

**SEMI  
NÁRIOS DE  
ESTUDOS  
DE ARTE:  
ESTADOS  
DA FORMA I**

**SEMI  
NÁRIOS DE  
ESTUDOS  
DE ARTE:  
ESTADOS  
DA FORMA I**

Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I

Edições Eu é que sei

Centro de História da Arte e Investigação Artística  
Universidade de Évora

Palácio do Vimioso  
Largo do Marquês de Marialva, 8  
7002-554 Évora  
tel: 00 351 266702743  
fax: 00 351 266744677  
e-mail: [chaia@uevora.pt](mailto:chaia@uevora.pt)  
[www.chaia.uevora.pt](http://www.chaia.uevora.pt)

Coordenação:  
Sandra Leandro

Autoria dos artigos:  
Ana Luísa Barão, Clara Menéres, Diogo Félix, Duarte Belo,  
Elisabeth Évora Nunes, Emília Tavares, Filipe Rocha da Silva, Jorge Croce Rivera,  
Paulo Simões Rodrigues, Pedro Portugal, Sandra Leandro.  
Os textos são da responsabilidade dos respectivos autores.

Capa e paginação:  
Nuno Neves

Impressão e acabamento:  
Tipografia Peres

ISBN:  
978-989-95584-3-4

Depósito Legal:  
266630/07

# Índice

Apresentação .....	7
Introdução .....	9
Sandra Leandro, Universidade de Évora, Universidade Nova de Lisboa <b>Teoria e Crítica de Arte em Portugal no final do século XIX...</b> .....	13
Emília Tavares, Museu do Chiado <b>Fotografia e Vanguardas.</b> .....	47
Duarte Belo, Fotógrafo e Arquitecto <b>A Representação da Paisagem pela Fotografia.</b> .....	59
Jorge Croce Rivera, Universidade de Évora <b>Diaporéticas contemporâneas: a enigmática do sentir.</b> .....	67
Filipe Rocha da Silva, Universidade de Évora <b>Porquê criar imagens visuais?</b> .....	75

Pedro Portugal, Universidade de Évora

**Like Perseus artists have to behead Medusa and petrify the audience with it.**

**Como Perseus os artistas têm que decapitar Medusa e petrificar a audiência.** ..... 91

Ana Luísa Barão, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

**Teoria e Crítica de arte em Portugal na primeira metade do século XIX. Uma Exposição. Uma Análise.** ..... 103

Diogo Félix, Artista Plástico e Professor

**S/título.** ..... 123

Elisabeth Évora Nunes, Universidade Nova de Lisboa

**Caminhos do Urbanismo em Portugal.** ..... 127

Paulo Simões Rodrigues, Departamento e Centro de História da Arte da Universidade de Évora

**Urbanismo, Arquitectura e Monumentos Nacionais na Évora Oitocentista: Balanço Historiográfico.** ..... 141

Clara Menéres, Universidade de Évora

**A escultura e as novas tecnologias.** ..... 163



# Apresentação

Este volume compila um conjunto de conferências proferidas no âmbito do Seminário de Estudos de Arte de 2002–2003, disciplina destinada aos finalistas do Curso de Artes Visuais da Universidade de Évora. O programa desta cadeira prevê o convite a personalidades do mundo das artes, artistas, teóricos, críticos que possam dar uma abertura, uma leitura múltipla sobre o universo dos estudos de arte, indo desde a prática artística e a sua problemática à reflexão sobre os conteúdos, ao enquadramento histórico, à análise crítica e reflexão estética.

Nas doze comunicações aqui apresentadas encontramos autores com formações diversas e a desejável variedade de temas. Podemos acompanhar o pensamento de artistas que falam sobre a sua obra a criadores que analisam o meio profissional ou a realidade sócio-política e estética em que evoluem. Encontramos também artigos de estudiosos que se debruçam sobre a crítica de arte, a fotografia, a arquitectura e o urbanismo. Neste conjunto de textos também se sente a maneira como cada autor se expressa, indo da transcrição de uma comunicação oral, com toda a espontaneidade da linguagem, até à escrita mais elaborada concebida para a leitura.

Esta publicação é a primeira de uma série que pretende dar a conhecer o que de melhor se realiza no ensino artístico desta Universidade, no plano da reflexão teórica. Pareceu-nos que seria este o modo adequado de divulgar as comunicações, dando-as a conhecer a um público mais alargado, a todos os que se interessam pelo conhecimento da arte.

Temos ainda que agradecer à Mestre Sandra Leandro o trabalho de programação das conferências, os convites criteriosos às diversas personalidades intervenientes e a organização da publicação. Foi devido às suas qualidades científicas, método e persistência que esta publicação se tornou possível.

Clara Menéres

Lisboa, 25-9-07

# Introdução

*Ainda está vivo o minuto que / impede que morra sem raízes / cada minuto de hoje.*

Fiama Hasse Pais Brandão

Estados da Forma é o subtítulo dos Seminários de Estudos de Arte que se realizam desde o ano lectivo de 2002-2003, prevendo-se a sexta edição no ano de 2007-2008. Devo este subtítulo à Metafísica: ao contrário do par potência-acto, que permite entender especialmente a mudança, a relação matéria-forma faz-nos compreender como as coisas estão compostas. Tendo esta actividade uma forte preocupação pedagógica, procurando o dinamismo e a articulação de saberes, tentando mostrar o amplo horizonte das pesquisas em Arte, pareceu-me importante contemplar também a noção de forma que se apresenta como uma constante.

Os Seminários têm como objectivo principal facultar o contacto com diversos intervenientes do mundo da Arte, oferecendo a possibilidade de debater os temas que se expõem. Privilegiou-se, desde o primeiro momento, a pluralidade de perspectivas e convidaram-se conferencistas não só da Universidade de Évora, mas também de outras instituições académicas, ou autores cujo trabalho é relevante. Sendo uma disciplina destinada aos alunos da Licenciatura de Artes Visuais da via artística, pensei que seria proveitoso se se alargasse a outro público, assumindo-se como um serviço cívico de acesso livre promovendo a necessária ligação da Universidade à sociedade. Procurando constituir-se como um instrumento de formação, os programas dos Seminários pretendem abarcar o máximo de temáticas proporcionando

quer a reflexão sobre conteúdos que os alunos e o restante público aderem com facilidade, quer incluindo temas que não serão, talvez, de interesse imediato, mas que se planeiam, exactamente, para alargar o horizonte do conhecimento.

Foi também nosso objectivo, desde o início, que se publicassem os textos resultantes das conferências que apresentaram, em alguns casos, linhas de investigação e/ou criação singular, ou colectiva, inéditas. É grato ter ouvido muitas vezes ao longo destes anos: «é a primeira vez que estou a apresentar o meu trabalho» e é estimulante poder publicar esses contributos.

Desde a concepção do programa, até à participação dos conferencistas, esta tem sido uma iniciativa que vive exclusivamente da boa vontade dos intervenientes. Por isso, quero destacar e agradecer a colaboração imensamente generosa de todos os conferencistas, quer dos meus colegas da Universidade de Évora, quer, em particular, daqueles que aqui se deslocaram sem qualquer retribuição monetária partilhando o seu saber. A elaboração dos cartazes, ao longo destes anos, não teria sido possível sem a preciosa ajuda da Mafalda Matias e do Duarte Belo. A ambos quero deixar o meu agradecimento mais expressivo.

Grande parte das sessões foram transcritas pela ex-aluna Rita Vargas Matias, que cumpriu de forma exemplar a sua função, e a partir delas os autores redefiniram o seu texto. As comunicações muito flexíveis e plurais na forma e no conteúdo, possibilitaram, em alguns casos, o debate ao longo da exposição não sendo, por isso, passíveis de uma transcrição mecânica. Na maioria dos casos conservou-se a vivacidade da exposição oral, por vezes, em detrimento de uma forma mais burilada, não se perdendo, no entanto, o carácter do Seminário.

Os textos que agora se apresentam pertencem aos Seminários organizados no ano lectivo de 2002-2003 e seguem a ordem do programa. O primeiro artigo, de minha autoria, versa as linhas fundamentais da Teoria e da Crítica de Arte em Portugal no final do século XIX, numa reflexão a partir de fontes escritas e do desenho humorístico. O segundo artigo de Emília Tavares, Técnica Superior do Museu do Chiado e Investigadora especialmente no domínio da Fotografia, aborda os discursos fotográficos do Construtivismo, Dadaísmo, Vorticismo e Surrealismo, problematizando de forma muito interessante os contributos de Man Ray, Christian Schad, László

Moholy-Nagy, El Lissitsky, Alexander Rodtchenko, entre outros. Duarte Belo, Fotógrafo e Arquitecto, apresentou no Seminário um vasto conjunto de fotografias que tinha realizado em Portugal nos últimos dez anos. O seu texto é um breve reflexo desse momento em que afirmou que tenta compreender «que fascínio exerce a terra e, provavelmente, sempre exerceu, sobre quem a olha, sobre o viajante, ou sobre quem, em tempos muito recuados, aí terá chegado na procura de um local para habitar». O artigo do Investigador e Professor desta Universidade Jorge Croce Rivera, começa por explicar como o pensamento se constitui através de dificuldades. Interrogando o enigma do sentir na comoção estética, analisa duas obras do Museu Nacional de Arte Antiga, entre elas o conhecido *Ecce Homo*, do século XV, e aplica a noção de jogo proposta pelo antropólogo René Callois ao domínio artístico da Apresentação e da Representação. Filipe Rocha da Silva, Pintor e também Professor desta Universidade, abordou várias questões em torno da criação de imagens, terminando com a tradução livre do testamento de Maria Helena Vieira da Silva. Pedro Portugal, que na altura assinava Pedro Porttugal, igualmente Pintor e Professor da Universidade de Évora, iniciou assim a sua invulgar palestra: «A minha experiência (prefiro falar de litanias) académica de 12 meses é caracterizada pela assunção» e prossegue explicando-a. Lamentamos não publicar a excelente conferência do Professor da Universidade Católica do Porto, José António Falcão, intitulada «Visões do invisível. A salvaguarda e a valorização dos bens culturais da Diocese de Beja». Ana Luísa Barão, Professora da Faculdade de Belas Artes do Porto, considerou a Teoria e Crítica de Arte em Portugal na primeira metade do século XIX. Dividindo o estudo em duas partes, na primeira deteve-se, em particular, sobre dois textos: O ensaio sobre a crítica de Alexander Pope, e Reflexões sobre a arte crítico-pictórica de Michael Angelo Prunetti. Na segunda abordou a recepção crítica da Exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa de 1843. Diogo Félix, Pintor e Professor, mostrou na sua conferência um conjunto de reproduções do seu trabalho, entre as quais algumas peças de duas séries: árvores e casa. No texto revela parte do seu processo criativo até chegar ao que ambiciona como estética do silêncio. O artigo da Arquitecta e na época Professora da Universidade Nova de Lisboa, Elisabeth Évora Nunes, percorre os caminhos do Urbanismo em Portugal incidindo no caso de Évora. Partindo da sua ampla experiência pessoal, sublinha que para se entender o desenho do território é necessário compreender vários legados, desde a herança romana até às novas políticas de ordenamento. Paulo Simões Rodrigues, Investigador e Professor da Universidade de Évora, apresentou

uma comunicação intitulada «Urbanismo: Arquitectura e monumentos Nacionais na Évora Oitocentista: balanço historiográfico». Neste excelente trabalho, podemos encontrar muita e bem estruturada informação desde a contextualização do tema «expandir, circular, higienizar e tipificar foram os princípios que determinaram o paradigma da cidade do século XIX» até ao «restauro arquitectónico como agente dinamizador da renovação urbana». Compete ainda destacar o último artigo da Escultora e Professora da Universidade de Évora, Clara Menéres. Tomou como base da conferência a sua Prova de Agregação expondo o tema «A escultura e as novas tecnologias» tratando «de um modo rápido e sucinto, a linha condutora que, ao longo do séc. XX despertou e equacionou a cultura científica e tecnológica subjacente à arte contemporânea». Menciona vários percursos, entre os quais, o de Marcel Duchamp, György Kepes, Schöffer, Vassilakis Takis, Joseph Beuys. Neste momento final, cabe indicar a origem dos Seminários. Deve-se justamente à Professora Clara Menéres, a ideia inicial dos mesmos tendo-os organizado entre 2000–2002. Foi a seu convite e participando neles que tomei pela primeira vez contacto profissional com a Universidade de Évora e coube-me dar continuidade à sua ideia.

Acreditando na Universidade como lugar de criatividade, rigor e produção de saber, o princípio que me norteia ao programar esta actividade está contido na máxima: «o saber só se multiplica se se divide».

Sandra Leandro

# Sandra Leandro

Universidade de Évora; Universidade Nova de Lisboa. sleandro@megamail.pt.  
Conferência proferida em 5 de Março de 2003.

## Teoria e Crítica de Arte em Portugal no final do século XIX...

*”Não há arte entre nós, não ha pintores, não há quadros, não ha talentos”, diz-se quando se falla da pintura, e em todos os jornaes fervilham noticias chamando eminentes e illustres a todos os sugeitos que, a troco de algumas libras, pintam retratos sem talento e sem semelhança. (...) Um adjectivo arrasta outro, este é distincto, aquelle há-de ser illustre, aquell’outro eminente, e aquell’outro primeiro. E a sinceridade vae assim atraz dos adjectivos, ficando esphacelada em cada um d’elles, e chegando ao fim transformada em hypocrisia. (...) Quando d’aqui a séculos se quizer estudar a historia de hoje encontrar-se hão reputações de gigantes e obras de anões.*

Gilberto, *Diario da manhã*, 12 de Abril de 1877, [1].

*Vimos ao fechar da porta, o que não é para admirar, porque há muitos que não foram lá quando estava aberta; a exposição? Sim. Os liliputianos; as ratas sábias; o palácio encantado; a mulher turpila, ou a gorda, e a gigante a barbuda. Isso sim; custa dinheiro, mas diverte. Pinturas nem de graça. Depois, não se entende nada daquilo. Isto de ver quadros é preciso entender; é como receitar mézinhas, falar da política, perscrutar nos astros... E nos olhos. Não se sabe o que vêem, e daí uma interrogação constante: “o que é isto, o que é aquilo, o que é aqueloutro?” Uma cegueira completa; uma fadiga; uma maçada. Não se vai lá. À exposição. É o mais simples, o melhor, o mais tranquilo. O estar aberta ou o não estar é o mesmo. E antes*

fechada, por que nos não perguntam por ela.

Xylographo, *O Occidente*, nº 309, 21 de Julho de 1887, p.163.

*Devo prevenir caridosamente os 1:500 Zacharias d'Aça que Lisboa, hoje possui, que estas comparações faça-as, não para fazer critica, mas para tornar mais comprehensivel esta chronica do publico que me lê, e que por enquanto está pouco iniciado ás coisas d'arte. Eu tenho este defeito - gostar que todos me entendam, e nunca escrever uma linha, nem para privilegiados, nem para os mandarins da critica. É talvez por isso que os mandarins da minha terra me detestam. Paciencia!.*

Mariano Pina, *A Illustração*, nº10, 2 de Maio de 1890, p.146.

As epígrafes que coloco à vossa consideração neste seminário são fortemente irónicas, no entanto, não queria deixar de sublinhar que, no final do século XIX, existia espaço de folha para diferentes sensibilidades opinativas. Não está tudo determinado pelo “génio do século XIX”, ou pela falta dele, mas não deve surpreender que surjam constantes e semelhanças com o nosso tempo...

A Crítica de Arte é um género literário específico, que exige uma escrita e análise velozes. O seu exercício em Portugal foi, para alguns dos seus protagonistas um momento pré-político, para outros, uma actividade paralela, um segundo, ou terceiro, emprego. Através de uma análise aos principais periódicos e obras da época<sup>1</sup> tentámos detectar quais os principais temas da Teoria e da Crítica de Arte nas três últimas décadas do século XIX. Destacaram-se as temáticas da procura da identidade nacional na arte, o ensino artístico, a complexa questão do Realismo, o Naturalismo, e o vasto campo da crítica aos principais eventos.

## I. A década de 70: *O mistério da estrada Realista*

Gostaria de frisar o papel que o traço humorístico teve e tem como força de expressão crítica, através da imagem. Em primeiro lugar apresento-vos uma caricatura

---

<sup>1</sup> Refiram-se, entre outros periódicos: *A Arte, Artes e Letras, Diário de Notícias, Diário da manhã, As Farpas, O Occidente*. Dos volumes destaque-se *Thesouros d'Arte* e *A Arte Nacional*, de Luciano Cordeiro e *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal* do marquês de Sousa Holstein, *Folhas d'Arte* de Monteiro Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal* de Ramalho Ortigão, *Arte e Artistas Portugueses* de Ribeiro Artur. Optamos por manter a grafia da época.



que não se relaciona com o mundo artístico, mas com a «Acção da Critica sobre a evolução social». Rafael Bordalo Pinheiro fez, neste desenho, o balanço dos anos 70, através da figura indestrutível, resiliente, de Fontes Pereira de Melo, o mesmo que dá nome ao jornal *O Antonio Maria*<sup>2</sup> (fig. 1).

Nos anos 70 do século XIX a Crítica e a História da Arte concederam uma atenção particular à verificação da existência de uma escola nacional de pintura, questão que se articula com um tema recorrente da cultura portuguesa: uma procura quase constante da identidade do país. Esta questão constitui uma das temáticas que transitaram do período anterior para este, servindo de problemática de fundo. Reconhecendo-se o importante papel que os estrangeiros tiveram no panorama artístico nacional ao longo dos séculos, ao qual acrescia o espírito nacionalista que se vivia na Europa do século XIX, era, de facto, necessária uma reflexão acerca das raízes e da identidade das Artes em Portugal.

O primeiro artigo da revista *Artes e Letras* é revelador dessa preocupação. Redigido pelo marquês de Sousa Holstein (1838-1878), vice-inspector da Academia de Belas-Artes de Lisboa, teve justamente por tema «Grão Vasco e a Historia da Arte em Portugal». Numa perspectiva lúcida, Sousa Holstein observou que era justamente a escassez de estudos que promoviam a vulgar opinião de que «a pintura nunca existiu em Portugal com uma vida robusta, independente e nacional». Faltando-lhe «tempo e forças» não se abalançava a tão gigantesca tarefa, tentando facultar, neste artigo, as conclusões que alguns estudiosos formularam sobre aquela matéria. Exaltando a necessidade de rigor e condenando a inexacta informação lendária, Sousa Holstein aprovava e expunha uma metodologia necessária aos historiadores de arte (a mesma que tinha sido seguida por aqueles que admirava): «critica severa, um rigoroso methodo de investigações pacientes e longos estudos nos archivos, a comparação attenta dos monumentos da pintura que sobreviveram aos estragos do tempo e dos pseudo restauradores»<sup>3</sup>.

No número 2 da revista *Artes e Letras*, afirmou a existência de uma escola de Pintura nacional entre os finais dos séculos XV e XVI, tendo no início inspiração flamenga. Chamou, então, a essa escola: «eschola portugueza». Partindo da tradução que a Sociedade Promotora de Belas-Artes efectuou, em 1868, do estudo de

---

2 António, surge sem acentuação conservando a grafia da época.

3 *Artes e Letras*, Janeiro de 1872, p.2.

C. Robinson, elaborou um conjunto de questões. A influência italiana foi ponderada, mas considerada posterior à de Grão Vasco e não auferindo o mesmo estatuto. A via flamenga foi igualmente observada relacionando-a com a vinda de Van Eyck na comitiva enviada por Filipe da Borgonha, tendo essa estada ocorrido entre 1428 e 1430.

Segundo Sousa Holstein, foi o carácter dual das produções artísticas portuguesas do século XVI, entre o flamengo e o italiano, aquilo que conferiu, uma identidade específica à arte portuguesa. Assim, foi recorrendo a referências de “escolas estrangeiras” que definiu a “escola nacional”.

Durante a década de setenta, Luciano Cordeiro (1844-1900), dedicou-se à Crítica e à História da Arte e seria no futuro, presidente da Sociedade de Geografia. Em 1875 publicou *Thesouros d'Arte* no qual elaborou uma crítica severa, e em algumas passagens violenta, acerca do panorama das Artes em Portugal, notando o «estado d'anemia artística do paiz». Desiludido, afirmava que a Arte estava longe de ser considerada uma dimensão importante da vida na sociedade portuguesa.<sup>4</sup>

Na sua análise, chamava a atenção para a deficiente ou quase inexistente educação artística e convém que reparemos nos défices específicos que Luciano Cordeiro apontou: «não temos vislumbres de educação artística; - que Lisboa, uma das cidades mais formosas pela Natureza, é a capital mais reles pela Arte; - que não temos Museus, que não temos Escolas, que não temos Monumentos - e eu não fallo dos monumentos de ostentação e de moda, mas dos monumentos que representam uma certa vitalidade historica, o espirito e a tradição do collectivismo nacional, um sentimento esthetico, qualquer, sem o qual um homem é um idiota e o povo uma manada de bacos»<sup>5</sup>. Para Luciano Cordeiro a fragilidade do espírito nacional constituía uma das causas do impasse que a Arte em Portugal vivia<sup>6</sup>. De facto, o apelo da História e a fixação num passado glorioso, idealizado, tornava-se cada vez mais forte...

Tratava-se, assim, de um dever patriótico: «Uma nação sem Arte seria facto tão absurdo como um homem sem sentimento; uma nação na qual o sentimento esthetico se dissolve, adormece ou perde, é como o homem em quem a sensibilidade

---

4 Cf. Luciano Cordeiro, *Thesouros d'Arte*, p.VI.

5 Idem, pp.VII-VIII.

6 Cf. Idem, p.XI.

se deprava, se interrompe ou se extingue»<sup>7</sup>... Defendia a História e a tradição, mas reagia duramente contra o historicismo excessivo e mal entendido<sup>8</sup>. Acusava igualmente a falta de seriedade na reflexão teórica: «Andam nos ares (...) uns rumores desentoados de cosmopolitismo metaphysico, declamatorio, romantico, romanesco até, que quer passar por philosophia séria, positiva, actual sem se dar ao incommodo de aprender philosophia»<sup>9</sup>...

Cabe também salientar um impressionante conjunto de questões que Luciano Cordeiro formulou, sendo extraordinariamente reveladoras do panorama artístico nacional: «Onde está a nossa arte? E eu perguntarei: porque vos impondes o artifício? Porque fechaes a porta á nossa historia? Porque pondes um dique ao sentimento e á tradição nacional? Porque vos isolaes do povo; porque voltaes systematicamente as costas ao vosso paiz?». Luciano Cordeiro demonstrava o seu horror à cópia perguntando: «Porque vos constrangeis e mascaraes, por que vos pondes a copiar, mal, porque nem a copiar bem queremos aprender, a copiar o que vos mesmos chamaes decadencia artistica?».

Frisando a importância dos modelos franceses, revelava o panorama da arte em Portugal: «Temos uma arte: é franceza, ou antes uma arte francelha, que ou veste umas gallas convencionaes e fidalgas, e se diz academica, e se julga fadada para guiar o mundo, immobilizando-o, ou então veste... ou então não veste cousa alguma, não se contenta com ser *sans-cullote*, é obscena, e se proclama Messias regenerador da moral, da justiça e da verdade na esthetica, fazendo retrogradar esta até ao senso artistico de certas tribus selvagens»<sup>10</sup>. Para Luciano Cordeiro a necessidade de um conhecimento profundo da História Pátria surgia como uma exigência iniludível. Luciano Cordeiro não deixou de rotular como absurda a hipótese de uma incapacidade nacional relativamente à criação artística que, de resto, os factos desmentiriam.

Em 1870, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão começaram a escrever, em parceria, o folhetim *O Mistério da Estrada de Sintra*. Continuaram a colaboração n'*As Farpas* considerando, com insistência, o estado incaracterístico, frágil e quase inexistente de

---

7 Luciano Cordeiro, *Da Arte Nacional*, p.5.

8 Cf. Idem, p.9.

9 *Ibidem*.

10 Idem, p.19-10.

uma elaboração mental da cultura portuguesa. A partir de 1872, Ramalho Ortigão continuaria *a solo*.

De facto, duas vias paradoxais cruzaram o discurso que *As Farpas* consagraram. Se por um lado pretendiam romper com os cânones anteriores, nomeadamente, ao fazerem pressão para que se instituisse o Realismo, que, como referimos, é um dos temas principais da Crítica de Arte da década de setenta, por outro a necessidade de reencontrar o país conduziu Ramalho, e não Eça, a recorrer a um eco que o período anterior tentou consagrar – a autenticidade das tradições populares como forma de aceder à genuína “alma portuguesa”.

Em 1871, Eça de Queirós, na quarta Conferência Democrática do Casino intitulada «a nova literatura ou o realismo como nova expressão da arte» pretendeu transmitir a mensagem positivista de Proudhon: a necessidade do empenho social da arte. Precisando melhor a definição de Realismo definia-o como «a negação da arte pela arte, (...) a proscrição do convencional, do falso, do oco, do emphatico, do lacrimoso, do piegas», e esclarecia: «O romantismo era a apothose do sentimento, o realismo deve ser a anatomia do character»<sup>11</sup>.

Se, de facto, o Positivismo se estava a difundir, como o desejavam Eça e Ramalho, o lastro do Idealismo romântico captado pelo entendimento dos Artistas portugueses fazia-se ainda sentir de forma poderosa e no final do ano de 1875, Ramalho Ortigão escrevia n' *As farpas* um texto paradoxal mas revelador: «O romantismo está já hoje muito longe de nós» para mais adiante concluir «Que ainda o não digam os parlamentos, que ainda o não digam nem os theatros, nem os quadros, nem os livros, que importa, se no-lo diz a cada um de nós o nosso coração?»<sup>12</sup> Ramalho tentava iludir as fundas-raízes-fundas do Romantismo uma vez que desejava o estabelecimento de uma nova ordem nas Ciências e nas Artes em Portugal. Contudo, tal ocorria justamente pela razão inversa da apontada – o Romantismo tinha-se alojado com um carácter menos transitório do que esperavam aqueles que intuam o espírito da modernidade.

De facto, ao observarmos a Pintura dos Artistas aos quais se atribuía o epíteto de Realista, notamos como a linguagem pictórica não era segura na aplicação dos processos desta tendência estética. A generalidade da crítica apresentava Alfredo Andra-

---

11 *Diario Popular*, 15 de Junho de 1871, p.2.

12 *As Farpas*, Dezembro de 1875, p.28.

de como o primeiro dos Pintores realistas portugueses. Alguns Críticos e Cronistas de Arte ao atribuírem essa designação, não queriam destoar de um determinado espírito do tempo que se vivia em Portugal, e que se queria novo, revolucionário e diferente do anterior. A essa diferença correspondia a designação de Realismo, ainda que o termo fosse vazio ou impróprio para a correspondência pictórica que assinalava.

Coloca-se, assim, uma questão pertinente: será que a meio da década de setenta se viviam tempos tão distintos do panorama artístico da década anterior? No início de setenta asseverava-se n' *As Farpas*, a propósito dos literatos realistas, que a tinta que usavam para escrever era «diluída em verdade». Mas que verdade era essa que “o Realista” Alfredo de Andrade mostrava em cores? Se nessas crónicas se garantia que o Realismo «ensina a conhecer a personalidade interna, pelas exterioridades do corpo» que corpo senão o da natureza, este autor deu a conhecer? E que equívocos não geraria esta designação se ela é em si mesmo complexa e dupla...

Se a doçura do pitoresco não estivesse presente nesta década, os Artistas que viviam em apuros económicos, veriam acrescidas as suas dificuldades num mercado de arte pequeno, como o existente em setenta, e composto, na sua generalidade, por um público de formação incipiente. Por isso, quando n' *As Farpas* se refere: «Nós não somos os meigos lisongeadores do mundo em que vivemos: o nosso processo não é positivamente o do pintor Latour, debaixo dos cujos amáveis pasteis se idealizavam as feições de todas as mulheres da Regencia, que elle retratou. Nós não procuramos o ideal, procuramos apenas o verdadeiro. Não é tão difficil de achar, mas custa um pouco mais a expôr. Ora as verdades são como as cabeças de marcella: Se não amargam não prestam»<sup>13</sup> parecem esquecer-se do contexto social em que viviam, procurando promover um modelo que a sociedade, como um todo, ainda não era capaz de integrar, particularmente no campo das Belas-Artes.

Se o tema do Realismo daria por si só para um sem número de seminários, temos que prosseguir falando da crítica aos principais eventos. E quais foram eles no anos 70? As exposições escolares das Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto e, principalmente, as exposições da Sociedade Promotora de Belas-Artes em Portugal.

Quanto às exposições escolares da Academia de Lisboa podemos referir a dura observação de Luciano Cordeiro: «Um meu amigo, rapaz de talento e de estudo,

---

13 *As Farpas*, Fevereiro de 1872, pp.34-35.

que tem viajado muito, incriminava-me uma vez por fazer a crítica das nossas Exposições, anuais. “É fazer a crítica d’um nabo”, dizia-me elle. Mais nabiça, menos nabiça, eis a que se vão reduzindo as nossas Exposições. A culpa é dos nossos artistas? Não, não, não. Que hão de elles fazer, coitados!» e acrescentava «Elles, que não teem futuro, que chegam a não ter garantido o presente, e que não tiveram... passado»<sup>14</sup>... De facto, tudo leva a crer que as exposições da Academia de Lisboa não eram nesta época alvo de grande atenção. Se compararmos com a crítica a outros eventos, o número de artigos sobre estes certames é bastante inferior.

O panorama no Porto parece ser um pouco diferente. Vale a pena destacar a acção empenhada do conde de Samodães à frente dessa Academia bem como as introduções que escreveu para os catálogos onde elaborou críticas pertinentes sobre actuação do Governo. Não foi um texto seu que escolhi analisar neste seminário, mas sim o artigo de Augusto Ramos, Crítico da revista *Mosaico*. Escrito em Janeiro de 1875, tendo por alvo a exposição trienal da Academia de Belas-Artes do Porto de 1874, Augusto Ramos apenas considerou neste evento duas obras notáveis: o *Desterrado* de Soares dos Reis e uma paisagem a óleo de Artur Loureiro. Quanto ao *Desterrado* confessava a impotência das palavras: «Não sabemos elogiar obras d’este merecimento. Vêem-se, admiram-se, estudam-se, analysam-se, e depois de consoladoramente dizermos: *vimos*, tornamos a admirar e não nos cansamos nunca, porque sentimos sempre agradáveis impressões»<sup>15</sup>...

Apesar da Academia do Porto não possuir, à data, a cadeira de Pintura de Paisagem, Artur Loureiro foi apreciado pela determinação em escolher aquele género sendo considerado um Pintor realista: «É realista (...) Não busca além da verdade outros encantos. Para uns será isto defeito; no entanto elle segue com o seu olhar d’aguia os instinctos que inspiram os mestres da moderna arte. Tem a coragem, o animo e o talento de todos os apóstolos d’uma idéa nova, a luz dos seus exemplos illuminará os desalentados, o progresso dos seus trabalhos incitará os que os desejam seguir, e a arte com o seu alento surgira do torpor em que se acha»<sup>16</sup>.

Quanto às mais abundantes críticas sobre as exposições da Sociedade Promotora de Belas Artes publicou-se na revista *Artes e Letras*, um artigo da autoria de um Crítico

---

14 Luciano Cordeiro, *Thesouros d’Arte*, p.XI.

15 *Mosaico*, p.70.

16 *Ibidem*.

com longa carreira: José Maria de Andrade Ferreira, (1823-1875). Foi amanuense da Repartição da Fazenda do distrito de Lisboa e administrador do Concelho de Oeiras. Colaborou em vários periódicos: *Panorama*, o *Archivo Pittoresco*. Quanto à exposição considerou-a simultaneamente como «um certamen de todos os ramos das artes do desenho, e um mercado»<sup>17</sup>.

A sua análise inicialmente otimista era coincidente com os objectivos da Sociedade Promotora. Passando à crítica, começou por salientar que esta exposição era incipiente, monótona e pouco significativa se comparada com outras que a Promotora tinha levado a efeito. Notava a predominância do retrato, o que o desagradava profundamente devido à sua má execução. Comentava aquele género como uma «humilhação», um «recurso extremo do pincel inteligente» que não valeria a pena se não se aproximasse dos «rasgos assombrosos dos Ticianos, dos Holbeins e Van-Dycks, e mais proximamente pelo talento elegante de Thomaz Lawrence, Madrazo e Grant»<sup>18</sup>. A pintura de género e a *natureza morta* «super abunda[vam]» o que era para Andrade Ferreira «symptoma sempre evidente de decadencia»<sup>19</sup>, claro indício de pouca imaginação.

Outro comentário extraordinariamente revelador foi aquele que elaborou em torno de Manuel de Macedo: «O sr. Macedo é, talvez, o nosso artista que possui mais conhecimentos theoreticos. Poucos, como elle, fallam tão bem a linguagem de *atelier* e entram mais facilmente na parte technologica da arte»<sup>20</sup>. E prosseguia: «o distincto artista, que com tanto resultado tem estudado a eschola franceza, abraçou com encarecimento os principios da proclamada eschola realista, cuja interpretação anda hoje tão desvairada, dando occasião a resultados onde os preceitos bem entendidos da arte e as regras eternas do bello tem tudo a condemnar. Felizmente, o sr. Macedo não tem saído de um justo equilibrio, e as suas tendencias para o *realismo da actualidade* unicamente se denunciam por uma certa sequidão de tinta, que a observação da natureza, nos seus aspectos mais risonhos e fulgurantes, como os offerece o nosso paiz, corrigirá pouco a pouco, alegrando a phantasia do pintor»<sup>21</sup>. Era pois esse

---

17 *Artes e Letras*, Maio de 1872, p.70.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

«justo equilíbrio» que marcava a indecisão artística da época. Vivendo a maioria dos Artistas numa situação económica precária, e não tendo sólidos princípios estéticos, não sabiam para que lado pender, formulando modelos de compromisso que lhes permitissem servir gostos de valor simétrico, que na crítica tendiam a definir-se mais do que na pintura. Dadas as circunstâncias, os modelos de compromisso tinham a dura razão da sobrevivência...

No número de Abril de 1872 d' *As Farpas*, Eça e Ramalho elaboraram um comentário em tons muito diferentes dos que vimos anteriormente. Iniciavam essa crítica jocosa à mesma exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, avisando que ali não era «a entrada do Parthenon nem das estancias do Vaticano nem da galeria do Louvre». Servindo-se da magnífica capacidade narrativa que tinham, descreviam com verve o exterior do edifício que continha as supostas obras de arte. Esta crítica de traços caricaturais que escreveram, tem fortes analogias com o tipo de desenho humorístico que vemos na fig.2, apesar de datar dos anos 80. De resto, as reportagens cómicas seriam abundantes no comentário às exposições. Eça e Ramalho também atacaram os quadros com um agudo, e por vezes cruel, sentido de humor. Podemos ler quanto ao quadro nº6: «Cabeça de carneiro com agriões – *paizagem de restaurant à la carte*».

Manuel de Macedo foi apreciado de forma menos zombeteira, sendo duramente zurzido pelas paisagens expostas, especialmente porque estavam convencidos que podia chegar mais longe, conferindo à arte um papel de crítica social: «É difficil ver tratar um publico com uma familiaridade mais desdenhosa. Manuel de Macedo não lhe dá a honra de lhe apresentar uma idéa, mostra-lhe ao de leve alguns effeitos de luz: as suas pequeninas telas são esboços feitos a cantarolar e a fumar, para aguçar o pincel e firmar a mão. Macedo expoz o seu talento – do avesso. Desenhista de figura, expõe paisagens a oleo: artista critico e philosopho, observador e romancista a lapis – mostra-nos luares nublados e côres quentes do pôr do sol: artista que estuda a cidade e os seus costumes, diz-nos aspectos das aldeias, dos caminhos, ou das margens dos rios: tendo a psychologia, quer-nos dar a entender que só tem a côr; sabendo a alma, quer-nos fazer convencer, que só conhece a paisagem». Eça e Ramalho referiam que não desdenhavam a paisagem mas que só a pintura que fosse um estudo sobre a psicologia humana faria pensar, e esse era, sem dúvida, um dos objectivos da Arte.

Quanto à X Exposição da Sociedade Promotora, António Enes (1848-1901), figura do diluído Partido Histórico, dramaturgo, fundador e redactor principal do jornal

## NA EXPOSIÇÃO DAS BELLAS-ARTES

(DETALHES, EPISÓDIOS E APRECIACÕES)



Uma família de patos:  
Mãe, mãe e dois meninos.



Retrato d'um menino que quando  
era pequeno representava o sr. bispo  
de Vizeu.



Cabeça de cão com espinhaes.



Cão de caça lendo os jornaes antes  
d'almoço.



Vitello de bigode, dando-se ares em  
frente das visitantes.



Utensilios de cozinha pintados por  
um prior gordo em dias de magro.



Retrato dos pés do sr. conselheiro Arrobas a  
servirem de pesanha a uma mulher do Mafro.



Dialogo celtido no ultimo domingo da exposiçao

— Minhas senhoras, se querem mostrar que tem g-sto e sabem ver quadros,  
entrem os seus catalogos e vejam assim — por um oculo.

— E verdade, sr. Castanhora! Que perspectiva que tem' aquellas pes-  
cadinhas!

O Dia, elaborou uma interessante apreciação crítica. Entendia que a Sociedade Promotora de Belas-Artes não podia «congratular-se pelos progressos artisticos do paiz»<sup>22</sup>, embora não a declarasse «inutil» e «nociva», pois face à escassez de recursos, era considerável a sua actividade. Interpretando os objectivos a que esta instituição se tinha proposto concluía que eram ambiciosos: «Incitar o publico indifferente a prestar á arte a homenagem da curiosidade, embora superficial, e do obolo, embora regateado, é serviço relevante e espinhosa tarefa que n'esta terra, onde o luxo raramente tem gosto e a riqueza só procura commodos»...

Questionando-se acerca das causas da decadência que esta exposição manifestava, concluía que era a ignorância a responsável pela situação: «É a ignorancia dos artistas, ignorancia não dos processos, que quero suppôr que se aprendem e ensinam primorosamente, mas de quanto é indispensavel para a concepção da *idéa*. Examinem-se com boa critica os trabalhos dos pintores nacionaes: o que se nota? Que sabem em regra manejar o pincel, pôr as tintas, harmonisar as côres, traçar as perspectivas, reproduzir as fôrmas, distribuir a luz e as sombras, mas não conseguem exprimir com os elementos da linguagem plastica uma concepção intellectual»<sup>23</sup>. Enes tocava, assim, na corda sensível da Arte em Portugal: a falta de reflexão e de conhecimento teórico que sustentasse a produção artística, desejando ele a coincidência entre os processos.

Uma das chaves para o entendimento dessa ignorância, segundo António Enes, era o abandono da Pintura de História que considerava como «a pintura por excellencia» e notava as consequências desta fuga: «Como se foge da historia, arcano imperscrutavel para a arte portugueza, foge-se igualmente de toda a *composição* em que é forçosa a interferencia de um elemento ideal, e procuram-se com exclusivismo os generos infimos, para que sejam só os sentidos a guiar, á vista do manequim ou do panorama, a mão exercitada». Por isso notava o predomínio do *bodegone* e da paisagem, tendendo esta «a descambar na photographia colorida». Desolado, constatava: «todos estes phenomenos significam inanidade intellectual, e resultam do tão espalhado preconceito de que a vocação só por si faz o artista, de que as facultades estheticas não carecem do auxilio das outras facultades, e de que se póde egualar Kaulback ou Landseer sem saber lêr»...

---

22 *Artes e Letras*, Fevereiro de 1874, p.29.

23 *Idem*, p.30.

Indignava-se porque a própria Academia consagrava a ignorância teórica escudando-se no potencial da vocação: «A academia tem dado character official a este preconceito, dispensando os seus alumnos dos mais modestos conhecimentos. Os livros são para os litteratos, diz-se, e até hoje não chegou a comprehender-se que para o estudo da pintura historica é rasoavel preparatorio o estudo da historia. O que aprendem os paizagistas de mineralogia ou de botanica? os animalistas de zoologia? Nada, e se não vão alem de copiar servilmente, é talvez por mêdo de plantar á beira mar arvores que só frondejam nas cristas das serras, ou de fazer florir a amendoeira em agosto. Ha tal, que tendo cursado as aulas da academia, se acerta ouvir fallar em esthetica ou archeologia, vae perguntar ao Moraes o sentido d'estas palavras esdruxulas»<sup>24</sup>...

Notava a existência de pinturas «que eram como janellas abertas para o campo, mas por essas janellas não se avistava o espirito do artista. Via-se o *objecto*, mas não o *sujeito*. Não figurava lá quem pudesse dizer como Rembrandt: quando deixo de pensar deixo de pintar. A arte rastejava pelo processo, e este apoucamento sentia-o bem quem passava da exposição dos pintores para a sala da esculptura, e contemplava *D. Sebastião pensando na conquista de Africa*» de Simões de Almeida. Contudo, observava: «Mas para converter esse adolescente no rei D. Sebastião meditando na conquista de Africa empregou recursos intellectuaes e um cabedal scientifico, que nas escolas se não ministra aos nossos artistas, porque exprimiu com o cinzel a comprehensão acertadissima de um character e quasi de uma época inteira da historia patria, o que não é empreza para ignaros deshabituaados de pensar». E concluía: «Eis-aqui como eu entendo a arte, eis como a arte plastica póde ser uma linguagem e a mais conceituosa de todas. A estatura de D. Sebastião decompõe-se, cada linha é uma idéa, e o conjuncto é uma historia ou um poema. O sr. Simões de Almeida permitiu á minha esthetica exemplificar-se e mostrar aos artistas como a sua aspiração não é um impossivel».

Quanto à Teoria da Arte entendida como uma formulação que pretende orientar a prática ideológica e técnica do Artista e as suas concepções acerca da Arte, não era um tema particularmente versado na década de 70 em Portugal. As considerações que surgiram encontram-se em textos de géneros vários. Registe-se a importante diferença em relação à época anterior, nomeadamente até à primeira metade do século XIX. Nesse período houve uma extensa produção teórica, embora os textos

---

24 *Ibidem*.

mais significativos fossem traduções, a crítica, por seu turno não, por várias razões, tão frequente.

Pudemos constatar que os textos de teor eminentemente especulativo são de origem espanhola, como por exemplo os da revista *La academia*. Essa revista consagrava-se à publicação de estudos artísticos, arqueológicos e literários espanhóis e portugueses, numa iniciativa decorrente da vontade de propagar o iberismo. Vários autores portugueses escreveram para *La Academia* e através da sua leitura soubemos que Luciano Cordeiro trocava correspondência com o Crítico de Arte espanhol Francisco Maria Tubino.

Ramalho Ortigão destacava-se no panorama da crítica pela clareza das suas ideias, convicções e critérios, empregando-os de forma coerente. Considerava a crítica uma actividade nobilíssima e complexa, que exigia uma elevada erudição e uma apurada sensibilidade e perspicácia. Para estudarmos as suas concepções teóricas, estéticas e críticas devemos compreender como empregou o conceito Estética. Não o apreendeu como um complexo sistemático-filosófico, nem como uma teoria da contemplação, nem desenvolveu uma estética metafísica. A sua perspectiva era outra: uma teoria da arte nascida da prática crítica<sup>25</sup>. Traduzindo as suas apreciações em juízos de gosto, Ramalho Ortigão seguiu o pressuposto kantiano enunciado na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790): «não existe uma ciência do Belo mas a sua crítica, e por isso passa para primeiro plano o sentimento do sujeito»<sup>26</sup>. Porém, no que dizia respeito ao sistema de pensamento, o autor d'*As Farpas* era herdeiro de um espírito idealista, apesar de repudiar tal herança.

Uma das características mais marcadas do conceito de Arte durante o século XIX e nas primeiras décadas do seguinte, relacionava-se com a permanência da ideia de Belo Absoluto. No entanto, alguns autores iam proferindo uma opinião contrária a esta premissa, manifestando a sua convicção na relatividade da noção de Belo. Ramalho Ortigão estava entre aqueles que reagiam contra a noção de Belo Absoluto, manifestando influências de um historicismo positivista. Consagrando a Teoria do Meio, Ramalho defendia que o Belo não era uno e eterno mas histórico, relacionando-se, portanto, com o tempo e com o espaço. A maioria, porém, definia a Arte como a revelação de um Ideal. Esta consideração, eivada de espírito

---

25 Maria João Oliveira, *O Pensamento Estético de Ramalho Ortigão*, p.11.

26 Argan, G.C. & Fagiolo, *Guia de História da Arte*, p.90.

romântico, vigorou com persistência, ainda que fosse a natureza o padrão pelo qual a Arte se regia.

## II. A década de 80: o triunfo do Naturalismo e a procura da «terra incógnita»

Avançando no tempo os principais temas da crítica nos anos 80 foram o Naturalismo, as manifestações artísticas dos centenários, o ensino artístico, e evidentemente os principais eventos, somando-se às exposições das Academias e da Promotora as exposições do Grupo do Leão em Lisboa, as Exposições d'arte, no Porto, e a importante Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, entre outras.

Na década de 70 observámos como existia uma intercepção dos conceitos de Realismo e Naturalismo, conceitos vacilantes e fluidos tanto no domínio da crítica, como nos parcos textos de teor especulativo. Ora se estes termos foram provenientes da literatura, sobretudo francesa, sendo nela usados como sinónimos, nas simplificações mais imediatas, não entendemos que o uso indistinto de um ou de outro termo, na década anterior, seja um escolho somente português. De facto, tanto no estrangeiro como em Portugal, muitos daqueles que se dedicavam à crítica das Belas-Artes vinham do mundo das letras, aplicando directamente os conceitos que efectivamente faziam parte da mesma conjuntura cultural.

A verdade é que o conceito de Naturalismo, era o mais adequado para a Pintura que os Artistas portugueses realizavam e na década de 80, verificou-se que a adjetivação de «pintura realista» foi praticamente substituída. De facto, a distinção entre um termo e outro nunca foi clara e esse equívoco devia-se não só à sua complexidade, como à inconsistente solidez na definição e reflexão acerca dos conceitos, tanto no discurso Crítico, como na própria produção artística. Uma dessas hesitações manifesta-se num texto de Eça ao elaborar um prefácio “burlesco” para o livro *Azulejos*, do conde de Arnoso. Assim, ao definir-se a si próprio, emprega de modo significativo as duas qualificações - «um renegado do idealismo, um servente da rude verdade, um desses iligíveis, de gostos suínos que foçam gulosamente no lixo social, que se chamam “naturalistas” e que têm a alcunha de “realistas”?».

Tal como fizera antes, ao escrever sobre o Realismo, quando especifica o termo Naturalismo opõem-no ao movimento romântico, usando para isso o substantivo “realidade” e não a palavra “verdade”, apanágio do movimento realista - «o natu-

Academia das Bellas Artes

(A VERONICA DO JURY)



É inutil levar-o a Faro, deixem-o ao guano.

Lithographia Guedes, rua da Oliveira ao Carmo, 12.

ANNO II

72

Fig. 3 - O Antonio Maria, 14 de Outubro de 1880, p.333.

ralismo consiste apenas em pintar a tua rua como ela é na sua realidade e não como tu a poderias idear na tua imaginação - seria honrar o teu livro suspeitá-lo de naturalismo! Obra naturalista significaria então, para a nossa bondosa Lisboa - obra observada e não sonhada; obra modelada sobre as formas da Natureza, não recortada sobre moldes de papel; obra pousada nas eternas bases da vida, e não nesse monturo mole, feito de sentimentalismo bolorento»<sup>27</sup>.



Fig. 4 - O Antonio Maria, 14 de Outubro de 1880, p.335.

27 Eça de Queirós, *Notas Contemporâneas*, p.101.

Passando a observar a crítica aos eventos ocorridos notemos o que foi escrito sobre a XIV exposição da Academia do Porto ocorrida em 1884. M.[anuel?] R.[odrigues?] (c.1847-1899) que se dedicou sobretudo à actividade jornalística e escreveu o conhecido romance *A rosa do adro*, afirmava, que a Academia Portuense era o melhor estabelecimento de ensino artístico do país, tanto na frequência de alunos como no aproveitamento. De facto, podia esgrimir vários nomes sonantes: Silva Porto, Marques de Oliveira, Soares dos Reis, Artur Loureiro, entre outros.

Em 1880, a exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes recebeu um novo fôlego, mercê da apresentação dos trabalhos de Carolus Duran, Silva Porto e Marques de Oliveira. Com este certame, julgou-se na revista *O Occidente*, que a arte nacional deixaria de ser considerada um mito. A opinião de Rangel de Lima (1839-1909) sobre este evento é muito significativa, sobretudo porque este Crítico escrevia para vários órgãos: *A Arte*, *O Diario de Noticias* e o *Diario da Manhã*. Já na década anterior o nome de Rangel de Lima era um dos mais importantes. Sócio fundador da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal, dramaturgo, funcionário do Ministério da Marinha, desenvolvia uma intensa actividade jornalística. Rangel de Lima chegou a qualificar Silva Porto como impressionista, mas também como realista, o que revela uma certa incongruência na utilização da terminologia analítica. Apesar de ter distinguido as diferentes apreciações, notemos que após ter comparado Silva Porto a Júlio Dinis, no *Diario de Noticias*, no *Diario da Manhã* aproximá-lo-ia de Eça de Queirós... Referindo *Céfalo* e *Procris* de Marques de Oliveira lamentava a fraca representatividade de Pintura de História, o que é, de resto, uma das linhas de força que transitaram do período anterior.

Rangel de Lima apontava a deficiente cultura artística do público. De facto, eram-lhe oferecidos poucos instrumentos de educação do gosto: no ensino faltava um cuidado atento às disciplinas relacionadas com as artes, e eram praticamente inexistentes, ou obsoletos, os museus e as exposições. Este certame iluminou o panorama e o público acorria, com entusiasmo, à exposição. Satisfeito com a mudança, Rangel de Lima comparava o “cenário” com o que tinha acontecido há oito anos atrás, quando predominavam os referentes mitológicos. Distinguia a renovação que Carolus Duran tinha introduzido no retrato, revelando igualmente o seu desprezo pela fotografia. Columbano foi desde logo registado como uma individualidade ímpar, mas censurava-lhe a reduzida dimensão dos quadros e o tratamento displicente da

tela<sup>28</sup>. Importa sublinhar que Ramalho Ortigão também conferiu grande importância a este evento, manifestando-o com a sua peculiar vivacidade.

Monteiro Ramalho (1862-1949), Crítico de Arte, amigo do Grupo do Leão, irmão do Pintor António Ramalho, dedicou-se intensamente à actividade jornalística tendo escrito para *O Occidente*, o *Diario de Noticias*, *O Primeiro de Janeiro*, *Revista Moderna*, entre outros. Considerou que a XIII exposição da Promotora, revelava uma profunda decadência augurando-lhe a morte. A sensação desta mostra foi a recusa emendada de *Soirée chez lui/Concerto de Amadores* de Columbano.

A crítica de Xylographo à XIV exposição da Sociedade Promotora, uma das vozes mais interessantes d'*Occidente*, caracterizou vários hábitos “culturais” da época. Indignava-se que os Artistas estudando Pintura de História terminassem a fazer retratos uma vez que a primeira não era adquirida<sup>29</sup>. Pensamos que sob este pseudónimo se esconde a figura de Caetano Alberto (1843-?), xilógrafo de profissão e um dos fundadores da revista ilustrada *O Occidente*. De resto, a crítica sob pseudónimo foi frequente durante o final do século XIX. Ontem, como hoje, ser Crítico de Arte, não era cómodo. Eram figuras geralmente contestadas e assinar sob pseudónimo poderia trazer várias vantagens: uma certa protecção, a multiplicação quer da opinião, quer da ideia de que existia um maior dinamismo nesta área. Ramalho Ortigão usou o pseudónimo de João Ribaixo, e de Simplício Feijão; Guilherme de Azevedo, João Rialto; Rangel de Lima o de Rapin; Manuel de Macedo o de Pin-sel e de Spectador; Fialho de Almeida, Valentim Demonio, entre muitos outros.

Monteiro Ramalho, um dos Críticos mais importantes e também dos mais jovens, ao considerar as exposições do Grupo do Leão atribuiu a Silva Porto o lugar cimeiro, opinião coincidente com a de Ramalho Ortigão. Sobretudo na segunda exposição do Grupo, notou uma favorável mudança no público. Ramalho Ortigão, perspicaz e rápido na análise, observou, na terceira mostra que os discípulos avançavam enquanto os mestres estagnavam o que era desde logo um sintoma inquietante. Ao comentar essa mostra, Monteiro Ramalho frisou os conteúdos panteístas da obra de Silva Porto, tecendo uma análise técnica um pouco mais profunda se a compararmos com as que tinha escrito anteriormente.

---

28 Cf. *A Arte*, Abril de 1880, p.63.

29 Cf. *O Occidente*, n.º309, 21 de Julho de 1887, pp.163-166.

# O JURY TOMA LÁ DÁ CÁ



Um jury de exposição que devíamos mandar á exposição de Paris.

— Ha dois homens notabilissimos n'este mundo: um é você; o outro você dirá quem é...

Silva Porto membro do jury dá a medalha de ouro a Nunes Junior expositor. Nunes Junior membro do jury dá a medalha de ouro a Silva Porto expositor.

— Toma lá, dá cá.

Fo. Ko

Fig. 5 - Pontos nos II, 20 de Dezembro de 1888, p.824.

Abel Acácio (1856–1917), militar de profissão a quem muitas vezes fugia a pena para matizes poéticos, também elaborou uma crítica sobre o terceiro certame, observando, ao invés de Ramalho Ortigão, vários progressos sendo a pedra de toque o facto de a figura ser cada vez mais representada.

Artur Lobo d'Ávila (1855–?) formado com o Curso Superior de Letras, desenvolvia ampla actividade jornalística no *Commercio de Portugal*, no *Novidades*, no *Diario de Noticias*, entre outros. Num interessantíssimo artigo pôs em questão algumas opiniões de Abel Acácio. Caracterizou com notável acuidade uma das faces da crítica de arte em Portugal: «Cá não ha meios termos. Ou o artista é exímio, e se alguém o diz uma vez, começa um côro de louvores que acaba por o estragar, ou se não produz o que julgam obras-primas, dá-se-lhe a matar»<sup>30</sup>...

Também João Sincero, ou seja, Emídio Brito Monteiro (1860–1909) bibliotecário do Grémio Artístico até 1896, com vasta actividade jornalística, emitiu opinião idêntica. Segundo registo do Pintor Luciano Freire, João Sincero tinha uma ambição: destronar Ramalho Ortigão, por isso, confessava para quem o quisesse ouvir: «-Hei-de destronar esse parlapatão!» comentário mimetizado, de forma trocista, pelo pintor António Ramalho.

J. Augusto Vieira, na *Revista de Estudos Livres*, apontou a falência da quinta exposição do Grupo, notando a falta de ideias, mal daninho que já António Enes tinha diagnosticado na década anterior. Abel Acácio elaborou um artigo em parâmetros diversos recorrendo a um discurso dialogado sobre a sexta exposição. Constatava a formação de uma escola de pintura portuguesa, mas desconcertantemente acabava por referir que num país de entranha burocrática a arte tinha morrido...

Manuel da Silva Gaio, bacharel em Direito, que escrevia para o *Diario da Manhã* e para o *Novidades*, tal como a maioria dos articulistas conferiu o lugar de topo a Silva Porto, todavia, escrevendo sobre o sétimo certame traçou-lhe também algumas críticas.

Zacharias d'Aça (1836–1908) decano da crítica, oficial da Direcção Geral da Instrução Pública, bibliotecário da Academia de Belas-Artes de Lisboa tendo escrito no *Panorama* tal como José Maria de Andrade Ferreira, n' *O Occidente*, na *Revista Contemporanea*, na *Gazeta de Portugal*, entre outros, acusava alguns condicionalismos emocionais na actividade crítica: «Entrar nas salas d'uma exposição de bellas artes disposto a usar largamente dos direitos da critica e a lavrar sentenças absolutas e

---

30 *Diario da Manhã*, nº3238, 30 de Janeiro de 1884, [p.1].

desapiedadas, em nome dos altos ideais da Grécia antiga ou da França moderna, encontrar ali os artistas tristonhos, desanimados, silenciosos como trappistas, e ouvir-lhes dizer com voz soturna e dolente: “Ainda não se vendeu nada! (...) – é triste, e modifica as disposições do nosso espírito, por mais severo que elle seja»<sup>31</sup>. As comunidades emocionais que se estabeleceram entre Artistas e Críticos fizeram destes últimos muitas vezes mais cúmplices do que produtores de juízos de valor com uma certa independência. A última exposição do Grupo do Leão, até mesmo a Monteiro Ramalho pareceu parcamente abastecida, escrevendo sobre a perda de fôlego e de novidade daqueles certames...

Quanto ao sentido da procura de identidade nacional, a década de 80 foi decisiva na reelaboração da história e dos mitos do país. Assim, as festas originadas pelas comemorações dos centenários, rituais de actualização da História, foram momentos propícios para que se reanimasse o “orgulho nacional” e a identidade colectiva e para que se relesem factos e individualidades. Para que tais eventos se realizassem, foi necessário o estabelecimento de um programa artístico mais, ou menos, elaborado consoante o interesse que a figura despertava na sociedade. A esse facto não era alheio o efeito político que a personalidade comemorada poderia suscitar, procurando os diferentes grupos ideológicos colher alguns dividendos.

A década abre com a comemoração do tricentenário camoniano. Seria difícil encontrar na história nacional uma figura que satisfizesse mais plenamente as múltiplas sensibilidades políticas que existiam ou despontavam. Camões “herói elástico” serviu, como serve ainda, para muscular a “personalidade portuguesa”. Deste modo não causa estranheza que “toda a nação” se avaliasse e se reequacionasse em torno do grande épico. Tanta agitação não passou despercebida a Rafael Bordalo Pinheiro que lhe dedicou páginas divertidíssimas n’*O Antonio Maria*, quer observando criticamente, quer sob um registo mais descritivo.

Mentor e entusiasta das comemorações camonianas, Ramalho Ortigão explicou o pensamento que lhe estava subjacente: dada a calamidade em que se encontrava a sociedade portuguesa, alguns “beneméritos” decidiram promover o Centenário de Camões como «*prova do espelho posto á boca do moribundo para o fim de verificar se elle ainda respira ou não*».

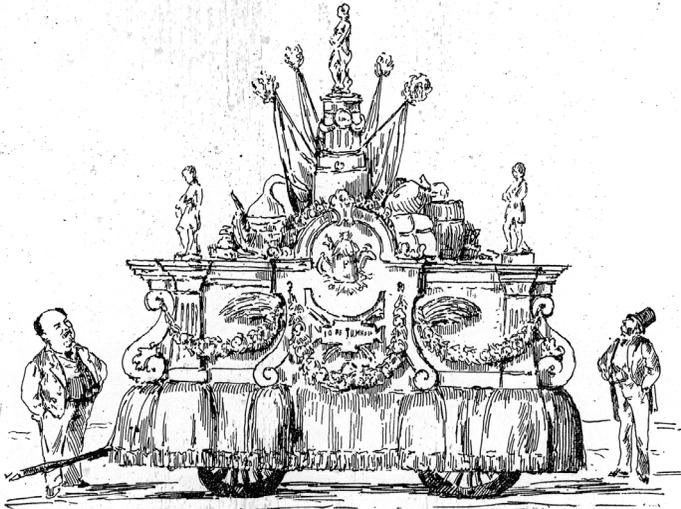
Em 1884, Gervásio Lobato (1850–1895), dramaturgo e redactor da «*Chronica Occidental*», o editorial d’*O Occidente*, responsabilizou veementemente aqueles festejos

---

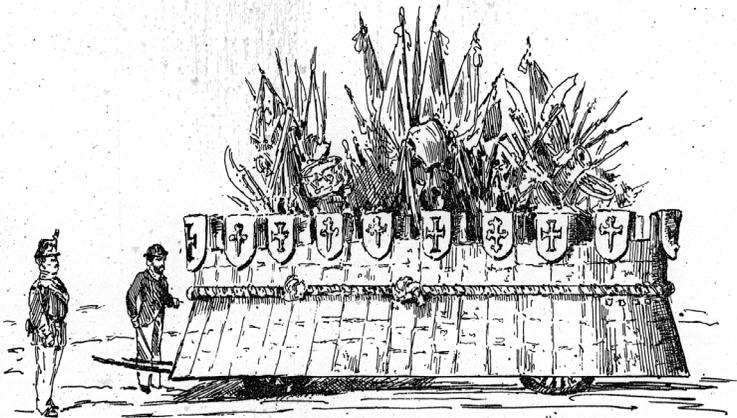
31 *Gazeta de Portugal*, n.º49, 29 de Dezembro de 1887, [p.3].

**Carros triumphaes na festa civica d'hoje 10 de junho**

CARRO DO COMMERCIO E INDUSTRIA.—Desenho do pintor-decorador Pereira



Se a nossa industria e o rosso commercio fossem tão opulentos, que mais quieramos nós!...



CARRO DA GUERRA.—Desenho de Silva Porto, pintor paisagista

Forte e elegante. Se fosse feito por qualquer ministerio talvez não fosse tão solido.

Fig. 6 - O Antonio Maria, 10 de Junho de 1880, p.191.

pela promoção da iniciativa privada, desencadeado uma torrente de outros eventos que agitavam várias vertentes do panorama nacional. Prosseguia enunciando algumas exposições que tinha despoletado: sendo a mais recente a exposição distrital de Coimbra; no ano anterior a de Aveiro; e «No Porto, uma forte e bem dirigida associação em que se agruparam todas as boas vontades, e todas as illustrações, a Sociedade de instrução, tem realisado sucessivamente, em curto espaço de tempo, uma serie de exposições notaveis e de incontestada e incontestavel utilidade publica». Notava também que a iniciativa privada tinha sido benfazeja para as Belas-Artes, dando os seus frutos através do Grupo do Leão, grémio independente de projectos officiais.

Quanto à Teoria da Arte, apesar do aumento da escrita sobre a vida artística em geral, verificámos que se escreveram menos artigos directamente relacionados com esta reflexão do que na década anterior. A quase ausência de publicação de textos em língua castelhana, que nos anos 70 concederam um decisivo *apport*, é outra significativa diferença. Por entre considerações de vária ordem surgiam pinceladas de Teoria. Mariano Pina, por exemplo, era capaz de emitir acesos elogios à Arte: «só a arte nos consola, nos dá saúde e nos dá força e nos dá coragem, só a Arte faz com que possamos passar horas e horas em conversa muda e mysteriosa com o nosso espirito, com o nosso coração e com a nossa alma... Como eu te venero, ó Arte!»<sup>32</sup>

### III. A década de 90: prolongamentos e «trágicas fantasias» nos tempos *nephelelithas*

Os anos 90 começaram de forma pouco auspiciosa: «Que lugubre e sinistro começo d'anno tem sido o d'este anno de 1890, que ha vinte dias começou o seu reinado!» – lamentava Gervásio Lobato na «Chronica Occidental». De resto, foi no dia do suicídio (uma epidemia da época) do seu amigo Júlio César Machado, que explodiu a aterradora notícia do Ultimato.

A morte de Silva Porto, em 1893, causou um profundo abalo no equilíbrio do panorama artístico, mas os periódicos foram mais prolixos na cobertura do suicídio de Soares dos Reis na década anterior. *O Antonio Maria* registou isso mesmo, lamentando que o falecimento do Pintor tivesse sido encarado pela imprensa como facto secundário, asseverando que a par de Antero, Lupi, Camilo Castelo Branco e Soares

---

32 *A Illustração*, n.º 12, 20 de Junho de 1886, p.178.

dos Reis, o seu nome se perpetuaria, enquanto se apagariam os senhores da fama actual. Rosa Araújo, empenhadíssimo presidente da Câmara de Lisboa, morreria também nesse ano praticamente no anonimato...

Nos anos 90 os temas da crítica mantiveram-se idênticos. Todavia, por entre o Naturalismo que se glosava, iam aparecendo ensaios simbolistas que muitas vezes eram pejorativamente apodados de nefelibatas. Despontou também um importante tema para a história e para a crítica de arte: a longa e labiríntica questão dos painéis de S. Vicente.

Em 1890, Mariano Pina (1860-1899), director d'*A Ilustração*, revista editada em Paris, notava com agrado que Portugal já tinha Artistas, regozijando-se com a excelente representação portuguesa no *Salon*. Segundo a sua perspectiva, Columbano, Pintor incompreendido em Lisboa, deveria viver entre os seus pares espanhóis ou holandeses. A par deste último, destacava Teixeira Lopes, com trabalhos com a verve de *Caim* e de a *Viúva*. Aproveitava para advertir João Arroio, breve ministro da Instrução: «Não toque por enquanto nas Bellas-Artes, enquanto os nossos artistas se não decidirem a estudar maduramente a questão: - situação do artista em Portugal; necessidade da intervenção do Estado, para reunir todos os esforços que andam ao desamparo; necessidade do Estado auxiliar as exposições annuaes em Lisboa; necessidade d'uma reforma dos programmas e do methodo d'ensino; necessidade de separar o actual museu em dois - arte ornamental, e arte propriamente dita; - etc., etc., e ainda mais etc...» Terminava animando os Artistas a agremiarem-se, como, de facto, sucedeu.

Ribeiro Artur (1851-1910) militar de profissão atento e sistemático observador das exposições do Grémio e Fialho de Almeida (1857-1911), para além de Ramalho Ortigão, são duas figuras fundamentais da crítica deste período. Fialho de Almeida ambicionava que a Arte em Portugal, fosse além do Naturalismo que a década anterior tinha celebrado. João Sincero é assim a figura que se lhe opõe, totalmente preso aos clássicos avatares do Naturalismo e absolutamente anti-fantasista. Ao comentar a terceira exposição do Grémio Artístico, Ribeiro Artur questionava se a Arte em Portugal tinha melhorado, concluindo que não se assistia a um progresso assinalável. Existia, no entanto, trabalho e boa vontade combatendo a indiferença pública e a incompetência oficial. Considerava o Grémio Artístico como uma incompreendida associação benemérita recebendo golpes da crítica muitas vezes injustamente. Quanto às exposições notava que tinham produzido algum efeito no «espírito publico». Seria vantajoso que os melhores Artistas trabalhassem no sentido

da arte pura, desprendidos «de todo o interesse profano, obedecendo á inspiração que synthetisasse todas as vivas forças do eu que em si guardam»<sup>33</sup>.

Sonhava-se com o aparecimento de um génio, eivado ainda de uma aura romântica muito a propósito desse *fin de siècle*. Columbano era para alguns essa sombra iluminada, mas a eleição não era consensual. Para além das repetições naturalistas, mais ou menos interessantes, ensaiava-se um outro tipo de Pintura. Se o impressionismo nunca se enraizou em Portugal, apesar de algumas obras terem sido erradamente integradas nessa tendência, consideramos que, nesta década, ao falar-se de Artistas *nephelibatas*, ou de *nephelibatices* se estaria a experimentar a linguagem simbolista que entrou, mais uma vez, pela via da literatura.

Bulhão Pato descreveu em 1896 o tipo social do simbolista ou nefelibata: «Grenha pomposa, colarinhos folhudos, redingote até aos pés, de grande roda, cara de cabeça de vitela rapada, à porta do açougue». Para os Críticos, ou Articulistas de arte portugueses, “filiados” no Naturalismo, esta palavra «nefelibata» serviu, até à exaustão, para desacreditar ou pontuar negativamente os Artistas. Se recuarmos até aos anos 70, e observarmos a pintura de Joaquim Vítorino Ribeiro *Um mártir*, se observarmos n’O *Antonio Maria*<sup>34</sup> uma obra de António Augusto Gonçalves com óbvias afinidades com a pintura citada, notamos que não é inédita essa incursão pela linguagem simbolista, pré-raphaelita. Existem assim, algumas tendências, ou lampejos simbolistas, em geral não compreendidas, pouco visíveis devido ao mau acolhimento que a crítica lhes dispensou. Certamente várias experiências não saíram dos ateliers, visualizadas somente numa esfera privada.

Ao comentar a participação de Columbano, Veloso Salgado, Sousa Pinto, José de Brito, Albertina Falker, Teixeira Lopes e Tomás Costa no Salon parisiense de 1891, Jaime Batalha Reis confere-nos uma série de pistas para o entendimento da Arte, da Teoria, da Crítica e dos Artistas. Começou por explicar «de que pontos de vista» olhava para as obras de arte – «Tanto para o observador como para o artista, a obra d’arte é uma realização do que o espirito sente»<sup>35</sup>. Ramalho Ortigão, ao iniciar a crítica sobre a primeira exposição do Grémio, e temendo parecer pedante, frisava que para esclarecer os seus comentários tinha que distinguir «documento estético» de

---

33 Ribeiro Artur, *Arte e Artistas Contemporaneos*, pp.305-306.

34 Vide *O Antonio Maria*, 6 de Março de 1884, p.75.

35 *Revista de Portugal*, 1892, vol.IV, p.142.

«documento histórico»<sup>36</sup>. Recorrendo ao vocabulário gastronómico cravava as suas farpas no público: «A estética da multidão é sempre uma estética de mesa redonda, com o *menu* imposto pelo mestre da cozinha: os desenhos de rigor, o pudim sabido, e a competente fruta incomedível das sobremesas à discrição. No banquete da arte o público gosta de ter tudo pautado pela sua rotina gastronómica»<sup>37</sup>. E mais adiante acrescentaria: «Todo o progresso de arte está estreitamente e solidariamente ligado à cultura do gosto público. (...) Para ter artistas que prestem é preciso ter público que os solicite»<sup>38</sup>... Assim vem a propósito lembrar o divertido «Menu Ornamental» apesar de ser um desenho da década anterior, que consagrou uma “verdadeira” *nouvelle cuisine*: desde o «Potage au Musée des Beaux Arts», passando pelos «Asperges Celtiques» e terminando, por exemplo no sorvete de pêsego de luz eléctrica.

Para Jaime Batalha Reis a obra de arte era produto de outra assimilação: «*resultado da commoção* do artista creador, – d’aquelle que pôde realisar em symbolos, elle mesmo, o seu espirito, – e deve considerar-se como *objecto de commoção* para todos os que a observam, para todos os que encontram n’ella, creados por outrem, symbolos dos proprios sentimentos»<sup>39</sup>. Notemos a insistência no termo “símbolo”, certamente utilizada com profunda intenção. Para Batalha Reis a comoção estética não era provocada em exclusivo pela obra de arte, mas sim por todos os seres ou fenómenos «que podem tornar-se symbolos, exteriorisações, corporisações, representações adequadas, não da intelligencia mas do sentimento, não da parte completamente pensavel mas da *intimamente sensivel*, não da parte inteiramente determinavel mas da essencialmente *vaga e indefinida* do espirito humano».

Ao avaliar na *Revista Illustrada* a primeira exposição do Grémio, Ramalho Ortigão remeteu o epíteto de Crítico de Arte para Fialho de Almeida e para Joaquim de Vasconcelos. Considerava-se a si mesmo como um «*artista da crítica* (...) um comunicador de impressões pessoais, um viandante que passa, através do seu tempo, contando coisas que viu e dizendo os sentimentos que algumas dessas coisas lhe inspiram»<sup>40</sup>.

---

36 Cf. Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*, vol.III, p.149.

37 Idem, p.169.

38 Idem, p.175.

39 *Revista de Portugal*, 1892, vol.IV, p.143.

40 Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*, vol.III, p.163.

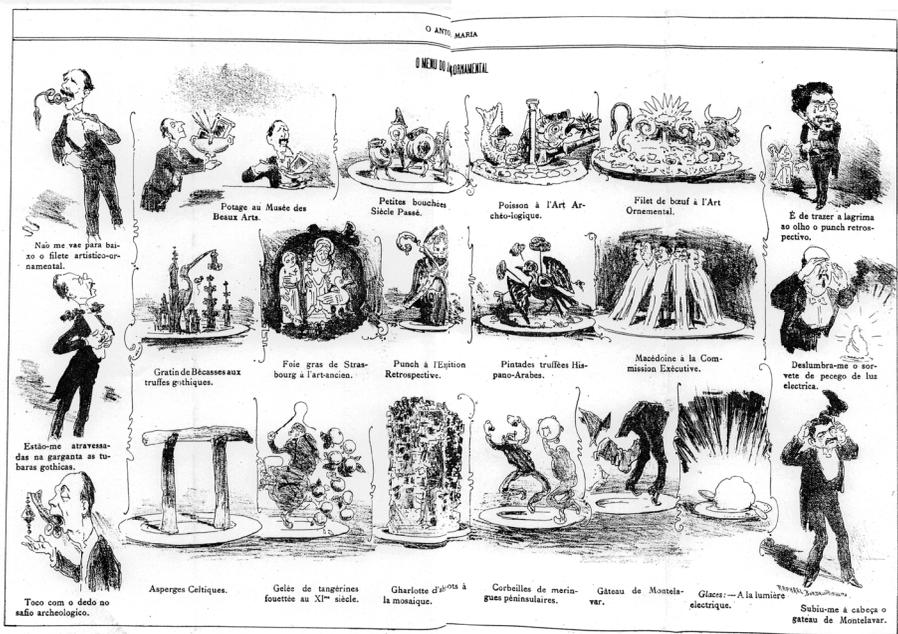


Fig. 7 - O Antonio Maria, 16 de Fevereiro de 1882, p.52-53.

Considerava que a panóplia de interesses, que era seu apanágio, o incapacitava para a especialização necessária no domínio artístico, embora os estudos de arte fossem aqueles que mais o demoravam.

Em 1898 quando Ribeiro Artur publicou a segunda série de *Arte e Artistas Contemporâneos*, compilando diversos textos críticos, escreveu-se na primeira página d'*O Seculo* um artigo elogioso. O articulista aproveitava para definir o que deveria ser um Crítico elogiando o autor pelo entendimento do que era a «verdadeira missão da critica». Assim, Ribeiro Artur não procurava desempenhar, como a maioria, «o papel do pedagogo, de ferula em punho, ensinando ao artista como se criam obras d'arte» limitando-se apenas a «commentar essas obras, fazendo sentir cortezmente ao artista os pontos em que a sua inspiração ou a sua observação o atraíçõaram, e procurando, sobretudo, fazer sentir ao publico o que n'essas obras possa haver de bello. O critico commenta a obra do artista, como o artista commenta a obra de Deus. No fundo a missão é a mesma e deriva da mesma necessidade: - a expansão

das faculdades estheticas do individuo – das faculdades de sentir e de admirar – que são as mais bellas faculdades da alma humana. Compreender e sentir o caracter de belleza d’uma obra de arte, penetrar-se d’elle, pol-o em evidencia, fazer partilhar á grande massa do publico esse sentimento, eis ahi a util, a nobre, a generosa tarefa da critica».

Ribeiro Artur «em vez de invectivar os artistas portuguezes, como é costume, por não produzirem obras de larga envergadura e de extraordinaria importancia, fundando-se no principio verdadeiro Taine – que a arte é um producto do meio, e no não menos real principio de Semper – que o valor das obras d’arte n’um paiz é egual ao dos Mecenas que os compram, Ribeiro Arthur lamenta que a nossa burguezia gaste tanto nas bijouterias de *chic* banal que vem do estrangeiro, em logar de empregar annualmente algum d’esse dinheiro na compra de obras d’arte, protegendo assim os nossos artistas, e lamenta ainda mais a difficuldade de conseguir que os nossos homens publicos, por indiferença e incapacidade, atendam devidamente a este assumpto de tão alta importancia»<sup>41</sup>.

Ramalho Ortigão escreveu *O Culto da Arte em Portugal*, em 1896. No nº1 da revista *Branco e Negro*, uma semana antes da obra ser posta nos escaparates, publicou-se um excerto assaz significativo: «Em resultado de não termos uma historia geral da arte portugueza, devidamente systematisada e integralmente documentada em cada um dos seus capitulos, vemos grassar, não só entre o vulgo mas entre pessoas de saber, incumbidas de guiar e de reger a opinião, o erro criminoso, profundamente demoralisante, de que somos um povo inesthetic, incapaz de concepções artisticas originaes».

Nesta obra, Ramalho frisava que tinha sido no século XIX que mais se tinha estudado a Arte Antiga. Mais adiante definiria os Críticos como «fiscaes da arte em nome do publico» e justificando a acção da crítica centrada nesta obra em questões patrimoniais e architectónicas, escreveria: «Um barbarismo architectonico está tanto ao alcance de um escriptor como um barbarismo grammatical está ao alcance de um architecto». Ramalho admirava profundamente John Ruskin, homem de acção – «glorioso campeão da esthetica e da arte» – que não se tinha emparedado «como a maioria dos criticos, na torre eburnea dos extases poeticos e das contemplanções especulativas», trazendo-o à liça ao fazer a defesa e apologia das artes tradicionais e domésticas.

---

41 *O Seculo*, nº 5762, 26 de Janeiro de 1898, p.1.

N' *O Culto da Arte em Portugal*, Ramalho fez também sobressair a necessidade de se realizarem estudos sobre as artes decorativas e um inventário que colhesse os elementos necessários para a História da Arte. Embora esse inventário não registasse somente os monumentos, Ramalho frisou que a história das suas construções se identificava com a história da sociedade que os concebeu.

Estranhando o Simbolismo, concluía depositando a sua esperança no “povo”: «Em toda a historiographia contemporanea se nota uma glacial frieza de critica, uma anemica pallidez de expressão, um geral entono de apagada tristeza, em que bem se demonstra que não circula o sangue vermelho da raça, nem se retrata do vivo o genio do nosso povo, meigo, docil, de apparencia branda, mas ainda hoje eminentemente sociavel». Quase no fim do seu estudo frisava: «É pelo culto da arte, invocado n' estas paginas, que a religião da nacionalidade se exteriorisa e se exerce».

Para a História da Pintura e da Crítica o facto que se destacou, no final da década de 90, foi o concurso de Pintura de História do qual saiu vencedor Veloso Salgado com o celebrado *Vasco da Gama na presença do Samorim*. A este certame concorreu, uma vez mais sem êxito, o Pintor Ernesto Ferreira Condeixa, sendo as obras expostas no salão da biblioteca da Sociedade de Geografia. Ribeiro Artur, entre outros, não se cansou de exaltar a obra de Salgado considerando-a lapidaramente como «a melhor coisa que nos ficará do Centenario da Índia».

Num tempo em que Portugal progressivamente se ia ensimesmando, e em que o nacionalismo era pregado em quase todas as áreas do saber, Joaquim de Vasconcelos fez a descoberta científica, em 1895, (apesar de já se conhecer a sua existência desde os anos 80) de quatro painéis do políptico de S. Vicente. Este achado confrontava os portugueses com um retrato colectivo de uma época que se admirava. Abria-se, a vários níveis, um dos temas de debate de maior, ou menor, fortuna, mas certamente um dos mais longos e interessantes da Historiografia e da Crítica de Arte em Portugal. A partir dali o país encontrou um auto-retrato poderoso e mítico mas em vão se pretendeu espelhar naqueles painéis. Se eles remetiam para um período áureo de Navegações e Descobertas a realidade era bem diferente do mito com mais tormentas do que boas esperanças. Como podemos ver na caricatura d' *A parodia*, em 1901, o vapor Santo André afundava-se com as peças da representação portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1900...

# DRAMA E EXPOSIÇÃO NO FUNDO DO MAR

A propósito do naufrágio do vapor «Saint André»



Devido á amabilidade dos lezarietas «Saint-André» foram os Srs. Peixes, Peixinhos e Peixotos mimoseados com uma esplendida e humida exposiçáo dos nossos melhores productos enviados a Paris.  
Por causa da natural mudez dos ditos Srs. Peixes não conseguimos obter noticias detalhadas do successo subaquatico obtido pelos interessantes e bem elaborados relatorios do Snr. Kessano Garcia.  
Mas fazemos uma ideia...

Fig. 8 - A parodia, 13 de Fevereiro de 1901, p.55.





# Emília Tavares

Museu do Chiado. Conferência proferida no dia 12 de Março de 2003

## Fotografia e Vanguardas.

As vanguardas de início do século XX, fundamentalmente o Dadaísmo, Vorticism, Surrealismo e Construtivismo, desenvolveram novos discursos fotográficos baseados na abstracção das formas, recuperando alguns dos processos técnicos primordiais da história do desenvolvimento da Fotografia.

A dinâmica interdisciplinar e experimental da arte durante as primeiras duas décadas do século XX, sobretudo na Europa, colocou a fotografia no centro dos fundamentos teóricos de alguns destes movimentos artísticos. A transferência do domínio artístico real/figurativo para as questões abstractas de tempo e espaço, redefinidas segundo novos modelos perceptivos em ruptura com a perspectiva tridimensional euclidiana, encontrou consonância com dinâmicas extra-artísticas, como foram as inovações tecnológicas e científicas de início do século XX.

No entanto, as formulações em redor da fotografia enquanto modelo abstraccional foram sempre entendidas numa relação de mudança da cultura visual, de modo mais político e antropológico, do que propriamente numa perspectiva integrada no discurso plástico da abstracção. Se percorrermos algumas das ideias fundamentais da época, encontramos desenvolvimentos teóricos acerca da fotografia abstracta que versam muito mais a sua dinâmica tecnológica e/ou científica e o papel que as mesmas podiam ter na redefinição de uma nova relação do indivíduo com a cultura industrial, bem como o seu contributo em termos de assimilação perceptiva para um novo modo de entender o mundo e as suas relações transversais de sociabilidade

e participação política.

A fotografia foi entendida, neste período, como um mecanismo transgressor e revolucionário, uma vez que as suas capacidades técnicas o colocavam como o interlocutor estratégico de uma Nova Visão. As dinâmicas de aceitação artística do objecto fotográfico foram sempre, durante o final do século XIX, inseridas numa relação da fotografia com o figurativo, e nas diversas e nem sempre lúcidas questões acerca da fotografia como concorrente imbatível na representação do real. O que explica certamente o desenvolvimento da representação fotográfica pictorialista de plasticidade desse mesmo real, a que o movimento Photo-Secessionist liderado por Alfred Stieglitz (1864-1946) deu fundamento.

A intensa experimentação e derisão dos modelos representacionais vigentes a que as vanguardas se dedicaram tiveram, no domínio da fotografia, um médium que permitiu explorar de forma inédita dois aspectos essenciais: a expansão das relações euclidianas do objecto com o espaço e a importância da luz como elemento tecnológico de expressão estética.

Nesta vertente, a fotografia inflecte o domínio figurativo e de relação com o real a que se tinha dedicado, para retornar à prática pura do trabalho de laboratório, tomando como tema fulcral as propriedades da luz e da imagem latente na sua interacção com os objectos, numa técnica assente na fotografia sem câmara, apenas no manuseamento da luz e da superfície sensível. Em termos específicos, assiste-se a uma profusão de trabalhos assentes numa arqueologia fotográfica que remonta aos primórdios da sua invenção, e cuja essência técnica mais não é do que a reinvenção dos desenhos fotogénicos de William Henry Fox Talbot (1800-1877), sob a designação modernista de fotogramas.

Independentemente da própria guerrilha de autoria a que os fotogramas foram sujeitos, entre surrealistas e construtivistas, o que se torna mais significativo é a assimilação com intuítos estéticos opostos de uma mesma linguagem fotográfica, com resultados formais idênticos.

Man Ray (1890-1976) é o artista que ficará historicamente ligado à reinvenção do fotograma, associando o seu nome à técnica – rayograma-. Contudo, a exponencialidade da experimentação da luz no papel fotográfico não pode, nem deve, ser vista como uma produção autoral. A amplitude e dinâmica, tanto do Dadaísmo como do

Surrealismo, movimentos nos quais os rayogramas foram integrados como linguagem de ruptura com o então “visto”, foram o sustentáculo de uma mediação da técnica e do seu autor privilegiado, mas não foram sua prerrogativa nem histórica, nem cronologicamente.

Os trabalhos de Christian Schad (1894-1982) ao submeter objectos diversos à acção sensibilizadora da luz natural, foram pela primeira vez editados por Tristan Tzara (1896-1963) no número 7 da revista dadaísta *Dadaphone*, em Março de 1920, sendo o próprio Tzara quem designou os trabalhos de *schadografias*, adoptando o carácter lúdico e derisório das abstracções de luz, assim obtidas, à intensa actividade teórica e editorial do Dadaísmo inicial.

Um ano após a sua chegada a Paris, em 1922, Man Ray publica os seus primeiros rayogramas na obra *Les Champs Magnétiques*, editada e com prefácio do próprio Tzara que poetizou e interpretou as obras aleatórias de luz e química numa perspectiva onírica e de desconstrução de qualquer linguagem articulada. O carácter inédito e não catalogável dos rayogramas condiziam perfeitamente com a estética de desagregação de toda e qualquer premissa estética consolidada, a que o Dadaísmo se dedicou tão intensamente.

Segundo Tzara, “O fotógrafo inventou um novo método, ele apresenta no espaço uma imagem que o excede, e o ar, com os seus punhos cerrados e uma inteligência superior, apodera-a e mantém-na perto do seu coração. (...) A luz varia conforme o espanto da pupila perante o frio do papel, conforme o peso da luz e o choque que ela provoca, atordoamento da pupila sobre o frio do papel, segundo o peso e o choque que ela produz.”<sup>1</sup>

Contudo, o interesse fotográfico de Man Ray inicia-se por uma abordagem mais figurativa, a que não terá sido alheia a influência de Alfred Stieglitz e todo o movimento teórico e crítico que juntou em redor da famosa galeria 291, acolhendo a vanguarda artística europeia através de Picasso ou Duchamp. Exemplos dessa abordagem de um neo-figurativismo que explora a capacidade da fotografia de surrealizar o real, está presente na fotografia *O enigma de Isidore Ducasse* (1920) que homenageia a poesia fantástica do Conde de Lautréamont (1846-1870) e anuncia o seu legado como uma das referências históricas da literatura surrealista, tendo sido capa, em 1924, do número um da revista *La Revolution Surrealiste*, dirigida por An-

---

<sup>1</sup> Tristan Tzara, prefácio de *Les Champs Magnétiques*, 1922, compilado in *Photography in the Modern Era- European Documents and Critical Writings 1913-1940*, New York, Moma/Aperture, 1989, p.4

dré Breton (1896-1966). Partindo de um *ready-made*, Man Ray utiliza a fotografia como o processo intensificador de uma distância objectual que se interliga com o significado do onirismo, enquanto distância do consciente e do mundo real.

Na mesma perspectiva figurativa encontra-se *Violon d'Ingres* (1924), muito embora esta fotografia represente outra forma de entendimento estético surrealista, nomeadamente, quanto à apropriação dos modelos clássicos da arte ocidental, neste caso, o quadro *La Baigneuse* (1808) de Dominique Ingres (1780-1867), e à representação do erotismo como uma das temáticas essenciais da linguagem surrealista e da sua fusão com a psicanálise freudiana.

A exploração abstracta e figurativa dos temas e processos fotográficos colocam Man Ray como um dos autores com uma linguagem mais prolífera, no domínio da vanguarda fotográfica. Ao desenvolver trabalhos em que a luz desempenha um papel predominante como modeladora de espaços e tempos, ou em que a capacidade polissémica da fotografia é utilizada de forma consciente para expandir os campos de significação dos objectos fotográficos, Man Ray contribuiu para um novo entendimento da estética fotográfica e do seu relacionamento visual com as outras tipologias artísticas.

Em 1985, ao dissertar sobre sua longa actividade fotográfica, o artista considerava que o “Surrealismo tinha sido a única força que fez sair da câmara escura as verdadeiras formas luminosas e imprevisíveis”. A fotografia, pelo seu carácter de instantaneidade, aleatoriedade e magia, tinha todas as condicionantes e requisitos para expressar da melhor forma o automatismo psíquico, que constituía um dos fundamentos essenciais do manifesto surrealista.

Os limites da reprodução do visível a que a fotografia parecia estar vinculada, foram expandidos, estabelecendo um entendimento metafísico do espaço. Deste modo, e segundo Man Ray, a fotografia podia ser utilizada como uma maravilhosa exploradora de todos os aspectos que a nossa retina nunca regista. A par do Cinema e da Pintura, a Fotografia seria o sustentáculo moral do mundo moderno, um dos vértices de um triângulo que seria o paradigma do mundo moderno, quer em termos de expressão plástica, quer como percepção do próprio mundo.

A derivação subjectiva do objecto fotográfico, cuja colagem à representação da realidade, logo, a incapacidade de extrapolar um mimetismo desse mesmo real, que contivesse força expressiva, tinha sido um dos principais óbices à sua aceitação como linguagem artística, teve um terreno ideal no pensamento surrealista para se desenvolver, com textos e práticas apoloéticas dos seus intervenientes. Salvador

Dali (1904-1989) foi um dos artistas que, referindo-se à fotografia, no contexto da prática surrealista, referiu que ela era “o veículo mais seguro de toda a poesia e o processo mais ágil para entender as mais delicadas osmose entre a realidade e a surrealidade. Nada provou mais que o termo do Surrealismo, do que a fotografia.”<sup>2</sup> Contudo, as propriedades abstractas do fotograma tiveram uma teorização bem diferente no contexto do Construtivismo. Ao poder aleatório, a circunstância onírica e a prática do automatismo psíquico, os Construtivistas contrapuseram as capacidades da luz como modeladoras de novas dimensões espaciais, e o seu contributo para uma percepção diferente do mundo, em que a dimensão social, política e económica revelavam-se tão importantes como a dimensão plástica.

László Moholy-Nagy (1895-1946), um dos artistas mais influentes do movimento construtivista e da Bauhaus, foi também um dos teóricos mais consolidados na análise das relações da fotografia com os novos modelos tecnológicos de entendimento e percepção do espaço e do tempo. O seu interesse e estudo sobre as exponencialidades do fotograma, como elemento privilegiado na fundamentação de uma nova visão espaço-temporal, estabelecem um primado estético, científico e social sobre uma técnica fotográfica, que assim se estabeleceu como a essência de um vanguardismo estético de influência e contornos sócio-políticos e culturais. Segundo a sua análise, “as imagens realizadas sem câmara (fotogramas) são também diagramas de luz directa que registam as acções da luz durante determinado período de tempo, isto é, o movimento da luz no espaço. (...) O fotograma produz pela primeira vez espaço sem uma estrutura espacial existente, unicamente mediante a articulação sobre o plano.”<sup>3</sup>

Moholy-Nagy antevia, em 1923, que a luz seria o meio de expressão por excelência do século XX, e a fotografia, ao lidar por natureza intrínseca com o “desenho da luz” sobre a matéria, detinha todas as potencialidades para romper com os arquétipos dos sistemas visuais até então utilizados e conhecidos.

---

2 “Le Témoignage photographique” originalmente publicado in *La gaceta literária*, nº 6, Fevereiro 1929, compilado in *Photography in the Modern Era- European Documents and Critical Writings 1913-1940*, New York, Moma/Aperture, 1989, p.35

3 “O espaço-tempo e o fotógrafo”, originalmente publicado in *American Annual of Photography*, vol. LVII, nº 152, 1943, compilado in *Poéticas del Espacio*, Steve Yates (ed.), Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 212.

A Fotografia constituía um dos instrumentos basilares de uma linguagem tecnológica, cuja acção sobre a percepção dos objectos representava o culminar de uma evolução no domínio da articulação dos espaços, e cujos contornos se tinham começado a definir na Revolução Industrial. A Fotografia, inseria uma nova dimensão de tempo e de espaço, ao permitir estabelecer relações daquelas duas premissas sobre um plano estático, o fotograma, em particular, ao permitir a transparência de opacidades, expandia as possibilidades da visão normal, antevendo movimento no âmago das estruturas visuais tradicionais.

O fotógrafo como o portador de uma nova visão de relevância social, não para o âmbito restrito das elites, mas para toda uma cultura de massas, constituía a linha dorsal de toda a teoria e prática de Moholy-Nagy. Curioso é que o artista alargue a estrutura de sobreposições, transparências e articulações espacio-temporais que a fotografia e o cinema permitiam, ao conceito de sonho (ideia fundamental da aplicabilidade da fotografia no pensamento surrealista).

Da mesma forma, a fotomontagem, através da unificação de conteúdos originais díspares, criava objectos que estabeleciam uma nova relação espacio-temporal, ultrapassando os limites formais de cada uma das unidades, para se transformarem num outro objecto, com novas relações significantes e perceptivas. O Construtivismo advogava uma ideologia visual cujo papel, de reeducação da forma de olhar das massas, poderia ser decisivo para modelar comportamentos sociais e políticos. A fotografia ao possibilitar, pelas suas capacidades técnicas, dar a ver materialidades, contrastes, transparências, estruturas, *servia para mostrar a realidade e o mundo de todos e dos mais variados ângulos* (El Lissitsky 1890-1941).

A importância do tecnológico e a sua indissociabilidade da percepção da velocidade serão temáticas presentes desde a fotografia futurista dos irmãos Braglagia (Anton Giulio e Arturo) até às preocupações de uma arte engagé dos construtivistas russos. O modo como estes últimos analisaram e trabalharam a velocidade e os aspectos do desenvolvimento tecnológico, vão conferir maior dinamismo a técnicas fotográficas como a fotomontagem ou os fotogramas, uma vez que o aspecto pedagógico e catalizador de uma operação de mudança das mentalidades, bem como do artista como um operador social e político, deslocam a arte do domínio do sonho (surrealismo) ou do nihilismo criativo (dadaísmo), para a acção concreta da realidade.

O cruzamento de todas as artes é bem patente nos trabalhos de El Lissitsky, cuja actividade e interesse percorreu a fotografia, a arquitectura e o design.

Nesta fotomontagem, em particular, *Record* de 1926, observamos a releitura de

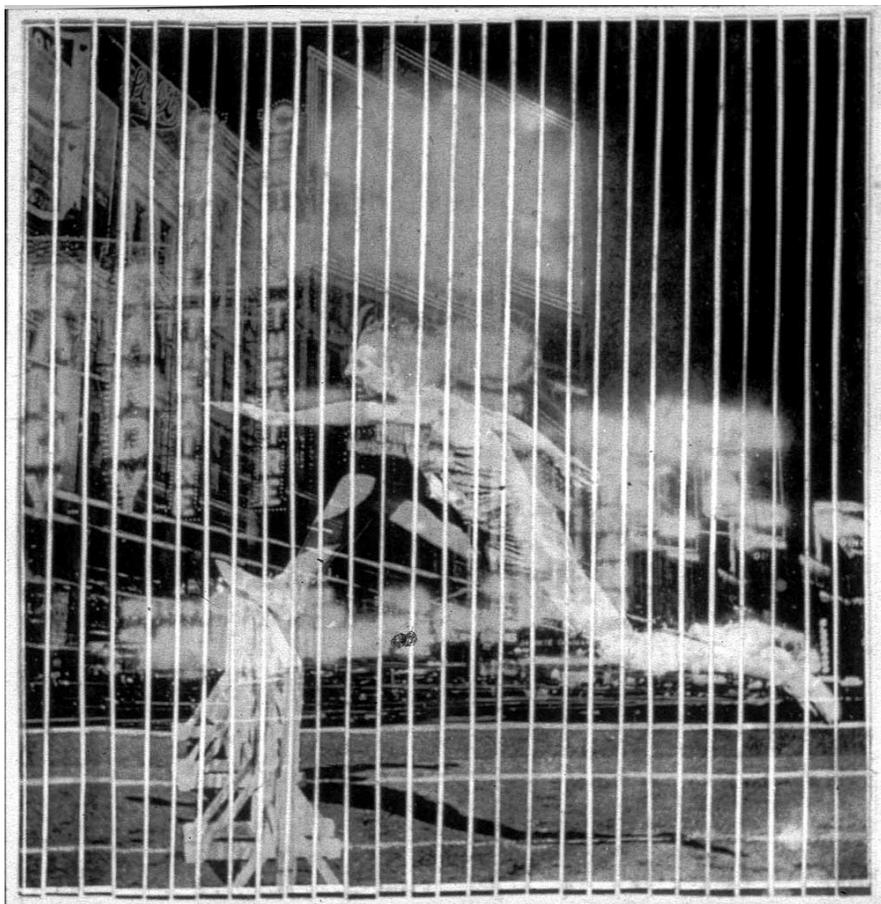


Fig. 1 - El Lissitsky, *Record*, 1926.

uma fotografia do arquitecto Erich Mendelsohn (1887-1953) *Broadway à noite*, retirada do livro deste último *Amerika*, dedicado à arquitectura norte-americana.

No prefácio a uma edição alemã do livro, Lissitsky referia que o mais impressionante de toda a obra era a ausência de pessoas como escala a toda a arquitectura, não admira portanto que a inclusão da escala humana numa fotografia original de Mendelsohn, e o modo como a fotomontagem lhe serviu para induzir a uma releitura do papel da arquitectura, enquanto modeladora não só de espaços mas de relações humanas.



Fig. 2 - Erich Mendelsohn, *Broadway à noite*.

Na sua fotomontagem, Lissitsky enfatiza essa relação do homem com o espaço circundante, e com o modo como a modernidade, pela característica da sua evolução tecnológica, induzia a leituras e percepções de velocidade. Na fotografia original de Mendelsohn, *Broadway à noite*, o papel da luz era fulcral como elemento transformador dos objectos observados, em que a profusão de néon diluía as marcas arquitectónicas produzindo, segundo palavras do próprio um ambiente de estranheza. A fotomontagem de Lissitsky dilui ainda mais essa percepção de linhas e volumes, substituindo-a por uma figuração, também ela alterada, pela inserção de linhas ho-

rizontais e pelo arrastamento do corredor em pleno salto. A percepção operante de toda a imagem passa a ser então a velocidade, intensificada pela sobreposição de planos e oposição de linhas contrárias.

Mas se a velocidade constituía a referência do modelo visual vanguardista, a quebra dos ângulos de visão tradicionais secundava-lhe em importância. Alexander Rodtchenko (1891-1956), foi o artista russo que por excelência entendeu a câmara fotográfica como o instrumento fracturante dos ângulos de visão comuns. Para Rodtchenko, a fotografia permitia que todas as coisas fossem vistas de múltiplos ângulos possíveis, através da recusa do plano do olhar ou do meio-corpo, já que este se inseria num conceito classicista e renascentista de visão, a que o Construtivismo se opunha. O objecto devia ser fotografado de diversos pontos e em várias posições, “não façam fotopinturas, façam fotomomentos de valor documental, de modo a acostumar as pessoas a verem de novos pontos de vista, é essencial tirar fotografias todos os dias, e de temas familiares, a partir de inesperados pontos de vista e posições (...) E os mais interessantes pontos de vista, hoje em dia, são aqueles vistos de cima para baixo, de baixo para cima e as suas diagonais.”<sup>4</sup>

A fotografia *Escadas de incêndio* (1925), revela de forma sintética o ideário visual de Rodtchenko, em que estava em jogo não o que se fotografava mas como se fotografava. A ideia de uma revolução visual como garante e plataforma mental para uma revolução social e política é, porventura, um dos traços mais significativos do seu trabalho e da importância com que a fotografia passa a ser utilizada nos círculos artísticos da vanguarda russa. Para o Construtivismo, a fotografia e a máquina fotográfica, através da subversão das suas próprias capacidades técnicas, permitia romper com as lições de perspectiva clássicas, o fotógrafo era o operador da mudança numa história visual cujos fundamentos já não eram meramente estéticos, antes tinham-se instituído como uma parte integrante da revolução social e política. Não admira, portanto, que *Manifestação* (1932) tivesse este tratamento visual inusitado, independentemente do domínio da fotografia, neste caso, mais aproximado ao objectivismo da foto-reportagem, a revolução do modo de olhar do fotógrafo devia ser sempre imperante, era essa irreverência do olhar que constituía a essência da mensagem fotográfica construtivista, não o significado do tema.

---

4 Alexander Rodtchenko “*Puti sovremennoi fotografii*” (os caminhos da fotografia moderna) originalmente publicado in *Novi lef*, nº 9 (1928), compilado in *Photography in the Modern Era- European Documents and Critical Writings 1913-1940*, New York, Moma/Aperture, 1989, p.261



Fig. 2 - Alexander Rodtchenko, *Manifestação*, 1932.

Presente em qualquer destas abordagens fotográficas da vanguarda artística está uma redefinição generalizada de algumas das áreas de conhecimento, associadas ou complementares das artes visuais. Na filosofia, a teoria da simultaneidade de Henri Bergson (1859–1941) ou a fenomenologia de Edmund Husserl (1849–1938), a psicanálise de Freud (1856–1939), ou as novas linguagens musicais atonais do dodecafonismo serial de Arnold Schönberg (1874–1951), bem como a literatura cíclica de James Joyce, (1882–1941), marcam a modernidade destas disciplinas e introduzem um conceito de interdisciplinaridade que será fundamental para a evolução e compreensão de qualquer uma delas.

Tal como temos vindo a referir, a nova relação espaço-temporal que subjaz a muitas das experimentações fotográficas levadas a cabo desde o Surrealismo ao Construtivismo, tem implícita o suplantar da perspectiva euclidiana e a sua dicotomia com as noções de velocidade. Nesta matéria, um dos contributos fundamentais terá sido o da Matemática e a apropriação do espaço e tempo por esta disciplina contra a corrente paradoxal, inventando espaços, o abstracto, o dimensional, o neural, etc. Rudolf Carnap (1891–1970) recusa no início do século XX a teoria kantiana da geometria como algo *a priori* e sintético, dividindo-a em geometria matemática e física e introduzindo desse modo o conceito de empirismo na matemática. O espaço tornava-se desse modo uma “coisa mental”, e a geometria perdia a inalterabilidade e conceito de absoluto para se tornar uma pluralidade de geometrias, um padrão.

Conforme vimos, as experiências da luz sem câmara fotográfica ou as fotomontagens, foram determinantes das novas reflexões científicas e artísticas acerca da percepção do espaço e da sua interacção com as diversas vertentes do mundo moderno. A vanguarda fotográfica confunde-se com a fotografia das vanguardas, o espelhamento é talvez a característica essencial para entender que o resultado da acção directa da luz sobre uma superfície sensível, como no caso do fotograma, ou a associação aleatória de imagens para a construção de um alter significado, como no caso da fotomontagem, não se esgotam na sua finalidade formal e estética; a fotografia pela singularidade das suas capacidades técnicas foi a um mesmo tempo ponto de partida e objecto confluyente de algumas das essenciais questões da arte moderna e pós-moderna.

A singularidade da sua especificidade enquanto matéria sensível e tecnológica, deram à fotografia todos os argumentos para desempenhar o papel fundamental no derrube dos limites formais entre as tipologias artísticas, enquanto captavam o es-

sencial de uma sociedade moderna baseada em novas relações de espaço e tempo.

# Duarte Belo

Fotógrafo e Arquitecto. Conferência proferida em 19 de Março de 2003

## A Representação da Paisagem pela Fotografia.

*não te disse ainda como me encontrei à beira dos mares  
sem a sensação de susto e o temor do lugar infinito.*

Vasco Gato

*Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, da baías, de naves, de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto.*

Jorge Luis Borges



Fig. 1 - Santuário Rupestre de Panoias. Constantim. Vila Real. 1996.

O conjunto de fotografias apresentado foi integralmente feito em Portugal ao longo de cerca dos últimos dez anos. Dos aspectos mais relevantes de uma recolha contemporânea da paisagem gostaria de destacar, por um lado, o objectivo documental, com o fim da fixação de uma memória colectiva, uma visão neutra da paisagem em múltiplos aspectos da sua aparência visível, por outro, e indissociável do carácter documental, uma visão interpretativa dessa mesma realidade (partamos, pois, do princípio que não há um olhar estritamente objectivo, conforme nos demonstra a própria história da Fotografia de que a paisagem foi, desde os pioneiros, um dos temas fundamentais). É sobre estes dois aspectos que procuro elaborar a sistematização de uma recolha, cada vez mais aprofundada, sobre múltiplos aspectos da paisagem portuguesa contemporânea.

Sem dúvida de que não nos podemos afastar de um olhar dos nossos dias sobre o mundo que nos rodeia. Assim, se por um lado o lugar natural pode representar um dos extremos da minha pesquisa, por outro, o mundo urbano e as transformações recentes do território em toda a complexidade, constituem o extremo oposto. Por lugar natural quero significar aquele em que é praticamente nula a intervenção humana (o que em território português dada a densidade populacional, a geogra-



Fig. 2 - Campos agrícolas. Rebordãos. Bragança. 1996.

fia e a história, são difíceis de encontrar troços de paisagem que não tenham sido objecto de transformação). O que mais me seduz neste território, na ausência da presença humana, é o tentar perceber que fascínio exerce a terra e, provavelmente, sempre exerceu, sobre quem a olha, sobre o viajante, ou sobre quem, em tempos muito recuados, aí terá chegado na procura de um local para habitar. Há um olhar significativo, descodificador, depois o enunciar de um desejo de transformação de um habitat num espaço habitado. Os mais antigos espaços arqueológicos revelam já esse desejo que, com o passar dos milénios, dos séculos, se vai tornando mais evidente. Do Paleolítico chegam-nos os vestígios de acampamentos, a ocupação de grutas, marcas escassas devido à reduzida capacidade de transformação do habitat. As gravuras e o Vale do Côa representam já a relação, do carácter de certa forma mágico, da paisagem com a necessidade da sobrevivência pela caça. Com o Neolítico surgem, no território hoje Portugal, numerosas construções de carácter funerário e o enunciar de uma arquitectura. Desde esse período que a fixação de populações é um dado adquirido. Nas idades dos metais encontramos uma ideia elementar de aldeia, de aglomerado urbano. São passos de evolução dados no sentido da organização da sociedade que, mais tarde, viria a dar início à ideia de Estado



Fig. 3 - Pedra da Ursa. Colares. Sintra. 2002.

Nação, tal como hoje a concebemos e, com ela, a necessidade de ocupar/colonizar, de uma forma perene, todo o espaço de um país que urge defender. Essa necessidade de defesa surge de uma forma muito marcada no tempo medieval através de sucessivas linhas defensivas ao longo do território. Com o Renascimento começam a surgir projectos de grande escala, com um desígnio forte de geometrização do espaço, de intervenção, de que os jardins, por exemplo, já em tempos posteriores, são a nova imagem do desejo de um território, de um novo planeta dos homens. Com o passar do tempo, com a Revolução Industrial, surgem vias de comunicação, o caminho de ferro e as estradas, antes não pensadas. A velocidade de deslocação de



Fig. 4 - Ponte Vasco da Gama. Lisboa. 2001.

peças e mercadorias, de civilização, transforma de forma indelével a nossa própria relação com a Terra. As cidades, o último dos lugares humanos, é o reflexo de uma extraordinária capacidade de domínio do território que, por sua vez, revelam uma progressiva complexificação da estrutura social.

Esta é uma viagem breve por alguns desses lugares, pela procura do registo fotográfico como fixação de um espaço/tempo determinado e uma leitura histórica do lugar habitado, numa tentativa de compreensão da evolução do conceito de ocupação do espaço ao longo do tempo. O espaço contemporâneo, poderá aqui ter uma relevância especial. É na arquitectura contemporânea e nas grandes obras de



Fig. 5 - Santuário de Nossa Senhora da Rocha. Porches. Lagoa. 1996.

engenharia que encontramos essa progressiva consciência de uma transformação qualificadora do espaço, onde, cada vez mais, está presente o desenho de territórios de futuro. No entanto, não podemos deixar de constatar que a transformação qualificadora da paisagem, seja ela urbana ou rural, é claramente ultrapassada pela celeridade de uma ocupação desenfreada e descontrolada dos espaços contíguos às áreas consolidadas, ou históricas, grandes cidades ou em locais de desenvolvimento recente.

Os aspectos técnicos são também muito importantes no trabalho de campo, na recolha fotográfica propriamente dita. A escolha da câmara, do formato da película, analógico ou digital, das lentes, uso ou não de tripé, todas as opções têm de ser tomadas em função da especificidade e objectivo do trabalho que vamos desenvolver. O aspecto chave neste conjunto de opções é sempre a escolha de um equipamento que nos permita fazer exactamente aquilo que pretendemos e que não nos impossibilite nenhuma tomada de vista. Além dos aspectos referidos, há outro que não posso deixar de apontar, que se prende com a natureza específica do meu trabalho. Quando exponho, edito fotografias procuro sempre um conjunto que seja coerente entre si. Que as fotografias não sejam meras imagens soltas de uma determinada

realidade, mas um conjunto significativo e aberto a diversas leituras, de acordo com o receptor. É neste trabalho de selecção e escolha de fotografias que se tece um discurso, uma narrativa, que se conta uma história que se pretende que provoque no leitor uma sensibilização para as questões do território, da paisagem, da cidade, enfim, do espaço que nos rodeia. A gestão que fazemos do espaço, quer seja um espaço individual - a nossa casa - quer seja a rua, o bairro, a cidade ou o país em que vivemos, terá que ambicionar à transformação da sociedade para uma situação de maior igualdade, de maior justiça e, conseqüentemente, de liberdade. O espaço, o progressivo entendimento dos lugares, ajudará certamente ao projecto de uma arquitectura e desenho urbano, mais qualificados, uma paisagem nova, um espaço equilibrado e humanizado. A Fotografia, pela sua capacidade de fixação do mundo visível, pode dar um contributo inestimável a essa nova realidade.



# Jorge Croce Rivera

Universidade de Évora. Conferência proferida em 26 de Março de 2003.

## Diaporéticas contemporâneas: a enigmática do sentir.

Como ponto de partida deste seminário<sup>1</sup>, falar-vos-ei do modo como o pensamento vive. Pensar constitui-se essencialmente por dificuldades, que se colocam irreduzíveis ao pensar e constantemente se renovam; o pensamento emerge deste pensar, através de obstáculos, como um modo de ser que dizemos diaporemático, termo que remete para diáporia, do grego antigo, que significa atravessar dificuldades.

Este ponto de partida liga-se imediatamente a um segundo momento: se nos alçarmos a uma escala histórica mais ampla que a da evocação da época em que vivemos, diríamos que o pensamento europeu, o pensamento ocidental, entrou na esfera do múltiplo. Tal predomínio do múltiplo manifesta-se na multiplicidade de escalas, de saberes, de perspectivas. Por caminhos que aqui não podemos evocar, o pensamento e a vivência ocidentais deixaram de ter referenciais unívocos – axiológicos, políticos, sociais, intelectuais ou espirituais –, passaram a tomar como óbvia a multiplicidade de sistemas de valor. Essa irreduzibilidade do múltiplo, decorrente de um processo complexo em que o nihilismo, o laicismo e as consequências culturais e civilizacionais das guerras mundiais, em particular a globalização dos sistemas de produção e consumo, se implicaram, foi sentida e consciencializada de múltiplos modos, sem que se tenha ainda alcançado uma nova inteligibilidade que consiga

---

<sup>1</sup> Ainda que não corresponda plenamente a uma transcrição da sessão, procura o texto manter o carácter oral do seminário, obviando a erudição e as referências bibliográficas.

reduzir a sua estranha complexidade.

A multiplicidade é, na consciência dos artistas, dos críticos ou do público em geral, algo que aparece como apaziguador, pois que se crê obviarem-se desse modo as determinações dogmáticas ou tradicionais, mas simultaneamente a multiplicidade de caminhos é acompanhada por uma intensa vivência do transitivo, do efêmero que suscita angústia, ou mesmo uma paralisia, intelectual ou espiritual, pois a insistência do múltiplo subsume os sistemas referenciais na regência do efêmero, sem que o valor do singular fique salvaguardado. A possibilidade de lidar com o mundo de forma não dogmática, delidamente irreferencial, isto é, sem uma referência única, é assim simultânea do domínio do efêmero, ou numa expressão mais aguda, da ausência de consistência de ser, da consciência de que os seres são simulacros.

Nesta sessão procurarei compreender como o pensar, que não pode obviar o problema do múltiplo, pode afrontar o sentido inquietante e perturbante que o múltiplo traz, sem cair nem em fundamentalismos nem na absolutização dos processos de efemerização, que se mostram em si muito perversos.

Segui intencionalmente um caminho anacrónico, apresentando-vos um conjunto de peças reconhecidas como obras maiores da arte portuguesa do século XV e XVI e que estão expostas no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. O primeiro quadro, denominado «Ecce Homo», revela uma imagem poderosíssima, que representa a figura de Cristo já coroado de espinhos, com um manto ensanguentado que lhe cobre o rosto e a maior parte do corpo. As mãos estão atadas por uma corda que lhe cai do pescoço.

O quadro procura figurar o momento em que Jesus foi apresentado a Pilatos, acompanhado por um grupo de sacerdotes hebreus, que o acusam duma grave falta do ponto de vista da ortodoxia judaica: assumir-se como Messias. Apresentado ao governador romano, Pilatos, Jesus trava com este um breve mas intenso diálogo que parece convencer o governador da sua inocência. Pilatos tenta libertá-lo, pois apercebe-se que o conflito é de natureza religiosa, não de ordem criminal, pelo que ele não tem competência para o resolver. Os diferentes evangelistas referem que a população, que estava a assistir a este julgamento não deixou que Cristo fosse libertado naquela Páscoa, escolhendo para ser libertado Barrabás, um ladrão.

Pressionado pelos sacerdotes judeus, Pilatos, diz São João, mantém a prisão e a condenação; os soldados romanos açoitam Jesus e, numa caricatura grotesca de coroação real, colocam-lhe uma coroa de espinhos, cobrem-no com um manto, e, no intento de o humilhar, mostram-no ao público. É nessa altura que Pilatos diz: “Eis

aqui o homem”, «Ecce Homo», frase que dá o título ao quadro.

Observando a pintura, vemos que o centro do resplendor por detrás da cabeça corresponde ao centro da cabeça, mas o nosso olhar não encontra o olhar de Jesus, pois o rosto está tapado pelo manto – que não é um manto púrpura – que lhe cobre também o tronco desnudo. Jesus não oferece resistência, aceita a situação. Não sabemos se chora, apenas podemos pressentir as suas emoções através da comissura dos lábios, tensos mas não crispados. A velação do olhar densifica a representação obrigando o espectador a uma indagação do velado, transformando um acontecimento histórico, num momento hermenêutico.

Atentemos à pintura: os espinhos que rompem o manto irrealisticamente: como o manto foi colocado por cima dos espinhos, estes apenas poderiam romper a parte superior do pano, que ficaria suspenso nos espigões que estão voltados para baixo. Este irrealismo é um pequeno detalhe, mas que nos obriga a pensar a obra de arte, não como fonte de fascinação ou autoridade, mas como instância de interrogação. Esta atenção leva-nos a outro aspecto: o resplendor por detrás da cabeça, a representação de um corpo glorioso que só plenamente surgirá depois da Crucificação, acontecimentos que no plano da economia da Paixão ainda não ocorreu. Importa aqui atender que deste acontecimento temos dois tipos de relatos: o dos Evangelhos ditos «Sinópticos», que são os Evangelhos daqueles que presenciaram os acontecimentos da Paixão – São Lucas, São Mateus e São Marcos – e o de São João, que não presenciou directamente os acontecimentos, mas os interpreta em função de uma intencionalidade, vendo em Jesus o *Logos*, o princípio que dá ordem e harmonia à totalidade. Ele é o Alfa e o Ómega. São João faz desse modo uma interpretação simbólica de Jesus que, para Marcos, Mateus e Lucas, não é clara. Marcos, Mateus e Lucas, escrevem o final do homem carismático, da figura excepcional, do homem perturbador, mas é um homem, um chefe político: um homem que nos deixa sem palavras, mas é um homem. Em São João, isto já não acontece: é o *Logos*, o princípio que assiste à Criação e é uno com o Pai, que incarna e que é crucificado.

Se a concatenação dos momentos deste episódio da Paixão, se a disposição temporal, do açoitamento à Ressurreição é muito dilatada, há no «Ecce Homo» a contracção de uma complexidade de momentos na expressão de uma única presença, posta em enigma figura, na qual convergem os acontecimentos, do passado e do futuro, acontecimentos que do ponto de vista estritamente histórico são sequenciais, não convergentes.

E isto é muito interessante, porquê? No conjunto das peças do Museu de Arte

Antiga, há um outro quadro, também da Escola Portuguesa, mas mais recente, intitulado «Cristo atado à coluna», que revela o que aquele manto nos oculta, mas sem exaurir o enigma da sua presença. A figuração remete para a passagem evangélica em que se diz que Pilatos manda Cristo, já preso, ao palácio do rei Herodes. Circunstantialmente presentes em Jerusalém os dois governadores da Judeia romana, mas sendo Jesus da Nazaré, pertenceria à jurisdição de Herodes. Pilatos está claramente a pensar não tomar uma decisão injusta e pede que seja Herodes a decidir. Herodes, que já tinha sido responsável pela decapitação do São João Baptista, recebe Cristo no palácio, reveste-o com um manto e manda-o açoitar.

O quadro não procura descrever esta situação, não vemos Jesus revestido de púrpura, antes um prisioneiro escassamente vestido, posto sobre um chão de ladrilhos, tendo por trás um rico brocado e colunas de mármore púrpura. Não nos detendo aqui na riqueza do simbolismo dos ladrilhos e na complexidade do espaço interior, atentemos antes ao acontecimento que o quadro relata. Se consideramos, por um lado, a disposição dos braços, Jesus assume aqui a postura que só ocorrerá posteriormente, na crucificação. Ele volta os olhos para o céu – é impressionante como estão revirados – e nós lemos a mesma intenção que encontramos quando na cruz clama: “Pai, porque me abandonaste”, numa interrogação expectante que se antecipa neste momento de açoitamento e humilhação pública.

Uma apreensão mais detida nesta figuração revela-nos algumas surpresas: se repararem nas mãos de Jesus, elas acabaram de se levantar, abrindo-se expressivamente numa atitude de expectação. Trata-se de um gesto intensamente poderoso, pois que foi capaz de enrolar os panejamentos, levantando-os no ar. Que significa, não apenas tal gesto, mas o efeito que ele provocou? Ao erguer Jesus as mãos, é como se toda a matéria – o ar, a terra, o fogo, o sangue – fossem arrastadas naquele momento. Quando Jesus os transfigura, dirigindo o olhar para o céu, é a matéria em turbilhão que ascende, numa preparação da Ressurreição. O seu palácio não é o palácio ilusório de Herodes, nesse local ele está coberto com alguma coisa que o quer ridicularizar, o manto de púrpura, mas ele liberta-se dos véus, olha o céu, antecipa o que vai acontecer, segundo as narrativas do Evangelho e faz com que o ar e a matéria toda se modifiquem. Nesse momento, a corda, a mesma que aprisionava as suas mãos em «Ecce Homo», cai-lhe aos pés.

Ao invés do «Ecce Homo», não é a velação do olhar a instância em que se decide da obra, mas tal instância mostra-se na patenteação da transformação da matéria. O «Ecce Homo» e o «Cristo atado à coluna» figuram assim o mesmo momento: o

primeiro dando o ambiente crucial, obscuro, deste confronto do poder dos homens e do poder de Deus, confronto cujo o âmago decisivo se dá na singularidade dos indivíduos, e o segundo, luminoso mas não menos enigmático, revela a transfiguração do real que a decisão de Jesus possibilita.

Ao articularmos os dois quadros, não procuramos reforçar uma concepção, crença ou convicção religiosa, mas interessam-nos ver como os dois quadros se encontram e mutuamente se esclarecem, o que é velado num se torna manifesto noutro – vemos no olhar do «Cristo» o que o manto esconde em «Ecce homo», concentra-se no resplendor de um, em extática circunscrição, o que noutro é dinâmica mas subtil transformação.

Todavia, não é a correlação destes quadros, a sua “intertextualidade” o que mais me importa pensar, mas que neles a compreensão do que tomamos por óbvio, – o ser corpóreo, a subjectividade, os modos de representação e as tensões constitutivas do real se mostrem enigmáticos e, ao mesmo tempo, se tornam evidentes, enigmáticamente evidentes, mostrando nas tensões a calma, no estático o dinâmico, no obscuro o luminoso, no corpo ou no anímico, uma presença enigmática que nem é propriamente imanente, nem transcendente. Dando expressão sensível às instâncias decisivas, estes quadros obrigam-nos a interrogar o que é a experiência, isto é, como no sentir, no domínio do sensível, ao mesmo tempo que se diferenciam, articulam-se e mutuamente os modos como a Presença – dou este nome àquela presença enigmática – é vivida por nós.

Mas quais são os modos de Presença e como pensar a sua articulação, sem cair numa ilusória unicidade, numa expressão unívoca do antropocentrismo? A questão ultrapassa o limite estreito das perspetivação estética, pois na situação contemporânea, – e nesta impossibilidade do unívoco foi fundamental o contributo da arte –, não nos é possível aludir a uma experiência unívoca do corpóreo, nem a uma alma ou possibilidades anímicas reconhecíveis por todos; alargou-se e diversificou-se o horizonte de referências culturais e mesmo o óbvio, as alusões que constituem funcionalmente a comunidade sempre efémera de sentido, vive entre o fascínio da idolatração e a necessidade de constante substituição, naquilo que se diz como domínio do mediático.

As obras de arte indicam-nos todavia que esta Presença se experiencia num jogo, no qual importa a obra, não só como objecto, valioso ou banal, mas cujos conteúdos que se inscrevem num renovado processo de interpretação; importam os modos e as dinâmicas de conhecimento, não só para a sua representação ou recriação por

um espectador, mas também para a sua referenciação, a sua figuração simbólica na ordem das referências partilhadas, no que denominamos de cultura.

As obras de arte também nos indicam que, sem excluir o canónico, a Presença solicita a liberdade, a disponibilidade para a descoberta, e ao mesmo tempo, as obras não apenas exprimem as tensões do real – como os dois quadros que comentámos bem ilustram –, mas se situam como obras sempre em risco de desaparecimento, deterioração, falsificação, esquecimento.

Assim, as obras de arte deixam-nos perceber que na Presença se joga a Apresentação e a Representação: pela primeira, toda a expressividade que suporta a obra, que ela contem ou suscita; pela segunda, todos os processos de significação. Imediatamente percebemos que nenhuma se sustem por si, mas ambas se requerem: não há Apresentação sem Representação, nem Representação sem Apresentação. Antes, no entanto, de desenvolver as suas relações, atenderemos ao jogo em si.

O tema do jogo é antigo, no pensamento ocidental, desde Heraclito, no seu fragmento: “o cosmos é como um jogo de pião que uma criança brinca” (Diels-Kranz 53). O mundo como um jogo, no qual a necessidade e o aleatório, o lúdico e o regulado se entretecem, é um tema retomado contemporaneamente por Nietzsche, Heidegger, Eugen Fink e Kostas Axelos; por outro lado, a par desta consideração metafísica do jogo, ocorre uma sua revalorização pela história das ideias, pela compreensão da importância civilizacional que o jogo tem, importância tornada evidente sobretudo desde Homo Ludens, de Huizinga. Todavia, ainda que todos estes autores nos interessem, é a abordagem antropológica do jogo proposta por René Caillois, numa pequena obra denominada *Le Jeu et les hommes*, que nos parece mais sugestiva para a compreensão do jogo da Presença.

Nesta obra, Caillois distingue quatro tipos de jogos: os jogos de acaso, em que domina o *álea*, o aleatório, como a roleta; os jogos de *mimicry*, de *mimésis*, em que domina a imitação, como o teatro; os jogos de competição, em que domina o *agón*, como os combates ou as competições de equipas; finalmente, os jogos de vertigem, de *ilinx*, como certos desportos ditos radicais, nos quais é essencial a dimensão vertiginosa. A experiência concreta de cada específico jogo e de sua efectiva realização não implica necessariamente apenas um deste tipos, mas uma sua particular combinação, simples ou complexa. A maior parte dos jogos supõem momentos de vários destes tipos: por exemplo, numa partida de *bridge*, que é certamente um jogo de competição, encontramos *álea* na distribuição das cartas, *mimésis* no *bluff* e na estratégia com o parceiro, *ilinx* na tensão provocada pelo nervosismo acumulado

ao longo do jogo. Numa partida de futebol, concorrem no resultado competitivo a actualização da preparação táctica, a gestão do esforço, o aproveitamento de oportunidades.

Se retomarmos o problema da experiência artística, esta tipologia permite pensar de um modo mais articulado os diversos aspectos que constituem a vida das obras de arte, de pintura, por exemplo. Facilmente reconhecemos a dimensão mimética da arte, sejam os conteúdos “realistas” ou “abstractos”, mas também a potência icónica que pode revestir as peças de arte; depois, – podemos referir aqui Pollock, o modo como pintava, atirando os jactos de tinta sobre a tela – a criação implica uma dimensão aleatória, seja por uma inspiração repentina ou uma pura combinatória; na importância das “vanguardas”, como expressão de um choque, de um combate contra o gosto estabelecido, reconhecemos o *agónico*, mas deve-lo-emos também estender às rivalidades ente autores e escolas e à própria história de cada criador. Mais subtil a presença vertiginosa: reconhecemo-la na vontade de domínio técnico, de aperfeiçoamento e exploração de possibilidades que tomam o criador. Também aqui, é necessário perceber a combinação dos tipos, a prevalência de algum num momento, mas a irreduzível conjunção de todos.

Cremos, todavia, que os tipos de jogo reconhecidos por Caillois têm um interesse que excede a compreensão das obras de arte em si, pois nos permitem compreender na Presença os modos de relação entre a Representação e a Apresentação e por eles tentar apreender como no múltiplo se constituem e jogam a corporeidade e o anímico, a figuração e as tensões.

Começaremos por um primeiro modo, aquele que nos permite pensar o corpóreo. Devemos atentar que pelo corpóreo procuramos pensar, em primeiro lugar, a corporeidade humana, mas em sentido autêntico, todas as presenças expressivas, sejam pedras, animais, paisagens, objectos técnicos, são corpos; neles a Apresentação sustem a Representação e a forma estática, circunscrita, é o grau mínimo da Apresentação que o uso, as experiências e as práticas possibilita outras formas de conhecimento e significação. Há uma densidade nos corpos que os tornam verdadeiramente enigmáticos, dotados de uma presencialidade erroneamente silenciosa. Importará pois reconhecer que a experiência do corpóreo não é algo de determinado, de fechado, mas um conjunto de possibilidades que na experiência dinâmica e, ao limite, na vertigem, *ilinx*, são suscitadas e reconhecidas. Enquanto o modo da Representação enuncia, quer os processos cognoscitivos, quer o conhecido e significado, em sentido lato, a Apresentação é modo de presença mais subtil, menos

óbvio inerente à constituição do nosso corpo, modo que possibilita o uso das nossas faculdades de conhecimento: termos estes sentidos decorre de alguma coisa que nos é anterior.

No segundo modo, é a Representação que sustem a Apresentação: sem tal modalidade, não seria possível compreender o anímico, ou numa correspondência com as artes, o cinema, e fazemo-lo corresponder ao que, na tipologia dos jogos, Caillois se denomina de *álea*. Reparemos na roleta: sem a repartição do círculo em fracções numeradas vermelhas e pretas, não teria a circulação aleatória da esfera significação algum: é o modo como antecipadamente representamos a realidade que permite reconhecer expressão e valor à pausa final da esfera numa determinada fracção.

# Filipe Rocha da Silva

Universidade de Évora. Conferência proferida em 2 de Abril de 2003<sup>1</sup>.

## Porquê criar imagens visuais?

“Porquê criar imagens visuais?” A razão pela qual sugeri este título à Dra. Sandra Leandro, é muitas vezes, a sensação que tenho que descuramos o óbvio e nos concentrarmos no acessório. É uma situação perfeitamente natural a pessoa estar quatro anos num curso de Artes Visuais, basicamente sem saber porque é que lá está... Eu próprio não sei porque é que escolhi esta profissão, ou porque não escolhi outra. Muitas vezes são os frutos do acaso, de acidentes, ou outras coisas...

É perfeitamente natural não se saber porque é que se cria imagens visuais, o que não é natural é a pessoa não pensar nisso, dá-lo como algo adquirido e não se interrogar. As imagens que são criadas correm o risco, ao não se interrogar sobre o essencial, de ter a ver com o acessório, acabam por ser imagens superficiais, mais ou menos tecnicamente apuradas, e forçosamente, caem na banalidade e no cinzentismo.

Por isso é importante pensarmos porque criamos imagens visuais.

Vou reportar-me mais à pintura propriamente dita do que às outras especialidades artísticas porque estou mais próximo dos pintores, a minha actividade é toda ela ligada à pintura, sou bastante especializado, não sou um multimediata como alguns

---

1 no âmbito da disciplina de Seminários de Estudos de Arte da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade de Évora. Revisto para publicação com base em preciosas notas da aluna Rita Matias, tentando no entanto continuar fiel ao tom do discurso directo e ao conteúdo daquilo que foi improvisado “ao vivo”. Peço por isso antecipadamente desculpa por ofensas de vária ordem ou imprecisões que o texto contenha. Novamente revisto em Fevereiro de 2005.

colegas meus e portanto, realmente acabo por não pensar muito sobre as outras formas de arte, fotografia, ou escultura... Não tenho necessidade disso, vivo feliz com a minha pintura, portanto nunca me apeteceu fazer outras coisas.

Vou falar de pintura, mas é evidente que muitas coisas podem ser generalizadas às outras actividades, é uma questão da pessoa depois tentar pensar que, quando digo um pintor, que também pode ser um escultor, um cineasta, ou uma pessoa de outras áreas artísticas.

Descobri uma frase de Merleau-Ponty, da *Fenomenologia da Percepção*, que diz o seguinte: «Como se houvesse na actividade do pintor, uma urgência que ultrapassa qualquer outra urgência, ali está ele, forte ou fraco na vida, mas soberano, sem contestação na sua ruminação do mundo, sem outra técnica que a que os olhos e as mãos se dão, à força de ver, à força de pintar, teimando a extrair deste mundo onde ressoam os escândalos e a glória da história, telas que não acrescentarão nada à cólera e às esperanças dos homens e de que ninguém fala».

Como podem verificar, há aqui vários aspectos nesta frase, é uma frase interessante, com variadíssimas ideias que se entrecruzam. Por um lado, a urgência que o pintor sente, por outro lado a questão da vida exterior que vais decorrendo, em que há a tal história de que o Merleau-Ponty também fala, com a suas glórias e os seus escândalos e por outro lado, o pintor que teimosamente pinta. A teimosia parece-me importante, quase todos os artistas que eu já conheci são grandes teimosos, e isso é o encanto deles e às vezes também a chateza.

Eles vão, portanto, «teimando em extrair deste mundo, telas que não acrescentarão nada às esperanças dos homens e de que ninguém fala». Isto relaciona-se com aquela iniciativa que está em curso, o Museu do Esquecimento<sup>2</sup>, reunindo obras «de que ninguém fala» e que parece ser um bocado pessimista. Todos os pintores, quando pintam, sobretudo no início, estão a pensar que vão ser vedetas, verdadeiros *Picassos*, que vão viver famosos e milionários. Esta expressão «de que ninguém fala», pode parecer estranha quando relacionada com uma obra nossa. Nenhum artista, propriamente se convence de que ninguém vai falar dele. Portanto, pode parecer que o que eu disse até aqui está tudo bem, mas que aqui a coisa descamba! Mas, a realidade é que quando a pessoa realmente está a construir aquelas obras está a construí-las na maior solidão e anonimato, embora depois elas até possam ficar

---

2 “Museu do Esquecimento” foi uma exposição dos alunos de Artes Visuais da Universidade de Évora na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, em Setembro de 2003.

famosas. Há uma grande hipótese e realmente a pessoa tem de a aceitar, e daí a teimosia, de que aquelas obras mergulhem no mais completo esquecimento.

Existe outra versão, sobre a motivação dos pintores e dos artistas para fazerem obras visuais, que está num livrinho que eu vigorosamente recomendo, ainda por cima está em Serralves neste momento a exposição, que é o livro fantástico de entrevistas do Francis Bacon a um senhor que também já morreu, que é o David Sylvester. Aliás, há uma versão em vídeo também, que passou recentemente na televisão. Mas a versão escrita é melhor.

As entrevistas são muito boas. Foi talvez a primeira entrevista em que apareceu um pintor a falar da técnica, das coisas práticas, o dia-a-dia do *atelier*, a tinta estar muito líquida e escorrer, portanto, isso ser considerado uma coisa suficientemente digna para ser falado. Muitas vezes os pintores quando falavam, diziam: «sim, a grandeza da Arte...», «a Arte que fala sobre a humanidade...», mais uns lugares comuns, e nós perdoávamos porque pintavam bem. O Bacon fala sobre coisas concretas, daí a fama que estas entrevistas atingiram. Aliás, quase todos os pintores que têm sucesso hoje em dia, são pintores que têm um discurso verbal interessante, que têm qualquer coisa de especial, de particular que os projecta para o mundo, ou que completa as imagens visuais que eles fizeram.

Só para dar exemplo de Portugueses, há a Paula Rego. Toda a gente conhece aquelas extensas entrevistas dela, mais psicanalíticas, digamos assim, sobre o que é que representam aqueles câezinhos, as meninas, as mulheres e os homens. A Vieira da Silva também era uma pintora com um discurso muitíssimo forte. Mas o Bacon, realmente foi talvez o primeiro pintor que se destacou por ter um discurso completamente diferente. Ainda por cima com um humor britânico-irlandês muito sarcástico.

O Sylvester está-lhe a perguntar porque é que ele não destrói as obras depois de as fazer, porque é que os pintores preferem que as obras continuem a existir, quando acabam de as fazer. Já não dão gozo nenhum, já acabou e pronto – caem no esquecimento... Bacon responde: «Bem, há duas razões para não as destruir, uma é que, a não ser que a pessoa seja rica, quer viver daquilo que a absorve e que tenta fazer. A segunda razão é que não se sabe quais são as relações, embora elas sejam sempre estúpidas, entre aquilo que a pessoa faz e a ideia da imortalidade. Apesar de tudo ser um artista é uma forma de vaidade, e essa vaidade pode ser realçada com essa ideia racionalmente fútil da imortalidade. Seria também pretensioso sugerir que aquilo que estamos a fazer irá aumentar o conteúdo da vida. Mas evidentemente, sabemos,

que a nossa própria vida foi enriquecida pela existência de grandes obras de Arte. Uma das muito poucas maneiras em que a vida foi realmente enriquecida, foi pelas grandes coisas que umas poucas pessoas nos deixaram. Bem, finalmente a Arte é uma ocupação fútil».

Como vocês podem ver, as motivações para criar imagens visuais, podem ser muitas. Neste discurso contraditório do Bacon, elas são variadas. Estas são frases verbais e com certeza que vos acontece também começar uma frase a defender uma coisa e a vossa própria lógica conduzir a uma concepção diferente, portanto mudar de opinião a meio da frase. Ele começa por dizer uma coisa e muda várias vezes de opinião. O que acontece é que, primeiro, fala na questão da vaidade, na questão da afirmação do Ego; segundo fala da imortalidade, portanto do desejo de nos libertarmos da Morte; e terceiro, deixa uma hipótese de a pessoa, apesar de tudo, estar a melhorar a Vida. No sentido em que, falando autobiograficamente, a sua própria vida ter sido melhorada pelo facto de existirem Obras de Arte. Quarto, acaba por concluir que afinal a arte é fútil...

O Francisco de Holanda é o único artista português realmente internacional. Foi um homem que viveu no século XVI e que esteve em contacto com aquilo que naquele momento se passava de mais excitante, no mundo da Arte. Conheceu Miguel Ângelo pessoalmente, esteve com ele em Roma e foi um homem com uma vida cheia. Depois, quando chegou a Portugal, fez uns desenhos interessantes, não tem grandes pinturas que se conheça, mas sobretudo escreveu um livro que se chama *A Pintura Antiga*, um livro fundamental, em certos aspectos avançado para a época, mesmo em termos internacionais.

Ele fala então sobre pintura. Tenho uma certa dificuldade em escolher um parágrafo, porque são todos bastante fortes... Vou tentar escolher só aqui um que diz o seguinte: «A santa pintura é contemplação activa, é terra e chão em que o arado do trabalho, com penas, grifos ou pincéis, dão frutos mui deleitosos e louvados. É mar de engenhos e dos engenhosos. É pego, e rio e fonte. É céu de todos os artifícios e boas artes, e é o novo mundo do homem e sua própria obra, assim como o novo mundo é próprio de Deus, derivado um do outro. É uma candeia, uma luz que inesperadamente brilha num lugar escuro, mostrando obras que antes não eram conhecidas».

Vocês vêem aqui um discurso completamente diferente do de Bacon: enquanto Bacon começava por dizer que, na realidade, o pintor não é nada mais do que um vaidoso que se assume, digamos, um vaidoso desavergonhado, o Francisco de

Holanda, falava do pintor basicamente como um Deus e aliás começa o livro dele por dizer que Deus era um pintor, porque criava. Há uma divinização das artes, até como uma forma de fugir àquela “apagada e vil tristeza” em que os artistas viviam antes desta época, em que o pintor era um trabalhador manual como qualquer pedreiro ou pessoa que tivesse uma profissão desse género. Holanda está a tentar elevar a ideia do pintor acima do seu triste destino.

A pintura, basicamente, é aquilo que vos estive a contar. As razões pelas quais a pessoa cria imagens visuais são extremamente variadas, difíceis de discernir, mas, o que acho importante é pensar sobre o assunto: Porque é que eu, ser pensante, crio imagens visuais, em vez de me dedicar, por exemplo, a plantar nabos? Plantar nabos deve até ser um óptimo trabalho, uma óptima profissão, e se calhar até é mais rentável do que fazer pintura, embora não tenha a certeza de que esteja adaptada aqui ao Alentejo.

Este é o primeiro assunto de reflexão, sobre o qual gostaria que vocês pensassem. O segundo tema, também relacionado com a natureza da pintura, é o seguinte: Primeiro vimos porquê criar imagens visuais, mas o que é uma imagem visual?

Vou-me socorrer de Wassily Kandinsky. Vocês já devem ter encontrado o Kandinsky, aliás há uma pequena bibliografia que tenho aqui num papel, que poderei distribuir pelas pessoas interessadas. Kandinsky foi um artista russo, que apareceu antes da revolução soviética e depois a acompanhou com grande entusiasmo, mas a certa altura já não teve paciência para a sociedade russa que se tinha criado e voltou para a Alemanha, esteve na Bauhaus, a grande escola que surgiu nessa época, e desenvolveu trabalho muito interessante como pintor e também como teórico.

Escreveu vários textos de intervenção e, sobre quadros e sobre a obra de Arte em geral: «Um quadro deve ter um coração próprio, um sistema nervoso, ossos e circulação. Nos seus movimentos deve parecer-se como uma pessoa, deve ter o tempo dos seus movimentos. Aquele que o olha, deverá encontrar-se diante de um ser que lhe faça companhia, que lhe conte histórias, que lhe dê certezas».

Kandinsky, associa a obra de arte a uma pessoa. A obra de arte é um ser orgânico, uma coisa que tem movimento e portanto devemos tentar, quando construímos uma obra de arte, fazer como se estivéssemos a tratar de um filho, temos que pensar no bem da obra de arte, aquela obra de arte em especial. O que é que ela será, o que é que irá ela fazer?

«A obra de arte mais bela, é aquela na qual a forma exterior corresponde inteiramente ao conteúdo interior. Que é, por assim dizer, um diálogo eternamente

irrealizável. Portanto, na sua essência, a forma de uma obra de arte é determinada de acordo com a necessidade interior, com a necessidade eterna». Kandinsky tinha profundamente esta ideia. Ele era um espiritualista e via a obra de arte como uma espécie de cebola, com uma camada interior, inatingível e não perceptível, perceptível era a casca. Mas tinha que haver uma relação entre a casca e a parte de dentro de tal maneira forte que, olhando para a casca, tivéssemos a intuição ou a percepção do interior. E portanto a obra de arte, a tal imagem visual, é mesmo isso, é uma cebola, como vocês podem ter percebido por aquilo que eu disse. Cebolas, estou convencido, já se criam por aqui com mais facilidade do que os nabos...

Há uma relação sempre interessante entre as obras de arte e as palavras. Estamos a falar sobre imagens visuais. Pode-se pôr em questão a futilidade deste exercício. Estamos aqui também a ver imagens visuais mas nem sequer estamos a falar delas<sup>3</sup>, mas estamos a falar sobre imagem visual em geral. Será grave? Valerá a pena falar sobre imagens visuais? Isto terá alguma importância, alguma relevância para todos nós os criadores de imagens? Ou para o público que as vê?

Sobre isto, há um depoimento da Maria Helena Vieira da Silva, uma mulher muito interessante, que disse o seguinte ao George Chabonnier, em 1960: «As grandes teorias da arte são muito bonitas, mas, eu sigo-as sim, mas, enfim, não quero pô-las em prática, gostava era de pôr em prática a mim mesma». Vieira da Silva tinha uma ideologia, que advinha dos existencialistas franceses. O diálogo e a busca dela, eram no sentido de se encontrar a si mesma, criando imagens. Em relação às grandes teorias, ela achava que realmente a pessoa devia estar atenta, devia saber o que é que se estava a passar... mas, atenção, o ideal era não as seguir.

Sobre esta relação das imagens com as palavras, noutros autores, há uma citação também interessante, de Dubuffet, inserida num Manifesto que ele escreveu em 1951, com o título “Posições anti-culturais”. Dubuffet defendia um tipo de arte, um pouco ao contrário da arte que instituições tipo Universidade de Évora praticam. Ele admirava profundamente a arte espontânea, portanto a arte dos loucos, a arte das crianças, das pessoas que nunca aprenderam a fazer arte. E achava que a pessoa nestes sítios académicos, perde em parte a sua naturalidade e espontaneidade. Defendia uma arte chamada “arte bruta”, fez uma série de manifestos sobre isto, claro que exagerando um bocadinho, porque ele próprio também tinha estudado na escola de artes, mas enfim, era uma posição radical, que defendia com veemên-

---

3 Esta conferência era acompanhada pela projecção aleatória de diapositivos representando pinturas.

cia.

Sobre a questão palavra –imagem, ele dizia: «Disse e repito, uma vez mais, que a meu ver a pintura é uma linguagem muito mais rica que a das palavras. É totalmente inútil procurar para a arte outras razões de ser. A pintura é uma linguagem muito mais imediata do que a das palavras escritas e ao mesmo tempo, mais carregada de significado. Opera por meio de sinais que não são abstractos e incorpóreos como as palavras. Os sinais da pintura estão muito mais próximos dos próprios objectos. Além disso, a pintura manipula matérias, que são elas próprias, substâncias vivas. É por isso que ela permite ir muito mais longe do que as palavras, no acesso às coisas e na sua interpretação. A pintura também pode perfeitamente, o que é notável, evocar mais ou menos as coisas, quero dizer, com mais ou menos presença, a todos os níveis, oscilando entre o ser e o não ser. Finalmente a pintura pode evocar coisas não isoladas, mas ligadas a tudo o que as rodeia. Um grande número de coisas simultaneamente». Nesta pequena citação, está a mostrar aquilo para que serve a pintura, digamos, as imagens visuais, quais são realmente as virtualidades que têm e que as palavras não terão.

É pena não estar aqui uma pessoa ligada à literatura, ou que explicasse o que é que a literatura pode fazer, e que a pintura ou as imagens não podem fazer. O que me parece é que realmente, tudo isto tem que ver com a chamada Semiótica ou Semiologia, que é o estudo dos sinais, o estudo, digamos, de cada um dos diferentes sinais que nós utilizamos para comunicar. E a maneira como cada sinal é recebido, de maneira diferente, pelo chamado receptor.

Socorrendo-me mais uma vez das entrevistas com Francis Bacon, a certa altura, Sylvester perguntava-lhe se ele queria contar histórias nas suas pinturas. E Francis Bacon respondia-lhe da seguinte maneira: «Eu não posso evitar contar histórias, mas, quero contar histórias sem que as pessoa se apercebam disso». Era um pensamento paralelo ao do Paul Valéry, que dizia que gostava de dar a sensação sem a chatice do invólucro dessa sensação, do seu veículo.

Ele queria transmitir a sensação dura, através de imagens do tipo subliminar, que a pessoa vê mas são rápidas demais para ter a consciência de que as viu. Até é proibido na publicidade passar este tipo de imagens, porque o público não se consegue defender, entram no cérebro directamente, sem passarem no consciente. Mas na arte é possível, e Bacon dizia que gostava de contar histórias desta forma. Porque quando a história é consciente, a chatice aparece, o aborrecimento surge. Ele achava que, em termos de pintura ou em termos de arte, o que era chato era ter-se a consciência

de contar histórias, e tentava fortemente evitar isto.

Vieira da Silva, à Anne Philippe, outra pessoa que a entrevistou frequentemente, dizia também, ainda relacionado com aquela a ideia da cebola: «num guache há dois quadros, que funcionam juntos, o que está no cavalete, e o que está na nossa cabeça». Toda a gente já sentiu, com certeza, quando está a pintar esta, digamos, esquizofrenia dos dois quadros, o quadro que está no cavalete e o outro quadro que está na cabeça. Normalmente os principiantes dizem sempre assim: «-Oh Professor, mas não é isto que eu queria fazer, não é isto que eu tinha em mente». Eu respondo sempre a mesma coisa: «-Eh pá! Não se preocupe. Tem que olhar para o cavalete e ver o que é que lá está. Esqueça o que tem na cabeça».

Vieira da Silva, mesmo sem ter alunos, reconhecia também esta realidade e depois dizia o seguinte: «E às vezes, o que eu tinha na cabeça, não ia ao encontro do outro, (o outro, o que estava no cavalete), mas gostava desse outro e então deixava-o fazer-se tal como aparecia no cavalete. Também poderia acontecer que não estivesse satisfeita, e então continuava a perseguir aquele que tinha imaginado». Portanto, ela ia sempre fazendo uma série de opções, e uma série de sacrifícios, entre o cavalete e a cabeça. São duas entidades diferentes, e face ao qual, geralmente o pintor, ou o criador, tem de estar sempre, a balançar, como dizem os franceses, *mon coeur balance*. Ou seja, o artista tem de estar sempre atento à cabeça, mas também àquilo que aparece no cavalete, porque a certa altura, o que aparece no cavalete, pode ser inclusivamente muito melhor do que aquilo que tinha na sua própria cabeça.

Ora bem, ainda sobre esta coisa sobre as palavras, eu tenho de vender aqui um bocadinho o meu peixe. Estou a fazer uma Tese de Doutoramento para esta Universidade, estudando o século XVI, comparado com o século XX. Há uma parte dessa Tese em que eu justamente estive a estudar a relação entre as palavras e os textos, por isso também o estudo do Holanda e as imagens que os pintores daquela altura vão criando.

Ao estudar o século XVI, por exemplo, a pessoa encontra informações muito variadas. Há pessoas que dizem que os textos anteciparam as imagens correspondentes, para aí em sessenta anos. Primeiro aparecem textos especialmente inteligentes e iluminados e passado sessenta anos, os pintores começam a fazer imagens que correspondem a esse textos. Depois há outros que dizem justamente o contrário: que os pintores estão a fazer coisas fantásticas há já uma data de tempo e que passados sessenta anos, começam a aparecer os textos.

Isto pode ser importante porque a pessoa interroga-se: Então e hoje? Hoje em dia,

no século XXI, o que é que está a acontecer? São os tipos que escrevem que estão na vanguarda e estão a dizer-nos o que é que devemos pintar? Ou a descrever as imagens que devemos criar? Ou somos nós que estamos a mostrar a imagem, e depois os tipos lentamente lá vão escrevendo, e daqui a cinquenta anos já devem ter percebido o que nós fizemos hoje?

A história serve justamente para isso, porque, ao ver o que é que então se passava, consegue-se perceber mais ou menos o que é que se está a passar hoje. Porque o que se passa é sempre mais ou menos a mesma coisa, apesar de tudo mudar.

Estive a ler atentamente o que é que se passava no século XVI, mas não cheguei a nenhuma conclusão em especial porque realmente, com já disse, cada autor diz as coisas mais variadas sobre este assunto. De qualquer das maneiras, a sensação que eu tenho, é que hoje predomina a ideia real ou inventada de que os teóricos é que realmente estão à frente. Ou seja, o que se escreve é considerado mais avançado, mais genial, mais elaborado e realmente depois, os artistas visuais cumprem o programa que está já mais ou menos estabelecido pelos, digamos, críticos de arte.

Há nomeadamente um caso que foi muito importante nos anos cinquenta, nos Estados Unidos, o do crítico de arte que se chamava Clement Greenberg, sobre o qual se diz que “fez”, toda uma geração dos expressionistas abstractos, “Pollocks”, e não sei que mais... Consta que o diálogo era ao nível do «não, não é isto!» ou «é aquilo que tu tens de fazer!» Não utilizando estas palavras, mas sim a linguagem altamente elaborada que os críticos de arte utilizam. O Pollock: “Ai é? Ah porreiro, e tal...”. E então começou a fazer o que o outro dizia, aquilo correu bem e toda a gente começou a dar-lhe palmadas nas costas e a dizer que era o melhor do mundo. O Jackson Pollock no entanto decidiu regressar à figuração. Bom, pouco tempo depois, suicidou-se. Era alcoólico e morreu num desastre de automóvel, há probabilidades de o desastre de automóvel fosse um suicídio. Mas de qualquer maneira, durante algum tempo, diz-se que uma relação, digamos, entre o programador e o programado funcionou perfeitamente, portanto a obra visual surgia como uma espécie de ilustração de um programa teórico.

Nos finais do século XVI, também existiu um momento muito importante, que foi chamado o Movimento da Contra-Reforma, como vocês sabem. Resumindo, a certa altura houve a Reforma. A Igreja Católica lá encaixou aquela coisa de alguns cristãos já não quererem saber do Papa para nada e daí a própria Santa Sé ter reagido e criado então uma espécie de militância religiosa que passava muito pelas imagens. Era preciso, que os católicos se distinguissem dos protestantes e uma das coisas

que os distinguia era os católicos dizerem: «As imagens são uma coisa necessária». E os protestantes: «As imagens são um bocado impuras, nós preferimos, digamos, uma certa sobriedade, uma certa pureza, um certo vazio para as pessoas meditarem». E os católicos: «Não, não, é preciso é mobilização visual! Muitas cores, já!»

Nessa época, a Igreja Romana criava quase equipas de dois fulanos, para cada grande projecto de pintura, que eram portanto o ideólogo religioso, teólogos que trabalhavam com o pintor (o Cardeal Borromeo com Vasari, por exemplo) e garantiam a correcção ideológica e religiosa, daquilo que ele estava a fazer.

Se o pintor, por exemplo devia pôr a pessoa nua da cintura para cima, ou só com um pano e um mamilo de fora... era uma questão que, depois era discutida, se era mais ou menos correcto em termos religiosos...

Há um caso conhecido de toda a gente, que é o caso do “Julgamento Final” de Miguel Ângelo, em que foram colocados *cache-sexe*. Foi até um pintor decente, o Daniel Volterra, que foi encarregado de ir lá, posteriormente, já depois da morte do Mestre, colocar as parras no sítio em que estavam os sexos, porque tinha deixado de ser correcto, do ponto de vista religioso, apresentar a *genitalia* assim patente, à vista. O que uns anos antes seria considerado perfeitamente correcto e não anti-religioso.

Tudo isto para provar que há uma relação permanente entre as palavras de uns e as imagens dos artistas. E depois, há outra coisa que é importante, que são os mecenas, a história do mecenato é uma parte da história da arte que tem estado a ser ultimamente muito desenvolvida. Quem é que vocês acham que paga a arte hoje em dia? O que é que as pessoas que pagam pensam sobre os textos, as palavras que se escrevem sobre as imagens? Ou dão apenas importância às imagens?

O texto acompanha sempre e é relevante para a obra que está ligada a instituições. Há sempre uma espécie de acordo entre o mecenato cultural e o texto. O texto é um acto de poder, digamos que não há arte de sucesso sem texto, não há arte socialmente influente sem um prolongamento escrito e daí o que eu disse há bocadinho, normalmente os artistas de sucesso são grandes comunicadores também, ou seja, conseguem pôr as pessoas a perceberem a sua obra, de uma maneira gira e que é original, usando também a palavra.

Estão a ver as entrevistas da Paula Rego? Aquilo tem piada, a pessoa não adormece a ouvir. Mas, na realidade são importantes para a compreensão da obra, porque ela fala, por exemplo de si, de uma maneira que até quebra a intimidade, digamos assim, expõe-se quando fala das suas obras, fala da infância, conta como é que estava lá

com as criadas, na cozinha. E nunca mais deixamos de olhar para aquelas pinturas sem pensar na infância da Paula, nem na nossa.

Agora, por exemplo, se apareces num sítio qualquer e metem-te um microfone à frente e perguntam-te: «-Qual é a tua história? O que é que tens para contar?» E tu dizes: «-Eu sou um artista, pinto muitos quadros e faço desenhos...» Ainda não acabaste a frase e já eles estão a dar o microfone a outra pessoa. Mas se tu disseres, por exemplo: «Eu fui violado quando tinha três anos e por isso é que eu faço os quadros desta maneira...» O público quer saber mais: «-Ah! Tão verdadeiro, tão interessante! Conte-lá, como é que foi. Como é que isso transparece nas obras?» Ou seja, tem que se prometer matéria mastigável, utilizável pela *media*.

Também a Vieira da Silva fornecia esta matéria, embora de uma forma completamente diferente, porque a Vieira da Silva é anterior à Paula Rego, portanto, é uma pessoa que falava de uma maneira mais ligada a uma certa imaginação, à subjectividade mas dentro de uma certa pureza, quer dizer, ali não havia muito Freud. Na Paula Rego já há mais Freud, ouvi dizer que ela até diz que deve muito ao seu psiquiatra, e eu acredito, devido ao psiquiatra a ter ensinado a lidar com a sua informação genética e adquirida, de maneira a conseguir enfrentar e transformar aquilo tudo em conceitos visuais. Em ambos os casos, são mulheres, que têm realmente um discurso muito especial e elaborado sobre si mesmas.

É evidentes que existem outros pintores muito conhecidos em Portugal, por exemplo, o Júlio Pomar, que nunca disseram nada com interesse sobre si mesmos. Este tem escrito alguns livros, umas coisas meio poéticas, mas as pessoas que gostam das pinturas, gostam delas em si mesmas, não é porque realmente ele tenha acrescentado um discurso fantástico. Talvez por isso não tenha feito uma carreira internacional como as precedentes.

Hoje tudo é possível! O que dizia o Andy Warhol é que não existe publicidade negativa hoje em dia, toda a publicidade é positiva. Se houver pessoas a dizerem mal de uma determinada obra estão de qualquer maneira a pensar nela, isso é melhor do que os grandes inimigos da obra de arte, a ignorância e o esquecimento. Mais uma vez encontramos o Museu do Esquecimento. Tudo o que seja enterrar a obra, no sentido de a espezinhar, dizer mal dela ou achar aquilo horrível, já é magnífico! Grande parte dos movimentos que hoje toda a gente admira, o Surrealismo, o Impressionismo, começaram por ser objecto de escândalo e reprovação social, inclusivamente por parte da maioria dos tais tipos que escreviam, na época.

Wassily Kandinsky também escreveu uns textos sobre os críticos, mas os críticos em

jornais não queriam ter nada a ver com ele. Havia um pequeno grupo de vanguardistas que estava a fazer coisas que eram contestadas pela maioria da sociedade, que achava tudo aquilo horroroso. Simplesmente essa minoria, também escrevia, porque sentia que era necessário, no domínio das palavras, estabelecer uma espécie de luta contra a maioria dos que escreviam. É sempre necessário estabelecer luta no domínio das palavras também. Não basta criar imagens fantásticas, é precisa a presença das palavras para se afirmarem os movimentos artísticos.

Ultrapassámos, penso eu, este aspecto das palavras, da teoria e da prática, para ver o artista apenas enquanto ser humano. No fundo, quase todos os artistas, todos os criadores de imagens, são seres humanos como nós, são pessoas com dois pés, com uma vida pessoal, alguns com uma conta bancária, com um automóvel, ou sem automóvel, telemóvel. Há um livro muito interessante, não sei se está traduzido em português, que é *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, que mostra de que maneira é que um rapazinho normal vai para um colégio, daqueles colégios anglo-saxónicos, internos, fardados e se começa, digamos assim, a distinguir dos outros e a certa altura ele tem realmente qualquer coisa que não encaixa, e pelo seu trabalho se torna um artista e mais tarde, neste caso, um escritor.

É interessante este lado humano e pessoal do artista. Eu já falei há um bocadinho daquela história do quadro no cavalete e do quadro na cabeça, que faz parte do dia-a-dia do criador de imagens visuais. Há uma citação da Vieira da Silva, onde ela dizia o seguinte: «Eu era muito desajeitada, mas muito teimosa ao mesmo tempo». Há esta característica da teimosia, de que já falei também, e que eu geralmente encontro em todos os bons alunos que tenho, tipos de uma teimosia insuportável. É realmente uma característica dos artistas, ser uma espécie de egomaníaco, uma pessoa que vive virada para si mesmo, que insiste, insiste e insiste, de uma maneira absurda, que não tem lógica nenhuma. Se a pessoa perguntar: «-Eh pá, mas você, o que é que está aí a fazer? Há cinco horas debruçada sobre uma porcaria qualquer, em cima do plinto, ou do cavalete?» - e realmente, lógica e sensatamente, a pessoa não deveria estar ali, deveria ter ido para casa, ou apanhar ar, comer um bife, ou qualquer outra coisa desse género.

Outro aspecto importante é este lado desajeitado, do artista. Ele nem sempre é “um jeitoso”, uma coisa que nos esforçamos por dar a conhecer nos cursos artísticos. Muitas vezes as pessoas não percebem, pensam: «-Você está a dizer isto porque acha que tudo se pode ensinar, dá muita importância ao ensino e pouca importância àquela coisa do inato, do “ nasceu artista”!» Mas há aí uma confusão: eu acho que

as pessoas nascem artistas mas acho que nem todas as pessoas, têm tendência para continuar, porque não são teimosas o suficiente. A predestinação dos artistas não é o jeito, ou a habilidade manual. Os meus colegas do liceu que faziam aquelas caricaturas para toda a turma, são hoje gestores de empresas, são padeiros, trabalham em bombas de gasolina... Não tinham aquela espécie de teimosia, aquela necessidade da arte que o Kandinsky também falava, aquela necessidade de criar o tal mundo à parte. É curioso que Vieira da Silva cite este aspecto de ser desajeitada. Vemos uma Vieira da Silva e achamos que seria uma artista hábil, do ponto de vista físico-motor. Uma exposição muito interessante que esteve patente no Museu Vieira da Silva, há pouco tempo, reunia uma série de desenhos anatómicos, quando ela convenceu um amigo médico a ir para a sala de autópsias com os estudantes de medicina, fazer desenhos. Realmente tinha desenhos que surpreendiam não tanto pela personalidade artística, mas também por uma precisão científica. Mais ou menos desajeitada que fosse, obrigava-se no entanto a estar ali no meio daquele mau cheiro das autópsias, a copiar as vísceras que se espalhavam sobre as mesas.

Penso que isto é realmente uma lição importante, para se perceber quem são os criadores de imagens visuais, portanto, não os tipos jeitosos, hábeis, que têm umas mãos mais compridas do que as outras pessoas. Tenho verificado que, em termos estatísticos, se este assunto interessasse os Institutos de Sondagens, chegaríamos à conclusão que todos os artistas são teimosos.

Outra frase da Vieira da Silva, mostrando o que os artistas andam a pensar, dizia o seguinte: «Sabe, eu tenho cores de Verão, e cores de Inverno, quando faz calor, gosto de pintar com o azul, verde e branco. O branco, posso utilizá-lo durante todo o ano, e quando está frio, gosto de utilizar o vermelho». A pessoa pode achar esta frase muito depreciativa para um artista: afinal o artista fala desta forma da cor, que deveria ser uma coisa grandiosa, fantástica, metafísica, que transmite tudo, a emoção, a vida. E afinal, a Vieira da Silva, utilizava a cor, de Verão e de Inverno, com a pessoa utiliza as colecções de Moda. Era Verão, pintava com azuis, e portanto estava calor e preferia cores frias. No Inverno, vermelhos, para ficar mais quentinha.

A vida é feita de pequenas coisas, de pequenas coincidências e dependências e portanto ela utilizava a cor como quem realmente muda de camisola, conforme o clima. Estas pequenas confissões, são interessantes para nós percebermos que realmente os artistas, todos os criadores de imagens visuais, são pessoas exactamente como as outras e com uma motivação às vezes primária, que tem a ver com as estações do ano. O que é que é adaptar-se à estação do ano? É a capacidade humana

de sobrevivência: está frio, a pessoa tem que sobreviver apesar do frio. Sobrevive comendo e sobrevive pintando. O criador artístico é apenas uma pessoa que sobrevive pintando, em todos os aspectos, não é só para ir buscar dinheiro ao fim do mês, é por comer e viver física e espiritualmente das cores que utiliza.

Kandinsky, escreve o seguinte acerca do processo de evolução do artista: há três fases principais em qualquer artista, inclusivamente em alguns dos presentes poderá acontecer a mesma coisa: Na primeira fase é o chamado de período do diletantismo, será a fase em que a maioria de vocês está, com a incerteza, as emoções e na sua maioria as dolorosas e incompreensíveis aspirações. Depois, ele define um segundo período, o deixar a escola, «durante a qual, estas emoções geralmente tomavam uma forma mais definida e para mim mais nítida; eu tentava exprimi-las por meio de todos os tipos de formas exteriores, formas emprestadas pela natureza, objectos». Portanto, é uma forma ainda objectual, em que ele ia buscar coisas ao mundo exterior. A terceira fase, «o período da aplicação consciente dos materiais da pintura (...) o reconhecimento do supérfluo que as formas reais representavam para mim, e desenvolvimento da dolorosamente lenta capacidade de mobilizar a partir do meu interior, não apenas o conteúdo, mas também a forma adequada». Aqui temos que dar o devido desconto, Kandinsky estava na fase da libertação do objectivo, de abstracção portanto, e por isso deixou de ir buscar coisas ao mundo exterior. O caminho dele foi este, não significa que seja o de todos os artistas, não é obrigatório caminhar da figuração para a abstracção. No entanto podemos falar, em geral, de uma terceira fase, a da precisão, da realização plástica: a forma está certa, o conteúdo está certo, e a pessoa portanto, acerta plenamente no alvo.

Para finalizar, vou ler uma pequena poesia, que é o testamento da Maria Helena Vieira da Silva. É um poema, eu chamo-lhe um poema, mas enfim, é um texto, que foi publicado no dia da morte dela, em Portugal. Ela morreu em 1993 e o texto apareceu em vários jornais, mandado publicar pela Fundação Vieira da Silva. Esta Fundação tem um pequeno Museu, em Lisboa, que vocês já devem ter visitado ali no Jardim das Amoreiras. A Vieira da Silva nos últimos tempos, reaproximou-se um bocadinho de Portugal, só um bocadinho, não muito; ela tinha-se zangado com Portugal, porque o nosso país a certa altura não atribuiu a nacionalidade portuguesa ao seu marido, que era húngaro e que ela adorava: Arpad Szenes. Regressou a Portugal num período mau, quando foi corrida de França pela Guerra, mas ela então não era Vieira da Silva, não era ninguém, não era conhecida; quando chegou a Portugal e queria nacionalizar o marido húngaro, o Estado Português perguntou-

lhe: “Quem és tu para nacionalizar um húngaro português? Desaparece daqui com o húngaro!”

De maneira que, ela foi para o Brasil. Viveu lá realmente, um período complicadíssimo, sem dinheiro, quase ninguém a conhecia, não teve sucesso nenhum. Nunca esqueceu esta maldade que Portugal lhe fez. Entretanto voltou para Paris e a carreira começou, digamos, a melhorar. O Estado Português começou a pensar: afinal a Vieira da Silva é fantástica. Um português que tem sucesso lá fora, é o máximo! Qualquer português que vá lá fora e que tenha, mesmo que seja só uma dosezinha de sucesso, chega cá, e é logo um exagero... E então o Estado Português, quis nacionalizar o húngaro e ela já não quis. E esteve zangada com Portugal muito tempo. Houve um processo de sedução lenta, e criou-se essa pequena Fundação já na última década da vida dela, mas ela nunca deu grande coisa à Fundação.

O poema terá sido encontrado entre os papeis da Vieira da Silva depois de ela morrer, e foi publicado na Monografia que a Editora Skira editou sobre ela. Estava em cima da mesa... Até faz sentido, para um testamento. No entanto faz-me confusão que, sendo tão belo, ela tenha resistido a divulgá-lo em vida. Sei lá, podia vir a senhora da limpeza e deitá-lo fora... Tanto quanto sei, até poderia ser um documento falso, se não fosse tão bom. Sobre o século XVI, toda a gente sabe montes de coisas, mas sobre artistas contemporâneos ninguém sabe nada, há montes de lacunas, há coisas que historicamente ninguém conhece.

E então ela diz o seguinte: «Eu lego aos meus amigos, um azul cerúleo para voar alto, um azul cobalto para a felicidade, um azul ultramarino para estimular o espírito, um vermelhão para fazer circular o sangue alegremente, um verde musgo para acalmar os nervos, o amarelo de ouro, riqueza, um violeta de cobalto para ser sonhador, laca de garrance que faz escutar um violoncelo, um amarelo primário, ficção-científica, brilho e destaque, um amarelo ocre para aceitar a terra, um verde veronês pela memória da Primavera, um índigo, para poder acordar o espírito da trovoada, um laranja para exercer a vista longínqua de um limoeiro, um amarelo limão pela graça, um branco puro, pureza, um terra de siena natural, a transmutação do ouro, o negro sumptuoso para ver Ticiano, uma terra de siena natural para melhor aceitar a melancolia negra, um terra siena queimada para o sentimento de durabilidade».

E portanto aqui está. Foi traduzido por mim a partir do francês; peço desculpa pelas menos boas soluções. A tradução que está na Monografia também não é muito boa. Foi o que a Vieira da Silva legou, ou terá legado, aos seus amigos, que somos todos

nós.

A ligação à matéria é uma característica muito importante nos criadores de imagens. Nós realmente somos pessoas para quem a matéria é extremamente importante. A matéria pode ser película, podem ser às vezes coisas muito etéreas, outras vezes são muito tácteis, terras, coisas físicas, mas parece-me que isto é que talvez seja a característica do criador de imagens, a ligação evidente aos olhos mas também a tudo o que é físico, que existe, palpável, ao alcance dos órgãos dos sentidos.

# Pedro Portugal

Universidade de Évora.

Like Perseus artists have to behead Medusa and petrify the audience with it.

Como Perseus os artistas devem decapitar Medusa e petrificar a audiência.

Alocação realizada por Pedro Portugal em 090403 no auditório nº... no Colégio do Espírito Santo, Universidade de Évora no âmbito dos Seminário de Estudos de Arte organizados pela Professora Sandra Leandro para o Departamento de Artes Visuais.

Bibliografia de recurso:

*Operating Manual for Spaceship Earth*, R.B. Fuller

*Pursuit of Truth*, W.V. Quine

*Human Immortality*, W. James

*Understanding Understanding*, H. von Foerster

A minha experiência (prefiro falar de litania) académica de 12 meses é caracterizada pela assunção: os alunos são mais do que extensões dos professores na cadeia da cidadania. Ou seja, uma aproximação do segundo grau da tese veiculada pela anedota do Curso de Domador de Dragões: Um cidadão faz um Curso Superior Universitário de Domador de Dragões, Mestrado em Domador de Dragões, Doutoramento em Domador de Dragões, uma vasta Investigação e Pesquisa Internacional sobre a Real Existência de Dragões que o levam inexoravelmente à conclusão de que os dragões não existem. Até aqui sempre pago pelos pais (e pelo contribuinte), é revelada a preocupação pelo futuro profissional do filho, mas - detonador do riso na anedota - este informa que lhe foi atribuída a Cátedra de Domador de Dragões na mesma Universidade.

Perdoem a inocência. A democracia dos gregos pressupunha a existência de escravos não era? Para o TV-cidadão da civilização-ocidental-profunda usar um Mercedes para deslocações no espaço-tempo é como ter vidros nas janelas no séc. XI, ou como ter frigorífico nas unidades de habitação pessoais (UHP) em Portugal durante o reinado de Aníbal (O Cavaco) durante os anos 80 do séc. XX.

O filósofo e o poeta de mãos DADAS e de gatas (yo Fátima) são os vendilhões especializados do templo (apertem O Cinto Sinbad-Afrodite-Chanel-FMI).

Pop Culture is Pub-Culture (ou Ad-Culture). Perseus é um vendedor - sem lhe retirar a qualidade de “ O maior artista de todos os templos” - e também o primeiro político earth-artist. Country's become's art pieces. Um país é uma obra de arte colectiva. Dealing with gods is performing great works of art.

Vou informar-vos de algumas conversas que tenho tido com alunos/cidadãos da Universidade de Évora, Portugal.

# Perplexidade 1:

Conversa com o aluno/cidadão João Leitão.

Este elemento/aluno quer fazer uma galeria (de jeito)

Enviou-me este mail:

> From: “João Leitão” <johnsakura@lycos.com>  
> Organization: Lycos Mail (<http://www.mail.lycos.com:80>)  
> Reply-To: johnsakura@lycos.com  
> Date: Sat, 29 Mar 2003 13:51:10 -0800  
> To: “Pedro Portugal” <ppportugal@clix.pt>  
litany  
> Subject: boas de évora  
>  
> pois olhe professor, como lhe disse no dia em que o encontrei lá nos leões, eu  
> na segunda feira nao me posso lá deslocar o que torna o nosso encontro muito  
> difficil. de qualquer maneira tambem reparei que o professor não mostrou  
> qualquer tipo de interesse ou mesmo em me dar umas dicas em como começar  
uma  
> boa galeria de arte. como lhe disse tenho o espaço. em évora não há uma  
> galeria de jeito. não há arte de qualidade em évora tirado uma ou outra  
> exposição no museu e na fundação luis de molina. faz falta boa arte em évora.  
> o meu espaço é pequeno mas é assim: tem uma porta para o centro da cidade,  
> praça do giraldo. deve ter para aí uns 30m2 mais ou menos. tem ainda uma sala  
> superior que serve de escritório e zona de acervo e arrecadação de telas.  
> ~como posso começar uma galeria? e com que ela fique com bom nome?  
> xau  
> obrigado  
> joão leitão  
> [www.joaoleitaofoto.com](http://www.joaoleitaofoto.com)  
>  
>  
>  

---

  
> Get 25MB, POP3, Spam Filtering with LYCOS MAIL PLUS for \$19.95/year.  
> <http://login.mail.lycos.com/brandPage.shtml?pageId=plus&ref=lmtplus>

RESPOSTA:

joão

devias dar atenção ao projecto do Museu do Esquecimento que vai ser a exposição dos alunos do curso na SNBA em Lisboa em Set. 03

questões emocionais não respondo

questões técnicas respondo:

Programa (data):

- Como começar uma boa galeria de arte?
- Em Évora não há uma galeria de arte de JEITO
- Não há arte de qualidade em Évora
- Faz falta boa arte em Évora (?)
- O meu espaço é pequeno - porta para o centro da cidade (sala superior para escritório/acervo)
- como começar uma galeria
- e que ELA fique com bom nome

tens que ser mais rápido a aprender  
o teu design tem que ser mais simples e menos

abertura da galeria Junho de 2003

JOHN LECTON GALLERY - Post-contemporary art

Objecto: A contemporary art gallery committed to eradicate the current necroturistic standard of art valuation

opening 100603

Évora, Rua...

1a exposição:

EVORA - NEIN DANKA (símbolo igual ao “Nuclear Não Obrigado” mas com o recorte [skyline] da cidade de Évora)

- Contribuições de vários artistas para a visão de um holocausto sobre Évora (pinturas com Évora a ser bombardeada, o mesmo género mas em pós-Nuc-Dark-Surrealista em desenhos a caneta Bic azul, ou em género conceptual com mapas militares e muito photoshop desconstrutivista, ou Évora 2069 - um postal com Évora no futuro com imensos arranha-céus e aviões, “video-art”: coro alentejano fardado e em formação diz as palavras dos soldados portugueses no ultramar na mensagem de Natal “Um beijo para a minha mãe, o meu pai, a minha namorada, um bom Natal. Adeus e Até ao Meu Regresso!, etc)

- apresentar corporate da galeria numa semana

Prof. Pedro Portugal

## Perplexidade 2 e 3:

Os alunos perguntam: Ó professor, como é que o professor fez? (como é que eu fiz para ser artista) e: Ó professor dê-nos ideias...

Penso (mas duvido) que os artistas (executantes de Arte) se encontram num palco em que deixaram de ser heróis. Sem vantagens nem utilidade. São como voluntários-miniaturas cuja função é observar e reagir ordenadamente aos estímulos veiculados pela grande irmandade da arte internacional. O público nunca esteve tão próximo de ser também ele próprio um artista. O Povo-Arte.

As referências não têm significado, as intenções não são evidência e a verdade é indeterminada. Chamar-lhe-emos Indiferencialismo. Uma boa palavra para substituir aquilo que se chama arte contemporânea: Arte Indiferencialista, ou seja, Tanto Faz, Mesmo.

Como Perseus os artistas devem que decapitar Medusa e petrificar a audiência. Como o artista não tem um espelho escudo tem que fazer bluff - mas audiência também não petrifica.

A arte é a cabeça de um bicho-de-sete-cabeças.

Vivemos na pós-educação, na pós-autoria, no pós digital media, no pós-ready made, na pós-natureza, no pós-omnium, próximo da des-estetização do artístico, Dada já não dá...

A arte contemporânea clássica pergunta eternamente “Como?” em vez de “O quê?”.

Esta obrigação exige uma epistemologia (gosto da palavra epistemologia) de “Como é arte?!” em vez de “O que é a arte?”, ou seja, a pergunta para identificação de classes e diferenciação da esquerda, que pergunta Socialmente “Porque será arte?” e da direita que sabe-sabe o que é a arte (os extremistas estão no infantil “A arte é minha”).

As observações sobre arte implicam um observador. As observações não são absolutas mas relativas ao ponto de vista do observador sem considerar o significado (segredo de artista):

“É giro.”

“É querido”

“Gramo”

“Gosto das cores” (cromofobia e cromogenia)

“É espectacular!” (esta exclamação é considerada pirosa e já ninguém diz (observa)

“Isso eu também fazia!” – é permitido o “Como é que ele fez?” e ambiciosamente

“Como é que eu faria”)

Assim, as observações vão afectar o observado até obliterar a esperança do observador conseguir alguma vez “perceber alguma coisa d’arte”.

Art is a many-brain problem - A Arte é um problema poli-cerebral. (Foerster)

O governo da arte no mundo será forçado em breve a uma revisão das noções da arte per se. Esta primeira revolução iniciará o conceito “finis-arte” ou Indiferencialismo. A arte cujo objectivo é uma descrição do mundo em que não há arte, em que o relógio mole (Dali) que mede o tempo-arte, só possa ser usado por artistas, em que o observador seja explicado à arte, em que a arte que possa ser uma prenda que uma mulher goste de receber.

O artista poderá finalmente fazer como o poeta: por-se de gatas e ladrar a sua arte. Os artistas não são cães da arte. Os cães não fazem arte. Não, Não, Não...

Num curioso encontro promovido pelo ex-primeiro-ministro António Guterres no CCB em 2001, foram reunidos cerca de “30 jovens de todos os quadrantes” para dar uma opinião especializada do rumo a dar a Portugal...

Fiquei chocado com as contribuições de 27 dos meus colegas pelo cretinismo, obtusidade e estupidez. Acredito que eles também ficaram comigo. Esse texto aqui transcrito seria uma espécie de oráculo para um chefe sobre o estado artístico (civilizacional) da sua nação:

- Falo na qualidade de artista

Não quero parecer esfíngico mas vou oferecer um enigma:

A arte oficial de Estado em Portugal é preta.

A arquitectura oficial de Estado em Portugal é branca.

A cultura artística em Portugal é a preto e branco.

Não se deve senatorializar a arte e a arquitectura.

Os artistas não são soldados que lutam nas fronteiras do conhecimento e do visível prefigurando na sua arte uma espécie de futuro colectivo global.

A arte é uma função pública mas os artistas não devem ser funcionários públicos. Agora temos des-profissionalização, deveres sacerdotais, obrigações e sujeito absoluto descentrado.

É difícil para os artistas competir com o capitalismo publicitário em impacto visual, ubiquidade e efeito.

Apagou-se o conceito romântico do artista criador de beleza.

A informação que recebemos é um superfluxo em supersessão instantaneamente produzida, transformada e descartada num processo ad infinitum de complexificação e polimorfia.

O político homeopata substituiu o político-cirurgião e em muitos casos aparece o político curandeiro.

Reafirma-se o particular, o vernacular, os materiais nacionais.

Falta a presença das Grandes Histórias do ocidente na vida cultural:

- a civilização em expansão
- o ensombramento da história pelo Logos
- um projecto de Iluminismo
- a crença no progresso
- a crença na Razão e na Ciência
- modernização—desenvolvimento—salvação—redenção

Compreender uma cultura é compreender um povo e isso pressupõe um entendimento imaginativo.

Toda a população deve tomar parte activa nas actividades culturais mas não todos nas mesmas actividades nem ao mesmo nível. (T.S. Eliot)

A cultura não é uma mera soma de diversas actividades.  
É uma maneira de viver.

Portugal precisa de uma política cultural de acabamentos.

Pequenas coisas que faltam: Passeios, sinalética, jardins, limpeza, interiores de pastelarias (casas-de-banho).

Os jovens artistas também já foram velhos.

Bem,

Não tem fim a quantidade de disparates que se consegue dizer sobre arte. Também é impossível limitar o quasi direito constitucional de um cidadão querer fazer arte ou ser artista.

Termino pedindo a um membro da assistência que venha até esta mesa e que leia comigo uma entrevista que foi escrita como conversa entre um artista e uma galerista:

## Entrevista:

Artista-Galerista

A: Acha que a arte faz-bem?

G: A arte faz bem em geral. A arte é uma esfera epistemológica mole em que todos podemos entrar. A minha missão parece ser a facilitação do acesso a esse outro estado.

A: Como se vê como galerista?

G: Um arte dealer tem que querer o bem das pessoas. Por uma razão que não percebe as pessoas acham que precisam de arte para viver. Eu preciso de arte para viver. Muitas pessoas precisam de muita arte. Precisamos de mais artistas e de mais arte.

A: Não Percebus.

G: Como Hephaestus, o filho maldito de Zeus, o handicap do artista é, como dizia D. H. Lawrence, “a deusa cadela da Glória”. O galerista tem que ter galerismo dentro de si. O galerista, ou a pessoa que encarna o papel de galerista, já é ela própria uma obra de arte. Nesse aspecto os artistas ganharam aos oficiais da arte. Mas não ganharam a possibilidade de manipulação da história. A transitoriedade da arte ainda é território nosso porra.

A: Então a arte é uma farsa e os artistas farsantes...

G: Não iria tão longe. O que é verdade é que o avanço dos artistas em matéria de inovação e descoberta de recursos imateriais (as ideias) está ao nível da alta tecnologia.

A: Humm...

G: Não??! É que o problema, se é que existem soluções, é que as pessoas estão perante uma nova forma de vanguarda artística que ainda não pode ser compreendida porque ainda não há standards de aferição. A percepção das pessoas para avaliar isso não é suficientemente elástica.

As manifestações de arte são iterativos do pensamento, são uma delicada 2a natureza, ou seja, a própria natureza da arte.

A: A grande descoberta do nosso colega M. Duchamp em 1917 foi que tudo podia ser arte. J. Beuys inventou que afinal todos nós éramos artistas. A soma ainda não descoberta é que a arte está em toda a parte.

G: Um artista é uma pessoa que pensa que é artista. Um galerista é uma pessoa que pensa que é galerista.

O que eu acho é que alguma arte hoje é feita por extraterrestres. São anjos bons azul-indigo que estão dentro de algumas pessoas às vezes chamadas - ARTISTAS. Tenho a certeza disso. Alguns deles em contacto com GAIA transformam-se e ficam maus e depois fazem uma arte muito má e feia e sem cor.

É por isso que devemos desconfiar da arte que é a preto e branco ou que o é conceptualmente.

A: A arte não tem futuro, só tem história.

G: A arte tem que se aproximar das pessoas e por isso os artistas têm que se tornar mais pessoas.

A: A arte não é informação mas um veículo de potencial informação.

G: Sim, sim. A Arte Ou a Vida. Como num assalto. Cor, forma, sensibilidade e beleza; são o sincretismo quimérico dos 4 pilares da meta-harmonia artística.

A: Buuuuu...

G: A arte hoje quer-se a cores. Encanto e encantamento. A arte tem que ser uma prenda que uma mulher goste de receber.

A: A arte também faz bem à pele, já agora...

G: Faz bem a tudo. Hoje as galerias de arte de vanguarda são ambientes de paz e reconciliação completa com o mundo através da arte. A galeria-hospital morreu...

A: A arte nunca esteve tão doente. Nunca houve tanta arte. Não há uma civilização saudável com uma arte doente... Nada disso. Depois do mapeamento do código genético e do próximo mapeamento das emoções como negócio o upgrade neuropituitário para estimulação artificial de capacidades e virtuosidade artística estará disponível para todos em casas da especialidade...



# Ana Luísa Barão

Assistente da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

albarao@fba.up.pt. Conferência proferida no dia 30 de Abril de 2003.

## Teoria e Crítica de Arte em Portugal na primeira metade do século XIX. Uma Exposição. Uma Análise.

### Introdução

O principal objectivo deste trabalho é a análise do conceito de crítica de arte durante a primeira metade do século XIX em Portugal.

Depois de consultados os catálogos referentes às exposições realizadas pelas Academias de Belas Artes (Lisboa e Porto) e pela Sociedade Promotora de Belas Artes, escolhemos a exposição de 1843, por ter sido a primeira a obter ampla atenção dos periódicos. O estudo deste acontecimento permite ter uma maior consciência da dimensão da opinião crítica e como esta então se processava.

Em termos metodológicos, e dentro da lógica da pesquisa tornou-se indispensável investigar as ideias existentes sobre arte e crítica então dominantes. A quase inexistência de documentos concernentes a este assunto limitou a nossa actuação aos dois únicos textos em circulação, e que resultam ambos de traduções: *O Ensaio sobre a Crítica* de Alexander Pope, traduzido em 1810, e as *Reflexões sobre a Arte Crítico-Pictórica* inserida nas *Regras da Arte da Pintura* de Prunetti, traduzidas em 1815. Dos textos catalogados, estes são os únicos que abordam de um modo exaustivo as *regras para aperfeiçoar a arte da crítica*; por outro, com uma feição mais sinóptica, foi proposto

por Prunetti um método crítico baseado na *boa* ou *má* execução das regras da arte da pintura expostas na primeira parte do mesmo tratado. Embora o primeiro se refira à poesia e apenas o segundo à arte da pintura é importante não esquecer que durante este período eram fortes os laços teóricos que uniam ambas as artes.

A especificidade revelada pela exposição de 1843 no seio da Academia de Belas Artes de Lisboa ocupou parte desta investigação. A inauguração e a relação do evento com o público e os conteúdos estéticos e historiográficos do discurso do então director da Academia de Lisboa – Francisco de Sousa Loureiro, são alvo de uma breve análise.

Importa frisar que até meados do século XIX, nenhum acontecimento artístico recebeu a atenção da imprensa periódica como a exposição de 1843. Quinze dias antes da inauguração a 22 de Dezembro, a *Revista Universal Lisbonense* ofereceu aos seus leitores uma antevisão da exposição escrita por Rebelo da Silva, e seis dias depois uma análise de Silva Túlio. Ainda durante o mês de Dezembro, Almeida Garrett escreveu no *Jornal das Belas Artes* aquele que é considerado pela historiografia artística portuguesa o mais importante artigo sobre a Exposição de 1843. Finalmente, entre Janeiro e Julho de 1844, *O Panorama* publicou dez extensos artigos sobre esta exposição, assinados por Ribeiro de Sá. O conjunto destes artigos é significativo dum interesse nascente pelo desenvolvimento das artes nacionais e foi, sem dúvida, fruto da implantação no seio das Academias de Lisboa e Porto do conceito de exposição pública - *o salão*.

Ainda que não se possa cingir a Crítica de Arte apenas às manifestações ocorridas nos periódicos e revistas foi, no entanto, a este sector que se dedicou grande parte deste estudo. Os periódicos foram então o principal veículo de divulgação de opiniões críticas especializadas. Neste período assumiram essencial preponderância *O Panorama* (1837-1868), a *Revista Universal Lisbonense* (1841-1853) e o *Jornal das Belas Artes* (1843-1844/1848). Estes periódicos constituíram então o mais mediático reflexo do fenómeno desta exposição pública.

Em termos estruturais, a crítica de arte passa a consistir, numa primeira fase, na emissão de juízos baseados em preceitos, cuja origem deriva do leque doutrinário classicista. Numa segunda fase, exercitam-se as primeiras tentativas de expressão subjectiva de opiniões, ainda não verificáveis em autores nacionais, mas cujas primeiras manifestações podemos encontrar nas afirmações de um crítico estrangeiro que escreveu sobre a arte portuguesa. É o caso único, durante esses anos de *Les Arts en Portugal* (1846-1847) do Conde Athanasius Raczyński. As Cartas do di-

plomata prussiano constituem um sinal irrevogável da incoerência de método dos investigadores nacionais e o ponto de partida para futuras e instruídas alterações metodológicas, críticas e ideológicas no panorama da história e da crítica de arte em Portugal.

## I Parte: Uma Ideia ideal de Crítica. Dois ensaios teóricos

Os textos teóricos e as traduções realizadas neste período pelos escritores portugueses traduzem, por um lado, um interesse pela cultura estética, por outro, equacionam a actualização da educação artística face aos acontecimentos estéticos europeus.

A grande maioria das obras foi traduzida particularmente, circulando num grupo limitado de pintores e amadores. Depois de 1815, data em que foi publicada a tradução das *Regras da Arte da Pintura* de Prunetti realizada por José da Cunha Taborda, e acrescida pelo tradutor de uma *Memória dos mais famosos Pintores Portugueses*, data também, da tradução d' *As Honras da Pintura* de Bellori, com prefácio de 1810 de Cyrillo Wolkmar Machado, não foi muito significativo o número de traduções realizado no domínio artístico. E a partir dos finais dos anos 30 a maioria da literatura artística publicada passou a ser constituída por manuais que vieram complementar o ensino, então já professado na Academia das Belas-Artes.

No campo judicativo, e até à década de quarenta do século XIX, as manifestações da crítica de arte fizeram-se, no entanto, sentir nos poucos tratados de arte ou biografias artísticas. A partir de então, as exposições de arte especializadas, inicialmente realizadas sob os auspícios da Academia das Belas-Artes de Lisboa e da Academia Portuense de Belas-Artes, e a partir de 1862, da Sociedade Promotora de Belas-Artes, permitiram o desenvolvimento deste género, sobretudo através dos periódicos que a elas dedicaram, por vezes, vastas crónicas de carácter crítico.

A tradução do *Ensaio sobre a Crítica* de Pope e a tradução das *Reflexões sobre a Arte Crítico-Pictórica* de Prunetti podem ser consideradas as primeiras obras dedicadas ao género da Crítica publicadas em Portugal, apresentando duas concepções estéticas com origens geográficas diferentes, mas que acabam por convergir naquilo que caracteriza a complexidade deste período – a intenção de conceder um carácter dogmático à crítica.

O Ensaio de Pope, escrito em 1711, foi traduzido pelo conde de Aguiar com a intenção de facultar os preceitos necessários aos que desejassem «julgar com acerto

das composições poéticas». No entanto, podemos estabelecer uma relação entre os caracteres definidores da concepção de crítica exposta nesta obra, e os aplicados pela crítica pictórica. As relações que unem teoria literária e teoria da pintura e, consequentemente teoria crítica, são sumamente conhecidos e a comprová-lo o facto da maioria dos escritores e comentadores que se dedicaram ao género da crítica artística provirem, durante este período, do campo literário.

A defesa do génio, do gosto e do sentimento são temas sublinhados pelo ensaio de Pope. A afirmação de que a arte da poesia ou da pintura são ambas uma questão de sentimento e que consequentemente este sentimento, o génio, o gosto e uma imaginação viva podem julgar a arte, põe em questão a própria importância das regras e preceitos defendidos por outros autores.

Escrito e publicado pela primeira vez em 1780, as *Regras da Arte da Pintura* de Prunetti nascem num contexto bastante diverso do inglês. Em Portugal, o tratado de Prunetti seria traduzido por José da Cunha Taborda. Depois de ter estudado na Academia Romana, Taborda foi Professor da Aula de Pintura do Castelo em 1796, e director da Aula de Gravura da Tipografia do Arco do Cego em 1801. Este percurso dava-lhe consciência das dificuldades dos alunos portugueses, especialmente a flagrante ausência de bases teóricas. Até à publicação desta tradução tinham sido muito poucas as obras editadas ou traduzidas que oferecessem regras segundo a doutrina clássica, considerada então indispensável ao exercício das belas artes. O segundo artigo do *Ensaio* de Prunetti é dedicado às *Reflexões sobre a Arte Crítico-Pictórica*. Contrariando a importância concedida ao sentimento, ao génio e ao gosto como medidas judicativas defendidas por Pope, Prunetti considera que «[...]as regras, e os princípios de uma Arte são os meios, pelos quais se pode julgar da bondade das suas produções». É ao *amador de arte* que dirige as suas reflexões para que este possa com critério «descobrir os defeitos de um quadro; bem como as diversas maneiras, e estilos dos Artistas; e diferenciar as cópias dos seus originais». No entanto, não lhe concede a liberdade subjectiva necessária ao julgamento da obra de arte. As primeiras advertências referem-se às *Belezas e defeitos* que devem ser alvo de atenção. A análise não se regia «pela tenção, qualquer que ela [fosse]», mas pelas normas e princípios da arte estabelecidas no primeiro artigo do *Ensaio*. A «justeza» do método implicava, primeiro, «ver repetidas vezes as melhores pinturas», só depois seria possível avaliar os «graus de bondade» de um quadro, que poderiam ser de três tipos: «O medíocre, o bom e o excelente». Para chegar à avaliação do grau de merecimento tornava-se conveniente «considerar a sua espécie, e depois as diferentes

partes que compõem a Pintura». À noção de espécie do quadro está subjacente a teoria da hierarquia dos géneros proclamada pela Academia Francesa, que suponha a pintura de história «preferível a um país, a uma marinha, a uma bambochata, etc». O mérito da obra passava pela nobreza do argumento representado. Aconselhava depois, o amador a indagar a origem do *prazer ou desgosto*, considerando «para isso [...] indispensável examinar em que parte da Pintura, e em que grau principalmente o Artista se saiu bem, ou mal; assim como se o bom, ou o mau, se o deleite, ou displicência procede mais do assunto, que do pincel». Deste modo, deveria observar com *ordem e método*, o *assunto*, o *todo das massas* e o *colorido* em geral. Só depois devia observar a «Composição e todas as qualidades necessárias para um belo composto». Finalmente, passaria «ao exame particular do Colorido, Claro-escuro, e Desenho, os quais deverão formar as nossas considerações pela norma das Regras da Arte». Depois da análise das diferentes partes da pintura, Prunetti centrava a sua atenção na *Invenção* e se esta era acompanhada da adequada *Expressão*, sempre segundo as normas e preceitos da arte propostos e reunidos na primeira parte do seu ensaio.

## II Parte: As Exposições da Academia de Belas Artes. O Salão e o Público

A realização de Exposições trienais constituiu, desde a fundação das Academias de Belas Artes de Lisboa e Porto, um dos aspectos fundamentais para o desenvolvimento da relação triangular que a partir da década de 40 do século XIX desenvolverá uma estrutura que ainda hoje sobrevive: a relação entre as exposições de arte, a crítica e a imprensa periódica.

Deste modo, podemos afirmar que os salões criaram um novo conceito - o de público. Este pode agora fruir livremente, apreciando e valorando as obras expostas, tendo acesso ao que antes era apanágio de elites. O salão constituiu a primeira forma de democratização da recepção de obras de arte. À semelhança do modelo francês do *Salon*, criado cerca de cem anos antes, o interesse suscitado pelas exposições portuguesas levou à publicação de notícias que podemos considerar os primeiros ensaios da crítica de arte, esboçados sobre a forma de folhetins, crónicas ou relatos meramente jornalísticos. Para os humoristas, o Salão foi algumas vezes fonte de inspiração, mas teremos de esperar até 1863 para encontrarmos na imprensa periódica a primeira crítica ilustrada à concepção museológica do discurso expositivo presente na exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes.

É com as exposições públicas que a crítica conquista um cunho distintivo que jamais perderá: propõe-se como um apreço pessoal, fundamentado inicialmente num enorme leque de critérios institucionalizados, que valoriza as obras e as confronta. É uma escrita expressiva, fortemente adjectivada, que informa sobre os conteúdos da obra mas numa de um modo exaustivo. Nascia, deste modo, um novo género literário directamente ligado à actividade artística, que supunha a existência de uma indústria periódica – só no ano da fundação da Academia de Belas Arte de Lisboa surgiram cerca de 66 periódicos – e consequentemente de leitores entre os quais se pudesse difundir.

## A Inauguração do Salão de 1843.

*«Abriram-se hoje, [22 de Dezembro de 1843] ao público as portas do templo das belas artes. Por terceira vez, veio a Rainha, distribuir por suas próprias mãos, aos alunos desta esperançosa Academia, os prémios que lhes haviam sido adjudicados. À volta do meio-dia, entraram na Sala, nobremente adereçada para receber esta solene sessão SS. MM. a Rainha e El-rei, os Srs. Ministros de Estado, acompanhados do Sr. Conselheiro Director, do corpo Académico, e dos alunos. A sala estava cheia de convidados de todas as hierarquias; e de ambos os lados, havia uma galeria superior vistosamente guarnecida de senhoras. [...] Terminada a sessão, SS. MM. foram visitar todas as aulas onde estavam expostas as novas obras, do que se mostraram extremamente satisfeitos. E El-rei, como grande entendedor que é, interrogou os respectivos professores, fazendo observações muito a ponto e judiciosas. Perto de três horas se detiveram SS. MM. na Academia, saindo visivelmente gostosos e lisonjeados, e todo o seu séquito, ficando o estabelecimento patente por estes dias. Foi na verdade a abertura da exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa, de 1843, uma solenidade nacional e majestosa».*

Este excerto da notícia publicada na *Revista Universal Lisbonense* por Silva Túlio é demonstrativo da importância social da Exposição da Academia de Belas Artes na sociedade portuguesa.

Segundo os estatutos da Academia cabia à *Conferência Geral* «graduar o merecimento dos concorrentes aos Prémios, examinando com a maior diligência tudo quanto possa servir para que o seu juízo seja severamente justo». Dois galardões, uma medalha de ouro e outra de prata, foram atribuídos aos alunos que mais se destacaram em Pintura, Arquitectura e Escultura. Os discípulos que se propuseram ao prémio de Pintura tiveram como programa de concurso, aprovado pela Academia, o tema da *Criação do Homem*. Os de Escultura, a realização de uma *Estátua de Camões*. Na

Aula de Arquitectura sabe-se apenas que João Pedro Monteiro recebeu a medalha de ouro pela invenção de um projecto de edifício para uma *Academia de Belas Artes*; as honras de accessit, num projecto semelhante foi dada a Valentim José Correia, enquanto António Pedro Cardoso Cárceres recebeu a medalha de prata pela *cópia do plano do Real Palácio da Ajuda*. Relativamente ao tema exigido aos alunos da Aula de Pintura Histórica não podemos deixar de mencionar a acesa crítica que lhe foi dirigida por Andrade Corvo nas páginas do *Jornal das Belas Artes*. Corvo refere então que «O artista [tinha] uma função moral a cumprir mas também obrigações estéticas a preencher». E foram estas *obrigações*, que segundo o comentador do *Jornal das Belas Artes* os artistas portugueses, ainda, não tinham entendido e para o provar dá o exemplo de um dos assuntos tratados pelos jovens artistas apresentado na exposição de 1843 – «A Criação do Homem», dizendo:

*«Para emprender um assunto desta natureza, talvez um dos mais difíceis que um artista possa conceber, são indispensáveis certas considerações, sem as quais o quadro não pode satisfazer de modo algum ao seu pensamento. A Criação do Homem, como a mais perfeita das criações teve lugar [...] quando na natureza todos os objectos se tinham aproximado de um belo inicial [...]. Nesse primeiro período a natureza era sublime e não bela [...] mas a passagem da natureza sublime à natureza bela não foi rápida [...] no fim [...] devia de haver grandes contrastes. E eram esses contrastes que se deviam fazer sentir num quadro que representa a cena principal do grande drama da criação. [...] o homem [...] vinha iluminado por uma luz divina, e não devia de certo assemelhar-se aquelas tristes e frias e desanimadas Academias que o representavam nesses quadros; Academias aliás perfeitas de forma, mas forma sem espírito, sem pensamento. [...] dizemos com mais razão do Deus criador, que não podia nunca ser simbolizado por aquela imagem que aparece entre as nuvens, e que não está nem sequer à altura de um Júpiter Olímpico. [...] Por este exemplo [...] se pode ver quanto os conhecimentos estéticos e o sentimento da arte são indispensáveis aos artistas, e quanto eles são desconhecidos entre nós».*

As obras foram descritas num folheto publicado pela imprensa e a exposição teve a duração de dois meses. O folheto, de que se fala, constitui a origem do que viriam a ser os actuais catálogos de exposição. No entanto, aqueles eram apenas meras listas de nomes ordenados de acordo com as Aulas leccionadas na Academia e a hierarquia académica.

# O Discurso de Francisco de Sousa Loureiro e a História da Arte Portuguesa

Da sessão inaugural fazia também parte o discurso elaborado pelo Director da Academia, na época, Francisco Sousa Loureiro. Estruturado em três momentos começa por fazer referência aos discursos proferidos em 1837 e 1840, referentes à primeira e segunda exposição realizadas pela Academia de Belas Artes de Lisboa. Sousa Loureiro faz coincidir o momento em que «já se [distinguiam] os primeiros vestígios da Arte, puramente Portuguesa» com o início da monarquia portuguesa; no segundo discurso, sublinhara a influência das mulheres célebres, quem sempre, na sua opinião, «animara e promovera a cultura, o esplendor, o progresso das Artes e das Letras». A divisão cronológica adoptada por Loureiro para a caracterização da pintura nacional é a mesma que adoptou Garrett em 1821 no *Ensaio sobre a história da pintura*. A história da arte de Loureiro foi dividida em quatro períodos. O primeiro com início no reinado de D. Afonso Henriques e terminando com D. Fernando I. D. João I dá início ao segundo período, terminando este com o filho de D. Manuel I, D. João III. Seguiu-se «a opressão espanhola, e ... esqueceu[-se] tudo! Ao desgosto e sujeição dos Portugueses seguiu-se naturalmente aquele mau gosto, e aquele sem sabor, que é próprio dos oprimidos». O quarto período tem início com D. João V e termina com D. Maria I. A questão que se colocada neste seu discurso, e que permitiu a Loureiro apresentar uma série de afirmações e tirar algumas conclusões, centra-se na nacionalidade, escola e atribuição de obras de Grão Vasco, e se não seria essa «escola de pintura lusitana, [...] coerente com a escola de arquitectura» a que fizera referência no período primeiro e no segundo?». A primeira parte do discurso é pois dedicada à Identidade de Grão Vasco, enquanto a segunda se ocupou do estado das artes em Portugal e na análise do seu estado e *progresso* nos países do norte, nomeadamente na Alemanha.

## Os Periódicos e a Crítica de Arte Rebello da Silva e Silva Túlio na Revista Universal Lisbonense

Rebello da Silva inicia o seu artigo congratulando-se com o renascimento das artes em Portugal. Afirmava ainda, que a «Academia das Belas Artes [criara] um presente [...] graças ao «talento, e à consciência dos seus ilustres professores [que] venceram

as dificuldades, que cercavam ainda no berço uma instituição nova, sem grandes meios próprios, nascida no centro de um reino pobre e dilacerado».

No seio dessa controvérsia, se por um lado estava a identidade do povo, por outro, e mais acentuadamente, encontramos a questão da valia nacional ligada intimamente às noções de *progresso*, e consequentemente de *decadência*. Na realidade, Portugal chegara a meados do século XIX com uma economia primária, sem conhecimento científico-tecnológico (exceção fora o período pombalino, talvez o único momento em que a disparidade temporal entre Portugal e a Europa foi menos notória) e sem vias de comunicação. Assumindo-se como uma crença generalizadamente intuída, o tema decadentista, tornou-se constante de toda a nossa ideologia liberal. Já em 1843 Alexandre Herculano perguntara «Quem somos nós hoje?» para logo responder: «Uma nação que tende a regenerar-se; diremos mais: que se regenera. Regenera-se porque se repreende a si própria; porque se resolve no lodaçal onde dormia tranquila; porque se irrita da sua decadência, e já não sorri sem vergonha ao insultar os estranhos; porque principia e vai esquecendo as viagens senhoriais de fidalga». Regressando ao artigo, Rebelo da Silva refere depois alguns artistas e as obras que iriam estar presentes na exposição, destacando na escultura Assis Rodrigues que apresentaria o *Génio da Nação portuguesa coroando a Camões* e em menor dimensão um outro do mesmo assunto mas modelado em barro, ambos: «[...] prende[m] a atenção, cativa[m] os olhos pelo estilo gracioso e leve, pela perfeição do cinzel [...]. Todavia, realçando ambos em nossa humilde opinião entendemos, que o esboçeto modulado em barro, excede em graça, em mimo o primeiro»; o «baixo-relevo representando o *Juramento de Viriato* sobre o cadáver da filha de tomar vingança da traição de Pretor Galba» de Araújo Cerqueira foi «perfeitamente entendido e muito adequado às situações»; o «baixo-relevo de D. Bernardo Coutinho prendendo el-rei de Lamo na sua corte no ano de 1589», de «curioso estudo, e boa execução» do escultor J. P. de Aragão. Em arquitectura, salienta a *Casa de Campo* de José da Costa Sequeira «no gosto gótico moderno» e o *Palácio Real* de Manuel Joaquim de Sousa. Em pintura, distingue o Mestre António Manuel da Fonseca e o seu *Eneias fugindo de Tróia com seu pai* dizendo que «seria vaidade [sua] tentar descrever as belezas, a concepção poética, o vivíssimo colorido, e sobre tudo a expressão do rosto de cada uma das personagens. Era já visto o assunto, mas o Sr. Fonseca deu-lhe novidade»; Caetano Ayres de Andrade que «escolheu um dos mais interessantes trechos da história da restauração de 1640 [...]» vencendo «uma dificuldade combinando a luz de três diversos pontos, com harmonia e suave colorido»; o *Pôr-do-sol*

de André Monteiro e o *Nascer do Sol* de José Francisco cuja «graça, verdade, e certa ingenuidade do pincel, lhe prestam um mimo, uma beleza própria e original».

O texto de Silva Túlio, de menor importância do ponto de vista crítico, limita-se a fazer a enumeração das obras presentes na mesma exposição e a referenciar os alunos premiados «pela invenção, copia e execução das obras que fizeram».

## O Jornal das Belas Artes. Almeida Garrett e a Exposição de 1843

Almeida Garrett dedicou à exposição da Academia das Belas Artes um longo artigo, seguindo na análise crítica das obras, a mesma ordem que apresentava o «folheto distribuído na ocasião» em que decorreu a exposição. Começou pelos «três lindos esboços», a «Morte de Santa Teresa», a «Assunção de Nossa Senhora» e a «Ascensão de Cristo», pertencentes ao professor de desenho histórico Joaquim Rafael, refere depois os quatro retratos apresentados por Roquemont «admiráveis de semelhança, sobressaíam pela correcção do desenho, vigor do colorido, e franqueza do pincel». Os retratos do «Barão de Sarmento» e do «Marquês de Viana» que «verdadeiramente pareciam falar» denotando contudo «alguma dureza, e pouca transparência de tinta». Nos quadros de género apresentados pelo mesmo pintor, estranho à academia, Garrett distinguia os que abordavam costumes portugueses: «O Pároco da Aldeia pedindo o foliar» pelo «belo efeito de óptica, um colorido vigoroso, e grande partido de claro-escuro», e «A Volta da Ronda da freguesia» pelo «grande mérito» que apresentava. Referindo-se ao primeiro destes dois quadros, Garrett afirma que Roquemont se fizera artista português: «artista português legítimo como oxalá que sempre sejam todos os nossos naturais». Deste modo sublinha as intenções programáticas do Jornal das Belas Artes, que pretendia promover e divulgar o que acreditava não existir em Portugal – *um culto nacional das artes entre o povo*. Este culto foi Garrett encontrar num estrangeiro acolhido pela Academia de Belas Artes. Para a pintura de história o grande nome era o do professor A. M. da Fonseca que apresentara «Eneias Salvando o pai a Anquises». Garrett não esconde o prazer que sentiu ao observar este quadro: «Fonseca [...] ousou competir com Virgílio, a eterna desesperação dos românticos, o Heitor – digo pouco – o Paládio da Ilion clássica, onde não entrará o fraudulento cavalo de seus inimigos em quanto ele existir, porque não há nem haverá Aquiles na moderna escola que possam e valham contra ele». A composição era «bela na harmonia e composição das linhas»,

o «desenho [...] correcto» e o colorido «transparente e brilhante», as cabeças de Eneias e Cruzea «cheias de expressão e gentileza». O fundo «pintado habilmente» fora sacrificado para dar realce às figuras – «Tudo esta acabado com uma perfeição que desafia e não teme o exame mais escrupuloso». Garrett congratula Fonseca e a Academia pela apresentação da «obra mais clássica e mais acabada que desde a morte de Sequeira ainda saiu da paleta portuguesa». Do mesmo pintor «A Morte de Afonso de Albuquerque», «admirável» pela composição, bem como pelo partido tirado da luz e «transparência das tintas». No seu auto-retrato, Fonseca revelava-se pelo «engenho», «execução [...] bela», «modelado» e pela «força de colorido e a sua já proverbial transparência de tinta». Segue-se o «Pôr-do-sol» e as «Ribeiras de Trancoso» do pintor de paisagem A. Monteiro, notáveis pelo seu «bonito colorido» e imperfeitos pela não «mais exacta na perspectiva aérea». Na secção da aula de desenho de arquitectura civil, destaca o «Palácio da Justiça» de João Pires da Fonte «obra de grandiosa traça no estilo romano» e a «Casa de Campo» de Costa Sequeira cujo «estilo que dizem misto, talvez mais exactamente, [é] *Bárbaro*». Não considerava a *Casa de Campo* um modelo de bom gosto, apesar dos «rasgos de imaginação, elegância e magnificência» que o caracterizam. As opiniões de Garrett são muito menos entusiastas do que as que seriam expressa por Ribeiro de Sá no artigo d' *O Panorama*, como veremos. Garrett defende a ideia de que a arquitectura deveria conservar e reivindicar um carácter próprio e originalmente nacional, mas não explicita qual. Interessantes eram igualmente os projectos de «Teatro Nacional» apresentado por Manuel Joaquim de Sousa e o «Monumento a D. Pedro» apresentado por Lucas José dos Santos Pereira. Entre as obras dos alunos distinguidos e premiados encontravam-se João Pedro Monteiro, que recebera a medalha de ouro; Valentim José Corrêa condecorado com a ordem de *accessit* pelo projecto de uma Academia das Belas Artes; António Pedro Cardoso Cáceres com a medalha de prata pelas cópias «da melhor execução». Dadas as obras apresentadas pelos alunos da aula de gravura histórica e na de paisagem, Garrett não expressava qualquer esperança quanto ao seu futuro, quer pela falta de alunos, quer pela qualidade das obras apresentadas, onde apenas se destacavam as gravuras de Benjamin Conte, professor desta aula, que «anunciam a boa escola» para um «género que tanto desejamos ver mais cultivado». Quanto à aula e laboratório de escultura, Garrett criticava ferozmente as estátuas colocadas no Passeio Público e a geração que as produzira, depositando grandes esperanças na nova que se encontrava exposta na Academia. Referindo-se ao baixo-relevo de Cerqueira – «Juramento de Viriato» dizendo que «o pensamento

[era] inquestionavelmente o mesmo do quadro de igual assunto do nosso insigne pintor Vieira Portuense, mais ampla a cena, maior o número de figuras, e mais variadas estas», mas Cerqueira devia ser aplaudido pois soube desenvolver o mesmo pensamento com habilidade. Quanto ao grupo de barro «Camões coroados pelo Génio da nação» de Assis Rodrigues, critica as vestes de Camões, mas considera-o «uma das melhores obras que se preparam para o cinzel dos seus artistas».

## O Panorama e Ribeiro de Sá – Exposição de 1843

Os dez extensos artigos dedicados à exposição da Academia das Belas Artes de 1843 subscritos por José Sebastião Ribeiro de Sá são uma excepção quanto à qualidade e reflexão dos seus conteúdos. Todos os artigos demonstram grande conhecimento dos factos artísticos e sobretudo uma tentativa salutar de compreensão da produção artística contemporânea.

O primeiro artigo dedicado à exposição de 1843, mais do que uma relação jornalística sobre a exposição, revela-se uma análise da situação das belas artes em Portugal, França e Inglaterra neste período. Referindo-se à *nova escola francesa* de Vernet, Ingres, Decamps, Delacroix e Pradier exalta o «vigor do seu pensamento e a perfeita execução» das suas obras. Ao mencionar estes exemplos, refere que Portugal «não podia nem devia ficar indiferente a todo este grande movimento intelectual». O ano de 1836 é considerado por Ribeiro de Sá capital para o desenvolvimento das belas artes em Portugal, pela fundação da Academia das Belas Artes, cuja prova mais directa constituía a exposição em análise. No entanto, não deixa de apontar os inconvenientes do local escolhido para funcionamento da mesma Academia – o Convento de S. Francisco. No segundo artigo a Arquitectura é considerada a primeira das artes, a arte das grandes nações, dos grandes reis e dos grandes séculos, a arte que fala mais alto que a poesia, e tão alto como a história. Faz referências às obrigações do arquitecto em estudar as relações que o edificio estabelece com a sociedade contemporânea e as que estabelecerá no futuro. Nesse futuro Ribeiro de Sá vê, com esperança, o renascimento de uma nova era para a arquitectura. E para que esta não «morra», propõe: a adopção de «tipos antigos», ou a formação de um «tipo eclético», ou ainda, a criação de um estilo totalmente novo. Refere que todos estes três recursos se manifestaram na exposição, no entanto, constata a impossibilidade da escolha do primeiro já que a forma não pode ser independente do pensamento. Quanto à adopção do estilo gótico, expressão que considera incorrecta, sem se justificar, mas que usa para que possa ser compreendido pela generalidade dos

leitores, lamenta que não tenha estado presente na exposição, mas não o censura porque «os motivos que mais concorreram para que este estilo, todo sentimento e mistério, não aparecesse representado na exposição, talvez sejam os mesmos que tornam impossível a formação de um tipo novo», e justifica que «o estilo gótico também não pode já ser seguido como regra geral, nem talvez nunca o deverá ser; o pensamento donde nasceu só pode e deve ter uma forma – e esta forma – é o templo». Concluindo que nenhum dos «tipos antigos» poderia ser adoptado só restava examinar o último recurso – «a formação de um estilo eclético», exemplo já seguido na Alemanha onde «esta questão se debate com todo o profundo estudo de que essa nação pensadora é capaz: mas com toda a variedade que a opinião pode suscitar», e onde surgem, no centro da civilização moderna, monumentos de inspiração bizantina ao mesmo tempo que monumentos da antiga Grécia. Exemplo da compreensão deste novo eclectismo é o projecto para uma *Casa de Campo* apresentada por José da Costa Sequeira. No terceiro artigo dedicado à exposição, Ribeiro de Sá prende-se com a protecção que se deveria consagrar aos artistas nacionais caídos na «indiferença». Revelando extrema modernidade, pretende que se diga dos arquitectos o mesmo que disse M. Schmit dos pintores e escultores no relatório que apresentou na exposição de 1843: «Au lieu de classer les peintre et sculpture d'après leur capacité manuelle, il faut les estimer en raison de la pensée qu'ils expriment». Seguindo o preceito de Pope, de observar o todo e não apenas os pequenos defeitos que uma obra possa apresentar, tendo por base a impressão sentimental que esse todo possa exercer sobre o observador, que Ribeiro de Sá faz a análise desta exposição, ou pelo menos procura fazê-lo, expressando, da seguinte maneira, o tipo de crítica que exercerá: «Deste nosso procedimento se não deve concluir que nesta simples apreciação que fazemos não só das produções architectónicas, mas de toda a exposição, haja indulgência ou favor: o que não há nem pode haver de modo algum, é desejo de transformar alguma inevitável falta, que porventura possa existir, em defeito indesculpável – é deste modo que desejamos que o nosso escrito seja julgado.» Também não é da forma como Bédolloerre fez a análise das produções architectónicas enviadas para Roma pelos pensionistas franceses. Bédolloerre, dividindo a arquitectura em duas partes, um raciocínio outra imaginação, considerou que «la science a tué l'art». Pelo contrário, Ribeiro de Sá considera que na exposição portuguesa «ciência e arte reuniram-se [...] e não se guerrearam». É neste sentido que considera a imprensa, quando se encontra à altura da sua missão e quando não é reflexo de «paixões más e de pretensões ridículas», um excelente júri

que sempre premeia o merecimento. Esta afirmação constitui a primeira defesa por escrito de um novo género literário – a crítica de arte – que neste mesmo artigo de Ribeiro de Sá assume pela primeira vez o carácter de crónica em folhetim.

No artigo seguinte, considera as belas artes como um dos poucos elementos que constituem a civilização dos povos, e sendo o seu reflexo, considera de fundamental importância a consciencialização do estado em que elas se encontram, pois só desta forma é possível ter uma ideia do país que as produziu. A forma de melhor obter essa consciencialização, são as exposições, que servem segundo as suas próprias palavras para:

*«mostrar se a arte é estudada com proveito, e se revela um grande progresso intelectual, ou se estacionaria manifesta sintomas de um movimento retrógrado, ou finalmente se a sua decadência denuncia o desamor ao estudo e à meditação: por consequência quando se fala de uma destas exposições é possível, e muitas vezes indispensável, o examinar qual é o valor com que esta manifestação da intelectualidade entra no grande calculo de que deve resultar a formula do futuro, que muitas vezes é mais um problema que um mistério: e reconhecer qual é a força com que se exerce o pensamento de um povo, e até que ponto chegaram os resultados do seu raciocínio; uma exposição considerada deste modo examina mais o pensamento do que a forma, depende mais da razão do que dos sentidos [...] tenta descobrir a série de factos de que esse pensamento depende, e recorrendo à história encontra as verdadeiras origens do progresso ou decadência da arte, e examinando rapidamente o estado da época em que essa exposição tem lugar, faz uma justa apreciação das produções artísticas relativas às circunstancias que impedem ou auxiliam o desenvolvimento da inteligência, de modo que a opinião que a crítica deve formar de qualquer objecto de arte é sempre relativa; hoje, e mormente em Portugal não pode ser absoluta».*

A evolução da arte é analisada, sem novidade já que segue a ideologia da época, em termos de progresso e decadência, tendo por bitola o panorama histórico em que se desenvolve. Interessante é o conceito da relatividade da crítica, especialmente em Portugal, noção compreensível apenas se tivermos presente a sua concepção de progresso em arte, a qual pressupõe a emissão de juízos críticos consoante o período e estética vigente, ideia que justifica:

*«Em geral há uma opinião, quanto a nós sem fundamento, a qual considera as belas-artes como uma forma de pensamento perdida entre as ruínas do império romano, achada pelo génio*

*da idade media, e morta no século XVIII: seria talvez este o lugar próprio de examinar os três pontos em que a questão se divide [...] há um progresso nas belas-artes se as considerarmos em relação ao aspecto social deste século; e que este progresso no futuro será muito mais rápido e evidente. Da adopção da opinião exposta resulta que o belo ideal deixaria de ser uma das mais sublimes faculdades da alma, e que se não manifestaria por nenhum modo: o raciocínio é quase desnecessário para reconhecer o absurdo desta conclusão.»*

A origem da degeneração das belas artes em Portugal, não podia deixar de estar, para Ribeiro de Sá, nas grandes transformações sociais de implicação política e beligerante que durante as primeiras duas décadas do século impediram que os portugueses se: «entregassem à contemplação do belo, e às inspirações do sublime». Mas, para Ribeiro de Sá, a década de 40 era de *renascimento*, principalmente para a escultura e escrevia que «quem quiser julgar o que hoje é a escultura em Portugal e o que pode ser, dirija-se à Academia das Belas-Artes, e não procure em lugar público [esta] arte», porque o único lugar público onde a escultura poderia ser vista com agrado seria nos cemitérios, o que não acontecia. Crítica semelhante fora já expressa por Garrett que ferozmente criticara as estátuas colocadas no passeio público. No penúltimo artigo que consagra à exposição de 1843, dedica-se à análise dos conceitos de «forma», «execução» e de «pensamento». Considera uma heresia da arte querer imputar tudo à forma escrevendo que não podia ser «artista senão o homem de pensamento, que sente antecipadamente a sensação que as suas obras hão-de produzir no público»

No último artigo, Ribeiro de Sá faz um balanço concluindo que, as obras apresentadas nesta exposição, dada a «vocação dos portugueses para as belas artes», mormente na escultura, foram positivas e que o único obstáculo para a continuação deste processo positivo continuava a ser a falta de apoio da parte do governo, que tinha a obrigação de desempenhar o papel que um verdadeiro mecenas, pois sem esse auxílio «a arte acabaria por morrer entre nós».

## A Crítica e os Artistas

Existiam fortes relações profissionais e de amizade entre as personalidades que proferiram comentários sobre a exposição de 1843. Almeida Garrett que escreveu no *Jornal das Belas Artes* era o Presidente deste periódico. António Manuel da Fonseca, Vice-presidente do mesmo jornal seria alvo dos maiores elogios não só da parte de Garrett, mas também de outros literatos como Silva Túlio, Rebelo da Silva e Men-

des Leal – secretário e colaboradores respectivamente do mesmo periódico. Aliás um ano depois, Mendes Leal dedicaria a Manuel da Fonseca um romance intitulado *Um sonho na vida* que narra a vivência de um jovem pintor cujo sonho era estudar em Itália com os grandes mestres, para que pudesse regressar famoso a Portugal, com o objectivo de poder proporcionar a Maria, sua amada, uma vida de felicidade e conforto. Auguste Roquemont, introdutor da pintura de género no panorama artístico nacional, e por isso mesmo alvo das atenções de alguns destes comentadores, nomeadamente de Garrett, era também colaborador no Jornal das Belas Artes, e fora-o também de Raczynski, como veremos. Além destas relações, outra sociedade albergava os interesses comuns de alguns destes literatos – a Sociedade Escolástico-Filomática. Rebelo da Silva e Ribeiro de Sá eram filiados nesta Sociedade que teve por principais preocupações o estudo da «influência da civilização na história; a reacção romântica e os efeitos da literatura no ocidente da Europa».

## A arte portuguesa e a crítica de arte estrangeira – O conde Athanasius Raczynski

A pedido da Sociedade Artística e Científica de Berlim o Conde Athanasius Raczynski, diplomata prussiano em Portugal, preparou um extenso estudo sobre a situação das belas artes e dos monumentos portugueses. As cartas foram a forma escolhida para relatar o progresso dos trabalhos, depois reunidos em volume – *Les Arts en Portugal*. As 29 epístolas que o compõem possuem um conteúdo variadíssimo que vai desde a recolha de documentos relacionados com a história da arte portuguesa, à reunião de vários fragmentos do *Diálogo sobre a pintura* de Francisco de Holanda passando pela descrição das viagens feitas pelo conde com o intuito de visitar os principais monumentos nacionais, ou ainda os seus estudos sobre Grão Vasco que constituíram uma verdadeira revelação, contribuindo para a resolução da polémica que durante este período interessou artistas, historiadores e críticos. Aos méritos tradicionalmente atribuídos a Raczynski não podemos deixar de acrescentar os dos importantes colaboradores que lhe permitiram desenvolver o seu trabalho. Na *Carta X*, Raczynski recorda-os, com reconhecimento. Além de Alexandre Herculano, menciona o Visconde de Juromenha que redigiu para seu uso as *Notices sur quelques artistes portugais, peintres, architects, sculpteurs, etc.*, refere igualmente o auxílio prestado por Vasco Pinto Balsemão, conservador da Biblioteca de Lisboa. Foi o bibliotecário quem organizou a lista de obras atribuídas a Grão Vasco que podemos

ver descrita na *Carta VII*. Raczyński refere ainda Francisco Assis Rodrigues, Auguste Roquemont, entre outros.

Um dos assuntos que mais interessou Raczyński foi a polémica em que estava envolto Grão Vasco. Investigou e recolheu toda a documentação possível, examinando muitas das coleções de quadros, e apoiando-se numa crítica severa, «mas justa, porque imparcial e fundada». Em Maio de 1846 um autor anónimo nas páginas da *Revista Universal Lisbonense* sublinhava o facto de Raczyński testemunhar com «apêndices comprovativos» todas as suas informações. O mesmo autor considerava tal «método de autenticar qualquer proposição [...] muito alemã. [...] Não conhecemos nenhum meio de certificar um enunciado de facto, senão juntar-lhe as peças todas do processo. Aquém do Reno não é isto moda, mas acima das modas está a razão, que exige provas em vez de imagens e brilho quando se trata de matérias positivas». Quanto à opinião professada por Raczyński em relação aos excessivos «elogios *animadores* dos nossos críticos aqueles, que se dedicam às belas-artes». Julgava-os desmesurados e que em vez de produzirem o aperfeiçoamento, só podiam produzir ilusões, só mais tarde e sem remédio destruídas pelo desengano. O autor concluía o seu artigo apreciando o modo de fazer crítica de Raczyński deste modo: «A muitos parecerá talvez errado este modo de julgamento; a nós, porém que estimamos em muito a crítica, quando justa, embora seja severa, parece-nos muito acertado; porque cremos firmemente que esses elogios só tendem a produzir mediocridades, coisa que repugna com belas-artes».

Embora tenha provocado animosidade entre os investigadores nacionais, as apreciações artísticas de Raczyński introduzem uma ruptura metodológica e crítica nacional. Raczyński afirma, longe do dogmatismo classicista reinantes, a subjectividade do seu gosto dizendo: «Je rends compte des mes impressions; mais je suis loin de garantir la justesse de mes jugements». A actividade historiográfica de Raczyński, assente em rigorosas bases de erudição, pautou-se pela aplicação de uma dedução argumentativa à resolução de algumas dúvidas existentes em relação à história da arte portuguesa. O seu rigor tinha por base apenas os limites das notícias disponíveis. Mas todo este esforço não sortiria qualquer efeito.... Pelo menos por enquanto.

## Critérios Estéticos de Avaliação – Dogmatismo Crítico

A principal função da crítica é exercer juízos de valorização estética. E é às normas da arte, que durante este período, esta crítica foi buscar o seu fundamento.

Depois de termos analisado na primeira parte deste estudo os dois ensaios dedicados à intenção e morfologia crítica, e após o estudo das reacções dos comentadores da exposição de 1843, podemos sem dúvida alguma, estabelecer uma relação entre uma teoria e uma prática desta disciplina. Se os dois primeiros ensaios sugerem orientações sobre as qualidades próprias de um verdadeiro crítico, sobre as regras para aperfeiçoar a Arte da Crítica, sobre a moral e a conduta do crítico e fornecem, ao mesmo tempo, o método que permite avaliar a *qualidade* de uma pintura, constatamos que as reacções críticas dos comentadores já referenciados revelam a influência directa dessa *dogmatologia* crítica. A natureza e a verosimilhança da representação, a verdade e uma legibilidade da obra baseadas na compreensão do assunto figurado, tornam o mimetismo, o primeiro critério na base de qualquer emissão de valor. Até a imaginação devia estar circunscrita aos limites da verosimilhança, escreveu Prunetti. O conceito de Imitação é fundamental em toda a teoria das artes (poesia, eloquência, drama, pintura, escultura, arquitectura e pintura) da Antiguidade Clássica ao Romantismo. Com este termo procurou-se definir o próprio comportamento do Homem e do artista perante os modos de representação. Em termos práticos, quando se menciona o conceito de imitação, este refere-se sempre à imitação da natureza, de um modelo ou de uma ideia. Em Platão, a imitação é vista enquanto reprodução ou cópia da *verità*, que apenas reside em protótipos imutáveis, isto é, na ideia. Aristóteles, recorrendo ao princípio sofista de que a imitação é inata ao Homem, não limita a imitação ao agir humano, mas estende-a aos *caracteres* e às *paixões*. Na *Poética* distingue entre *vero* e *verisimile*. O primeiro conceito diz respeito aos acontecimentos, à história, a factos; o segundo, ao que pode acontecer segundo as leis da verosimilhança (unidade de tempo, lugar e acção). Durante o classicismo, Bellori, citando Castelvetro, condenava a imitação icástica (as coisas tal qual existem) que é própria dos pintores que fazem retratos sem adicionar beleza, nem corrigir as «deformidades naturais». O conceito de Verdade em Pintura ou Verdade da arte é complementar dos conceitos de *vero* e *verisimile*. *Vero* é o real que se opõe ao que é falso, fingido e que se distingue do conceito aristotélico de *verisimile* que pressupõe autonomia da atitude poética ou da obra de arte figurativa em relação ao acontecimento real, ao facto ou à história. A distinção entre *Vero* e *Verisimile* comporta uma profunda modificação da teoria da *mimesis*. Assim a ideia de que a figura do pintor é considerada excelente quanto mais se aproxima da verdade da natureza é contradita pela oposta opinião de outros escritores de arte que reconhecem a perfeição artística da ideia de belo superior à natureza, que os grandes mestres

elegem de vários modelos. O *Ideal da Arte* foi o conceito que predominou junto dos teóricos e escritores de arte do século XVIII ao início do XIX e consistia na escolha e união das coisas belas retiradas da natureza, onde essas imagens surgiam dispersas e incoerentes. Trata-se, por outras palavras, de uma investigação racional do belo ideal pelo artista. Em 1787, Mengs entendia por *belo ideal*, aquilo que se vê só com a imaginação e não com os olhos, e onde o ideal da pintura consiste na escolha das coisas belas da natureza depuradas de todas e quaisquer imperfeições. Os pintores que se limitam somente ao ideal, não farão mais dos que esboços nem poderão terminar nada porque lhes falta a mecânica necessária à conclusão. Esta sistematização encerra um conceito ideal de beleza que permanece como critério básico de valorização, tão universal durante o século XIX português que se encontra consagrado nos próprios estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa.

Voltando à exposição de 1843, podemos afirmar que a objectividade e clareza dos critérios de Pope e Prunetti foram claramente absorvidas pelos comentadores desta exposição, senão directa, indirectamente. Ribeiro de Sá cita Pope num dos seus artigos. E sabe-se que Prunetti foi uma das principais fontes de Garrett.

Para além da teoria da arte como imitação da natureza, o uso de critérios fixos e indubitáveis, eminentemente técnicos, transformam a competência técnica, uma demonstração do saber fazer, na segunda norma dos critérios de avaliação judicativa. Locuções como «boa execução», «vivíssimo» ou «suave colorido» [R. da Silva]; «correção do desenho», «vigor do colorido», «franqueza do pincel», «dureza e pouca transparência», «acabado com perfeição» ou um «fundo habilmente pintado» [A. Garrett] são alguns dos muitos exemplos que podemos enunciar.

A avaliação destes comentadores parte do estabelecimento, para a *pintura*, de antagonismo entre virtudes e defeitos existentes nas três principais divisões da pintura: invenção/expressão, desenho e colorido. É sobre estes aspectos que incidem a maioria das valorizações. Talvez o exemplo máximo, já citado, seja o que Ribeiro de Sá nos dá acerca do *Santo Agostinho* de Sequeira existente na Academia de Belas Artes: «[...] o melhor quadro na opinião de muitos, de quantos possuímos deste artista que em grau superior junta três dos melhores elementos que podem constituir o grande pintor – expressão, colorido e correção de desenho».

Só a partir de meados do século XIX se começa a verificar uma recusa das valorizações estéticas dogmáticas, ganhando cada vez mais importância um discurso interpretativo realizado à luz de uma axiologia de âmbito pessoal.

Mas será apenas nos finais da década de cinquenta que podemos ler nas páginas de

dois notáveis periódicos – *Jornal de Belas Artes* e *Revista Contemporânea de Portugal e do Brasil* – a constatação dessa necessidade. Em 1857, o visconde de Juromenha escrevendo sobre a situação da literatura artística nacional e referindo-se à importantíssima empresa levada a cabo por Raczynski, para a qual contribuiria cedendo apontamentos ao conde prussiano, e ainda aos «nobres esforços de Taborda e Cyrillo» no campo da história da arte, afirmava que a crítica de arte deveria ser «cortês, justa e desapaixonada». Dois anos depois, José Maria de Andrade Ferreira, referindo-se à crítica em Portugal traça um interessante panorama sobre o que considera ser a «crítica venal», a «crítica de camarilha ou de predilecção» e a «verdadeira crítica».

# Diogo Félix

Artista Plástico e Professor. Conferência proferida no dia 7 de Maio de 2003.

## S/ título.

Antes de falar sobre o meu trabalho como artista plástico, julgo ser importante referir que a minha principal actividade é exercida como professor, pois além de ser naturalmente a minha forma de vida (são poucos os que conseguem viver da arte), é também um trabalho em que se desenvolvem projectos com os alunos, cujo resultado pode vir a ser compensador.

O título proposto para este seminário fornece simultaneamente dois sentidos. Um deles reflecte a abrangência temática que esta conversa pode vir a comportar, assim como a dificuldade inerente à atribuição de um título a uma coisa, a classificação à priori, o que me leva ao segundo sentido que quero referir, ou seja, a utilização do “s/ título” nas minhas obras. E isto porquê?! Porque considero que, ao conferir um título a um trabalho, ao nomear através da palavra o que já é, em si, o Nomear, direcciona o observador. E ao direccionar o observador estou a conduzi-lo a uma reinterpretação específica, o que não é, de modo algum, o meu objectivo.

A finalidade do “s/ título” é exactamente libertar o sujeito da palavra, porque, se à palavra corresponde necessariamente a sua ideia, então irei aprisionar o sujeito ao sentido da palavra; e eu quero-o liberto de qualquer condicionamento, para que a própria obra se revele àquele em todas as suas possibilidades.

É a linguagem da obra que me interessa. Expresso-me com e através dela. E é a leitura da obra em si, com a variável indivíduo em potência, que a faz plena de sentidos. Nomeio na própria obra, pois nomear é criar.

(Projectção de slides relativos a diversas obras).

As obras que vos trago foram concebidas utilizando diversas técnicas e materiais. Na maioria dos meus trabalhos parto do papel como suporte para desenvolver a obra na tela. É um processo talvez não muito usual, o de não pintar directamente sobre a tela. Começo a criar através do papel; despoletando reacções através do uso de materiais de algum modo “incompatíveis”, como óleos, acrílicos, tintas industriais, vernizes sintéticos e diluentes; deixo-os agir e reagir, actuando entre si e no papel, até aquele instante em que determino que “é”, e paro o processo de acção e deterioração do acaso controlado. Procedo depois à colagem, na sua totalidade ou fragmentada – em módulos, como um puzzle – e componho.

Com as sobreposições de papeis, vou criando uma outra dimensão, que não é possível apenas com a tela e as tintas, já que, durante o processo de colagem e reacções aos diferentes materiais, são criadas texturas, rugosidades, reentrâncias e saliências..., que têm um objectivo e das quais tiro partido.

Intervenho também desenhando, normalmente elementos pictóricos de forte carga simbólica.

E de novo um composto químico de materiais com características e reacções diferentes, até que as marcas deixadas sejam as pretendidas.

Noutros trabalhos utilizo escorrências de tinta, como motivos para uma escrita aparentemente espontânea. Sobreponho camadas e direcciono os percursos que a tinta irá traçar, para que, no final, a ideia de texto subjaza.

Também trabalho directamente sobre a tela, mas sempre através de processos que impliquem uma acção aparentemente accidental, como um acaso; como o acaso que rege as leis do universo.

Agrada-me bastante este fenómeno, pois, por um lado, ele proporciona-me um ponto de partida – manchas, marcas inscritas na tela ou no papel que são a origem, que me inspiram sentidos e uma continuidade.

Por outro lado, confere à obra uma ideia de acção da Natureza. É como se o processo fosse natural. A obra nasce do espontâneo, como é espontânea a Natureza. E isso tem a ver com a concepção da obra de arte como algo que emerge. A obra surge, emerge dos fundos da inspiração do ser e depois, sim, depois há o processo de racionalização.

O resultado de todo este processo com diferentes tempos e durações, reflecte, também ele, o tempo, o passar do tempo pelas coisas. A tela ganha cicatrizes, sulcos como rugas, fendas. Poeiras, vapores e fluidos como que envolvem o espaço e os

elementos. Como antes ou depois do tempo, como na Origem ou no Devir. Como podem observar, entre a técnica (a parte física do meu trabalho) e os critérios de ordem estética e ética subjacente à concepção destas minhas obras, existe, creio, uma grande coerência. Todos confluem no mesmo sentido – a ideia de tempo, o tempo cósmico, dos ritmos do Universo, mas que é também o tempo histórico e cultural, o tempo da dimensão humana, o tempo da memória.

Há um material com que também gosto muito de trabalhar e que, para mim, sintetiza um pouco essa ideia, pois considero que existe nele uma ligação estreita com o tempo, tempo-natureza e tempo-memória – a cera. E por que motivo?! Pelas suas características físicas, nomeadamente a de rápida secagem ao nível técnico, o que nos impõe um tempo de acção; e pela sua forma e essência que nos proporcionam a criação duma camada (de tempo), uma camada que se sobrepõe à anterior, sucessivamente, como que apagando e diluindo parte do que existia.

Tudo isto se interrelaciona com os sinais pictóricos que depois habitam a obra. Nestes trabalhos a figura matriz / motriz é a casa, que funciona como primeiro e último elemento. Existe para lhes dar o sentido inicial, mas também para ir além dele.

É o corpo, o espaço, o lugar que despoleta impressões e sensações contidas no todo da obra.

Este lugar resumido às linhas mestras que definem o seu corpo e que se abre ao espaço, simultaneamente alude à sua origem e sugere a ruína.

Para além de qualquer valor semântico que o elemento casa pode conter, hoje e ao longo dos tempos, interessam-me, nesta casa, diversos aspectos.

É o que na obra irá assumir o humano, neste caso a civilização – o que simboliza o espaço cultural e histórico.

Também a acção do tempo sobre a casa a torna ruína e aí, encontro, mais uma vez, a dicotomia tempo do antes, tempo do depois / tempo-natureza, tempo-memória. A ruína é uma coisa ambígua. É sujeita ao processo do tempo e da natureza que a invade. Contaminada pela cultura e pela história, é arte que voltou a ser natureza. É um processo de gestação e destruição de formas.

Aqui, de novo, a ideia de memória, a imagem do objecto ausente, e que corresponde a um arquétipo, remete-nos para uma utopia das origens, para aquela ideia de uma certa nostalgia das origens e do paraíso perdido.

É isso, mais do que o sentido da ruína como alegoria da morte. Gosto de explorar o conceito vida – morte, mas interessa-me alcançar algo para além dele.

Tudo isto são ideias que me são inerentes e que pretendo expressar no meu trabalho. E todo o processo, por mais complexo que possa vir a ser, é efectuado tendo em mente a redução dos elementos linguísticos. Agrada-me que o resultado final transmita a imagem do que é essencial – a essência das coisas, do que é palpável e do que não é. Reduzir a linguagem ao essencial, depurar a linguagem, para alcançar uma desejada estética do silêncio.

# Elisabeth Évora Nunes

Universidade Nova de Lisboa. Conferência proferida no dia 14 de Maio de 2003.

## Caminhos do Urbanismo em Portugal.

Em primeiro lugar quero agradecer o convite à Sandra Leandro, porque, quando alguém nos convida, há qualquer coisa de gratuito. É bonita a amizade que, no fundo se estabelece, entre Alunos e Professores, ao longo de várias décadas: é que nós já nos conhecemos, assim, há alguns tempos! Em segundo lugar, porque é sempre uma ocasião de reflectirmos sobre o que é isto de viver e como é que eu profissionalmente me tenho encaminhado. Por acaso, (que coincidência!), eu tenho o apelido de Évora, da parte materna, e trabalhei, em especial de 1973 a 1979, intensamente com esta zona, estando integrada na Direcção Geral de Urbanização, depois de transitar dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Agora estou a trabalhar no Ministério do Trabalho e Segurança Social, portanto, estou a faltar ao meu serviço, para ter o gosto de voltar a Évora e estar convosco!

Ora, a coisa mais importante nas Artes é o objecto de Arte em si mesmo. Não é propriamente a representação, é ele, tudo mais são representações. Como fazemos parte de um sistema coloquial, ia só lembrar-vos de dois legados que existem neste cantinho da Europa chamado Portugal, e ainda por cima aqui no Alentejo, temos de uma maneira intensa. Um é o legado romano. Costumava dizer-se, quando alguém falava com um pastor alentejano, que se estava falando com um patrício romano, pela maneira como ele tratava de igual para igual, fosse quem fosse. Eu acho que é um legado cultural intensíssimo! Mas o grande legado romano, foi-nos dado por três vias: pela língua que falamos; pelo direito escrito que tem uma

hierarquia. Quando eu vos mostro esta imagem, o que é que vocês lêem? Não é para ler as letras, é a imagem, a mancha. Isto o que é? É um *Diário de República*. Ora um *Diário da República*, é aquilo que quotidianamente, nos vem do legado romano, ou seja, exactamente uma hierarquia no ordenamento jurídico, ou seja, no Direito, e na interpretação do Direito que se chama jurisprudência. No índice do *Diário da República*, vocês têm uma hierarquização entre as leis e os avisos, quer dizer, lei, decreto-lei, decreto regulamentar, etc. Isso é um legado romano, que ainda hoje permanece, em contraste com o direito Visigótico, que é oralizado, que é o direito consuetudinário, ou seja, dos costumes. E nós temos uma urdidura, portanto, vivemos de duas realidades jurídicas, um direito escrito, do legado romano, e um direito consuetudinário, que nos vem dos usos e costumes e simultaneamente da jurisprudência, que é a interpretação de uma coisa escrita, ou a interpretação local. Daí as diferenças das culturas locais e regionais.

O terceiro aspecto deste legado romano, é uma coisa que nos permite vir de Lisboa a Évora, numa hora e pouco, ou seja, são as vias de comunicação. Hoje as vias de comunicação, não são só as vias que nos permitem deslocar: pedonais, rodoviárias, mas são as diferentes vias de comunicação, desde uma voz agradável, ou desagradável, passando pelos meios audiovisuais. Como nós hoje temos uma proliferação, para não dizer nalguns casos, uma poluição de meios audiovisuais, vocês não se libertam “do áudio” que é a minha voz, nem “dos visuais”, que é eu estar aqui. Portanto, a coisa mais importante para um aluno de Artes Visuais, é tudo o que é apelo dos sentidos, são as nossas janelinhas de comunicação ao exterior. A audibilidade, é o único sentido que não se fecha, e reparem, há uma diferença enorme, aqui na Península Ibérica, entre a realidade portuguesa e a realidade espanhola. Em Espanha quando alguém precisa de perguntar uma indicação qualquer, diz: «-Oiga», ou seja, oiça. Nós aqui, em Portugal, dizemos, «- Olhe, por favor, é capaz de me dizer»... A primeira coisa que nós dizemos é «olhe», ao passo que em Espanha é «oiça» ... Não sei se vocês reparam que os olhos podem-se fechar, e nós só vemos aquilo que queremos, mas os ouvidos, normalmente, nunca se fecham. Mesmo a dormir, nós temos a audibilidade a funcionar, às escuras não vemos, mas às escuras ouvimos. Isto é extraordinariamente importante para um aluno de Artes Visuais em relação à realidade e à representação da realidade.

Isto tem a ver com o tema «Caminhos do urbanismo», porque o que é isto do lugar romano? O que é uma urbe? Porque nós temos esse legado romano e temos uma coisa muito importante que é a maiêutica, ou seja, a arte de dar à luz, de fazer des-

venhar. Como o Platão referia, maiêutica, é o processo de dar à luz, ou seja, tornar consciente uma coisa que estava subentendida. Portanto, nós temos uma simbiose cultural, do legado grego, em que nesse aglomerado de pessoas havia uma dimensão social, uma possibilidade de em conjunto darem à luz conceptualizações, ideias, permutas. Chamava-se *polis* e era um espaço onde a maiêutica se podia exercitar, ou seja, o pôr em comum da potencialidade ao acto. O legado romano, é aquilo que está estabelecido de alguma maneira, e daí a *Urbe*, que é uma estrutura para organizar essa aplicação jurídica, do aparelho de Estado no território.

Nós temos aqui um problema muito importante, que é a noção de escala. Todos nós temos a nossa escala própria, devemos descobri-la na tal linha da maiêutica. Isto é extremamente importante para o urbanismo. Porque o urbanismo é exactamente a aplicabilidade jurídica num território para o bem comum e para o serviço de uma comunidade, e dessa comunidade relacionada com a outra comunidade. Este conceito aplicado no território deu a divisão administrativa: desde as províncias romanas, aos distritos romanos, aos concelhos. O sentido de concelho, é a territorialidade, e o que é que está a gerir um concelho? Uma Câmara Municipal. Não é por acaso que nós dizemos, a edilidade. Quem era o Edil na hierarquia das funções romanas? Edilidade, ou municipalidade, quer dizer, que quem manda é tal. Com certeza já se deram conta, dos chamados Planos Directores Municipais: um diploma administrativo saído em decreto-lei, que refere a capacidade de desenvolvimento daquele concelho, e como se compatibiliza com os outros concelhos à volta, com a região onde está integrada. Não só na linha do desenvolvimento conceptual, económico, social, cultural, mas baseado, por exemplo, nas riquezas naturais. E o que é que vocês encontram num Plano Director Municipal? Um regulamento que é de direito escrito; encontram a representação do território em desenho, através de um mapa de síntese onde se desenharam os perímetros urbanos, ou seja, até aqui é urbano, a partir daqui é periurbano e depois é rural. Simultaneamente diz que esse espaço, entre perímetros urbanos, tem esta ou aquela qualidade, ou seja, é um terreno bom para a agricultura, que se designa como RAN, que significa Reserva Agrícola Nacional. Os terrenos de boa qualidade para a agricultura, não devem ser ocupados para outra função. As terras mais ricas que vocês têm aqui no Alentejo são os barros à volta de Beja. Nunca deveria ser autorizado fazerem construções nessas terras. Em qualquer território, nós temos equilíbrios de ecossistemas. Neste ano em que estamos a celebrar o Ano Internacional da Água, é fundamental termos a noção equilibrada do seu uso. Temos águas superiores e águas inferiores, desde o

*Génesis* que isso vem referido. As águas superiores são as que estão nas nuvens, que depois se convertem em chuva, com determinadas condições de arrefecimento. As águas do território, são os rios, mas temos também os lençóis freáticos, as águas de profundidade que nós não vemos. Porque é que um poço é eficaz neste sítio, e não naquele? Se apanhou o lençol freático com um determinado nível de inclinação, das camadas geomorfológicas, pois as águas tendem para o equilíbrio. Isso vem mapificado na REN, ou seja, na Reserva Ecológica Nacional. Portanto, nós temos, num diploma administrativo, que vem em *Diário de República*, o regulamento, a planta de síntese do desenvolvimento da zona que integra a RAN e os assentamentos urbanos, ou seja, o sítio onde vive a população em aglomerados. Neste momento, nós temos trezentos e tantos concelhos em Portugal Continental e todos eles têm os chamados, PDM's. Os Planos Directores Municipais foram uma imposição da Europa, sobre o planeamento, foi uma pressão económica, em relação à realidade potencial. Estes planos têm um horizonte temporal de dez anos, ao fim de dez anos, no máximo, têm de ser revistos. Neles há todo um processo de participação, quer da população, quer de quem é decisor político, a autarquia. A base é a matriz romana dos concelhos, que ainda continua a ser um alicerce territorial. Estou a falar disto, porque, na urbe, o tal sítio onde se localizam as pessoas nas suas relações sociais, existe a cidade dos vivos, e a cidade dos mortos. Como é que se chama a cidade dos mortos? Necrópole. Temos testemunhos, desde a pré-história, de como é que os vivos contactam com o outro estado: o estado de decomposição da matéria orgânica, com conceptualização de eternidade, ou não eternidade. O sentido de procriação, vem exactamente do desejo de eternidade dos vivos, de tudo o que é ser vivo, portanto, temos também de governar a relação entre as necrópoles e as urbes. Não é por acaso que na tradição mediterrânica, normalmente, a necrópole é fora do aglomerado.

Neste momento, temos muitos planos a serem revistos. No dia 22, vou estar num *workshop* relacionado com a revisão do PDM de Lisboa. Vocês aqui em Évora, na medida em que estão a fazer o curso há quatro anos, já viram algumas transformações nesta cidade: as ruas que passaram a pedonais, entre outras coisas. Portanto, um organismo vivo, como uma cidade, como um país, tem um ritmo, mas é um ritmo diferente do da nossa vida. Isto tem a ver com o governo do Cronos, o que é o Cronos? Uma figura mitológica, que personifica a noção de tempo. No urbanismo há a confluência do tempo e do espaço, vivido pelas comunidades, expresso de acordo com os valores culturais que são implementados por um sentido adminis-

trativo, como é que isso é corporizado pelo poder político, pelo poder económico, pelo poder administrativo, pelo poder local, pela vivência e o direito de cidadania, pela expressão de opiniões.

Neste momento, vocês vão receber duas fotocópias, uma é a cronologia de reinados da monarquia portuguesa, que pertence exactamente às necrópoles, e outra coisa é a cronologia dos presidentes da república portuguesa, que a maior parte deles já pertencem também à necrópole, excepto o Jorge Sampaio, Mário Soares e Ramalho Eanes. Também se vai distribuir um mapa. Cada época histórica usou para com os seus mortos, vários sistemas, ou o sistema de cremação, ou o sistema de inumação, deixando que organicamente se desenvolva o ritmo ecológico, o tal sistema do ecossistema a que nós pertencemos, ou ao contrário, acelerar a compressão rápida para tudo se transformar em gás. Mas o tal desejo de ficar, deu origem aos monumentos, que é qualquer coisa que se relaciona com a memória, por isso têm as sepulturas. Vocês sabem, que no século XIX passou a ser proibido o enterramento nas igrejas, que são um espaço sagrado, um espaço de ligação entre o natural e o sobrenatural. Houve uma série de conflitos por causa dessa proibição e isso tem a ver com o urbanismo, porque é a regência do tempo e do espaço dos vivos e dos mortos.

Vocês são de artes e convém informar-vos que saiu este livro chamado *O Panteão Régio* e o que é um panteão? Vocês sabem o que é o *Pantocrator*? Na representação da figura de Cristo, que é simultaneamente homem e Deus, portanto, participa das duas naturezas, quando é representado como *Pantocrator*, significa aquele que tem autoridade. Panteão é o sítio onde permanece essa relação de continuidade. O panteão régio, não se chama necrópole dos reis, mas é no fundo uma necrópole específica. E vocês conhecem os túmulos mais bonitos de todos, que são exactamente os de dois que se amaram muito, os túmulos de D. Pedro e de D. Inês. Este livro é de alguém que também foi meu aluno, o Doutor José Custódio Vieira da Silva, de quem também a Sandra Leandro foi aluna, portanto, são três gerações, é uma espécie da avozinha, filho e netinha, e vocês são bisnetos, é exactamente essa relação de continuidade que eu vos falei do Cronos, do tempo. E porque é que eu chamei a atenção para isto? Para chamar a atenção dos testamentos, que é a última coisa de testemunho que se quer deixar para outra geração, em relação à vontade expressa de cada um. O que é que isto tem a ver com os PDM's? No fundo, o plano de desenvolvimento tenta passar para a nova geração, a sua memória, o mais bonito e o melhor que é possível. Eu fiz um trabalhinho que não acabei, que foi pegar nes-

te livro, e fazer o que era o planeamento a partir dos testemunhos que aqui vêm e das datas de nascimento e de morte, o local onde eles fizeram os testamentos e o que foi conseguido ou não conseguido. Estava previsto serem sepultados em tal sítio, mas foram-no noutra. Vocês já ouviram falar de uma galilé? Na igreja de São Francisco de Évora podem ver uma galilé. Estas sepulturas régias estavam previstas para a galilé de Alcobaça até D. Dinis, e porquê Alcobaça? Alcobaça foi um couro de homiziados, portanto, uma terra que foi doada àqueles que cometeram crimes públicos ficando ao abrigo da justiça régia. Trabalham ali, e estavam fixos àquela terra. Nasceram catorze núcleos naquele couro de quarenta e quatro mil hectares de área e porquê naquela zona? Porque ali se tinham instalado os monges cistercienses que traziam a renovação do ideal do *ora et labora* [reza e trabalha] dos Beneditinos. São Bento e Santa Escolástica foram muito importantes para a construção da Europa e no século X houve uma reformulação, primeiro a reformulação clunicense, e depois a reformulação cisterciense. Em Alcobaça os cistercienses fixaram-se num terreno rico em água, e em minérios de ferro, para quê? Para poderem fazer as alfaias agrícolas, para poderem trabalhar a terra, porque a riqueza de base era a terra. E depois fazem toda uma arquitectura lindíssima no ordenamento da água. Há um Professor desta Universidade, o Professor Virgolino Jorge, que tem estudado, exactamente, a arquitectura da água nos conventos cistercienses. Vocês conhecem os Professores da casa, e o que cada um produz em cada área de conhecimento, porque a tal capacidade de dar à luz, é dar à luz com as luzes que temos. E se temos focos diferentes, de cores diferentes, podemos aproveitar esses focos todos no nosso desenvolvimento. Tal como um concelho está relacionado com outro concelho, por isso é que há os chamados planos das áreas territoriais!

O que é um plano de área territorial? É aquele que organiza os diversos concelhos, com as confluências que esses concelhos têm. Vocês já ouviram falar da área metropolitana de Lisboa. O que é essa coisa de metropolitana? Metrópole, metropolis, portanto, várias *polis* agregadas com afinidades entre si. Independentemente da tal unidade concelhia dos PDM's, há os planos das áreas metropolitanas que são um pouco anteriores. No planeamento, tudo é a tal urdidura da relação, não só entre eles, como entre os diversos níveis de decisão, económica, política, o sentido de desenvolvimento cultural, etc. Desde 1985, foi criada a chamada recuperação urbana, que deu origem a estas classificações internacionais de património mundial. Ou seja, uma coisa tão original e tão lúdica, que pode ser valorada, já não numa escala local, mas em relação à comunidade e Évora está classificada como património

mundial, como sabem.

O ordenamento, é a maneira de pensar as correlações que há entre esses territórios. Vocês, podem beneficiar dos programas Erasmus, de se formarem não só numa Universidade portuguesa, mas usufruírem dos graus que podem ser dados num estabelecimento estrangeiro, o que é uma mais-valia. Ora, também há redes de cidades geminadas, há redes de desenvolvimento e de aplicação e há convenções internacionais às quais aderimos. Entre parêntesis, o dia 18 de Abril é o dia dos monumentos e sítios, e este ano é dedicado a duas vertentes: uma é a vertente da água, como vimos, outra é a vertente da deficiência, dos deficientes. Deficientes em relação àquilo que é considerado normalidade e o que é ser normal? Eu não sei muito bem o que é, todos nós somos um caso especial!

Porque é que se chama ordenamento? A diferença entre urbanismo e ordenamento, é que o urbanismo visa localmente a corporização do sentido, do direito administrativo daquele território; o ordenamento é aquele que entra em conta com a interligação, a tal urdidura sobre o terreno. Quando os PDM's estavam a ser desenvolvidos no terreno, eram experiências muito ricas, interdisciplinares, entre os representantes dos diversos ministérios, entre as forças locais, entre as Juntas de Freguesia. Eram feitos por uma equipa técnica que tinha uma encomenda de uma Câmara, mas, durante a realização era um processo de raciocínio e de pensamento, de opções em relação aos desenvolvimentos da agricultura, da economia, da escolaridade, até se elaborar uma síntese que era posta a discussão pública. Recolhiam-se os diversos pareceres das forças vivas locais e depois discutia-se na Assembleia Municipal. A Assembleia Municipal é quem aprovava o plano, o Governo só rectificava. Há diferenças no tratamento do território: numa zona em que a agricultura é muito importante, o peso do Ministério da Agricultura era muito maior do que numa zona em que o comércio é a actividade principal.

Nós, na Universidade Nova, realizámos um Seminário sobre “Pensar o ordenamento do território”, que só sete anos depois, um número simbólico, conseguimos publicar. Eu também tenho para vos distribuir as fotocópias da capa, primeiro que tudo para reconhecerem. O Seminário funcionou em sessões semanais durante um mês e tal, e fez-se, no fim, uma sessão de encerramento com mesa redonda. Nela tivemos um dos melhores urbanistas portugueses, que foi meu Professor, na Escola de Belas-Artes, e depois também foi no Curso de Planeamento Regional e Urbano. É um alentejano de Vila Viçosa: o Nuno Portas, o nome diz-vos alguma coisa? Tem um irmão que é agrónomo, que é o Carlos Portas, Professor de Agronomia.

O Nuno Portas foi das pessoas que mais problematizou o Urbanismo e teve muita responsabilidade como Secretário de Estado no pós-25 de Abril.

E agora conto uma coisa que sucedeu aqui mesmo com Évora, quando se deu o 25 de Abril. Havia um plano muito antigo de um arquitecto chamado E. de Groër, que era russo, mas radicado em França. Ele e o filho, o Etiénne e o Nikita, vieram para Portugal a convite da governação portuguesa, para estudarem as principais cidades portuguesas. Em Évora tivemos essa conceptualização primeira, desses arquitectos que trabalharam na década de quarenta em Portugal.

Ora, existem três tipos de conceptualizações de cidades: a cidade pragmática, ou seja, regulada com uma estrutura baseada nas tais urbes e *polis* que vinham da Antiguidade, no sistema hipodâmico, ou no sistema radial, etc. Temos a cidade jardim, na linha inglesa, em que o campo pode entrar em diálogo com a cidade e a vantagem desses modelos para as grandes urbes, aliviando o desenvolvimento industrial. E por fim a chamada cidade radiosa, radiosa no sentido de cidade feliz. Estes são, essencialmente, os três tipos de cidade que se desenvolvem de 1934 a 1954. Vocês, têm isto muito bem estudado pela arquitecta, Margarida Sousa Lobo, num trabalho intitulado “Planos de urbanização na época de Duarte Pacheco”.

Durante alguns anos Duarte Pacheco foi simultaneamente Ministro das Obras Públicas e presidente da Câmara Municipal de Lisboa, no tempo de Salazar. Portanto, pôde aplicar a Lisboa, alguns princípios do que foi o conceito de desenvolvimento urbano. Estão muito bem estudados e vocês têm cerca de trezentos planos que foram realizados exactamente nesses vinte anos de 34 a 54. São concretamente 265 planos, de que se conhecem a autoria.

Desde 1865, que são criados os chamados Planos Gerais de Melhoramentos, numa legislação escrita. Em 1865 dá-se a organização dos ministérios presididos pelo duque de Loulé, englobando as diversas tendências dominantes na altura, que era dos históricos e dos regeneradores, duas tendências muito intensas. Fez-se então uma reforma fiscal, em 1867, e não esqueçam que o dinheiro está sempre relacionado com política e com o desenvolvimento. Sempre que nós vemos planos, há com certeza, diplomas administrativos e decisões políticas que vão justificar os planos, e ao mesmo tempo, os planos também vão produzir um dinamismo diferente na apropriação desse terreno e desse território.

A primeira legislação é de 1865, é quando o urbanismo, como disciplina autónoma surge em Portugal, com iniciação e criação dos Planos Gerais de Melhoramentos que vão vigorar, e todos eles têm uma intenção política, até 1934. Melhoramentos

em relação às condições de higiene, aos esgotos, às instalações de água, etc. Vocês sabem que em 1964, havia algumas aldeias e vilas que ainda não tinham rede pública de água, não havia sequer ainda conceito de equipamento, havia os melhoramentos e havia equipamento. Na própria Direcção Geral, nós tínhamos a Direcção dos Melhoramento Urbanos.

Depois a conceptualização a seguir, foi a de embelezamento, e não é por acaso que na cidade de Coimbra, se destruiu toda a Alta, porque eram considerados edifícios insalubres e então fizeram, com um pensamento político um bocadinho impositivo, as cidades universitárias, os estádios, as casas dos cantoneiros e as escolas primárias. Mesmo nas empresas públicas, como eram os Correios, os Serviços, houve uma normalização dos equipamentos.

Temos balizas cronológicas muito interessantes: em 1944, surge uma regulamentação sobre os planos, ou seja, há uma disposição das ruas, dos edifícios, dos jardins, dos parques, há uma relação entre a volumetria das construções, há simultaneamente uma modelística sobre o visual do edifício, o prédio de rendimento. Refiro-me aos chamados modelos fixos e às relações de volumetria das construções, há uma diferença entre o plano de imagem e o plano de gestão. O plano de imagem típico destas duas décadas, de 34 a 54, é marcado pelos chamados planos de Duarte Pacheco, de uma coerência que se manifestou nas Obras Públicas. Não é por acaso que o governo gosta sempre de construir qualquer coisa de ostentação e marca pessoal. O Centro Cultural de Belém foi feito a correr para a primeira presidência de Portugal na Comunidade Europeia. Do projecto inicial só estão construídos três módulos, o centro de congressos, o centro de espectáculos, e enfim, faltam dois módulos que eram a parte da instalação hoteleira, e a parte comercial. Isto é a propósito de um plano imagem dos edifícios ostentatórios, espelho de um poder político e de um exercício de poder.

Depois de 1974, voltamos a ter um proliferar do que é o poder local, com a tradição que nós tínhamos da autonomia das municipalidades durante todo o período do Liberalismo. Mas voltemos a Évora. Quando houve a tentativa de industrialização de Portugal, no início das décadas de sessenta, setenta, sabem onde é que estava previsto um parque industrial aqui para Évora? Na zona Norte, e o que é que acontecia? Havia uma série de quintas aqui à volta, que tinham os seus trabalhadores rurais. Entretanto, tinha havido uma ascensão social, os filhos já tinham construído mais habitações. Quando o E. de Groër trabalhou aqui nas décadas de quarenta, cinquenta, já encontrou dezassete bairros clandestinos nessa ocasião. Clandestinas,

isto é, eram antigas quintas que afinal já não eram quintas, mas que os trabalhadores que lá viviam continuavam a ocupar. O plano traçado foi um plano imagem, um plano estático, não tinha dinamismo no que iria ser o ordenamento do território. Houve uma certa desarticulação, entre o que estava previsto e o que existia. A grande diferença, de antes e depois do 25 de Abril, é a estaticidade das instituições ou o dinamismo delas, ou a tentativa de dinamismo, mesmo que seja por um crescimento um bocado perturbado, quando se dão as rupturas. Ora o que sucede, é que passaram a existir os chamados planos de gestão.

A história de Évora, passou-me toda pelas mãos, e além das mãos, eu tenho aqui um testemunho, porque não havia computadores. Vocês sabem que o distrito tem catorze concelhos, (diga-se de passagem, que tudo isto ia para o lixo). Quando saí da Direcção Geral, consegui que não deitassem fora... A seguir ao plano do E. de Groër, temos um plano extraordinário do arquitecto Conceição Silva, que propôs um plano de urbanização, de toda a urbe, integrando os tais bairros clandestinos, que nasceram nas tais herdades e entretanto, havia uma expectativa de fixação de população na tal área onde estava prevista a zona industrial.

Portanto, nós temos a área territorial de cada um dos catorze concelhos que constituem o distrito: Alandroal, Arraiolos, Borba, Estremoz, Évora, Montemor-o-Novo, Mora, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Vendas Novas, Viana do Alentejo e Vila Viçosa. Isto são os diversos concelhos que constituem o distrito, ora o que é que nós aqui temos? Temos, uma classificação geral, chamada, código geográfico nacional, numérico, o nome do concelho, a área que cada concelho tem, o número de freguesias, e a população presente em 1970, não só do concelho, como da sede da freguesia, porque a sede da freguesia, é como que o coração, o pulsar da comunidade. Cada processo tem, o PDM, os planos de urbanização, o nome de cada uma das pessoas que trabalharam no plano. Todo um esquema: a função dos diversos organismos que tinham de opinar sobre os planos de urbanização, os pareceres técnicos do Conselho Superior das Obras Públicas, que era o órgão máximo do Ministério das Obras Públicas, que aprovava ou não o plano. Era de acordo com essa aprovação, que eram subsidiados parcial, ou totalmente, os equipamentos, por exemplo, a rede de electricidade. A Junta Autónoma de Estradas era autónoma, mas tinha que se integrar nos outros planos.

Depois de desenvolvido o plano geral de urbanização, é necessário fazer os planos parciais. Em Évora quando se deu o 25 de Abril, estava em Tribunal Administrativo, o gabinete do arquitecto Conceição Silva, que na altura tinha feito o plano. Tinha

recebido pareceres negativos, porque para integrar os terrenos à volta, Conceição Silva criou uma espécie de outra muralha com edifícios de onze andares, ou sete andares, o que não estava de acordo com o equilíbrio da cidade de Évora. Ele queria aplicar o conceito desenvolvimentista de arranha-céus, foi por isso que não foi aceite. Normalmente, quando se assinava o contracto do plano geral, as Câmaras permitiam que se assinassem os planos parciais, ou os planos de pormenor. A grande diferença entre o chamado plano de pormenor e o de loteamento, é que o primeiro é encomendado pela Câmara, o segundo é encomendado por um particular, e esse particular tem de pagar a possibilidade de mudar a função de terreno rural, para urbano. Ou seja, pagar as infra-estruturas, o que são as infra-estruturas? São a rede viária, os esgotos, a água, a electricidade. Ora, muitos desses bairros clandestinos eram quintas que viviam o seu ancestral equilíbrio ecológico com os poços, com as noras, etc. Mas quando começou a viver muita gente ali, passaram a não ter condições de habitabilidade e o plano teoricamente iria fazer isso.

Évora possui ainda os edifícios classificados. O monumento como peça única tem à volta a área de protecção. Évora tem uma muralha, quer expressa, quer integrada nalguns edifícios. Entre dois eixos, que é a estrada que vai para Lisboa, e a estrada que vai para Arraiolos, foi desenvolvido, na própria Direcção Geral, o chamado plano de estrutura. Ou seja, a zona chamada da Quinta da Malagueira, que não é só aquele plano do arquitecto Siza Vieira, foi feito na Direcção Geral de Urbanização, que passou a chamar-se de Planeamento Urbanístico. Um plano de estrutura, que referia as pré-existências: cinco bairros clandestinos, um colégio de religiosas, as Doroteias, uma quinta lindíssima que era a da Malagueira, e portanto, era uma zona que tinha um dinamismo próprio. Para desvencilhar o problema o Secretário de Estado pós-25 de Abril, o arquitecto Nuno Portas, que conhecia muito bem a zona, fez um despacho, dizendo: «-faça-se». Eu trabalhei nesse plano juntamente com o arquitecto Campos Matos, e fez-se o plano a Oeste de Évora, para desembaraçar uma situação. Nós na Direcção Geral, tínhamos uma ideia de equilíbrio, que é o que vai dar origem depois à chamada recuperação urbana. Cria-se aqui um plano a Oeste de Évora, é dado à Câmara, para ela poder geri-lo rapidamente. Nessa altura, como o arquitecto Álvaro Siza estava sem trabalho, tinha estado lá fora e ganhando uma série de prémios, encomendaram-lhe a Malagueira, que não está toda feita, e que, foi muito mal recebida na altura. Já agora chamo a atenção porque há uma tese muito interessante, defendida em Coimbra pelo arquitecto Bandeirinha, que é o levantamento dessas experiências pós 25 de Abril, sobre o dinamismo de cada sítio,

não dos tais planos imagem, dos planos de gestão, do “paquiderme” como processo burocrático a funcionar, mas das “lagartixazinhas” que funcionavam, ou seja, da rapidez com que era possível dar resposta às necessidades da vida.

Entretanto, é encomendado a outro gabinete do arquitecto Bruno Soares, um novo plano de urbanização, dada a especificidade de Évora. É preciso não esquecer que na Europa houve o chamado renascimento das cidades. Nós entramos num plano de recuperação urbana, que cria os Gabinetes Técnicos Locais, para as Câmaras. E sobre os centros históricos, os primeiros que foram criados, ao abrigo de duas portarias foram o da Mouraria e o de Alfama em Lisboa, e por analogia, é criado para o país todo, na Secretaria de Estado, nessa altura de Habitação e Urbanismo, o programa de recuperação urbana, a que cada Câmara se candidatava. Em Évora houve um Gabinete Técnico Local a trabalhar na zona antiga. Independente do tal plano que estava a ser feito e do plano de pormenor e da participação local, é quando se faz todo o plano de recuperação e nesta altura viu-se que dentro das muralhas Évora tinha uma qualidade enorme. Tinha que se disciplinar o trânsito, tinha que se hierarquizar as funções, tinha que se dar condições de habitabilidade. Simultaneamente foi criado aqui na Universidade o curso de Arquitectura Paisagista, que foi dando conta da qualidade urbanística das quintinhas pequeninas que têm os jardins, de frescos, de limoeiros, etc. A arquitecta Aurora Carapinha, que pertence ao primeiro curso criado aqui, de que o arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles foi o fundador, estudou isso. Foi possível coordenar esse sentido da qualidade do edificado, com a qualidade do natural integrado. Tivemos um trabalho muito interessante na Direcção Geral: um plano de estudos em que Évora foi dividida a Norte e a Sul. Dois colegas meus, o Campos Matos e o Cabeça Padrão, fizeram o levantamento da qualidade urbana dos edifícios de acompanhamento, não já na linha dos monumentos. E eu que estava numa secção de gestão urbanística, o tal plano de gestão, coordenando os interesses dos particulares com os interesses individuais, trabalhando, não aqui, localmente, mas no órgão central. A Évora que vocês vêem, é uma Évora dinâmica em transformação, em processo, que é o tal processo mental, muito mais do que a tal imagem, ou a planta, ou só a gestão, gestão corrente. Portanto, o planeamento é isso tudo, começou, como digo em 1865 pelos tais melhoramentos, e o que é melhorar? O que é o critério de melhoria? E o que é o critério de qualidade de vida? Qual é o sentido de qualidade que cada um tem? Eu agora vou-me calar e vou-vos perguntar! Não estou a fazer a história do urbanismo, tentei dar-vos o dinamismo do que é fundamental nos tais caminhos que

se traçam e no entrecruzamento. Há uma coisa que é muito importante: tal como no ambiente se faz uma educação ambiental, desde a pré-primária, e por aí fora, também era relevante que entre nós se criasse uma consciência de planeamento urbano desde a infância. O que é um plano? O plano é uma utopia congregando as vontades para ser adaptado à realidade minuto a minuto, “fazendo agulha” na interpretação de um fazer não estático. É a tal diferença entre a jurisdição e a regra: o que está regulamentado e como é que isso se aplica. Portanto, o planeamento é um processo interactivo de actuação. Penso que estarão com mais dúvidas do que certezas, e eu agora calo-me um bocadinho e pergunto, se querem fazer perguntas. Que perguntas têm a fazer? Qual é a relação entre um espaço interno e um espaço externo numa cidade? O que é que é público, e o que é privado? O que é o sentido que cada comunidade tem da privacidade? Vocês vêem que as casas no Alentejo, ou aliás, no mundo árabe, são voltadas para dentro, o pátio interior tem muita importância, com o seu ajardinamento. Cada cidade tem os seus sons, o seu perfume. Não sei se vocês tiveram oportunidade de perceber que, este ano, a Engenharia fazia anos como o ramo de conhecimento. Fez-se uma grande exposição, na Cordoaria, em Lisboa, uma mostra espantosa sobre a evolução da engenharia em Portugal. Foi organizada através de *pivots*, por exemplo, o primeiro pivot, era à volta do Ezequiel, um engenheiro formado no Porto, que pela primeira vez preconizou para a zona da Invicta um plano de área territorial.

O exercício que eu vos proponho é a descoberta da visualidade de uma cidade. O que é a estrutura em relação às periferias e aos campos? Ainda hoje fiquei felicíssima porque está lindíssimo o arranjo do posto de turismo: mantiveram o edifício como era, e colocaram os equipamentos, mas desligados, é uma integração por contraste equilibrado com a escala do próprio edifício. Convido-vos a todos que estão cá, a passarem pelo posto de turismo, e fazerem uma análise, do que está feito, como é que num espaço de fruição, de informação, é dada a relação entre um interior existente e o exterior.

Reparem também que a Quinta da Malagueira, aquele núcleo com características diferentes, gerou um processo de viver, de relação diferente com o bairro do Fundo de Fomento de Habitação, os edifícios altos que ainda lá estão.

Ora o que me pediram foi o caminho do urbanismo em Portugal, e eu acho que fiz ao contrário, comecei por uma realidade que vocês tinham, apoiando-me nela e na tal *maîêusis*, na tal capacidade de tornar consciente o que era inconsciente, da nossa auto-formação, em relação ao legado romano e grego que nós recebemos,

implantado nesta localidade, nestes séculos com regimentos políticos diferentes e com dinamismos diferentes. As Artes têm sempre qualquer coisa de futurologia, estão à frente na linha da sensibilidade, na linha daquilo que ainda há bocado vocês contaram, do que aconteceu com as gerberas do vosso colega, com a leitura, ou não leitura da realidade que ele tentou comunicar<sup>1</sup>. E isto que eu vos estou a falar, integra-se no quotidiano, é o homem a dizer: «- Vou gerir o meu dia».

Queria que vocês fixassem os diferentes períodos: o primeiro de 1865 a 1934, com os melhoramentos urbanos; o segundo de 1934 a 1944, em que há uma regulamentação em que o plano já deixa de ser posto à consideração pública, está mais relacionado com as decisões políticas; dá-se a ruptura de 1974, fazem-se experiências diferentes, integra-se o que era considerado clandestino, renova-se, valoriza-se, dinamiza-se e usufrui-se.

Estando a falar-vos destes dinamismos estou a falar-vos de memória, que é um dos sentidos internos. Nós falamos muito dos sentidos externos, mas fala-se pouco dos sentidos internos. «- É uma das coisas que eu costumo falar, aos meus alunos do primeiro ano em Comunicação Visual» [Intervenção de Sandra Leandro]. Ora, um dos sentidos internos é exactamente a memória. A memória para termos referências, para podermos criar, porque ninguém cria do nada, é necessário ter uma base material, instrumental, etc. A primeira coisa é, qual é o meu critério de valores e de vida, e como é que eu o corporizo ao longo dos meus vinte, vinte e cinco, trinta. Como é que a *maiêusis* continua a actuar, como é que eu continuo a dar-me à luz a mim própria. Como é que eu integro a minha vida profissional, a minha vida familiar, a minha vida relacional, de amizade, a minha vida afectiva, portanto, todas essas facetas das vidas de todos nós. Para ser feliz, para me sentir realizada, não como isolada, mas integrada numa comunidade a que pertenço, a comunidade fundamental é a família, depois temos o grupo de amigos, o grupo da família alargada, as amizades que se fazem na universidade, os Professores que se foram conhecendo...

---

1 Reféria-se a uma exposição que o, então aluno, Roberto Lopes organizou em Évora e que gerou alguma polémica.

# Paulo Simões Rodrigues

Departamento e Centro de História da Arte da Universidade de Évora.  
Conferência proferida no dia 21 de Maio de 2003.

## Urbanismo, Arquitectura e Monumentos Nacionais na Évora Oitocentista: Balanço Historiográfico

### 1. Introdução

O que vos proponho apresentar hoje, no âmbito dos Seminários de Estudos de Arte, corresponde, na prática, a uma introdução genérica do tema da minha tese de doutoramento, dedicada ao estudo da cidade de Évora no século XIX<sup>1</sup>, sob o ponto de vista da arquitectura, do urbanismo e da preservação do património construído. Verbalizado assim, o tema não traz novidades significativas em relação aos estudos existentes sobre a Évora Oitocentista. Talvez somente no aprofundamento de problemáticas já parcelarmente abordadas e na intenção de realizar uma síntese da história da arquitectura eborense em articulação com a do respectivo desenvolvimento urbano, à semelhança do que foi feito para outras cidades do país (Lisboa e Porto são os exemplos mais conhecidos) ou mesmo para Évora nos séculos precedentes. Podemos atestá-lo em diversos trabalhos, desde os estritamente académicos às pu-

---

1 Embora as balizas cronológicas recuem e avancem um pouco mais, com início ainda no século XVIII, no pós-terramoto de 1755, e fim de 1919, ano da criação do Grupo Pró-Évora, movimento de cidadãos que reagiu contra o estado de abandono e degradação a que tinha chegado o património eborense e que assinala um novo entendimento da capacidade da população intervir na gestão urbana, nomeadamente no que respeita à conservação dos sinais materiais da História.

blições de divulgação e vocacionadas para um público diversificado, que trataram quer da evolução da configuração urbana, quer das gramáticas arquitectónicas que povoaram a cidade ao longo do tempo, como os de Maria Angela Beirante (*Évora na Idade Média*), Ana Maria de Mira Borges (*Évora: da reconquista ao século XVI*), José Custódio Vieira da Silva (*O tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo e Paços Medievais Portugueses, caracterização e evolução da habitação nobre dos séculos XII a XVI*), Maria de Deus Bentes Manso (*Évora, capital de Portugal. 1531-1537*) e Maria Domingas Simplicio (*O espaço urbano de Évora: contributo para melhor conhecimento do sector intra-muros e Evolução e morfologia do espaço urbano de Évora*). É ainda de referir, embora de cariz mais abrangente, os muitos textos de Túlio Espanca dedicados ao património artístico eborense, de diferentes épocas, mas com dominante incidência no período moderno, quase todos publicados na revista municipal *A Cidade de Évora* ou integrados no volume sobre o distrito de Évora, da sua autoria, do *Inventário Artístico de Portugal*, publicado pela Academia Nacional de Belas Artes. De citar também o catálogo *Riscos de um Século. Memórias da Evolução Urbana de Évora*, concernente à exposição homónima dedicada às mutações urbanísticas acontecidas no século XX, patente no Palácio de D. Manuel de Novembro de 2000 a Abril de 2001, coordenada por Cármen Almeida e José Maria Pinto Barbosa e realizada pela ocasião do colóquio “O Século XX em Évora”, organizado pela Câmara Municipal e pelo Departamento de História da Universidade de Évora.

Apesar do catálogo *Riscos de um Século* recuar até à década de Sessenta dos anos de Mil e Oitocentos, são poucos os ensaios de História da Arte ou de áreas científicas afins que tomaram a Évora contemporânea como tema, mesmo que indirectamente. Dos existentes, salientamos *Giuseppe Cinatti (1808-1878). Percorso e Opera* de Joana Esteves da Cunha Leal, em que são enunciadas e analisadas as intervenções deste arquitecto italiano na cidade de Évora, a comunicação “A modernização da cidade. Évora no século XIX”, proferida por Hélder Adegar Fonseca e Rui Carreteiro no “Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social”, o contributo dos artigos de Miguel Carolino sobre o cemitério de Nossa Senhora dos Remédios (“A Arquitectura Tumular em Évora- 1840-1910” e “A cidade dos mortos- um espelho da sociedade dos vivos. Estratégias de afirmação social no cemitério de Nossa Senhora dos Remédios de Évora”) e o de Maria da Conceição Marques Freire (*Rossios do significado urbano: um caso de estudo. O Rossio de Évora*). A maioria dos autores a debruçarem-se sobre a Évora Oitocentista pertencem, de resto, às áreas da História Política, Económica e Social. Neste campo, parece-nos

de maior relevância os trabalhos de Hélder Adegar Fonseca (*O Alentejo no Século XIX. Economia e Atitudes Económicas*), Ana Maria Cardoso Matos (*Ciência, tecnologia e desenvolvimento industrial no Portugal oitocentista. O caso dos lanifícios do Alentejo*), Maria Teresa Rios Fonseca (*Absolutismo e Municipalismo em Évora, 1750-1810*), Maria Ana Bernardo (*Sociabilidade e práticas de distinção em Évora na segunda metade do século XIX*), Fernando Gameiro (*Ensino e Educação no Alentejo Oitocentista, 1850-1910*) e Alice Mendonça (*Crises de Mortalidade no Concelho de Évora, 1850-1900*). Todos estes estudos ajudam-nos a compreender o enquadramento sócio-cultural, político e económico das transformações operadas na malha e na imagem da cidade, em particular no que respeita à organização das elites e às relações que estabeleceram com as instituições locais, principalmente com o poder municipal, instrumento estruturador da organização urbana. Mas também até que grau as novidades técnicas trazidas pela industrialização e suas consequências económicas tiveram capacidade de determinar, ou não, uma nova maneira de viver, olhar e conceber a cidade. Finalmente, a vertente demográfica, essencial enquanto factor de desenvolvimento ou atrofiamiento do espaço urbano.

Outro dos eixos fundamentais do nosso projecto de trabalho é o patrimonial. Ou melhor, a atitude (de preservação estrita, de compromisso ou de indiferença) veiculada pelos agentes da modernização do espaço e dos espaços da cidade para com o já construído. Dedicado à temática da conservação monumental, concernente ao universo estrito da cidade de Évora, destacamos a dissertação de mestrado de Maria da Conceição Lopes Aleixo Fernandes, intitulada *Os “restauros” e a memória da cidade de Évora (1836-1896)*. Depois, no enquadramento ainda mais específico do restauro do templo romano, temos o artigo de António Carlos Silva, “A «Restauração» do Templo Romano de Évora” e outro da nossa autoria, “Giuseppe Cinatti e o restauro do Templo Romano de Évora”.

Uma última chamada de atenção para os textos contemporâneos do nosso objecto de estudo, da autoria de Augusto Filipe Simões, António Francisco Barata e Gabriel Pereira, entre outros, que embora possam ser encarados actualmente com algum cepticismo no que respeita às metodologias usadas e à leitura crítica da informação apresentada, continuam a ser um repositório precioso de fontes para os investigadores.

Perante este panorama bibliográfico, qual poderá ser então a validade científica da perspectiva do nosso trabalho sobre um assunto abordado com alguma regularidade, pelo menos parcialmente? Acontece que, como tivemos ocasião de notar pelo

conjunto da fortuna crítica enunciada, nenhum dos textos inventariados desenvolve de forma sistemática a análise da evolução urbanística e arquitectónica da cidade de Évora no século XIX como um fenómeno que pode ser interpretado do ponto de vista da História da Arte. Por outro lado, também se pretende articular as transformações introduzidas na morfologia da cidade com as atitudes contemporâneas para com o património edificado e entendê-las não como processos sucedâneos e incompatíveis – o monumento que teve de ser demolido para que novo edifício pudesse ser levantado, ou a adulteração estrutural da velha construção de modo a permitir a sua adaptação a outras funções, ou o novo equipamento que foi preterido a favor da conservação de uma construção mais antiga –, mas como um fenómeno global, entendendo que a cidade é um organismo constituído por diversificadas sedimentações, cuja renovação implicou, implica e implicará sempre a anulação, a manutenção e a recuperação de manifestações de diferentes níveis temporais, embora dispostos em novos enquadramentos. Procuraremos, assim, caracterizar o desenvolvimento de tal processo dentro dos limites cronológicos estabelecidos.

## 2. Contextualização

Expandir, circular, higienizar e tipificar foram os princípios que determinaram o paradigma da cidade do século XIX, seja nas teorias e nos discursos acerca do espaço citadino, seja nos projectos concebidos e elaborados, seja nas transformações efectivamente operadas na morfologia dos centros urbanos. Princípios cuja origem remonta ao século XVIII, mais especificamente aos ideais que pretenderam aplicar o espírito racionalista das Luzes ao traçado das povoações, em prol do seu melhoramento. De facto, o dealbar dos anos de 1700 foi fértil em planos de construção que procuraram prever, senão mesmo condicionar, o sentido do crescimento das cidades, delimitando-o e ordenando-o de modo a definir uma espacialidade que se adequasse às melhorias que a filosofia iluminista desejava ver introduzidas nas sociedades europeias ou fomentasse a formação de sistemas sociais mais justos. Utopias que representam a reacção dos intelectuais iluministas às crises então vividas e que muitas vezes incluíam ou pressupunham o delineamento de estruturas urbanas capazes de as acolher. O enunciado urbano formalizado pelos arquitectos e os teóricos iluministas impunha a ultrapassagem dos limites históricos das antigas cidades europeias – o que implicava o derrube de velhas muralhas, ultrapassada que estava a sua função defensiva –, a criação de redes públicas de água e de estruturas de saneamento básico, a construção de cemitérios e hospitais públicos, o calcetamento

e a macadamização de vias, a abertura de novas ruas e praças, ou a ampliação das já existentes. Modelo que definiu um conceito de cidade de tal modo inovador que, à época da sua formulação, raramente ultrapassou a categoria de reflexão projectual ou teórica, podendo-se encontrar na Lisboa pombalina uma das suas poucas concretizações. De resto, a sua pertinência verificar-se-á sobretudo quando serve de referência às soluções encontradas e propostas para adaptar os grandes centros urbanos da Europa ao crescimento populacional provocado pelo processo da industrialização.

O estabelecimento das unidades industriais arrastou consigo a migração de trabalhadores que, por sua vez, vêm impulsionar o nascimento de novos e importantes núcleos urbanos ou aumentar, muitas vezes drasticamente, a densidade demográfica das cidades já existentes - Paris e Londres duplicam os seus habitantes entre os anos finais de 1700 e 1850. Foi de tal modo expressivo o crescimento destas populações que as respectivas povoações e cidades manifestaram graves problemas relacionados com a circulação, a habitação e a higiene pública, os quais fizeram urgir renovações na rede viária, suscitaram o aparecimento de novos bairros e obrigaram à implementação de sistemas de saneamento urbano. Infra-estruturas cuja concretização exigia uma cidade mais regular, tanto na planimetria dos espaços como na altura dos edifícios, condicionalismo que obrigava à planificação de novas superfícies edificadas em núcleos antigos ou a intervenções nas malhas históricas que visaram redefinir as disposições originais de ruas e praças. Isto significa que será com a prática da resolução destas dificuldades objectivas que o urbanismo moderno dará, entre 1830 e 1850, os seus primeiros passos.

Foi em Paris que se concebeu e aplicou pela primeira vez um plano regulador. Obedecendo à vontade de Napoleão III, o Barão Georges-Eugène Haussmann, perfeito do Sena entre 1853 e 1869, vai elaborar e sobrepôr ao corpo da velha Paris uma rede de ruas amplas e rectilíneas. A finalidade do programa de Haussmann era criar um sistema coerente e eficaz de circulação através da ligação dos principais centros da vida quotidiana cidadina às estações de caminho de ferro, o mais veloz e eficiente meio de transportar os franceses para ou da sua capital. A sua concretização implicou a construção de novas tipologias arquitectónicas e equipamentos: edifícios públicos (escolas, hospitais, prisões, serviços administrativos, bibliotecas e mercados), parques públicos (o Bois de Boulogne e o Bois de Vincennes) e casas populares para as classes mais desfavorecidas, que, desta maneira, se viram afastadas para os subúrbios da capital. Renovada pelo plano Haussmann, Paris torna-se no

paradigma do urbanismo moderno que muitas das cidades europeias irão adoptar como modelo. Madrid, Bruxelas, Turim, Barcelona e Estocolmo são alguns dos centros urbanos europeus que empreenderam campanhas de melhoramentos inspiradas no modelo parisiense, embora em nenhum deles as alterações tenham sido tão extensas e profundas como na capital francesa.

Hausmann, aquando da sua empreitada parisiense, foi acusado de ter vandalizado muito do património edificado da capital francesa. Acusação que o Prefeito sempre recusou, pois considerava que tinha não só preservado os monumentos mais significativos, como ainda lhes deu um enquadramento urbano mais aberto que permitiu destacá-los do tecido dos edifícios da cidade. De facto, enquanto a velha Paris era derrubada, o arquitecto Eugénne Viollet-le-Duc fazia a catedral de Notre-Dame regressar a um pretensu esplendor da medieval, intervenção que se enquadrava, muito coerentemente, numa linha cultural que ainda ignorava o conceito de património urbano<sup>2</sup> e valorizava o monumento isolado enquanto testemunha solitária do passado.

Há que ter em conta, contudo, as ampliações programadas de outras cidades europeias, como Barcelona (Ildefonso Cerda, 1859), Viena (Ludwig Förster, 1859), Florença (Giuseppe Poggi, 1864) e Estocolmo (Lindhagen, 1866), que preservaram o essencial dos respectivos cascos históricos graças ao rasgar de circuitos anelares ao redor dos núcleos pré-existentes, à maneira do Ring de Viena, que, assumindo uma dupla função, os isolavam das zonas recém construídas e, simultaneamente, permitiam a articulação com os novos sistemas viários. A fluidez da circulação entre o centro mais antigo e as novas áreas urbanas acabou por levar ao sacrifício das muralhas destas cidades, todas entretanto desaparecidas.

### 3.A Situação Portuguesa

Em Portugal, mais que a industrialização, ainda incipiente e de lento desenvolvimento, foi a conjuntura política que suscitou transformações nos tecidos das principais cidades. Com a vitória definitiva do liberalismo em 1834, o jovem poder e as respectivas instituições não só necessitaram de novas tipologias arquitectónicas

---

2 Ter-se-á de esperar pela publicação de *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen* (A Urbanização nos seus Princípios Estéticos) do arquitecto vienense Camillo Sitte, em 1889, para que também as estruturas e as configurações urbanas, e não apenas as edificações mais grandiosas e comemorativas, fossem consideradas elementos constituintes da memória das cidades, logo imprescindíveis como referências seminais nos processos de renovação urbana.

como também promoveram uma outra ideia de cidade, modernizada por inovadores equipamentos e infra-estruturas. Mas porque as mudanças então implementadas necessitaram duma legitimação concedida pela História, o liberalismo não se pautou apenas pela defesa da modernização. Pelo contrário, desenvolveu, em simultâneo, todo um culto do passado e da memória nacional cujas manifestações procuraram justificar pela História as opções tomadas no presente, apresentando-as como mais uma etapa de um longo processo histórico ou o retomar de uma coerência político-social que o pretérito mais recente tinha momentaneamente interrompido. Neste processo de sacralização da História, a conservação dos vestígios materiais do passado, em particular dos monumentos, era uma condição fundamental, já que preservá-los era actualizá-los, assim como actualizar todo o seu contexto histórico. Embora possamos ver uma aparente contradição na coexistência desta vontade de modernizar com este “historicismo”, não podemos também de deixar de entendê-la como uma idealização que tentou conciliar o progresso material das sociedades, e da cidade em particular, com o respeito e a conservação da sua memória histórica. Conciliação que a realidade encarregar-se-á de demonstrar ser impossível, ou pelo menos extremamente improvável. E nem foi preciso esperar muito para o perceber. Logo a partir de 1834, ano da extinção das ordens religiosas (30 de Maio), a que se seguiu a alienação, nacionalização e venda dos seus bens (15 de Abril de 1835), a falta de recursos vai obrigar o Estado a vender, a demolir e a refuncionalizar muitos conventos e igrejas, visto não existirem meios financeiros suficientes para construir de raiz as tipologias necessárias à nova organização política<sup>3</sup>. Acrescente-se ainda que a modernização das principais cidades do país – com o rasgar de algumas praças, o arranjo de outras, o alargamento de ruas, a construção de jardins públicos, mercados e a instalação do saneamento básico, bem como a melhoria da circulação – obrigou, em urbes com uma grande densidade de pré-existências arquitectónicas como eram as nossas, à demolição de muitas construções antigas. O prolongamento desta situação pelo século em diante fez levantar muitos protestos da parte de escritores, arqueólogos e artistas, entre outros, dos quais Almeida Garrett, em relação à situação de Santarém nas *Viagens na Minha Terra* (1846), Alexandre Herculano (1838 e 1839)

---

3 Em 1860, as propriedades dos conventos das congregações femininas – igrejas, cabidos, misericórdias, confrarias, seminários – foram colocadas no mercado e convertidas em títulos da dívida pública. Outro ciclo desamortizador iniciar-se-á cinco anos mais tarde, com o Estado a tomar posse das propriedades das juntas das paróquias e dos bens pertencentes às irmandades, confrarias, aos recolhimentos, aos hospitais e às misericórdias. A 28 de Agosto de 1869, a desamortização estendeu-se aos passais dos padres, aos baldios e aos bens dos estabelecimentos de ensino religiosos.

e Ramalho Ortigão (1896) são os exemplos mais conhecidos e aqueles que balizam o século. Neles encontramos uma recusa do progresso irresponsável, que ignora o passado e a tradição, e a defesa de um compromisso entre o desenvolvimento material das populações e a conservação dos bens patrimoniais do passado. Alexandre Herculano chega a enunciar as vantagens económicas que podiam advir dos monumentos históricos, na medida em que eram o motivo pelo qual os estrangeiros visitavam Portugal, que, por sua vez, através do pagamento das hospedagens e da aquisição de bens (comida, guias de viagem, recordações, etc.) faziam entrar divisas no país e fomentavam o desenvolvimento económico das localidades. Na década de Oitenta, a própria Comissão dos Monumentos Nacionais referiu a feição lucrativa que os edifícios históricos podiam ter por meio da sua exploração turística.

## 4. Estudo de Caso: Évora (1834–1919)

Ao longo do século foi-se afirmando a convicção que cidades como Évora, Viana do Castelo, Braga, Guimarães, Coimbra, Tomar, Santarém ou Beja só interessavam aos «viajantes pela sua antiga arte» e que não valiam pelo que davam «de novo». Destacava-se Évora reincidindo no argumento que não eram «as suas novas avenidas, nem as suas praças, nem o seu lindo teatro, nem o seu bello Passeio Publico» que atraíam e detinham os visitantes na cidade alentejana, mas sim os «seus velhos mosteiros, as suas antigas igrejas, os nomes das suas primitivas ruas, estreitas e sinuosas, (...)» [ORTIGÃO, pp. 90-92]. Testemunhos materiais da história de uma cidade que remontava à Antiguidade romana e cuja importância social e política tinha sido paralela à da capital, sobretudo a partir dos séculos XIV e XV, quando passou a acolher a corte que, por ser itinerante, aqui se deteve em prolongadas estadas. Ao tornar-se residência de monarcas (de D. Afonso V a D. João III), Évora recebe a maioria das suas mais nobres edificações (paço real, reconstrução da igreja de São Francisco, igreja da Graça, colégio e igreja do Espírito Santo, igreja de Santo Antão, convento do Carmo, etc.), é sede de cortes (1390, 1391, 1408, 1436, 1442, 1448, 1460-61, 1468, 1475, 1481 e 1490) e palco de acontecimentos tão relevantes como a execução do duque de Bragança em 1483, por ordem de D. João II, e o casamento do príncipe D. Afonso com D. Isabel, filha dos Reis Católicos, em 1490. A sua população cresce até aos 11 252 habitantes em 1527, tornando-se, em termos demográficos, no terceiro centro urbano do país, e é elevada a arcebispado em 1540, dignidade que compartilha apenas com Lisboa e Braga. A conjuntura favorável inverte-se no século XVIII, com a centralização da máquina administrativa

do Estado na capital. Consequentemente, verifica-se uma quebra demográfica, com os eborenses a não ultrapassarem os 11 643 indivíduos em 1801, valor que fazia com que Évora descesse para a sétima posição na escala demográfica das cidades portuguesas. Estagnação que se manteve até ao século XX, de tal modo que temos o registo de apenas 14 068 habitantes para 1911, contabilizando-se em todo o país nove urbes mais populosas que a alentejana. O efeito mais directo desta situação foi a paralisia do perímetro urbano de Évora, confinado ao limite das muralhas tardo-medievais até ao século XIX, conforme a planta da cidade que o capitão Manuel Joaquim Matos elaborou, por encomenda da edilidade, em 1882 [ALMEIDA, p. 60]. Outra planta, esta do ano de 1913, constata o atrás enunciado mostrando que à data poucas eram as estruturas localizadas extra-muros [ALMEIDA, p. 61]. São visíveis o cemitério público (1842), localizado na cerca do convento de Nossa Senhora dos Remédios, e a Praça de Touros, próxima do Baluarte do Príncipe. A unidade industrial da Companhia de Iluminação a Gás (1889) e um equipamento hoteleiro hoje desaparecido, ambos no Rossio de São Brás, o Asilo Barahona (1904) e a Fábrica de Moagem dos Leões não estão assinalados na cartografia de 1913, mas também pertencem ao grupo dos primeiros edifícios erigidos fora do perímetro amuralhado. A sua situação extrínseca ao centro da cidade justificava-se pela necessidade de uma maior amplitude espacial ou por razões de saúde pública, como aconteceu com o cemitério de Nossa Senhora dos Remédios. Os primeiros bairros levantados para lá da cerca eborense são tardios, dos anos de 1920 e 1930, gerados por loteamentos ao longo das avenidas Barahona e dos Combatentes, no Rossio Oriental e no Rossio Ocidental, respectivamente.

A estagnação de Évora acabou por resultar, inadvertidamente, na preservação não só dos seus principais monumentos, mas de todo o conjunto edificado da cidade, que pouco se altera desde as décadas douradas de 1400 e 1500. Nem mesmo o terramoto de 1755 e as invasões francesas (1807-1811), que sacrificaram bastante os eborenses, deixaram marcas muito profundas na sua arquitectura. Constituiu-se assim um património que será ironicamente o meio pelo qual se tentará compensar a decadência da urbe, pois permitirá que Évora comece a ser valorizada pela sua importância enquanto documento privilegiado da história e da arte nacionais. O facto de ser quase o único núcleo urbano da banda sul do Tejo a merecer a atenção e o elogio da maioria dos estrangeiros que nos visitaram desde o século XVIII e escreveram sobre a história e a arte do nosso país (James Murphy, conde Athanasius Raczyński, Albrecht Haupt) fez com que se tomasse consciência que era pelo

seu «air antiqúe et pittoresque» [RACZYNSKI, p. 360], e não pela via política ou económica, que Évora podia ganhar alguma notoriedade nacional. A afirmação de Ramalho Ortigão por nós já citada confirma-o, assim como os epítetos que outros autores lhe foram consagrando, «necrópole-museu de grande povo» [ALMEIDA, F., p. 26], e as iniciativas em sua defesa que se foram sucedendo: a circular dedicada à Arqueologia religiosa publicada por D. Augusto Eduardo Nunes, arcebispo de Évora, em 1896; o movimento formado no seio da Associação dos Arqueólogos Portugueses em 1916; e o Grupo Pró-Évora, fundado pelos próprios eborenses em 1919. Nasce aqui a imagem idealizada de Évora como cidade-museu, que ainda não implica, nem implicará até à segunda metade do século XX, uma noção antecipada de património urbano (de que a forma da malha urbana configura, por si própria, um facto artístico). A expressão “cidade-museu” sintetiza, isso sim, a ideia de conjunto de monumentos isolados, de aglomeração rara e excepcional de objectos arquitectónicos singulares, integrados no seu contexto urbano original.

Essa mesma estagnação acabou, contudo, por pesar sobre a elite local, constituída tanto por antigas como pelas mais recentes fortunas, que nos anos finais da década de 1850, com a pacificação política trazida pela Regeneração e o conseqüente aumento do investimento capitalista, sente o seu estatuto consolidado e começa a investir no seu conforto e na modernização de um modo de vida que passa simultaneamente pelas respectivas residências e pela localidade onde os seus nomes ou os das suas famílias continuam ou passam a ser uma referência social. Cultiva-se um quotidiano burguês desenvolvendo novos hábitos e circuitos de sociabilidade, recreação e cultivo do espírito, práticas que irão exigir tipologias arquitectónicas e equipamentos adequados. Identificamos aqui o desejo de um certo cosmopolitismo que tomava como referência distante e mistificada a Paris renovada pelo barão de Haussmann. Embora fosse incomparável com a situação eborense, a remodelação de Paris estabeleceu, como vimos, um modelo de progresso, vivência e administração municipal que obrigava à modernização do espaço urbano, de maneira a torná-lo salubre, organizado e regularizado, e cuja concretização nas cidades portuguesas foi incentivada pela política de obras públicas do Fontismo. A sua aplicação em Évora, contudo, não tendo a cidade alentejana ultrapassado os seus muros, só era passível de ser conseguida substituindo a sedimentação de arquitecturas antigas, o que gerava um claro conflito com o valor histórico que todos reconheciam como a sua maior valência. Lembramos que nas cidades europeias em que os centros mais antigos foram poupados às conseqüências das transformações urbanas, Barcelona e Florença,

tal aconteceu porque o seu crescimento obedeceu a um plano de expansão, o que não aconteceu em Évora, que permaneceu fechada, embora se tenha rasgado uma estrada de circunvalação em redor das muralhas e das zonas adjacentes (os antigos fossos). A partir daqui, a história da cidade de Évora, durante o que resta do século XIX, caracterizou-se pela tentativa de encontrar um compromisso entre esta vontade de renovação e a conservação das edificações que lhe consignavam a classificação de cidade-museu. A procura deste compromisso foi talvez a mais importante utopia do urbanismo Oitocentista e Évora procurou atingi-la gerindo e articulando uma complexa prática municipal, não chega a ser uma política, de demolições, re-funcionalizações, adaptações, protecções e expectativas de crescimento.

## 4.1 As Demolições

Estabeleceu-se uma hierarquia informal para as arquitecturas do passado, em que os critérios subjacentes à escolha daquelas que deviam ser demolidas, remodeladas ou conservadas assentaram na associação da qualidade artística com o simbolismo atribuído à época a que pertenciam: à Antiguidade, à Idade Média, ou à Idade Moderna. A solução acaba por se concentrar na demolição das construções consideradas não significativas do ponto de vista do conceito vigente de monumento e de uma imagem idealizada de Évora, as dos séculos XVII e XVIII e aquelas cujas estruturas originais tivessem sido irremediavelmente adulteradas ou cujo estado de conservação pusesse em causa a estética e a funcionalidade cidadinas. A Idade Média era a mais favorecida pela hiperbolização que a cultura Oitocentista fazia da época da fundação e da consolidação da nacionalidade através do estilo gótico e do seu apogeu com o manuelino.

Embora os mais importantes conventos e mosteiros eborenses fossem de fundação medieval ou tardo-medieval, a maioria tinha chegado ao século XIX muito transformados por intervenções Seiscentistas e Setecentistas, logo sem permitirem as analogias com o passado fundador, tão caras à cultura nacionalista do tempo. A crise financeira que atingiu as ordens religiosas no século XVIII e a sua definitiva abolição em 1834 agravou a degradação material de muito dos seus edifícios, como fica patente por fotografias da época [ALMEIDA, pp. 26 e 27], das quais destacamos as do convento de São Francisco [*Monumentos*, pp. 88, 89, 91 e 94], de que também existe uma pintura a óleo de Dores Castro (Ruínas dos Paços Reais e Convento de São Francisco, 1862), em que se torna evidente que o estado ruinoso a que tinha chegado punha em causa, claramente, a visão idealizada da Évora “capital

do Reino” e impedia a sua normalização segundo os princípios do urbanismo moderno. São pois simplesmente demolidos, total ou parcialmente, para permitir novas construções ou a renovação da malha urbana rasgando e ampliando artérias. O convento de São Domingos foi-o em 1836 para dar lugar à praça D. Pedro IV, actual Joaquim António Aguiar, onde se levantará, no topo oeste, o Teatro Garcia de Resende (1881-1892), de traça neoclássica riscada pelo engenheiro de obras públicas Adriano da Silva Monteiro, com a colaboração, nas decorações e nos cenários, de artistas de relevância nacional, a saber António Ramalho, João Vaz (pintores) e Luigi Manini (arquitecto, pintor e cenógrafo italiano).

Das que se seguiram, destacamos as demolições de algumas das portas da muralha (Alconchel, Rampa, Rossio), dos conventos de Santa Catarina (1900) e do Paraíso (1902), da igreja do convento de Santa Mónica (1900), do edifício da Câmara Municipal e da cadeia pública adjacente (1906), na praça do Giraldo, substituído pela agência do Banco de Portugal, de traça eclética desenhada pelo arquitecto Adães Bermudes. Derrubamentos que obedeceram sempre aos critérios da renovação arquitectónica e do descongestionamento da malha urbana. O do convento de Santa Catarina, que se planeava substituir por um largo arborizado, foi assim justificado na Memória Descritiva da intervenção: «porque demolido, o espaço por elle occupado se transformará n’um largo aprazível e desafogado, desaparecendo as escuras e sombrias ruas que o circulam (...)» [ALMEIDA, p. 26].

## 4.2 As Reintegrações

Outra prática comum consistiu, ao proceder-se aos desmantelamentos, na salvaguarda e na reintegração em outras edificações dos elementos arquitectónicos tidos como esteticamente mais valiosos. Foi o que se fez com dois portais renascentistas do convento de São Domingos nas entradas do Cemitério de Nossa Senhora dos Remédios e do Seminário da cidade (antiga Universidade), com um portal e uma gárgula do convento do Espinheiro na Casa Barahona Fernandes, o primeiro integrado no acesso ao jardim e o segundo na fonte do pátio interior que lhe serve de átrio, e com as arcadas manuelinas retiradas do palácio do Vimioso quando da sua remodelação e que Giuseppe Cinatti inseriu nas ruínas que inventou para o Jardim Público da cidade.

## 4.3 As Adaptações

A maioria dos edifícios retirados às extintas ordens religiosas, porém, não desapa-

receu nesta voragem demolidora, mas acabou adaptado a novas funcionalidades, normalmente de cariz público, por incapacidade do erário municipal em financiar edificado de raiz para albergar os serviços e as instituições do jovem Estado liberal. Solução que não ficou limitada às primeiras décadas da monarquia constitucional (1834-1860) e se prolonga até ao século XX. Verificou-se então a transformação do colégio de S. Paulo em cadeia estadual (1836) e da igreja de S. Pedro em escola distrital (1841), a ocupação do convento e do forte da Santo António da Piedade pelo primeiro e provisório cemitério público (1834) e do corpo do edifício da Universidade pelo liceu nacional (1841) - o seu antigo hospital foi aproveitado para cadeia comarcã -, a instalação da Guarda Fiscal (1886) e da Casa Pia (1889) no mosteiro de S. José ou da Esperança, do Grupo da Artilharia da Montanha no convento do Salvador (1906) e do quartel da Infantaria 11 no convento de Santa Clara (1911). Em 1881, os paços do concelho passaram da praça do Giraldo para o antigo palácio dos condes de Sortelha, na praça de Sertório, que recebe ligeiras obras de beneficiação e adaptação - foi-lhe acrescentado um grande tabuleiro empedrado central que a embelezava e regularizava a circulação de pessoas e viaturas. Só em 1907 se empreendeu uma reforma mais aprofundada, segundo projecto do arquitecto Alfredo Costa Campos, que consistiu no encerramento do pátio central por meio da inclusão de um corpo central como fachada, com portal neo-manuelino, e da sua cobertura por uma ampla clarabóia em ferro e vidro. O pátio é assim transformado em átrio, a partir do qual se passou a aceder aos andares superiores através de uma escadaria também em ferro. A aplicação destas estruturas metálicas levantou alguns problemas técnicos, o que obrigou à intervenção do engenheiro Adriano da Silva Monteiro.

Embora estas refuncionalizações tenham suscitado as mais diversas alterações construtivas nos imóveis visados, acabou por ser também a razão pela qual aqueles resistiram aos efeitos da passagem do tempo. Veja-se o que aconteceu com a igreja da Graça, que, fechada ao culto e sem nova utilização, apenas o convento foi transformado em quartel, sofreu o desabamento da abóbada da nave em 1884.

## 5.O Restauro Arquitectónico como Agente Dinamizador da Renovação Urbana: o Templo Romano e a Igreja de S. Francisco

O número de edificações que usufruiu de medidas activas de conservação ou de

campanhas de restauro e que mantiveram a função original ou receberam o estatuto de monumento nacional foi, de facto, limitado, muito provavelmente por motivo das já conhecidas dificuldades financeiras. Desse restrito grupo, como dissemos, fizeram parte os monumentos em que a qualidade estética se associava a um simbolismo histórico de dimensão nacional. Valores que foram reforçados pelo seu reenquadramento no espaço circundante, o que nos permite dizer que as operações de restauro mais relevantes se estenderam do monumento à sua envolvente urbana. As intervenções efectuadas no templo romano (vulgarmente designado de Diana) e na igreja de S. Francisco são os dois exemplos mais paradigmáticos do que acabámos de afirmar.

## 5.1 O Templo

A servir como açougue desde o século XV, que António José de Ávila, na qualidade de governador civil de Évora, mandou encerrar em 1836, o templo romano tinha chegado ao século XIX com os espaços intercolunares preenchidos com paredes de alvenaria, sobre as quais tinham sido levantados muros ameaçados e um campanário, acrescentos que lhe davam a aparência de uma torre. Uma série de construções anexas ligavam-no ao palácio setecentista onde estivera sedeada a Inquisição. Entre 1844 e 1846, a pretexto de instalar no templo uma gliptoteca e da necessidade de realizar escavações arqueológicas no seu perímetro, Joaquim da Cunha Rivara, o então responsável pela Biblioteca Pública de Évora, conseguiu da câmara o derribeamento dessas construções que o anexavam ao palácio da Inquisição. Operação que isolou o templo no centro de uma praça e permitiu assim a recuperação da sua disposição primitiva na malha urbana e, por inerência dessa centralidade, o seu estatuto de monumento romano ímpar no território português. Nos anos seguintes, de 1855 a 1863, a câmara municipal procurará melhorar o enquadramento urbano do monumento romano articulando-o com outros edifícios emblemáticos da cidade, a Sé, através da arborização do percurso que os ligava e do calcetamento do adro da catedral. No outro extremo do largo do templo, sobre a muralha, fará rasgar uma praça arborizada, o Passeio de Diana, que obrigou ao nivelamento da área com as ruas mais próximas e ao desmantelamento de umas casas pertencentes ao duque de Cadaval. Esta proliferação de árvores, agentes purificadores da atmosfera, também visava a salubridade da zona.

Foi necessário esperar pelo ano de 1870 para que a edilidade chefiada por Manuel Viana se decidisse pelo restauro definitivo do templo. Tal aconteceu depois da publi-

cação de um relatório a alertar para o mau estado de conservação do monumento, em 1869, da autoria de Augusto Filipe Simões, director da Biblioteca Pública. Mau estado que tinha obrigado à transferência da colecção de monumentos epigráficos reunida por Frei Manuel do Cenáculo, ali depositada, para a Galeria das Damas. A operação decorreu até 1871, foi dirigida pelo arquitecto italiano Giuseppe Cinatti e consistiu, não sem algum debate, na libertação do templo dos acrescentos estruturais não romanos e na sua recriação como ruína, composta por podium, colunas coríntias e entablamento .

## 5.2 S. Francisco

Em relação à igreja, ao convento e paço de S. Francisco, a demolição de todo o conjunto que ligava o corpo do templo com o chamado palácio de D. Manuel ou Galeria das Damas (ou Trem) não decorreu directamente do encerramento do espaço conventual em 1834 – a igreja foi-o dois anos mais tarde e assim permaneceu até 1840. A única repercussão imediata dessa medida foi a instalação, a título provisório, do Tribunal Judicial no antigo refeitório manuelino. As circunstâncias alterar-se-ão somente a partir de 1863, com a inauguração, nesse ano, do caminho-de-ferro, que gerará expectativas de crescimento da cidade em direcção à estação ferroviária, pelo Rossio de S. Brás. Ter-se-á pensado que o comboio, o mais actual e rápido meio de transporte, por meio do qual passariam a chegar pessoas e bens à cidade, à semelhança do que vinha acontecendo noutras cidades do país e da Europa, atrairia comércio, serviços e população às suas proximidades e, conseqüentemente, a expansão urbana. Não tardou a surgir a primeira proposta de urbanização do Rossio de S. Brás, com a finalidade de o embelezar e otimizar, de modo a que a condução de passageiros e produtos da gare para o centro de Évora fosse menos incómodo e dispendioso. E embora a sua concretização se tenha traduzido apenas na tímida avenida da Estação (futura avenida Barahona), que não era mais que uma estrada, aberta na década de Setenta, o caminho-de-ferro veio trazer um dinamismo verdadeiramente revolucionário à área do convento de S. Francisco. De tal modo que se chegou a colocar a hipótese de mudar o nome de “Porta do Rossio” para “Porta do Progresso”, alteração que não chegou a ser efectivada, mas que corresponde às condições de reconversão que se iam estabelecendo naquela zona.

Este processo iniciou-se a partir de 1864, quando o governo concedeu à edilidade, por decreto de 25 de Julho, a posse dos restos do paço de D. Manuel e do convento de S. Francisco, com a respectiva cerca e terrenos anexos. Como contrapartida, o

executivo central impunha à câmara a obrigatoriedade de proceder, nos três anos seguintes, ao restauro da Galeria das Damas, devendo também dotá-la de uma nova função que não prejudicasse a sua integridade física, e à instalação de um tribunal judicial, de uma aula nocturna de instrução primária e de todos os serviços camarários considerados necessários no corpo conventual. Determinava também a abertura de uma praça que desafogasse e embelezasse a fachada da igreja de S. Francisco, com a qual se pretendeu abrir e logo melhorar, ampliando, a visibilidade da sua implantação na cidade. Ao fazê-lo, os eborenses rematavam a atenção que lhe tinham concedido em anos anteriores, de 1860 a 1862, quando a restauraram, em duas fases, por iniciativa de uma comissão de notáveis locais e sob a direcção do arquitecto inglês John Bouvie Jr. O cumprimento da determinação de desafrontamento do templo implicou, porém, a demolição da templete ou torre que rematava o Aqueduto da Água da Prata frente à galilé do templo[ALMEIDA, p. 30], acção que provocou uma forte polémica de ressonância internacional, com um artigo de protesto publicado no jornal inglês *Athenoeum*. A operação de desmantelamento do fecho do aqueduto acabou por atingir os cunhais e os dois arcos laterais da galilé, que foram pronta e gratuitamente reconstruídos por Cinatti. Como vemos, a hierarquização dos monumentos a que nos referimos atrás distinguiu, inclusivamente, dois bens com a mesma natureza patrimonial, mas com valores simbólicos distintos: o aqueduto e a igreja de S. Francisco, favorecendo esta última provavelmente porque evocava com maior grandiosidade a fase de apogeu da cidade.

A vaga demolidora acabou por se estender, em 1869, à estrutura conventual, em particular aos corpos que ligavam o templo aos do Trem, que incluíam o claustro quinhentista das Gerais do Noviciado, com a finalidade de ganhar espaço para o levantamento de um mercado municipal. O mercado de D. Manuel, era esta a denominação prevista, devia substituir aquele que se realizava na praça do Giraldo e que tinha sido extinto em 1863, veiculando o arranjo daquela artéria no ano de 1867: calcetamento a preto e branco do tabuleiro central, colocação de doze bancos e de candeeiros a petróleo para a iluminação pública.

O novo equipamento que era o mercado público vinha juntar-se aos restantes melhoramentos que se estavam implementando nas proximidades, entre os quais se destacava o jardim público. A construção deste grande jardim aproveitou toda a área definida pelo baluarte do Príncipe e engrandecia o antigo Jardim das Amoreiras, que remontava a 1837. Nesse ano, numa iniciativa que conciliava a dimensão pragmática com a estética, o município tomou posse dos fossos dos baluartes de

S. Francisco, desde a porta do Rossio à do Raimundo e da Piedade à rampa dos Castelos, e aí plantou amoreiras, em conformidade com ordens da rainha D. Maria II, que desejava promover o desenvolvimento desta indústria nacional. Em 1838, o jardim das Amoreiras foi criado no baluarte junto à “Porta do Rossio”. Vinte e cinco anos mais tarde, dá-se início à sua ampliação e reconversão em equipamento urbano de embelezamento, higiene e sociabilidade, filiado nos parques e passeios públicos que iam proliferando nas cidades do país (com destaque para Lisboa) e do resto da Europa, mas tendo especialmente os de Paris como modelo distante.

A autoria do jardim público pertenceu, mais uma vez, ao italiano Giuseppe Cinatti. O seu projecto inovava no aproveitamento que fazia das estruturas antigas e monumentos aí existentes, como o torreão da muralha que se tornou na base das ruínas fingidas criadas por Cinatti e a Galeria das Damas que ficou integrada no interior do jardim. Ainda em conformidade com o decreto de 1864, a Galeria das Damas foi adaptada a museu de produtos naturais e industriais (Exposição Distrital Permanente), embora tenha funcionado sobretudo como Teatro Eborense, onde decorreram as primeiras sessões cinematográficas em Évora. Esta adaptação, decorrida de 1884 a 1887, ficou a cargo de Adriano da Silva Monteiro e consistiu no levantamento da cota do edifício para mais um nível por meio de uma estrutura em ferro fundido, com amplos janelões de arco abatido, de vãos preenchidos com grelhas de metal recortado e vidro<sup>4</sup>.

Fronteira a uma das entradas laterais do jardim público, no outro extremo do baluarte do Príncipe, por de trás do convento de S. Francisco, no lugar de uma antiga casa dos séculos XV e XVI, foi levantada outra das obras com que Cinatti marcou a Évora Oitocentista, o palacete José Maria Perdigão ou, como foi designado após a morte deste abastado lavrador, palácio Barahona (apelido de Francisco Barahona Frago, o responsável pela conclusão da construção enquanto segundo marido de Inácia Angélica Fernandes, viúva de José Maria Perdigão). De resto, terá sido para levantar este palacete que o arquitecto italiano chegou a Évora em 1858. Desenhado segundo o revivalismo dos valores classicizantes da arquitectura renascentista italiana, com decorações interiores pintadas por António Carneiro, o palácio Barahona veio antecipar e depois sublinhar a relevância que o eixo sul da cidade adquiriu

---

4 Na madrugada de 8 de Março de 1916, deflagrou um violento incêndio que destruiu a totalidade das estruturas metálicas erigidas por Adriano Monteiro. O palácio de D. Manuel permaneceu em ruínas até 1943, ano em que a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais deu início à sua reconstrução tal como hoje se nos apresenta.

com a chegada do caminho-de-ferro. Tanto que a 30 de Julho de 1863, José Maria Ramalho conseguiu, do município, o aforamento do recanto do Rossio de S. Brás mais próximo do seu palacete, a fim de saná-lo da marginalidade que aparentemente o frequentava, comprometendo-se, como compensação, a ajardiná-lo.

Assim se terá polarizado uma nova centralidade para Évora que se pretendeu aglutinadora das diferentes dimensões de uma cidade, a do lazer e da higiene pública (jardim), a comercial (mercado), a religiosa e monumental (igreja de S. Francisco) e a residencial (palacete), da qual se chegou a planear a ampliação através de um projecto de urbanização do Rossio de S. Brás, com um novo bairro (denominado bairro Cenáculo) idealizado pelo vereador municipal Carlos Serra, apresentado e aprovado na câmara em 1909. Também houve a intenção de provê-la de um serviço administrativo com um projecto de construção de um tribunal na extremidade do convento de S. Francisco [ALMEIDA, p. 31], frente ao jardim público, em 1874. O novo tribunal, da autoria de Caetano Câmara Manuel, primeiro engenheiro da Repartição de Obras Públicas do Distrito de Évora, viria substituir a antiga sala de audiências instalada, nos anos Trinta, no convento. A substituição não aconteceu, o projecto de Caetano Manuel não saiu do papel, e a justiça permaneceu sediada na sala de S. Francisco, Cinatti te-le-á renovado, até que desapareceu devido ao desmantelamento do que restava da estrutura conventual em 1894. Esta tinha sido autorizada pela Câmara em 1892, que pôs à venda, para demolição, o que restava do convento ainda na sua posse, mas com a condição do possível comprador levantar contrafortes em alvenaria ou cantaria e erigir edificações contíguas à igreja que sustentassem os seus muros e albergassem os serviços da paróquia. Impunha ainda a abertura de uma rua com a largura mínima de 20 metros, compreendendo passeios laterais. A aquisição foi feita por Francisco Barahona Frago, que deu seguimento à demolição prevista, a qual abrangeu, para além da sala do tribunal, o claustro do século XV e a sala da Rainha. Procedeu-se simultaneamente a novo restauro da igreja, tinham surgido fendas na fachada, patrocinado também por Francisco Barahona Frago.

## 6. Conclusão

Este último destaque concedido a S. Francisco, ao cuidado posto na sua preservação quando tudo em redor se altera intencionalmente, sublinha mais uma vez e sintetiza a relação que os eborenses foram estabelecendo com a sua cidade no século XIX, equilibrada fragilmente entre a preservação do valor histórico que reconheceram

como fundamental para a sua identidade, mas também para a sua sobrevivência pela atracção e interesse que despertava em forasteiros nacionais e estrangeiros, e a modernização que desejavam para o seu quotidiano. Fica contudo a questão se esta modernidade vandalizadora, como a classificaram muitos autores da época, não foi antes um compromisso que garantiu a sobrevivência da cidade enquanto espaço vivo e, essencialmente, vivido.

## Bibliografia

ALMEIDA, Cármen e BARBOSA, José Maria Pinto; *Riscos de um Século. Memórias da Evolução Urbana de Évora*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 2001 (catálogo da exposição).

ALMEIDA, Fialho d'; *Estâncias de Arte e Saudade*, Lisboa, Livraria Clássica, 1924.

BEIRANTE, Maria Ângela; *Évora na Idade Média*, dissertação de doutoramento em História Medieval, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1988.

BERNARDO, Maria Ana; “A modernização das infraestruturas de saneamento na cidade de Évora: as vicissitudes do processo”, in *A Cidade de Évora*, n.º 5, 2001, pp. 259–290.

BERNARDO, Maria Ana; *Sociabilidade e Distinção em Évora no século XIX. O Círculo Eborense*, Lisboa, Edições Cosmos, 2001.

BORGES, Ana Maria de Mira; *Évora: da reconquista ao século XVI. Alguns aspectos de desenvolvimento urbano e arquitectura*, dissertação de aptidão pedagógica e capacidade científica em História da Arte Medieval, Universidade de Évora, 1988.

CAROLINO, Miguel; “A Arquitectura Tumular em Évora– 1840–1910”, *Além-Têjo*, Évora, n.º 6, Dezembro de 1996, pp. 28–31.

CAROLINO, Miguel; “A cidade dos mortos– um espelho da sociedade dos vivos. Estratégias de afirmação social no cemitério de Nossa Senhora dos Remédios de Évora”, in *Actas do 2º Encontro de História Regional e Local do Distrito de Portalegre*, Lisboa, Associação dos Professores de História, 1996, pp. 217–284.

ESPANCA, Túlio; *Évora*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

FERNANDES, Maria da Conceição Lopes Aleixo; *Os “restauros” e a memória da cidade de Évora (1836–1896)*, desenvolvida no âmbito do mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, em 1998.

FONSECA, Helder Adegar; *O Alentejo no Século XIX. Economia e Atitudes Económicas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

- FONSECA, Maria Teresa Rios; *Absolutismo e Municipalismo em Évora, 1750-1810*, tese de doutoramento em História, Universidade Nova de Lisboa, 2000.
- FREIRE, Maria da Conceição Marques; *Rossios do significado urbano: um caso de estudo. O Rossio de Évora*, dissertação de mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, 1999.
- GAMEIRO, Fernando Luís; *Entre a Escola e a Lavoura. O Ensino e a Educação no Alentejo, 1850-1910*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional, 1998.
- HERCULANO, Alexandre; “Mais um brado a favor dos Monumentos I e II”, in *O Panorama*, n.º 60 e n.º 70, 25 de Agosto e 1 de Setembro de 1838.
- HERCULANO, Alexandre; “Os Monumentos I e II”, in *O Panorama*, n.º 93 e n.º 94, 9 e 16 de Fevereiro de 1839.
- Inventário Artístico de Portugal – Concelho de Évora*, vol.VII, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1966.
- LEAL, Joana Esteves da Cunha; *Giuseppe Cinatti (1808-1878). Percurso e Obra*, dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1996, 2 volumes.
- MANSO, Maria de Deus Bento; *Évora, capital de Portugal. 1531-1537*, dissertação de mestrado em História Moderna, Universidade de Lisboa, 1990.
- MATOS, Ana Cardoso; “Aspectos técnicos e empresariais do abastecimento de gás e electricidade à cidade de Évora (1890-1933)”, in *A Cidade de Évora*, n.º 5, 2001, pp. 291-320.
- MATOS, Ana Maria Cardoso; *Ciência, tecnologia e desenvolvimento industrial no Portugal oitocentista. O caso dos lanifícios do Alentejo*, tese de doutoramento em História, Universidade de Évora, 1997.
- MENDONÇA, Alice; *Crises de Mortalidade no Concelho de Évora, 1850-1900*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.
- MURPHY, James; *Voyage en Portugal*, Paris, Chez Denné Jeune, 1797.
- ORTIGÃO, *O Culto da Arte em Portugal*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1896.
- PEREIRA, João; “A afirmação do ferro na arquitectura pública em Évora (1888-1912)”, in *A Cidade de Évora*, n.º 5, 2001, pp. 427-452.
- RODRIGUES, Paulo Simões; “Évora, Urbanismo e Arquitectura: os projectos para o Bairro Cenáculo”, in *A Cidade de Évora*, n.º 5, 2001, pp. 75-88.
- RODRIGUES, Paulo Simões; “Giuseppe Cinatti e o restauro do Templo Romano de Évora”, in

*A Cidade de Évora*, n.º 4, 2000.

RODRIGUES, Paulo Simões; *Património, Identidade e História. O valor e o significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos*, dissertação de Mestrado em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, 2 volumes.

SILVA, António Carlos; “A «Restauração» do Templo Romano de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.º 1, 1994-95.

SILVA, José Custódio Vieira da; *Paços Medievais Portugueses, caracterização e evolução da habitação nobre dos séculos XII a XVII*, dissertação de doutoramento em História da Arte Medieval, Universidade Nova de Lisboa, 1993.

SILVA, José Custódio Vieira da; *O tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

SIMPLÍCIO, Maria Domingas; *Evolução e morfologia do espaço urbano de Évora*, tese de doutoramento, Universidade de Évora, 1997.

SIMPLÍCIO, Maria Domingas; *O espaço urbano de Évora: contributo para melhor conhecimento do sector intra-muros*, dissertação de aptidão pedagógica e capacidade científica, Universidade de Évora, 1987.



# Clara Menéres

Universidade de Évora. Conferência proferida no dia 4 de Junho de 2003.

## A escultura e as novas tecnologias.

Na evanescente vida contemporânea vemos cada vez mais a realidade ser substituída pela sua imagem, fenómeno que se estende à própria escultura. Grande parte do conhecimento que temos dela é por fotografia, reproduzida em vários suportes.

Uma coisa é projectarmos imagens de um objecto tridimensional, outra é construí-lo e resolvê-lo sob o ponto de vista formal, estrutural e técnico. Uma questão é o aspecto visual da forma no espaço, outra é o domínio dos inúmeros conhecimentos necessários para a obtenção de um resultado controlado na execução de uma escultura.

A escultura e a arquitectura têm em comum o facto de ambas serem artes da tridimensionalidade que se desenvolvem no espaço. A escultura diferencia-se da arquitectura não possuindo a sua função utilitária e de habitabilidade, reservando para si, apenas, a função simbólica.

Nos primórdios da humanidade, a escultura e a arquitectura estavam mais próximas, partilhando de maneira mais integrada estas duas funções. Hoje, a ligação entre as duas artes é mais episódica, embora se possam estabelecer curiosas influências mútuas, ao nível dos materiais e das tecnologias. A propósito, vale a pena recordar o Museu Guggenheim de Bilbao, projectado por Frank Gehry, revestido com chapas de titânio, cujas formas escultóricas foram programadas a computador.

A escultura contemporânea e, sobretudo, a arte pública utiliza muitos materiais de fabrico industrial, adaptando-se aos modernos desenvolvimentos tecnológicos.

Vemos nas nossas praças esculturas de grandes dimensões em betão armado, em aço cortene, peças com materiais de síntese ou vidro. Escultores com vocação mais tecnológica têm participado deste esforço de modernização, pesquisando e integrando na sua arte as novas técnicas que, por vezes, são comuns a outros sistemas construtivos como a engenharia, a arquitectura e o design.

O século XX foi um século de grandes transformações, cuja evolução se reflectiu no campo estético por sucessivas rupturas provocadas pela introdução de novos conceitos e expressões artísticas. Sendo difícil resumir um tão extenso período de experiências e movimentos estéticos, proponho-me apenas desenhar no tempo e na história, de um modo rápido e sucinto, a linha condutora que, ao longo do século passado despertou e equacionou a cultura científica e tecnológica subjacente à arte contemporânea. Procurarei definir algumas linhas evolutivas, associando artistas que desenvolveram uma experimentação artística que inclui novos materiais e novos conceitos de espaço e de tempo.

## 1 - A escultura e as rupturas estéticas do séc. XX

Começo por apresentar um quadro sinóptico dos principais acontecimentos relativos às novas tecnologias na arte do séc. XX. O início do século foi fértil em rupturas estéticas das quais abordarei, apenas, o Futurismo e o Construtivismo, seguidos de referências à Bauhaus e à New Bauhaus, fundada no final dos anos 30, nos Estados Unidos. Nesta primeira fase não estou a incluir nem o Cubismo nem o Surrealismo, entre outros movimentos, por me parecerem pertencer a outra filiação.

Em seguida, abordarei a arte cinética que tem dois momentos: um, inicial, que acompanha as primeiras experiências e está presente nos movimentos tecnológicos da primeira metade do século. Um segundo tempo, no pós-guerra, durante o qual esta expressão se desenvolveu adquirindo novas características que foram exploradas por um grande número de artistas.

Depois, vem o cinema e a fotografia, linguagens visuais que, tendo surgido no século XIX, progrediram de modo fulgurante ao longo do século seguinte, influenciando profundamente as artes plásticas. Desde o início foram consideradas como artes autónomas mas, pela sua preponderância na cultura de massas, acabaram por fecundar a produção das outras artes mais tradicionais, dando origem a formas artísticas híbridas. Neste caso não estamos perante uma ruptura mas uma miscigenação.

No entanto, o facto decisivo do pós-guerra foi a revolução cultural introduzida pelos novos media, sobretudo pela televisão e depois pela Internet, a última aquisi-

ção tecnológica que pôs o mundo em rede, revolucionando todos os processos de comunicação e informação.

As artes visuais acompanharam esta mutação, desenvolvendo novas linguagens, cada vez mais acessíveis aos produtores artísticos através da disseminação da informática e dos computadores pessoais. Foi nas últimas décadas do séc. XX que assistimos ao aparecimento dos meios digitais aplicados às artes: os produtos multimédia, vídeo arte, instalação vídeo e arte por Internet.

Nesta apresentação destaco dois criadores, homens determinantes para a sua época, por terem sido mestres do pensamento artístico. Refiro-me a Marcel Duchamp e Joseph Beuys, duas personalidades que introduziram novos conceitos e atitudes, influenciando a evolução da arte nas décadas seguintes. Embora não sendo especialistas em nenhuma tecnologia, criaram o campo estético indispensável ao desenvolvimento das novas expressões.

## 2 – Futurismo

A percepção da importância do movimento e da velocidade, que Virilio considera como um dos problemas maiores da contemporaneidade, especulando sobre o conceito de tempo-real e de simultaneidade, foi intuído no início do séc. XX pelos artistas do Movimento Futurista que consideravam “a noção de velocidade como valor plástico” e cujas ideias estão condensadas no Manifesto de Marinetti e nas esculturas de Boccioni que afirmava que “o abrir e fechar de uma válvula cria um ritmo tão belo, mas infinitamente mais novo que o de uma pálpebra animal”. Boccioni, escultor, pintor e escritor, propôs os conceitos de “visão simultânea” e de “linhas de força” para a definição da trajectória de um objecto em movimento no espaço.

O Futurismo tem expressão no nosso país através de Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor que foi influenciado pelos futuristas italianos. Julgo que devo também recordar o pintor Amadeu de Sousa “Cardoso por ser um artista português que, na primeira metade do séc. XX, integrou a vanguarda internacional, cujas obras mais importantes pertencem aos movimentos cubista e abstraccionista.

## 3 – Construtivismo

No norte da Europa, artistas russos procuravam respostas para os desafios que o progresso tecnológico apresentava no início do séc. XX. Num contexto social de grande ebulição, Vladimir Tatlin realizou, várias obras de escultura que são de um

modernismo surpreendente. Os seus estudos para o *Monumento à Terceira Internacional* são, provavelmente, a sua obra mais conhecida e divulgada. Trata-se de um projecto de escultura monumental e rotativo, com diferentes velocidades em cada nível. Este monumento nunca chegou a ser executado.

A escultura *Complex Corner Relief* em aço, alumínio e zinco, apesar de ser uma obra anterior, datada de 1915, manifesta uma grande inovação no tratamento das formas, empregando materiais industriais e apresentando uma solução inesperada para apoio da peça, que se fixa nas paredes, numa óbvia recusa do plinto e dos suportes clássicos da escultura.

Embora Tatlin reivindicasse para a sua arte o termo de “produtivismo”, a verdade é que estava muito mais próximo das pesquisas e propostas de Gabo e Pevsner do que se poderia pensar, tendo em conta a disputa gerada entre eles. A “cultura dos materiais”, como dizia o próprio Tatlin, apoiando-se nas suas propriedades estruturais, assim como a procura geometrizada e espacial das composições, faz com que os consideremos integrados no mesmo movimento.

O Construtivismo, para além de introduzir um novo conceito relativo aos materiais e à integração estética das tecnologias, caracteriza-se pela estruturação de objectos baseados numa geometria de leitura clara e imediata, com intersecções de planos a que Gabo chamou “estereometria”, como põe exemplo a *Cabeça* em ferro de 1916. Este autor desenvolveu a investigação científica necessária à produção de esculturas com a transparência e a clareza de modelos matemáticos. A integração do movimento na escultura era um dos aspectos mais importantes do Construtivismo. O termo “arte cinética” foi proposto pela primeira vez no Manifesto Realista, em 1920, por Gabo e Pevsner.

## 4 – Marcel Duchamp

Marcel Duchamp é uma personalidade de extrema importância na evolução das artes visuais ao longo do século XX. O seu pensamento inovador começa a manifestar-se muito cedo, na primeira década do século tendo realizado o seu primeiro *ready-made*, Roda de bicicleta, em 1913. Duchamp era por si só um introdutor de rupturas. Embora associado ao Dadaísmo, a sua personalidade ultrapassou qualquer movimento, tendo tido uma importância que só foi inteiramente reconhecida e assimilada a partir da década de 60. No fim da segunda guerra, Duchamp deslocou-se para os Estados Unidos onde passou a viver, influenciando várias gerações de artistas. Os seus conceitos estiveram na base do movimento Fluxus, que se definiu

como Neo-Dada e cujos artistas se propuseram fazer anti-arte.

Para Duchamp, “a arte era mais um meio alargado de transmissão de ideias e emoções do que um fim em si mesma”. Duchamp é também considerado como um precursor da arte conceptual, que surge nos anos 70, pela sua “exigência ética de devolução da arte ao espaço intelectual das ideias”.

Pode-se dizer que devemos a Mareei Duchamp o ampliar do campo da criação e a emergência de uma liberdade que tornou possível, àqueles que se lhe seguiram, expressarem qualquer conceito por todos os meios disponíveis.

## 5 –Bauhaus

A Bauhaus teve uma importância enorme no ensino da arte, influenciando muitas escolas durante grande parte do século XX, primeiro na Europa e depois nos Estados Unidos. Foi fundada em 1919 por Walter Gropius, logo a seguir ao fim da primeira guerra mundial, que permaneceu como director até 1928. Esta escola teve várias fases estéticas e de ensino que corresponderam à sua instalação em três cidades da Alemanha.

A Bauhaus alemã terminou em Abril de 1933, em Berlim, por pressão de dirigentes nazis, quando era director o arquitecto Mies van der Rohe.

Para além da importância desta escola e dos conceitos modernistas que gerou – os quais ainda estão patentes no design e na produção industrial contemporâneos – o que me interessa sublinhar é a função formadora dos artistas que veicularam a influência construtivista, característica do período de Dessau, e cujo professor mais relevante foi László Moholy-Nagy. Este artista, juntamente com El Lissitzky, prolongou na Alemanha e depois nos Estados Unidos, os princípios estéticos do movimento construtivista.

Vemo-lo introduzir materiais modernos como o aço inox, o vidro e o plexiglass, abastecer-se na indústria local e ensinar os estudantes a usarem máquinas industriais para a execução dos seus trabalhos. Ele próprio fez muitas experiências combinando vários materiais entre si e com diversas fontes de luz. Construiu peças de escultura cinética com efeitos de projecção lumínica, movidas por motores como é o caso da *Lichtmaschine*, de 1930 e mais tarde, *Space Modulator* de 1940.

A sua influência estendeu-se a muitos alunos, entre eles, Max Bill, com uma extensa e importante obra de escultura. Este artista procurou conjugar a intuição artística com o conhecimento científico, dando formas concretas ao pensamento abstracto e considerando a geometria como o fundamento de todas as formas. A título de

exemplo, citamos a peça *Superfície contínua em espiral*, em latão dourado, executada em 1973-74 que pretende representar um movimento contínuo e eterno, um *perpetuum mobile*.

## 6 - New Bauhaus

Com o encerramento da Bauhaus na Alemanha, Moholy-Nagy deslocou-se para Londres onde viveu e trabalhou até 1937, ano em que foi convidado pela Association of Arts and Design para criar uma New Bauhaus em Chicago, cargo que Moholy-Nagy aceitou. Entretanto, Walter Gropius, antigo director da Bauhaus, ensinava em Harvard. György Kepes, também de origem húngara, amigo e ex-colaborador de Moholy-Nagy é por este convidado a ensinar na New Bauhaus e depois na School of Design de Chicago. Posteriormente, ensinou no Massachusetts Institut of Technology a partir de 1946, onde criou em 1967 um Centro de Investigação internacionalmente conhecido, o Center for Advanced Visual Studies, onde teve a oportunidade de ser Research Fellow, na época em que era director o seu discípulo, Otto Piene.

Estamos perante artistas europeus que fugiram ao regime nazi e que foram acolhidos nos Estados Unidos, onde continuaram a sua investigação. Aqui vemos traçada a principal linhagem de artistas que entenderam a aquisição tecnológica como um elemento integrante da cultura ocidental e da sua prática artística. Não é por acaso que György Kepes, depois de passar pelas escolas de Design de Chicago, funda o CAVS na mais importante universidade científica e tecnológica da América, no MIT, em Cambridge. Kepes procura cruzar os saberes artísticos e científicos que darão origem a uma nova consciência estética e ao uso de mais e melhores meios de fazer arte. Desta ideia de Kepes surgiu no MIT um outro centro de investigação, igualmente famoso: o Media Lab, actualmente dirigido por Negroponte. Aí se criou o sistema de controle aéreo de mísseis conhecido por “guerra das estrelas”, inventou-se o conceito e desenvolveu-se a tecnologia da realidade virtual, da inteligência artificial e as expressões mais sofisticadas da holografia, orientada por Steve Benton, cientista que é actualmente Director do CAVS.

## 7 - Arte cinética e energética

Como já dissemos, a expressão “arte cinética” é referida pela primeira vez pelos construtivistas, embora seja do domínio comum que a escultura em movimento está associada ao nome de Calder. A problemática do movimento foi dominante na

obra deste autor, ao ponto de dividir os seus trabalhos em dois grupos: os *stables* e os *mobiles*. Quem inventou o nome para as esculturas móveis de Calder foi Duchamp em 1932, artista que também utilizou o movimento nas *Placas Rotativas*, discos com espirais desenhadas para estudo dos efeitos visuais produzidos pela rotação.

Apesar das experiências precursoras de alguns artistas que cedo se aperceberam da potencialidade da arte cinética mas, só no pós-guerra, nos anos 50, é que uma nova geração começou a usar o movimento, não como elemento lúdico acrescido à escultura – tomando-a mais versátil e espectacular – mas como projecto estético ao qual a forma e os materiais eram sujeitos. As esculturas começaram por ser movidas por dispositivos mecânicos e mais tarde por elementos electrónicos.

De entre o número de artistas que exploraram esta nova estética como por exemplo Tinguely e Agam ou Pol Bury eu gostaria de destacar Schöffer e Takis, por me parecerem os mais interessantes neste contexto.

As esculturas cinéticas de Nicolas Schöffer começaram por ser desenvolvimentos das propostas do Construtivismo. Gradualmente este escultor evoluiu para peças cada vez mais complexas, quase sempre integrando efeitos luminosos, fazendo uma investigação autónoma e muito interessante. Muitas das suas criações eram estruturas metálicas de grande dimensão destinadas ao ar livre. Nomeadamente com a série *Chronos*, de 1974, as suas esculturas mecânicas, adquiriram efeitos multimédia, que só veríamos aparecer mais tarde em peças com programação electrónica.

A obra mais importante do seu percurso foi a *Cybernetic Light Tour, Torre Luminosa e Cibernética* projectada para La Défense e depois para Nova Iorque, não tendo chegado a ser construída. Esta segunda proposta, que foi apresentada ao Mayor de Nova Iorque por Denise Renée em 1986, constava de uma estrutura em aço inox com de 370 m de altura, espelhos de aço inox polido, fontes luminosas e raios laser. Após o 11 de Setembro, este projecto foi de novo proposto pelo governo francês para o espaço que fora ocupado pelas torres gémeas.

Vassilakis Takis foi o pioneiro da Escultura Energética (*Energy Art*), tendo também produzido arte cinética. Fez experiências com electromagnetismo, construindo obras nas quais a energia e a força de atracção eram o elemento dominante, integrando também o som produzido pela tensão. A estes trabalhos realizados com atracção magnética, Takis chamou telemagnetismo. As suas obras mais conhecidas foram as séries de *Sinais*, realizadas nos anos 50 e 60, composições de peças vibratórias, que foram consideradas o primeiro exemplo de combinação de escultura com música.

Em Portugal, não houve muitas experiências neste campo, embora gostasse de lembrar as peças mecânicas de René Bertholo, a máquina de Bragança que esteve exposta na Alternativa Zero e os trabalhos posteriores de Carlos Barreira.

## 8 – Fotografia e Cinema

A fotografia começou por ser uma invenção tecnológica que se revelou uma descoberta fundamental para o registo de imagens. Este facto gerou um novo paradigma no campo das linguagens visuais influenciando as artes plásticas ao longo de todo o séc. XX até aos nossos dias.

Como nova linguagem da visualidade, entrou imediatamente em conflito com o paradigma precedente que pertencia à pintura e artes afins. Nos seus primórdios, a fotografia foi influenciada pela estética pictórica mas, rapidamente, os fotógrafos começaram a desenvolver experiências que inverteram o sentido da influência entre estas duas expressões e determinaram o destino das artes plásticas.

Estou a pensar em Eadweard Muybridge e Marey, engenheiros que, em finais do séc. XIX, fizeram estudos de movimento registados fotograficamente. Estas imagens que decompunham e analisavam o movimento – o galope do cavalo, a locomoção humana, a corrida do atleta, etc. – estiveram na origem do trabalho de vários artistas futuristas, dadaístas e cubistas. Um bom exemplo desta influência é a pintura de Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada nº2*, de 1912, onde o artista utiliza uma visão analítica do movimento que foi adquirida através da máquina fotográfica.

É no início do séc. XX que este meio de comunicação visual adquire autonomia e estatuto artístico através da obra de alguns artistas. Refiro-me, nomeadamente, ao pintor dadaísta e surrealista Man Ray que se notabilizou pela inovação e pesquisa neste novo meio de expressão. No entanto, a fotografia como obra de arte levou algum tempo a afirmar-se. O primeiro museu com uma colecção de fotografia foi o Modern Art de Nova Iorque, nos anos 20. De modo geral, só no pós-guerra é que a fotografia começou a ser apreciada, adquirida e coleccionada.

Hoje, a fotografia e o cinema são parte do nosso pensamento visual, como diria Arnheim. São meios de percepção que mudaram radicalmente a nossa realidade visual, modificando o modo como seleccionamos e organizamos os nossos arquivos de memória.

Bergson, que conhecia Marey, afirmou que “o mecanismo do nosso conhecimento habitual é de natureza cinematográfica”. Nós temos consciência de que as linguagens do cinema e da fotografia vieram alterar os conceitos formais de enquadra-

mento e composição. O artista plástico passou a ver o mundo como se o seu aparelho visual fosse a objectiva de uma máquina fotográfica ou de filmar. A narrativa cinematográfica também introduziu códigos de leitura e interpretação visual que invadiram a vida quotidiana.

É interessante verificar como passámos a integrar com naturalidade as imagens verdes que nos chegaram da CNN, durante a primeira guerra do Golfo, e de como já nos habituámos às imagens fluidificadas transmitidas por videofone, durante a última guerra do Iraque.

No campo do cinema, a participação mais importante dos artistas plásticos foi dentro do movimento Fluxos, com uma série de filmes minimalistas, de que citarei, entre os mais importantes, *Zen for Film* de Nam June Paik e *Disappearing Music for Face* de Peter More com Yoko Ono. Paralelamente, outros artistas como Rauchenberg e Andy Warhol também realizaram filmes. No entanto, a manipulação das imagens em movimento pelos artistas plásticos, só começou de facto com o advento do vídeo que introduziu uma tecnologia cinematográfica muito mais simples e económica. O primeiro vídeo de artista que vi em Portugal foi realizado por Ângelo de Sousa nos anos 70, filmando o percurso de um caminhante no campo.

## 9 – Joseph Beuys e as novas propostas estéticas

Beuys é uma personalidade carismática, um artista único e irrepetível que revolucionou a arte do pós-guerra, tal como Duchamp rompeu os paradigmas artísticos do início do século. Duchamp e Beuys são os dois grandes desconstrutores da arte tradicional, pondo em causa a arte ilusionista, como a define Rosalind Krauss, tendo ambos reivindicado para a arte a sua função de instrumento do conhecimento que constantemente se questiona.

Como diz Eddy Devolder “para Beuys, a arte não é de modo algum uma ilustração ou a materialização de uma teoria; é uma metáfora no sentido poético e próprio do termo: um veículo, um meio de transporte público, um elemento dinâmico cujo objectivo é reunir e concentrar as diferentes energias que constituem o mundo orgânico.” Para surpresa de muitos, relacionava a arte com outros domínios do conhecimento e até com o xamanismo. Beuys trouxe para a arte atitudes, comportamentos e materiais que nunca tinham feito parte deste universo. Trabalhou e concebeu peças com gordura, feltro, sangue, terra, mel e mesmo animais mortos.

Beuys desenvolveu a sua actividade sobretudo nas décadas de 60 e 70 trabalhando até à sua morte em 1986. Desenvolveu várias formas de expressão artística

que fazem parte da linguagem contemporânea como a instalação e a performance. Quanto à escultura objectual, produziu mais de 600 múltiplos que para ele eram “veículos de informação”, ou seja, instrumentos vitais para a disseminação das suas ideias.

O ensino também foi um dos meios usados por Beuys para intervir na sociedade. O seu método de ensino era pouco vulgar e assentava no princípio de que “toda a gente é artista”, o que lhe valeu ser despedido da Academia de Arte de Düsseldorf em 1972.

Claudia Swager diz que “Beuys, como muitos de nós na sociedade moderna, procurou o equilíbrio entre polaridades opostas. Na sua obra entrecruzou disciplinas, colocando-se entre o passado e o futuro, entre a mitologia e a história, a natureza e a tecnologia. Usou o banal e o esotérico, o simples e o complexo, o racional e o caótico. Beuys tentou unir arte e vida, processo e produto, político e poético, pagão e religioso, material e espiritual.”

O seu trabalho convidava os espectadores a agirem activamente na formação dos seus pensamentos e do ambiente que habitavam. “Pensar é esculpir”, dizia ele. Beuys acreditava no poder criativo e acreditava que as soluções para os problemas do mundo viriam da arte e da imaginação. Insistia que devíamos usar as nossas ideias e intuição (o potencial criativo de cada um) para construirmos uma vida melhor, tanto no plano individual como comunitário.

## 10 – Light art, new media e artes digitais

Na actual época de transformações e rupturas fundamentais, é sensato olharmos com demora o fenómeno de clivagem introduzido pela tecnologia para melhor compreendermos os movimentos culturais do nosso tempo. Trata-se de uma mutação que não afecta só o campo da economia, da política e das comunicações, interfere também de modo decisivo no universo da arte, dos seus meios de produção e divulgação.

Em primeiro lugar, é necessário compreender que a tecnologia não é uma actividade humana independente da cultura. É uma produção simbólica, ligada ao desejo de progresso, que tem informado o pensamento ocidental desde há séculos. É uma ideologia que teve como consequência o extraordinário desenvolvimento tecnológico do séc. XX, apesar de o motor do progresso não serem as boas intenções, mas as necessidades militares criadas pelas duas guerras mundiais e pela guerra-fria. Não nos esqueçamos que a Internet nasceu de um projecto do Pentágono, invenção que

alterou todo o sistema de comunicação humano, tornando-o multidireccional e interactivo numa escala global, facto inédito na história da humanidade.

Se a Internet parece oferecer a todos uma informação democratizada e o livre acesso ao conhecimento, a realidade dos factos mostra-nos que, a globalização esconde um novo modelo de dominação exercido pelos países ricos e desenvolvidos do planeta sobre as sociedades mais pobres e tradicionais, impondo-lhes modelos de cultura totalmente alheios. De qualquer modo, estamos perante um movimento irreversível para o qual nos devemos preparar, reflectindo e agindo, como recomendava Beuys.

Nas sociedades europeias, como a nossa, a globalização também se faz sentir de modo decisivo, alterando a cultura, o relacionamento entre as pessoas e a produção artística. Não é por acaso que as mais recentes Documentas de Kassel, na Alemanha, tiveram por temas a acção política – na penúltima – e o multiculturalismo – na última.

A globalização subverteu os valores que nos enquadravam de um modo para o qual ainda não estamos preparados. Não houve uma inversão de polaridades mas um *upgrade*, a implantação de uma meta-realidade, provocando uma desorientação, como diria Virilio, que obriga à instauração de um novo sistema de coordenadas. As teorias do caos, a geometria das catástrofes, a filosofia da desconstrução, as estéticas da desapareição e do acidente, são as primeiras tentativas para o estabelecimento de um novo mapa do real.

A escultura desmaterializou-se. Não foi por que a madeira, o ferro ou a pedra tivessem deixado de existir, mas porque o acto artístico mudou de escala e de universo, passou do real para o hiper-real ou virtual. O seu conhecimento e divulgação passam por imagens que circulam nas auto-estradas da informação.

De facto, estamos a viver uma mudança de paradigma que pode ser expresso num pequeno diagrama onde se vê a dupla transformação.

Matéria → Energia

Espaço → Tempo

A passagem do mais simples ao mais complexo, das três às quatro dimensões. Hoje podemos dizer que vivemos na dimensão espaço-temporal definida como um *continuum* por Einstein. Nesta nova visão do mundo, tudo se constrói e desconstrói no tempo, tudo é movimento. O espaço e o volume são o resultado da percepção dos nossos sentidos, que são limitados e incapazes de apreender a verdadeira natureza da matéria que, de facto, é uma complexa organização energética.

No que diz respeito à arte, pode-se dizer que hoje, trabalha-se mais com as energias que com os materiais tradicionais. E de entre todas as formas de energia a mais subtil e desmaterializada é a luz, de que são exemplo duas obras percursoras: *Window or Wall Sign*, néon.1967 de Bruce Nauman e *TVGarden*, mixed media, 1974-78, de Nam June Paik.

Esta tomada de consciência fez aparecer, a partir dos anos 50, um conjunto de manifestações artísticas que se designam, genericamente, por lightart. Não se trata da utilização da luz para produzir imagens, como já vimos, mas do emprego das próprias fontes luminosas como matéria artística em si. Um dos artistas mais importantes neste tipo de arte é Dan Flavin que trabalhou o espaço transformado pela luz, utilizando essencialmente lâmpadas fluorescentes.

Nam June Paik dedicou-se a uma arte que integrava o elemento mecânico e robotizado, usando os aparelhos de televisão como elementos para a construção de um novo imaginário em composições irónicas e desconcertantes.

A holografia é uma outra tecnologia da luz que tem vindo a fazer progressos consideráveis nas últimas décadas, interessando muitos artistas. As imagens holográficas são projecções tridimensionais construídas no espaço por raios laser luminosos.

Esta e outras tecnologias de ponta só poderão ser desenvolvidas em programas que envolvam várias instituições e que potencializem a utilização e a rentabilidade de equipamentos dispendiosos. No plano do ensino, este é mais um dos desafios que exige reformas de fundo que só podem ser concretizadas pela interdisciplinaridade, pela mobilidade de professores e de alunos, pela abertura institucional a outros sectores da sociedade e a novas soluções.

Passando das artes da luz às do tempo, verificamos que na actualidade, as manifestações artísticas que atingem milhões de pessoas em todo o mundo, são os espectáculos musicais, quase sempre multimédia, assistidos ao vivo por multidões e difundidos por televisão. As artes performativas e as linguagens do tempo, dominam o nosso universo cultural e invadem as artes do espaço com a emergência de eventos, *happenings*, *performances*, vídeo-instalações e vídeos, entre outras expressões contemporâneas.

Todas estas linguagens são suportadas por sistemas informáticos, em particular as artes digitais da imagem, o vídeo e a fotografia, e toda a arte cibernética e computadorizada, expressões que se tornaram acessíveis a partir da década de 80 com a disseminação dos PC's. Como executantes internacionalmente reconhecidos destas formas de arte, posso citar Joan Jonas, Bill Viola, Eija-Liisa Ahtila, Mattew Barney

e Alan Sekula entre muitos outros artistas também interessantes. No campo da realidade virtual e da interactividade destaca-se o australiano Jeffrey Shaw, que foi director do Center for Art and Media do ZKM de Karlsruhe.

No nosso país, grande parte destas aquisições tecnológicas só passou a ser utilizada pelos artistas, a partir dos anos 90. De qualquer modo, a rapidez com que estas tecnologias informáticas foram absorvidas é surpreendente. Novas gerações de criadores começaram a fazer um tipo de arte que integra os aspectos tecnológicos com uma perspectiva experimental e crítica. Desta nova geração poderei nomear, a título de exemplo, Alexandre Estrela, Rui Toscano, João Onofre, Filipa César, colectivo Virose, Rui Valério e António Caramelo, entre outros.

Em Kassel, na 11<sup>a</sup> Documenta, último evento desta série que, como os precedentes, foi determinante na avaliação das novas tendências da produção artística internacional, pude verificar a predominância deste tipo de arte experimental, tendo havido muito pouco espaço para as expressões tradicionais da pintura ou da escultura.

Abril de 2006



O volume que agora se apresenta, resulta dos Seminários de Estudos de Arte do Curso de Artes Visuais da Universidade de Évora. Esta actividade tem como objectivo principal, facultar o contacto directo com diversos intervenientes do mundo da Arte (Artistas, Investigadores, Historiadores, Críticos...), oferecendo a possibilidade de debater os temas que se expõem. Acreditando na Universidade como lugar de criatividade, produção de saber, rigor e ligação à sociedade, o princípio que norteia esta iniciativa está contido na máxima: «o saber só se multiplica se se divide».



# CHAIA

CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE  
E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA