanto do ponto de vista tecnológico ou processual mas, sobretudo, pela síntese que em termos metodológicos conseguiu alcançar, ao tratar o mesmo tema num trabalho em série.

Entre 1910 e 1913, procedendo de forma sistemática, Matisse tratou, consecutivamente, o mesmo motivo. Começou por fazer um retrato fidedigno da cabeça de *Jeannette* e, ao longo de cinco hipóteses, foi ousando abordagens cada vez mais redutoras, até culminar numa possibilidade fortemente volumétrica e geometrizada até ficar, apenas, a estrutura estereotípica da forma convencionalizada do busto.³²

A este processo regressa, o autor, na década de vinte para realizar as três cabeças de *Henriette* (1925-29), onde logrou alcançar ainda maior depuramento formal.³³

Na sequência da *morte ao ornamento*,³⁴ a escultura do Século Vinte tem-se caracterizado por uma espécie de ascese formal, de retorno ao essencial, ao material, à forma, à estrutura primordial, distinguindo-se da escultura do século XIX que tendia para uma maior elaboração.

³² – “Jeannette I – bronze, 1910-13; – “Jeannette II” – bronze, 26,4cm, New York, Museum of Modern Art, 1910-13; – “Jeannette III” – bronze, 60cm, New York, Museum of Modern Art, 1910-13; – “Jeannette IV” – bronze, 1910-13; – “Jeannette V” – bronze, 58cm, New York, Museum of Modern Art, 1910-13. Vid. *Os Caminhos da Escultura Moderna*, p. 45; “A escultura de Matisse” in, *A linguagem na Escultura*, p. 95; *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 35

³³ – “Henriette I, II, III” – bronze, 1925-29; *A linguagem na Escultura*, p. 96

³⁴ A supressão do ornamento deveu-se à implantação de uma Sociedade industrial; deve-se ao progresso técnico e científico. Aquilo que entre 1871-1893 RICHARDSON e SULLIVAN, os mais importantes arquitectos da época, fizeram em Chicago (entre o grande incêndio e a Exposição Universal) nunca se deveu a uma vontade radical de simplificar. “A supressão do ornamento produziu-se alguns anos mais tarde na Europa e não foi em consequência de fenómenos técnicos e económicos, mas, sobretudo, por razões estéticas. (...) A supressão do ornamento foi um fenómeno artístico consciente, que ia ter consequência duradoiras na arquitectura” Cf., Rafael, ECHAIDE, *La Arquitectura es una realidad histórica*, Navarra, Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Navarra, 2002 p. 33. Vid. Adolf LOOS, *Ornamento y Delito*, conferência, 1908

A necessidade de despojamento que caracterizou o espírito moderno manteve-se também, paradoxalmente, permeável a uma certa exuberância barroquista transformada, muitas vezes, em informalidade.

Se a obra de Matisse constitui um bom exemplo da passagem da figuração à abstracção ou da naturalidade à geometrização, a obra de Alberto Giacometti (1901-1966), emerge no sentido oposto. O seu caminho inicia-se na abstracção e culmina na figuração após um sonho que tivera, em que viu as pessoas transformarem-se em floresta ³⁵ ou vice-versa.

“O Casal” ou “o Homem” da década de vinte,³⁶ legitimados pelo movimento surrealista, são claramente influenciados pela arte africana, onde o esquematismo antropomórfico depende claramente da geometrização.

Em obras posteriores, entre a década de 40 a 60, como por exemplo, o “Busto de Diane Bataille”, os três bustos de “Diego” ou na “Grande Cabeça”, ³⁷ o que sobressai é o informalismo orgânico da exuberante textura.

A informalidade da superfície ganhará adeptos noutras gerações, atingindo o paroxismo em Germaine Richier (1904-1949)³⁸ até

³⁵ – “A floresta” – bronze, 57x61x49,5cm, 1950. Vid. “Colecção Fundação Maeght”, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 1999, p. 29

³⁶ – “O casal” – bronze, 64cm, Zurich, Kunsthaus Foundation, 1926. – “Homem” – bronze, alt., 40cm, 1929. Vid. *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 143

³⁷ – “Busto de Diane Bataille” – bronze, 48,5x13,5x12,5cm, 1945. Vid. “Colecção Fundação Maeght”, pp. 17, 26. – “Diego” – bronze, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1953. Vid. *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 651. – “Busto de Diego” – bronze, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1954. – “Diego au manteau” – bronze, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1954. Vid. Yves BONNEFOY, *Alberto Giacometti, Biographie d’une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991, p. 442; “Giacometti”, *in, Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 186. – “Monumental Head” – bronze, 95x30x30cm, 1960. Vid. “Colecção Fundação Maeght” op., cit., p. 53; *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 151

³⁸ “Existe uma diferença radical entre o Geometrismo rigoroso patente na obra de Piero della Francesca e a voluntária degradação formal de certas esculturas como por exemplo Germaine Richier. Este informalismo atingiu, em algumas obras

culminar no amolecimento total da forma como acontece, por exemplo, em Meret Oppenheim () ou Claes Oldenburg (1929).³⁹

A forma orgânica, ao exibir a espontaneidade de uma força primitiva, pode manifestar-se como um ideal de vida antagónico ao espírito geométrico urbano e, tacitamente, como uma espécie de contra-poder, ideologicamente antagónico ao *status quo* da era racionalista e tecnocrata.⁴⁰

Neste sentido a informalidade da linha curva traduz-se numa vitória da natureza sobre a lógica.

A passagem da organicidade à abstracção geométrica, de uma representação que ainda mantém vestígios da forma naturalista para a radicalização planimétrica do cubismo, pode ser acompanhada a partir de duas obras que Picasso realizou entre 1905 e 1910, desenvolvidas a partir do *fácies* de Fernande (sua companheira na altura).

Na primeira cabeça, a superfície lisa e regular do rosto destaca-se, claramente, do contorno informal do fundo, onde a zona da retaguarda e a zona lateral, correspondente aos cabelos e à roupa, aparecem apenas esboçados dando, ao conjunto, o efeito de erosão o que confere dramaticidade temporal ao tema.

contemporâneas, extremos que nos autorizam a falar de composições caóticas e até de amolecimento, degradação ou pulverização da forma.” Clara MENERES, «Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura», *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo 38/1, Fascículo 2/3, Braga, Abril / Set., 1982, Terceira parte: p. 359. Ver por exemplo “La grand Sauterelle” – bronze, Lisboa, jardins da FCG, 1978. Isabel SALEMA, Luís LEIRIA de LIMA, *Lisboa de Pedra e bronze*, Lisboa, Difel, 1990, p. 165; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 162

³⁹ MERET OPPENHEIM () – “Déjeuner en fourrure” – (Chávena de chá, colher e pires em pele) – New York, Museum of Modern Art, 1936 New York, Museum of Modern Art, 1936. Vid. *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 349. CLAES OLDENBURG (1929) – “Soft lighth switches “ghost” version” – (Interruptor) acrílico e grafite sobre tela com enchimento de kapot montado sobre madeira 132,1x132,x24,1cm, 1963; – “Ghost, Drum Set” – construção em tecido branco, Paris Museu Nacional de Arte Moderna, 1972. Vid. “Oldenburg Réinvente la Nature Morte” [1972] *in, L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 689

⁴⁰ “A geometria é o símbolo da opressão de uma sociedade excessivamente organizada. [...] “O ideal da vida constitui, em grande parte, a antítese do espírito geométrico, expressa na rebelião do instinto, do sentimento e da fantasia, face à intenção de submeter toda a conduta humana a esquemas racionais. É também a rebelião do indivíduo contra uma disciplina social excessiva.” ECHAIDE, op., cit., pp. 107, 119

Apesar da autonomia formal, a obra continua, no entanto, a manter algum compromisso com o retrato.

A segunda peça é mais radical: o autor esqueceu, aqui, o retrato e olhou para o modelo unicamente como um referente formal. A interpretação daquele rosto é feita seguindo outros princípios, mantendo apenas a proporção e as principais linhas de força do contorno básico.

O autor persegue uma ideia obedecendo ao impulso de descoberta, até parar num rosto transfigurado que pouco já mantém do aspecto humano assemelhando-se, mais, à congregação cristalina de um mineral.⁴¹

⁴¹ PABLO PICASSO (1881-1973) – “Tête de femme” (Fernande) – barro/ bronze, 35x24x25cm, 1906. Vid. *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), fig., 6. – “Tête de femme” (Fernande)” – gesso / bronze, 40,5x23x26cm, 1909-10. Idem, fig., 24; *A Concise history of Modern Sculpture*, pp. 60, 67; O efeito de geometrização cubista da era pós industrial, com aspecto alienígena, aparece na obra de EDUARDO PAOLOZZI (1924-2005) – “Head of Mr Hyde” – Bronze, 37,6x35,1x25,4cm, 1995

g) Construção / *Objet trouvé* e *Assemblage*

A construção em aço a partir da soldadura é um sucedâneo do processo da talha directa sobre a pedra, ambos característicos da modernidade.

Após o Estado Novo e na emergência de um novo quadro institucional, político económico e social, a escultura portuguesa da 2ª metade do Século Vinte, a viver na ressaca da sua “época de ouro”, teve que procurar outras alternativas e novas referências formais, acabando por integrar as influências exógenas que haviam surgido na Europa.

A escassez de encomendas oficiais, particularmente agudizada após a revolução de Abril, os custos adicionais com a trasladação aos materiais definitivos (bronze ou pedra), a falta de operários e colaboradores qualificados, fundidores, canteiros e formadores, foram alguns dos factores determinantes para o abandono do processo clássico da escultura.

A crise do *sistema clássico*, com conseqüente desinteresse pela modelação, contribuiu, em contrapartida, para a afirmação do método construtivo que caracteriza o *sistema moderno*, intimamente associado ao desenvolvimento tecnológico e industrial, do qual assimilou novos processos e materiais.

O uso de materiais industriais, pré-fabricados, particularmente desenvolvidos por via do reforço tecnológico da guerra, nomeadamente, os laminados metálicos e a soldadura a oxiacetileno, começaram a ser utilizados no final dos anos vinte pelo escultor Júlio González, que realizou as primeiras *assemblages* em aço.⁴²

É significativo referenciar na sua obra uma frequente recorrência à temática do rosto que começa na modelação e, de modo gradual, se

⁴² A *assemblage* pressupõe a recuperação e reciclagem de objectos cujo caso mais paradigmático deve ser “Tête de Taureau” (1943) em que Picasso usa o selim e o guiador de uma bicicleta para representar a cabeça do touro. Vid. “La récupération de l’objet déchu”, in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, p. 149-188-189-192.

afasta da representação naturalista, acabando por o reduzir, após sucessivas simplificações, a uma sucessão de máscaras, quer por via da talha directa em pedra quer, especialmente, devido à assemblage em metal, como por exemplo, se pode observar a partir da seguinte sequência: “Masque inquiet” (1914), “Tête Aigue” (1927-30), “Jeune fille nostalgique” (1934-35), “ Masque ombre et lumière” (1934-35), “Masque de Montserrat criant” (1936 / 1941-2).⁴³

Nas décadas de 30 e 40, por influência dos catalães González e Picasso (1881-1973), desenvolveu-se a escultura em ferro, a que o escultor norte-americano David Smith posteriormente também aderiu, realizando algumas peças inspiradas no tema do rosto.

“Cabeça agrícola”⁴⁴ é uma construção em ferro que o autor realizou em 1933. Da peça destaca-se o pescoço, constituído pela apropriação da cápsula de um projectil, fragmento vertical como um fuste que une a base ao topo da cabeça onde, através da soldadura de aros circulares de ferro forjado, o escultor define, esquematicamente, o contorno fisionómico de um personagem vermelho cuja expressão oscila entre a máscara, a caricatura e a banda desenhada.

Entre 1938 e 1942 o autor regressa ao tema autonomizando, ainda mais, os elementos fisionómicos do rosto ao tratá-los com a independência formal de uma natureza morta.

⁴³ JÚLIO GONZÁLEZ (1876-1942) – “Masque inquiet” – terracota / fundição, 22cm, 1914, Vid. AGUILERA CERNI, Vicente, *Julio González*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1973, p. 171; – “Tête Aigue” – Ferro / fundição, 31x17cm, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1927-30; “González renoue avec Picasso” [1928] in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 278; *Julio González*, pp. 212-213; – “Jeune fille nostalgique” – pedra / fundição, 28cm, c. 1934-35. Vid. op., cit, pp. 228-229, 226; – “ Masque ombre et lumière” – bronze 14cm, 1934-35. Vid. idem, p. 216; “Masque de Montserrat criant” – Ferro / fundição em bronze, 27x16x12cm, Paris, Musée Nacional d’Art Modern, 1936 / 1941-2. Vid. ibidem p. 273; *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 407

⁴⁴ DAVID SMITH (1906-1965) – “Agricola Head” – ferro e aço, 47cm, 1933. *Sculpture - 1900-1945- After Rodin*, p. 88

“Cabeça como uma natureza-morta II” é, aliás, o título da peça de feição mais antropomórfica e orgânica fundida em alumínio.⁴⁵

A cabeça, construída em 1938, “Head”, em que o escultor antecipa a ideia do rosto como uma natureza morta, obedeceu a maior esquematismo. Aqui, os sólidos geométricos aparecem como frutos colocados numa fruteira.⁴⁶ Repare-se no elemento curvilíneo vertical que representa uma banana e, simultaneamente, define o recipiente transparente onde fundo e forma se interligam, à semelhança de “Desenvolvimento de uma garrafa no espaço”, que Umberto Boccioni (1882-1916) realizou em 1912.⁴⁷

Embora, nestes casos, o autor recorra ao processo clássico da fundição, o modo como formalmente trata o tema e os materiais que emprega, tornam estas peças inusuais.

A ideia de abordar o rosto como “natureza-morta” parece, porém, ter sido suscitada a partir da peça “A mesa surrealista” que Alberto Giacometti modelou em 1933⁴⁸ onde, em vez da tradicional fruteira ou do habitual vaso com flores, o escultor apresenta um arranjo tridimensional composto por uma cabeça de manequim, envolto num panejamento, enigmaticamente à espreita, acompanhado de um cristal e de uma mão em cima da mesa, constituída por quatro pernas heterogêneas, assemblados a um tampo.

Na sequência da introdução de novos materiais e da adopção de outros processos tecnológicos pela escultura, outro aspecto importa reter a propósito do crescente processo de abstracção formal do rosto. Tem a

⁴⁵ – “Cabeça como natureza morta II” – alumínio fundido, 35,5x21,5x10,16cm, 1942. Vid. “Tanktotem: imagens soldadas”, in, *Os Caminhos da Escultura Moderna*, pp. 177-240

⁴⁶ – “Head” – fundição em ferro, c. 50cm, New York, Museum of Modern Art, 1938. Vid. *Modern American sculpture*, fig., 10

⁴⁷ – “Development of a bottle in space” – bronze, 38cm, 1912. *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 120

⁴⁸ ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966) – “La table surréaliste” – gesso/ bronze, 142,8cm, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1933. Vid. *Os Caminhos da Escultura Moderna*, pp. 195-196; “Giacometti, rompt avec le surréalisme” in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 341

ver com o alargamento do campo semântico e com a contaminação ou hibridização artística, motivada pela pluridisciplinaridade operativa incorporada na arte do século XX.

Um exemplo desse fenómeno de hibridização ou de contaminação artística, onde se reflecte a abertura de campo ou do alargamento do território da escultura, tem a ver com a própria designação do âmbito artístico.

A Escultura que, em parceria, com a Arquitectura e a Pintura, até meados do Século Vinte fazia parte das Belas-Artes, após o 25 de Abril, com a Reforma de 1978 e com a crescente autonomização da Arquitectura e do Design, passou a ser vista como mais uma disciplina a integrar o âmbito mais vasto das Artes Plásticas onde, por exemplo, além dos diferentes suportes e técnicas bi e tridimensionais passaram a incluir-se as práticas performativas.

Uma tendência mais recente integra a escultura no campo ainda mais abrangente das Artes Visuais (conceito de cariz bem mais generalista), onde além dos suportes e tecnologias já referidos, a escultura passou ainda a concorrer com, ou a incluir a fotografia e outros suportes audiovisuais e multimédia.

O crescendo dos indícios desse alargamento pluridisciplinar e operativo, pode ser deduzido a partir da heterogeneidade formal de algumas obras produzidas pelas vanguardas nas primeiras décadas do Século Vinte, que contrastam com a homogeneidade da forma clássica. A “Cabeça mecânica”, de Raoul Hausmann, também conhecida como *Espírito do nosso tempo*, deixa transparecer o processo de hibridização ou de miscigenação formal, entre o orgânico e o industrial, onde é bem patente a passagem da forma natural do corpo à artificialidade contaminada pela máquina.⁴⁹

⁴⁹ RAOUL HAUSMANN (1886-1971) –“Tête mécanique” – ‘L’esprit de notre temps’ – Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1919. Vid, “Hausmann : L’a Sculpture robot” [1919] in., *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 196

Sobre a cabeça estereotipada de um manequim, situado entre o *ready-made* e *objet trouvé* surrealista,⁵⁰ o autor faz a adição (*a assemblage*) de distintas matérias e formas para produzir o efeito de um biomorfismo mecanizado.

A uma visão antropocêntrica e antropomórfica do mundo, subjacente ao sistema clássico, a representação do rosto durante o século XX apresenta, no sistema moderno e contemporâneo, a tendência para um maior esquematismo geométrico que resulta, essencialmente, da contaminação formal operada pela ciência e pelo desenvolvimento tecnológico e industrial.

A abstracção formal do rosto coincide com a relativização do lugar do homem face ao cosmos em que se insere. Quanto mais a ciência descobre, maior é o sentimento de pequenez do homem face ao que o rodeia e mais clara é a tendência que lhe transforma o corpo, hibridizando-o como suporte biónico entre o orgânico e o industrial.

⁵⁰ *Ready-made* é um termo inventado por Marcel Duchamp, cerca de 1913, para designar um objecto do quotidiano descontextualizado da sua função habitual e recontextualizado como obra de arte. *Objet trouvé* refere-se a um objecto encontrado e recontextualizado como obra de arte. A este respeito veja-se também, o manequim intervencionado pelo pintor surrealista Marcelino Vespeira cujo corpo se converte numa espécie de ex-voto ritualmente transformado pelo uso da cera nele derretida. MARCELINO VESPEIRA (1925) – “Menino Imperativo” – 130cm, manequim e cera, CAMJAP-FCG, 1951

h) Estereometria e Estrutura

O cepticismo racional do pensamento contemporâneo contrasta com a sensibilidade emocional mágica e intuitiva primitiva, residualmente presente na "*esthética da commoção*"⁵¹ do Século XIX, ainda latente em algumas manifestações expressionistas ou neo-primitivas durante o século XX.

Isto sinaliza a passagem da naturalidade à artificialidade ou à mudança de uma estética baseada na emoção, predominantemente, ligada à mimesis da natureza, para outra estética, mais conceptual, dependente da cultura.

A *desnaturalização* dos materiais, conceptualizada por Mondrian encontrou, na contemporaneidade, um território fértil para a sua difusão.

A aparência natural e rústica dos materiais naturais cedeu, progressivamente, lugar a materiais sintéticos e assépticos, ligados a uma estética *cold and clean*.

"Se compararmos os materiais que empregamos na actualidade com os que se empregavam nos anos 40, vemos que ocorreu um processo de *desnaturalização*. Trata-se de um processo lento e desigual mas constante e irreversível. É a consequência do desenvolvimento industrial, que faz com que os processos mecanizados sejam mais baratos do que os trabalhos manuais mais caros."⁵²

Os pré-fabricados de betão, metal, plástico, etc. substituíram, na escultura, o barro, o bronze e a pedra tradicionais.

O melhor exemplo da utilização de matérias-primas industriais, tais como laminados pré-fabricados de madeira, plástico ou metal, estão potencialmente ligados ao construtivismo russo, tornando-se recorrentes nas obras dos irmãos Gabo e Pevsner.

⁵¹ Vid. António ARROYO, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, 1899

⁵² ECHAIDE, op., cit., p. 105

Em 1916, Naum Gabo (1890-1977), utilizou laminados de aço para construir a "Grande cabeça construtivista nº 2".⁵³

Na "Cabeça de mulher, construída" em 1925 por Antoine Pevsner (1884-1962), é utilizada madeira e plástico ou plexiglass (comumente conhecido por vidro acrílico), cuja superfície translúcida empresta ao rosto, apesar de geometrizado, um aspecto diáfano.

À semelhança do que Paul Cézanne (1839-1906) havia feito na segunda metade do século XIX, à pintura, Gabo e Pevsner, por via da reflexão implícita aos manifestos construtivista e realista,⁵⁴ operaram idêntica revolução formal relativamente à escultura, ao procederem à decomposição geométrica da forma, reduzindo o rosto à expressão essencial da sua arquitectura mais elementar.

Isto sucedeu porque, entretanto, os escultores tomaram consciência que os elementos estruturantes da linguagem plástica, como pontos, linhas, planos, formas ou cores, possuem uma expressão própria e uma energia específica, que os torna independentes de quaisquer associações relativas ao aspecto exterior do mundo.

Esta autonomização dos sinais abstractos é validada pelo reconhecimento de que estes, ainda assim, se encontram directamente ligados às emoções humanas o que, em termos artísticos, é fundamental já que,

"Liberta a arte de uma linguagem exclusivamente antropomórfica e concede aos elementos mais simples de que está composta, a mesma força e capacidade de

⁵³ NAUM GABO (1890-1977) –"Constructed head nº 2" – laminado de aço, 45cm, 1916. Vid. *A Concise history of Modern Sculpture*, p. 96. "De Pevsner a Gabo, de Gabo a Pevsner", (Henry, GALY-CARLES) in., *Colóquio Artes* – Nº 6, Fev. 1972, pp. 24 -31

⁵⁴ "Manifesto realista" [Moscovo 1920]; "A ideia construtivista da arte" [1937] in, *Naum Gabo*, FCG, 1972, pp. 29-32;34-41; NAUM GABO, ANTOINE PEVSNER, "Manifeste réaliste – 1920", in, *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, pp. 362-365; "Gabo et Pevner : le Constructivisme" [1920] in, *L'Aventure de l'art au XX^e Siecle*, p. 209 ; "Pevsner L'immatériel" [1962] idem, p. 591

expressão, anteriormente apenas atribuídos a códigos mais descritivos ou a sistemas icónicos.”⁵⁵

Tal como refere o texto de Clara Meneres, que acabamos de transcrever, para além dos novos materiais utilizados, a cabeça construtivista de Gabo é, verdadeiramente, um caso paradigmático da escultura do século XX.

O modo como trata o rosto, decompondo-o estereometricamente e remetendo-o à sua estrutura intersticial, constitui um marco sintomático da passagem de um registo emocional a um modo mais conceptual, onde a modelação superficial foi abandonada para ceder lugar à construção planimétrica a partir de um eixo central, em que a forma emerge, em profundidade, do interior para a periferia.

Isto corresponde, por um lado, a um aprofundamento do postulado por Rodin – a boa modelação deve ser feita de dentro para fora, do interior para o exterior, deixando antever as estruturas internas do corpo – e, por outro lado, acentua a noção do espaço ortogonal experimentado no cubismo.

Contrariamente ao registo superficial do rosto na construção estereométrica, autonomiza-se a forma antropomórfica, passando a ler-se como superfície cartográfica de representação e, não tanto, como superfície icónica densamente carregada de significado.

⁵⁵ Clara MENERES, “Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura”, p. 359. Isto corresponde em suma, à extrapolação absoluta do espírito geométrico. “O espírito geométrico começou a perfilar-se em começos do século XVII, com a obra de alguns pensadores como Bacon, Descartes, Galileu, Newton, Pascal. Foi precisamente Pascal quem inventou a expressão *esprit géométrique* por oposição a *esprit de finesse*. [...] No século XVII as pessoas que tinham recebido alguma instrução deram-se conta das conquistas que haviam realizado as ciências positivas: o espírito geométrico explicava muitas coisas da Natureza e da História e administrava conhecimentos para que nascesse a indústria.” Porém, “Muito antes de que se perfilasse o espírito geométrico no século XVII, as antigas civilizações do Egipto, Mesopotâmia e China, já manejavam a corda e o esquadro. Todas as antigas cidades, inclusive as do terceiro ou quarto milénio antes de Cristo, foram traçadas por mentes que concebiam o espaço geometricamente. Bastantes vezes os muros eram rectos e seguiam orientações perpendiculares entre si. [...] as plantas das cidades respondiam a uma visão geométrica do espaço, isto é, segundo a geometria euclidiana.” ECHAIDE, op., cit., p. 96. A este respeito ver, por exemplo, a planta urbana ortogonal da cidade de UR, época de Ur-Nammu, 2112-2095 a.C. in, GIEDION, Los comeienzos de la arquitectura, pp., 195-7

O processo estereométrico remete, assim, a obra para os valores intrínsecos da composição, para a estrutura da escultura e reflecte, acima de tudo, a consciência que a modernidade ganhou da ortogonalidade do espaço da representação.

O que na escultura antes era interno, ocultando-se na estrutura, acabou, na sequência das sucessivas reduções geométricas, por transparecer e por se exteriorizar remetendo para a sua intimidade morfológica.

A construção do esqueleto ou da estrutura interna que os formadores realizavam com madeira e ferro para servir de base ao barro (como se pode observar nesta fotografia da cabeça colossal da estátua do Infante D. Henrique, que Leopoldo de Almeida (1898-1975) modelou para o Padrão dos descobrimentos em Lisboa (c. 1939),⁵⁶ apresenta, no instante efémero da fotografia, uma possibilidade formal emergente, muito similar às imagens mais despojadas e estruturais de alguma escultura contemporânea.

⁵⁶ *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, p. 93

2- Fácies e Mito

a) Retrato, Estereótipo e Arquétipo

O reconhecimento do rosto, único e irrepetível, apresenta, condensado em si, à semelhança do silêncio na semente, toda a força e desígnio do seu propósito.

Do retrato sobressaem, de imediato, dois aspectos: o processo aparentemente simples de reconhecimento da identidade do retratado e, ao mesmo tempo, a capacidade deste se transformar ou não, em objecto estético diante da presença do espectador.

A este respeito o retrato romano é paradigmático.

Quando, por exemplo, se olha para a efígie de César o que, imediatamente, sobressai do traçado morfológico inscrito no bronze, é o semblante concentrado e a determinação do olhar do imperador.⁵⁷

O que mais impressiona não é o facto de estarmos perante uma indiscutível imagem do poder,⁵⁸ mas da capacidade que a própria forma tem (enquanto matéria transformada a partir do referente rosto), de sugerir no fácies, a extensão da densidade psicológica, onde parece caber a própria imensidão do império romano.

Enquanto o retrato tem a ver com a individualização, optando pelo registo dramatizado dos traços e sinais peculiares do rosto de cada um, o estereótipo aponta para uma possibilidade diversa na abordagem do rosto.

O estereótipo é o que melhor exprime o herói através das características gerais do tipo. Contrariamente à personificação, patente

⁵⁷ – “César” – Bronze, Roma, Museo Nazionale, c. 50 aC. Vid. GOLDSCHIEDER, *Roman Portraits*, New York, Oxford University Press, Phaidon, 1940, fig., 17

⁵⁸ Vid. Paul ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Ed., 2002

no retrato, o estereótipo tende para a impessoalização do indivíduo privilegiando, antes, o carácter geral ou ideal da espécie. Neste sentido o estereótipo reflecte mais a influência da escultura grega do que da romana, tendendo a mostrar o “belo ideal” através da utilização dos princípios selectivos do que é universal.

Uma imagem que pode exemplificar o estereótipo é a cabeça do “Filho de Constantino – o Grande”⁵⁹ cujas feições, lisas e regulares, são inspiradoras de uma calma hierática, intemporal, que contrasta, no registo do modelado, com a sinuosidade e inquietação patentes no retrato de César.

A síntese formal do rosto, que reproduz o amaneiramento ou idealização hierática da figura, contrasta com os traços individuais, acentuados, no fâcies do imperador. A singularidade procurada pelo retrato é, no caso do estereótipo, de somenos importância porque a intenção é de ordem inversa. Contrariamente à exaltação do singular, patente no retrato, o objectivo do estereótipo é o de convergir para um modelo comum que o indiferencia da espécie; enquanto a função do retrato tende a evocar o indivíduo, o estereótipo tende a mistificá-lo, diluindo-o nos traços comuns da espécie.

Além do retrato e do estereótipo, a imagem do rosto pode, ainda, apresentar-se como figura arquetípica inspirada pelas reminiscências do imaginário colectivo.

O termo arquetipo,⁶⁰ apropriado de Carl G. Jung, serve para designar o que vulgarmente consideraríamos uma máscara, cuja morfologia esquemática antecipa o “descobrimento do semblante humano”. Veja-

⁵⁹ –“Filho de Constantino o Grande” – Mármore, Roma, Palazzo Capitolino, c. 350 D.C. Vid. GOLDSCHIEDER, *Roman Portraits*, fig., 113

⁶⁰ Relativamente ao conceito de alma colectiva, à teoria dos arquétipos e ao inconsciente colectivo ver: Carl G. JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*, Rio de Janeiro, Ed., Vozes, 2003; Carl, G. JUNG, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964; No que concerne à construção do imaginário colectivo ver: Gilbert, DURAND, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário – Introdução à Arquetipologia Geral*, Lisboa, Editorial Presença, 1989. A este respeito ver também o conceito de “imagens migrantes”, desenvolvido por Aby WARBURG.

se, por exemplo, a cabeça de mulher, em alabastro, achada em Uruk, do início do terceiro milénio.⁶¹

Qualquer que seja o uso da máscara, seja o do disfarce, convencional nas artes cénicas (trágico, cómico ou o burlesco) ou o da carranca polimorfa, usada no Carnaval, o seu porte envolve sempre uma dimensão ritual de dissimulação, quer por parte de quem a confecciona, quer por parte de quem a utiliza e por ela se transfigura, na alteridade de um outro.⁶²

Particularmente associada ao uso simbólico nas sociedades ditas primitivas, a máscara, como referente, parece assimilar a imagem do rosto, mesclando-o de outras formas, animais ou criaturas de carácter real ou fantasmático. O fâcies da máscara, próximo do universo mágico e simbólico do arquétipo, reproduz o regime nocturno das imagens ancestrais da imaginação que reflectem os medos e crenças, imanentes no subconsciente colectivo.

⁶¹ “O que hoje chamamos máscaras foram para o homem primitivo e primevo, um meio de transformação noutro ser, em outra natureza e um instrumento de contacto com forças sobrenaturais. [...] As máscaras conduziram ao descobrimento do semblante humano”. – “Cabeça feminina” – alabastro, Uruk, início do 3º Milénio. [o sulco das sobrancelhas e o rasgo dos olhos revelam que, inicialmente, esses elementos estavam ali embutidas] Vid. GIEDION, *Los comeienzos de la arquitectura*, p. 117; “Tesouros do Museu de Bagdad”, *Colóquio Artes*, Nº 35, Outubro 1965, p. 39

⁶² A este respeito ver: “A máscara”, in, Gaston BACHELLARD, *O Direito de Sonhar*, Difel, Lisboa, 1985, pp. 164-175

b) Identidade e Representação

É no vivo que o tempo consubstancia os sinais da sua presença.

O devir do ser reflecte o resultado das interacções factuais: é no encontro dos entes, com as suas circunstâncias, que a identidade se manifesta e se revela a imagem, o sentido e a consciência que cada um faz de si.

O rosto, emergindo da cabeça com os seus cinco sentidos, de forma ainda mais específica que o corpo, prescuta o presente e torna-se palco de uma incessante dialéctica entre a impressão interior do sujeito e a expressão exterior do mundo, exposta como realidade.

Ao apresentar-se como imagem singular do indivíduo, o rosto, ao ser abstraído na forma tridimensional do retrato concentra o que há de mais significativo e específico na escultura, tornando-se no principal duplo de si.

O retrato constitui um género perfeitamente codificado onde, com alguma facilidade, se reconhecem normas preceptivas, critérios estéticos, padrões de gosto, convenções sociais e onde, também, melhor se podem apreciar as variações estilísticas e as interpretações mais singulares.

Ultrapassado o preconceito "academista" a que o pensamento modernista o havia reduzido, o retrato, enquanto tema, continua a merecer a atenção da contemporaneidade, convidando-nos a reflectir sobre as perspectivas e os modos como o século XX tem encarado o rosto nas suas diversas possibilidades de representação.

Abstraído do vivo, sintetizado em busto, feito retrato de corpo inteiro, abordado como auto-retrato ou simplesmente encarado como enunciado ou como pretexto formal das poéticas de autor, o rosto interessa, fundamentalmente, por dois motivos: em primeiro lugar porque permite estudar, de modo sistemático, as questões relativas aos modos de representação na escultura e, em segundo lugar, porque pode ser um amplo território de reflexão sobre questões relacionadas

com a identidade, quer do indivíduo, no sentido estrito, quer com a identidade social ou colectiva, numa perspectiva mais abrangente.

A identidade é o que cada um sente, o que raramente se pensa e dificilmente se define.

A identidade é o *a priori* do sujeito; um reflexo da noção de *eu*, formulado *pela* consciência ao reconhecer-se no conceito de individualidade como território limite do ser, no contorno singular da forma em que ocorre cada existência.

A identidade é qualquer coisa de concreto e, simultaneamente, difuso e/ou indefinido. É concreto por dizer respeito ao lado físico do sujeito, ou seja, por se referir à sua morfologia ou à forma manifesta do seu corpo e parece difuso, por pertencer à ordem da percepção, ao espaço interior e/ou mental do sujeito, por dizer respeito ao processo de extroversão que o exprime e/ou o representa no *écran* visível da realidade.

Se o rosto é o indício da identidade individual, como se chega a essa imagem ou que sistemas / modelos de referência estruturam essa enunciação de si?

Que processos mentais ou factores de ordem psicológica, inatos e aprendidos, concorrem para a construção da ideia de identidade?

Que modelos de conceptualização produzem as estruturas que concorrem para a formulação, manutenção e interpretação da identidade?

A abordagem do rosto na escultura remete-nos, inevitavelmente, para o tratamento da identidade individual, particularmente na auto-representação, já que esta constitui o sinal mais óbvio da mundividência singular do artista.⁶³

Por analogia, somos levados a transpor a questão para a identidade da obra de arte, na medida em que esta se torna autónoma de quem a

⁶³ Vid. Ernst, KRIS; Otto KURZ *Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica*, Lisboa, Presença, 1988; Eckhard NEUMANN, *Mitos do artista: estudo psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, Ed., Tecnos, 1992

concebeu e, por extensão, coloca, também, a questão da “obra” na perspectiva global, em termos da sua coerência intrínseca, face à constância de sentido abrangente, evidenciado pelo conjunto de realizações da vida do autor.

Em que medida se pode falar de identidade colectiva?

À semelhança da identidade individual, que se apresenta com um rosto singular pode, também, falar-se em identidade colectiva, na medida em que se torna evidente, um conjunto de referências comuns, que correspondam à fisionomia do corpo social que constitui a nação.

A Nação não é apenas a ideia abstracta da retórica política. É, antes de mais, a configuração concreta dos desaires e expectativas que marcam a fisionomia do destino colectivo, tornando-o visível nos traços de carácter da comunidade, representada sobre o espaço vital do seu território.

Tal como o indivíduo, diz Henry Focillon, “uma nação é, também, uma longa experiência. Nunca cessa de se pensar e de se construir”.⁶⁴

Do ponto de vista antropológico e social, interessaria perceber como se efectiva a interacção do privado com o colectivo, em que quadro de referências é possível contextualizar essa imagem e aceder às estruturas básicas da sua codificação e descodificação.

Que elementos concorrem para a identificação?

Através da língua e das imagens comuns é possível permutar informações, partilhar a história, mitos e crenças e aceder às referências que prefiguram o rosto comum da cultura instituída.⁶⁵

Neste contexto, interessaria perceber qual o papel da escultura na construção desse imaginário colectivo e de que modo se efectiva essa representação.

⁶⁴ Henri FOCILLON, *A vida das formas*, Lisboa, ed. 70, 2001, p. 91

⁶⁵ A propósito da relação entre o banal e a identidade ver: SAMI-ALI, *O Banal*, Lisboa, Dinalivro, 2002. Sobre o conflito de identidades e diferença ente sujeito e indivíduo ver: Manuel CASTELLS, *O poder da Identidade*, Lisboa, FCG, 2003

Como apresenta a arte os paradigmas dessa visão e que personagens, figuras e factos concorrem para a sua elaboração?

Que crenças, heróis e mitos, constituem a metáfora dessa manifestação sustentada como mundividência colectiva? ⁶⁶

Será possível partilhar pensamentos fora do quadro convencional da cultura instituída?

O que caracteriza ou individualiza a escultura portuguesa face ao modelo de cultura Ocidental (Europeia) em que se insere?

Para além dos filtros, das convenções, dos modelos e das referências endógenas e exógenas, que estados de alma, emoções ou que sentimentos predominam nas nossas imagens?

Que motivos determinam a construção do *museu imaginário*? ⁶⁷

⁶⁶ Não obstante a multiplicidade e a variação dos detalhes, “ O mito do herói é o mais comum e conhecido em todo o mundo” manifestando uma estrutura semelhante. “Isto quer dizer que guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contacto cultural entre si. “ Vid. Joseph HENDERSON, 'Heróis e fabricantes de heróis' *in.*, “ os mitos antigos e o homem moderno” *in.* *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, pp., 110-127; Idem, *ibidem*, 'A Bela e a Fera', *in.*, “ Os Mitos antigos e o homem moderno”, pp., 137-140

⁶⁷ A expressão “O museu imaginário” é de André MALRAUX dando título a um dos capítulos de *As Vozes do Silêncio*, Vol. I, Livros do Brasil, Lisboa, sd. A propósito da importância dos museus no século XIX e da formação de famílias espirituais ver: Henry FOCILLON, *op.*, *cit.*

c) Retrato e Monumento público (estátua e busto)

O retrato corresponde a uma prática frequente na escultura.

Enquanto género monumental, o retrato apresenta duas tipologias fundamentais no Século Vinte: a representação de corpo inteiro ou em busto.

Os inúmeros exemplos de retratos de corpo inteiro, desenvolvidos pelos mais representativos escultores dos anos quarenta, procedem na mesma linha da tradição oitocentista, parecendo suceder ao paradigma naturalista da estátua do “Conde de Ferreira” (1876), modelada por Soares dos Reis.⁶⁸

A importância do retrato, na escultura do Estado Novo, pode ser ilustrada a partir dos seguintes exemplos: no princípio dos anos trinta, Francisco Franco modelou vários retratos de “António Oliveira Salazar” (1934), entre os quais, um de corpo inteiro que apresenta o Ministro em traje académico.⁶⁹

Na mesma sequência, Leopoldo de Almeida, o mais clássico e prolífico escultor do Estado Novo, modelou, para Santa Comba Dão, um outro retrato do político (1964), desta vez, sentado.⁷⁰

À semelhança deste retrato de Salazar devem, ainda, referir-se outros retratos de corpo inteiro, sentado, tais como “Calouste Gulbenkian” (1965) [a mais conseguida estátua do género] ou “Guerra Junqueiro” (1973). A complementar esta tipologia devem mencionar-se, ainda, outros retratos de corpo inteiro, em pé, como “António José de Almeida” (1937), “António Feliciano de Castilho”, “Oliveira Martins”

⁶⁸ SOARES dos REIS (1847-1889) – “Conde de Ferreira” (1782-1876) – Museu Soares dos Reis, 1876. Vid. *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 40,41; *Estatuária do Porto*, p. 36

⁶⁹ FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “António Oliveira Salazar” – [Retrato de corpo inteiro togado], Pavilhão de Portugal; Palácio Foz, 1934; – “Cabeça de Salazar” – bronze, alt. 36cm, A.N.B.A., Lisboa, 1941. Vid. *Exposições Estado Novo 1939-1940*, pp. 101,154-155; *Francisco Franco e o ‘Zarquismo’*, pp. 24, 36, 56,57; *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, pp. 151-158, 238; “Os Anos 40 na Arte Portuguesa”, Vol. I, II, pp. 23; 55

⁷⁰ LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898-1975) – “Estátua de Salazar” – Santa Comba Dão, 1939 – 1964. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p. 23

(1950), “Eça de Queirós” (1951), “José Malhoa” (1955), “Ramalho Ortigão” (1957) etc.⁷¹

Em contraponto com as referidas estátuas de Leopoldo, erigidas em 1950, na Avenida da Liberdade, em Lisboa, Barata Feyo modelou, também, na mesma altura, para contracenarem face a face, do outro

⁷¹ – “Calouste Gulbenkian” (1868-1955) – pedra, bronze Lisboa, lado poente dos Jardins da Fundação, 1965. – “Calouste Gulbenkian” [em pé] – modelo em gesso patinado para a maquete do monumento – 66x26x22cm, Lisboa, Museu da Cidade, 1965. Monumento baseado numa fotografia de Gulbenkian tirada no Egipto, onde o magnata surge sentado à frente da estátua de *Horus*, representado naquela cultura por um falcão. Inaugurado no 10º aniversário da sua morte. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, pp. 23, 88, 89 (Gulbenkian em pé); *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 164; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 158-161; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 55; *Estatuária de Lisboa*, pp. 60-61; *Colóquio Artes*, Nº 35, Outubro 1965, capa; “Discurso do Doutor Azeredo Perdigão na cerimónia de inauguração da estátua de Calouste Gulbenkian”, *Colóquio Artes*, Nº 36, Dezembro de 1965, pp. 3-7, 8-9; “No Centenário de Calouste Gulbenkian”, *Colóquio Artes*, N.º 53 Abril de 1969, capa e p. 3; “Newsletter”, FCG, Nº 65, Agosto de 2005, capa e contracapa (C G no Egipto); “Newsletter”, FCG, Nº 70, Fev. 2006, capa.

– “Guerra Junqueiro” (1850-1923) – gesso patinado, 196x133x155cm, Lisboa, Museu da cidade, 1970 / estátua em bronze com base de granito, Porto, Jardim da Casa Junqueiro, Rua de D. Hugo, 1973. Vid. *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 269; *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 16,19; *Estatuária do Porto*, p. 46

– “António José de Almeida” (1866-1929) – pedra lioz, h 15m, e bronze, Lisboa, Avenida António José de Almeida 1933/1937? Ver: CAP. I, MONUMENTALIDADE VERTICAL, A3 – Padrões, morfologia e variações, f) Figuras da Pátria; – “Eça de Queirós” – gesso patinado, 240x99x105cm, Lisboa, Museu da Cidade, 1950 / bronze, monumento a Eça de Queirós, Póvoa do Varzim, 1951. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, pp. 84-85

– “Monumento ao Pintor José Malhoa” (1854-1933) – bronze, jardim defronte ao MJMCR, Caldas da Rainha, 1955. Vid. <http://www.arqnet.pt/dicionario/malhoa.html>

– “Ramalho Ortigão” (1836-1915) – gesso 270x133x86cm, Lisboa, Museu da cidade, 1948 / mármore sobre plinto de granito, Porto, Jardim da cordoaria, actual Jardim João Chagas, 1954

– “Ramalho Ortigão” – replica em mármore azulino de trigaches, oferecida pelo Ministério das Obras Públicas ao Museu José Malhoa nas Caladas da Rainha, por ocasião dos seus vinte anos, 1959. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, pp. 85-86; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 278; *Estatuária do Porto*, p. 53; *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 55,57

– “António Feliciano de Castilho” (1800-1875) – pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1950. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p. 21; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 50; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 86-87; *Estatuária de Lisboa*, p. 57

– “Oliveira Martins” (1845-1894) – pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1950. Vid. *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, p. 21; *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 86-87; *Estatuária de Lisboa*, p. 98; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 55

da rua, transversal à Avenida, um “Alexandre Herculano” e um “Almeida Garrett”.⁷²

Além destas “figuras de capote”, em pé, o mesmo autor erigiu, quatro anos depois, um outro “Almeida Garrett”, sentado, para a Praça em frente à Câmara Municipal do Porto.⁷³

Ainda nos anos cinquenta, próximo do núcleo da Avenida, também o escultor António Duarte edificou, um pouco mais acima, numa rua homónima, uma estátua em corpo inteiro do escritor “Camilo Castelo Branco”, cuja capa parece inspirar-se em Barata Feyo.

Na mesma sequência do programa iconológico e monumental do Estado Novo, dedicado a escritores devem, ainda, referir-se os quatro retratos estereotipados, erguidos defronte à Biblioteca Nacional (1969): a estátua de “Luís de Camões”, realizada por Euclides Vaz, “Gil Vicente”, por Joaquim Correia, “Fernão Lopes”, por Martins Correia e “Eça de Queirós” por Álvaro de Brée.⁷⁴

Paralelamente às obras referidas, que ilustram a preponderância da representação de retratos de corpo inteiro, durante o Estado Novo, os

⁷² BARATA FEYO (1899-1990) – “Alexandre Herculano” (1810-1877) – pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, 1950. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 86-87; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 48

– “Almeida Garrett” (1779-1854) – pedra, h 288cm, Lisboa, Avenida da Liberdade, de 1950. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 86-87; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 49

⁷³ – “Almeida Garrett” – bronze, Porto, Praça General Humberto Delgado, (frente à Câmara Municipal) 1954. Vid. A3 – A imagem do infante – h) Paisagem, forma e imaginário.

⁷⁴ EUCLIDES VAZ (1916 -1991) – “Luís Vaz de Camões” (1524? -1580) – granito rosa, Lisboa, Campo Grande, Biblioteca Nacional, 1969. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 53; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 34

JOAQUIM CORREIA (1920) – “Gil Vicente” (1465-1536) – Modelo em bronze, 78x25x25cm (1965 / Estátua, granito rosa, 234x75x75cm, Lisboa, Campo Grande, Biblioteca Nacional, 1969. Vid. “Joaquim Correia – escultura”, ESBAL, pp. 24, 57; *A escultura de Joaquim Correia*, p. 24; “Joaquim Correia”, Galeria Verney, 1997, p. 26; *Estatuária de Lisboa*, p. 147; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 32; *Escultura Portuguesa*, p. 256,

MARTINS CORREIA (1910-1999) – “Fernão Lopes” (1380-1460) – granito, Lisboa, Campo Grande, (Biblioteca Nacional), 1969. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 94; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 31

ÁLVARO de BRÉE (1903-1962) – “Eça de Queirós” (1845-1900) – granito, Lisboa, Campo Grande, (Biblioteca Nacional), 1969. Vid. *Estatuária de Lisboa*, 1985, p. 129; *Olhares de Pedra – Estátuas Portuguesas*, p. 29

retratos a meio corpo, embora também frequentes, ficam aquém da elaboração conseguida pelo naturalismo oitocentista.

A este respeito, veja-se o caso do monumento a “Eça de Queirós” (1903), de Teixeira Lopes, onde o realístico busto do escritor, sobranceiro a um “menir”, acompanhado do naturalístico corpo da “Verdade”, constitui o verdadeiro paradigma da potencialidade do rosto como monumento público.⁷⁵

A solução oitocentista desta tipologia de monumento, constituído por um busto situado sobre um plinto alto, acompanhado na base do pedestal por uma figura feminina, em tamanho natural, constitui, aliás, um motivo compositivo recorrente, seguido por outros escultores de tendência naturalista. Veja-se a este respeito o monumento a “Pinheiro Chagas” (1908) ou o monumento a “Rosa Araújo” (1936) edificadas, respectivamente, por Costa Mota, Tio e Sobrinho ou os monumentos dedicados a “Júlio Dinis” (1926) e “Augusto Gil” de João da Silva.⁷⁶

⁷⁵ TEIXEIRA LOPES, António (1866-1942) – “Eça de Queirós” (1845-1900) – Lisboa, Largo do Barão de Quintela, 1903. Vid. José TEIXEIRA, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*. A propósito do tema ver também Cap. III, 3. Bustos / Retratos, pp. 124-133

⁷⁶ COSTA MOTA -Tio (1862-1930) – “Pinheiro Chagas”, Lisboa, 1908. Vid. *Lisboa de Pedra e bronze*, pp. 88

COSTA MOTA (Sobrinho) (1877-1956) – “Rosa Araújo” – Lisboa, 1936;
JOÃO DA SILVA (1880-1930) – “Júlio Dinis” – Largo Professor Abel Salazar, Porto, 1926. Vid. *Estatuária do Porto*, p. 32; *O Porto e a sua Estatuária*, pp. 36

d) Três emulações de si (Auto-retratos psicológicos)

Ao representar, o representador auto-representa-se na interpretação. Se a imagem do corpo e, particularmente o rosto, pode ser mediado por um processo de representação e constituir um retrato, não é menos certo, de maneira subliminar, que a interpretação é, também, auto-representação na medida em que o representador se projecta na imagem representada.

Em 1916, Canto da Maya modelou a “Coragem da vida”, estátua robusta e desafiadora, composta por um corpo masculino em pose austera (pernas afastadas, bem fincadas no chão, punhos cerrados, voltados para o centro, queixo erguido, semblante levantado em direcção ao céu), onde predomina uma inusual tensão e energia.⁷⁷

Do nu hierático e firme, sobressai o exacerbamento da massa muscular retesada, cujo exagero evoca o amaneiramento anatómico de Miguel Ângelo e recorda a acentuação decorativa do modelado de Gaston Lachaise.

A estátua, do princípio da carreira do escultor, resulta como “tour de force”, dando a ideia de surgir como pretexto para um estudo anatómico (propondo-se, provavelmente, melhorar a compreensão das estruturas do corpo), constituindo, além disso, uma oportunidade para testar outra possibilidade estilística, menos naturalista, em prol de uma forma mais decorativa e simbólica, que viria a caracterizar a futura obra do autor.

A morfologia da estátua, onde é manifesta a influência da Arte Nova, revela um grande apreço pelo dinamismo decorativo da linha curva e um gosto pelo arabesco e pormenores.

A obra surge como antípoda de o “Desespero da Dúvida”, estátua marcada pela representação do pathos e da derrota. Em “Coragem da

⁷⁷ CANTO DA MAYA, (1890-1981) – “A coragem da vida” – Gesso, 1916. Vid. “*Canto da Maya*”, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural / Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 33

vida”, o escultor liberta-se da “bilis negra”, da influência melancólica de Saturno, inflectindo na demanda de um outro caminho que opõe a celebração e o júbilo, da alegria de viver à nefasta sombra dos “vencidos da vida”.⁷⁸

A estátua idealizada, semelhante a um *Kouros*, corresponde à imagem da força íntima do artista, vaticinada como acção estética do princípio masculino. O sereno hieratismo traduz, aqui, o arquétipo universal do homem que desvia os olhos do mundo para inquirir, de olhos fechados, a interioridade e o silêncio; uma atitude de entrega e de incondicional confiança, não na efémera contingência terrena mas na perenidade do eterno presente a que a obra aspira.⁷⁹

A atitude e o contexto desta obra, realizada na juventude de Canto da Maya, levam a evocar a figura do “Semeador” (1921-23) que constituiu, também, “a prova de força” de Francisco Franco.⁸⁰

A estátua, realizada nos anos de aprendizado do escultor, em Paris, apresenta uma figura masculina a andar, transportando a tiracolo uma bolsa de pano de onde tira as sementes que espalha, em gesto firme e decidido, ao seu redor.

A falta de elegância da figura de onde sobressai um certo brutalismo expressivo, acentuado pela retórica do gesto e pelo sobredimensionamento dos pés e das mãos, remete, inequivocamente, para a influência de Rodin: o modelado exaltado e a anatomia

⁷⁸ –“Desespero da Dúvida” – Gesso, (Museu do Chiado?) 1916. Vid. *Canto da Maya*, FCG, pp. 30,107-109 (obra e maquete). A peça enquadra-se no ideário oitocentista, muito influenciada por SOARES DOS REIS, (1847-1889) – “Desterrado” – mármore, Porto, Museu Soares dos Reis / bronze e gesso, Lisboa, Museu do Chiado, modelado em Roma, 1872-74. Veja-se também, a figura masculina de cócoras com a cabeça escondida entre as mãos que é, também, outra imagem do desalento marcada pela influência oitocentista. LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898- 1975) –“Vencido da vida” – gesso, Lisboa, Museu do Chiado, 1922.

⁷⁹ A este respeito Vid. ANDRESEN, Sophia de Mello BREYNER, “Kouros” *in.*, *O Nu na antiguidade Clássica*, Lisboa, Portugalíia, sd; Kenneth CLARK, “Energia” *in.*, *O Nu*, Lisboa, (Trad. Ernesto de Sousa) Ed. Ulisseia, 1956, pp. 153-188.

⁸⁰ FRANCISCO FRANCO (1885-1955) – “O semeador” – Paris, 1921-23. / Jardim público Funchal, 1941 Vid. Diogo de MACEDO, *Francisco Franco*, p. 14, Estampa 7 [close up da Cabeça]; “Exposição Retrospectiva da Obra do Escultor Francisco Franco, 1885-1955”, SNI, 1966, p. Ver: Cap. IV – HERÓIS: 1 - Antropomorfismo e Abstracção, e) Naturalidade e Geometrizacção

expressionista recordam a figura de “Jean d’Aire” em “Burgueses de Calais” (1884-1895); o movimento da estátua lembra o “Homem que caminha” e, particularmente, o “S. João Baptista pregador” (1878).⁸¹ Enquanto desempenho, o “tour de force” é pragmático: incita o escultor a enfrentar o repto autoproposto como maneira de testar, na forma, as suas capacidades; vencida a prova, a autoconfiança sai reforçada e o autor está pronto para enfrentar novas promessas e encomendas.

Quanto ao tema o “Semeador”, provavelmente inspirado na parábola bíblica (Mt. XIII, 1-9), evidencia o carácter subjectivo da escolha, revelando na figura humilde e rude, de gesto aparentemente singelo, o simbolismo autobiográfico de quem se propõe colher, no futuro, os frutos do gesto propiciatório, antes realizado.

À semelhança da “Coragem da vida” de Canto da Maya ou do “Semeador” de Francisco Franco, “O Primeiro Cânone”⁸² é a primeira grande estátua de Barata Feyo. Também esta obra surge de um tema autoproposto, sendo reveladora da singularidade poética do autor que, através dela, manifesta a sua vontade de afirmação individual.

A peça, exibida no salão da SNBA, em 1929, ergue-se, estruturalmente falando (ressalvando a redundância do plinto), como um monólito antropomórfico onde surge representado um corpo masculino, algo exagerado e grotesco, caracterizado pelo fâcies informal e arremedo simiesco.

Esta escultura que Barata Feyo considera como a sua primeira obra aparece, estrategicamente, no momento em que importaria destacar a sua ambição de “modernidade”, em contraste, com a “boa forma” clássica, associada ao espírito de encomenda da “arte oficial”.

“O Primeiro Cânone”, traduzido na rebeldia anti-académica, cita e distancia-se, paradoxalmente, do “Zarco”, exibido no ano anterior

⁸¹ Ver: Cap. III – MONUMENTALIDADE ORTOGONAL, 1 – “Como um templo em marcha”

⁸² BARATA FEYO (1899-1990) – “O Primeiro Cânone” – gesso, Lisboa, SNBA, 1929. Vid. “Museu Barata Feyo, Caldas da Rainha”, p. 106

(1928).⁸³ A agitação do modelado contraria a sobriedade arquetípica do Descobridor da ilha de Porto Santo, convergindo, porém, na propensão para a monumentalidade escultural.

O que essa primeira obra mostra é, "avant la lettre", a irreverência da mentalidade modernista que tende a desafiar a estética normativa, dando livre curso ao ímpeto subjectivo, na expectativa de reivindicar um lugar singular no quadro da escultura nacional.

Quaisquer das obras apresentadas, embora formalmente diversas, partilham aspectos comuns entre si: são imagens autopropostas, premonitórias de cada percurso, que anunciam a singularidade poética e o programa estético dos autores, podendo ser encaradas como autorretratos psicológicos dos três escultores.

⁸³ Cf., *Francisco Franco e o 'Zarquismo'*, p. 31

e) Auto-representação (Norma e Transfiguração)

O recurso ao retrato para a evocação pública de heróis, corresponde a um género tradicional, frequentemente utilizado como pretexto monumental na escultura.

Em alternativa aos projectos de encomenda pública, a auto-representação, menos frequente, resulta da autoproposta do artista e apresenta, pelo contrário, um carácter excepcional, mais intimista, tornando-se numa prática mais evidente a partir do modernismo.

A obra “Opressão” ou “Figura entalada” (1950-52), constituída por uma figura masculina, em pé, retida no interior do bloco de mármore vertical (sarcófago) que António Duarte realizou no início da década de cinquenta, embora inserindo-se na tradição clássica da escultura em pedra, associada à “estética do bloco” e ao tema patético, aparece como uma primeira auto-representação de corpo inteiro do escultor.⁸⁴ No seguimento desta emulação do “Escravo” ou do “Prisioneiro”, de Miguel Ângelo, no início da década de oitenta, António Duarte modelou um outro auto-retrato de corpo inteiro, “Pré-manguito”, em que o autor aparece a fazer o gesto obsceno, à semelhança do “Zé povinho” de Bordalo Pinheiro.⁸⁵

O culminar dos auto-retratos de corpo inteiro, acontece na última década da vida de António Duarte em “o Chão e no Espaço o Firmamento” (1991)⁸⁶ onde o escultor se transfigura, formal e psicologicamente, na imagem de um jovem. A estátua humilde, de cabeça baixa, vertical como um koroí e de pose hierática como um

⁸⁴ Na “estética do bloco” o homem é a medida e o referente da escultura sendo poeticamente revelado a partir do modo de fazer que retira o que está em excesso para mostrar a figura humanizada retida no interior do bloco. Ver: Cap. I, A 1 – A “Estética do bloco”, a) “Opressão” e emulação

⁸⁵ Ver: Cap. I, A 3 – A imagem do Infante j) O Infante perplexo.

⁸⁶ ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – “No Chão e no Espaço o Firmamento” – Estudo em gesso, 66 cm, 1991; Estudo em, bronze, 67 cm, 1991; modelo em bronze, 1992; estátua de tamanho natural em bronze, 1992. Vid, AMAD

“loutrophoros”⁸⁷ evoca, no chão, o primado escolástico (o que está em cima é igual ao que está em baixo) submetendo-se, enfim, ao fatal desígnio da terra mãe.

O gosto pelo burlesco que, por outro lado, caracteriza a sua “poética de autor” (por oposição à encomenda pública) verificada, por exemplo, a partir do final da década de sessenta em o “Homem defecando no poder” (1967), onde o exagero do fâcies contrasta com a síntese anatômica, acompanhado da atitude provocatória, aparece, numa outra auto-representação de meio corpo, onde o escultor retoma o gesto obscuro.⁸⁸

Esse auto-retrato de meio corpo, situa-se a meio termo entre o auto-retrato tradicional, formado pela “cabeça naturalista” (1985)⁸⁹ e o auto-retrato em busto, de “Homo falus” (1989), marcado pela acentuada transfiguração caricatural.⁹⁰

O “Auto-retrato com gesto obscuro” (1991), constitui um momento marcante na obra António Duarte, que aproveita o modelo para uma série de auto-representações a meio-corpo onde o escultor assume, deliberadamente, a heresia historicista de representar, com o seu rosto, quatro das mais insígnies personagens históricas: “D. Afonso Henriques”, o rei fundador da nacionalidade; “D. Dinis”, o sábio monarca trovador; “Camões”, o ímpar poeta lusitano e “D. Henrique” o príncipe das descobertas marítimas.⁹¹

⁸⁷ Vaso alto, com duas asas, muitas vezes aberto no fundo, usado para oferendas de água à terra na Grécia Antiga. Cf., Dicionário de termos de arte. *Dicionário de Termos de Arte*, (Edward, LUCIE-SMITH) Círculo de Leitores, Lisboa, 1990, pp. 120-204

⁸⁸ – “Auto-retrato com gesto obscuro” [o nome é nosso] – gesso, AMAD, 1991

⁸⁹ – “Auto-retrato” – gesso patinado de amarelo (goma-laca) / bronze, 50x24x30cm, Lisboa, Av. Infante Santo (casa do filho) 1985. AMAD – AD-ESC-O368

⁹⁰ – “Homo – falus” – gesso / cimento, 104x50x50cm, 1989. AMAD – AD-ESC-O211

⁹¹ – “D. Afonso Henriques” – mármore de Lioz, 100x60x35cm, AMAD, 1991; – “D. Dinis” – mármore Viana claro, 100x52x55cm, AMAD, 1991; – “Camões” – mármore de Trigaches, 105x60x55cm, 1991; – “Infante D. Henrique” – mármore de Ruivina, 100x68x48cm, AMAD, 1991. Ver, AMAD: AD-ESC-O432; AD-ESC-O430; AD-ESC-O431. Ver: Cap. I, A3 – A imagem do Infante j) O Infante perplexo.

O que imediatamente se destaca destas obras, é a ousadia da auto-representação e o provocador sentido crítico, que contrasta com a conivência encomiástica e historicista das imagens públicas encomendadas pelo Estado Novo.

As principais figuras históricas por ele representadas em anteriores encomendas públicas surgem, aqui, numa atitude irónica, que tende para o anedótico.

Estas auto-representações, de aspecto caricatural, símiles do “Auto-retrato com gesto obsceno”, mantêm a hipertrofia do torso e dos membros superiores, enquanto acentuam a cabeça e o gesto retórico: o “Camões” zarolho, aperta “Os lusíadas” contra o peito enquanto olha o mundo através do punho fechado, como um canudo; o Rei “D. Dinis”, dobrado sobre a guitarra, não obstante a cabeça coroada, é a imagem de um fadista; o “Infante D. Henrique” é a figura da perplexidade inquirindo o horizonte de braços cruzados; o “D. Afonso Henriques” é o simulacro do cruzado ambivalente – o guerreiro e o santo, de adaga em riste e mão na cruz.

Estes cinco auto-retratos são, particularmente, interessantes porque constituem uma espécie de “revanche” ou de segunda oportunidade para o escultor libertar o retrato da estética politicamente correcta, exigível pela tutela da encomenda oficial do Estado Novo.

Isso é tanto mais significativo se recordarmos que António Duarte deve ter sido o escultor do Século Vinte, que maior galeria de retratos realizou e o que mais teoria, a esse propósito, elaborou.⁹²

Comparativamente ao retrato, a auto-representação é relativamente exígua na escultura. À excepção de António Duarte que assume o tema e o desenvolve de maneira prolífica, são raros os auto-retratos de

⁹² O autor distingue, por exemplo, duas tipologias no retrato: o retrato póstumo (feito com recurso a documentação) do retrato tirado do natural (em que o escultor e o modelo estão em interacção face a face). Vid. por exemplo: “António Duarte – Retratos”, Escola Superior de Belas Artes, 1983; DUARTE, António “Breves considerações em 1980 sobre os ‘Independentes’ de 1930”, Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, n.º e 3ª série, 1980, pp. 73-81; *Encontros com António Duarte*; António DUARTE, “Da Escultura de Picasso, Breve reflexão”, *Boletim da ANBA*, N.º 3, 3ª série, 1981 pp. 77-83

escultores portugueses no Século Vinte. Os poucos que se conhecem assumem uma vertente mais prosaica e convencional, tal como acontece no busto de feição intimista, em terracota, onde Canto da Maya se auto-representou, em registo naturalista, aos 53 anos (1943).⁹³

Outro exemplo, de feição mais abstracta é o "Auto-retrato de Dorita" (1973), constituído por uma cabeça em pedra em que a escultora acentua o nivelamento formal do retrato realizado em 1961, por António Duarte.⁹⁴

Outro caso singular que, paradoxalmente, confirma pela excepção, a regra da exiguidade do tema, é o escultor Hein Seinke cujo percurso apresenta uma série de auto-representações baseadas numa figuração naïf, frequentemente inspirada em formas arcaicas da estética medieval cristã.

Do conjunto dos seus auto-retratos pode destacar-se " Família e trabalho" (1935), onde o autor assume à direita do relevo, estruturalmente semelhante ao retábulo de um altar, no lugar de devoto à Virgem, a figura do proletário agarrado ao malho. Em "Tema actual" (1936), outro relevo em forma de retábulo o artista auto-representa-se na figura de Cristo crucificado, situação que volta a suceder em "Pietà" (1937), onde numa imagem de pleno relevo, assume papel de Cristo amortalhado.⁹⁵

⁹³ CANTO DA MAYA (1890-1981) – "Auto-retrato" – cabeça em terracota, 37x18x24cm, Açores, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1943. Vid. "Canto da Maya", Lisboa, Instituto Português do Património Cultural / Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 168-169

⁹⁴ DORITA CASTEL-BRANCO (1936-1996) – "Auto-retrato" – Mármore, 54X20X20, 1973. Vid. "Dorita de Castel-Branco", FCG, 1973, p, 10
ANTÓNIO DUARTE (1912-1998) – "Retrato de Dorita Castel-Branco" – gesso, Caldas da Rainha, AMAD, 1961. Vid. "Cronologia das esculturas de António Duarte", p. 24

⁹⁵ HEIN SEMKE (1899-1995) – "Família e trabalho" – Gesso pintado, 127x5x19cm, 1935; – "Tema actual" – calcário, 256x118,5x40cm, 1936; – "Pietà" – bronze, 104x40x20,5cm, 1937. Vid. *Hein Semke, Esculturas, 1899-1995*, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1997, pp., 79; 74-75. O seu percurso vai da figuração naïf para a crescente geometrização. A partir da década de oitenta a sua obra orienta-se para um organicismo

f) A dupla face de Jano

Não há dois rostos iguais!

O que esta expressão, do senso comum, pretende significar é que um rosto é sempre uno e indivisível na coerência das partes que concorrem para a sua singularidade e, por isso, constitui a primeira imagem associada à identidade individual.

Paradoxalmente, sendo uno o rosto é, também, múltiplo, quer pela impermanência da sua expressão temporal, quer pela sucessão das variáveis da identidade quer, ainda, porque o rosto constitui o primeiro modelo de aproximação ao que é diverso de si – o outro – cuja imagem de semelhança participa da multiplicidade morfológica que constitui o tipo de condição humana em cada um de nós.

A consciência que o sujeito detém dessa possibilidade é o primeiro patamar que conduz à noção de alteridade, subjacente ao processo representativo: a figura do eu, ao perscrutar-se no limiar da diferenciação e / ou indiferenciação, entrevê-se no grau de semelhança ou dissemelhança do outro.

A questão da dicotomia e da ambivalência do eu / outro aparece, morfológicamente, formulada em “Monólogo”,⁹⁶ em que o escultor António Duarte se auto-representa a partir de um busto bicéfalo, a meio corpo.

A duplicidade simultânea de duas figuras, uma clara e definida, de rosto expressivo e gesto incisivo à direita e, outra, de aspecto indefinido e inexpugnável como uma sombra, à esquerda, com os braços a apontarem alternadamente, de um para o outro lado, dá-nos a ideia de uma inquietante divisão no ser que, no limite, nos coloca face a face com a possibilidade da esquizofrenia comportamental, em que o pensamento e a acção se encontram dissociados; nenhum dos

hierático caracterizando-se pela síntese de formas orgânicas abstractas que evocam o vitalismo de Henry Moore.

⁹⁶ – “Monólogo” – pedra, 70x65x35cm, sd Vid. AMAD: AD-ESC-010-A

lados sabe realmente o que o outro pensa limitando-se, cada um, a constatar o que o outro faz.

Esta ambiguidade morfológica, dramatizada como representação bipolar, equivalente à relação simétrica do corpo e à topografia interior do cérebro, compartimentado em hemisfério esquerdo e direito a que corresponde, um lado mais cognitivo, a par de outro mais sensitivo; o aspecto racional e o intuitivo, equiparável à natureza preponderantemente diurna e apolínea, em contraste, com outra, mais nocturna e dionisíaca⁹⁷ remete, também, para o arquétipo iconológico de Jano. A divindade romana Janus, de rosto bicéfalo (um novo e um velho), que está na origem do nome Janeiro, venerada num templo com duas portas orientadas segundo o alinhamento Ocidente – Oriente (Nascente – Poente),⁹⁸ era consultada para auspiciar os bons começos.

A referência mitológica, subjacente ao lado ignoto de qualquer começo, pendente das transformações no espaço e tempo, encontra uma réplica contemporânea na estátua da “Prudência” que Raul Xavier realizou para a fachada do Palácio de S. Bento, no princípio da década de setenta.⁹⁹

A estátua da matrona sentada, com um rosto a reflectir-se no espelho (a consciência) e com o outro voltado para os transeuntes que surgem do lado direito, ao cimo da escadaria, antes de entrarem na Assembleia da República, em Lisboa, é muito diversa da representação setecentista, homónima, colocada no Palácio da Ajuda, da autoria de João José de Aguiar, cuja figura jovem, em pé, envolta num panejamento molhado, cingido ao contorno (à Phidias), prima pelo carácter neoclássico: apresenta um corpo prestes a desnudar-se, pendente do retirar da fíbula mas, prevenida, observa entretanto o

⁹⁷ Dicotomia apresentada por Friedrich NIETZSCHE, *A origem da tragédia*, [1892], Lisboa, Guimarães Editores, 1972.

⁹⁸ Cf., HAMILTON, Edith, *A Mitologia*, Lisboa, Dom Quixote, 1983, p. 59

⁹⁹ RAUL XAVIER (1894-1964) – “Prudência” – Lisboa, frontaria do palácio de S. Bento, 1971. Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 213

espelho onde, nas costas, descobre, à espreita, a serpente, símbolo da perfídia.¹⁰⁰

As possibilidades temáticas e expressivas da representação da ambiguidade ou da duplicidade do rosto são, como vimos, inúmeras, além da alteridade e de Janus poderíamos, ainda, aludir à “coincidentia oppositorum” o que, em termos filosóficos, equivale à possibilidade de coabitação equilibrada na duplicidade complementar.

g) Híbridos e Narigudos – (Acentuação / Redução / Miscigenação)

A encerrar o artigo da auto-representação, em António Duarte, não poderíamos deixar de regressar à questão do carácter jocoso presente em parte de sua obra.

A este respeito é necessário lembrar o “Homo Falus” que constitui o paradigma da auto-representação burlesca.¹⁰¹

O busto, realizado dois anos antes do “Auto-retrato com gesto obsceno” (1991), que acompanha toda a série das quatro auto-transfigurações de figuras históricas (provenientes de diferentes momentos do tempo para coabitarem, esculpidas no mesmo espaço), constitui o núcleo interior do molde compositivo que suporta, estruturalmente, todo o grupo, repetindo o esquema de hipertrofia do tronco e do exacerbamento da cabeça para adoptar, depois, à superfície, a atitude mais condizente aos atributos iconológicos de cada um.

A cabeça de “Homo falus” tal como o nome e a forma, de maneira literal e redundante induzem, apresenta o crânio e nariz protuberante, ambigualmente, conotado com o genital masculino.

¹⁰⁰ JOÃO JOSÉ de AGUIAR (1769-1840) – “Prudência” – Lisboa, Vestíbulo do Palácio Nacional da Ajuda, 1820, Vid. *Estatuária de Lisboa*, p. 212

¹⁰¹ – “Homo – falus” – gesso / cimento, 104x50x50cm, 1989. AMAD – AD-ESC-O211

A figura estruturalmente hierática e metaforicamente anedótica, aproxima-se do território provocador e derrisório, típico da modernidade, transformando a naturalidade do rosto numa abstracção objectual que dispensa a relação de verosimilhança com o retratado optando, ao invés, por uma síntese formal abstratizante.

O processo de abstracção que descondiciona a imagem da tutela anatómica, própria do sistema clássico, induz a modernidade a uma recuperação e reinterpretação do tema do rosto. Transgredindo na representação tradicional do retrato naturalista para atingir o fácies dramatizado da máscara descobre, nas feições, o território privilegiado e o pretexto primordial de todas as transformações.

A atitude, que até ao início do Século Vinte era discreta e reservada, transformou-se no espaço entre as duas grandes guerras; o rosto que antes era representado com sobriedade e “seriedade” tornou-se, entretanto, num palco de profundas transformações ficando, inexoravelmente, marcado pelo absurdo e pelo sofrimento.

O aspecto caricatural de “Homo falus” constitui um dos exemplos da continuidade temática do retrato e das possibilidades interpretativas do rosto na escultura do Século Vinte.

Neste sentido, “Homo falus” é uma figura duplamente contrastante: sobressai pela acentuada literalidade do conceito irónico e pela redução morfológica da anatomia nivelada em volumes arredondados.

O efeito de nivelamento ou de abstracção formal, conseguido com recurso ao processo de acentuação ou redução das estruturas anatómicas, encontra a sua génese de desenvolvimento no modernismo, podendo ser magistralmente acompanhado a partir da obra de Picasso, Modigliani, Duchamp-Villon ou Brancusi que conduziram a representação do rosto a níveis nunca antes imaginados. No espaço da década de 1931 a 1941 Picasso, dedicando-se à escultura, modelou, nesse tempo, inúmeras cabeças, das quais se

destacam, por afinidade morfológica com o “ homo falus” de António Duarte, meia dúzia de retratos de carácter expressionista, acentuadamente narigudos, que vão desde cabeças incógnitas de mulher aos retratos da sua companheira “Marie-Thérèse” até culminarem no Monumento público ao poeta francês Guillaume Apollinaire, evocado pelo busto de “Dora Maar”.¹⁰²

O busto erigido sobre o pedestal, à memória do escritor, conforme consta das versões de 1941 e 1972, corresponde a uma tipologia convencional do monumento antigo – Hermes na encruzilhada – género particularmente desenvolvido a partir do culto do retrato dos antepassados entre os romanos e que perdurou incólume, pelo menos, até à época oitocentista. A inovação de Picasso tem mais a ver com a expressão que dá ao retrato, em função da *maniera* como o formaliza, do que com alguma inovação de carácter estrutural ou conceptual do monumento, não fora a marca do seu génio revelar-se na imensa capacidade de, permanentemente, se reinventar a partir do mais prosaico ou banal do quotidiano. O que confere uma natureza singular àquela cabeça feminina, depreende-se da frescura da forma que ressuma reminiscências de uma aparente ingenuidade primitiva, combinadas com o saber e a mestria do ofício clássico da escultura.

O efeito da acentuação do nariz, patente nestas figuras de Picasso, encontra paralelo nas três “Cabeças de mulher” estereotipadas e longilíneas que Amedeu Modigliani, outro pintor modernista,

¹⁰² PABLO PICASSO (1881-1973) – “Tête de femme” – gesso / bronze, 71,5x41x33cm, Paris, Museu Picasso, 1931. Vid. “Figuration archaïque organique”, in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, Paris, Ed C.G.Pompidou, 1986, p. 153, fig., 175; *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), fig., 110; *L’Aventure de l’art au XX^e Siècle*, p. 325

– “Tête de femme” – madeira e gesso / bronze 71,5x41x33cm, 1931. Vid *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), fig., 132;

– “Tête de femme” – gesso e madeira, 128,5x54,5x62,5cm, 1931. Vid. op., cit., fig., 133

– “Tête de femme” (Marie-Thérèse) – madeira e gesso / bronze, 49,5x37,5cm, / 50x31x27cm, 1931; “Buste de femme” (Marie-Thérèse) – madeira e gesso / bronze, 128,5x54,5x62,5cm, 1931. Vid. idem, fig.s 128, 131

– “Tête de femme” (Dora Maar) / “Monumento a Guillaume Apollinaire” – gesso, 80cm, / 198cm, 1941em 1972, por indicação do autor, fez-se uma edição com 4 m para o jardim das esculturas do Museu de Arte Moderna. Vid. *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), fig., 197; *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 246-247

fortemente influenciado pela cultura clássica italiana, havia esculpido, em talhe directo, nas duas décadas anteriores (1911-1912).¹⁰³

A meio termo entre as figuras estilizadas de Modigliani e a desenvoltura das figuras expressionistas de Picasso, a representação de narigudos atinge o apogeu em 1918, no “Retrato do professor Gosset”, realizado por Raymond Duchamp-Villon, que conduz a representação à redução exacerbada do pormenor do lábio e do nariz do retratado.¹⁰⁴

A síntese inequívoca do processo de nivelamento radical do rosto acontece, porém, entre 1909 e 1924, com Brancusi onde, através de sucessivas reinterpretações (“Cabeça [jacente] de criança dormindo”, “A musa adormecida”, “O começo do Mundo”), reduziu o tema da cabeça à sua essencialidade volumétrica, traduzindo-o no contorno epifânico de um ovo.¹⁰⁵

A série realizada por Brancusi começa por retratar uma face em concreto (criança), acabando por representar rostos que não pertencem a alguém em particular aproximando-se, progressivamente, da imagem idealizada da musa ou da génese da criação; um casulo de luz ovóide que resulta do sonho arquétipo da imaginação do escultor.

Que haverá de mais elementar do que uma linha oval para delimitar o perímetro de um rosto e, todavia, de mais telúrico e profundo do que a

¹⁰³ AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920) – “Tête” – pedra, 71,1x16, 5x23, 5, Philadelphia, Museum of Art, Philadelphia, 1911-1912, Vid. KRYSTOF, Doris, “colunas de ternura”, in *Modigliani* London, Paris, etc., Taschen, 1996, p. 28; – “Tête” – pedra, (cálcário) 63,5x15,1x21cm, NY, Salomon Guggenheim Museum, 1911-1913, idem, p. 34 – “Tête” – pedra, (cálcário) 63,5x12,5x35cm, Londres, Tate Gallery, 1911-12. Ibidem, p. 37; “Bourdelle, Lehmbruck, Modigliani” in, *La Sculpture de ce Siècle*, p. 50

¹⁰⁴ RAYMOND DUCHAMP-VILON (1887-1968) – “Tête (portrait) du professeur Gosset” – gesso patinado, Paris, 30x23,5x23,5cm, Museu Nacional de Arte Moderna, 1918, Vid. “Primitivisme, expressionisme”, in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 138-139,147; *L’Aventure de l’art au XX^e Siècle*, p. 185

¹⁰⁵ CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) – “Cabeça de criança dormindo” – mármore branco, 11x16,5x14,5cm, 1908, Vid. *Brancusi*, CGP, p. 11; – “A musa adormecida” – pedra mármore, 18,4x26,7x20,3cm, 1909-10. Idem p. 37; – “A musa adormecida” – bronze, 27,9cm, 1910, Vid. *A linguagem na Escultura*, p. 114; – “A musa adormecida” – bronze, 17,5x26,5x19cm, 1910, Vid. *Brancusi*, CGP, pp. 31, 36; – “A musa adormecida” – pedra, 1917-8; – “Le commencement du Monde” – bronze, 28,5cm, Holanda, Kröller-Muller Museum, 1924

representação tridimensional de um seixo, geometricamente regular, semelhante ao ovo, que simboliza o princípio universal de onde tudo procede e que o todo reúne?

O que Brancusi propõe, com esta solução formal e compositiva, é o equivalente à autodeterminação do tema do rosto e da própria escultura traduzida, aqui, pela essencialidade estrutural do volume ovóide (cabeça / forma) jacente sobre uma superfície horizontal – a base (plinto / estrutura).

A essencialidade geral da sua obra e deste esquema compositivo, em particular, constituem uma referência incontornável na escultura do Século Vinte cuja influência se revela, por exemplo, na cabeça feminina em bronze policromado (“Sem Título”), jacente, sobre um bloco de calcário, realizada em 1960, por Martins Correia.¹⁰⁶

Comparativamente à “verdade do material” e ao sereno hieratismo formal que caracteriza o estereótipo abstracto das cabeças de Brancusi, esta peça de Martins Correia, apresenta-se como fragmento naturalista ou retrato policromado de uma jovem de olhos abertos.

Embora a figura representada corresponda à modelação habitual, o que é revolucionário no contexto português, é a inusitada solução compositiva que rompe com a tradicional posição do busto a que o autor acrescenta a sua nota pessoal de policromia, que contraria, aquece e informaliza a fria rigidez da peça em bronze.

A par da propensão para o nivelamento, conducente à abstracção da figuração, por via da redução e / ou da acentuação das estruturas do rosto, a modernidade caracteriza-se, também, pela crescente tendência para a hibridização formal assimilando aspectos pertencentes a outros géneros artísticos, nomeadamente, da pintura.

¹⁰⁶ MARTINS CORREIA, (1910-1999) – “Sem Título”– bronze policromado, Golegã, Museu Municipal Martins Correia, 1960. Idêntica solução compositiva aparece em ANTONY GORMLEY (1950) – “Out of this world” –1140X85X140cm, 1983-84 que apresenta uma figura em barro, sentada, em cima de uma cabeça jacente em chumbo. Vid. <http://www.antonygormley.com/>

Quer pela autonomia compositiva, quer pelo cromatismo, a cabeça jacente sugere um tratamento do rosto próximo do género da “natureza-morta”.¹⁰⁷

O caso mais flagrante da miscigenação entre a escultura e a pintura é, certamente, o de Martins Correia que, além do cromatismo que caracteriza a sua poética pessoal, associa elementos compositivos fragmentados, como se fossem pictogramas isolados do contexto da BD (Banda Desenhada) ou da Pop internacional.

Não obstante a ruptura vanguardista assinalável, a sua obra continua a recorrer ao sistema clássico, nomeadamente à modelação, caracterizando-se por uma inusual liberdade formal que sintetiza, no fragmento, toda a frescura e potencialidade expressiva do retrato.

A cor, o recorte e a solução compositiva dos retratos das poetisas “Sofia de Mello Breyner” e “Natália Correia” ou de sua filha “Maria Elsa Martins Correia”,¹⁰⁸ constituem uma solução formal impar, sem paralelo na escultura portuguesa, apenas comparável a Marino Marino que, como ele, integra a referência clássica da escultura, a par da pintura¹⁰⁹ e, de forma mais moderna e radical, a Picasso que nos anos sessenta transforma os retratos de “Jacqueline” em máscaras cubistas, de cartão ou de chapa metálica pintada.¹¹⁰

¹⁰⁷ Ver: Cap. IV, HERÓIS, 1 – Antropomorfismo e Abstracção – h) Construção, *Objet trouvé e Assemblage*

¹⁰⁸ MARTINS CORREIA (1910-1999) – “Sofia de Mello Breyner” – Cabeça em bronze policromado, s/ plinto de madeira, 35x38x24cm Golegã, M M M C, 1986; – “Homenagem a Natália Correia” – bronze policromado”, s/ plinto de madeira, 86x40x25cm, Golegã, M M M C, sd; – “Maria Elsa Martins Correia” – retrato a 1/2 corpo em bronze policromado, s/ plinto de madeira, 97x31x22cm, MMC, Golegã, sd. Vid. “Homenagem a Martins Correia”, Galeria Verney, 2000, pp. 15, 31; “Martins Correia”, Golegã, pp. 15, 13, 19

¹⁰⁹ Veja-se por exemplo: MARINO MARINI (1901-1980) – “Portrait de Marina” – gesso policromo, 37X23X21cm, Milão, Museo Marino Marini, Civiche racolte d'arte, 1946. Vid. *Marino Marini- Sculptures & Dessins*, Lisboa, Museu do Chiado, 1995, p. 75

¹¹⁰ PABLO PICASSO (1881-1973) – “Tête de femme” (Jacqueline) – cartão recortado e policromado (molde reutilizado em fig., 636], chapa recortada e policromada, cartão recortado e policromado, 50x42x28cm 1962; – “Tête de femme” (Jacqueline au ruban vert) – cartão recortado e policromado, 50,5x41cm, 1962; – “Tête de femme” – chapa recortada e policromada, 32x24x16cm, 1962; – “Tête de femme” – chapa recortada policromada, 24,5x24,2x12cm, 1962; – “Tête de femme” – acrílico sobre compósito

O contraste desta passagem do rosto à máscara através da contaminação de territórios e do uso de novas técnicas e materiais, é tanto mais evidente se nos reportarmos à tradição clássica, renascentista, cuja influência é determinante na escultura ocidental. Se evocarmos, por exemplo, o “Retrato de Battista Sforza, Duquesa de Urbino”, verificamos que a versão em óleo sobre madeira, de Piero Della Francesca, é muito diversa do busto em pedra realizado por Francesco Laurana. Embora se trate, indiscutivelmente, de dois excelentes retratos da mesma pessoa, as obras não poderiam ser mais diversas, ampliando, cada qual no seu registo, o limite das possibilidades expressivas de cada linguagem e material; através da monumentalidade tridimensional, a escultura exalta, poeticamente, a condição inefável da imaterialidade da retratada (mais do que um retrato, esta peça é o símbolo da feminilidade idealizada na Renascença; uma presença serena em majestosa e requintada atitude espiritual), enquanto a pintura, através da inebriante sinfonia cromática, traduz a ilusão concreta da matéria corpórea, evocada como realidade.¹¹¹

A contrastar com algum conservadorismo acrítico, inspirado pela tradição académica, na convencionalidade clássica que caracteriza a maioria das abordagens do rosto, a obra do escultor Martins Correia constitui um caso verdadeiramente singular na escultura no Século Vinte, por ser capaz de relacionar a técnica clássica da escultura, (modelação) com outros contributos usualmente predominantes na pintura.

polimerizado sobre estrutura metálica, 1200x520x400cm, 1957-91. Vid. *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), fig.s 634, 629; 631, 635, 493B

¹¹¹ PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492) – “Retrato de Battista Sforza, Duquesa de Urbino” (mulher de Federico da Montefeltro) – óleo sobre madeira, 47x33cm, Galleria degli Uffizi, Florence, 1465-66

FRANCESCO LAURANA (1430-1502) – “Cabeça de Battista Sforza, Duquesa de Urbino” – pedra, 50,8cm, Museo Nazionale del Bargello, Florença, 2ª ½ do Séc. XV, c. 1474. Vid. *O rosto humano na arte*, Lisboa, Alfa, 1972, fig., 23

h) O Bestiário do Rosto

Uma das obras mais emblemáticas da modernidade é, certamente, a “Cabeça de touro” que Picasso construiu em 1942, a partir da *assemblage* de uma sela e de um guiador de bicicleta.¹¹²

A fulgurante simplicidade da peça equiparável, em eficácia, ao “ovo de Colombo”, faz justiça à genialidade do autor e à sua proficiente criatividade, cuja atitude resumia ao seguinte aforismo: - “Eu não procuro... encontro!”

A obra que sinteticamente resulta da reciclagem de dois “objets trouvés” (morfologicamente afins), investidos de uma nova significação, produz um profundo impacto na escultura da segunda metade de novecentos.¹¹³

A peça, sendo essencialmente moderna no que diz respeito ao método e à sua condição material (reciclagem e recontextualização simbólica de objectos de uso corrente) reenvia, por outro lado, o espectador para a tradição clássica.

Para se alcançar o sentido pleno de “Tête de Taureau “ é necessário tomar em consideração a importância da figura temática do touro na obra de Picasso.

Além de ser um aficionado da “festa brava”, o que levou Picasso a produzir imensos desenhos e pinturas a propósito, o motivo taurino

¹¹² PABLO PICASSO (1881-1973 – “Tête de Taureau “ – sela e guiador de bicicleta (couro e metal) Museu Picasso, Paris, 42x41x15, 1942. Vid. ‘recyclage d’objets trouvés. La Tête de taureau’, in, *Picasso Sculpteur*, (Werner SPIES), pp. 208-209, 216, fig. 240; *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 415; “La récupération de l’objet déchu “, in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*, pp. 149-188-189-192

¹¹³ A importância da reutilização de materiais heterogéneos tradicionalmente ignorados pela escultura (objectos de uso comum) e a sua integração por *assemblage*, inclusive miscigenada com a prática da modelação, revela-se numa atitude metodológica recorrente em parte da sua obra, como se observa, por exemplo, em “A cabra” (1950) onde o artista usa cabaças para as tetas e um cesto encanastrado de verga, para formar a barriga, amalgamando o conjunto com gesso. O mesmo método foi também, usado na série de esculturas realizadas pelo artista Catalão JOAN MIRÓ (1893-1983) na década de sessenta, que resultam essencialmente da *assemblage* de rebotalho achado à beira dos caminhos. Vid. “Miro escultor”, (texto de Jacques DUPIN com fotografias de CATALÀ-ROCA) Lisboa, Europa América, 1974

aparece, não esqueçamos, representado na emblemática obra-prima, “Guernica”, pintada em 1937.

Paralelamente às obras em que o carácter social e político predomina interessa-nos, sobretudo, referir outra vertente, tendencialmente autobiográfica, em que o artista recorre ao imaginário pagão para se auto-representar como Fauno, Sátiro ou Minotauro, lembrando, a propósito, “Fauno desnudando uma mulher” ou “Minotauromaquia”, da série de gravuras que realizou em 1936.

Esta referência à efabulação mítica do bestiário do rosto, na revolucionária obra de Picasso, surge a propósito das repercussões que o assunto tem na obra de outros escultores do Século Vinte.

A incursão pelo tema, no contexto português (ressalvando a importância relativa do trabalho) deve ser, sobretudo, assinalada na obra de Jorge Vieira, cujo percurso começa no retrato e vai até ao bestiário zoomórfico de uma mitologia pessoal.¹¹⁴

A peça que tomamos como ponto de partida é o “Retrato de Rolando Sá Nogueira”,¹¹⁵ um dos companheiros da viagem à Itália, em motorizada (Citifix – 50cc), em 1951.¹¹⁶

Nesta cabeça em terracota, além do material, é de realçar a forma estereotipada e simbólica do rosto, distante do naturalismo oitocentista, onde é notória a tendência para o nivelamento formal e a aproximação ao hieratismo sintético, formalmente, análogo da intemporalidade monumental do retrato egípcio.

Em 1953, a figuração do rosto impessoaliza-se, parecendo adaptar-se ao formulário do pote ou dos vasos, característicos da tecnologia do

¹¹⁴ Ver: também, António Duarte, “Dualidade” (1973) in., Cap. I, MONUMENTALIDADE VERTICAL, 2 – Monolitismo Contemporâneo

¹¹⁵ JORGE VIEIRA (1921-1999) – “Retrato de Rolando Sá Nogueira” – terracota, c. 1950. Vid. *Jorge Vieira*, Museu do Chiado, p. 137

¹¹⁶ Ana Sousa DIAS, ‘A Viagem’ in, “Jorge Vieira – Homem Sol”, Lisboa, Parque Expo’98, 1999, pp. 81-92

material cerâmico, como acontece na peça “Sem título”,¹¹⁷ em que a cabeça se duplica e transgride da verosimilhança realista para se adaptar às possibilidades fantásticas do ideário surrealista.

A obra, constituída de duas cabeças semelhantes, invertidas e unidas pelo topo, assemelha-se a uma clepsidra, com um desígnio autónomo, como se o rosto se quisesse mirar no seu reflexo.

A partir desta peça assiste-se à assunção de um bestiário surrealizante, obtido pela desconstrução fragmentada do corpo, que se recontextualiza em diferentes situações e hipóteses compositivas, em função de uma hermenêutica pessoal.

Paralelamente ao polimorfismo é de salientar outra vertente estética do seu trajecto formal que tende para um nivelamento gradual das estruturas anatómicas, levando o rosto a sintetizar-se e a transformar-se em máscara zoomórfica assumindo, com particular incidência, a fisionomia do touro.

De entre as inúmeras obras congéneres podem destacar-se três peças, morfologicamente afins, que sintetizam a gradual passagem da figuração à abstracção e a aproximação do rosto ao motivo taurino: a cabeça com cornos, apoiada em pés e olhos de espanto, “Sem título”¹¹⁸ (1951), em terracota policromada com engobes a branco, preto e vermelho, constitui a representação mais antropomórfica; a cabeça realizada em 1953, “Sem título,”¹¹⁹ contrasta pela redução sintética do rosto a um contorno ovóide (análogo à silhueta do “Projecto para o Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido” realizado no ano anterior – 1952), pontuado por duas pequenas esferas a assinalar os olhos e por um elemento linear, longitudinal a servir de nariz; o bronze policromado “Sem título”¹²⁰, realizado em 1955, retoma a silhueta ovóide da máscara anterior e representa, de

¹¹⁷ – “Sem título” – terracota com engobes, 45x18x26,5cm, 1953. Vid. *Museu do Chiado, Arte Portuguesa, 1850-1950*, pp. 328,329; *Jorge Vieira*, Museu do Chiado, p. 64, fig. 37]

¹¹⁸ – “Sem título” – terracota com engobes, 32x19x21cm, 1951. Op, cit, p. 62, fig. 35

¹¹⁹ – “Sem título” – terracota com engobes, 35x17,5x15,5cm, 1953. Idem, p. 61, fig. 34

¹²⁰ – “Sem título” – bronze policromado, 37,5x20,5x29cm, 1955. Ibidem, p. 67, fig. 44

maneira mais explícita, a cabeça de um touro, motivo que o autor continuará sucessivamente a representar, pelo menos, até ao final da década de oitenta.¹²¹

De salientar que, tanto pela matéria como pelo tema, estas obras enquadram-se dentro da tradição mediterrânica (cerâmica helénica) evidenciando, por outro lado, uma miscigenação cultural com a “arte primitiva” africana, que a seguir a meados da segunda década do Século Vinte teria influenciado o “Cubismo”.¹²²

À semelhança de Picasso, também Jorge Vieira se interessou pela escultura africana, colecionando máscaras, cujas formas sintéticas interiorizou e combinou com outras reminiscências da cultura mediterrânica de onde transparece, nomeadamente, o motivo do Minotauro que constitui um arquétipo subjacente à cultura ocidental estando, inclusive, relacionado com a visão mítica, antropogeológica da Europa.

Segundo a mitologia clássica, o Minotauro era um monstro meio toiro, meio homem, filho do amor ilícito de Parsífae, mulher do rei Minos e de um magnífico touro [Zeus?].

Após o seu nascimento, Minos encarregou Dédalo, o arquitecto real, de realizar o projecto do labirinto na ilha de Creta. Entretanto, a princesa Ariadne, na ânsia de salvar Teseu, por quem se apaixonara, seduz o construtor, que lhe confia o segredo para se poder escapar do labirinto. O estratagema (fio de Ariadne) consistia em fazer-se acompanhar de um novelo, cuja extremidade deveria ser fixa à entrada para, a partir daí, poder deambular sem se perder e regressar

¹²¹ – “Sem título” – bronze, 11,3x23x9cm, 1954; – “Sem título” – bronze, 9,5x5,5x8cm, [vários múltiplos] 1955; – “Sem título” – ferro soldado, 55x17x68cm [a peça ou uma réplica encontra-se em Almada, Casa da Cerca] 1960; – “Sem título” – terracota com engobes, 163x71,5x68cm, 1989. Vid. *Jorge Vieira*, Museu do Chiado, pp. 78,79,91,105; fig.s, 58, 56, 75, 94

¹²² O Museu Picasso, em Paris, preserva uma “Máscara Grebo” cujo contorno facial formado por uma elipse, coroado por duas hastes verticais, paralelas, (chavelhos) com os olhos o nariz e a boca poligonais, constitui um bom exemplo da síntese estereométrica, frequente na escultura africana.

através do fio. Quando o rei Minos se deu conta de que os Atenenses haviam descoberto a saída, prendeu Dédalo e seu filho Ícaro no interior do labirinto de onde viriam a sair, voando, com recurso ao artifício de umas asas de penas coladas com cera ou resina. No êxtase do voo o rapaz esquece-se das recomendações do pai, aproxima-se demasiado do sol, destrói o engenho e precipita-se no abismo.¹²³

Esta narrativa, iniciada em amores ilícitos, apresenta, por outro lado, semelhanças com a paixão de Zeus por Europa (filha do rei de Sídon), que desce do Olimpo transformado em toiro para a cortejar, raptando-a para

Creta,¹²⁴ onde se ocultam e consomem a descendência, assegurando uma prol de distintos e poderosos filhos, entre eles *Minos* e *Radamanto*.¹²⁵

Complementarmente a Zeus, figura maior do panteão olímpico, que se metamorfoseou em touro e a par do Minotauro que conjuga características humanas com traços zoomórficos há, ainda, a considerar, por analogia, outras deidades menores da terra, como Pã e os Faunos.

¹²³ Uma das maiores intervenções públicas de Picasso foi a “A queda de Ícaro” – pintura mural com 100m² (constituída por uma assemblage de painéis de contraplacado a partir do solo até ao tecto) que realizou em 1958, para o *grande* hall do edifício da UNESCO (Foyer des Délégues) Vid. ‘La chute d’Icaro’ au palais de L’UNESCO” [1958] in, *L’Aventure de l’art au XX^e Siecle*, p. 550

Na escultura portuguesa, o tema aparece tratado, por exemplo em JOAQUIM CORREIA (1920) – “Ícaro” – bronze, 28x12x7cm; gesso patinado, 93x37x37cm, 1986; – “O salto” – bronze, (estudo) 40x14x40cm / 160x56x160, S. Pedro do Moel, 1961. Figura com o aspecto de um fauno (adaptada a uma rocha bruta, de formato ovóide) que antecipa Ícaro. Vid. “Joaquim Correia”, Galeria Verney, 1997, pp. 37, 23; “Aula extra – antigos professores das Belas Artes”, FBAUL, 2006, p. 21

¹²⁴ Após uma visita à Grécia, o escultor Arménio-Americano REUBEN NAKIAN (1897-1986) desenvolveu uma obra, essencialmente, marcada pela mitologia clássica, em particular associada a Creta, veja-se por exemplo: – “Europa and the Bull” – bronze, 24,1x25,1x11,4cm, Florida, USA 1945. Vid. *Reuben Nakian*, FCG, Lisboa, 1988, fig., 29; – “Maquette de Satirycon I” – bronze, 25,4x35,6x15,2cm, Connecticut, USA, 1980; – “Satirycon I” – bronze, 213,4x259,1x106,2cm, Lisboa, Jardim da FCG, 1981. Op., cit., fig., 69-70; *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa*, p. 168; – “Voyage to Crete” – bronze, 93,3x124,5x44,5cm, CAM-FCG, 1982. Op., cit., fig., 39

¹²⁵ Cf., E. HAMILTON, *A Mitologia*, Lisboa, D. Quixote, 1983, pp. 199, 218-220; 108-111

Pã, filho de Hermes, flautista magistral (autor da “flauta pã”, feita de cana), nascido na Arcádia, com chifres e cascos de bode, era o protector dos cabreiros e dos pastores. Considerado turbulento, o jovial semideus era o companheiro das ninfas dos bosques por quem estava permanentemente apaixonado mas, por quem era, invariavelmente, rejeitado, dada a sua fealdade.¹²⁶

À semelhança de Pã, também os sátiros romanos (faunos) eram homens-bode que habitavam os lugares selváticos da terra e perseguiram as ninfas.¹²⁷

¹²⁶ Eis alguns exemplos: CANTO DA MAYA (1890-1981) – “Máscara de Sátiro ou Pan” – 1926; – “Busto de Sátiro” – cimento, (cabeça em cima de plinto) [176x46x33cm] Jardim do atelier de Boulogne / Montparnasse, França, 1930; JOAQUIM CORREIA (1920) – Pã ou, “Pastor peregrino” – bronze, 40x14x26, MJC, Marinha Grande, 1972; idem, desenho de 1971. “Joaquim Correia”, Oeiras, Galeria – Verney, 1997, p., 29; “Joaquim Correia – Escultura”, ESBAL, 1991, p., 85; JOSÉ AURÉLIO (1938) – “Pan” – aço, 84x40x27cm, 1959; – “Auto-Retrato” – madeira e outros, 100x50x30cm, 1990. A auto-representação é formada a partir da assemblage de um tronco de madeira carcomida pelo bicho, encimado por uns cornos de carneiro, com uma válvula (lâmpada) a meio do torso. O contorno remete para a forma de um instrumento musical do tipo viola. No conjunto a peça retoma a temática de “Pã”, do final dos anos cinquenta, cuja morfologia abstracta é muito semelhante à “Varina” de JORGE VIEIRA (1921-1999) – “Varina” – bronze, 51,5X26X12cm, [múltiplo de sete] Lisboa, 1957. Vid. *Jorge Vieira*, Lisboa, Museu do Chiado, SEC/ IPM, pp. 82, 126; José *Aurélio*, *Gestos e Sinais*, pp. 75,14

¹²⁷ A propósito da recente “Ninfa e Fauno” – terracota / gesso, Julho de 2007, diz-nos Joaquim Correia: “Esta peça é dedicada às mulheres de São Pedro de Moel. A todas as mulheres das matas, que trabalham nos bosques ou nos pinhais. Os homens andavam lá perto e havia muitas que apareciam grávidas, tinham os filhos e não sabiam quem eram os pais. Havia muitas nessa situação de tal maneira que, desde há muito tempo, existem creches na Marinha Grande para essa gente. Daí, na peça estar presente a aproximação do mar e do pinhal [daí o pinheiro, com o fauno em cima dele] para dar a ideia desse espírito da atracção do homem pela mulher. [...] Nesta mulher, há um pouco *fingimento*; finge que atira a água para cima. [...] Claro que é uma alegoria da sedução esta ideia de fazer estas figuras à semelhança de uma ninfa e de um fauno.” Ver ANEXOS: Entrevista, 29 de Julho de 2007. O tema do fauno aparece também em: ANJOS TEIXEIRA, (pai) Artur (1880-1935) – “Fauno e Ninfa” – estatueta em bronze, Sintra, 1908. Vid. “Anjos Teixeira, Artur e Pedro, Vida e obra”, CMS, 2005, p. 33; CANTO DA MAYA (1890-1981) – “Fauno” / “Homenagem: estátua para um túmulo, jardim ou hall” – estatueta de gesso patinado a bronze, 40x52x26cm, 1919. Vid. *Canto da Maya*, IPPC-FCG, 1990, p., 113; LEOPOLDO DE ALMEIDA (1898 – 1975) – “O Fauno ou Ancestralidade Meridional” – bronze, 106x100x53cm, Museu do Chiado, 1927; – “Fauno e ninfa” – relevo em pedra, Lisboa, fachada do Teatro Éden, 1934-7. Vid. *Escultura Portuguesa*, p. 195. Ver: Cap., II, MONUMENTALIDADE JACENTE: 3 - “Pathos”, a) Vénus patéticas, faunos e naufragos

A transfiguração zoomórfica do rosto, emoldurado com os apêndices do touro ou do bode, corresponde, em termos artísticos, a uma maneira eufemística de representar o desejo sexual que é, por assim dizer, o principal motivo de sublimação na arte; submetido às paixões, o artista, revê-se em Zeus, no Sátiro ou no Minotauro, como forma de representar a força do instinto básico que, em termos freudianos, é conotada com a energia libidinal. ¹²⁸

¹²⁸ À semelhança de “Ninfa e Fauno” também o tema de “Apolo e Dafne” [Ver: Cap. V, MITOS - b) ♀ – Eva e Hespérides] ou de “Leda e Cisne” constituem representações eufemísticas da pulsão básica do instinto sexual. A este respeito ver, por exemplo: ANTÓNIO VIDIGAL (1936) – “Leda e o cisne” – madeira de faia, 110x130x100cm, 1972. *Escultores contemporâneos em Portugal*, p., 215; REUBEN NAKIAN (1897-1986) – “Leda and the Swan” – bronze, 152,4x335,3x111,8cm, 1977. Vid., *Reuben Nakian*, FCG, Lisboa, 1988, fig. 20; JOÃO CUTILEIRO (1937) – “Leda e o cisne III” – mármore, 48x40x30cm, 1989; – “Leda e o cisne IV” – mármore, 89x82x34cm, 1989. Vid., *João Cutileiro, Exposição Antológica*, FCG, Lisboa, 1990, fig.s, 202, 203